



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

**JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN:
EVOLUCIÓN COMPOSITIVA A TRAVÉS DE
SUS CANTADAS DE NAVIDAD Y REYES**

LAURA LARA MORAL

**TESIS DIRIGIDA POR:
VICTORIANO J. PÉREZ MANCILLA**

**Programa en Historia y Artes
Departamento de Historia y Ciencias de la Música
Facultad de Filosofía y Letras
Granada, 2021**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Laura Lara Moral

ISBN: 978-84-1117-020-8

URI: <http://hdl.handle.net/10481/70445>

*A Rubén, Naiara
y Andrés, mis
tres pilares*

AGRADECIMIENTOS

Antes de comenzar con la redacción de esta tesis doctoral, quisiera expresar mi más profunda gratitud a todas aquellas personas que, de un modo u otro, han hecho posible su culminación. Primeramente, debo agradecer la ayuda y consejo prestado por mi director de tesis, pues sin la guía y paciencia de Victoriano J. Pérez Mancilla no hubiese sido posible llevar a cabo esta investigación: tanto sus conocimientos en la materia como, por otra parte, su afán de perfeccionismo, han supuesto un impulso constante en mi actividad investigadora. Asimismo, resulta de gran relevancia mencionar a Francisco Martínez González, quien me acercó a la figura de Juan Francés de Iribarren y orientó mis primeros pasos en esta andadura.

A nivel profesional, me gustaría dar las gracias a los responsables de todos los centros y bibliotecas por los que he pasado a lo largo de las diferentes etapas de mi investigación, reseñando especialmente al personal del archivo de la catedral de Málaga, donde tantas horas he pasado consultando fuentes de muy diversa índole. De hecho, la colaboración y asesoramiento de Susana M.^a Rodríguez de Tembleque, responsable de este archivo catedralicio, resultaron muy gratificantes en mi labor, facilitando en todo lo que podía la consecución de mis objetivos. Además, querría agradecer la confianza depositada en mí por parte de investigadores como Luis E. Naranjo Lorenzo, M.^a Ángeles Martín Quiñones, Carlos Messa Poulet o Cristóbal García Gallardo, quienes de manera desinteresada me legaron trabajos inéditos y todo aquel material que consideraron relevante para mi estudio.

Por último, aunque no menos importante, he de reconocer el apoyo mostrado por mi marido, mi abuela, mi padre, mi madre y mi hermano, a quienes este proyecto ha robado tantas horas de mi presencia y, pese a ello, siempre me alentaron en los momentos difíciles. Especial mención merecen mis dos pequeños, Andrés y Naiara, pues les ha resultado muy difícil convivir desde su más tierna infancia con la ausencia o el cansancio de su madre.

ÍNDICE GENERAL

ABREVIATURAS Y SIGLAS.....	15
ÍNDICE DE FIGURA	17
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	17
ÍNDICE DE TABLAS	25

INTRODUCCIÓN

TEMA DE ESTUDIO, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	29
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	31
METODOLOGÍA.....	46

CAPÍTULO I. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y MUSICAL

I.1. MÁLAGA EN EL s. XVIII: ASPECTOS SOCIOECONÓMICOS Y CULTURALES	57
I.2. LA MÚSICA EN MÁLAGA EN EL s. XVIII	65
I.3. LA CATEDRAL DE MÁLAGA	72
I.3.1. Proceso constructivo: elementos musicales.....	73
I.3.2. Organización interna	87
I.3.3. Aspectos económicos	89
I.3.4. Las plazas de música	93
I.3.4.1. Cobertura de plazas musicales.....	94
I.3.4.2. Relación laboral entre músicos y cabildo	99
I.3.4.3. Permisos y licencias	102
I.3.4.4. Ceses, jubilaciones y despidos.....	105
I.3.4.5. Circulación de músicos	106
I.3.5. La música catedralicia y su proyección urbana	109

CAPÍTULO II. LA PLANTILLA MUSICAL DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA DURANTE EL MAGISTERIO DE JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN

II.1. EL CORO DE LOS OFICIOS	115
II.1.1. Chantres	115
II.1.2. Sochantres	116
II.1.3. Salmistas	121
II.1.4. Capellanes de coro	126
II.2. LA CAPILLA DE MÚSICA.....	130
II.2.1. Maestro de capilla.....	131
II.2.1.1. Obligaciones.....	132
II.2.1.1.1. <i>La composición.....</i>	132
II.2.1.1.2. <i>La dirección de música y los ensayos con la capilla.....</i>	137
II.2.1.1.3. <i>El cuidado de los seises</i>	139
II.2.1.1.4. <i>La enseñanza</i>	140
II.2.1.1.5. <i>La introducción de nuevas voces e instrumentos</i>	142
II.2.2. Cantores.....	144
II.2.2.1. Adultos	144
II.2.2.1.1. <i>Tiples</i>	144
II.2.2.1.2. <i>Contraltos</i>	149
II.2.2.1.3. <i>Tenores</i>	156
II.2.2.1.4. <i>Bajos</i>	165
II.2.2.2. Seises	168
II.2.2.2.1. <i>Requisitos para la admisión de los seises</i>	171
II.2.2.2.2. <i>Obligaciones de los seises</i>	175
II.2.2.2.3. <i>Maestros de seises</i>	175
II.2.2.2.4. <i>Formación de los seises.....</i>	177
II.2.2.2.5. <i>Promoción de los seises.....</i>	179
II.2.3. Ministriles.....	183
II.2.3.1. Cuerda	187
II.2.3.1.1. <i>Violín</i>	187
II.2.3.1.2. <i>Viola</i>	193

II.2.3.1.3. <i>Violonchelo</i>	194
II.2.3.1.4. <i>Violón</i>	196
II.2.3.1.5. <i>Contrabajo</i>	199
II.2.3.2. Viento	200
II.2.3.2.1. <i>Chirimía</i>	200
II.2.3.2.2. <i>Corneta</i>	202
II.2.3.2.3. <i>Oboe</i>	203
II.2.3.2.4. <i>Flauta</i>	208
II.2.3.2.5. <i>Bajón</i>	211
II.2.3.2.6. <i>Fagot</i>	215
II.2.3.2.7. <i>Clarín y trompa</i>	216
II.3. ORGANISTAS	224
II.3.1. La evolución de la prebenda de órgano en la catedral de Málaga	224
II.3.2. Organistas primeros durante el magisterio de Iribarren	232
II.3.3. Organistas segundos y arpistas durante el magisterio de Iribarren	235
II.4. OTROS CARGOS RELACIONADOS CON LA ACTIVIDAD MUSICAL	239
II.4.1. Presidente	239
II.4.2. Mayordomo	240
II.4.3. Puntador	242
II.4.4. Copista	244
II.4.5. Maestrescuela	248
II.4.6. Maestro de ceremonias	248
CAPÍTULO III. JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN	
III.1. VIDA	251
III.1.1. Infancia y juventud en Sangüesa y Madrid	251
III.1.2. Organistía en la catedral de Salamanca	253
III.1.3. Magisterio en la catedral de Málaga	256
III.1.4. Últimos años en la catedral de Málaga	262
III.2. OBRA	270

III.2.1. Catedral de Málaga.....	274
III.2.2. Otros archivos	276
III.2.3. Obra sin localizar	278

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS MUSICAL DE LAS CANTADAS PARA NAVIDAD Y REYES DE JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN

IV.1. ANÁLISIS GENERAL	290
IV.1.1. Fechas de composición y reutilización de estas obras.....	290
IV.1.2. Formatos de las fuentes en que se conservan.....	298
IV.1.3. Tipología formal	299
IV.1.4. Dotación vocal e instrumental	301
IV.1.4.1. <i>Dotación vocal</i>	301
IV.1.4.1.1. <i>Tiple</i>	303
IV.1.4.1.2. <i>Alto</i>	308
IV.1.4.1.3. <i>Tenor</i>	308
IV.1.4.1.4. <i>Bajo</i>	309
IV.1.4.2. <i>Dotación instrumental</i>	311
IV.1.4.2.1. <i>Instrumentos del bajo continuo</i>	313
IV.1.4.2.2. <i>Violín</i>	315
IV.1.4.2.3. <i>Oboe</i>	317
IV.1.4.2.4. <i>Flauta</i>	319
IV.1.4.2.5. <i>Clarín y trompa</i>	321
IV.1.5. Ornamentación	324
IV.1.6. Orden dentro del ciclo.....	326
IV.2. ANÁLISIS DE SUS SECCIONES INTERNAS	333
IV.2.1. Introducción o entrada	333
IV.2.2. Recitado	336
IV.2.3. Área	341
IV.2.4. Canción.....	367
IV.2.5. Pastorela	370
IV.2.6. Final.....	375

CAPÍTULO V. ANÁLISIS LITERARIO DE LAS CANTADAS PARA NAVIDAD Y REYES DE JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN

V.1. LITERATURA EN EL s. XVIII: LOS PLIEGOS DE CORDEL.....	379
V.2. AUTORÍA DE LOS TEXTOS.....	383
V.3. PLANO DE EXPRESIÓN	395
V.3.1. Análisis métrico.....	395
V.3.1.1. <i>Introducción</i>	396
V.3.1.2. <i>Recitado</i>	399
V.3.1.3. <i>Área</i>	405
V.3.1.4. <i>Canción</i>	407
V.3.1.5. <i>Pastorela</i>	409
V.3.1.6. <i>Final</i>	409
V.3.2. Análisis retórico	410
V.3.2.1. <i>Figuras fonológicas</i>	410
V.3.2.2. <i>Figuras gramaticales</i>	412
V.3.2.3. <i>Figuras semánticas</i>	417
V.3.2.4. <i>Figuras pragmáticas</i>	424
V.3.3. Registros lingüísticos	425
V.3.3.1. <i>Registro culto</i>	425
V.3.3.2. <i>Registro neutro</i>	427
V.3.3.3. <i>Registro popular</i>	429
V.4. PLANO DE CONTENIDO	433
V.4.1. Recurrencias temáticas.....	434
V.4.1.1. <i>La luz y el fuego</i>	434
V.4.1.2. <i>La Encarnación</i>	436
V.4.1.3. <i>Los pecados</i>	437
V.4.1.4. <i>El Sacrificio y la Redención</i>	439
V.4.1.5. <i>La música</i>	442
V.4.1.6. <i>Las aves</i>	444
V.5. CLASIFICACIÓN DE LOS TEXTOS	445
V.5.1. Narrativos	446
V.5.2. Dramatizados	447
V.5.2.1. <i>Pastoriles</i>	449

V.5.2.2. <i>No pastoriles</i>	452
V.5.3. Mixtos.....	453
V.5.3.1. <i>Pastoriles</i>	453
V.5.3.2. <i>No pastoriles</i>	455

CAPÍTULO VI. ANÁLISIS RETÓRICO MUSICAL DE LAS CANTADAS PARA NAVIDAD Y REYES DE JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN

VI.1. RETÓRICA Y FORMA MUSICAL	459
VI.2. DECORATIO MUSICAL	460
VI.2.1. Figuras que afectan a la melodía	462
VI.2.1.1. <i>Figuras de repetición</i>	462
VI.2.1.2. <i>Figuras descriptivas</i>	464
VI.2.2. Figuras que afectan a la armonía.....	480
VI.2.2.1. <i>Figuras de disonancia</i>	480
VI.2.2.2. <i>Figuras de acordes</i>	485
VI.2.3. Figuras que afectan a varios elementos musicales	485
VI.2.3.1. <i>Por adición</i>	485
VI.2.3.2. <i>Por sustracción</i>	486
VI.2.3.3. <i>Por permutación y/o sustitución</i>	487
 CONCLUSIONES	 493
 BIBLIOGRAFÍA	 501

ANEXOS

ANEXO 1. Plantilla musical de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren: cantantes, ministriles y aspirantes, por orden alfabético	525
ANEXO 2. Áreas de las obras <i>Hola Jau ah Riselo</i> y <i>Niño agraciado</i>	623

ABREVIATURAS Y SIGLAS

A	Alto
AC / AACC	Acta Capitular / Actas Capitulares
ac	acompañamiento
ACM	Archivo de la Catedral de Málaga
ACS	Archivo de la Catedral de Salamanca
APM	Archivo Provincial de Málaga
B	Bajo
bj	bajón
BNE	Biblioteca Nacional de España
c.	compás
<i>ca.</i>	<i>circa</i>
cc.	compases
CAMCM	Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Málaga
CAMCS	Catálogo del Archivo Musical la Catedral de Salamanca
CDMA	Centro de Documentación Musical de Andalucía
coord. / coords.	coordinador / coordinadores
clno	clarín
cor	trompa
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
dir.	director
DMEH	Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana
DRAE	Diccionario de la Real Academia Española
ed. / eds.	editor / editores
ERESBIL	Euskal Ereslarien Bilduma (Archivo de Compositores Vascos)
fl	flauta travesera
fl dulce	flauta dulce
fol. / fols.	folio / folios
<i>Ibid.</i>	<i>Ibidem</i>
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
Leg. / Legs.	Legajo / Legajos
M	Mayor

m	menor
n.º / n.ºs	número / números
ob	oboe
OBS	Orquesta Barroca de Sevilla
<i>op.</i>	<i>opus</i>
<i>op. cit.</i>	<i>opus citatum</i>
pág. / págs.	página / páginas
Pza.	Pieza
R	Ritornello
r	recto
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
RTVE	Radio Televisión Española
s. / ss.	siglo / siglos
S	Soprano o Tiple
s.a.	sin autor
s.f.	sin fecha
Sig.	Signatura
s.p.	sin paginar
Sr. / Sres.	Señor / Señores
TFM	Trabajo Final de Máster
tr.	traductor/a
v	vuelto
vl	violín
vol. / vols.	volumen / volúmenes
VVAA	Varios Autores

ÍNDICE DE FIGURA

Figura 1. Esquema con la clasificación de los textos analizados	446
---	-----

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Área de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i> (cc. 101-106), parte de tiple.	48
Ilustración 2. Área de la cantada <i>Por aquel horizonte</i> (cc. 41-44), parte de tiple	49
Ilustración 3. Recitado de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i> (c. 35), parte de alto	54
Ilustración 4. Recitado de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i> (c. 35), parte de alto	54
Ilustración 5. Área de la cantada <i>Yo y dos brutos</i> (cc. 48-52), parte de bajo.....	54
Ilustración 6. Área de la cantada <i>Yo y dos brutos</i> (cc. 48-52), parte de bajo.....	54
Ilustración 7. Puerta del Perdón de la catedral de Málaga.....	75
Ilustración 8. Girola renacentista de la catedral de Málaga.....	76
Ilustración 9. Maqueta del aspecto externo de la catedral tras las obras realizadas entre 1593 y 1631	78
Ilustración 10. Coro de la catedral de Málaga	79
Ilustración 11. Maqueta del aspecto externo de la catedral tras las obras realizadas entre 1721 y 1749	81
Ilustración 12. Maqueta del aspecto externo de la catedral tras las obras finalizadas en 1768 (unión de la nave con el crucero)	83
Ilustración 13. Órgano del lado de la Epístola.....	84
Ilustración 14. Panorámica de la fachada principal de la catedral de Málaga y torre norte	86
Ilustración 15. Primera página del área de la cantada <i>Ya ¡oh! gran naturaleza,</i> <i>particella</i> de flauta dulce y oboe 1	210
Ilustración 16. Fragmento de la primera página de la <i>particella</i> de oboe y flauta «trabiessa» de la cantada <i>Qué es esto amor</i>	211
Ilustración 17. Área de la cantada <i>Mil veces sea bendito</i> (cc. 1-5). Violín 1, violín 2, clarín/trompa 1, clarín/trompa 2, tenor y acompañamiento	217
Ilustración 18. Área de la cantada <i>Hola pastores</i> (cc. 1-8). Solo de trompas	223
Ilustración 19. Introducción de la cantada <i>Quién me dirá. Particella</i> del acompañamiento.....	238
Ilustración 20. Fragmento de la <i>particella</i> de oboe de la cantada <i>Qué es esto amor</i>	247
Ilustración 21. Iglesia de Santiago en la localidad navarra de Sangüesa	251

Ilustración 22. Portada de la cantada <i>Suspiros exhala</i> , conservada en el archivo de la Basílica Santa María de Guadalupe, Caja I-1, n.º 744 (Ciudad de México).....	272
Ilustración 23. Comienzo de la parte vocal de la obra <i>Suspiros exhala</i>	273
Ilustración 24. Portada de la obra <i>Qué alegre caminas</i> , titulada «villancico».	
Partitura general.....	285
Ilustración 25. Parte superior de la primera página de la obra <i>Qué alegre caminas</i> , titulada «cantada». Partitura general	285
Ilustración 26. Parte superior de la primera página de la obra <i>Mil veces sea bendito</i> , titulada «villancico 2º de Navidad, cantada solo de tenor con violines y clarín». Partitura general.....	285
Ilustración 27. Parte superior de la primera página de la partitura general de la cantada <i>Tortolilla que amorosa</i>	292
Ilustración 28. Portada del juego más antiguo de <i>particellas</i> de la cantada <i>Tortolilla que amorosa</i> (1733)	292
Ilustración 29. Portada de uno de los juegos de <i>particellas</i> de la cantada <i>Tortolilla que amorosa</i> (1737)	293
Ilustración 30. Portada de la cantada a dúo con violines <i>Has visto Gila</i> , con la fecha de composición modificada	294
Ilustración 31. Portada de uno de los juegos de <i>particellas</i> de la cantada <i>Qué es esto cielos</i> (1750).....	295
Ilustración 32. Parte superior de la primera página del borrador de la cantada <i>Qué es esto cielos</i>	295
Ilustración 33. Portada de un segundo juego de <i>particellas</i> de la cantada <i>Qué es esto cielos</i> (1764).....	295
Ilustración 34. Área de la cantada <i>Hola pastores</i> (cc. 64-68). Parte de tenor y acompañamiento.....	296
Ilustración 35. Portada de un primer juego de <i>particellas</i> de la cantada <i>Qué es esto amor</i> , fechado en 1758	296
Ilustración 36. Parte superior del borrador general de la cantada <i>Qué es esto amor</i>	297
Ilustración 37. Portada de un segundo juego de <i>particellas</i> de la cantada <i>Qué es esto amor</i> , fechado en 1764	297
Ilustración 38. Área de la cantada <i>Ya anticipo la alegre primavera</i> (cc. 14-22). Parte de tenor y acompañamiento.....	298

Ilustración 39. Partitura general de las obras <i>Vengan los pastorcillos</i> (villancico de Navidad que ocupa la parte superior del papel pautado) y <i>Los orbes celestiales</i> (cantada de Navidad situada en los pentagramas inferiores).....	298
Ilustración 40. Introducción de la cantada <i>Tortolilla que amorosa</i> (cc. 46-52). Violín 1 y 2, oboe, tiple, tenor y acompañamiento	303
Ilustración 41. Fragmento de la última página de la partitura general de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i>	305
Ilustración 42. Área de la cantada <i>Respira Adán</i> (cc. 25-27). Violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento	324
Ilustración 43. Cadencia escrita por el propio Iribarren al final del área de la cantada <i>Por aquel horizonte</i> . Manuscrito de la partitura general.....	326
Ilustración 44. Últimos compases del área de la cantada <i>Por aquel horizonte</i> . <i>Particella</i> de la voz de tiple.....	326
Ilustración 45. Portada del manuscrito general o borrador de la cantada <i>Silvio soy músico antiguo</i>	331
Ilustración 46. Primera página del manuscrito general o borrador de la cantada <i>Jerusalén eleva</i>	331
Ilustración 47. Fragmento de la última página del manuscrito general o borrador de la cantada <i>Jerusalén eleva</i>	332
Ilustración 48. Fragmento de la última página del manuscrito general o borrador de la cantada <i>Tortolilla que amorosa</i>	332
Ilustración 49. Fragmento de la última página del manuscrito general o borrador de la cantada <i>Señora parida</i> (esquina superior derecha).....	332
Ilustración 50. Portada de la <i>particella</i> de la cantada <i>Silvio soy músico antiguo</i>	333
Ilustración 51. Introducción (denominada «estribillo») de la cantada <i>Tortolilla que amorosa</i> (cc. 1-8). <i>Particella</i> de tiple.....	334
Ilustración 52. Introducción de la cantada <i>Silvio soy músico antiguo</i> (cc. 1-2). Parte de violín 1, violín 2, tenor y acompañamiento	334
Ilustración 53. Introducción de la cantada <i>Yo y dos brutos</i> (cc. 1-6). Bajón 1, bajón 2, bajo y acompañamiento	334
Ilustración 54. Introducción de la cantada <i>Quién me dirá</i> . Primera página de la <i>particella</i> de violín 1	336
Ilustración 55. Introducción de la cantada <i>Tortolilla que amorosa</i> . Primera página de la <i>particella</i> de violín 1	336

Ilustración 56. Recitado de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i> (cc. 1-4). Violín 1, violín 2, tiple, alto y acompañamiento. Borrador de la partitura general	337
Ilustración 57. Recitado de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i> (cc. 31-43). Violín 1, violín 2, tiple, alto y y acompañamiento	338
Ilustración 58. Recitado de la cantada <i>Yo y dos brutos</i> (cc. 1-4). Bajo y acompañamiento	339
Ilustración 59. Recitado 2 de la cantada <i>Oyendo a un pajarote</i> (cc. 1-3). Bajo y acompañamiento	339
Ilustración 60. Final del recitado de la cantada <i>Pardiobre</i> (cc. 24-28). <i>Particella</i> del acompañamiento	340
Ilustración 61. Principio del área de la cantada <i>Pardiobre</i> (cc. 1-9). <i>Particella</i> del acompañamiento	340
Ilustración 62. Área de la cantada <i>Hola pastores</i> (cc. 1-8). Violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2, tenor y acompañamiento	343
Ilustración 63. Motivo principal del área de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i> (cc. 1-9). Parte de flauta travesera.....	344
Ilustración 64. Motivo principal del área 1 de la cantada <i>Has oído Fenissa</i> (cc. 1-17). Parte de violín 1 y 2	344
Ilustración 65. Motivo principal del área 1 de la cantada <i>Tortolilla que amorosa</i> (cc. 1-10). Parte de violín 1 y 2	345
Ilustración 66. Motivo principal del área de la cantada <i>¡Oh! qué bien que suspenden</i> (cc. 1-15). Parte de violín 1	345
Ilustración 67. Comienzo de la sección B del área de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i> (compases 77-91). Flauta, violín 1, violín 2, tiple, alto y acompañamiento	349
Ilustración 68. Sección B del área de la cantada <i>Ya ¡oh! gran naturaleza</i> (cc. 127-135). Violín 1, violín 2, flauta 1, flauta 2, tiple y acompañamiento	350
Ilustración 69. Comienzo del área de la cantada <i>Ya ¡oh! gran naturaleza</i> (cc. 1-17). Violín 1, violín 2, oboe 1, oboe 2, tiple y acompañamiento.....	356
Ilustración 70. Área de la cantada <i>Ya ¡oh! gran naturaleza</i> (cc. 44-47). Violín 1, violín 2, oboe 1, oboe 2, tiple y acompañamiento	357
Ilustración 71. Área 2 de la cantada <i>Con mirra, incienso y oro</i> (cc. 1-8). Parte de oboe, violín 1, violín 2, bajo y acompañamiento	360
Ilustración 72. Área 2 de la cantada <i>Has oído Fenisa</i> (cc. 44-47). Violín 1, violín 2, tiple 1, tiple 2 y acompañamiento	360

Ilustración 73. Área de la cantada <i>Hola chequillo</i> (cc. 1-8). Parte de violín 1 y 2.....	361
Ilustración 74. Área de la cantada <i>Hola chequillo</i> (cc. 11-12). Violín 1, violín 2, bajo y acompañamiento	361
Ilustración 75. Área de la cantada <i>Qué temprano ¡oh! bien mío</i> (cc. 1-14). Violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento	362
Ilustración 76. Área 1 de la cantada <i>Has visto Gila</i> (cc. 36-41). Violín 1, violín 2, tenor y acompañamiento	362
Ilustración 77. Área de la cantada <i>Hola pastores</i> (cc. 102-106). Violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2 y tenor	363
Ilustración 78. Área de la cantada <i>Hola pastores</i> (cc. 107-118). Violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2 y tenor	364
Ilustración 79. Área de la cantada <i>Hola pastores</i> (cc. 119-128). Violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2, tenor y acompañamiento.....	364
Ilustración 80. Área de la cantada <i>¡Oh! qué halagüeña canción</i> (cc. 133-138). <i>Particella</i> de la voz de alto	365
Ilustración 81. Área 1 de la cantada <i>Has oído Fenisa</i> (cc. 32-36). Violín 1, violín 2, tiple 1, tiple 2 y acompañamiento	366
Ilustración 82. Canción de la cantada <i>Hombres prevenid</i> (cc. 1-19). Violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2, tiple y acompañamiento.....	367
Ilustración 83. Canción de la cantada <i>Hombres prevenid</i> (cc. 7-8). Violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2, tiple y acompañamiento.....	368
Ilustración 84. Canción de la cantada <i>Hombres prevenid. Particella</i> de tiple 1	369
Ilustración 85. Canción de la cantada <i>Qué es esto cielos. Particella</i> de tenor	369
Ilustración 86. Pastorela de la cantada <i>A Belén caminad</i> (cc. 1-7). Violín 1, violín 2, tiple, alto y acompañamiento	372
Ilustración 87. Área de la cantada <i>Pardiobre</i> (cc. 1-4). Oboe, violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento	373
Ilustración 88. Final de la cantada <i>Dígame, dígame. Particella</i> de violín 1	376
Ilustración 89. Final de la cantada <i>Qué alegre caminas. Particella</i> de tiple.....	376
Ilustración 90. Final de la cantada <i>Qué alegre caminas</i> (cc. 15-24). Violín 1, violín 2, tiple, alto y acompañamiento	377
Ilustración 91. Portada del pliego de los villancicos cantados en 1764 en la catedral de Málaga.....	382
Ilustración 92. Recitado de la cantada <i>Hola pastores</i> (cc. 1-3). Tenor y	

acompañamiento.....	390
Ilustración 93. Área de la cantada <i>Ya anticipo la alegre primavera</i> (cc. 1-11).	
Parte de tenor y acompañamiento.....	391
Ilustración 94. Área de la cantada <i>Ya anticipo la alegre primavera</i> (cc. 133-145).	
Parte de tenor y acompañamiento.....	392
Ilustración 95. Primeras páginas del pliego de los villancicos cantados en la catedral de Málaga para la festividad del Nacimiento (año 1735).....	394
Ilustración 96. Primera página de la cantada <i>Las fortunas de Andrómeda y Perseo</i> de Calderón de la Barca.....	431
Ilustración 97. Área 2 de la cantada <i>Has oído Fenisa el dulce acento</i> (cc. 11-16).	
Violín 1, violín 2, tiple 1, tiple 2 y acompañamiento.....	462
Ilustración 98. Área de la cantada <i>Pardiobre</i> (cc. 5-7). Parte de oboe y violín 1.....	463
Ilustración 99. Área de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i> (cc. 1-7). Parte de flauta travesera y violín 1 y 2.....	463
Ilustración 100. Final de la cantada <i>Dígame, dígame</i> (cc. 68-75). Parte de tenor y bajo.....	464
Ilustración 101. Final de la cantada <i>Dígame, dígame</i> (cc. 13-17). Violín 1 y 2, tenor y acompañamiento.....	464
Ilustración 102. Área 1 de la cantada <i>Has oído Fenisa</i> (cc. 118-122). Violín 1, violín 2, tiple 1, tiple 2 y acompañamiento.....	465
Ilustración 103. Área de la cantada <i>Pardiobre</i> (cc. 1-4). Oboe, violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento.....	465
Ilustración 104. <i>Trío del Minuetto</i> de la sinfonía n.º 88 en Sol M de Franz Joseph Haydn (cc. 1-7).....	466
Ilustración 105. Coplas del villancico <i>¡Ou da casa!, ¿el ay licencia?</i> (cc. 1-6).....	467
Ilustración 106. Área de la cantada <i>Oh qué halagüeña canción</i> (cc. 133-139). Parte de alto, tenor y acompañamiento.....	468
Ilustración 107. Área de la cantada <i>Oh qué bien que suspenden</i> (cc. 28-31).	
Parte de trompa 1, trompa 2 y tenor.....	468
Ilustración 108. Área de la cantada <i>Respira Adán</i> (cc. 25-27). Violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento.....	469
Ilustración 109. Área de la cantada <i>Siendo pastor de fama</i> (cc. 82-83). Violín 1, violín 2, clarín, bajo y acompañamiento.....	469
Ilustración 110. Área 2 de la cantada <i>Con mirra, incienso y oro</i> (cc. 1-2). Oboe,	

violín 1 y violín 2	470
Ilustración 111. Área de la cantada <i>Ya ¡oh! gran naturaleza</i> (cc. 44-51). Violín 1, violín 2, oboe 1, oboe 2, tiple y acompañamiento	471
Ilustración 112. Área de la cantada <i>Oh qué halagüeña canción</i> (cc. 84-89). Parte de alto y tenor	471
Ilustración 113. Entrada de la cantada <i>Oh qué halagüeña canción</i> (cc. 30-34). Parte de alto y tenor	472
Ilustración 114. Recitado de la cantada <i>Oh qué halagüeña canción</i> (cc. 1-4). Parte de alto	472
Ilustración 115. Área de la cantada <i>Pardiobre</i> (cc. 86-88). Parte de tiple	473
Ilustración 116. Área de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i> (cc. 1-7). Parte de flauta travesera.....	473
Ilustración 117. Recitado 2 de la cantada <i>Oyendo un pajarote</i> (c. 10). Parte de bajo y acompañamiento	474
Ilustración 118. Recitado de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i> (cc. 8-9). Violín 1, violín 2, tiple, alto y acompañamiento	474
Ilustración 119. Recitado de la cantada <i>Flores cogiendo va una pastorcilla</i> (cc. 1-3). Parte de alto y acompañamiento	475
Ilustración 120. Recitado de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i> (c. 1). Parte de violín 1, violín 2 y tiple.....	475
Ilustración 121. Recitado de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i> (cc. 20-22). Parte de tiple	475
Ilustración 122. Recitado 2 del área <i>Qué habréis primero</i> (cc. 6-8). Tiple 1, tiple 2 y acompañamiento.....	476
Ilustración 123. Área de la cantada <i>Respira Adán</i> (cc. 39-46). Violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento	476
Ilustración 124. Área 2 de la cantada <i>Tortolilla que amorosa</i> (cc. 36-42). Oboe, tenor y acompañamiento.....	477
Ilustración 125. Área 2 de la cantada <i>Oyendo a un pajarote</i> (cc. 22-26). Oboe, violín 1, violín 2, bajo y acompañamiento	478
Ilustración 126. Área de la cantada <i>Hola chequillo</i> (cc. 32-37). Violín 1, violín 2, bajo y acompañamiento.....	478
Ilustración 127. Área 2 de la cantada <i>Quién me dirá</i> (cc. 116-121). Violín 1, violín 2, tenor y acompañamiento	479

Ilustración 128. Área de la cantada <i>Respira Adán</i> (cc. 34-38). Violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento	479
Ilustración 129. Recitado de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i> (cc. 35-37). Parte de alto y acompañamiento.....	480
Ilustración 130. Cantada <i>Quién me dirá</i> (cc. 136-139). Violín 1, violín 2, tenor y acompañamiento.....	480
Ilustración 131. Dúo de la cantada <i>Tortolilla que amorosa</i> (cc. 9-16). Violín 1, violín 2, oboe, tiple, tenor y acompañamiento	481
Ilustración 132. Área de la cantada <i>Flores cogiendo va una pastorcilla</i> (cc. 80-82). Oboe 1, oboe 2, violín 1, violín 2, alto y acompañamiento.....	482
Ilustración 133. Recitado de la cantada <i>Flores cogiendo va una pastorcilla</i> (cc. 1-3). Alto y acompañamiento.....	482
Ilustración 134. Recitado de la cantada <i>Mil veces sea bendito</i> (cc. 5-6). Tenor y acompañamiento	482
Ilustración 135. Recitado de la cantada <i>Niño agraciado</i> (cc. 1-3). Alto y acompañamiento.....	482
Ilustración 136. Recitado de la cantada <i>Niño agraciado</i> (cc. 9-11). Alto y acompañamiento.....	483
Ilustración 137. Área de la cantada <i>Respira Adán</i> (cc. 34-38). Violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento	483
Ilustración 138. Dúo de la cantada <i>Tortolilla que amorosa</i> (cc. 64-67). Violín 1, violín 2, oboe, tiple, tenor y acompañamiento	484
Ilustración 139. Introducción de la cantada <i>Quién me dirá</i> (cc. 46-50). Violín 1, violín 2, tenor 1, tenor 2 y acompañamiento	484
Ilustración 140. Área 2 de la cantada <i>Con mirra, incienso y oro</i> (cc. 51-53). Violín 1, violín 2, tiple, bajo y acompañamiento	485
Ilustración 141. Área de la cantada <i>Pardiobre</i> (cc. 25-29). Parte de tiple	485
Ilustración 142. Área 1 de la cantada <i>Has oído Fenisa</i> (cc. 62-66). Violín 1, violín 2, tiple 1, tiple 2 y acompañamiento	486
Ilustración 143. Área 1 de la cantada <i>Has oído Fenisa</i> (cc. 119-122). Violín 1, violín 2, tiple 1, tiple 2 y acompañamiento	486
Ilustración 144. Área de la cantada <i>Hola pastores</i> (cc. 102-106). Parte de tenor	487
Ilustración 145. Aria <i>Lascia chío pianga</i> de la ópera <i>Rinaldo</i> de G. F. Haendel (cc. 1-4). Parte de soprano	487

Ilustración 146. Introducción de la cantada <i>Dígame, dígame</i> (cc. 1-3). Parte de violín 1 y violín 2	487
Ilustración 147. Área de la cantada <i>Mil veces sea bendito</i> (cc. 38-43). Violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2, tenor y acompañamiento.....	488
Ilustración 148. Área 1 de la cantada <i>Quién me dirá</i> (cc. 86-99). Violín 1, violín 2, tenor y acompañamiento	488
Ilustración 149. Área de la cantada <i>Respira Adán</i> (cc. 111-136). Violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento	489
Ilustración 150. <i>La adoración de los pastores</i> . Obra de Antón Rafael Mengs (1770)	490

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Chantres de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren	116
Tabla 2. Sochantres de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren.....	119
Tabla 3. Ayudas de sochantre de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren	121
Tabla 4. Salmistas de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren	124
Tabla 5. Contraltos de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren.....	151
Tabla 6. Tenores de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren.....	160
Tabla 7. Bajos de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren	167
Tabla 8. Seises de la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren	169
Tabla 9. Número de seises por año durante el magisterio de Iribarren	171
Tabla 10. Violinistas en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren	190
Tabla 11. Violonchelistas en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren.....	195
Tabla 12. Violones de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren	198
Tabla 13. Chirimías en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren	201
Tabla 14. Oboístas en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren	205
Tabla 15. Flautistas en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren	210

Tabla 16. Bajonistas en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren	213
Tabla 17. Clarines y trompistas en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren.....	218
Tabla 18. Organistas primeros de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren	232
Tabla 19. Organistas segundos de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren	236
Tabla 20. Obras de Iribarren conservadas en archivos hispanoamericanos	271
Tabla 21. Obras en latín del maestro Iribarren conservadas en la catedral de Málaga	275
Tabla 22. Obras en romance del maestro Iribarren conservadas en la catedral de Málaga	275
Tabla 23. Cantadas de Iribarren catalogadas por festividades concretas	276
Tabla 24. Obras de Iribarren conservadas en archivos españoles e hispanoamericanos (excluyendo la catedral de Málaga)	276
Tabla 25. Villancicos al Nacimiento cantados en la catedral de Málaga (año 1765) compuestos por Tomás de Peñalosa.....	279
Tabla 26. Cantadas de Iribarren seleccionadas para la presente tesis	287
Tabla 27. Cantadas de Navidad y Reyes con datación múltiple que fueron reutilizadas por Iribarren	290
Tabla 28. Tipología formal de las cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren	299
Tabla 29. Dotación vocal de sus cantadas para Navidad y Reyes.....	301
Tabla 30. Dotación instrumental de sus cantadas para Navidad y Reyes.....	312
Tabla 31. Cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren que emplean el oboe.....	318
Tabla 32. Cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren que emplean la trompa.....	322
Tabla 33. Lugar de interpretación que ocupan las cantadas analizadas en el ciclo de villancicos	329
Tabla 34. Estructura interna general de las áreas analizadas.....	342
Tabla 35. Estructura interna de las áreas y principales zonas tonales	346
Tabla 36. Enlaces tonales entre las secciones A, B y A'	351
Tabla 37. Estructura interna del área de la cantada <i>¡Ay! tierno pastor mío</i>	353
Tabla 38. Estructura interna del área de la cantada <i>Vamos claros mi niño</i>	354
Tabla 39. Texto de la cantada <i>Vamos claros mi niño</i> y su correspondencia	

con la estructura formal	354
Tabla 40. Estructura formal del área de la cantada <i>Hola Jau ah Riselo</i>	355
Tabla 41. Estructura formal de la cantada <i>Ya ¡oh! gran naturaleza</i>	357
Tabla 42. Texto de la cantada <i>Ya ¡oh! gran naturaleza</i> y su correspondencia con la estructura formal	358
Tabla 43. Estructura interna del final de la cantada <i>Qué alegre caminas</i>	376
Tabla 44. Estructura interna del final de la cantada <i>Dígame, dígame</i>	377
Tabla 45. Relación texto-música en la canción de la cantada <i>Hombres prevenid</i>	409
Tabla 46. Parejas de conceptos antitéticos que aparecen implícita o explícitamente en los textos.....	440
Tabla 47. Análisis retórico del esquema formal del área pentapartita.....	460

INTRODUCCIÓN

TEMA DE ESTUDIO, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Una de las mayores dificultades a las que se enfrenta un investigador consiste en acotar su objeto de estudio. En nuestro caso, experimentamos este dilema en otoño de 2012, época en la que iniciábamos un ambicioso proyecto: cursar el Máster en Patrimonio Musical, impartido por la Universidad de Granada y la Universidad Internacional de Andalucía, y realizar el correspondiente TFM. Francisco Martínez González, director del Conservatorio Superior de Música de Málaga por aquel entonces, nos sugirió la opción de estudiar la figura de Juan Francés de Iribarren; eso sí, centrándonos en un reducido número de obras musicales. De este modo, nos adelantó que dicho compositor, nacido en la localidad navarra de Sangüesa, desempeñó el cargo de maestro de capilla en la catedral de Málaga durante más de cuarenta años (1733-1767), institución religiosa en la que se conserva la mayor parte de su ingente legado musical.

En una primera visita al archivo de la seo malagueña, cuyo edificio nos había fascinado desde la niñez, tanto por su imponente fábrica como por la cantidad de tesoros artísticos que albergaba, pudimos comprobar el gran número de cantorales y partituras allí conservadas, prueba de la importancia de la actividad musical en la seo malagueña durante siglos. Si bien por esta catedral pasaron numerosos maestros de capilla, lo cierto es que la historiografía musical resaltaba la figura de Juan Francés de Iribarren no solo por su enorme legado artístico, sino también por la calidad de sus obras, hecho que finalmente sirvió como acicate o estímulo para decidir qué rumbo tomar en nuestra labor investigadora. Así pues, por aquel entonces nuestro TFM puso el foco en dos de las cantadas o villancicos en estilo italiano de este compositor sangüesino, concretamente aquellas dedicadas a la festividad del Nacimiento de 1751¹.

En el caso de la presente tesis, al tratarse de un proyecto mucho más ambicioso, hemos de reconocer que resultaba una ardua tarea realizar una selección coherente de obras. Tras un periodo de reflexión, sopesando qué tipo de composiciones era interesantes incluir y, a su vez, qué cifra era abordable en una investigación de estas dimensiones, decidimos realizar un análisis multidisciplinar centrado en las cantadas de Navidad y

¹ LARA MORAL, Laura, *Juan Francés de Iribarren: Las cantadas de Navidad de 1751*, TFM, tutores: Victoriano J. Pérez Mancilla y Francisco Martínez González, Universidad de Granada y Universidad Internacional de Andalucía, 2013.

Reyes de Juan Francés de Iribarren, alcanzando la nada despreciable cifra de cuarenta y tres obras. A grandes rasgos podemos afirmar que las cantadas o, lo que es lo mismo, villancicos en estilo italiano, son un género musical que surgió a finales del s. XVII y principios del XVIII y se implantó en España como consecuencia de la influencia italiana². Al igual que los villancicos de estilo hispano, la mayor parte de las cantadas españolas del s. XVIII eran de contenido sacro, reservándose el término «cantada humana» para aquellas de contenido profano³.

La hipótesis de la que parte nuestro estudio es que la obra de este compositor navarro muestra una gran calidad tanto a nivel musical como literario y, además, se observa una evolución dentro de su producción compositiva. En ella confluyen varios factores: la cuidada formación de este autor desde sus etapas más tempranas, su apertura hacia las nuevas tendencias musicales, su preocupación por encontrar textos de poetas cualificados y, por último, pero no menos importante, su gran dedicación, entrega y laboriosidad.

Por ello, partiendo de esta premisa, creemos que dedicar unos años a este compositor y rescatar parte de su obra, conociendo la realidad musical que le rodeaba al frente de la capilla catedralicia y contextualizando en lo posible los datos obtenidos con otros estudios de autores de la época, supone dar un nuevo paso hacia la reconstrucción de la historia de la música y de la literatura española dieciochesca. Las mudas y, en algunos casos, deterioradas partituras analizadas en esta tesis son testigo de una época que, aunque no gozó de suficiente atención por parte de la historiografía española durante un tiempo, está comenzando a recuperar el brillo que nunca debió perder.

El estudio de estas composiciones supone nuestro punto de partida, tarea en la que nos hemos marcado los siguientes objetivos:

- Analizar los aspectos históricos, sociales, económicos y culturales que rodearon el magisterio de capilla de Iribarren en la catedral de Málaga.
- Aportar nuevos datos biográficos que nos ayuden a comprender mejor su relación con el cabildo y los músicos de su capilla, así como realizar una comparación entre Iribarren y los maestros que le antecedieron y sucedieron en el puesto.

² CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Cantada», en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, pág. 72.

³ *Ibidem*. Los términos villancico y cantada serán descritos con mayor profundidad en el Capítulo IV, centrado en el análisis musical de estas obras.

- Conocer la situación de la plantilla musical durante el magisterio del músico navarro y su evolución.
- Establecer los rasgos compositivos más relevantes de este autor y la evolución de los mismos a través de sus cantadas de Navidad y Reyes.
- Estudiar los textos de las obras seleccionadas a nivel literario y lingüístico, puesto que se trata de obras vocales.
- Analizar la importancia de la retórica en las composiciones musicales seleccionadas para el presente estudio.
- Contextualizar los datos obtenidos con la realidad de otras capillas catedralicias de la época.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los estudios históricos sobre la música española han sido algo escasos y heterogéneos hasta hace pocas décadas. Sin embargo, las investigaciones centradas en las catedrales españolas, cuyo origen se remonta a mediados del s. XIX, afortunadamente, han acaparado gran parte de nuestra historiografía musical desde entonces, dando como resultado publicaciones de muy diversa índole. La revista *Lira Sacro-Hispana* es uno de estos primeros ejemplos destacables: esta colección de diez volúmenes recopilaba obras religiosas de compositores españoles (desde el s. XVI hasta el XIX) y su autor, Hilarión Eslava, realizó su labor con un criterio científico hasta entonces desconocido, pues otorgaba la consideración de monumento a la edición musical del s. XIX en nuestro país⁴. En este impulso musicológico decimonónico también destacaron estudiosos como Mariano Soriano Fuertes, Baltasar Saldoni o Francisco Asenjo Barbieri, en cuyos trabajos hemos encontrado breves menciones al maestro de capilla Juan Francés de Iribarren, de ahí que hayamos optado por citarlos posteriormente de forma más detallada.

Tras estos primeros estudios, trascurrieron varias décadas hasta encontrar investigaciones reseñables centradas en la música catedralicia española. En 1942, Andrés Araiz publicaba su libro *Historia de la música religiosa en España*, donde analizaba

⁴ ESLAVA Y ELIZONDO, Hilarión, *Lira sacro-hispana: gran colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*, Madrid, Martín Salazar (ed.), 1852-1860, 10 vols. Según Victoriano J. Pérez Mancilla, este tipo de publicaciones, con una narración heroica y edición de las viejas glorias, sustentarían una historiografía centrada principalmente en el Siglo de Oro. PÉREZ MANCILLA, Victoriano J., «Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión», *Anuario Musical*, n.º 68 (2013), pág. 48.

principalmente los aspectos técnicos utilizados en esta música religiosa a lo largo de las diferentes épocas; pero, además, recogía breves reseñas sobre organistas y maestros de capilla españoles de los ss. XVII al XIX⁵. También en la década de los cuarenta del s. XX surgió la revista *Anuario Musical*, donde se recogieron desde entonces un gran número de artículos relacionados con la actividad musical eclesiástica de nuestro país en diferentes épocas y centros religiosos⁶.

Paradójicamente, otra de las publicaciones pioneras en tratar la música religiosa de nuestro país fue el libro en lengua inglesa *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, de Robert Stevenson, aunque dicha monografía, publicada en 1993, solo incluía a los tres grandes maestros del Renacimiento español: Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero y Cristóbal de Morales⁷. Poco después de salir a la luz esta investigación de índole más general, José López-Calo publicó *La música en la catedral de Granada en el s. XVI*, convirtiéndose este en el primer ejemplo de estudio centrado en una sola institución eclesiástica y que, por tanto, analizaba individualmente el funcionamiento de una capilla de música⁸. A este le siguieron un gran número de catálogos elaborados por el mismo autor, como el de la Capilla Real de Granada, o las catedrales de Santiago, Ávila, Zamora, Santo Domingo de la Calzada, Segovia, Calahorra o Granada⁹. Aparte de estos

⁵ ARAIZ MARTÍNEZ, Andrés, *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona, Labor, 1942.

⁶ Sobre la música catedralicia en España, en la década de los cuarenta se publicaron estudios más generales como: ARTERO PÉREZ, José, «Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII», *Anuario Musical*, n.º 2 (1947), págs. 191-202; MADURELL MARIMÓN, José M.ª, «Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (ss. XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, n.º 3 (1948), págs. 213-243; y MADURELL MARIMÓN, José M.ª, «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, músicos e instrumentos (ss. XIV-XVIII)», n.º 4 (1949), págs. 193-220. Ya en los años cincuenta, varios estudios pusieron el foco de atención en centros eclesiásticos como las catedrales de Plasencia, Toledo, Santiago o Tuy: RUBIO CALZÓN, Samuel, «El archivo de música de la catedral de Plasencia», *Anuario Musical*, n.º 5 (1950), págs. 147-168; MOLL ROQUETA, Jaime, «Documentos para la historia de la música en la catedral de Toledo», *Anuario Musical*, n.º 13 (1958), págs. 159-166; LÓPEZ-CALO, José, «Fray José de Vaquedano, maestro de capilla de la catedral de Santiago (1681-1711)», n.º 10 (1955), págs. 191-216; y KASTNER, Santiago, «Notas sobre la música en la catedral de Tuy», *Anuario Musical*, n.º 13 (1958), págs. 195-200.

⁷ STEVENSON, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1961; reeditado en *La música en las catedrales del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

⁸ LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Granada en el s. XVI*, vols. 1 y 2, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1963.

⁹ LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo musical del archivo de la santa iglesia catedral de Santiago*, Cuenca, Diputación Provincial-Instituto de Música Religiosa, 1972; LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Ávila*, Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978; LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Zamora, vol. 1. Catálogo del archivo de música*, Zamora, Diputación Provincial, 1985; LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, Gobierno de La Rioja-Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988; LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial, 1988-1989; LÓPEZ-CALO, José, *Música en la catedral de Calahorra*, Logroño, Gobierno de La Rioja-Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1991; LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*,

inventarios, debemos añadir los trabajos de catalogación realizados en décadas posteriores por otros investigadores, los cuales abordaron el estudio de los fondos musicales de diversas catedrales españolas como, por ejemplo, Cuenca, Salamanca, Cádiz o Sevilla, entre otras¹⁰.

En la década de los sesenta y setenta, la revista *Anuario Musical* siguió recogiendo algunos artículos relacionados con la actividad eclesiástica de nuestro país, poniendo el foco en un centro religioso y su evolución musical a través de diferentes épocas, un archivo musical catedralicio o, por otra parte, un maestro de capilla determinado¹¹. Pese a que en la mayoría de estos artículos se acumulaban datos históricos muy concretos y no contextualizados con otras capillas o instituciones musicales coetáneas, esto no desmerece en absoluto la valía de dicho material, pues sentó las bases para estudios posteriores.

El s. XX avanzaba y desde los años ochenta proliferaron las investigaciones sobre la música en catedrales y colegiatas: Emilio Casares se centró en las catedrales de León y Oviedo; Luis Reppeto, en la colegiata de Jerez; Josep Pavía, en Barcelona; o Inmaculada Cárdenas, en la colegiata de Olivares¹². Por otra parte, ya en los noventa, las publicaciones sobre la música catedralicia de los ss. XVII-XVIII fueron añadiendo otros aspectos hasta el momento desatendidos, tales como la evolución estilística, la economía o la circulación de músicos y composiciones durante la época. A esta nueva corriente historiográfica

Granada, CDMA, 1993; y LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, Granada, CDMA, 1993.

¹⁰ NAVARRO GONZALO, Restituto, *Catálogo musical del archivo de la santa iglesia catedral basilica de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial-Instituto de Música Religiosa, 1973; GARCÍA FRAILE, Dámaso, *Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de Cuenca-Diputación Provincial de Cuenca, 1981; PAJARES BARÓN, Máximo, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Cádiz*, Granada, CDMA, 1993; GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio (dir.), *Catálogo de Libros de Canto Polifonía [y del archivo de música] de la Catedral de Sevilla*, Granada, CDMA, 1994.

¹¹ HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio, «Música y músicos de la catedral de Pamplona», *Anuario Musical*, n.º 12 (1967), págs. 209-246; KASTNER, Santiago, «La música en la catedral de Badajoz (años 1654-1764)», *Anuario Musical*, n.º 18 (1963), págs. 223-238; DURÁN GUDIOL, Antonio, «La capilla de música de la catedral de Huesca», n.º 19 (1964), págs. 30-55; CASARES RODICIO, Emilio, «Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo», *Anuario Musical*, n.º 30 (1975), págs. 181-208; y PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio, «Juan García de Salazar. Maestro de capilla en Toro, Burgo de Osma y Zamora (†1710)», n.ºs 31-32 (1976-1977), págs. 65-113.

¹² CASARES RODICIO, Emilio, *La música en la catedral de Oviedo*, Oviedo, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 1980; y CASARES RODICIO, Emilio, «La música en la catedral de León; maestros del s. XVIII y catálogo musical», *Archivos Leoneses*, n.º 67 (1980), págs. 7-88; REPPETO BETES, José Luis, *La capilla de música de la Colegiata de Jerez (1550-1825)*, Jerez de la Frontera (Cádiz), Centro de Estudios Jerezanos-CSIC-Editorial Sexta S.A., 1980; PAVÍA Y SIMÓ, Josep, *La música en Cataluña en el s. XVIII. Francesc Valls (1671-1747)*, Barcelona, CSIC, 1997; y CÁRDENAS SERVÁN, Inmaculada, «La música en la Colegiata de Olivares», *Anuario Musical*, n.º 36 (1981), págs. 91-129.

pertenecen estudios sobre la Capilla Real de Madrid y las catedrales de Granada, Pamplona o Santiago de Compostela¹³.

Además de todas las fuentes ya citadas, en años posteriores surgieron otros trabajos sobre la música catedralicia española del s. XVIII: estos se centraron en la colegiata del Salvador de Sevilla y las catedrales de Jaca, Córdoba, Orihuela y Cádiz, entre otros ejemplos¹⁴. Ya en las últimas décadas no son pocas las tesis doctorales centradas en músicos eclesiásticos que desempeñaron su labor, al menos en parte, durante el s. XVIII, como Juan Bautista Cabanilles, Joaquín García, Antonio Yanguas, Manuel Doyagiüe o Antoni Milá¹⁵. Paralelamente surgieron algunas tesis que focalizaban sus indagaciones en una región concreta como Jaca, Zamora o Murcia; y, por otro lado, algunos artículos centrados en instituciones religiosas como las parroquias y colegiatas¹⁶.

¹³ LOLO HERRANZ, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1990; RAMOS LÓPEZ, Pilar, *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del s. XVII: Diego de Pontac*, Granada, Diputación Provincial-Junta de Andalucía, 1992, 2 vols.; GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona durante el s. XVIII*, Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 1995, 2 vols.; y ALÉN GARABATO, M.ª Pilar, *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, La Coruña, Ediciones do Castro Música, 1995.

¹⁴ GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario, *La música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*, tesis doctoral, directora: M.ª Isabel Osuna Lucena, Universidad de Sevilla, 2001; MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, Kassel, Reichenberger, 2002; BEDMAR ESTRADA, Luis Pedro, *La música en la Catedral de Córdoba a través del magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*, Córdoba, Junta de Andalucía-Consejería de Educación, 2009; PÉREZ BERNÁ, Juan, *La capilla de música de la catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1766-1727)*, tesis doctoral, directora: M.ª Pilar Alén Garabato, Universidad de Santiago de Compostela, 2007; DIEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad y la Diputación de Cádiz, 2004. A colación de los documentos mencionados, conviene destacar que Ros-Fábregas recopiló una extensísima bibliografía sobre los estudios relacionados con la música en las catedrales españolas, aunque este inventario solo incluye aquellos trabajos realizados hasta 1998. ROS-FÁBREGAS, Emilio, «Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica», *CODEXXI*, n.º 1 (1998), págs. 68-135.

¹⁵ DUCE CHENOLL, José, *La obra vocal de Juan Bautista Cabanilles en su contexto. Una reflexión sobre la práctica musical histórica*, tesis doctoral, directores: Luis Antonio González Marín y Paulino Capdepón Verdú, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018; CUÉLLAR FRANCÉS, Rafael, *El maestro de capilla Joaquín García (Anna c. 1710-Las Palmas 1779)*, tesis doctoral, director: José Luis Palacios Garoz, Universitat Jaume I, 2015; TORIBIO GIL, Pablo, *La misa en España durante la primera mitad del s. XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas*, tesis doctoral, directores: José Máximo Leza Cruz y Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, Universidad de Salamanca, 2013; CANELA GRAU, Montserrat, *Antoni Milà, tres décadas de paisaje sonoro devocional. Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del s. XVIII*, tesis doctoral, director: Antonio Ezquerro Esteban, Universidad de Salamanca, 2017; MONTERO GARCÍA, Josefa, *La figura de Manuel Doyagiüe (1755-1842) en la música española*, tesis doctoral, director: Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

¹⁶ ESCUER SALCEDO, Sara, *El villancico en la catedral de Jaca durante el reinado de Felipe V (1700-1746): recepción y evolución de un nuevo estilo*, tesis doctoral, director: Antonio Ezquerro Esteban, Universidad Complutense de Madrid, 2018; CUADRADO GARZÓN, M.ª Asunción, *La música en la catedral de Zamora en la primera mitad del s. XVIII*, tesis doctoral, director: Paulino Capdepón Verdú, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999; PRATS REDONDO, Consuelo, *Música y músicos en la catedral de Murcia entre 1600-1750*, tesis doctoral, director: Antonio Ezquerro Esteban, Universidad de Murcia, 2010; PÉREZ MANCILLA,

Respecto al estudio de la música en la catedral de Málaga, debemos señalar que, entre los años 1961 y 1968, el padre Andrés Lordén redactó una serie de artículos en la revista *Anuario Musical* relacionados con la capilla malagueña¹⁷. A estos hay que sumar la publicación del inventario musical realizado en 1770 en la catedral de Málaga, donde se recogían todas las obras conservadas en el archivo catedralicio malacitano por aquel entonces¹⁸.

Bajo la dirección de Antonio Martín Moreno, en 2003 fue publicado el catálogo musical de la catedral malagueña¹⁹. La realización de este inventario general de la obra allí conservada fue un gran avance, pero, afortunadamente, desde finales del s. XX hasta estos últimos años, también han surgido diferentes estudios centrados en los órganos y organistas de la seo malacitana, sus cantorales de canto llano, aspectos lingüísticos de sus villancicos dieciochescos conservados o el estudio de su ceremonial religioso²⁰.

Además de todos los estudios ya citados, conviene mencionar tres trabajos de investigación que, aunque no se ciñen específicamente a la época del magisterio de Iribarren, resultan ser de un gran interés para nuestra tesis: se trata de *La música en la catedral de Málaga durante el Renacimiento*, *La música en Málaga en la Era Napoleónica (1808-1814)* y, por último, *La música en Málaga durante el reinado de Carlos II (1665-1700)*²¹. Estos tres trabajos mencionados, fechados en 1997, 2003 y 2015

Victoriano J., «Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión»..., *op. cit.*; y CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina»..., *op. cit.*

¹⁷ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros de capilla de la catedral de Málaga (1641-1799)», *Anuario Musical*, n.ºs 19 y 20 (1964-1765), págs. 72-93 y 105-160; y LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585-1799) [I y 2]», *Anuario Musical*, n.ºs 22 y 23 (1967 y 1968), págs. 145-171 y 157-189.

¹⁸ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Inventario musical de 1770 en la catedral de Málaga», *Anuario Musical*, n.º 24 (1969), págs. 237-246.

¹⁹ MARTÍN MORENO, Antonio (dir.), *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga*, Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2003.

²⁰ Sobre sus órganos y organistas, véase: MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música en su entorno*, Málaga, Studia Malacitana, 1996. Sobre los cantorales, véase: VEGA GARCÍA-FERRER, M.ª Julieta, *Los cantorales de canto llano en la catedral de Málaga*, Sevilla, Consejería de Cultura-CDMA, 2007. Sobre aspectos lingüísticos de sus villancicos dieciochescos, véase: RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII del archivo de la catedral de Málaga*, tesis doctoral, directora: Pilar Carrasco-Cantos, Universidad de Málaga, 2016. Puesto que este último documento aún se halla sin publicar, agradecemos a su autora que nos cediese su trabajo de manera totalmente desinteresada. Sobre el estudio del ceremonial religioso de la seo malagueña encontramos la siguiente publicación: BARCO CEBRIÁN, Lorena C., «El ceremonial religioso en la catedral de Málaga a través del análisis codicológico de sus libros (ss. XV-XIX): estado de la cuestión», en MARCHANT RIVERA, Alicia y TORRE MOLINA, M.ª Josefa (coords.), *Poder, identidades e imágenes de ciudad en España (ss. XVI-XIX). Música y libros de ceremonial religioso*, Málaga, Editorial Síntesis, 2019, págs. 55-76.

²¹ MESSA POULLET, Carlos, *La música en la catedral de Málaga durante el Renacimiento*, tesis doctoral, director: Antonio Martín Moreno, Universidad de Granada, 1997; TORRE MOLINA, M.ª José de la, *La música en Málaga durante la era napoleónica*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003; y RODRIGO

respectivamente, estudian épocas diversas y, además, con una perspectiva bien diferente, complementándose unos a otros: mientras los dos últimos intentan abordar su investigación desde el enfoque historiográfico más abierto y plural que aporta la música urbana, el primero centró su punto de mira en esta institución religiosa catedralicio de una manera más individualista y aislada, aunque no por ello con menor rigor y seriedad.

Centrados ya en la figura de Juan Francés de Iribarren, resulta llamativo que, pese a que Miguel Querol lo considerase «el más fecundo y perfecto compositor de cantatas a solo y también el más original»²², los estudios realizados hasta el momento no alcanzan la cifra que un autor de su talla compositiva merece. De hecho, consideramos que el análisis de su obra se convierte en un paso ineludible para el estudio del Barroco español, pero, desafortunadamente, durante las últimas décadas el estudio de este compositor no ha avanzado demasiado.

Ya en 1853 Hilarión Eslava describía a este maestro como un organista de gran reputación²³. Solo dos años más tarde, en un artículo publicado en la *Gaceta Musical de Madrid* (1855), este mismo investigador mencionaba la aparición de tres obras de Iribarren encontradas en el legado de Manuel Blasco de Nebra²⁴. Las posteriores reseñas sobre la figura de este maestro sangüesino se deben a tres grandes pilares de la musicología decimonónica: Mariano Soriano Fuertes, Baltasar Saldoni y Francisco Asenjo Barbieri. El primero destacaba el «mérito extraordinario» de la obra de Francés de Iribarren en su *Historia de la música*; Saldoni reseñaba en 1859 su gran legado compositivo, haciendo especial mención a la ingente cantidad de obras del maestro conservadas en el archivo de la catedral de Málaga; y Barbieri, por su parte, aludía a este autor en su catálogo de músicos españoles²⁵.

HERRERA, José Carlos, *La música en Málaga durante el reinado de Carlos II (1665-1700)*, tesis doctoral, directora: M.^a Josefa de la Torre Molina, Universidad de Málaga, 2015.

²² QUEROL GAVALDÁ, Miguel, «El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)», *Cuadernos de sección. Música*, n.º 1 (1983), pág. 128.

²³ ESLAVA Y ELIZONDO, Hilarión, *Museo Orgánico Español*, Madrid, Imprenta de José C. de la Peña, 1853, pág. 13.

²⁴ ESLAVA Y ELIZONDO, Hilarión (dir.), *Gaceta musical de Madrid*, n.º 33 (16 de septiembre de 1855), pág. 262.

²⁵ SORIANO FUERTES, Mariano, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, Barcelona-Madrid, Imprenta de Narciso Ramírez, 1859, vol. 4, pág. 137; SALDONI I REMENDO, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881; edición de Jacinto Torres Mulas, Madrid, Centro de Documentación Musical de Madrid, 1986, pág. 107; y ASENJO BARBIERI, Francisco, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, vol. 1 (edición, transcripción e introducción de Emilio Casares Rodicio), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, pág. 215.

Estas breves citas dieron paso a estudios de mayor envergadura pues, en 1897, Felipe Pedrell reflejó en su *Diccionario* numerosos datos procedentes de las actas capitulares de la catedral de Málaga y, de manera simultánea, recogió el primer inventario de la obra de Iribarren realizado hasta el momento, así como la transcripción de tres obras de este maestro de capilla, insertas en esta misma publicación²⁶. A inicios del s. XX, Rafael Mitjana mencionó a Iribarren en uno de sus estudios, incluyendo un fragmento de una de sus obras (himno *Vexilia Regis Prodeunt*)²⁷. Años más tarde encontramos alusiones a este maestro algo más concisas realizadas por Mary Neal Hamilton y el padre Donostia; pero en la segunda mitad del s. XX, solo varios diccionarios y enciclopedias dedicaron algunas líneas al compositor navarro, como el *Diccionario de la Música Labor* (1954), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1955) y *The Grove Dictionary* (1980)²⁸.

Lo realmente llamativo es que, hasta entonces, casi la totalidad de la obra del músico objeto de esta tesis se mantenía intacta en los archivos, pues las labores de transcripción se demoraron hasta los años sesenta. Miguel Querol, según señalaba Luis Naranjo, visitó la catedral en 1964, catalogando sus fondos musicales hasta el s. XIX (trabajo que quedó inédito) y transcribiendo diversas obras de nuestro autor, que han sido publicadas en dos monumentales colecciones²⁹. La primera de estas publicaciones, titulada *Música Barroca Española*, contiene cuatro composiciones del maestro de capilla navarro (una en latín y tres en romance)³⁰; y, precisamente, varias de estas obras fueron las primeras de Iribarren grabadas en soporte digital en el año 1990³¹. En otro trabajo,

²⁶ PEDRELL SABATÉ, Felipe, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*, Barcelona, Víctor Berdós, 1897, vol. 1, págs. 696-700.

²⁷ MITJANA Y GORDÓN, Rafael, «Histoire de la musique: Espagne», en LAVIGNAC, Albert, *Encyclopédie de la Musique*, París, Delagrave, 1920; edición de Antonio Álvarez Cañibano, *La música en España*, Madrid, Centro de Documentación Musical de Madrid, 1993, vol. 4, págs. 242-243.

²⁸ HAMILTON, Mary Neal, *Music in Eighteenth Century Spain*, Nueva York, University of Illinois Press-Urbana, 1937, pág. 227 (esta investigadora llama al maestro de capilla «Francisco» de Iribarren); DONOSTIA, José Antonio de, *Música y Músicos en el País Vasco*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1951, vol. 5, págs. 32, 44 y 81; ANGLÉS PAMIES, Higinio y PENA COSTA, Joaquín, *Diccionario de la Música Labor*, Barcelona, Labor, 1954, vol. 1, pág. 953; BOURLIGUEUX, Guy, «Francés de Iribarren, Juan», en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1955, vol. 4, págs. 342-343; STEVENSON, Robert, «Francés de Iribarren, Juan», en SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6ª edición, Londres, Mc Millan Publishers Limited, 1980, vol. 6, págs. 772-773.

²⁹ NARANJO LORENZO, Luis E., «La aportación de Juan Francés de Iribarren en la música española del s. XVIII», *Musiker*, n.º 11 (1999), pág. 38.

³⁰ QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música Barroca Española, vol. 5: cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1973.

³¹ Solo serían grabadas las obras en romance. FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan *et alii*. *Cantatas barrocas del s. XVIII* [Grabación sonora], Madrid, Centro de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

titulado *Esteban de Brito. Obras*, Querol también incluía obras del maestro sangüesino que erróneamente se atribuyeron a Brito³².

El padre Manuel Gámez, por su parte, transcribiría varias composiciones de Iribarren en las últimas décadas del s. XX, custodiando algunos de estos manuscritos originales en el archivo de la coral «Santa María de la Victoria» de Málaga³³. Pero las labores de recuperación de su obra no se limitaron al territorio malagueño, sino que Ismael Fernández de la Cuesta descubrió dos composiciones del músico sangüesino, desconocidas hasta el momento, en un cantoral polifónico de Silos (Burgos), y Dionisio Preciado las transcribió; de este hallazgo se hicieron eco las publicaciones *Tesoro Sacro Musical* (1974) y *Revista de Musicología* (1992)³⁴.

Una nueva monografía que aportó más datos sobre la obra del músico navarro, esta vez desde una perspectiva literaria, sería la publicación *Villancicos dieciochescos* de Manuel Alvar, fechada en 1973: en esta edición facsímil se estudiaba una selección de pliegos de villancicos «puestos en música» por Juan Francés de Iribarren y Jaime Torrens, aportando datos históricos, musicales y, principalmente, literarios³⁵.

A raíz de todos estos avances, el interés por Iribarren fue en aumento pues, a finales la década de los setenta del s. XX, José Luis Ansorena (director del archivo vasco de la música ERESBIL) transcribió diversas obras de este compositor para interpretarlas con la coral «Andra Mari» de Errentería³⁶. No obstante, el verdadero renacer del interés por el músico navarro se produjo en los ochenta, década en la que Miguel Querol dedicaba un amplio artículo al maestro de capilla³⁷ y, además, fue mencionado en monografías como la *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII, Historia de la música andaluza* o el *Diccionario de la música y músicos*³⁸.

³² QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Esteban de Brito. Obras*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1976.

³³ El nombre de las obras custodiadas en esta iglesia malagueña podemos encontrarlo en: NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren Echevarría, Juan», en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 5, pág. 241.

³⁴ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, «Cantorales polifónicos de la abadía de Santo Domingo de Silos», *Tesoro Sacro Musical*, n.º 57 (1974), págs. 35-39; PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio «Obras desconocidas de autores conocidos en los cantorales de Silos», *Revista de Musicología*, n.º 15 (1992), págs. 625-720.

³⁵ ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos*, edición facsímil, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1973.

³⁶ NARANJO LORENZO, Luis E., «La aportación de Juan Francés de Iribarren...», *op. cit.*, pág. 38.

³⁷ QUEROL GAVALDÁ, Miguel, «El cultivo de la cantata...», *op. cit.*, págs. 115-128.

³⁸ MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, págs. 192-193; y MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, págs. 248-249; PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano, «Francés de Iribarren, Juan», en *Diccionario de la música y músicos*, Madrid, Istmo, 1985, vol. 2, pág. 45 (en esta publicación su autor

Para encontrar el primer trabajo monográfico sobre Juan Francés de Iribarren habría que esperar hasta 1988, año en el que la investigadora chilena Marta Sánchez realizó la transcripción de varios de sus villancicos, un nuevo inventario de su obra conservada en Málaga y un profundo estudio del autor y su corpus compositivo³⁹. Aquel mismo año se incluyó una breve reseña de nuestro compositor en el *Diccionario de la música. Los hombres y sus obras*, de Marc Honneger, aunque esta fuente no aportaba gran novedad teniendo en cuenta lo ya publicado hasta entonces⁴⁰.

Tras este gran impulso en el terreno de la investigación, son varios los trabajos que debemos destacar, estando estos vinculados de manera más o menos directa con Juan Francés de Iribarren: Gonzalo Martín Tenllado publicó en 1991 su monografía sobre el músico y organista malagueño Eduardo Ocón y, solo unos años más tarde, Vidal González sacó a la luz su libro titulado *Archivo de la catedral de Málaga*, inventario que ha facilitado sumamente nuestro rastreo de legajos en el archivo catedralicio⁴¹.

De manera paralela a todos los caminos ya recorridos en el campo de la investigación musicológica, en 1994 salió a la venta la segunda grabación discográfica con obras de Iribarren⁴². No obstante, el disfrute de su música en formato sonoro sufrió un estancamiento desde entonces, pues deberíamos esperar siete años hasta encontrar nuevas grabaciones de sus obras, como veremos más adelante.

Luis Naranjo, uno de los mayores expertos en la figura de este compositor, publicó en 1996 su artículo *Los maestros de capilla de la catedral de Málaga*⁴³. Aunque en él solo citaba brevemente a Iribarren, este trabajo precedía al amplio estudio titulado *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren (1699-1767) (estudio preliminar y catálogo)*: esta monografía, finalizada en 1997, además de recoger la transcripción de un gran número de obras de Iribarren procedentes de diferentes archivos musicales de la geografía española, muestra un profundo estudio del compositor y su

dedica poco más de diez líneas a este maestro de capilla, reflejando datos ya citados en otras enciclopedias y diccionarios).

³⁹ SÁNCHEZ, Marta, *XVIII Century Spanish Music: Villancicos of Juan Francés de Iribarren*, Pittsburg (EE. UU.), Latin American Literary Review Press, 1988.

⁴⁰ HONEGGER, Marc, *Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs oeuvres*, París, Editorial Bordas, 1970; edición de Tomás Marco Aragón, *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*, Madrid, Espasa Calpe-Banco Bilbao Vizcaya, 1993, págs. 201-202.

⁴¹ MARTÍN TENLLADO, Gonzalo, *Eduardo Ocón: El Nacionalismo Musical*, Málaga, Seyer, 1991; y GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, *Archivo de la catedral de Málaga*, Málaga, Ediciones Edinford, 1994, págs. 272 y 370.

⁴² FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan *et alii*. *Mas no puede ser: Villancicos y cantatas* [Grabación sonora], Madrid, Deutsche Harmonia Mundi, 1994

⁴³ NARANJO LORENZO, Luis E., «Los maestros de capilla de la catedral de Málaga», *Boletín de la Federación Andaluza de Coros*, n.º 2 (1996), págs. 4-12.

obra⁴⁴. Gracias a la amabilidad de su autor, que desinteresadamente nos ha cedido este material, hemos podido comprobar lo valioso que resulta dicho documento para cualquier músico que quiera indagar en la figura de Juan Francés de Iribarren y, aunque se trata de material inédito, puede ser consultado en el CDMA. Solo un año después de finalizar la monografía anteriormente mencionada, Luis Naranjo investigador participó en un ciclo de conferencias en Londres dedicado a los villancicos y cantatas en la Península Ibérica, aportando nuevos datos relacionados con el maestro de capilla y su obra⁴⁵.

Por otra parte, en 1997 M.^a Ángeles Martín Quiñones defendía su tesis doctoral titulada *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII: la vida y obra de Jaime Torrens* (aún inédita); pese a no citar a Juan Francés de Iribarren en su título, este trabajo de investigación abarca una buena parte de su magisterio en la catedral de Málaga, dado que estudia la situación de la capilla catedralicia desde 1750 hasta finales de siglo y, como veremos más adelante, el magisterio de Iribarren abarcaba desde 1733 hasta 1767⁴⁶. Paralelamente, aquel mismo año de 1997 salía a la luz el libro *Towards a History of the Spanish Villancico* de Paul R. Laird, en el que este autor dedicaba unas páginas al músico sangüesino, aunque basándose en datos recogidos anteriormente por Marta Sánchez en su ya citada monografía⁴⁷.

Desafortunadamente, a finales del s. XX se produjo un estancamiento en la actividad investigadora relacionada con este maestro navarro. Una excepción fue el trabajo realizado por Cristóbal García Gallardo en 1998, en el cual analizaba la cantada de Iribarren titulada *Sagrada Devoción*⁴⁸. Este investigador sintetizó mucha información recogida hasta el momento y, si bien dicho material permanece también inédito, hemos accedido a él gracias a la amabilidad de su autor.

Desde entonces el número de estudios se vio drásticamente reducido, pero en 1998 fue depositado en el CDMA un valiosísimo material para estudiar la figura de Iribarren,

⁴⁴ NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren (1699-1767) (estudio preliminar y catálogo)*, inédito, Granada, CDMA, 1997, págs. 50-51.

⁴⁵ NARANJO LORENZO, Luis E., «Los villancicos y las cantadas de Navidad de Juan Francés de Iribarren», conferencia presentada en el ciclo *Secular Genres in Sacred Contexts?: the Villancico and the Cantata in the Iberian world, 1400-1800*, celebrado en Londres entre el 1 al 4 de julio de 1998 con la dirección de Tess Knighton y Álvaro Torrente (inédito).

⁴⁶ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII: La vida y obra de Jaime Torrens*, tesis doctoral, director: Antonio Martín Moreno, Universidad de Granada, 1997.

⁴⁷ LAIRD, Paul R., *Towards a history of the Spanish Villancico*, Michigan, Harmonie Park Press, 1997, págs. 118-125.

⁴⁸ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., *La cantada religiosa de Juan Francés de Iribarren (1698-1767): análisis de Sagrada Devoción (1757)*, trabajo inédito de los cursos de doctorado, Universidad de Granada, 1997-98.

titulado *Música y músicos en la santa iglesia catedral de Málaga: siglo XVIII*. En él se recogía la transcripción y copia de legajos originales realizada por Luis Díez Huertas⁴⁹, lo que nos facilitó la consulta de documentos conservados en la catedral malagueña.

Los últimos estudios de envergadura sobre el compositor estudiado en la presente tesis fueron publicados en 1999, cuando Luis Naranjo elaboró un artículo inserto en la revista *Musiker*⁵⁰ y la voz «Francés de Iribarren Echevarría, Juan» del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*⁵¹. Además, este investigador malagueño también participó en una publicación colectiva titulada *Juan Francés de Iribarren. Compositor 1699-1767*⁵². También en 1999 Juan Cruz Labeaga fue autor del artículo titulado «Juan Francés de Iribarren, compositor de Sangüesa (1699-1767)» de la revista *Príncipe de Viana*, aunque sin aportar gran novedad respecto a todo lo anteriormente publicado⁵³.

Aparte de la sección dedicada al maestro Iribarren en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, resultaba imprescindible consultar en este otras voces como «Cantada» o «Málaga»⁵⁴, en las que se citaba de manera tangencial a este compositor. Según los datos recogidos en este citado diccionario:

Más de quinientas cantadas, en su mayor parte inéditas, compuso el MC [maestro de capilla] de la catedral de Málaga Juan Francés de Iribarren (1698-1767). Miguel Querol, que publicó dos cantadas de Iribarren [...] afirma que se trata de un autor de primer orden y que el estudio de su producción es fundamental para el estudio de la cantada en España⁵⁵.

Respecto a estas afirmaciones, debemos aclarar que, basándonos en los estudios publicados hasta el momento, las «quinientas cantadas» no son exactamente cantadas, sino quinientas «obras en romance» que englobaba áreas, cantadas, dúos, jácaras y villancicos⁵⁶. Además, Miguel Querol no solo incluyó dos obras de Iribarren en dicha publicación, sino tres cantadas y un motete, cuyos títulos son *Por aquel horizonte*

⁴⁹ DÍEZ HUERTAS, Luis y RUIZ CASTRO, Manuel, *Música y músicos en la santa iglesia catedral de Málaga: siglo XVIII*, vol. 10, inédito, Granada, CDMA, 1998.

⁵⁰ NARANJO LORENZO, Luis E., «La aportación de Juan Francés de Iribarren...», *op. cit.*, págs. 35-48.

⁵¹ NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren Echevarría, Juan»..., *op. cit.*, págs. 235-241.

⁵² LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren. Compositor 1699-1767*, Sangüesa, Coral Nora de Sangüesa, 1999.

⁵³ LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, «Juan Francés de Iribarren, compositor de Sangüesa (1699-1767)», *Príncipe de Viana*, n.º 218 (1999), págs. 663-704.

⁵⁴ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Cantada»..., *op. cit.*, págs. 72-74; MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, «Málaga», en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 7, pág. 52.

⁵⁵ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Cantada»..., *op. cit.*, pág. 73.

⁵⁶ MARTÍN MORENO, Antonio (dir.), *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, págs. 1104-1110.

(cantada de Navidad, 1759), *Los valles hoy se alegran* (cantada al Santísimo, 1758), *Sagrada devoción* (cantada al Santísimo, 1758) y *O quam suavis* (motete, 1747)⁵⁷. Por último, debemos añadir una puntualización relacionada con la fecha de nacimiento del maestro sangüesino, pues posteriormente se ha demostrado que es 1699, y no 1698, como por aquel entonces se creía⁵⁸.

Desafortunadamente, hemos observado que el s. XXI no ha aportado demasiados estudios sobre Iribarren, aunque no hay que olvidar los artículos publicados por Cristóbal García Gallardo (2003, 2004 y 2009) o Javier Marín (2006)⁵⁹. Pese a la imposibilidad de citar muchos más estudios musicológicos, a partir del año 2001 la obra del maestro de capilla en formato sonoro ha ido resurgiendo gracias a las transcripciones y grabaciones realizadas: la Orquesta Ciudad de Málaga grabó en 2001 varias obras del compositor navarro⁶⁰, pero el interés por Francés de Iribarren traspasó las fronteras españolas, dando lugar en 2005 al lanzamiento de un nuevo CD en Washington⁶¹.

Pocos años después salían al mercado dos nuevas grabaciones: el doble disco publicado por Vicente Navascués en 2007, con obras tanto en latín como en romance acompañadas de documentación de lo más completa⁶²; y, en 2008, el de la agrupación malagueña «Maestro Iribarren»⁶³. En este último, aparte de un motete del compositor sangüesino, aparecen otras obras de maestros de capilla de la catedral de Málaga como Francisco Sanz o Jaime Torrens. Fruto del trabajo realizado por el conjunto musical

⁵⁷ QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música Barroca Española...*, op. cit.

⁵⁸ LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren...*, op. cit.

⁵⁹ Cristóbal García publicó los siguientes artículos: «Cantatas en Málaga: La música de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)», *Jábega*, n.º 95 (2003), págs. 66-80; «Interpretación de villancicos y cantatas en Málaga a mediados del s. XVIII», *Hoquet*, n.º 2 (2004), págs. 59-74; y «Villancicos del siglo XVIII en España», *Música y Educación*, n.º 80 (2009), págs. 78-91. Javier Marín, por su parte, recogería novedades sobre la presencia de la música de Iribarren en Hispanoamérica, tras haber descubierto una de sus obras en la basílica de Santa María de Guadalupe (México). MARÍN LÓPEZ, Javier, «Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (ss. XVII-XIX)», *Príncipe de Viana*, vol. 238 (2006), págs. 425-457.

⁶⁰ FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan et alii. *La música en la catedral de Málaga* [Grabación sonora], Madrid, A & B Master Record Natural, 2001.

⁶¹ FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan et alii. *Villancicos y cantadas: sacred song and dances from Latin America and Spain* [Grabación sonora], Port Washington, Koch International Classics, 2005.

⁶² Tras las correspondientes labores de transcripción, saldría a la luz el resultado sonoro de dicha tarea realizada. NAVASCUÉS ZAMORA, Vicente, *Transcripción de partituras del maestro don Juan Francés de Iribarren (1699-1767)* [Música impresa], inédito, Granada, CDMA, 2007; FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan, *Juan Francés de Iribarren (1699-1767): salmos, villancicos y cantadas* [Grabación sonora], Madrid, RTVE, 2007. El libreto que acompaña a este disco recoge las reflexiones de Luis Naranjo, musicólogo y estudioso de la vida y obra de Juan Francés de Iribarren, documentando la figura, producción y proyección musical del maestro navarro o la actividad de la capilla de música de la catedral de Málaga; además, en ambos discos se incluyen comentarios de cada una de las obras interpretadas.

⁶³ FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan et alii. *Monumentos sonoros de la catedral de Málaga: música en honor de San Ciriaco y Santa Paula* [Grabación sonora], Málaga, Desirtu, 2008.

«Maestro Iribarren», dos integrantes de esta agrupación malagueña (concretamente, el tenor Luis Pacetti y el organista Antonio del Pino) depositaron en el CDMA la transcripción de un número importante de obras del compositor navarro, tanto en latín como en romance⁶⁴.

Del mismo modo, la OBS también se interesó por la obra de Iribarren y, tras las correspondientes tareas de transcripción de algunas composiciones en castellano, publicaron los discos *Serpiente venenosa*, *Arde el furor intrépido* y *Pardiobre*, en 2008, 2009 y 2011 respectivamente⁶⁵. Las obras incluidas en este último disco han sido a su vez publicadas junto con una edición crítica de los textos, siendo su autora la filóloga Esther Borrego⁶⁶.

Tras un tiempo de escasez investigadora, los más recientes avances en el terreno musicológico vendrían de la mano de Javier Marín: sus reveladores descubrimientos en la catedral de Guatemala le permiten afirmar en 2010 la presencia de doce obras en romance del compositor navarro allí custodiadas⁶⁷, mientras que estudios previos solo citaban siete⁶⁸. Sus investigaciones en Hispanoamérica también condujeron a Marín a tierras mexicanas, donde ha encontrado otras obras del maestro sangüesino, alguna de ellas desconocidas hasta el momento⁶⁹.

Aparte de estos artículos mencionados, cabe destacar otras publicaciones como las monografías *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer* (2010) y *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América* (2010), donde la investigadora M.^a José de la Torre mencionaba brevemente a Iribarren; o, por otro lado, la voz dedicada a este músico en el *New Grove* (versión en línea)⁷⁰.

⁶⁴ PACETTI ARANDA, Luis M.^a, *Transcripción de obras a solo del s. XVIII del Archivo de Música de la Catedral de Málaga* [Música impresa], Granada, CDMA, 2008.

⁶⁵ FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan *et alii*. *Serpiente venenosa: música en las catedrales de Málaga y Cádiz en el s. XVIII* [Grabación sonora], Sevilla, Almaguila, 2008; FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan *et alii*. *Arde el furor intrépido* [Grabación sonora], Sevilla, OBS Prometeo, 2009; y FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan. *Pardiobre* [Grabación sonora], Sevilla, OBS Prometeo, 2011.

⁶⁶ PEÑALVER SARAZIN, Guillermo, VILLARREAL FUENTES, José Manuel y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, *Juan Francés de Iribarren: Cantadas para la catedral de Málaga*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011.

⁶⁷ MARÍN LÓPEZ, Javier, «Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)», en GARCÍA-ABÁSULO, Antonio (coord.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, Servicios de publicaciones Universidad de Córdoba, 2010, pág. 123.

⁶⁸ NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección...*, *op. cit.*, págs. 50-51.

⁶⁹ MARÍN LÓPEZ, Javier, «Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (ss. XVII-XIX)», *Príncipe de Viana*, n.º 238 (2006), págs. 433-434; y MARÍN LÓPEZ, Javier, «Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)», en ALFARO CRUZ, Jesús y TORRES MEDINA, Raúl (coords.), *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, México, Seminario Permanente de Historia y Música en México-Universidad Autónoma de México, 2010, pág. 103.

⁷⁰ TORRE MOLINA, M.^a Josefa de la, «Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España, el caso de la catedral de Málaga», en MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (ed.), *La ópera en el templo*.

Luis Naranjo, por su parte, fue el encargado de una de las más recientes reseñas: la voz «Francés de Iribarren, Juan» del *Diccionario biográfico español*, publicado por la Real Academia de la Historia en 2011⁷¹. Poco después, algunos estudios o trabajos final de máster han abordado aspectos concretos sobre este compositor y su obra. A modo de ejemplo, citaremos el estudio realizado por la propia autora de esta tesis doctoral quien, partiendo de dos cantadas compuestas por el músico navarro para la Natividad de 1751, combinó las perspectivas histórica, musical, literaria y retórica para abordar un análisis exhaustivo de estas dos obras, además de incluir nuevos datos sobre el corpus compositivo de este autor⁷². Por otra parte, también cabe mencionar el trabajo llevado a cabo por Lorena Fernández, titulado *El tratamiento de la trompa en la obra de Juan Francés de Iribarren a través de sus cantadas: «O que bien que suspenden» (1755), «Jerusalen eleva» (1756) y «Ay tierno pastor mio» (1759)*, cuyo objetivo era analizar la evolución de este instrumento de viento en el estilo compositivo del músico sangüesino⁷³.

Por último, a estos estudios se suman las siguientes monografías donde podemos encontrar nuevos datos sobre Iribarren: el *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca*, coordinado por M.^a Josefa Montero (2011)⁷⁴; *La música en las catedrales españolas*, de López-Calo, que reserva algunas páginas al maestro (2012)⁷⁵; *Historia de la música en España e Hispanoamérica (vol. 4). La música en el s. XVIII*, coordinado por José Máximo Leza, donde también se dedicó cierta atención a este

Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pág. 240; y TORRE MOLINA, M.^a Josefa de la, «La catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano: logros, perspectivas y retos», en GARCÍA-ABÁSULO, Antonio (coord.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, Servicios de publicaciones Universidad de Córdoba, 2010, págs. 309, 314 y 315; MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, «Francés de Iribarren, Juan», en SADIE, S. y TYRRELL, J. (coords.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línea]. <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el 17/11/19].

⁷¹ NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren, Juan», en ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo (dir.), *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011, vol. 20, págs. 559-563.

⁷² LARA MORAL, Laura, *Juan Francés de Iribarren: Las cantadas de Navidad de 1751...*, op. cit. Fruto de esta investigación se publicó el siguiente artículo: LARA MORAL, Laura, «La Natividad en la catedral de Málaga: año 1751», *Hoquet*, n.º 12 (2014), págs. 92-106.

⁷³ FERNÁNDEZ CABELLO, Lorena, *El tratamiento de la trompa en la obra de Juan Francés de Iribarren a través de sus cantadas: «O que bien que suspenden» (1755), «Jerusalen eleva» (1756) y «Ay tierno pastor mio» (1759)*, TFM, tutor: Francisco Martínez González, Universidad de Granada y Universidad Internacional de Andalucía, 2016.

⁷⁴ En este estudio se aportan nuevos datos biográficos sobre Iribarren, todos ellos relacionados con su etapa en la catedral salmantina, a lo que se suma la revisión de su obra conservada en dicho archivo catedralicio. MONTERO GARCÍA, M.^a Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca*, Salamanca, Publicaciones del archivo catedral de Salamanca, 2011.

⁷⁵ LÓPEZ-CALO, José, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012, págs. 465 y 515-519.

compositor (2014)⁷⁶; o la monografía sobre la música navarra llevada a cabo por María Gembero-Ustárróz en la que, además de recoger algunos datos biográficos de Juan Francés de Iribarren, esta investigadora advertía sobre la urgencia de iniciar un proyecto sistemático de catalogación y edición de su obra (2016)⁷⁷. Mención especial requiere la ingente labor realizada por el organista Antonio del Pino, cuya transcripción y estudio de las *Lamentaciones* del maestro sangüesino esperamos que culmine con la defensa de su tesis doctoral en los próximos años, labor que en la actualidad compagina con la recuperación sonora de este músico navarro⁷⁸.

A todas las grabaciones ya lanzadas al mercado debemos añadir la labor de Federico del Sordo, director que grabó un disco con obras de Iribarren en Roma en 2018. En él se incluirían tres arias (*La cierva herida*, *Admite dueño amado*, *A ti mi Dios adora*), cinco cantadas (*Aplaudan de las ondas*, *Es el poder del hombre limitado*, *Hoy se concibe pura*, *Hola Jau ah Riselo*, *Hasta aquí Dios amante*), seis villancicos (*A alegrar a mi Niño*, *El retrato del Niño*, *Jitanillaz*, *Jitanaz*, *Deseando cantar juntos*, *Hortelanito hermoso y Jardinera serpiente*) y dos motetes (*Puer qui natus est* y *Conceptio tua*), que esperamos pronto puedan llegar al público⁷⁹.

Como hemos observado, la atención de la musicología hacia este músico navarro se remonta a mediados del s. XIX y, si bien se han realizado grandes avances desde entonces, aún queda mucho camino por recorrer. Ante un músico de tal envergadura, saber acotar bien el objeto de estudio adquiere una gran relevancia; de hecho, como afirmaba Luis Naranjo, «de Iribarren no solo es posible una tesis doctoral, sino cien más»⁸⁰. Esto no debe desalentarnos, sino que, como decía Miguel Querol refiriéndose a Iribarren:

Si en su producción hay rasgos personales, como yo supongo, que se aparten de la línea general de la escuela italiana, solamente se podrá saber el día que un joven [...] dedique su tesis doctoral a este compositor, que ciertamente merece que alguien le dedique algunos años de su vida⁸¹.

⁷⁶ LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica (vol. 4). La música en el s. XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.

⁷⁷ GEMBERO USTÁRROZ, María, *Navarra/Música*, Navarra, Gobierno de Navarra-Departamento de Cultura, Deporte y Juventud-Dirección General de Cultura Príncipe de Viana, 2016, págs. 131-133.

⁷⁸ Antonio del Pino se encargaría de los instrumentos de tecla en esta reciente grabación: FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan. *Con qué dulzura el alma* [Grabación sonora], Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2017.

⁷⁹ SOTORRÍO TENLLADO, Regina, «La catedral de Málaga suena en Roma», en *Diario Sur* [en línea], 16-10-2018. <https://www.diariosur.es/culturas/musica/catedral-malaga-suena-20181016212422-nt.html> [Consultado el 21/10/2019].

⁸⁰ NARANJO LORENZO, Luis E., «La aportación de Juan Francés de Iribarren...», *op. cit.*, pág. 36.

⁸¹ QUEROL GAVALDÁ, Miguel, «El cultivo de la cantata...», *op. cit.*, pág. 128.

Esta cita ha servido de estímulo en toda la labor realizada, pues la incesante búsqueda, que nos ha llevado por numerosos archivos y bibliotecas de la Península, ha resultado ser de gran complejidad en ciertos momentos, proceso que se describirá con mayor detalle en el siguiente epígrafe.

METODOLOGÍA

Como primer paso de nuestra investigación, se han recabado todas las fuentes secundarias sobre la música eclesiástica de la época objeto de estudio. De este modo, hemos localizado y consultado monografías, tesis doctorales o artículos. Muchos de estos trabajos han sido encontrados en la BNE, la biblioteca de la Universidad de Granada, CDMA (Granada), la biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Málaga, diversas bibliotecas públicas de la provincia de Málaga o la biblioteca de la Universidad de Logroño⁸². En esta primera etapa de estudio pudimos obtener información, tanto a nivel regional como nacional, de la actividad y movilidad de los músicos, así como del funcionamiento orgánico de centros religiosos durante el s. XVIII.

La búsqueda y recopilación de las fuentes primarias fue el siguiente paso y, puesto que todas las obras analizadas en el presente estudio están conservadas en el archivo de la catedral de Málaga, tuvimos que solicitar de manera oficial las correspondientes autorizaciones para poder fotografiar estas partituras y esperar su concesión⁸³, trámite que nos facilitaría realizar la transcripción de las composiciones sin necesidad de acudir al archivo. Una vez firmado este permiso nos comprometíamos a no reproducir obras completas en nuestra tesis, puesto que son propiedad del cabildo catedralicio malagueño, quien tan celosamente cuida de su patrimonio. A su vez, la localización, lectura y vaciado de actas capitulares, expedientes de sangre, cédulas reales, minutas de cartas, salarios, legajos y documentos varios relacionados con el cabildo (material solo cotejable en persona en el archivo catedralicio de Málaga) supuso una etapa ineludible para completar

⁸² Por suerte, aprovechando momentos vacacionales en los cuales visitaba a mi familia, pasé largos periodos de tiempo en este centro universitario. Dado que allí se imparte la especialidad de Musicología, su biblioteca alberga gran cantidad de material de suma relevancia para mi labor investigadora al que, desgraciadamente, no pude tener acceso en otras bibliotecas más cercanas a mi lugar de residencia habitual.

⁸³ En el CDMA están microfilmadas y depositadas todas estas composiciones y, si bien el estado de conservación de los originales en el archivo de la catedral de Málaga es bastante bueno, en el caso de la obra *Ave que deja el nido* (actualmente a la espera de ser restaurada) nos hemos visto obligados a consultarla en este centro granadino. Desafortunadamente, la calidad y resolución tan precaria de esta obra en su versión microfilmada impidió poder transcribirla.

esta investigación⁸⁴. Esto añadía una dificultad con la que lidiar, pues «armonizar» los propios horarios laborales o familiares con los de apertura del mencionado archivo (en el que se han de invertir muchas horas de manera presencial) ha resultado ser complejo.

Asimismo, dentro de estas fuentes primarias, se ha estudiado la legislación interna que reguló y sistematizó la vida catedralicia malagueña desde sus inicios, donde se recogen datos sobre las obligaciones del personal al servicio de la catedral, incluyendo a músicos y otros ministros. Aunque algunos de estos documentos son de siglos anteriores, su vigencia en la época de Iribarren nos obligaba a retroceder en el tiempo para comprender la ordenación de los elementos fundamentales en la vida interna de la catedral malacitana.

Por lo que respecta a la transcripción literaria de las fuentes primarias, cabe señalar que la normalización definitiva de las reglas ortográficas del castellano no llegó hasta el s. XIX, de ahí que la escritura anterior a esta fecha nos resultase tan aleatoria o arbitraria⁸⁵. Para evitar errores de interpretación y, puesto que es el contenido lo realmente importante, en las citas de actas capitulares y otro tipo de documentos históricos del periodo dieciochesco hemos decidido normalizar la escritura de todos aquellos fragmentos insertos de manera literal en nuestro estudio, partiendo de los siguientes criterios: normalizar la puntuación y el uso de mayúsculas, deshacer las abreviaturas, prescindir de letras en desuso, separar palabras independientes que aparecen unidas, suprimir las consonantes dobles, acentuar palabras que generan ambigüedad, colocar entre corchetes posibles aclaraciones y, finalmente, utilizar también los corchetes con puntos suspensivos interiores para indicar eliminaciones de texto. Solo en el caso de la transcripción de las partituras se ha optado por la copia literal de sus textos, pues, en estos casos concretos, no solo el contenido de los mismos era relevante, sino que, como se verá en posteriores epígrafes, también su forma o escritura concreta⁸⁶.

Ya que se trata de textos del s. XVIII, muy alejados cronológicamente de nuestra forma de hablar y expresiones, también hemos considerado conveniente añadir mediante

⁸⁴ De hecho, tanto los integrantes de la plantilla musical durante el magisterio de Iribarren como los actos litúrgicos en los que intervenían han sido parte importante de nuestra labor investigadora.

⁸⁵ AZORÍN FERNÁNDEZ, Dolores, «Don Gregorio Mayans y la polémica ortográfica en el siglo XVIII», *Anales de Filología Hispánica*, n.º 3 (1987), págs. 107-120.

⁸⁶ La normalización de los textos literarios de las obras de Iribarren analizadas nos hubiese conducido a la erradicación de características fonéticas y lingüísticas propias de jergas o dialectos, así como de vulgarismos intencionados por parte del autor de las letras, de ahí que hayamos optado por no variar en lo más mínimo estos poemas. Esto no solo afecta a todos los ejemplos musicales que hemos elaborado mediante el programa Sibelius 7, sino que todos los extractos tomados de sus textos, principalmente presentes en el apartado del análisis literario, también son fieles a la fuente original.

notas a pie de página el significado de algunos términos o locuciones verbales actualmente en desuso. Para ello se ha consultado el DRAE y otros más cercanos a esta época, como *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, de Sebastián de Covarrubias y Orozco (1673-74), o el *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, conocido como «Diccionario de autoridades» (1729-39)⁸⁷.

Por lo que respecta a los criterios musicales, en la transcripción de estas obras se ha empleado el editor de partituras *Sibelius*, en su séptima versión, siguiendo unos criterios concretos. En primer lugar, hemos generalizado el empleo de la clave de Sol para todas las voces e instrumentos (exceptuando el acompañamiento y la voz de bajo, donde se ha empleado la clave de Fa en 4ª), pese a que en las fuentes originales se empleaban las claves de Do en 1ª (voz de tiple), Do en 3ª (voz de alto) o Do en 4ª (tenor). Aparte del cambio de claves, solo en algunos casos nos hemos visto obligados a modificar la escritura original: por ejemplo, se ha corregido la escritura de la sílaba final de ciertas palabras presente en manuscritos del borrador general y *particellas*⁸⁸, detalle que es observable en las ilustraciones 1 y 2; también se ha tenido que añadir algún compás que faltaba en una *particella*, fruto de un posible despiste del copista⁸⁹; pero tanto ligaduras de expresión como signos de articulación y otra serie de detalles se han mantenido tal y como aparecían en la fuente original. En caso de añadir alguna alteración o signo de articulación, hemos empleado los paréntesis en aras de diferenciar claramente aquello que no proviene de la partitura original.

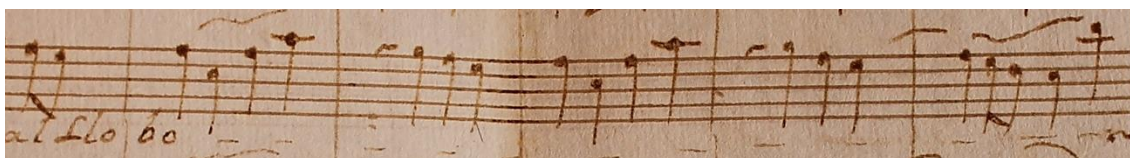


Ilustración 1. Área de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (cc. 101-106), parte de tiple⁹⁰.

⁸⁷ COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Gabriel de León, 1674 y 1673; y REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, vols. 1-6, 1729-39.

⁸⁸ Nos referimos a la errónea separación de la consonante y la vocal de la última sílaba. Pese a que es en la vocal donde deben realizarse los melismas o floreos de la voz, esta vocal y la consonante final han de aparecer unidas en la partitura.

⁸⁹ En la obra *Oyendo a un pajarote*, faltan los cc. 66-67 del área 1.

⁹⁰ Este manuscrito se corresponde con la partitura borrador original.

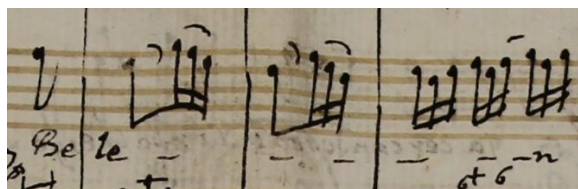


Ilustración 2. Área de la cantada *Por aquel horizonte* (cc. 41-44), parte de tiple⁹¹.

Por otra parte, cuando se hace referencia a registros melódicos de algunas obras musicales se ha optado por el sistema de notación denominado científico o «de los físicos». Puesto que algunos de los datos que señalamos no están ejemplificados con una ilustración y, por tanto, las notas no están escritas sobre un pentagrama, hemos elegido este sistema de índices acústicos para indicar a qué octava pertenece la nota de la que estamos hablando, siendo el Do 4 el Do central del piano.

En lo referente a las distintas monedas que aparecen relacionadas con los salarios y las medidas utilizadas en los pagos en especie, optamos por pasarlos todos a reales. Para este cálculo nos hemos basado en las equivalencias propuestas por Earl J. Hamilton, de modo que 1 ducado son 11 reales y 1 real son 34 maravedís; por tanto, 1 ducado equivale a 374 maravedís y 1 cahíz, a 12 fanegas⁹². No obstante, dado que era práctica habitual en la época, se ha redondeado el ducado a 375 maravedís. A propósito del uso de abreviaturas relacionadas con instrumentos musicales y archivos o repositorios relacionados con las fuentes musicales conservadas, tomamos como referencia las normas RISM⁹³.

Además de todo lo anteriormente mencionado, hemos de señalar que internet ha sido una importante fuente de información pues, además de artículos u otra serie de estudios previos, los pliegos de los villancicos de aquella época están disponibles en el repositorio en línea de la BNE. Este material mencionado ha sido de gran valor para el estudio literario de las obras analizadas.

En relación con la metodología empleada, también debemos admitir que diversas ciencias auxiliares han facilitado nuestra labor. Por una parte, la paleografía y la diplomática han sido imprescindibles a la hora de interpretar la documentación conservada de la época dieciochesca. Además, la iconografía y la arquitectura nos han

⁹¹ Este manuscrito también se corresponde con la partitura borrador original.

⁹² HAMILTON, Earl J., *El tesoro americano y la revolución de los precios en España*, Barcelona, Ariel Historia, 1975, págs. 164-198.

⁹³ VVAA, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, Madrid, Arco/Libros, 1996. Para conocer más acerca de esta labor de catalogación y sus objetivos, véase: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, «RISM-España importancia y alcance de sus actividades: La catalogación de fuentes musicales en España», *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, vol. 1, n.º 1 (1994), págs. 5-8.

permitido comprender el espacio sonoro en el que estas composiciones analizadas fueron estrenadas, mientras que la literatura y la lingüística nos han facilitado el análisis de los poemas de estas obras.

Respecto a la organización interna de nuestro estudio, si bien el principal objetivo era realizar un análisis musical de las composiciones escogidas, resultaba imprescindible conocer el contexto que rodeó el nacimiento de estas obras. Así pues, el **Capítulo I** nos ayuda a comprender la situación histórica y musical del momento, haciendo especial hincapié en todos aquellos aspectos vinculados con la catedral de Málaga.

En relación con esta institución religiosa, resultaba apremiante conocer qué músicos formaron la plantilla musical durante el magisterio de Iribarren, ya fuese como integrantes del coro de canto llano o de la capilla, información plasmada en el **Capítulo II**⁹⁴. En el caso de los que ocuparon una prebenda (ración o media ración), no ha sido tarea fácil decidir qué fecha tomar como día de su admisión, puesto que dicho proceso conllevaba una serie de trámites burocráticos que se dilataban en el tiempo: desde el día en que eran considerados por el cabildo aptos para el puesto hasta su toma de posesión podían pasar años, ya que había que consultar su admisión al Rey⁹⁵, realizar y aprobar las pruebas de genealogía y limpieza de sangre y, por último, celebrar la ceremonia en la que tenía lugar el acto de toma de posesión. En virtud de los datos obtenidos, hemos observado que hubo músicos que no llegaron a ser admitidos finalmente, pese a haber iniciado los trámites necesarios, o que, en otros casos puntuales, el poder del Rey era tal que se saltaba la propuesta del cabildo y nombraba a un músico que no había sido seleccionado. Dadas estas circunstancias, hasta la toma de posesión no se puede afirmar que un músico fuese admitido (en el caso de los racioneros), premisa que se ha seguido a la hora de elaborar las tablas cronológicas que encontramos en este Capítulo II, donde se reflejan fechas de admisión y cese de los miembros de la plantilla musical.

A esto debemos sumar otra dificultad añadida a la hora de rastrear los aspectos biográficos de varios músicos en las actas capitulares y legajos de la época. Por una parte, la mención de algunos miembros de la plantilla ha sido bastante aleatoria, ya que, en ocasiones, un mismo músico era nombrado de varias maneras diferentes: tal era el caso

⁹⁴ En el caso de los ministriles, estos han sido ordenados teniendo en cuenta su tesitura; además, en el caso del clarín y la trompa, la relación tan estrecha que unía ambas plazas nos ha hecho agrupar estos instrumentos en un mismo epígrafe.

⁹⁵ La vinculación del Rey con la capilla catedralicia malagueña será estudiada con mayor detenimiento en el apartado I.3.3., donde analizaremos una figura jurídica y administrativa de origen medieval denominada Real Patronato.

de Antonio Belmar y Muñiz, Antonio Mirantes de Navarrete, Joaquín Diego Juan García o Juan González de Valdivieso, citados en numerosos documentos como Antonio Muñiz, Antonio Navarrete, Joaquín García (o Joaquín García de los Dos) y Juan González o Juan de Valdivieso, respectivamente. Además, en otros casos, no se abreviaba el nombre y apellidos, sino que el propio nombre era modificado erróneamente: Juan Gallac, Nicolás de Heredia, Nicolás Trujillo, fueron citados como Julián Gallac, Francisco de Heredia, o Luis Trujillo, respectivamente, y, como hemos podido comprobar, no se trataba de músicos diferentes como en los casos que vamos a exponer a continuación.

Pero las dificultades no terminaban ahí, sino que la presencia de sagas familiares de músicos en la plantilla de la catedral de Málaga dificultaba sobremanera la clasificación de sus miembros: apellidos como Maynoldi, Cuesta, Úbeda, Villafranca o Fragua se repetían durante muchas décadas, sucediéndose así en los puestos durante varias generaciones. Esta circunstancia nos obligaba a ser mucho más cuidadosos y precisos a la hora de recabar la información biográfica de estos músicos pues, en ocasiones, las fuentes podían dar lugar a equívocos y ambigüedades.

Otro origen de imprecisiones fueron los memoriales de algunos músicos pidiendo ayuda de costa o cualquier tipo de privilegio por parte del cabildo, pues, suponemos que, con la intención de conmovier a las autoridades eclesiásticas, exageraban y modificaban los años que llevaban al servicio de la catedral de Málaga. Al no coincidir esta cifra con la fecha de admisión que habíamos encontrado en las actas capitulares o salarios, se ha podido rectificar, pero en otros casos hemos tenido que confiar en la honradez de estos músicos al resultar imposible cotejar estos datos en otra fuente más objetiva.

Una vez establecido quiénes fueron los integrantes de la plantilla musical durante el magisterio de Iribarren, habiendo comparado esta institución con la situación de otras plantillas musicales catedralicias españolas, en el **Capítulo III** nos adentramos en la biografía del maestro navarro, resaltando aquellos aspectos desconocidos hasta el momento y revisando la cifra de su ingente legado compositivo (tanto el conservado como el no conservado). En virtud de las últimas investigaciones llevadas a cabo tanto en archivos religiosos hispanoamericanos como en el de la catedral de Salamanca, se ha podido corroborar que el ya inmenso corpus musical de este compositor sigue aumentando.

El **Capítulo IV** se centra en el análisis musical de las obras seleccionadas, punto de origen del que parten el resto de investigaciones llevadas a cabo en esta tesis. Ya que muchas de estas fuentes solo conservaban las *particellas*, resultaba imprescindible

realizar una transcripción musical en la que aunar todas estas partes musicales independientes, siguiendo los criterios ya comentados en párrafos anteriores. En el análisis musical realizado se contempla la evolución estilística de su lenguaje compositivo, atendiendo a aspectos como la armonía, la melodía, el ritmo, los movimientos internos que conforman las obras o el tipo de fuentes conservadas, ya sean manuscritos o *particellas*. Además de todos estos parámetros, se ha considerado interesante contemplar el orden que ocupaban estas cantadas dentro del ciclo completo de los villancicos interpretados cada año, un aspecto que pocos estudios han tenido en cuenta hasta ahora.

Puesto que estas obras son vocales, no prestar atención al análisis literario de sus textos sería dejar este estudio incompleto, de ahí la inclusión del **Capítulo V**⁹⁶. En él nos hemos adentrado en el soporte lingüístico-literario de estas cantadas, cuyos textos tienen un fuerte carácter adoctrinador y moralizante que conseguía grabar en el pueblo el mensaje divino. Dado que había que tener en cuenta diferentes aspectos literarios, para seguir un planteamiento más ordenado se ha diferenciado entre plano de expresión (análisis métrico, figuras retóricas...) y plano de contenido (recurrencias temáticas generales, personajes...), finalizando con una combinación de ambos, lo que nos permite clasificar estos poemas en tres géneros (narrativos, dramatizados y mixtos).

La variedad de fuentes en las que podíamos encontrar este material literario nos planteó una disyuntiva que hemos solucionado de la siguiente manera: en el caso de conservar los pliegos de los villancicos y cantadas, se ha optado por copiar directamente los textos de esta fuente⁹⁷, pues se trata de una escritura más cuidada que incluye signos

⁹⁶ Publicaciones previas recalcan la importancia de estudiar el vínculo entre lo literario y lo musical. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII (tipología, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*, tesis doctoral, director: José Vicente González Valle, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997; PASTOR COMÍN, Juan José, «Música y literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes», *Revista de Musicología*, vol. 27, n.º 2 (2004), págs. 1190-1197; y PASTOR COMÍN, Juan José, «Los colaboradores literarios de Sebastián Durón», *Scherzo: Revista de Música*, n.º 317 (2016), págs. 78-92.

⁹⁷ Estos pliegos se encuentran en varias fuentes diferentes: la primera es la monografía de Manuel Alvar, de donde hemos recopilado los textos de las cantadas *Niño agraciado* (1735), *Has oído Fenisa* (1735), *A Belén caminad* (1736), *Oyendo a un pajarote* (1736), *Respira Adán* (1753) y *Per Maria gratia plena* (1753). ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos*, *op. cit.* La segunda fuente es la página web de la BNE, donde encontramos digitalizados los pliegos en los que se recogen las cantadas *Vamos claros mi niño* (1748), *Qué es esto cielos* (1750), *Hola Jau ah Riselo* (1751), *Pardiobre* (1751), *Respira Adán* (1753) y *Per Maria gratia plena* (1753). Hay algunos pliegos posteriores en los que no indica «puestos en música» por Juan Francés de Iribarren, sino «siendo racionero», fechados en 1763 y 1766; esto muestra que, aunque siguiera en el puesto de maestro de capilla, no fue él quien compuso aquellas obras. Estos pliegos se encuentran en los siguientes enlaces web:

de puntuación, exclamación o interrogación que ayudan a la comprensión del mismo, algo que en las fuentes musicales no es común encontrar.

Respecto a aquellas cantadas cuyo texto no aparece en los pliegos, hemos tomado como referencia la partitura general de puño y letra de Iribarren, ya que en las *particellas* aparecen algunas incorrecciones fruto del descuido por parte del copista⁹⁸. Estos errores a los que nos referimos son el ceceo o seseo, rasgos lingüísticos propios de esta zona geográfica del sur de la Península, cuya presencia en los poemas puede dar lugar a interpretaciones erróneas a la hora de analizar dichos escritos. En ocasiones, como se verá en epígrafes posteriores, este maestro de capilla sangüesino puso música a textos que simulaban otros dialectos o jergas, pero el ceceo o seseo no son propios de estas variantes lingüísticas y, de no cotejar los manuscritos originales de Iribarren con las *particellas* de los copistas, estos rasgos dialectales podrían dar lugar a un análisis lingüístico parcial o erróneo.

Como ejemplo de ello encontramos las cantadas *Hola Jau ah Riselo* y *Yo y dos brutos*. En la primera, al final del recitado, la palabra «presencia» estaba escrita de manera incorrecta en la *particella* de la voz de alto. El copista, posiblemente ceceante, escribió «precencia» y, de no haber sido por la conservación del manuscrito original del compositor navarro, este sería un error que hubiese dificultado nuestro análisis lingüístico del texto. Por otra parte, dicho ceceo también lo encontramos en la cantada *Yo y dos*

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=iribarren+letras+villancicos&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSizeAbrv=30&view=2&pageNumber=7&pageSize=1&language=es> (1748) [Consultado el 19/04/2019].

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=iribarren+letras+villancicos&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSizeAbrv=30&view=2&pageNumber=12&pageSize=1&language=es> (1750) [Consultado el 19/04/2019].

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=iribarren+letras+villancicos&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSizeAbrv=30&view=2&pageNumber=11&pageSize=1&language=es> (1751) [Consultado el 19/04/2019].

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=iribarren+letras+villancicos&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSizeAbrv=30&view=2&pageNumber=9&pageSize=1&language=es> (1753) [Consultado el 19/04/2019].

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=iribarren+letras+villancicos&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSizeAbrv=30&view=2&pageNumber=13&pageSize=1&language=es> (1763) [Consultado el 19/04/2019].

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=iribarren+letras+villancicos&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSizeAbrv=30&view=2&pageNumber=14&pageSize=1&language=es> (1766) [Consultado el 19/04/2019].

Por último, una copia del pliego de los villancicos interpretados la Navidad de 1734 está custodiado en el archivo catedralicio; en él hemos podido encontrar el texto de la cantada *Ave que deja el nido* (ACM, Leg. 107, Pza. 7).

⁹⁸ Aludiendo a estas negligencias por parte del copista, Luis Antonio González observó que, en otras fuentes de la época, notas y alteraciones mal ubicadas convivirían con figuras y silencios erróneos, o la omisión de compases completos. GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «Acercas de la recuperación de *Venus y Adonis*, de José de Nebra», *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º 6 (2018), págs. 145-146.

brutos y, como consecuencia de lo observado, se aconseja tomar como referencia la fuente original (borrador o manuscrito original), siempre que esta se conserve, y no la del copista. Ciertamente es que la primera, por lo general, muestra una escritura más reducida y enrevesada, pero tenemos que enfrentarnos a este inconveniente y no recurrir a la *particella* para nuestra transcripción solo por ser de una lectura más cómoda y clara.

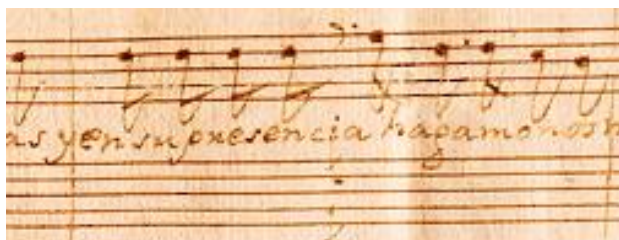


Ilustración 3. Recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (c. 35), parte de alto⁹⁹.

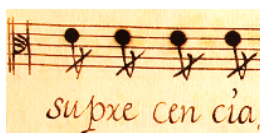


Ilustración 4. Recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (c. 35), parte de alto¹⁰⁰.

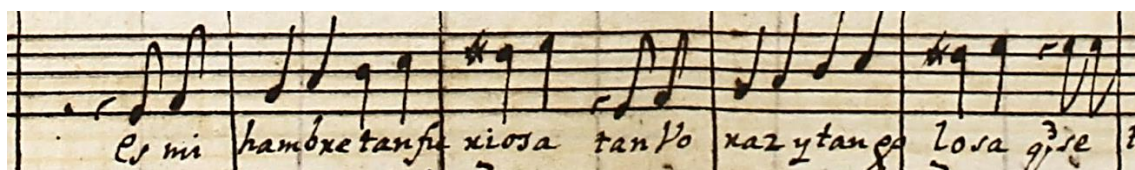


Ilustración 5. Área de la cantada *Yo y dos brutos* (cc. 48-52), parte de bajo¹⁰¹.



Ilustración 6. Área de la cantada *Yo y dos brutos* (cc. 48-52), parte de bajo¹⁰².

Por último, en aquellas cantadas cuya única fuente conservada es la *particella*, solo teníamos una opción: tomar esta como referencia, aunque con mucha precaución y teniendo presente que podían aparecer incorrecciones añadidas por el copista que no existían en el texto original. A modo de reflexión, conviene aclarar que la *particella* era

⁹⁹ Este manuscrito se corresponde con la partitura borrador original, de puño y letra de Iribarren.

¹⁰⁰ Este manuscrito se corresponde con la *particella* de alto, elaborada por el copista.

¹⁰¹ Este manuscrito se corresponde con la partitura general de Iribarren, escrita de su puño y letra.

¹⁰² Este manuscrito se corresponde con la *particella* de la voz de bajo.

la fuente que llegaba a los cantantes y músicos, ya que el manuscrito general solo suponía un guion que se servía el maestro de capilla para dirigirles. Por consiguiente, de no ser que el intérprete fuese consciente de incorrecciones que se han observado, estas llegarían al pueblo sin que esto supusiese ninguna sorpresa para ellos, dado que estaban totalmente familiarizados con estas características dialectales. Sin embargo, nuestro estudio debe ser preciso y profundo, de ahí que queramos ir siempre a la fuente más primaria o con el menor grado de manipulación posible.

El **Capítulo VI**, por su parte, está dedicado al análisis retórico de las obras, no es más que una consecuencia de la estrecha relación que guardan los dos capítulos anteriores, pues aspectos musicales y literarios se funden permitiéndonos descubrir la íntima vinculación que estos tienen en las obras de Iribarren. De esta manera, se ha podido observar la influencia de la retórica tanto en las características formales de algunas de estas composiciones como en las numerosas figuras retóricas concretas empleadas por este maestro.

Tras estudiar estas fuentes musicales desde varias perspectivas (histórica, musical, literaria y retórica), en el apartado de **Conclusiones** se han recapitulado los resultados de esta investigación multidisciplinar, aludiendo a todos los objetivos marcados en nuestra labor y enfatizando aquellos descubrimientos que hasta el momento ningún estudio previo había revelado. A continuación, en la **Bibliografía** se recogen por orden alfabético todas aquellas monografías, publicaciones colectivas, diccionarios, documentos históricos, artículos, actas de congresos, material inédito, grabaciones discográficas o fuentes en línea, entre otros, que nos han aportado los datos necesarios para nuestro estudio. Respecto a este apartado, se debe puntualizar que un trabajo de esta envergadura requería el cotejo de numerosas fuentes y, desafortunadamente, estas a veces no contenían la información necesaria en cada momento; por lo tanto, se ha optado por incluir en esta bibliografía solo aquellas que son citadas dentro del cuerpo del texto de la presente tesis y, en caso de recoger varias publicaciones de un mismo autor, estas han sido ordenadas de la más reciente a la más antigua.

Para completar la información aportada en el Capítulo II, se ha insertado el **Anexo 1**: en él incluimos todos los datos biográficos tanto de aquellos instrumentistas y cantantes que ejercieron durante el magisterio de Iribarren, como de los aspirantes que no fueron admitidos finalmente, dado que estos últimos también formaron parte de la realidad musical de la plantilla catedralicia malagueña y, además, serían prueba del nomadismo

profesional imperante entre los músicos del s. XVIII.¹⁰³ De esta forma, evitamos citar datos biográficos menos relevantes que entorpecerían una lectura amena del Capítulo II, sin tener que renunciar a incluirlos en esta tesis, aunque sea a modo de apéndice.

Por último, la inclusión del **Anexo 2**, con dos movimientos procedentes de las cantadas analizadas, radica en la intención de ejemplificar de manera más evidente algunos de los resultados de nuestro análisis formal, pues el cabildo catedralicio malagueño no nos permite insertar obras completas. A modo ilustrativo, se recoge en este apartado tanto la transcripción de un área pentapartita o «área tipo» (procedente de la cantada *Niño agraciado*) como la transcripción de otra área que se aleja de este esquema estructural (la cual forma parte de la cantada *Hola Jau ah Riselo*).

¹⁰³ El carácter positivista adorado en este Anexo 1 se debe a la importancia que, según nuestro punto de vista, adquieren todos y cada uno de los datos relacionados con los músicos y cantantes de la plantilla musical malagueña durante el magisterio de Iribarren, apate de aquellos que se interesaron por cubrir algún puesto y que, finalmente, no serían admitidos. Estudios posteriores pueden encontrar de gran ayuda esta información y, de este modo, completaremos las biografías de estos individuos cuyo devenir profesional, en muchos casos, les llevaba a moverse constantemente de un centro eclesiástico a otro. De hecho, aún hoy en día investigadores como Antonio Ezquerro consideran que publicar esta serie de detalles ayuda a completar la historiografía de nuestra música española. Como ejemplo de ello, véase: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, «Noticias relativas a la música y los músicos, procedentes de las actas capitulares de la iglesia de Santa María del Pilar de Zaragoza, 1600-1656», *Cuaderno de Investigación Musical*, n.º 6 (2018), págs. 5-88.

CAPÍTULO I.

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y MUSICAL

I.1. MÁLAGA EN EL s. XVIII: ASPECTOS SOCIOECONÓMICOS Y CULTURALES

El s. XVIII, también conocido como «Siglo de las Luces», se caracterizó por el avance hacia un mundo marcado por el pensamiento crítico, el progreso científico y la expansión mercantil¹⁰⁴. No obstante, el Antiguo Régimen seguía sometiendo a la Europa dieciochesca, pues la pervivencia de rasgos provenientes de la época feudal, con una economía aún basada en principios arcaicos y una monarquía absoluta por derecho divino, no se vio contrarrestada con la aparición del despotismo ilustrado, más teórico que práctico, desembocando todas estas contradicciones y conflictos en la Revolución Francesa¹⁰⁵.

La aristocracia seguía encabezando una sociedad estamental y suponía el colectivo con mayor número de privilegios, manteniendo beneficios sociales y económicos; de igual manera, tampoco el clero perdía su estatus, obstaculizando la introducción de nuevas ideas que mermaran sus concesiones o prerrogativas. En consecuencia, fueron los campesinos los más perjudicados en esta sociedad feudal extendida en el s. XVIII, pues vivieron abocados a la servidumbre en la mayor parte del territorio europeo¹⁰⁶. Pese a esta jerarquización de la sociedad, el movimiento intelectual estaba penetrando en la clase aristocrática y burguesa, que se mostraba reacia a los valores tradicionales; es más, estos nuevos ideales suministraban a la burguesía unos principios basados en la revolución del conocimiento, el cambio intelectual, el espíritu científico y la confianza en la superioridad del hombre¹⁰⁷.

Respecto a los aspectos políticos y sociales de la España del s. XVIII, debemos mencionar una serie de acontecimientos turbulentos que ensombrecieron los inicios de esta centuria. Carlos II murió sin descendencia en 1700, provocando un ambiente de

¹⁰⁴ SOBOUL, Albert, LEMARCHAND, Guy y FOGEL, Michèle, *Le siècle des Lumières. L'essor (1715-1750)*, París, Presses Universitaires de France, 1977; traducción y edición de Juan Calatrava Escobar, *El siglo de Las Luces. Los inicios (1715-1750)*, Madrid, Ediciones Akal, 1992, pág. 5.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 5. Según Enrique del Pino, la política ilustrada o despotismo ilustrado no fue más que la estrategia empleada por las clases poderosas (nobleza y clero) en aras de mantener su estatus. PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga*, Córdoba, Almuzara, 2008, pág. 271.

¹⁰⁶ SOBOUL, Albert, LEMARCHAND, Guy y FOGEL, Michèle, *Le siècle des Lumières...*, *op. cit.*, pág. 6.

¹⁰⁷ *Ibidem*, págs. 7-8.

intrigas y disputas en torno al posible relevo monárquico; aunque finalmente su sucesor fue Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia e instaurador del reinado de los Borbones¹⁰⁸, hubo un segundo candidato, el archiduque Carlos, hijo del emperador de Austria, cuyos partidarios originaron la Guerra de Sucesión¹⁰⁹. La potencialidad de España en Europa y América se vio incrementada con esta nueva dinastía, aunque otros conflictos como el ansia de expansionismo mercantil de la clase burguesa o el deseo de tierras para el cultivo del campesinado supusieron un problema difícil de solventar¹¹⁰.

En 1746 Fernando VI sucedió a Felipe V, predominando durante esta etapa el equilibrio político y la neutralidad internacional¹¹¹. Si bien la llegada al trono de Carlos III en 1759 trajo consigo un espíritu reformista, su sucesor Carlos IV, 1788-1808, mostró una actitud represiva y restrictiva con la que intentó mantener lejos de su país los ideales revolucionarios franceses; paralelamente, se produjo un empeoramiento económico y el desgobierno administrativo, clara consecuencia del fracaso del reformismo¹¹².

En cuanto a la demografía, cabe señalar que en el s. XVIII español se vivió una recuperación evidente, pese a las continuas epidemias que retrasaban el progreso de la nación¹¹³. Mientras la aristocracia veía mermado su poder, comerciantes y artesanos mejoraban socialmente aprovechando el auge económico para enriquecerse¹¹⁴. No obstante, el resto de la población seguía principalmente vinculada al sector agrícola¹¹⁵.

Pero también surgieron otros focos intelectuales como las Sociedades de Amigos del País, dando cabida a los nuevos ideales: estos fueron difundidos por eruditos como Feijoo, Flórez y Jovellanos, resultando aceptados por una minoría de la clase alta (clérigos, universitarios o intelectuales), mientras una reforma educativa y social se gestaba¹¹⁶. Paralelamente, el miedo de la Iglesia a perder sus privilegios provocó que, como contrapartida a todos estos avances y reformas, una tendencia al conservadurismo recorriese Europa y América¹¹⁷.

¹⁰⁸ GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel, *Breve historia de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pág. 337.

¹⁰⁹ Tras largos años de conflicto, se acabaría confirmando a Felipe de Anjou (Felipe V) en el trono. *Ibidem*, pág. 340.

¹¹⁰ VICENS VIVES, Jaime, *Aproximación a la historia de España*, Barcelona, Editorial Vicens-Vives S.A., 1988, pág. 125.

¹¹¹ GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel, *Breve historia...*, *op. cit.*, pág. 345.

¹¹² *Ibidem*, págs. 370 y 409.

¹¹³ *Ibid.*, págs. 351-352.

¹¹⁴ *Ibid.*, págs. 380-383.

¹¹⁵ Según el catastro de Ensenada, a mediados del s. XVIII el 84 % de la población española continuaba adscrita al trabajo agrario. *Ibid.*, pág. 389.

¹¹⁶ VICENS VIVES, Jaime, *Aproximación a la historia...*, *op. cit.*, págs. 127-128.

¹¹⁷ GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel, *Breve historia...*, *op. cit.*, pág. 399.

En lo concerniente al plano artístico, los Borbones trajeron el gusto europeo a tierras españolas y, concretamente, Felipe V introdujo en el país a maestros italianos y franceses¹¹⁸. A esto se sumaba que el culto a la razón y la curiosidad por la historia fueron pilares básicos del panorama artístico de mediados de siglo¹¹⁹.

Una vez expuestos todos los cambios políticos, sociales e ideológicos que acontecieron en el periodo dieciochesco a un nivel más general, nos centraremos en la sociedad malagueña. Aunque estuvo azotada por tormentas, inundaciones, hambrunas, epidemias, guerras y terremotos a lo largo de la centuria, la ciudad malacitana logró vencer las adversidades¹²⁰. Muestra de ello fue el incremento demográfico producido en Málaga, pasando de 24225 habitantes en 1717 a 42000 en 1763; pese a un leve descenso en los años siguientes, esta ciudad alcanzó los 49049 ciudadanos a finales de siglo¹²¹. Así pues, el viejo cinturón amurallado que constreñía el casco urbano acabó cediendo en 1786¹²², y la población se extendió por los barrios extramuros en torno a conventos como el Carmen, la Trinidad, Capuchinos y la Victoria¹²³.

Uno de los mayores símbolos de esa prosperidad demográfica y ciudadana sería la construcción del paseo de La Alameda, situado junto al mar y empleado como zona residencial de la nueva burguesía¹²⁴. Fruto del nuevo urbanismo europeo, encontrábamos este tipo de construcciones en otras ciudades como Granada, Cádiz, Burgos y Sevilla¹²⁵.

Pese a todos estos avances, la sociedad malagueña continuaba estrechamente ligada al sector agrícola, dedicándose sobre todo al cultivo de la vid, el trigo y el olivo¹²⁶.

¹¹⁸ *Ibidem*, pág. 415.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Durante el s. XVIII la peste continuó causando estragos: el tabardillo de 1719 volvió a golpear la ciudad de Málaga en 1738; a estas epidemias le sucederían en 1741 y 1750 el vómito negro; y, por último, en 1786 la sociedad malagueña sufrió las tercianas. A esto habría que sumar las hambrunas (1734, 1736 y 1743), las inundaciones (1714, 1722, 1745 y 1764) o el terremoto de 1755. PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga...*, *op. cit.*, págs. 255-256.

¹²¹ VILLAS TINOCO, Siro, «La Málaga Ilustrada: el siglo XVIII», en VVAA, *Historia de Málaga*, Málaga, Prensa Malagueña S.A.-Diario SUR, 1993, pág. 405.

¹²² *Ibidem*, pág. 403.

¹²³ REINA MENDOZA, José Manuel, *La vivienda en la Málaga de la segunda mitad del s. XVIII*, Málaga, Diputación Provincial, 1986, pág. 23. Según Enrique del Pino, el imparable aumento de la población que se produjo en esta época hizo que muchos ciudadanos construyesen sus casas en los llanos cercanos a la muralla, expansión que el municipio interpretó como signo de progreso. La parte alta del barrio de la Victoria, Capuchinos, sectores del Molinillo o la Goleta y una amplia prolongación de la Trinidad o el Perchel serían núcleos consolidados por estos años. No obstante, la parte de muralla que recorría la calle Carretería había servido de muro a muchas de las casas que para entonces ya amenazaban ruina. PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 252.

¹²⁴ VILLAS TINOCO, Siro, «La Málaga Ilustrada...», pág. 399.

¹²⁵ Respecto a la situación urbanística de Málaga a mediados del s. XVIII, Manuel Burgos también destaca que el mar debía llegar a la actual calle Trinidad Grund, paralela del paseo de la Alameda. BURGOS MADROÑERO, Manuel, «La evolución urbana de Málaga», *Gibralfaro*, n.º 24 (1972), págs. 35-36.

¹²⁶ VILLAS TINOCO, Siro, «La Málaga Ilustrada...», *op. cit.*, pág. 411.

De hecho, la ganadería, la pesca y la industria o, mejor dicho, la artesanía, tuvieron poca repercusión en la economía de la época en comparación con el sector agrario¹²⁷. No obstante, la actividad mercantil fue creciendo a lo largo del siglo en la provincia¹²⁸ y, por lo tanto, era apremiante construir una infraestructura viaria y un puerto marítimo, medios que facilitaban los intercambios: el muelle y los caminos de Antequera y Vélez fueron dos de los grandes proyectos acometidos por los ilustrados durante el s. XVIII¹²⁹.

Málaga, aparte de ser la Capitanía General de la Costa y Reino de Granada¹³⁰, fue considerada una ciudad estratégica o «puente» entre Europa y África y, como tal, punto clave para el control de la navegación en el Mediterráneo, jugando un gran papel en el marco de la política exterior¹³¹. De hecho, la capital malagueña estaba indisolublemente unida al continente americano a través de la familia Gálvez de Macharaviaya, pues el

¹²⁷ *Ibidem*, págs. 415-416. Según Enrique del Pino, la ganadería se limitaba la ciudad de animales domésticos, como rebaños de cabras o ganado vacuno, pero la ausencia de veterinarios o hambrunas diezmaron la población de corrales y granjas. Por otra parte, la flota pesquera era reducida acorde con su modalidad de bajura; y la industria, si es que podemos usar este término, brillaba por su ausencia (a diferencia de ciudades como Sevilla, Madrid o Bilbao, Málaga carecía de infraestructura apropiada para organizarse en torno a una producción sostenida a gran escala, salvo que incluyamos el tráfico portuario como tal). Por lo que respecta a su producción, esta no pasaba de ser artesanal, limitada al autoconsumo. PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga...*, *op. cit.*, págs. 262-263.

¹²⁸ El comercio era la gran baza vitalizadora de la economía de la ciudad: pasas, vinos, almendras y cítricos serían la base de un mercado exportador a Europa, mientras que los cereales en épocas de malas cosechas y la madera de construcción se convirtieron en los principales medios para la importación. Otro hecho que afectó positivamente a esta actividad comercial fue la autorización regia que en 1778 liberalizó el comercio con América. VILLAS TINOCO, Siro, «El siglo XVIII malagueño», en *Málaga*, Granada, Editorial Andaluza de Ediciones ANEL S.A., 1984, vol. 2, pág. 617.

¹²⁹ VILLAS TINOCO, Siro, «La Málaga Ilustrada...», *op. cit.*, pág. 420. Otros de los proyectos destacados de esta época fueron la finalización de la fachada del palacio del obispo, la desviación del río Guadalmedina, el acueducto de San Telmo, la Puerta Nueva de la ciudad o la iglesia de San Felipe, aparte de la catedral, que en este siglo alcanzó su estado actual (aunque inconcluso). VILLAS TINOCO, Siro, «El siglo XVIII malagueño»..., *op. cit.*, págs. 632-640; y PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga...*, *op. cit.*, págs. 259 y 265-266.

¹³⁰ Málaga, durante el s. XVIII y hasta bien entrado el XIX, formaba parte del Reino de Granada, pues la división de estas provincias no tuvo lugar hasta 1833. ARTOLA GALLEGO, Miguel, *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. *Historia de España Alfaguara V*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, pág. 61. Es importante tener en cuenta que la división eclesiástica de la España en el s. XVIII no coincide ni con los reinos históricos de la península ni con la moderna división en autonomías. Por ejemplo, Andalucía estaba dividida, eclesiásticamente hablando, entre las archidiócesis de Sevilla, Granada y Toledo, aunque administrativamente se repartía entre los antiguos reinos de Córdoba, Jaén, Sevilla y Granada. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, «Andalucía en el s. XVII (sugerencias sobre algunas líneas de investigación)», en *I Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, Caja de Ahorros de Córdoba, 1976, págs. 349-358. Esta división condicionaba el funcionamiento de las catedrales y la relación entre ellas. Ignorar estos datos nos conduciría a la aplicación errónea de las divisiones políticas actuales a este periodo histórico, lo que puede resultar anacrónico.

¹³¹ VILLAS TINOCO, Siro, «La Málaga Ilustrada...», *op. cit.*, pág. 425. Según Enrique del Pino, la pérdida de Gibraltar a comienzos del s. XVIII aumentó la importancia del puerto malagueño en todo lo largo de la costa mediterránea, al menos desde el Estrecho hasta el cabo de Gata, con lo que de ello se derivaba para la economía local. PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 251.

primogénito, Matías de Gálvez y Gallardo¹³², ocupó cargos como el de capitán del Real Cuerpo de Artillería de Canarias, gobernador del castillo de Paso Alto en Tenerife, inspector de Guatemala, segundo comandante general de aquel reino y Virrey de Nueva España (México)¹³³.

Pese a que el Rey era la principal autoridad del Estado, en Málaga, así como en otras muchas ciudades, también intervenían diversos colectivos. El más importante era el cabildo municipal (también denominado concejo municipal, cabildo de la ciudad o ayuntamiento), siendo el encargado de tomar las decisiones políticas, económicas y otras de muy diversa índole¹³⁴. Formado por un gobernador político y militar que también poseía el título de corregidor, dos alcaldes mayores, caballeros regidores y otros cargos menores, este organismo ostentaba tal poder que se autodenominaba «la ciudad» en las actas capitulares¹³⁵. A esto debemos sumar que el cabildo de la ciudad, con un carácter marcadamente oligárquico, tenía estrechas vinculaciones con otras instituciones como la monarquía, otros concejos hispanos, el cabildo catedralicio y diversos organismos malagueños; no obstante, la relación entre cabildo municipal y catedralicio no fue siempre fluida, llegando a ocasionarse graves conflictos¹³⁶.

A grandes rasgos, la sociedad malagueña estaba estructurada en tres estamentos: la iglesia, la nobleza y el pueblo¹³⁷. El clero acumulaba gran parte del poder y la riqueza, y los nobles, a su vez, gozaron de una situación privilegiada, ocupando diversos puestos del cabildo municipal, mientras el pueblo, los extranjeros y las minorías marginales eran el último escalafón; sin embargo, la clase burguesa malagueña aumentaría su poder, cuestionando este esquema tripartito¹³⁸.

El peso del cristianismo era palpable en todos los niveles y, a pesar de la diferencia de clases, la religión vertebraba y unía a la sociedad. Según Enrique del Pino:

¹³² Es reseñable la vinculación de este personaje con las ciudades de Guatemala y México donde, como podremos observar en apartados posteriores, han aparecido obras de Francés de Iribarren, pero un estudio pormenorizado de estos indicios traspasa los objetivos del presente estudio.

¹³³ VILLAS TINOCO, Siro, «La Málaga Ilustrada...», *op. cit.*, págs. 429-430. Para más información sobre la familia Gálvez, véase: GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia*, 4ª edición, Málaga, Editorial Arguval, vol. 2, pág. 599; y PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga...*, *op. cit.*, págs. 273-275.

¹³⁴ El cabildo municipal, como emanación del poder absoluto del Rey, tenía las atribuciones tanto de justicia, organización y defensa del territorio, como del gobierno civil de los ciudadanos. VILLAS TINOCO, Siro, «El siglo XVIII malagueño...», *op. cit.*, vol. 2, pág. 622.

¹³⁵ VILLAS TINOCO, Siro, «La Málaga Ilustrada...», *op. cit.*, págs. 435-436.

¹³⁶ VILLAS TINOCO, Siro, «El siglo XVIII malagueño...», *op. cit.*, vol. 2, págs. 622-624 y VILLAS TINOCO, Siro, «La Málaga Ilustrada...», *op. cit.*, pág. 443.

¹³⁷ VILLAS TINOCO, Siro, «La Málaga Ilustrada...», *op. cit.*, págs. 447-454.

¹³⁸ *Ibidem*.

Muchas de las cofradías que en la actualidad pueden verse por las calles [de Málaga] durante la Semana Santa tienen su origen en este siglo [XVIII]. En este sentido, Málaga fue una ciudad profundamente religiosa, sentimiento que manifestó con sinceridad, y si el nivel cultural de las gentes no alcanzaba a distinguir los límites reales que existían entre la ciencia y la fe, no era culpa suya, pues ese era el modo en que se ejercía la ciudadanía a lo largo y ancho del reino¹³⁹.

La vida malagueña giraba en torno al cabildo catedralicio, las parroquias, los monasterios y conventos; es más, el clero consiguió controlar a las masas aprovechando el miedo a la muerte y la preocupación por la salvación eterna¹⁴⁰. Aun así, no debemos olvidar que la Iglesia, mediante sus obispos y representantes, también actuó como la mano generosa que respondía ante desastres naturales y epidemias¹⁴¹: el Estado era por aquel entonces incapaz de atender adecuadamente las urgencias de sus súbditos, de ahí que las instituciones eclesiásticas fuesen las únicas capaces de darles cobertura social y espiritual¹⁴². Respecto a la estructura interna del clero, se ha de matizar que existía un clero catedralicio de alto nivel cultural, muchas veces enredado en asuntos nobiliarios sobre la administración de bienes y honores y, por otra parte, un clero bajo, cuya menor preparación intelectual se contrarrestaba con una gran entrega en situaciones de crisis y una honda repercusión en el pueblo llano¹⁴³. Dentro del primer grupo, una de las figuras más importantes era el obispo. En el caso de Málaga, aunque algunos de ellos solo figuraron nominalmente y nunca pisaron la ciudad ni ejercieron como tales, estos llegaron a ser trece durante el s. XVIII, entre los que destacaron Francisco de José (1704-1713), Manuel de Santo Tomás y Mendoza (1713-1717), Juan de Eulate y Santa Cruz (1745-1755) o José Molina Lario y Navarro (1776-1783)¹⁴⁴.

El s. XVIII fue un buen momento para la arquitectura, escultura y obras públicas, síntoma de que había un público «consumidor» que lo estimaba y valoraba; sin embargo, este refinamiento no caló en todas las capas de la sociedad, dado que el florecimiento económico y comercial vivido en la segunda mitad del s. XVIII malagueño produjo en la burguesía la ética del utilitarismo, quedando así la cultura mal parada y, como consecuencia, las manifestaciones intelectuales y del espíritu recluidas en conventos y

¹³⁹ PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 261.

¹⁴⁰ VILLAS TINOCO, Siro, «La Málaga Ilustrada...», *op. cit.*, págs. 457-458.

¹⁴¹ PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 256.

¹⁴² *Ibidem*, pág. 258.

¹⁴³ VILLAS TINOCO, Siro, «El siglo XVIII malagueño...», *op. cit.*, vol. 2, pág. 629.

¹⁴⁴ El magisterio de Iribarren en la catedral de Málaga (1733-1767) coincidiría con varios obispos que se sucedieron en el cargo: Diego Gonzálz del Toro y Villalobos (1726-1734), Gaspar de Molina y Oviedo (1734-1744), Juan Eulate y Santa Cruz (1745-1755) y José Francisco de Franquis Lasso de Castilla (1755-1774). PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga...*, *op. cit.*, págs. 258-259.

monasterios¹⁴⁵. El ambiente liberal de despreocupación y relajación moral que caracterizó a la sociedad malagueña dieciochesca creó una clara tendencia hacia lo práctico y útil: así, la cultura quedó relegada a último lugar y el aprendizaje, coincidiendo con este utilitarismo imperante en la época dejaba a un lado conocimientos teóricos que no tuviesen una aplicación práctica¹⁴⁶. En lo concerniente a la educación, si bien la población malagueña contaría a lo largo del s. XVIII con las «Escuelas Amigas», el colegio de huérfanas de Nuestra Señora de la Concepción de Santa María, la institución masculina de los Niños de la Providencia, la escuela de primeras letras para niños pobres Nuestra Señora del Carmen, la Sociedad Económica de Amigos del País, el Colegio de San Telmo, una casa de Estudios dirigida por los Filipenses o el Colegio Náutico¹⁴⁷, el analfabetismo fue muy elevado¹⁴⁸. La escasa educación que recibía la población en general no supuso óbice para que Málaga albergase durante la centuria dieciochesca personalidades y artistas como Fernando Ortiz y José Martín de Aldehuela, en el mundo de la escultura¹⁴⁹, o Juan de Ovando, Alonso de Villafuerte y José Luis Velázquez, en el campo de las

¹⁴⁵ HUELIN Y RUIZ BLASCO, Ricardo, «Apuntes para la historia de la sociedad malagueña», *Gibralfaro*, n.º 22 (1970), págs. 87-89.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ En Málaga había algunos parvularios llamados «amigas» durante el s. XVIII, en los que solo se enseñaba religión y urbanidad. VILLAS TINOCO, Siro, *Málaga en tiempos de la Revolución Francesa*, Málaga, Universidad de Málaga, 1979, págs. 157-158. El colegio de huérfanas de Nuestra Señora del Carmen era una institución benéfica que acogía a pobres o huérfanos con el fin de proporcionarles una formación. REDER GADOW, Marion, «Aproximación a una institución docente femenina: el colegio de huérfanas Nuestra Señora de la Concepción de María Santísima», *Baetica*, n.º 7 (1984), pág. 198. Una institución masculina del mismo tipo sería los Niños de la Providencia. REDER GADOW, Marion, «Una institución docente malagueña del s. XVIII: los Niños de la Providencia», *Baetica*, n.º 8 (1985), págs. 411-412. La escuela de primeras letras para niños pobres Nuestra Señora del Carmen estaba a cargo de los jesuitas; con su expulsión en 1767 se paralizó, pero volvería a funcionar desde 1769. REDER GADOW, Marion, «Fundación y erección de la escuela de primeras letras para pobres: Señora del Carmen», *Baetica*, n.º 10 (1987), págs. 310-323. A finales del s. XVIII la Sociedad Económica de Amigos del País abriría escuelas gratuitas para niños sin recursos, donde impartían asignaturas como matemáticas, contabilidad, física, química, idiomas y dibujo. LÓPEZ MARTÍNEZ, Asunción, *La sociedad económica de Amigos del País de Málaga*, Málaga, Diputación de Málaga, 1987, págs. 95-99. Fundado por Carlos III, surgiría el Colegio de San Telmo (bajo la dirección del Consulado), donde se adiestraban multitud de jóvenes en la ciencia marítima y en todos los conocimientos necesarios. GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 623. Desde 1757 existía una Casa de Estudios dirigida por los filipenses. SANTOS ARREBOLA, M.ª Soledad, *La Málaga ilustrada y los filipenses*, Málaga, Universidad-Caja de Ahorros de Antequera-Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1990, págs. 113-116. En 1787 tuvo lugar la fundación del Colegio Náutico para atender a niños huérfanos de ocho a catorce años. PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 267.

¹⁴⁸ En 1797 Málaga solo contaba con diecinueve escuelas de educación primaria, siendo estas insuficientes para población en edad escolar. VILLAS TINOCO, Siro, *Málaga en tiempos de la revolución francesa...*, *op. cit.*, págs. 157-160.

¹⁴⁹ Fernando Ortiz murió en 1770, conservándose de él en los Agustinos un sepulcro de Cristo. GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 577. Además de su participación en las obras de la catedral, Martín de Aldehuela fue el encargado de finalizar la fachada del Palacio del Obispo, situado junto a la catedral malacitana. PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 259.

letras¹⁵⁰. Por otra parte, los certámenes literarios celebrados en Antequera y Málaga, así como la aparición del primer periódico malagueño titulado *Semanario erudito y curioso de Málaga*, supondrían la cristalización del entusiasmo por las letras generado durante las tres últimas centurias en la provincia¹⁵¹.

Corridas de toros, procesiones o fiestas de diversa índole fueron otras manifestaciones culturales de la época. Por lo que respecta a la lidia de toros, Málaga mostró una gran afición a este espectáculo y, en numerosas ocasiones, los hijos de notables familias o jóvenes de alta alcurnia protagonizaban estas corridas como toreros¹⁵². Entre las procesiones que recorrían las calles malagueñas podemos destacar las de Semana Santa y el Corpus, donde las imágenes paseaban por las principales vías de la urbe extremando el lujo de sus artes y oficios (esculturas, cuadros y brocados adornaban numerosos altares repartidos por la ciudad)¹⁵³. La solemnidad de estas festividades de índole religioso contrastaba con las fiestas públicas que celebraba el pueblo malacitano con motivo de las proclamaciones de reyes, los triunfos de tropas católicas o ejércitos españoles, símbolo del amor procesado por los malagueños hacia su patria y sus monarcas¹⁵⁴.

Como se puede observar, la Málaga dieciochesca contaba con numerosos actos festivos y artísticos de diversa índole¹⁵⁵. No obstante, una de las mayores aficiones para la población malacitana del s. XVIII fue el teatro: según Manuel Guillén Robles, «tanto en la capital de la nación como en el más mezquino villarejo, el noble como el artesano, el seglar como el religioso, aceptaron y aplaudieron [...] las representaciones teatrales»¹⁵⁶. Dada la gran vinculación de este arte con la música, se analizará con detenimiento la actividad dramática de la provincia de Málaga en el siguiente epígrafe.

¹⁵⁰ GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia...*, op. cit., vol. 2, págs. 585-587 y 615.

¹⁵¹ Aparte de estos certámenes literarios (siendo uno de los más populares el celebrado en la capital para inaugurar el «Conventico»), hacia finales del s. XVIII empezó a publicarse en la ciudad de Málaga un periódico bisemanal de intereses materiales, artes, ciencias y literatura, titulado *Semanario erudito y curioso de Málaga*. *Ibidem*, págs. 610-611.

¹⁵² *Ibid.*, pág. 625.

¹⁵³ Además de las procesiones religiosas mencionadas, este tipo de actos estaban presentes en casi todas las solemnidades civiles y eclesiásticas: se conmemoraban hechos históricos relacionados con la Reconquista, se festejaba la fundación de conventos e iglesias, se invocaba la misericordia divina en los funestos días de las epidemias o se agradecían sus milagros cuando cesaban los estragos de estas fatalidades. *Ibid.*, págs. 624-625.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pág. 625.

¹⁵⁵ Esto contrasta con la visión que algunos extranjeros tuvieron de esta ciudad tras su visita: en 1760 Christopher Hervey señalaba la casi inexistencia de actividades culturales o recreativas en Málaga, tachando esta ciudad de ser un lugar aburrido. KRAUEL, Blanca, *Viajeros británicos en Málaga (1760-1855)*, Málaga, Diputación Provincial, 1988, pág. 76.

¹⁵⁶ GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia...*, op. cit., vol. 2, pág. 612.

I.2. LA MÚSICA EN MÁLAGA EN EL s. XVIII

Una vez expuestos los rasgos socioeconómicos y culturales más relevantes de la centuria dieciochesca, a continuación se mencionará el lugar que ocupaba la música en la sociedad de la época, tanto a nivel nacional como local. Primeramente, hemos de admitir que establecer los límites cronológicos internos del s. XVIII musical se convierte en una ardua tarea, pues implica «establecer fronteras en un territorio temporal donde, como en las fluidas aguas de un río, las líneas de un mapa en mitad de su curso no son nunca algo evidente»¹⁵⁷. En relación con este asunto, James Webster sostenía que el Barroco musical europeo veía su fin alrededor de 1720 y que, desde entonces hasta 1780, comenzaba un nuevo periodo cuya denominación aún no está fijada; por ello, se hace imprescindible dejar atrás la tradicional concepción que dividía el s. XVIII en dos porciones temporales de idéntica longitud (la primera mitad de siglo era considerada el Barroco, mientras que desde 1750 hasta final de la centuria se extendía el Clasicismo)¹⁵⁸.

Si bien los filósofos del siglo de «Las Luces», en búsqueda de «lo bello» o el placer estético, concedieron a la música una importancia vital, a consecuencia del florecimiento de la clase burguesa, el desarrollo de las cortes principescas o el auge de los salones, durante el s. XVIII se exigía una renovación del papel social que esta manifestación artística desempeñaba¹⁵⁹. No obstante, antes de continuar describiendo las características del arte sonoro en este periodo, debemos hacer una breve alusión a dos conceptos vigentes y muy relevantes en el pensamiento dieciochesco: «retórica» y «teoría de los afectos». El primero está vinculado con el «estudio sistemático del discurso y la

¹⁵⁷ Como ocurre con otras categorías de la historia, la periodización es interpretativa y está más vinculada con la perspectiva de quien narra que con una supuesta objetividad de los hechos en sí. LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 31.

¹⁵⁸ James Webster sostiene que la tarea de dividir el s. XVIII en diferentes períodos estilísticos musicales ha dado lugar a múltiples interpretaciones, señalando además los diferentes ritmos de infiltración del llamado Clasicismo musical vistos desde diversas perspectivas. WEBSTER, James, «Between Enlightenment and Romanticism in Music History: “First Viennese Modernism” and the Delayed Nineteenth Century», *19th-Century Music*, vol. 25, n^{os} 2-3 (Otoño/Primavera 2001-2002), págs. 115-117. Sorprendentemente, otros expertos consideran que el periodo clásico abarcaría desde 1730 hasta 1815; de hecho, el término «música clásica» (en lugar de «estilo clásico») definía este período, mientras otras denominaciones como «galante», «empfindsamer» o «el idioma de Haydn» serían empleadas para identificar diferentes estilos o tendencias en boga durante la época. BURKHOLDER, J. P., GROUT, D. J. y PALISCA, C. V., *Historia de la música occidental*, 7ª edición, Madrid, Alianza Música, 2008, pág. 549. Afortunadamente la barrera simbólica de la muerte de Bach en 1750 como fin del Barroco fue superada, pues resulta evidente que la música del autor alemán se distanciaba notablemente de las novedades practicadas ya en las décadas de 1720 y 1730. LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 32.

¹⁵⁹ El estatus social del músico se transformaría y, a partir de entonces, el valor de un compositor o intérprete no dependería de su vinculación con un mecenas, sino de su propio mérito y destreza personal. SOBOUL, Albert, LAMERCHAND, Guy y FOGEL, Michèle, *Le siècle des Lumières...*, op. cit., págs. 454-455.

escritura persuasiva basada en modelos, principios y nomenclaturas heredados de la antigua civilización romana»¹⁶⁰. Aunque dicha disciplina se remontaba al s. V, esta jugó un importante papel en la vida cultural, educativa, religiosa, social y artística durante los ss. XVI al XVIII¹⁶¹.

Llegados a este punto, hay que aclarar que la expresión «teoría de los afectos» o «doctrina de los afectos» es una traducción del término alemán *Affektenlehre* y su uso se remonta al s. XVII¹⁶². Pero los postulados presentes en esta doctrina también podían ser encontrados en los escritos musicales de la época objeto de estudio en esta tesis, donde los autores asociaban ciertos rasgos sonoros con emociones más o menos específicas¹⁶³.

Evidentemente, sintetizar las características más importantes de este periodo dieciochesco tan largo y complejo supone una tarea muy difícil de abordar. Por ello, intentaremos estructurar nuestro discurso atendiendo a los diversos géneros musicales que aparecen a lo largo de esta etapa, haciendo especial énfasis en la música española y malagueña.

Las circunstancias políticas de nuestro país influyeron poderosamente en el arte musical durante el s. XVIII: al iniciar la centuria, la instauración de la casa de los Borbones y el cambio dinástico que ello suponía provocó que las modas extranjeras penetraran en nuestro país afectando a la música¹⁶⁴. Recientes estudios demuestran el temprano conocimiento de la mejor música europea del momento en tierras españolas, así como de las fluidas conexiones musicales entre Italia y España¹⁶⁵. Afortunadamente, la historiografía europea ha superado los prejuicios nacionalistas de la historiografía española, pues para algunos investigadores ibéricos la ópera italiana había supuesto una

¹⁶⁰ Por extensión, dicho concepto también se relacionaba con el arte de la comunicación y las técnicas de la persuasión. Esto fomentó la lectura e imitación de autores como Cicerón y Quintiliano a lo largo de la centuria. HILL, John Walter, *La música barroca*, Madrid, Ediciones Akal, 2010, pág. 31.

¹⁶¹ El arte se sintió fuertemente atraído por su eficacia persuasiva, y surgieron numerosos tratados en torno a la retórica musical. Estos escritos eran denominados por sus autores con el término genérico de «música poética», aludiendo a la poética literaria. LÓPEZ CANO, Rubén, *Música y retórica en el Barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pág. 7.

¹⁶² La creencia de que la música podía inspirar emociones estaba presente en los escritos de numerosos filósofos que hicieron referencia a este concepto e intentaron, además, nombrar y clasificar los afectos. HILL, John Walter, *La música barroca...*, *op. cit.*, págs. 401-402.

¹⁶³ *Ibidem*, pág. 406. Como podemos observar, ambos términos estaban íntimamente ligados y, según Bukofzer, «la doctrina de los afectos se basa en la antigua analogía existente entre la música y la retórica, elaborada mediante figuras de un modo peculiar». BUKOFZER, Manfred F, *La música en la época barroca De Monteverdi a Bach*, 2ª edición, Madrid, Alianza Música, 1992, pág. 392.

¹⁶⁴ MARTÍN TENLLADO, Gonzalo, *Eduardo Ocón: El Nacionalismo Musical...*, *op. cit.*, págs. 125-126.

¹⁶⁵ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, «Recepción de la música de Georg Friedrich Händel en España», *Recerca Musicològica*, n^{os} 20-21 (2013-2014), pág. 103.

identidad extranjera impuesta frente a un teatro nacional incapaz de fraguar un repertorio propio equivalente al foráneo¹⁶⁶.

Impuesto o no este influjo extranjero, dentro del género profano, el teatro sería uno de los más claros ejemplos de la filtración de lo italiano: la mayor parte de los compositores españoles mostraba una clara inclinación a plasmar las formas y procedimientos italianos¹⁶⁷. Como reacción a este panorama, algunos autores se inclinaron por realzar los gustos populares a través de la zarzuela y la tonadilla escénica, aunque no pudieron esquivar por completo la presencia de lo italiano¹⁶⁸.

De manera análoga, la música eclesiástica se impregnaba de lo escénico, ya que el teatro musical experimentó un auge creciente y, como consecuencia, la distinción entre lo sacro y lo profano fue uno de los ejes de muchos planteamientos estéticos de la época¹⁶⁹. En virtud de los datos expuestos, se puede afirmar que las esferas sacras y profanas estrechaban sus fronteras y, mientras la primera marcaba el ideal de decencia y decoro moral, la segunda se convirtió en un permanente y peligroso agente de contaminación¹⁷⁰.

Las reacciones no se hicieron esperar y la introducción de nuevas formas, sumada a otro tipo de cambios y alteraciones en la música litúrgica, generó las protestas de los cabildos catedralicios¹⁷¹. En algunos casos, las autoridades eclesiásticas llegaban a acuerdos el primer cabildo después de Navidad, pero, pasado casi un año, nadie recordaba las resoluciones aprobadas cuando se acercaba la siguiente celebración del Nacimiento¹⁷².

Las críticas a estas nuevas tendencias compositivas y la filtración de recursos teatrales en el templo no solo se recogen en las actas capitulares de las catedrales

¹⁶⁶ LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, *op. cit.*, pág. 35.

¹⁶⁷ Sebastián Durón y Antonio Literes fueron un ejemplo de ello. MARTÍN TENLLADO, Gonzalo, *Eduardo Ocón: El Nacionalismo Musical...*, *op. cit.*, pág. 128.

¹⁶⁸ El género zarzuelístico sufriría una gran reforma, impulsado por músicos como Rodríguez de Hita, Pablo Esteve y Antonio Palomino. Mientras tanto, el género de la tonadilla escénica también reaccionaba contra lo extranjero, aunque no podrían esquivar por completo la influencia italiana. *Ibidem*, págs. 128-129.

¹⁶⁹ Esta convivencia de estilos antagonistas justificaba la denuncia de las transgresiones que afectasen al decoro previsto para cada uno de ellos, mirando muchos con recelo los nuevos caminos que la música de su tiempo estaba tomando. De hecho, solían vincularse los elementos rechazables de la práctica musical con agentes extraños a la tradición, construyendo un potente discurso que reforzaba los aspectos identitarios de la música hispánica y, a su vez, asociando lo italiano con la relajación de las severas normas vigentes. LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, *op. cit.*, págs. 100-101.

¹⁷⁰ LEZA CRUZ, José Máximo, «Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, *op. cit.*, pág. 224.

¹⁷¹ Las actas capitulares son testigo de las controversias surgidas en torno a la idoneidad de los textos y la música interpretada en el templo. LÓPEZ-CALO, José, *La música en las catedrales españolas...*, *op. cit.*, pág. 531.

¹⁷² *Ibidem*, pág. 441.

españolas, sino que impregnan numerosos escritos de la época, como los del Padre Feijoo, quien apuntaba en 1726 que:

Las cantadas que ahora se oyen en las iglesias son, en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de menuetes, recitados, arietas, allegros, y a lo último se pone aquellos que llaman grave, pero de eso muy poco, porque no fastidie [...]. Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese aire de canarios, tan dominante en el gusto de los modernos y extendido en tantas gigas, que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará de los ánimos sino excitar en la imaginación pastoriles tripudos? El que oye en el órgano el mismo menuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente?¹⁷³.

Por su parte, Francesc Valls, aludiendo a los compositores, sostenía que «el primer y mayor defecto es no hacerse cargo de lo que ha de ser música eclesiástica, empezando con aires e ideas del teatro»¹⁷⁴. De hecho, señalaba que la música para el templo debía tener gran cuidado en no tropezar en ningún aire que sea indecente, pues no debe escandalizar los devotos oídos del público¹⁷⁵. A estas voces de protesta se sumaría el papa Benedicto XIV, quien en su encíclica *Annus qui*, publicada en 1749, prohibía las canciones en lengua vulgar y la presencia en las iglesias de elementos de la música teatral¹⁷⁶.

En cuanto al género instrumental, lo cierto es que se produjo una presencia masiva de música y músicos italianos, aunque también adquiriesen protagonismo los franceses y germanos¹⁷⁷. Además, la afición de nuestra aristocracia española a la música de cámara

¹⁷³ FEIJOO Y MONTENEGRO, fray Benito Jerónimo, «Música de los templos», en *Teatro crítico universal*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1726, vol. 1, discurso XIV, pág. 287. Citado en: SÁNCHEZ LÓPEZ, Gustavo, «Las cantadas de Navidad en los monasterios jerónimos de Guadalupe y El Escorial», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, Madrid, Instituto Ecurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2009, pág. 605.

¹⁷⁴ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico*, 1742; edición de Josep Pavía i Simó, *Frances Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)*, Barcelona, CSIC, 2002, fol. 279v.

¹⁷⁵ *Ibidem*, fol. 134r.

¹⁷⁶ LEZA CRUZ, José Máximo, «Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 264. Esta encíclica, a grandes rasgos, pedía a los obispos de los estados pontificios corregir los abusos que había en la composición y ejecución de la música sagrada; aun así, tuvo pocos efectos prácticos. LÓPEZ-CALO, José, *La música en las catedrales españolas...*, op. cit., pág. 489. Por extraño que pueda resultar, este no era un escrito conservador o cerrado, sino conciliador y abierto, donde se aprecian innumerables tientes ilustrados: pese a reglamentar la música eclesiástica instrumental y la relación entre música y texto, su objetivo primordial era fomentar la devoción y expulsar de la iglesia lo «puramente teatral». Mediante este escrito, por primera vez el estilo moderno recibió su justificación en la práctica eclesiástica y se autorizaban algunos instrumentos siempre que no ofendieran al oyente o tocaran algo profano o secular. GONZÁLEZ VALLE, José V., «Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800», en BOYD, Malcolm y CARRERAS LÓPEZ, Juan José (eds.), *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; edición de José Máximo Leza Cruz, *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pág. 75.

¹⁷⁷ El estilo y formas francesas se filtraban en la música de cámara, siendo la literatura guitarrística de este periodo un claro resultado de ello. Pese a la expansión que alcanzaría la música gala en nuestro país en el ámbito instrumental, este predominio iba cediendo terreno a las influencias italianas, solo hay que ver los

en ese periodo fomentó su desarrollo, de ahí que muchos músicos prestasen especial atención a este género¹⁷⁸.

Como se ha podido comprobar, el influjo foráneo era evidente, llegando a cotas tan elevadas que no se hicieron esperar las reacciones contra estas modas extranjerizantes¹⁷⁹. Esta animadversión hacia lo foráneo o, desde otra perspectiva, reivindicación de lo autóctono, repercutiría en el devenir musical de épocas posteriores, pues supuso un caldo de cultivo que dio origen al nacionalismo musical decimonónico¹⁸⁰.

Afortunadamente, la percepción que tenemos de la música española dieciochesca ha cambiado de manera espectacular durante los últimos tiempos: si bien la historiografía tradicional veía esta etapa como un periodo de extranjerización, los estudios recientes nos demuestran que la música española de la época va más allá de figuras como Scarlatti, Farinelli y Boccherini y, por tanto, no debe ser entendida como una mera imitación de los modelos foráneos¹⁸¹. Esto provocó un creciente interés de los historiadores por describir y comprender la realidad de este periodo, despertando la curiosidad del público¹⁸².

Por lo que a la ciudad de Málaga respecta, en el s. XVIII la población contaba con una gran diversidad de actividades musicales en el género profano: reuniones nocturnas con seguidillas y fandangos acompañados por la guitarra o, por otro lado, baladas inglesas acompañadas por el *clavicembalo*¹⁸³. La gran afición que el pueblo malagueño de la época mostraba por la guitarra llamó la atención de Francis Carter, escritor y estudioso que visitó Málaga en el s. XVIII¹⁸⁴. Paralelamente, el interés por las danzas europeas de moda

nombres de los músicos que pertenecían a la plantilla vinculada a miembros de la monarquía, como Domenico Scarlatti o Luigi Boccherini. MARTÍN TENLLADO, Gonzalo, *Eduardo Ocón: El Nacionalismo Musical...*, op. cit., págs. 130, 135 y 137.

¹⁷⁸ *Ibidem*, págs. 140-141.

¹⁷⁹ Esta influencia extranjera provocaría los primeros conatos nacionalistas, aunque no cristalizaron definitivamente hasta la segunda mitad del s. XIX. MARTÍN TENLLADO, Gonzalo, *Eduardo Ocón: El Nacionalismo Musical...*, op. cit., pág. 152. Como ejemplo podemos citar el discurso *Música en los templos* (1726) del Padre Feijoo, donde criticaba la colonización italiana que sufría España. Para ampliar información, véase: MARTÍN MORENO, Antonio, *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 1976. A su causa se sumarían personalidades como el marqués de Ureña, Juan Antonio de Iza Zamácola («Don Preciso») o Juan Francisco de Sayas, organista de Tarazona. MARTÍN TENLLADO, Gonzalo, *Eduardo Ocón: El Nacionalismo Musical...*, op. cit., págs. 147-148; y TEJERIZO ROBLES, Germán, *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura-Editoriales Andaluzas Unidas, 1989, vol. 2, pág. 40.

¹⁸⁰ MARTÍN TENLLADO, Gonzalo, *Eduardo Ocón: El Nacionalismo Musical...*, op. cit., pág. 152.

¹⁸¹ CARRERAS LÓPEZ, Juan José, «Introducción», en BOYD, Malcolm y CARRERAS LÓPEZ, Juan José (eds.), *La música en España en el siglo XVIII...*, op. cit., págs. 13-15.

¹⁸² *Ibidem*, pág. 15.

¹⁸³ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, «Málaga»..., op. cit., pág. 53.

¹⁸⁴ Las seguidillas o fandangos que podían oírse cualquier noche entre la gente que había estado podando viñas durante el día llamaron la atención de Francis Carter. Mientras, en ambientes nobiliarios, lo habitual era escuchar baladas inglesas acompañadas por el clave. CARTER, Francis, *A Journey from Gibraltar to*

destacó a finales de siglo, especialmente aquellas francesas como el minué o las contradanzas, que se bailaban en las fiestas organizadas tanto por la clase mercantil como por la nobleza malacitana¹⁸⁵.

Aparte de todo lo anteriormente mencionado, en la época dieciochesca el teatro fue el principal foco de difusión de música profana en Málaga¹⁸⁶: las funciones teatrales solían terminar con algún entremés o sainete, al que podían seguir bailes y, además, a finales de siglo se cantaban arias y composiciones musicales italianas en los intermedios¹⁸⁷.

En cuanto a la ubicación del recinto dedicado a las actuaciones teatrales malagueñas, cabe señalar que desde el s. XV estas habían tenido lugar en el Corral de Comedias, perteneciente al Hospital de la Caridad, cuyas ganancias se destinaban a la curación de enfermos¹⁸⁸. A pesar de los beneficios económicos que suponía esta actividad para dicha institución hospitalaria, las epidemias y otra serie de desgraciados acontecimientos se convirtieron en la excusa perfecta para acabar con el teatro, pasando su local a ser enfermería durante largas temporadas¹⁸⁹.

En 1745 el obispo malagueño Juan de Eulate cerró el teatro y, en 1753, logró que la prohibición de las comedias se extendiera a todo el obispado¹⁹⁰. Con el local clausurado, el teatro malagueño trasladaba sus tablas a otras casas de comedias, aunque no con mucho éxito¹⁹¹. Esta inestabilidad en el mundo teatral provocó que la iglesia se convirtiera en refugio de conatos representativos como los ciclos navideños, y dichas

Malaga, Londres, T. Cadell, 1777; edición de Antonio Olmedo López, *Viaje de Gibraltar a Málaga*, Málaga, Diputación de Málaga-Arguval, 1981, págs. 331-334.

¹⁸⁵ PINO CHICA, Enrique del, *Tres siglos de teatro malagueño (XVI-XVII-XVIII)*, Madrid, Universidad de Málaga, 1974, pág. 120.

¹⁸⁶ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, «Málaga»..., *op. cit.*, pág. 53.

¹⁸⁷ GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia...*, *op. cit.*, pág. 617.

¹⁸⁸ Este Hospital de la Caridad era regentado por frailes. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 30.

¹⁸⁹ Cualquier excusa era buena para solicitar al Real Consejo la prohibición de las representaciones en Málaga: una epidemia de peste de Marsella (1720), la muerte del Rey (1724), otra epidemia (1741) o la sequía que hubo en toda España (1753). Muchos obispos de la ciudad malagueña atacaron duramente el teatro (Francisco de San José, Manuel de Santo Tomás o Juan de Eulate) y, dado que las representaciones estaban paralizadas, ellos se encargaban de que el hospital subsistiera mediante donaciones. PINO CHICA, Enrique del, *Tres siglos de teatro malagueño (XVI-XVII-XVIII)*..., *op. cit.*, págs. 82, 83 y 91.

¹⁹⁰ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 32.

¹⁹¹ En 1768 Salvador Vázquez construyó una nueva Casa de Comedias, en la que actuarían indistintamente compañías de comedia y de ópera, tanto españolas como italianas, pero el local se cerraría en 1779. Ya en 1793 tuvo lugar la inauguración de un nuevo local construido por el empresario San Millán. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 32. Según Enrique del Pino, el teatro inaugurado en 1793 se construyó en un solar cercano a la Puerta de Buenaventura y recibió el nombre de «Cómico», aunque no tardaría mucho en ser conocido como «Principal». PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 269.

actuaciones, acompañadas de música, se convirtieron en «una versión a lo divino de una piedad y unos sentimientos que tenían mucho de anecdótico y pintoresco y poco de razonamientos teológicos»¹⁹².

Vistos ya los rasgos más significativos de la música profana tanto a nivel nacional como local, nos centraremos a continuación en el ámbito religioso. La música eclesiástica española adquirió en el s. XVIII un papel predominante, convirtiéndose las catedrales, abadías, monasterios, colegiatas y parroquias en los principales centros musicales donde la gran mayoría de los profesionales del sector (compositores e intérpretes) podrían encontrar una salida laboral¹⁹³. Las instituciones eclesiásticas y el repertorio sacro han ocupado un lugar central en nuestra historia musical, dada la abundancia documental conservada y la condición de clérigos de buena parte de los historiadores de la música española; esto, sumado al papel crucial del nacionalismo como perspectiva, ha convertido el repertorio sacro en la espina dorsal de la historiografía musical española y, por supuesto, el s. XVIII no ha sido una excepción¹⁹⁴.

Como ya se ha citado, en la ciudad de Málaga las epidemias y desastres naturales provocaron la supresión de las representaciones dramáticas en numerosas ocasiones, convirtiéndose entonces la catedral malagueña en el mayor escenario musical¹⁹⁵. Por tanto, este centro religioso atrajo a la ciudad no solo a artistas como arquitectos, estatuarios o pintores, sino que los músicos también formaron una parte importante del legado conservado en este ostentoso edificio¹⁹⁶. Durante el s. XVIII esta institución contaba con la labor de compositores, cantores e instrumentistas, constituyendo estos la capilla musical¹⁹⁷. En relación con el término «capilla», debemos aclarar que esta

¹⁹² ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos...*, *op. cit.*, pág. 16. Según Francisco Guillén, aparte del corral de la Caridad, las naves de la catedral o los claustros conventuales fueron escenarios para la representación de misterios. GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 613.

¹⁹³ MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, pág. 23.

¹⁹⁴ LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, *op. cit.*, pág. 30.

¹⁹⁵ ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos...*, *op. cit.*, pág. 16.

¹⁹⁶ GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia...*, *op. cit.*, pág. 574. En el caso de la catedral de Málaga, músicos de renombre como Cristóbal de Morales o Francisco Guerrero ejercieron el magisterio de capilla durante el s. XVI. LLORENS CISTERÓ, José M.^a, «Guerrero, Francisco», en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 6, págs. 26-36; LLORENS CISTERÓ, José M.^a, «Morales, Cristóbal de», en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 7, págs. 761-769.

¹⁹⁷ Para más información sobre los integrantes de una capilla musical y su funcionamiento general, véase: MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, págs. 24-27.

agrupación no era exclusiva de instituciones eclesiásticas, sino que también fue de gran importancia en la época la Real Capilla de Su Majestad entre otras¹⁹⁸.

Además de todo lo mencionado anteriormente, no se puede olvidar que diversas instituciones eclesiásticas menores, como las parroquias, también jugaron un importante papel en el devenir musical malagueño desde épocas pretéritas¹⁹⁹; sin embargo, la catedral fue el principal foco musical religioso de la ciudad durante el s. XVIII. Dado que nuestra tesis se centra en el maestro de capilla Juan Francés de Iribarren, se dedicará una gran parte de los siguientes epígrafes al análisis de la música catedralicia malagueña de la época dieciochesca, donde señalaremos quiénes fueron los protagonistas de la actividad musical en esta institución religiosa, cuáles fueron sus atribuciones, qué tipo de vinculación laboral tenían con el cabildo y otra serie de pormenores relacionados con su día a día.

I.3. LA CATEDRAL DE MÁLAGA

Como ya señalábamos anteriormente, el principal foco musical religioso en la ciudad de Málaga durante el s. XVIII fue su catedral. En este apartado se analizará su valor artístico, empezando por lo arquitectónico y material para, a continuación, adentrarnos en el paisaje sonoro del que este colosal templo fue testigo. No obstante, resulta apremiante aclarar que no solo la catedral albergó el sonido de sus ceremonias musicales, sino que este se proyectó hacia la ciudad con procesiones y otra serie de actos que tuvieron lugar durante la época que nos atañe.

¹⁹⁸ Al frente de la Real Capilla estuvieron músicos de la talla de Sebastián Durón o José de Torres Martínez Bravo y, si bien esta sería la capilla musical más importante en Madrid, también destacaron la del Monasterio de la Encarnación y la de las Descalzas Reales. *Ibidem*, págs. 28, 34 y 40. Para ampliar información sobre estos centros religiosos madrileños, véase: LOLO HERRANZ, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1990; LOLO HERRANZ, Begoña, «La recepción del primer barroco en la Real Capilla», *Recerca Musicològica*, 2007, n.º 17-18 (2007-2008), págs. 67-81; CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid s. XVIII*, Madrid, Fundación Amigos de Madrid, 1992; CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Maestros de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en el s. XVIII (I y II)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 47 y 49 (2007 y 2009), págs. 293-320 y 309-330; CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla de música del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 37 (1997), págs. 215-226; y CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Los maestros de la capilla de Monasterio de la Encarnación de Madrid (s. XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 36 (1996), págs. 455-486.

¹⁹⁹ En el s. XVII las parroquias de los Santos Mártires, Santiago, San Juan y el Rosario incluían música en algunas de sus festividades. Por su parte, la capilla del Cristo de la Salud, ubicada en la actual Plaza de la Constitución, también acompañaba con música su fiesta del 31 de mayo, dedicada a esta imagen. RODRIGO HERRERA, José Carlos, *La música en Málaga durante el reinado de Carlos II...*, op. cit., págs. 156-158.

I.3.1. Proceso constructivo: elementos musicales

Por lo que a aspectos terminológicos se refiere, la catedral era el templo principal de cada diócesis y debía su nombre al hecho de ser el lugar donde el obispo tiene su sede o «cátedra», desde la cual presidía enseñando, santificando y sirviendo de Pastor a la comunidad cristiana²⁰⁰. El catolicismo hizo que surgieran multitud de este tipo de edificios, que, según el historiador Francisco Guillén Robles, son:

Maravillas del arte, refugio del saber, de la música, de la escultura, de la pintura y poesía, y museos que encerraban las más bellas creaciones del espíritu humano [...]. Una generación concebía el pensamiento de erigir un templo grandioso, bajo cuyas bóvedas, la iglesia triunfante, diera culto al soberano de los orbes, [...] que dejaba como una herencia sagrada a otras generaciones, las cuales acumulaban los materiales, elevaban los muros, alzaban los pórticos, asentaban piedra sobre piedra, columna sobre columna, arquivoltas y frisos que sus padres dejaran proyectados, trabajando siempre con fe incansable²⁰¹.

En el siguiente epígrafe se dedicará especial atención a la evolución constructiva de la catedral de Málaga. Si bien atenderemos principalmente aspectos arquitectónicos, también se recogerán datos sobre dos elementos albergados en su interior, pues suponen parte imprescindible en la actividad musical de cualquier templo catedralicio: el coro y los órganos.

Los primeros datos sobre la diócesis malacitana se remontan al s. IV²⁰². Aunque se desconoce la ubicación de su sede por aquel entonces, ante la evidencia histórica de que siempre se ha levantado un templo nuevo sobre el antiguo, es posible que el origen o cimiento de la catedral fuese un pilón de agua sobre el que siglos atrás se había levantado un templo fenicio: este fue sustituido por uno cristiano, luego por una mezquita musulmana y, finalmente, sobre ella se emplazaría la catedral²⁰³.

En aras de conocer los orígenes del conjunto arquitectónico que actualmente denominamos «catedral de Málaga», resulta imprescindible remontarnos a finales del s. XV: la reconquista de la ciudad malagueña por los Reyes Católicos tuvo lugar en agosto

²⁰⁰ SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga: una sinfonía inacabada*, Málaga, Obispado de Málaga, 2018, pág. 13.

²⁰¹ GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia...*, op. cit., vol. 2, págs. 552-553.

²⁰² «En los primeros años del s. IV se reunía el célebre concilio *Illiberis*, al que concurren varios preladados y muchos presbíteros andaluces. En las actas de este concilio aparecen unas firmas que son la primera revelación de la existencia del cristianismo en el territorio malagueño». *Ibidem*, vol. 1, págs. 72-73.

²⁰³ SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga...*, op. cit., pág. 27.

de 1487²⁰⁴ y, puesto que la iglesia malagueña (por aquel entonces, mezquita) fue la primera del Reino de Granada en ser recuperada por la Corona, la reina Isabel la Católica tuvo el detalle de bordar con sus propias manos algunos ornamentos para el culto destinados a este templo²⁰⁵. Además de lo anteriormente mencionado, cabe resaltar que tanto la erección de la iglesia catedral como la restauración de su obispado se realizaron a instancia real, gracias a la concesión del Papa Inocencio VIII, por su bula *Ad illam fidei constantiam* de 4 de agosto de 1486²⁰⁶: así pues, los Reyes Católicos obtuvieron el permiso del Pontífice Inocencio VIII para instituir iglesias en los pueblos en poder de los musulmanes que se fueran recuperando²⁰⁷.

Una vez conquistada la ciudad de Málaga en 1487, el obispo Pedro Díaz de Toledo, como prelado nuevo en tierra nueva, se halló en la tesitura de habilitar un edificio que ejerciera de iglesia catedral para adoctrinar al pueblo: aunque en la época musulmana hubo en Málaga un buen número de mezquitas, fue la Mezquita Mayor, situada en un lugar estratégico, la más apropiada para dicho fin²⁰⁸. Realizada ya la cristianización de la obra musulmana, esta antigua mezquita quedaría bajo la advocación de Nuestra Señora de la Encarnación, como consecuencia de la devoción que los monarcas, especialmente la Reina, profesaban por este Misterio²⁰⁹. Otro dato destacable es que el muro norte de esta antigua mezquita se ennoblecía con la portada conocida como Puerta del Perdón, labor que comenzó en 1514²¹⁰.

²⁰⁴ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, *Ad limina apostolorum. Cartas de los obispos malagueños conservadas en el archivo secreto vaticano y otros documentos sobre la historia de la Iglesia en Málaga*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2010, pág. 11.

²⁰⁵ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, *Málaga: perfiles de su historia en documentos del archivo catedral (1487-1516)*, tesis doctoral, directora: Marion Reder Gadow, Universidad de Málaga, 1994, pág. 205.

²⁰⁶ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, *Ad limina apostolorum...*, *op. cit.*, pág. 11.

²⁰⁷ MORALES GARCÍA-GOYENA, Luis, *Estatutos de la catedral de Málaga recogidos de los originales por el Doctor Luis Morales García-Goyena*, Granada, Imprenta y Librería de López de Guevara, 1907, pág. 6.

²⁰⁸ A partir su cristianización, este edificio pasó a ser la «catedral vieja» o «iglesia vieja». SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 27. Este edificio tenía por aquel entonces su sala capitular, archivo, librería, claustro para las procesiones, estancia para la celebración de sínodos y, además, un patio de naranjos como recuerdo de aquellos que dieron sombra a los muros del edificio musulmán. GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y provincia...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 552.

²⁰⁹ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, *Ad limina apostolorum...*, *op. cit.*, págs. 28-29.

²¹⁰ Según Vidal González, la iglesia contaba con tres puertas de acceso, que existían ya siendo mezquita; pero el obispo Pedro de Toledo quiso dotar una de ellas con aspecto y arqueología cristiana, pues esta fachada-retablo constituiría para el espectador cristiano una buena dosis de catequesis. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, *Ad limina apostolorum...*, *op. cit.*, pág. 30. No obstante, otros estudios apuntan que Pedro de Toledo solo había abierto la puerta, pero la portada se empezó en 1514, ya siendo obispo Diego Ramírez de Villaescusa de Haro, finalizándose en 1525, bajo la prelatura de César Riario. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga», en LACARRA DUCAY, M.^a del Carmen (coord.), *El Barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pág. 234.



Ilustración 7. Puerta del Perdón de la catedral de Málaga²¹¹.

En los Estatutos del obispo Pedro Díaz de Toledo, de 1492, ya se citaba a un organista entre los servidores de la catedral, lo que nos permite deducir la existencia de un órgano por aquel entonces, del cual no se conocen más datos²¹². Según Adalberto Martínez, podría tratarse de un realejo ya que en aquellos años aún no estaba planeada la catedral actual y, por lo tanto, un órgano portátil era lo más idóneo para una sede provisional²¹³.

²¹¹ Elaboración propia.

²¹² ACM, Leg. 674, 1492, págs. 38-39, *Códice de los Estatutos de la catedral de Málaga* (promulgados por el obispo Pedro Díaz de Toledo y Ovalle), aprobados el 15 de junio de 1492. Documento transcrito en: MORALES GARCÍA-GOYENA, Luis, *Estatutos de la catedral de Málaga...*, *op. cit.* De ahora en adelante, cuando nos refiramos a esta fuente estaremos aludiendo a la transcripción realizada por Luis Morales García-Goyena.

²¹³ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, págs. 21-22.

Pese a las labores de adaptación arquitectónica realizadas, la capacidad funcional de este edificio no resultó ser tan capaz: contenía numerosos espacios muertos y sin visibilidad del altar (consecuencia de aquel bosque de columnas que albergaba)²¹⁴, aparte de la dificultad añadida ante la necesidad de instalar el coro²¹⁵. Dados estos inconvenientes sobrevenidos, desde el año 1500 el cabildo malagueño comenzó a tratar sobre la necesidad de contar con una catedral más espaciosa e idónea para el culto religioso²¹⁶.

Para facilitar la convivencia entre la catedral antigua y moderna, en el Renacimiento el nuevo templo comenzó a construirse al sureste del antiguo, respetando su integridad y permitiendo así su uso²¹⁷. Como primer paso de la construcción de la nueva catedral, en 1528 se comenzó la girola²¹⁸. Once años después se había realizado toda la cimentación tanto de la capilla mayor como de las criptas y, además, fueron levantados parte de los muros, aunque la obra se paralizó en 1540²¹⁹.



Ilustración 8. Girola renacentista de la catedral de Málaga²²⁰.

²¹⁴ Vidal González sostiene que este templo musulmán albergaba ciento trece columnas en su interior. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, *Málaga: perfiles de su historia...*, *op. cit.*, pág. 213.

²¹⁵ Según Rosario Camacho, «en el centro de la nave principal se colocó un coro que redujo el espacio para los fieles, indicando un informe de 1524 que la catedral era muy pequeña y no cabía en ella las gentes en las fiestas y días principales». CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, pág. 234.

²¹⁶ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, *Ad limina apostolorum...*, *op. cit.*, pág. 30.

²¹⁷ Sin embargo, ya durante el Barroco, la ampliación de la nueva iglesia provocaría la superposición de este edificio con el primigenio, tomando parte de sus terrenos. SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 27.

²¹⁸ *Ibidem*, pág. 37.

²¹⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, pág. 237.

²²⁰ Elaboración propia.

Por su parte, el obispo fray Bernardo Manrique fue el impulsor definitivo de la construcción de este nuevo templo, pues hasta su muerte (1564) se habían finalizado las capillas de la girola y la antesacristía; más adelante, siendo obispo Blanco de Salcedo (1565-75), se edificaron los brazos del crucero (sin incluir las portadas) y, hasta 1587, Francisco Pacheco de Córdoba se encargó de cubrir y adornar la capilla mayor²²¹. Sin embargo, en 1588 se suspendieron nuevamente las obras por motivos presupuestarios, cerrando el crucero con un muro de mampostería reforzado con cuatro contrafuertes y consagrando el templo de esta manera²²². El principal motivo de esta interrupción en los trabajos fue que el obispo Luis García de Haro y Sotomayor se percató de que las arcas de la fábrica habían sido arrasadas²²³. No obstante, a este inconveniente económico se sumaba que el obispo consideró que las partes ya construidas (cabecera y transepto) serían suficientes para el número de habitantes que tenía Málaga por aquel entonces; así, el 31 de agosto de 1588 se cerró la nave del crucero y se consagró la cabecera²²⁴.

A medio concluir el templo, en agosto de aquel mismo año se verificó la traslación de la iglesia antigua a la nueva, aunque el culto se conservaría en la primera iglesia hasta 1592²²⁵. En 1598, el obispo Pedro Díaz de Palacios retomó las obras con las cuatro columnas al oeste del muro de mampostería y la fábrica para albergar la sillería del coro, espacio que se cubrió provisionalmente a la espera de un nuevo impulso para la terminación del templo²²⁶.

Una vez inaugurado el primer tramo de la catedral, se trasladó allí el pequeño órgano de la iglesia antigua; no obstante, la suntuosidad del nuevo templo y el incremento de la solemnidad del culto debieron ser un aliciente para que el cabildo buscara un instrumento más a propósito²²⁷. Así pues, en 1598 José de Mendoza construyó un nuevo órgano cuyas características constructivas y lugar en el que fue colocado desconocemos hasta el momento²²⁸.

Desgraciadamente, en 1610 la estructura de la catedral se resintió, afectando al crucero y arco toral; dada la situación, la aparición de una nueva grieta convirtió en un

²²¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, pág. 241.

²²² SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga*..., *op. cit.*, pág. 41.

²²³ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, págs. 241-242.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia*..., *op. cit.*, vol. 2, pág. 556.

²²⁶ SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga*..., *op. cit.*, pág. 41.

²²⁷ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música*..., *op. cit.*, págs. 22-23.

²²⁸ *Ibidem*, págs. 23-24.

asunto apremiante el terminar con la obra²²⁹. Pero dicha empresa se retrasó más de cien años²³⁰.

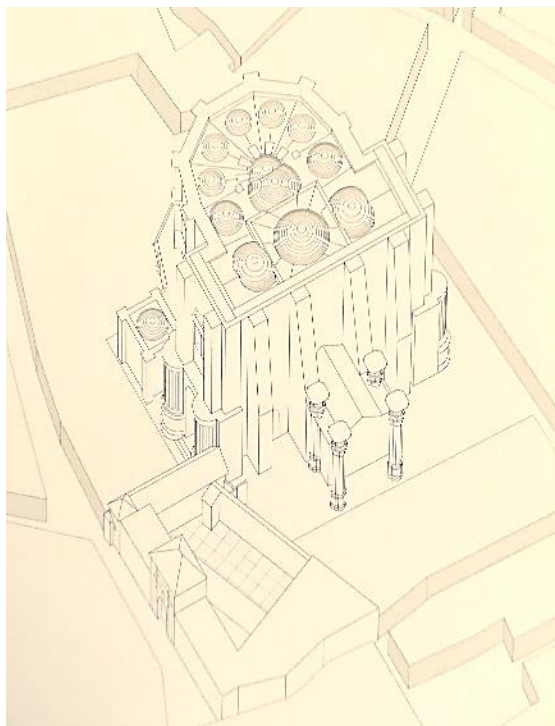


Ilustración 9. Maqueta del aspecto externo de la catedral tras las obras realizadas entre 1593 y 1631²³¹.

Durante el s. XVII se construyeron exclusivamente el coro y las cuatro columnas que lo flanqueaban en el nuevo templo²³². Si bien este fue un siglo de silencio en lo que a la construcción externa de la catedral se refiere (entre 1588 y 1721 las obras prácticamente se paralizaron), no podemos decir lo mismo respecto de su patrimonio mueble, pues, sin lugar a dudas, el coro sería la mayor empresa artística de este s. XVII en la ciudad de Málaga: en este espacio dedicado al culto capitular, cada canónigo tenía asignada su silla para el rezo diario de la Liturgia de las Horas, acompañados en ocasiones de cantores o músicos²³³. Situado en el centro del edificio, al «modo español», el coro de

²²⁹ Esta nueva grieta aún fue más problemática desde el terremoto de 1680, y en la actualidad es uno de los puntos más sensibles de las cubiertas de la catedral. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, pág. 243.

²³⁰ Hasta 1721 no se retomarían las obras, manteniéndose inacabado el edificio durante más de cien años. SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 41.

²³¹ *Ibidem*, pág. 61.

²³² *Ibid.*

²³³ SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 59. La colocación espacial de las autoridades y otros cargos en el coro de la catedral de Málaga (deán, arcedianos, chantre, racioneros, capellanes y acólitos) puede observarse en una ilustración inserta en: GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, *Málaga: perfiles de su historia...*, *op. cit.*, pág. 491.

la catedral de Málaga tuvo un dilatado proceso de construcción, en el que participaron artistas como Luis Ortiz de Vargas, José Mical Alfaro o Pedro de Mena²³⁴.

La inauguración de este coro tuvo lugar en el año 1631, situado en la nave central (ocupando las dos primeras arcadas junto al crucero), y alberga riquezas artísticas de gran belleza²³⁵. Ante la necesidad de guardar este tesoro con el mayor esmero, se procedería a la colocación de una reja que iba desde el coro hasta el altar mayor²³⁶. En cuanto a su espléndida sillería de nogal, esta no fue terminada hasta 1662, siendo Pedro de Mena el encargado de dicha tarea²³⁷.

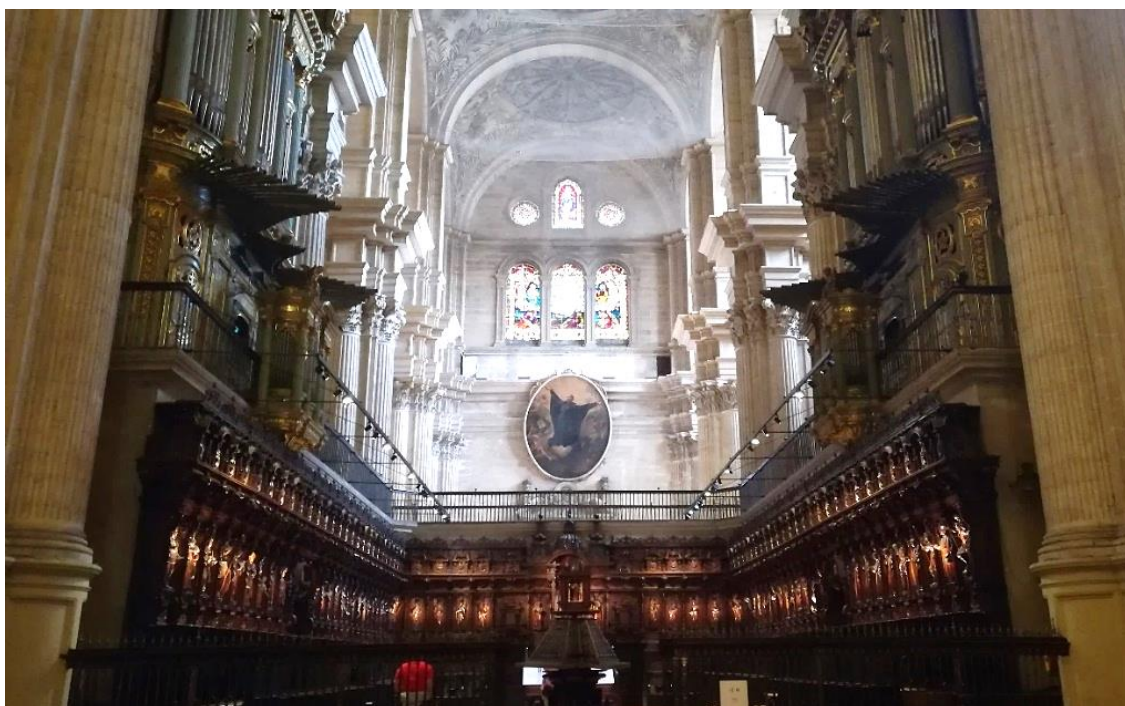


Ilustración 10. Coro de la catedral de Málaga²³⁸.

Aunque nuestro discurso se ha centrado en el nuevo templo durante los últimos párrafos, no debemos olvidar que en esta misma época se levantó la nave de la sala

²³⁴ SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 59.

²³⁵ Aunque en algunas fuentes se dice que la inauguración del coro tuvo lugar en 1631 (GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia...*, *op. cit.*, vol. 2, págs. 566-567), Marta Sánchez fechaba esta inauguración en 1632 (SÁNCHEZ, Marta, *XVIII Century Spanish Music: Villancicos of Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 16).

²³⁶ GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia...*, *op. cit.*, vol. 2, págs. 566-567.

²³⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, pág. 243.

²³⁸ Elaboración propia.

capitular y el techo mudéjar de la antigua iglesia²³⁹. Mientras tanto, el resto de este antiguo edificio fue transformado para darle diversos usos²⁴⁰.

Otro asunto que conviene retomar es el estado de sus órganos. Desde mediados del s. XVII el órgano construido por Mendoza, pese a ser reciente, se hallaba ya muy deteriorado²⁴¹. Desgraciadamente, no bastaba con repararlo y, si bien se produjeron varios intentos frustrados de construir uno nuevo, hasta febrero de 1655 no se aprobaron las bases del contrato para su construcción²⁴². El encargado fue Claudio Osorio, quien concluyó su obra en 1660: el resultado fue un órgano con teclado partido de cuarenta y dos notas, cuatro fuelles y una lengüetería discreta y reducida²⁴³.

Por lo que a la evolución arquitectónica del nuevo edificio se refiere, debemos señalar que la paralización sufrida durante más de un siglo tuvo unas graves consecuencias para el edificio, deteriorando considerablemente su fábrica. A esto hay que sumar varios sucesos como, por una parte, el terremoto que la ciudad de Málaga sufrió en 1680, debilitando el muro que cerraba la catedral inacabada, y, por otra parte, las goteras que afectaron a las cúpulas del templo²⁴⁴. Ante tan desolador panorama, en 1719 el cabildo decidió continuar con las obras y reparar lo dañado²⁴⁵.

José de Bada y Navajas fue el encargado de dirigir tan ambiciosa tarea²⁴⁶ y, para evitar interrumpir el culto, en 1721 se comenzaban las obras por la fachada, dejando para el final la conexión con la parte renacentista de la catedral²⁴⁷. Este arquitecto consiguió elevar los pilares y muros parietales, así como fachada y torres; al unir los nuevos arcos

²³⁹ SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 41.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Por aquel entonces la catedral malagueña contaba con dos órganos, uno de planta construido por Mendoza, que ya no servía para el culto, y otro portátil (probablemente se trataba del mismo que había en la primitiva iglesia, el cual aún seguía dando su juego). MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, pág. 27.

²⁴² *Ibidem*, págs. 25-27.

²⁴³ Este constructor de órganos, procedente de Sevilla, sostenía que del antiguo órgano solo era utilizable la caja y, desgraciadamente, de manera provisional. *Ibid.*, págs. 28-30 y 42.

²⁴⁴ Según Francisco Guillén, el terremoto de 1680 maltrató la capilla mayor, mientras que las aguas penetrando en su interior causaban considerables perjuicios y grandes gastos de conservación. GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia...*, *op. cit.*, vol. 2, págs. 556-557.

²⁴⁵ El ingeniero Bartholome Thurus pronosticó que, de no seguirse con la obra, se produciría un derrumbamiento, lo que impulsó al cabildo a retomar dicha tarea. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, pág. 245.

²⁴⁶ En el s. XVIII, el arquitecto José de Bada y Navajas puso la primera piedra de la fachada principal, incluyendo algunos cambios significativos en el exterior: si la catedral renacentista simulaba una fortaleza, la barroca pretendería ser un palacio (mientras la parte inferior de los cubillos ofrecía unos fortísimos volúmenes semicilíndricos sin ventanas y potentes estrías a modo de poderosas columnas, la parte superior se ornamentó con generosas ventanas, balcones y frontones propios de un edificio palaciego). SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 65.

²⁴⁷ *Ibidem*, pág. 69.

de las capillas con los antiguos se produjeron ciertos problemas técnicos, provocados por el fallo de los machones de la obra, pero fueron resueltos correctamente en 1728²⁴⁸.

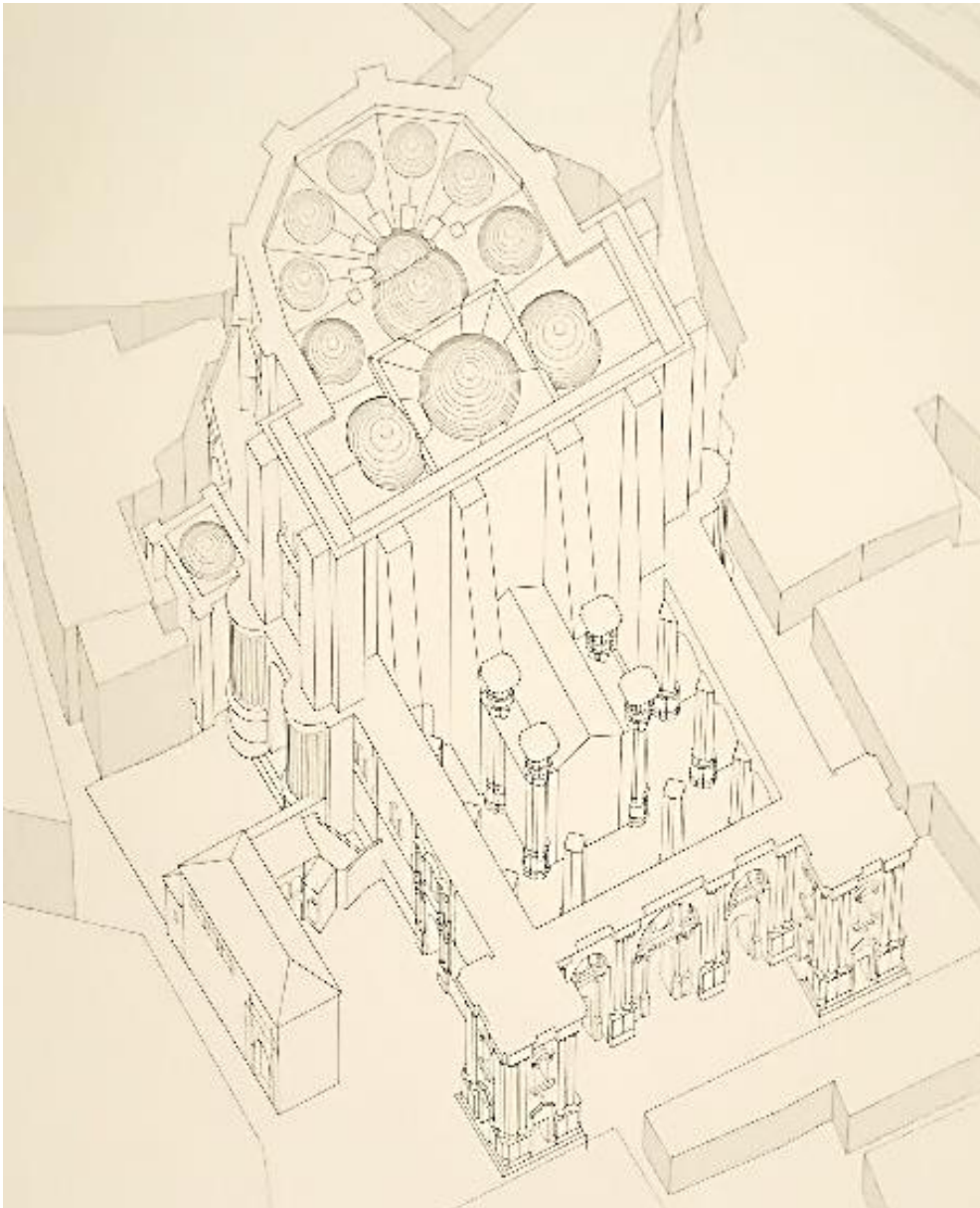


Ilustración 11. Maqueta del aspecto externo de la catedral tras las obras realizadas entre 1721 y 1749²⁴⁹.

La muerte de Bada en 1755 puso en la dirección de las obras a Antonio Ramos²⁵⁰. Aquel año se cerraron las bóvedas y, solo dos años después, se inició el levantamiento de

²⁴⁸ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, pág. 255.

²⁴⁹ SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga*..., *op. cit.*, pág. 69.

²⁵⁰ *Ibidem*, pág. 71.

los cubos, ornamentados siguiendo el estilo rococó²⁵¹. Una vez que la obra nueva estaba alzada, cubierta y lista para unirse con la catedral renacentista, se consideró oportuno no derribar los murallones que separaban las dos partes de la obra hasta cargar algo más los muros, contrarrestando el empuje y peso de los arcos y bóvedas; por lo tanto, los esfuerzos se centraron entonces en terminar la fachada, pues contribuía al equilibrio de las fuerzas²⁵².

En 1764 fue llamado el arquitecto de la corte Ventura Rodríguez para continuar con las tareas constructivas y, una vez estudiados los planos, las modificaciones al proyecto de Ramos fueron nimias, avalando la dirección de la obra²⁵³. Desde entonces se produjo una nueva revitalización de los trabajos, centrándose estos en la parte interior del templo y, desafortunadamente, no en la construcción de las torres²⁵⁴.

Llegado este momento cronológico, conviene destacar un nuevo evento relacionado con los órganos de la catedral: en la reunión capitular del 17 de junio de 1765 se comentó que se habían abonado 1420 reales al organero Cristóbal García por la construcción de un realejo para la catedral y otros 30 reales «por el apeo del que se había quitado del coro»²⁵⁵. Este hecho evidencia que se sustituyó el antiguo realejo, refiriéndose probablemente al de los tiempos de Pedro Díaz de Toledo (de autor desconocido) por uno nuevo²⁵⁶. No obstante, este recién construido instrumento tampoco se encontraba en muy buenas condiciones y resultaba inadecuado para la magnificencia de una catedral, prácticamente finalizada en su parte interior allá por 1764²⁵⁷.

Tras este paréntesis organológico y retomando la evolución arquitectónica del edificio, debemos añadir que Antonio Ramos consiguió cubrir la extensión barroca y unir la nave del crucero en 1768. Pese a este logro, debió lidiar con ciertas dificultades, pues

²⁵¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, pág. 255.

²⁵² *Ibidem*, pág. 256.

²⁵³ *Ibid.*, págs. 259-260.

²⁵⁴ Se compraron rejas y vidrios para los ventanales, se trajeron maderas de roble y caoba, se arreglaron las nuevas capillas y, desde 1766, se comenzaría a poner la solería, usando para ello mármol blanco y jaspe encarnado. *Ibid.*, págs. 260-261.

²⁵⁵ ACM, Leg. 211, 15-6-1765.

²⁵⁶ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, págs. 35-36, 42 y 142.

²⁵⁷ Según Adalberto Martínez, este realejo seguía en tiempos de los órganos de Julián de la Orden, pues se citaba en una votación capitular del año 1799. *Ibidem*, págs. 36 y 42. Aparte de las funciones musicales que cumplía un realejo, su caja o mueble era testigo de votaciones y elecciones de nuevos integrantes de la capilla musical de Málaga, tal y como se refleja en el acta de la reunión capitular celebrada el 23 de septiembre de 1739, en la cual se menciona lo siguiente: «pusieron en el realejo los nombres de don Juan Gallac y don José Messeguer que pretenden la administración de canongías. Y habiéndose votado por votos secretos, salió por todos los del cabildo don José Messeguer». ACM, AACC n.º 45, fol. 126v, 23-9-1739.

aparecieron importantes grietas que obligaron a colocar cadenas de piedra sobre el trasdós de los arcos, reforzando así la estructura²⁵⁸.

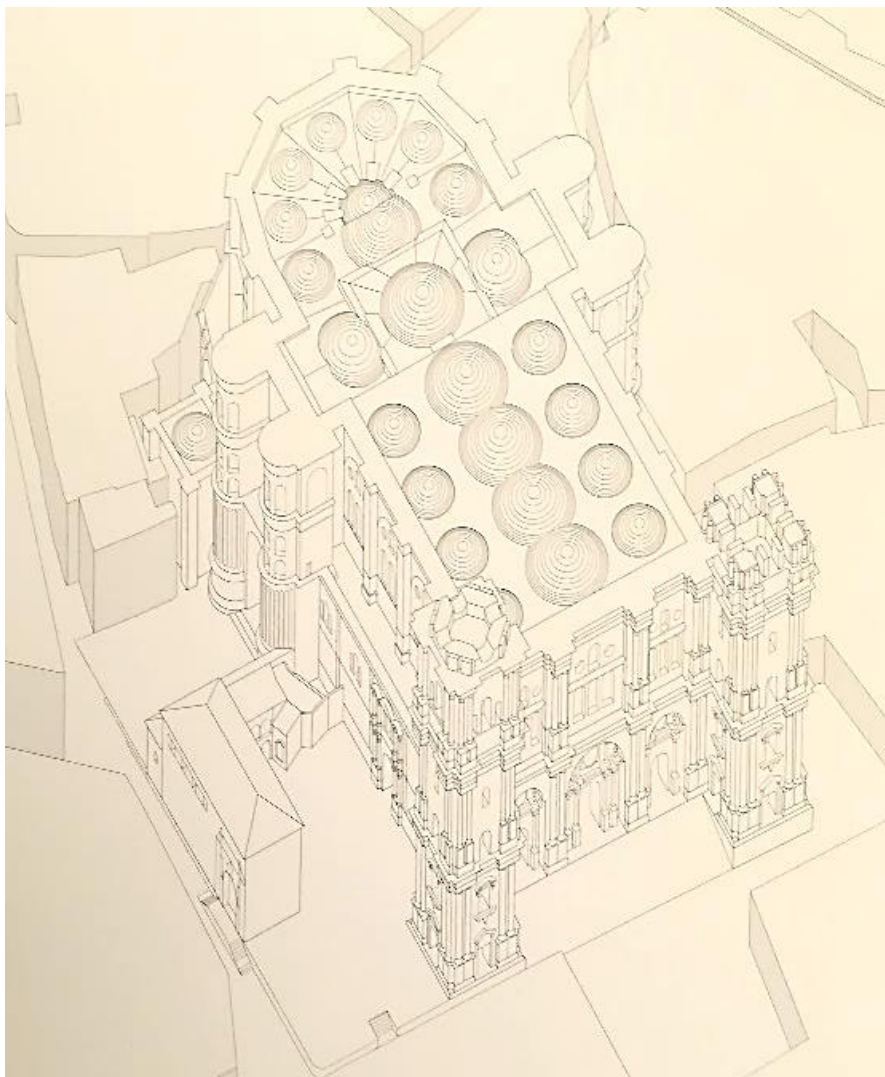


Ilustración 12. Maqueta del aspecto externo de la catedral tras las obras finalizadas en 1768 (unión de la nave con el cruceiro)²⁵⁹.

Si bien Ramos consiguió terminar la torre norte, quedó inconclusa la torre sur²⁶⁰. Desafortunadamente, la obra se paralizó en 1782 por falta de presupuesto y este arquitecto murió aquel mismo año sin ver cumplido su deseo: poder contemplantar la catedral concluida²⁶¹. Pese a este nuevo estancamiento en el devenir arquitectónico del complejo

²⁵⁸ SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga....*, *op. cit.*, pág. 71.

²⁵⁹ *Ibidem.*

²⁶⁰ GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia....*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 564.

²⁶¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, págs. 245-246 y 261.

catedralicio, se acometieron trabajos como la construcción de la verja de hierro que cerraba el atrio de la catedral malagueña²⁶².



Ilustración 13. Órgano del lado de la Epístola²⁶³.

Como se ha podido apreciar, las obras del templo debían tener al cabildo catedralicio sumamente ocupado y, además, preocupado, de ahí el poco interés que mostró durante décadas por el asunto de los órganos²⁶⁴. Pero la magnificencia del recinto catedralicio durante el último tercio del s. XVIII fue un estímulo apremiante para abordar de una vez por todas el eterno problema relacionado con estos instrumentos: los capitulares y el obispo parecían entonces decididos a solucionarlo y pusieron los medios para que la obra resultase de la mayor garantía, pese a que las arcas seguramente estarían vacías por los cuantiosos gastos de la construcción²⁶⁵. El obispo Molina Lario tomó entonces la iniciativa: el 19 de junio de 1776 el cabildo registraba su interés por dicho asunto, aunque no fue hasta noviembre de 1778 cuando se firmó el contrato con Julián de la Orden, constructor de los dos flamantes órganos que luce la catedral de Málaga en la

²⁶² SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga....*, op. cit., pág. 73.

²⁶³ Elaboración propia.

²⁶⁴ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música....*, op. cit., pág. 43.

²⁶⁵ *Ibidem*, págs. 43-44.

actualidad²⁶⁶. El arquitecto Martín de Aldehuela, por otra parte, se trasladó a Málaga y realizó las cajas de los órganos de la catedral en 1779²⁶⁷.

Pese a la controversia generada en cuanto a fechas de inauguración y orden de construcción, Adalberto Martínez sostiene que el órgano del lado del Evangelio fue inaugurado el 22 de diciembre de 1781²⁶⁸. Respecto al órgano de la Epístola, su inauguración estaba programada para el 7 de diciembre de 1782, pero hubo que aplazarlo para más adelante, puesto que no estaba completamente construido²⁶⁹. Así pues, la aprobación definitiva de los órganos no se produjo hasta el 20 de marzo de 1783, mientras que el 31 de mayo de aquel mismo año se presentaba al cabildo los ejemplares impresos de la «Relación de lo que contienen los órganos de la santa iglesia catedral de Málaga», requisito importante de obra nueva²⁷⁰.

A propósito del constructor de estos dos instrumentos, cabe destacar que Julián de la Orden quedó tan orgulloso de su obra que suplicó al cabildo que lo nombrase maestro campanero; de esta manera podía vivir en la torre de la catedral y escuchar el hermoso sonido de sus órganos²⁷¹. Si bien su habilidad y buen gusto le habrían dispensado un brillante futuro como organero, decidió pasar el resto de sus días junto a sus dos creaciones y, una vez aprobada su petición por el cabildo, este vivió en la torre hasta 1794, año de su muerte²⁷².

Como últimos datos referidos a la evolución arquitectónica de la seo malagueña, no debemos olvidar que el constructor Antonio Ramos dejó inmortalizado su proyecto en unos grabados publicados en 1784: esta colección de dibujos pretendía no solo representar

²⁶⁶ *Ibid.*, págs. 81 y 115. Pese a lo tardío de las fechas en las que se comenzó a agilizar el proceso de construcción de los dos nuevos órganos, en un documento de la época, principalmente centrado en la figura de Francisco de Villafranca, se dice que el órgano antiguo fue retirado en 1766 para empezar la obra. ACM, Minutas de cartas n.º 6, fol. 333v, 2-3-1770. Por tanto, la capilla quedaría sin instrumento desde aquel año hasta la finalización de los nuevos, periodo que se prolongaría algo más de una década.

²⁶⁷ Contar con un órgano acorde a la grandeza de este templo siempre fue un asunto de vital importancia para la catedral de Málaga. Puesto que el que había a mediados del s. XVIII no satisfacía estas aspiraciones, ya desde 1768 comenzaron las gestiones para su construcción. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, págs. 266 y 269.

²⁶⁸ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, 141-142. Pese a los datos que aporta Adalberto Martínez, otras fuentes señalan que en 1781 se concluyó el primer órgano, costado por el obispo y, un año después, el que costó el cabildo. CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, págs. 266 y 269.

²⁶⁹ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, pág. 145.

²⁷⁰ Que fuese el propio organero quien lo firmase, y no el organista, sumado al hecho de haber impreso mil quinientos ejemplares de este documento, implica una especial solemnidad. *Ibidem*, págs. 153-155 y 552-580.

²⁷¹ BOLEA Y SINTAS, Miguel, *La catedral de Málaga*, Málaga, Arturo Gilabert, 1894, págs. 328-329.

²⁷² *Ibidem*, pág. 329.

la catedral una vez concluida, sino animar e impulsar su finalización²⁷³. Pero desde aquella fecha, e incluso durante los ss. XIX y XX, las obras realizadas en este edificio fueron muy escasas²⁷⁴ y, desgraciadamente, además de la torre sur, quedaron por construir el frontón, las balaustradas y estatuas que habían de coronar la fachada²⁷⁵. Este templo inacabado es una imagen singular de la ciudad de Málaga, que ha hecho que los habitantes de esta población lo denominen «la Manquita»²⁷⁶.

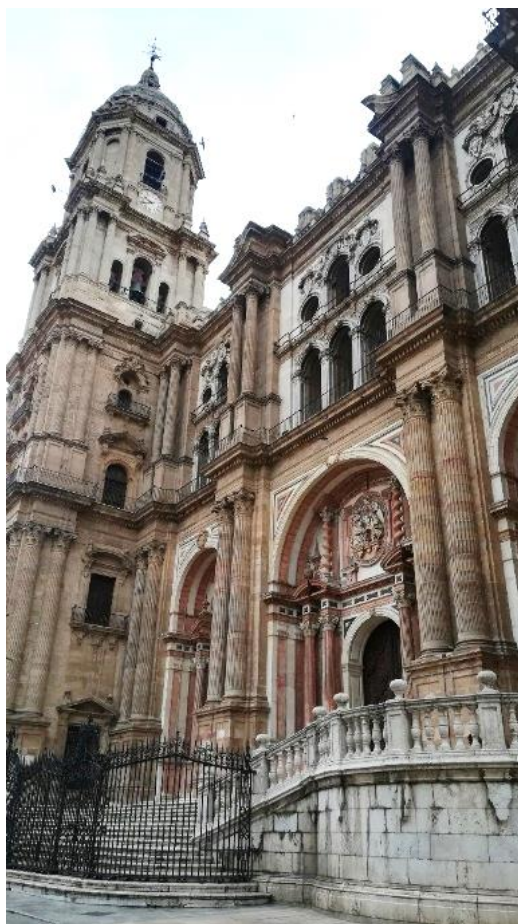


Ilustración 14. Panorámica de la fachada principal de la catedral de Málaga y torre norte²⁷⁷.

Tal y como se ha podido comprobar, este edificio integra con maestría diversos estilos arquitectónicos²⁷⁸ y, pese a los periodos de paralización de las obras, la

²⁷³ A diferencia de la propuesta puramente barroca de José de Bada y Navajas, Ramos se acercaría a un estilo neoclásico adelantándose a las tendencias de su época. SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 97.

²⁷⁴ *Ibidem*, pág. 137.

²⁷⁵ GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 564.

²⁷⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, pág. 278.

²⁷⁷ Elaboración propia.

²⁷⁸ SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 75.

convivencia armónica entre las diversas partes muestra la gran destreza de unos autores que, aun poniendo en práctica una concepción estructural completamente diferente, mantenían la unidad formal del templo²⁷⁹. De hecho, la gran cornisa barroca que recorre la parte superior de la catedral abraza también la girola renacentista y unifica de esta manera el edificio, enlazando las fábricas de las diferentes fases de construcción de la catedral²⁸⁰.

I.3.2. Organización interna

Como ya se ha mencionado, la erección de la iglesia catedral y la restauración de su obispado se realizó en 1486 gracias a la concesión del Papa Inocencio VIII, por su bula *Ad illam fidei constantiam*²⁸¹. Sin embargo, una catedral no era solo un monumento arquitectónico, sino que albergaba una incesante actividad interna; así pues, debía contar con una clara normativa en lo que a aspectos organizativos se refería. Nada más ser reconquistada la ciudad de Málaga y cristianizarse la antigua mezquita mayor a finales del s. XV, el obispo Pedro Díaz de Toledo fijó los primeros Estatutos de la catedral de Málaga, fechados en 1492²⁸²: en ellos se mencionaba la composición del organigrama catedralicio, el cual incluía ocho dignidades (deán, arcediano de Málaga, chantre, tesorero, maestrescuela, arcediano de Ronda, arcediano de Antequera y arcediano de Vélez-Málaga), doce racioneros, doce capellanes de coro, doce clericatos o acólitos, aparte de una serie de oficios como el cura de la parroquia, dos sacristanes, el organista, campanero, pertiguero, barrendero, perrero, portero o mayordomo de la iglesia entre

²⁷⁹ *Ibidem*, pág. 81.

²⁸⁰ *Ibid.*, pág. 87.

²⁸¹ GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, *Ad limina apostolorum...*, *op. cit.*, pág. 11.

²⁸² Estos Estatutos fueron promulgados el 15 de junio de 1492, en víspera de la festividad de los santos Ciriaco y Paula, patronos de la ciudad de Málaga. Este libro está formado por treinta y un folios de vitela de marca mayor, encuadernados en cuero de estampación mudéjar. Sus caracteres góticos de letra redonda eran los propios de juros o documentos solemnes. Cada folio está rubricado por Fernando de Moncayo, notario apostólico, y en la última de sus caras hábiles está la firma del obispo Pedro de Toledo. Un dato destacable es que en esta última página el texto recoge la frase «fijamos nuestro nombre y sello» y, puesto que el sello no se halla en ella, es de suponer la existencia de un original que sí se estuviese firmado y sellado; mientras, esta copia en pergamino, más solemne y duradera, estaría destinada al manejo constante del cabildo. Este documento, de vital importancia para la vida social y cristiana malagueña, es probable que atendieran a las pautas que trazó fray Hernando de Talavera para dotar de Estatutos al cabildo toledano, personaje al que Pedro de Toledo consultaba en todas sus decisiones. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, *Málaga: perfiles de su historia...*, *op. cit.*, págs. 447-449.

otros, así como las atribuciones de cada uno de estos cargos catedralicios y otra serie de asuntos relacionados con las distribuciones económicas²⁸³.

Estos primitivos Estatutos pronto debieron ser renovados o ampliados, pues en 1546 el obispo Bernardo Manrique promulgó un nuevo documento estatutario²⁸⁴: este, formado por ochenta y nueve capítulos, era leído anualmente en cabildo al comienzo de la Cuaresma, evitando así que cualquier prebendado pudiese argumentar ignorancia de la normativa vigente²⁸⁵. Aunque muchos de estos capítulos no aportaban gran novedad respecto a los Estatutos de 1492 ya vigentes, por primera vez en esta nueva normativa se dedicó un capítulo al maestro de capilla y se introdujeron modificaciones en aquellos relacionados con la figura del organista, capellanes o canto llano²⁸⁶; aparte de mencionar por primera vez la necesidad de realizar las pruebas de genealogía y limpieza de sangre en el caso de los aspirantes a una prebenda²⁸⁷.

A este último documento habrá que añadir en años posteriores algunas normativas menores cuyo objetivo era organizar de una manera más detallada la actividad musical de la iglesia²⁸⁸. Pero su contenido se analizará con más detenimiento en el Capítulo II de esta

²⁸³ ACM, Leg. 674, 1492, *Códice de los Estatutos de la catedral de Málaga...*, *op. cit.*

²⁸⁴ ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, *Códice de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique*.

²⁸⁵ MESSA POULLET, Carlos, *La música en la catedral de Málaga durante el Renacimiento...*, *op. cit.*, págs. 153-155.

²⁸⁶ En estos Estatutos la palabra «capellán» fue cuidadosamente eliminada y cambiada por «medio racionero», a raíz de un cambio de nombre que tuvo lugar varias décadas después de la publicación de los Estatutos de Bernardo Manrique. Una Real Cédula, fechada el 13 de junio de 1576 recogía el siguiente mandato real: «que los medios racioneros de esta iglesia [de Málaga] que antes llamaban capellanes, fuesen nombrados y tenidos por medios racioneros, como lo son, y que de allí adelante para siempre vos y el cabildo de vuestra iglesia los nombrase y señalase medios racioneros así por escrito como de palabra; y que habiendo dado cuenta el año pasado de seiscientos y diez los dichos medios racioneros, que debiendo el dicho cabildo en virtud de la dicha Cédula enmendara un capítulo que hay en el libro de los Estatutos de esta iglesia, que se lee cada año, en que los llaman capellanes y dice toca su provisión a los obispos, y suplicándome mandase borrar el dicho capítulo y poner en él el nombre de medios racioneros, mande dar sobre Cédula para que se guardase la dicha mi Cédula». ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, fols. 123r y 123v, *Códice de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique...*, *op. cit.*

²⁸⁷ En el código de los Estatutos de Bernardo Manrique (1546), tras sus ochenta y nueve capítulos, se anexa la copia de una serie de Reales Cédulas. Una de ellas dice: «Este es un tratado bien y fielmente sacado de una Real Cédula del Rey don Felipe nuestro señor, firmada de su real mano y refrendada de Francisco González de Heredia su secretario, que por mandato del deán y cabildo de esta santa iglesia de Málaga se mandó poner en este libro de Estatutos [...] para que se guarde y cumpla como en ella se contiene [...]. Mandaron que desde el dicho día [...] las personas que fuesen proveídas de las dignidades, canonjías y raciones de la iglesia catedral de Málaga, que eran de su patronazgo real, primero que fuesen recibidos en ellas se les hiciese información por donde constase ser cristianos viejos de padre y madre, sin ninguna raza de judíos; y que de otra manera no los admitiesen a las dichas dignidades, canonjías y raciones». *Ibidem*, fol. 119r.

²⁸⁸ Todos estos documentos, por orden cronológico son: ACM, Leg. 550, Pza. 30, 1585, *Orden que han de guardar los cantores en los días que han de cantar canto de órgano en esta santa iglesia de Málaga conforme lo acordado por los señores deán y cabildo*; ACM, Leg. 363, Pza. 8, *Libro de todas las ceremonias...*, *op. cit.*; ACM, Leg. 363, Pza. 3, 1682, *Ceremonias de la santa iglesia catedral de Málaga ordenadas por el ilustrísimo y reverendísimo Sr. don fray Alonso de Santo Tomás...*, *op. cit.*; ACM, Leg. 785, Pza. 3b, *Libro de la capilla de música de la catedral de Málaga con unas Constituciones elaboradas*

tesis doctoral, relacionando estos datos con cada uno de los músicos que formaban tanto la capilla musical como el coro de canto llano.

I.3.3. Aspectos económicos.

Los Reyes Católicos, al inicio de la Guerra de Granada, llegaron a un acuerdo con el Papado, adquiriendo el compromiso y autorización de erigir y dotar de manera conveniente todas las catedrales, colegiatas, parroquias y monasterios, en las ciudades y poblaciones reconquistadas a los musulmanes dentro del Reino de Granada²⁸⁹. A cambio gozaban del privilegio de presentar candidatos a varios puestos como prelaturas, primeras dignidades en catedrales, colegiatas y conventos, prebendas catedralicias o beneficios parroquiales, entre otros; además, tenían la última palabra sobre el modo en el que se accedía a algunos de estos puestos²⁹⁰. La catedral de Málaga, junto a otras como Almería o Granada, pertenecían a esta figura jurídica y administrativa de origen medieval denominada Patronato Real²⁹¹. No obstante, esta vinculación entre Iglesia y monarquía no debe ser mal interpretada pues, tal y como sostenía Vidal González:

Sería injusto pensar que la «praxis» en las estructuras religiosas constituyera un instrumento que, en manos de los Reyes Católicos, fuera manejado a su antojo y en su propio favor y beneficio [...]. No fue, desde luego, este Real Patronato, algo que se aprovechó para iniciar en los reinos españoles una «Iglesia de Estado», ni tampoco se pretendió por su medio, una incondicional sumisión de las personas y de los bienes eclesiásticos a la autoridad absoluta del Estado. Si en alguna ocasión por la insistencia en recabar tales poderes, Fernando e Isabel pudieron dar la impresión de pretender erigirse en autoridad dentro del ámbito puramente eclesiástico, hay que reconocer que no fue sino en defensa a ultranza de los valores pastorales del Evangelio, olvidados incluso por los Papas de aquellos tiempos, en no pocas ocasiones²⁹²

en el año 1803 sobre las del año 1716 y 1772 y 1779; ACM, Leg. 2, Pza. 41, *Manuscrito de las ceremonias que han de observar los señores prebendados y colegiales del seminario de esta santa iglesia y sus procesiones que acostumbra. En julio de 1717*; ACM, Leg. 785, Pza. 3a, fols. 1r-4v, *Extracto de las Constituciones que el ilustrísimo cabildo aprobó y mandó observar a dicha capilla año de 1766, en las que van insertos los acuerdos que la capilla determinó desde el año 1772 hasta el de 1779*, en *Libro de las Constituciones y acuerdos de la capilla de Música de la santa iglesia catedral de Málaga*; ACM, Leg. 107, Pza. 17, *Cuaderno de las obligaciones...*, *op. cit.*

²⁸⁹ SUBERBIOLA MARTÍNEZ, Jesús, *Real Patronato de Granada. El arzobispo Talavera, la Iglesia y el Estado Moderno (1486-1516)*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1985, págs. 38-46.

²⁹⁰ *Ibidem*, págs. 11-12.

²⁹¹ LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales», en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, págs. 440-441.

²⁹² GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, *Málaga: perfiles de su historia...*, *op. cit.*, pág. 163.

En la mente de estos monarcas se albergaba el deseo de que todo el Reino de Granada gozase de una perfecta organización en lo social, en lo económico y en lo político y, por supuesto, esta perfección pasaba por la tarea evangelizadora de los terrenos conquistados²⁹³. Este anhelo fue tan ferviente que la Reina estuvo ocupada personalmente en la preparación del ajuar litúrgico destinado a las iglesias de ciertos lugares reconquistados²⁹⁴.

Una vez aclarados estos aspectos relacionados con el Real Patronato, para ahondar en las bases económicas de la actividad musical en las catedrales durante el periodo dieciochesco, debemos remontarnos varios siglos atrás: a nivel estatal, entre los ss. XI y XII se fijaron estos criterios económicos catedralicios, separando, en primer lugar, la «mesa» capitular y la episcopal para, más tarde, abandonar los cabildos la vida en común y constituir economías independientes para cada una de las personas que los constituían²⁹⁵. A colación de los datos expuestos, se puede afirmar que la economía de las catedrales españolas quedó dividida en dos secciones, la «mesa» capitular y la fábrica: la primera costeaba los pagos personales a miembros del cabildo (canónigos, racioneros y, en algunos casos, capellanes); mientras, la segunda sufragaba tanto los gastos del edificio de la catedral o del culto divino como de las personas encargadas de los oficios necesarios²⁹⁶.

Pese a que este sistema había funcionado satisfactoriamente durante la Edad Media, la llegada de músicos más o menos profesionales durante el Renacimiento español, en sus distintas especialidades, afectó seriamente estos principios²⁹⁷. En la época renacentista se introdujo la nueva música polifónica y, a su vez, la música instrumental, siendo necesario hallar nuevos sistemas económicos en las catedrales del país para costear los sueldos de esos nuevos colectivos al servicio del culto divino, pues no había lugar previsto en las Constituciones y Estatutos originales²⁹⁸.

Aunque hubo varios intentos de solucionar este problema, en nuestro país la opción definitiva fue adjudicar una o varias canongías a puestos como el del maestro de

²⁹³ *Ibidem*, pág. 162.

²⁹⁴ Según Vidal González, «la Corona había asumido el oneroso compromiso de la dotación para el culto en virtud del Real Patronato de Granada, pero hubiera bastado que los monarcas hubieran encomendado esta tarea a personas de su confianza, con cargo a la Tesorería Real. El haber desempeñado la misma Reina Isabel tan piadoso menester durante los diez años que duró la «institución» de las iglesias patronales, de modo personal y directo, constituye un detalle singular, fruto de una ilusión propia de un espíritu misionero que sabía valorar los postulados de la fe». *Ibid.*, pág. 208.

²⁹⁵ LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 207.

²⁹⁶ *Ibidem*, pág. 207.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*

capilla, el organista o el sochantre; además, en algunos casos se pidió a la Santa Sede la aplicación a la fábrica de los emolumentos de una o varias canonjías para, con estos ingresos, sufragar el sueldo de uno o varios músicos, cobrando estos la mitad de una ración entera²⁹⁹. En el caso concreto de la catedral de Málaga, los Estatutos promulgados en 1492 destinaban a los doce «mozos de buenas voces» lo equivalente a dos canonjías (unos 60000 maravedís anuales, correspondiendo 5000 maravedís para cada mozo)³⁰⁰. Pero estas dos canonjías pronto se emplearon para pagar los sueldos de otros músicos que contrataba la catedral, repercutiendo negativamente en el reparto de estas cuantías³⁰¹. Roma autorizaría esta práctica de la catedral de Málaga en 1528, y estas cuentas pasaron a denominarse «canonjías para cantores, acólitos y mozos de coro», o simplemente «canonjías de cantores»³⁰².

Ya en el s. XVII las cuentas de canonjías de cantores en la seo malacitana sufragaban tanto los sueldos de los músicos, como los gastos del colegio seminario y los salarios de otros trabajadores (el sacristán mayor, el maestro de ceremonias, el pertiguero o los acólitos) y, aunque estas canonjías contaban con una renta anual de 70000 maravedís, no era suficiente para hacer frente a tanto gasto; es más, a todo lo anterior debemos sumar las ayudas de costa (cuantías que se daba a aspirantes que venían a Málaga para ocupar alguna plaza o al personal de la catedral con alguna necesidad específica) o los socorros (pago mensual de 700 reales que se repartía entre la mayor parte de los músicos, garantizando así su subsistencia mientras esperaban sus salarios), pues ambos salían de la misma partida económica de canonjías de cantores³⁰³.

En cuanto a las ayudas de costa, los legajos y actas capitulares de la catedral malagueña son testigo de la ingente solicitud que los músicos realizaron durante el magisterio de Iribarren, periodo que se extendía desde 1733 hasta 1767. Entre los principales motivos destacaban: los viajes de aquellos aspirantes que se dirigieron a Málaga desde los más recónditos puntos para optar a una plaza, los gastos ocasionados

²⁹⁹ *Ibid.*, pág. 208.

³⁰⁰ ACM, Leg. 674, 1492, pág. 66, *Códice de los Estatutos de la catedral de Málaga...*, *op. cit.* Según Carlos Messa, una canonjía era el sueldo anual de un canónigo de la catedral y, en el caso de la seo malagueña, equivalía a 30000 maravedís, cantidad que se incrementaba con la venta de los granos de trigo, cebada y maíz, y con el superávit general de la catedral, que se repartía entre los prebendados y los «clerizones». MESSA Poullet, Carlos, *La música en la catedral de Málaga durante el Renacimiento...*, *op. cit.*, pág. 534.

³⁰¹ RODRIGO HERRERA, José Carlos, *La música en Málaga durante el reinado de Carlos II...*, *op. cit.*, págs. 298-299.

³⁰² MESSA Poullet, Carlos, *La música en la catedral de Málaga durante el Renacimiento...*, *op. cit.*, pág. 535.

³⁰³ RODRIGO HERRERA, José Carlos, *La música en Málaga durante el reinado de Carlos II...*, *op. cit.*, págs. 299-300.

por enfermedades, la crecida familia de muchos músicos y su manutención, el desembolso que suponía realizar las pruebas de genealogía y limpieza de sangre (en el caso de los prebendados) o la llegada a tierras malagueñas para tomar posesión de su plaza³⁰⁴.

Este cúmulo de circunstancias provocó que, a finales del s. XVII, el cabildo malacitano se viese obligado a realizar una serie de reformas relacionadas con la financiación del colegio seminario, la planificación de los gastos seguros, el pago de las deudas acumuladas y el aumento o disminución de salarios³⁰⁵. Una de las medidas fue el pago de los sueldos en «dos tercios», abonando la mitad el día de San Juan y la otra mitad en Navidad, lo cual acabaría con el pago cuatrimestral antes vigente; además, se debía procurar agotar el dinero anual que había en las cuentas de las canonjías entre los beneficiados de los «socorros», pues el cabildo catedralicio era consciente de lo bajos que habían quedado los salarios tras la reforma y deseaba minimizar el perjuicio causado³⁰⁶. Por otra parte, la catedral de Málaga repartía anualmente entre algunos miembros de su personal los granos obtenidos en las cosechas de su diócesis, destinando una parte a canonjías de cantores; no obstante, estos se debían vender para poder garantizar los pagos³⁰⁷. Como se puede observar, la tarea de administrar las cuentas de las canonjías de cantores no era una labor fácil y la persona que la realizara debía presentar en el mes de junio un balance anual³⁰⁸. Durante el magisterio de Iribarren este puesto lo ocuparon Antonio Lozano, encargado de esta labor desde 1717³⁰⁹; a quien sucedió José Messeguer, en 1739³¹⁰; y Luis de Molina, desde 1743³¹¹.

Por otra parte, la fábrica en la catedral de Málaga era gestionada por el obispo y el cabildo, siendo esta destinaba bien a la construcción (fábrica mayor) o al mantenimiento y ornamentación del templo (cuentas de fábrica menor); sin embargo, esta partida también se utilizaba para pagar parte del salario de los músicos y, puesto que el obispo estaba a cargo de ella, sin su consentimiento no se podía contratar a más ministros

³⁰⁴ En el caso de Iribarren, este pidió una ayuda económica nada más llegar a tierras malagueñas para poder hacer frente a los numerosos gastos que le habían ocasionado tomar posesión de su prebenda y su traslado desde Salamanca. ACM, AACC n.º 44, s.p., 15-10-1733.

³⁰⁵ RODRIGO HERRERA, José Carlos, *La música en Málaga durante el reinado de Carlos II...*, op. cit., págs. 301-302.

³⁰⁶ *Ibidem*, págs. 303-305.

³⁰⁷ *Ibid.*, pág. 305.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ ACM, AACC n.º 41, fol. 219v, 22-12-1717.

³¹⁰ ACM, AACC n.º 45, fol. 126v, 23-9-1739.

³¹¹ ACM, AACC n.º 46, fol. 32r, 26-6-1743.

ni ofrecer mejoras salariales³¹². Otro dato destacable es que el obispo generalmente asignó al pago de estos salarios la misma cantidad de dinero y/o trigo que proporcionaba el cabildo catedralicio malagueño a través de las canonjías de cantores, de ahí la expresión «de por mitad en Fábricas y Canonjías de Cantores» (u otra serie de locuciones similares) que encontramos en tantas reuniones capitulares del s. XVIII a colación de los sueldos asignados³¹³.

Por último, conviene mencionar los aguinaldos, limosnas o ayudas económicas anuales que el cabildo solía conceder en Navidad a los asalariados más necesitados (seises y algunos músicos), siendo los racioneros los encargados de elegir a los beneficiarios de estos pagos y las cantidades que se les concedían³¹⁴. Durante el magisterio de Iribarren, tras recibir los diferentes memoriales de aquellos que pedían aguinaldos, el cabildo los concedía el 22 o 23 de diciembre, siendo los seises, el campanero y algunos músicos (ya fuesen prebendados o asalariados) los principales destinatarios.

I.3.4. Las plazas de música

Puesto que la música estaba presente en multitud de actos religiosos, la catedral de Málaga debía contar con una plantilla regular que acometiese dicha empresa. La tarea de identificar todos aquellos músicos que ejercieron durante el magisterio de Iribarren será abordada en el Capítulo II de la presente tesis, donde se hará mención tanto al coro de canto llano (o coro de los oficios) como a la capilla musical.

No obstante, queremos tratar en este Capítulo I algunos asuntos generales vinculados con el funcionamiento de la capilla, como son: el modo de acceso a estos puestos, la relación laboral mantenida entre músicos y cabildo, los permisos y licencias inherentes a sus cargos, las diferentes opciones para finalizar dicha vinculación laboral y, por último, la circulación de estos músicos a través de diferentes instituciones religiosas de la época.

³¹² RODRIGO HERRERA, José Carlos, *La música en Málaga durante el reinado de Carlos II...*, *op. cit.*, págs. 306.

³¹³ Aunque son numerosas las actas capitulares donde aparece esta locución, como ejemplo citaremos: ACM, AACC n.º 44, s.p., 4-1-1734.

³¹⁴ RODRIGO HERRERA, José Carlos, *La música en Málaga durante el reinado de Carlos II...*, *op. cit.*, págs. 308.

I.3.4.1. Cobertura de plazas musicales

La forma más habitual de proveer estas plazas, en el caso de los racioneros o medio racioneros, era la convocatoria de edictos. Como se verá en el apartado dedicado al maestro de capilla y al organista (Capítulo II), los Estatutos de la catedral de Málaga, fijados por el obispo fray Bernardo Manrique en 1546, estipulaban los siguientes principios: puesto que esta normativa señalaba de manera expresa que no se proveyesen dichos puestos sin un examen previo, en caso de que estas plazas vacasen, el prelado y el cabildo debían enviar cartas de llamamiento a las ciudades principales en busca de opositores; una vez recibidas las solicitudes, se elegían dos personas, siendo el Rey el responsable de escoger entre estos candidatos propuestos³¹⁵.

A propósito de la publicación de edictos convocatorios, cabe aclarar que en ellos se exponían las características y condiciones de la vacante, así como el plazo de inscripción; y este proceso consistía en colgar dicho documento en las puertas de las principales iglesias, siendo estos centros seleccionados por el propio maestro de capilla en muchas ocasiones³¹⁶. Debido al mucho gasto y tiempo que este procedimiento conllevaba³¹⁷, durante el magisterio de Iribarren solo se celebró un proceso selectivo de este tipo: dicha oposición tuvo lugar en 1754, incluyendo las tres plazas que se hallaban vacantes por aquel entonces (tiple, tenor y sochantre)³¹⁸.

Como ya se ha mencionado en epígrafes anteriores, la toma de decisiones sobre la cobertura de plazas en la catedral de Málaga pasaba por una obligada consulta previa a la Real Cámara, ya que esta iglesia pertenecía al Real Patronato³¹⁹. Aun así, el cabildo

³¹⁵ ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, fol. 28v, *Códice de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique...*, *op. cit.*

³¹⁶ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 155; y MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 53.

³¹⁷ Como reflexión tras la lectura de numerosa documentación del s. XVIII conservada en la catedral de Málaga, podemos afirmar que proveer una plaza mediante edictos suponía una concatenación de procedimientos que demoraban sustancialmente la cobertura final del puesto. Desde que se publicaban estos hasta la toma de posesión del aspirante seleccionado se pasaba por la recepción de memoriales y examen de candidatos, el informe del maestro sobre los resultados de dicha evaluación al cabildo, el examen posterior al plazo fijado de algún candidato rezagado, la votación del cabildo y elección de un par de candidatos que proponer al Rey, la elección del monarca que, mediante Real Cédula, nombraba al aspirante finalmente seleccionado, la realización y lectura de las pruebas de limpieza y genealogía de sangre y, por último, el acto de toma de posesión. En muchas ocasiones, los gastos sufragados por el aspirante en todo este trámite burocrático le obligaron a pedir alguna ayuda de costa con la que aliviar la penosa situación económica en la quedaba.

³¹⁸ Los informes que fueron llegando a lo largo del año fueron leídos en cabildo del 26 de junio de 1754, aunque las autoridades decidieron prorrogarlas durante dos meses, por si apareciese algún otro opositor que conviniese admitir. ACM, AACC n.º 47, fols. 159v y 160r, 26-6-1754.

³¹⁹ Poco a poco se relajaban las costumbres y, en el caso de la catedral de Málaga, el Rey dispensó las oposiciones para cubrir el magisterio en 1666, 1684 y 1732, siendo estos maestros admitidos mediante informes. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836), organista de la*

malagueño era consciente de que evitar la opción de convocar edictos suponía grandes ventajas, como ahorrar tiempo y una buena cuantía económica, o elegir candidatos más capaces³²⁰. De hecho, en el s. XVIII la provisión de plazas mediante edictos se solía demorar más de lo previsto, lo que conllevaba un prolongado vacío en el puesto que se solicitaba³²¹. Además, si las bajas se producían por la marcha repentina de un miembro de la capilla, al que posiblemente le había surgido alguna oferta más ventajosa en otra ciudad, estas plazas eran mucho más difíciles de cubrir³²².

En el caso de la catedral de Málaga hemos encontrado una serie de alternativas que serán catalogadas como de procedencia interna o externa (según el origen del primer paso acometido en esta nueva contratación) y que, a grandes rasgos, estudios previos denominaban «selección mediante informes»³²³. En primer lugar, se analizarán aquellas casuísticas en las cuales la búsqueda de candidatos partía de la propia catedral o, dicho de otra manera, casos «de procedencia interna»: dentro de esta casuística era muy común que el maestro, previa petición del cabildo, se informara sobre cantantes o ministriles presentes en otras capillas, ya fuese mediante correspondencia escrita con dichas instituciones religiosas u otro tipo de conexiones³²⁴. De hecho, en marzo de 1740 Iribarren informaba al cabildo de que, tras haber ejecutado la orden de buscar voces de tenor y tiple

catedral de Málaga, Málaga, Cátedra «Rafael Mitjana» de la Universidad y Diputación Provincial, 1987, págs. 143-144.

³²⁰ Según M.^a Ángeles Martín, evitar el largo trance que suponía realizar este proceso selectivo ahorrraba una buena suma económica al cabildo y, además, permitía elegir entre los mejores maestros, pues algunos de reconocida reputación no admitirían ser juzgados por otros de categoría inferior, ni se arriesgarían a ser suspendidos por ellos. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 155. Ante los inconvenientes que conllevaba este tipo de procedimiento, muchas iglesias optaron por la selección de candidatos mediante otros sistemas más ágiles y baratos: convocar edictos suponía retraer a maestros acreditados, dilatar en gran medida la cobertura del puesto (ya que había que esperar los plazos de convocatoria fijados) y desembolsar una gran cuantía económica (gratificando a opositores, examinadores, copistas y a los músicos de la capilla que interpretarían las obras compuestas). Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: La catedral y su proyección urbana...*, op. cit., pág. 166.

³²¹ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 53.

³²² La convalecencia prolongada de un músico alertaba a aquellos interesados en cubrir su puesto, quienes esperaban pacientemente para que, en cuanto se produjese el fatal desenlace, alguien les informara de que debían ofrecerse para el puesto. Si bien este proceso podía ser ágil, en caso de una marcha repentina, esta sería desconocida por otros músicos hasta el momento de producirse. *Ibidem*, pág. 54.

³²³ Paulino Capdepón mencionaba que la selección de candidatos podía combinar una serie de procedimientos diversos, como el ofrecimiento directo de un puesto a una persona concreta, la búsqueda de aspirantes por parte del maestro o el ofrecimiento de un individuo, que ya tuviese noticia de una vacante, para cubrir dicha plaza; aunque también podían combinarse varias de estas casuísticas. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La organistía en la época de Antonio de Cabezón», *Revista de Musicología* n.º 2 (2011), págs. 207 y 208.

³²⁴ En relación con la comunicación epistolar durante la época barroca, véase: OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, «Aportaciones de la correspondencia epistolar de Miguel de Irizar sobre música y músicos españoles durante el s. XVII», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 16 (1995), págs. 83-96.

sobresalientes para cubrir dichas prebendas en la catedral de Málaga, había «procurado con todo sigilo tomar informe de don Manuel de Cuesta», el mejor tenor de la santa iglesia de Sevilla; puesto que su reputación en aquella ciudad era notoria, Iribarren ofrecía al cabildo traerlo a Málaga, no sin antes especificar una cuantía económica concreta³²⁵. Las autoridades eclesiásticas malacitanas no solo aceptaron sus exigencias salariales, sino que ofrecieron darle una ayuda de costa para todos los gastos que se ocasionaran mientras tomaba posesión de la prebenda³²⁶.

Pero en otros casos la conexión epistolar no era necesaria, pues se aprovechaba el viaje de algún miembro de la catedral que, de paso por otras instituciones, traía a músicos candidatos según las necesidades de la capilla malagueña en cada momento. Dicha circunstancia tuvo lugar en octubre de 1754, fecha en la que el deán se hallaba en Madrid³²⁷: allí escuchó cantar al tenor de las Descalzas Reales Manuel Sánchez Molina y, si bien sus cualidades vocales parecían haber encandilado al deán (este sostenía que no había en su capilla quien tenga la mitad de voz), las exigencias del cantor no convencieron al cabildo, ya que pretendía ser admitido sin ser examinado³²⁸.

Diversas instituciones eclesiásticas de la época, como ocurrió en la catedral de Toledo, estipulaban que podía ser el propio maestro quien acudiera personalmente a un lugar determinado para intentar atraer al músico pretendido³²⁹, pero este no sería el caso de Iribarren, quien sostenía en sus últimos años de vida que había ejercido «con tal tesón que ni un día ha salido de Málaga»³³⁰. No obstante, su estancia en la capital malacitana no impedía que se trasladara por la ciudad para buscar algunos miembros concretos de la capilla, pues era el maestro quien debía encontrar «en todas las escuelas muchachos de buenos padres, para la vacante de seise»³³¹. Relacionada con estos seises, cabe mencionar otra forma de acceder a puestos de la catedral de Málaga ya que, muchos de estos niños

³²⁵ ACM, AACC n.º 45, fol. 143r, 10-3-1740.

³²⁶ ACM, AACC n.º 45, fol. 143v, 10-3-1740.

³²⁷ En diciembre de 1754 retornaba de su viaje por tierras madrileñas. ACM, AACC n.º 47, fol. 230v, 25-12-1754.

³²⁸ ACM, AACC n.º 47, fol. 196r, 28-10-1754.

³²⁹ Aparte de la opción mencionada, Carlos Martínez indica que también solía aprovecharse el viaje de algún miembro de la capilla para que informara al cabildo sobre la presencia de músicos con cualidades en otras instituciones. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 53.

³³⁰ En este memorial el maestro Iribarren sostenía haber ejercido ya veintisiete años en la catedral malagueña y, pese a no estar fechado el documento, este dato nos induce a pensar que fue escrito en 1760. ACM, Leg. 616, s.f.

³³¹ ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f.

cantores, tras haberse formado y haber pasado su periodo de muda, pasaban a formar parte de la capilla musical como cantores o ministriles.

Aparte de las alternativas ya mencionadas, otra solución intermedia fue la propuesta en 1768 en la catedral de Málaga: tras dejar Iribarren el magisterio vacante, el cabildo malagueño pretendía evitar el largo y costoso proceso de oposición que ya en otras ocasiones consiguió, optando por la celebración de un concurso-oposición, otro método de selección recogido en los Estatutos³³². De esta manera, los aspirantes participaban en el proceso selectivo sin tener que acudir a la iglesia, componiendo las obras en su lugar de residencia y enviándolas cuando les fuesen solicitadas³³³. Sin embargo, en esta ocasión la Corona no permitió realizar esta oposición «por ausentes»³³⁴.

Vistas todas estas casuísticas, a continuación nos centraremos en aquellas alternativas a la oposición cuya procedencia era externa a la propia catedral. Entre estos casos se puede destacar la recepción de memoriales de personas interesadas en cubrir algún puesto musical, conservándose una gran cantidad de ellos en el archivo catedralicio malagueño. Tras la llegada de este documento, podían producirse diversas reacciones por parte del cabildo: en algunos casos se invitaba al aspirante a visitar la catedral malacitana y ser examinado por el maestro³³⁵; en otras ocasiones, era el maestro quien debía informarse de las cualidades de este pretendiente antes de confirmarle que sería evaluado y que, por tanto, podía emprender el viaje³³⁶; pero también encontramos ejemplos de aspirantes que fueron rechazados nada más leer el memorial mediante el cual solicitaban cubrir alguna plaza³³⁷.

³³² ACM, AACC n.º 50, fol. 560r, 6-5-1768.

³³³ ACM, AACC n.º 50, fol. 537r, 11-1-1768.

³³⁴ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...., op. cit.*, vol. 1, pág. 157. Tal y como veremos en el Capítulo III, sí se optaría por este medio de acceso para proveer el magisterio de la catedral de Málaga en 1732.

³³⁵ En febrero de 1745 se notificaba al cabildo la llegada de un tiple de Valencia «que se aguardaba», quien sería examinado por el maestro aquella al día siguiente. ACM, AACC n.º 46, fol. 309r, 10-2-1745. Pero no resultó ser a propósito para la prebenda. ACM, AACC n.º 46, fol. 313v, 17-2-1745. La lectura de las actas capitulares de esta época nos ha permitido comprobar que Iribarren realizaba casi siempre este tipo de exámenes a pretendientes en un momento del día concreto: después de completas.

³³⁶ En enero de 1743, Manuel Ratta y Manuel Chirín, músicos de Sigüenza, pretendían las prebendas de tenor y tiple vacante en esta iglesia, pero el cabildo pidió al maestro que tomara informe de sus voces. ACM, AACC n.º 46, fol. 12v, 30-1-1743. Pronto llegaron noticias procedentes de Madrid y Toledo, en las que se hablaba de la habilidad y suficiencia de ambos candidatos; pese a ser estos informes favorables y haber decidido el cabildo que viniesen a ser oídos, no hemos encontrado más noticias posteriores. ACM, AACC n.º 46, fol. 17v, 2-3-1743.

³³⁷ Antonio Mirantes y Navarrete, cantor que había sido seise en la catedral de Málaga y que, en 1760, era tenor en la capilla de Ronda, envió un memorial al cabildo malagueño pidiendo ser admitido, pero no se permitió ni siquiera que se le examinase. ACM, AACC n.º 49, fol. 201r, 10-10-1760. Por lo datos que de este músico conservamos, suponemos que sus travesuras y el díscolo comportamiento que mostró en la

En relación con el segundo caso mencionado, suponemos que pedir opinión sobre los músicos aspirantes antes de aceptar que viniesen a ser oídos, recurriendo así a personas cercanas a ellos, estaba principalmente motivado por el ahorro económico, entre otras causas de índole artística³³⁸. Pese a la cantidad de memoriales recibidos en Málaga, resulta evidente que algunos de estos pretendientes no estaban interesados en ser examinados por Iribarren pues, al estar ya empleados en otras instituciones religiosas, su viaje a Málaga podía suponer el despido; pero el cabildo se mostraba implacable a este respecto y, por norma general, no permitía la admisión de candidatos sin ser previamente escuchados por el maestro³³⁹.

Además de la recepción de memoriales, con cuya llegada a Málaga se activaban los protocolos ya mencionados, se dan casos menos frecuentes como la presencia de trabajadores foráneos y eventuales en la catedral malagueña, los cuales informaban sobre cantores o instrumentistas de calidad en sus centros de origen. Por ejemplo, en 1706, Francisco Martínez, traído desde Granada para escribir los libros de coro, informó al cabildo malagueño sobre Bernardo de Ortega, sochantre de Guadix que se ofrecía venir a ser oído³⁴⁰.

También podía producirse, aunque con menor frecuencia, el hecho de que algún interesado por cubrir un puesto en la catedral malacitana se encontrara casualmente en la ciudad y pidiese ser examinado para mostrar sus dotes musicales. De hecho, en octubre de 1749 había desembarcado en el puerto de Málaga un mozo buscando iglesia donde servir y, aunque fue oído por el maestro, no se le consideró competente para «abrigar» las voces del coro³⁴¹.

catedral malacitana durante su etapa como seise pudieron ser un buen motivo para tomar esta decisión. ACM, AACC n.º 46, fol. 933r, 11-12-1750.

³³⁸ Ya que traer candidatos para ser oídos suponía un desembolso importante, el cabildo normalmente recompensaba el esfuerzo económico realizado por el aspirante para trasladarse a Málaga mediante una «ayuda de costa».

³³⁹ Tras analizar todos los aspirantes que optaron a ocupar un puesto en la capilla durante el magisterio de Iribarren, la inmensa mayoría de ellos serían escuchados por el maestro antes de tomar una decisión sobre su admisión: algunos de ellos ya habían participado en el coro y otros vendrían expresamente a ser examinados por el maestro. Puesto que muchos de estos pretendientes ocupaban plaza en otras instituciones religiosas, desplazarse hasta Málaga podía originar problemas laborales en su lugar de trabajo. Es por ello que alguno pedía aplazar su venida a la capital malagueña, como fue el caso de Miguel Arcadio: este tenor de Astorga quería opositar en 1754, pero no podía desplazarse hasta que pasara la fecha del Corpus. ACM, AACC n.º 47, fols. 154v y 155r, 20-5-1754. El cabildo fue comprensivo con su situación y, no solo aceptó que viniese en la fecha propuesta, sino que le ofreció una ayuda de costa. ACM, AACC n.º 47, fols. 160r y 160v, 26-6-1754. No obstante, no se han encontrado más noticias suyas.

³⁴⁰ ACM, AACC n.º 39, fols. 106v y 107r, 12-4-1706.

³⁴¹ ACM, AACC n.º 46, fol. 823v, 23-10-1749.

Por último, debemos destacar una casuística relacionada con los modos de acceso a la plantilla catedralicia: los lazos familiares entre algunos músicos o «endogamia». Como se puede observar en el Anexo 1, donde aparecen ordenados alfabéticamente todos los individuos que pertenecieron a la plantilla musical de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren, algunos apellidos se repiten. Los casos más frecuentes se producen cuando algunos cantores o ministriles transmitían sus habilidades musicales a sus hijos con objeto de asegurarles un puesto de trabajo, aprovechando la coyuntura de que el padre ya formase parte de este gremio o, simplemente, parte del organigrama eclesiástico³⁴².

Así pues, encontramos diferentes sagas familiares en la seo malagueña cuya destreza vocal o instrumental pasaba generación tras generación, como los Maynoldi, Cotillas, González de Valdivieso, Trujillo, Úbeda o Villafranca³⁴³. Aunque también encontrábamos vínculos familiares de otro tipo como los que unían, por un lado, a Ambrosio García de los Dos y Joaquín García de los Dos (hermanos)³⁴⁴ o, por otro lado, a Pedro Ascanio y José Ascanio (tío y sobrino)³⁴⁵.

I.3.4.2. Relación laboral entre músicos y cabildo

Una vez analizadas las diferentes casuísticas que se produjeron en relación con la admisión de cantores y músicos en la catedral de Málaga, mostraremos a continuación el tipo de relación laboral que unía a estos individuos con la institución catedralicia. En primer lugar, encontramos músicos que accedían a una ración (o, en su caso, media) y se convertían en prebendados³⁴⁶. Concretamente en la catedral de Málaga, tanto maestro de capilla, como organista primero, sochantre, tiple, alto, tenor y contrabajo pertenecían a este primer grupo³⁴⁷. También hemos observado que, en caso de hallarse vacante alguna

³⁴² En el caso de los hermanos Lorenzo de Fragua y Francisco de Fragua, estos eran hijos del campanero.

³⁴³ Juan Maynoldi, oboe y flauta, y Miguel Maynoldi, seise y flauta suplente (padre e hijo); Juan Cotillas, corneta, oboe y bajón, y Manuel Cotillas, bajón y chirimía (padre e hijo); Juan González de Valdivieso, tenor y salmista, y Pedro González de Valdivieso, tenor (padre e hijo); Nicolás Trujillo, seise, rabel, violín y violín, y Matías Trujillo, seise, trompa, clarín, violín y violonchelo (padre e hijo); Vicente Úbeda, bajón, corneta, chirimía y oboe, y Antonio Úbeda, bajón y chirimía (padre e hijo); Alonso de Villafranca, bajón, arpista y organista, y Francisco de Villafranca, arpista y organista (padre e hijo).

³⁴⁴ Ambos fueron seises.

³⁴⁵ Pedro Ascanio fue ayuda de sochantre y contrabajo, mientras que José Ascanio fue salmista.

³⁴⁶ Según Aquilino de Pedro, una prebenda era la «renta de una catedral o colegiata asignada a cada canónigo o beneficiado en razón de su ministerio en la misma». PEDRO HERNÁNDEZ, Aquilino de, *Diccionario de términos religiosos y afines*, Pamplona, Editorial Verbo Divino, 2009, pág. 221.

³⁴⁷ El maestro de capilla era racionero; mientras organista primero, sochantre, tiple, alto, tenor y contrabajo, medio racioneros. Con el fin de aumentar las plazas de músicos, la reina Mariana de Austria concedió al cabildo malagueño la división en seis medias raciones de las tres raciones que había hasta el momento (tenor, tiple y órgano), quedando anexionadas a cinco cantores más el organista. ACM, Leg. 2, Pza. 85, 21-

de estas plazas, sus rentas eran empleadas para pagar otras prebendas o ayudas de costa que solicitaban los músicos³⁴⁸.

Respecto a estos prebendados, se debe puntualizar que la mayoría de ellos accedían al puesto tras superar un proceso de oposición y, además, debían aportar unas pruebas de genealogía y limpieza de sangre con las que demostrar la pureza de su linaje; estas servían para acreditar que era cristiano «viejo» y que no tenía antepasados judíos o musulmanes, siendo este requisito indispensable para el acceso a órdenes religiosas, cofradías, órdenes militares, conventos o cabildos diocesanos³⁴⁹. Otro requisito era estar ordenados o estarlo en un breve periodo de tiempo³⁵⁰. Todo este protocolo culminaba con la ceremonia en la que tomaban posesión del cargo³⁵¹, no sin antes haber recibido el beneplácito real³⁵². Por lo tanto, el periodo de tiempo que transcurría desde su aceptación por parte del cabildo malagueño hasta su toma de posesión podía dilatarse durante meses³⁵³.

12-1672, Real Cédula de Mariana de Austria. A este asunto se alude nuevamente en otro documento: ACM, Leg. 446, Pza. 1, 9-4-1709, Real Cédula en la que se solicita información sobre el estado de las seis medias raciones de música y las doce raciones de la catedral de Málaga. Esta información será reflejada y ampliada en el Capítulo II, cuando hablemos de cada miembro de la capilla o del coro de los oficios, especificando en cada caso si eran racioneros, medio racioneros o, simplemente, asalariados.

³⁴⁸ En el caso de la prebenda de tiple, al hallarse vacante durante el magisterio de Iribarren, la partida económica aneja a esta plaza fue empleada para diversos fines económicos. En el caso de la catedral de Toledo también se observa esta práctica, ya que era posible que no se correspondiese la plaza ocupada por un cantor y la prebenda de la cual gozaba, no siendo extraño que un tiple obtuviera una ración de tenor o contralto. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 194.

³⁴⁹ CEPAS PALANCA, José A., «Los estatutos de limpieza de sangre», en *La crisis de la historia* [en línea]. <https://www.lacrisisdelahistoria.com/estatutos-de-limpieza-de-sangre/> [Consultado el 28/12/2018].

³⁵⁰ Según Carlos Martínez, los músicos racioneros debían estar ordenados para, de este modo, «poder participar en las distribuciones de los beneficios que reportaba su obtención». De hecho, conseguir una ración suponía participar en las cantidades por las que estaban dotadas ciertas celebraciones religiosas como misas, fiestas, o memoriales que, en caso de no asistencia, no cobrarían. Tal es así que el sueldo de un racionero estaba formado por su salario más una cantidad variable vinculada a su capacidad de asistencia a las celebraciones litúrgicas. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., págs. 51 y 72.

³⁵¹ Como ejemplo citaremos el acto de toma de posesión de Juan Francés de Iribarren, evento que tuvo lugar el 1 de octubre de 1733, y que, según se describe en el acta capitular de aquel día, el maestro «inclinado de rodillas delante del señor Deán, puestas las manos sobre los evangelios de un misal, juró defender el Misterio de la Purísima Concepción de Nuestra Señora concebida en gracia desde su primer instante, de guardar los Estatutos de esta santa iglesia y secreto en las cosas del cabildo. Y habiéndose levantado, se nombraron por diputados para que le diesen la posesión en el coro los señores tesorero y Cereceda, los cuales, con el presente secretario, sacristán, pertiguero y demás ministros, fueron a él a la hora de tercia y le sentaron en la silla que le pertenecía del coro. Y el señor arcediano de Málaga, leyó en un diurno, derramó monedas e hizo otros actos de posesión; y de que la tomaba quieta y pacíficamente sin contradicción de persona alguna, fueron testigos don Francisco Félix de Mora, pertiguero, Pedro Martínez, perrero y Juan de Aguilar. Y habiendo vuelto al cabildo, dio gracias abrazando a los señores de él, y se sentó en señal de posesión, y lo pidió por testimonio. Y el cabildo acordó se le diese». ACM, AACC n.º 44, s.p., 1-9-1733.

³⁵² Véase epígrafe I.3.3. donde se habla de aspectos económicos y el Patronato Real.

³⁵³ Este fue el caso de Manuel Delgado, que fue aceptado por el cabildo malagueño como maestro de capilla en 1732. ACM, AACC n.º 44, s.p., 8-11-1732. Pero moriría meses después sin haber tomado posesión del puesto. ACM, AACC n.º 44, s.p., 17-6-1733. Dado que Iribarren había sido el segundo candidato aceptado

Otro caso diferente era el de los músicos asalariados, cuyo vínculo con la catedral no adquiriría la solidez o estabilidad de la que gozaban los prebendados, aunque muchos de ellos permanecían en el puesto hasta su muerte. A este segundo grupo pertenecían salmistas y ministriles, quienes contaban con una serie de ventajas: para su admisión solo se requería un informe positivo por parte del maestro y, además, no necesitaban aportar pruebas de limpieza y genealogía de sangre. Llegados a este punto, conviene aclarar que algunos músicos que ejercían como prebendados pasarían por una etapa de asalariados mientras tomaban posesión del cargo³⁵⁴.

Aparte de los dos tipos de vinculaciones laborales mencionadas (prebendados y asalariados), los eventos musicales de la catedral de Málaga contaban con la presencia de cantores e instrumentistas «en prácticas» que, tras un periodo de formación, sin remuneración en muchos casos, pretendían aspirar a un puesto, ya fuese en la capilla musical o en el coro de los oficios. Si bien muchos de los seises, durante su periodo de muda, se afanaban por aprender algún instrumento que les permitiera mantenerse en la plantilla catedralicia tras perder la voz de tiple³⁵⁵, también hemos encontrado algunos casos en los que el aspirante «en prácticas» no había pasado por un periodo de seise en la capilla malagueña, sino que procedía de otros centros religiosos. Este fue el caso de Antonio Ramírez, quien en 1757 ya se ejercitaba como salmista en la catedral de Málaga sin sueldo; pidió entonces que se le asignara un salario y, no solo se le negó, sino que se le prohibió entrar más en el coro³⁵⁶.

A este último grupo de músicos «en prácticas» debemos sumar aquellos «agregados»³⁵⁷ que, pese a no pertenecer a la capilla, se integraban en ella para algunas celebraciones concretas³⁵⁸. Esto era muy frecuente y permitía al maestro no solo examinar las cualidades vocales o instrumentales de un individuo de manera aislada, sino su

por votación en dicho proceso selectivo, este acabaría ocupando el magisterio en octubre de 1733. ACM, AACC n.º 44, s.p., 1-9-1733.

³⁵⁴ Francisco Piera, por ejemplo, había sido elegido para el puesto. ACM, Minutas de cartas n.º 6, fol. 49r, 4-1-1755. Se le permitió entrar a servir en el coro como asalariado mientras tomaba posesión de la prebenda. ACM, AACC n.º 47, fol. 243v y 244r, 9-1-1755. Y su ceremonia de toma de posesión no tuvo lugar hasta pasado casi un año. ACM, AACC n.º 47, fols. 486v y 487r, 26-12-1755.

³⁵⁵ A este asunto aludiremos con mayor detenimiento en el epígrafe II.2.2.2.5.

³⁵⁶ ACM, AACC n.º 48, fol. 482r, 23-12-1757. A modo de aclaración, debemos mencionar que las actas capitulares de este año tienen un error de paginación, ya que del fol. 499 pasa al 450, saltando hacia atrás. Por tanto, debemos especificar que el acta aquí mencionada, correspondiente al fol. 482r, aparece dos veces y, en esta cita concreta, nos referimos a la segunda ocasión en la que la página coincide con este número.

³⁵⁷ Este término era empleado en: LEZA CRUZ, Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 46.

³⁵⁸ En marzo de 1754, el tenor Nicolás de la Mata mandó un memorial al cabildo en el que exponía su deseo de ocupar una de las prebendas vacantes; aunque el cabildo ya había oído su voz en el coro, deliberaron sobre la necesidad de hacerle examen o no. ACM, AACC n.º 48, fols. 128r y 128v, 4-3-1754.

compenetración con el resto de compañeros con los que, en definitiva, debía interactuar en los diferentes actos litúrgicos. Además, parece que en la catedral de Málaga había un estilo musical propio al que los integrantes de su plantilla debían adecuarse; de esta manera, además de las cualidades musicales que cada puesto requería en la mayoría de centros eclesiásticos, los aspirantes que quisieran acceder a un puesto en la capilla malagueña debían mostrar ciertas dotes relacionadas con este estilo del que, por cierto, no se ha hallado una descripción concreta³⁵⁹, al igual que ocurría en otros lugares de la Península³⁶⁰.

Vistas todas estas casuísticas laborales entre músicos y catedral, se puede afirmar que la reconstrucción de la capilla se convierte en una ardua tarea, puesto que músicos «en prácticas» o «agregados» no son fáciles de rastrear. Como consecuencia, debemos señalar que, pese a la existencia de una plantilla fija (formada por prebendados y asalariados), nos resulta imposible descartar que otros cantores o instrumentistas formaran parte en determinadas actuaciones musicales de forma esporádica, dado que esta información pocas veces se reflejaba en actas capitulares u otros documentos de la época.

I.3.4.3. Permisos y licencias

La vida de los músicos catedralicios requería una gran dedicación y entrega, pues entre horas canónicas, misas, procesiones y otra serie de eventos, sus obligaciones laborales acaparaban gran parte del día, quedando poco tiempo libre para otra serie de tareas a las que poderse dedicar. Pese a la frenética actividad que predominaba en su día a día, estos individuos contaban con unos permisos para poder compaginar su actividad en la catedral con otros asuntos personales o, simplemente, disfrutar de un periodo vacacional. En primer lugar, describiremos aquellos permisos puntuales de índole personal o privado, motivados por circunstancias laborales o familiares. En esta casuística

³⁵⁹ En julio de 1754 Iribarren examinó al sochantre Juan González, del cual afirmaba que le parecía «bien impuesto en el estilo y modo que en algunas cosas particulares aquí se practican». ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f. Leído en la reunión del cabildo el 3-7-1754. Y, en 1758, tras evaluar a Francisco Álvarez, el maestro navarro destacaba de este candidato a la plaza de salmista el estar «hecho a la práctica de esta santa iglesia». ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f. Leído en cabildo del 17-4-1758. Así pues, podemos afirmar que la práctica musical en la catedral de Málaga seguía un estilo bien diferenciado al que no todos los músicos de fuera estaban habituados.

³⁶⁰ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 201; y GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «Notas sobre la trasposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del s. XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza», *Recerca musicològica*, n^{os} 9-10 (1989-90), págs. 309-310.

destacaban situaciones como las que a continuación enumeramos: la atención a otros negocios paralelos a su actividad en la catedral³⁶¹, la realización de un viaje a otra provincia o región para opositar a un puesto vacante y promocionar laboralmente³⁶², atender a un pariente enfermo, o trasladar a la mujer e hijos a la ciudad³⁶³.

Aparte de estos permisos relacionados con asuntos personales, muchos de los músicos solicitaban licencia por motivos médicos: de hecho, era muy frecuente en la época que estos individuos requiriesen «mudar aguas», «mudar aires» o «tomar baños» para mejorar su salud y aliviar algunas patologías físicas³⁶⁴. Aun así, en caso de que la dolencia fuese ya muy grave, que el músico tuviese ya una edad avanzada o, incluso sin haber alcanzado una edad demasiado longeva, se hallase impedido para realizar sus tareas, este podía pedir el «partitur» o baja por enfermedad³⁶⁵.

Por lo que respecta a los permisos por vacaciones o «recles»³⁶⁶, se debe diferenciar entre músicos asalariados o prebendados. Mientras que los primeros solo gozaban de un mes al año³⁶⁷, en el caso de los músicos prebendados, estos disfrutaban de cuatro meses de vacaciones anuales³⁶⁸. No obstante, debían respetarse ciertas normas para acceder a

³⁶¹ A Bernardo García su trabajo en la capilla musical no le impidió dedicarse a otros asuntos de índole económica, pues en 1779 pedía permiso para pasar a la ciudad de Cádiz a practicar algunos negocios. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 16-8-1779.

³⁶² En 1744 Francisco de Heredia pidió licencia para opositar en Badajoz, ya que en Málaga su renta no era lo suficientemente elevada. ACM, AACC n.º 46, fol. 109v y 110r, 15-4-1744. Por otra parte, aquel mismo año José Messeguer pidió licencia para ir a opositar a la colegiata de Zafra y acceder al magisterio de capilla. ACM, AACC n.º 46, fol. 127v, 15-7-1744.

³⁶³ Pedro Cuesta pidió licencia para ver a un hermano suyo que se hallaba enfermo en Sevilla en 1733. ACM, AACC n.º 44, s.p., 25-9-1733. Por su parte, en 1762 Antonio González de la Peña solicitaría permiso para ir a por su familia a la Serranía de Ronda. ACM, AACC n.º 49, fols. 471r y 471v, 25-8-1762.

³⁶⁴ La salud de Antonio Belmar y Muñoz se vio mermada en 1756, pidiendo entonces licencia para salir a mudar aguas. Se le concedieron dos meses y, sorprendentemente, fue despedido de su puesto al mismo tiempo. ACM, AACC n.º 50, fol. 221r y 221v, 12-6-1756. Un caso diferente fue el de Antonio González de la Peña, quien en junio de 1765 presentó certificación médica al cabildo haciendo constar que llevaba tiempo padeciendo una molesta enfermedad de difícil respiración, mencionándose en este documento la necesidad de mudar aires por dos o tres meses. Solo se le concedió un mes y, en caso de necesitar de un descanso más prolongado, debería aportar nuevamente certificación médica. ACM, AACC n.º 50, fol. 161v, 3-4-1765. Por otra parte, el seise Pedro Rodríguez pedía veinte días de licencia para tomar baños siguiendo prescripción médica. ACM, AACC n.º 49, fol. 330v, 13-8-1761.

³⁶⁵ A este asunto nos referiremos con mayor detalle en el siguiente epígrafe, dedicado a los ceses, jubilaciones o despidos.

³⁶⁶ Aunque actualmente el término usado en muchos estudios para hablar de este tipo de permisos es «recles», en documentos de la época se utilizaba «recres». ACM, Leg. 363, Pza. 3, 1682, *Ceremonias de la santa iglesia catedral de Málaga ordenadas por el ilustrísimo y reverendísimo Sr. don fray Alonso de Santo Tomás...*, op. cit., págs. 113, 118 y 120.

³⁶⁷ Según M.^a Ángeles Martín, no conocemos con exactitud los días de vacaciones a los que tenían derecho los músicos asalariados del s. XVIII en la catedral de Málaga, aunque puede deducirse que era un mes al año. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 45.

³⁶⁸ Esto no siempre fue así en la catedral de Málaga: a finales del s. XV, coincidiendo con la erección de la catedral, los prebendados gozarían de cuatro meses de recles al año. El Concilio de Trento rebajó esta cifra a tres meses, pero, desde 1568, se estableció que estos prebendados disfrutarían de noventa y tres días de vacaciones anuales a los que se podía añadir otro mes si era concedido por obispo y cabildo (siempre que

este tipo de licencias, según se desprende del siguiente documento de 1682 conservado en la seo malagueña:

Han de quedar siempre en el servicio de la iglesia las dos partes de los prebendados [...]. No pueden tomarse recreos estando en la ciudad los días de fiesta, ni en la Cuaresma desde el Domingo de Ramos, hasta la octava de la Resurrección inclusive, ni en vísperas de las fiestas solemnes, en que celebra el señor obispo o el deán [...]. Ninguno puede pedir recreos sino siendo presente en la ciudad. Estando de recreos, no se gana la distribución de nona. No se goza de los cuatro meses de recreos hasta haber hecho la primera rigurosa residencia de ocho meses [...]. El que estando en recreos fuera de Málaga enfermarse, se le hace presente para las horas y nona. Ha de traer probado ante juez eclesiástico y si no pudiere, ante secular, con testimonio de médico y testigos no sospechosos el día y lugar en que enfermó, la cualidad de la enfermedad, y que por la gravedad de ella no puede ponerse en camino. Y si la probanza no pareciere bastante, se hará a su costa³⁶⁹.

Pese al férreo rigor con que el cabildo aplicaba sus normas internas, algunos músicos decidieron saltarse estas reglas, pues no siempre el fin de los permisos solicitados se correspondía con la causa de su petición. Ante estas situaciones, el cabildo malagueño actuaba con rotundidad, aplicando sanciones económicas o cesando definitivamente al infractor. Como ejemplo citaremos los casos de Manuel Castroverde, Matías Trujillo y Tomás Castellanos³⁷⁰: el primero de ellos se ausentó en 1744 con la excusa de encontrarse enfermo pese a haber ido a Córdoba a solicitar un puesto, hecho que le costó el despido³⁷¹; sin embargo, la determinación y firmeza aplicada con Castroverde contrasta con las penas impuestas a Matías Trujillo y Tomás Castellanos, a quienes se sancionó económicamente por haber faltado a su trabajo para atender celebraciones ajenas a su labor en la capilla musical³⁷².

fuese por causas justas y razonables); desde entonces y hasta finales del s. XVIII era costumbre la concesión automática del cuarto mes a todo el que lo solicitaba. *Ibidem*, págs. 46-47.

³⁶⁹ Leg. 363, Pza. 3, 1682, *Ceremonias de la santa iglesia catedral de Málaga ordenadas por el ilustrísimo y reverendísimo Sr. don fray Alonso de Santo Tomás...*, *op. cit.*, pág. 118.

³⁷⁰ Aunque estos músicos pasaron por diferentes puestos a lo largo de su etapa en la catedral de Málaga, a continuación citaremos todos los puestos que ostentaron: Manuel de Castroverde fue seise y contralto; Matías Trujillo, seise, trompa, clarín, violín y violonchelo; y Tomás Castellanos, seise, trompa, clarín y violonchelo.

³⁷¹ ACM, AACC n.º 46, fol. 152r, 24-8-1744.

³⁷² Matías Trujillo fue multado en 1754 por salir de la ciudad sin licencia para atender una función en Antequera y, aunque pidió que le fuera retirada la sanción alegando no haber tenido tiempo de pedir el correspondiente permiso, esta se le mantuvo. ACM, AACC n.º 47, fol. 144v, 13-5-1754. Pese a la implacable respuesta del cabildo, este mismo músico, junto a Tomás Castellanos, protagonizaría un nuevo altercado: la ausencia de ambos los días 10 y 11 de agosto de 1765, con objeto de asistir a la feria de Coín, les costó una sanción económica de 10 y 30 reales respectivamente. No contento con la pena, el cabildo mandó hacer saber a todos los individuos de la capilla que no se ausentasen sin licencia pues, de ser así, quedarían separados de la capilla sin admitírsele memorial alguno. ACM, AACC n.º 50, fols. 184r y 184v, 17-8-1765.

I.3.4.4. *Ceses, jubilaciones y despidos*

Una vez analizados los tipos de acceso y la relación laboral de la plantilla musical de la catedral de Málaga con el cabildo, consideramos necesario conocer las diferentes casuísticas que se producían para finalizar esta vinculación con dicha institución religiosa. Una proporción muy elevada de los integrantes de la plantilla musical de la seo malagueña trabajaron hasta el fin de sus días: muchos de ellos cesaban su actividad musical a causa de su fallecimiento por edad avanzada³⁷³, aunque también se ha encontrado algún ejemplo de defunción prematura, como fue el caso del seise Antonio Casalilla (quien murió en 1750, ocupando aún la plaza de niño cantor)³⁷⁴ o el trompista Andrés de la Espada (que falleció en un desafortunado accidente marítimo en 1762)³⁷⁵.

Expuestos ya estos casos, se han de mencionar las jubilaciones, ya fuesen parciales o totales. En el caso de algunos ministriles que dominaban diversas disciplinas instrumentales, era frecuente que fuesen relevados en aquellos instrumentos que requerían una implicación física más exigente. Como ejemplo de ello cabe citar la jubilación parcial de Bernardo García, que se mantuvo como violón en 1761, mientras su puesto de violín, trompa y clarín pasó a desempeñarlo Matías Trujillo³⁷⁶. Asimismo, el propio Iribarren gozó de una jubilación parcial antes de alcanzar el ansiado «patitur abierto», hecho al que se aludirá con mayor detenimiento cuando tratemos los aspectos biográficos de este maestro de capilla en el Capítulo III.

Por otra parte, algunos músicos se trasladaron a una nueva institución religiosa en la que continuaban su trayectoria profesional³⁷⁷. Sin embargo, también se produjeron algunos despidos, como fueron los casos del travieso seise Antonio Mirantes y de Navarrete o el tenor Miguel de Castroverde: el primero fue despedido por su díscolo comportamiento³⁷⁸, mientras que el segundo sería cesado de manera fulminante tras haber pasado a Córdoba para optar a una plaza con la excusa de encontrarse enfermo³⁷⁹. Como se puede observar en el caso de Castroverde, el cabildo malagueño no permitía este tipo de engaños y mucho menos en el caso de que el aspirante estuviese pretendiendo otra

³⁷³ Aunque fueron muchos los músicos y cantantes que terminaron sus días trabajando para la catedral de Málaga, citaremos como ejemplo el caso de Juan Maynoldi, oboísta y flautista por cuyos servicios el cabildo sentía un gran aprecio y, pese a la mermada salud que gozó en los últimos años, ejerció hasta el final de sus días. ACM, AACC n.º 53, fol. 641r, 3-9-1781.

³⁷⁴ ACM, AACC n.º 46, fol. 872r, 4-4-1750.

³⁷⁵ ACM, Leg. 422, Pza. 1b, 28-6-1762.

³⁷⁶ ACM, AACC n.º 49, fol. 249r, 3-1-1761.

³⁷⁷ José Messeguer obtuvo plaza de maestro de capilla en Badajoz tras varias décadas de servicio en la catedral de Málaga. ACM, AACC n.º 46, fol. 210r, 28-10-1744.

³⁷⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 933r, 11-12-1750.

³⁷⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 152r, 24-8-1744.

plaza a sus espaldas. La misma forma de proceder tenían en la catedral toledana durante aquella época, cuyo cabildo consideraba un desplante mayúsculo que un integrante de su capilla se despidiese por haber encontrado otro trabajo; así pues, las autoridades eclesiásticas toledanas establecieron la norma de no readmitir a estos individuos³⁸⁰.

I.3.4.5. Circulación de músicos

Tal y como ocurría con el tráfico de partituras o letras de obras vocales durante el Barroco musical, la circulación de músicos era un hecho habitual, dando lugar a un «nomadismo profesional que les llevaba de unas capillas a otras en busca de condiciones más ventajosas»³⁸¹. Según Álvaro Torrente, la movilidad laboral y geográfica en la profesión musical era un hecho mucho más asiduo que en otras áreas; es más, dicha circulación entre los diferentes centros no solo no estaba mal valorada, sino que se consideraba inherente a la carrera musical y, a su vez, era apoyada por el poder eclesiástico³⁸².

A diferencia de épocas anteriores, a lo largo del periodo dieciochesco se produjo una progresiva expansión del área geográfica recorrida por los músicos que buscaban sus destinos profesionales, provocando un notable grado de movilidad territorial durante la Edad Moderna en este gremio artístico³⁸³. Obviamente, un viaje corto era más llevadero y económico para los candidatos que se desplazaban optando a un determinado puesto, pero el número de kilómetros que separaban dos puntos geográficos no sería determinante para los músicos de la época. Sin embargo, esta mayor o menor lejanía sí era un importante factor a tener en cuenta por los cabildos, dado que la distancia y número de edictos que enviasen para realizar un proceso selectivo resultaba ser directamente proporcional al coste de la oposición³⁸⁴. De igual manera, este factor podía ser extrapolable a la cobertura de plazas en las que no hubiese convocada oposición alguna:

³⁸⁰ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 56.

³⁸¹ MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto, *Niños y tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750). Aproximación a su estudio*, Zamora, Festival Internacional de Música «Pórtico de Zamora», 2008, pág. 12.

³⁸² TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna», *Artigrama*, n.º 12 (1996-97), pág. 219.

³⁸³ *Ibidem*, pág. 236.

³⁸⁴ Según Álvaro Torrente tanto el número de edictos enviados a otras instituciones eclesiásticas como su espectro geográfico podía interpretarse como muestra de la importancia que cada cabildo daba a su propia institución, pues el coste de unas oposiciones aumentaba en función de estos dos factores. De hecho, los cabildos solían compensar a los candidatos que finalmente no saliesen victoriosos en el procedimiento selectivo por los gastos económicos incurridos durante el proceso; esto implica que enviar edictos a largas distancias conllevaría un mayor coste a la hora de sufragar los gastos ocasionados a estos opositores. *Ibid.*, pág. 230.

también en estos casos las autoridades eclesiásticas contemplaban el lugar de origen de los candidatos que se ofrecían para venir a ser oídos de manera expresa y, solo en caso de que los miembros del cabildo supieran con certeza que el aspirante poseía una habilidad destacable (normalmente a través de informes de recomendación de otros músicos de confianza), no consideraban rentable que viniese a ser examinado.

Aun así, en el caso de la catedral de Málaga la distancia no amedrentó a algunos cantantes o ministriles que, desde recónditos puntos de la geografía española e incluso hispanoamericana, se ofrecían a cubrir un puesto en su capilla. Este fue el caso de Miguel de Aracil, violinista de procedencia italiana³⁸⁵; Juan Carretero, cantante procedente de Valladolid³⁸⁶; Gabriel Pujol, tenor procedente de San Sebastián³⁸⁷; Manuel Ratta, tiple de Sigüenza³⁸⁸; Raimundo Mercadal, sochantre relacionado con la catedral de México³⁸⁹; Álvaro García, tiple de la catedral de Orense³⁹⁰; o el propio maestro Iribarren, que cubría la organistía de la catedral de Salamanca antes de trasladarse a Málaga para ocupar el magisterio de capilla³⁹¹. No obstante, estos casos citados eran menos frecuentes, ya que la mayoría de músicos que optaban a un puesto en la catedral malacitana durante la época objeto de estudio procedían de la propia ciudad o lugares relativamente cercanos: algunos venían de pueblos malagueños como Teba, Antequera o Ronda³⁹² y otros de diversas provincias andaluzas como Almería, Jaén, Granada, Sevilla, Córdoba o Cádiz³⁹³.

Los numerosos memoriales de músicos aspirantes que se conservan en el archivo catedralicio malagueño son una muestra de que esta institución religiosa fue un centro

³⁸⁵ ACM, AACC n.º 45, fols. 182v y 183r, 23-12-1740.

³⁸⁶ ACM, AACC n.º 45, fols. 260r y 260v, 27-2-1742.

³⁸⁷ ACM, Leg. 616, 10-6-1743, memorial de Gabriel Pujol.

³⁸⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 12v, 30-1-1743.

³⁸⁹ Procedente de la iglesia de Osma, este había sido admitido en México para ocupar plaza de sochantre. ACM, AACC n.º 50, fol. 68r, 9-8-1764.

³⁹⁰ ACM, AACC n.º 50, fols. 650r y 650v, 1-9-1768.

³⁹¹ NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren Echevarría, Juan»..., *op. cit.*, pág. 235.

³⁹² De Teba era Bernardo Antonio Guzmán (salmista); de Antequera, Francisco Nonza (salmista) y Miguel Rodríguez (aspirante a salmista); y de Ronda, Andrés Zarzosa (contralto).

³⁹³ De Almería eran Juan Diego Moreno (aspirante a bajón) y Juan Valentín Rodríguez (aspirante a bajón, violín, oboe y trompa); de Jaén, Agustín Sánchez (aspirante a tiple) y Luis Solves (contralto); de Granada, Agustín Alonso (aspirante a tiple), Manuel Fernández Franco (aspirante a tenor), Antonio García (aspirante a sochantre), Juan González Padilla (sochantre), Juan Mogollón (bajón, chirimía y trompa), José Navarro (sochantre), Bernardo de Ortega (ayuda de sochantre), Francisco de Vergara (aspirante a sochantre) o Francisco Álvarez (salmista); de Sevilla, Juan González de Mora (aspirante a tenor); de Córdoba, José de Deblá (aspirante a sochantre), José Galindo (salmista), Antonio González de la Peña (bajón, flauta y chirimía), Juan de Lucena (aspirante a salmista), Miguel Muñoz de Cabrera (aspirante a sochantre o tenor), Pedro del Rosal (salmista), Francisco Ruiz (salmista), Pedro de Torres y Mata (salmista), Pedro Ayllón y Luque (aspirante a salmista), José de Buiza (aspirante a tenor), Pedro Caval y Castillo (aspirante a salmista) y Jerónimo Muñoz (tenor); y, por último, de Cádiz procedían Tomás García (contralto), Vicente Úbeda (bajón, corneta, chirimía y oboe) y Nicolás González (organista). Todos estos músicos y sus datos biográficos pueden consultarse en el Anexo 1.

muy deseado desde hacía siglos³⁹⁴. Luis Naranjo ya advertía de este hecho, destacando la catedral de Málaga como un destino codiciado por clérigos y músicos que optaban a ocupar una plaza en esta sede: la benignidad del clima y la dotación de sus prerrogativas y prebendas suponían un gran aliciente, lo que explica que algunos genios de nuestra historia como Cristóbal de Morales o Francisco Guerrero ocuparan el magisterio de capilla en este centro religioso³⁹⁵. No obstante, Adalberto Martínez calificaba de «tipo medio» la nutrida plantilla vocal e instrumental de la catedral malacitana, a juzgar por la edad joven con que accedían a ella los maestros y organistas; solo a finales del s. XVIII, esta institución revitalizó su actividad coincidiendo con la aparición de los dos órganos contruidos por Julián de la Orden, hecho que no pudo vivir en primera persona el maestro sangüesino³⁹⁶.

Además de todos los datos expuestos, debemos recordar que Málaga fue una ciudad estratégica por ser considerada puente entre Europa y África: este punto clave para el control de la navegación en el Mediterráneo jugó un importante papel en lo que a política exterior se refiere³⁹⁷. Mientras que otra catedral como la de Salamanca contaba con la cátedra de música de la Universidad como un aparente valor añadido al magisterio³⁹⁸, la localización de Málaga, cuyo puerto era un punto comercial de continuo trasiego durante el s. XVIII, sin duda repercutía positivamente en la economía de la zona y, por tanto, de su población³⁹⁹. Esto suponía la existencia de una amplia clase media y, por consiguiente, una vida musical más rica fuera del ámbito catedralicio y un mayor número de posibilidades de ingresos económicos para los músicos, al igual que ocurría en otras ciudades como Barcelona (capital económica y política de Cataluña) o Valladolid (sede de la Real Chancillería)⁴⁰⁰.

³⁹⁴ Aunque no hemos podido adentrarnos en aspectos relacionados con las características físicas (tipo de papel, tipo de plegado y cierre...) o formales (interlineado, márgenes) de estos memoriales, pues supera con creces los objetivos abordables en esta tesis, en el caso de la catedral de Cuenca, José Luis de la Fuente ofrece información muy interesante relacionada con este asunto en su artículo: FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la, «Las cartas de música en la correspondencia general de la catedral de Cuenca (1619-1697)», *Hispania Sacra* LXXI, n.º 144 (julio-diciembre 2019), págs. 547-562.

³⁹⁵ NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección...*, *op. cit.*, pág. 13.

³⁹⁶ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, pág. 60.

³⁹⁷ VILLAS TINOCO, Siro, «La Málaga Ilustrada...», *op. cit.*, pág. 425.

³⁹⁸ A menudo se ha afirmado que el magisterio de capilla de Salamanca llevaba asociada la cátedra de música de la Universidad, pero Dámaso García Fraile demostró que la vinculación de ambos puestos no era tal, pese a coincidir frecuentemente en la misma persona a lo largo de los siglos. TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «Cuestiones en torno a la circulación...», *op. cit.*, pág. 225.

³⁹⁹ VILLAS TINOCO, Siro, «El siglo XVIII malagueño...», *op. cit.*, vol. 2, pág. 617.

⁴⁰⁰ Los salarios y prebendas solo suponían una fracción de los ingresos reales de los músicos eclesiásticos, asignaciones que se veían complementadas por capellanías, gratificaciones o actividades fuera de la iglesia. De ahí el atractivo que presentaban las catedrales situadas en enclaves económicamente importantes, pues

Este asunto relacionado con la circulación de los músicos dieciochescos aún es un terreno poco explorado: todavía no se han explicado de manera convincente las causas que llevaban a estos artistas a cambiar de centro de trabajo, ni se ha prestado demasiada atención a la influencia de esta circulación en otros factores como la diseminación de estilos, géneros y prácticas interpretativas, la conformación de los archivos musicales o la diversificación geográfica de los contactos personales de los músicos⁴⁰¹. A colación de este último aspecto mencionado, existen indicios para pensar que los vínculos laborales o personales que mantuvo el maestro sangüesino con otros músicos de la época fueron decisivos en su paulatino ascenso hasta ocupar el magisterio de la catedral de Málaga y su posterior intento de partida a la catedral de Valladolid, datos que serán tratados con mayor detenimiento en el Capítulo III.

I.3.5. La música catedralicia y su proyección urbana

Durante el magisterio de Iribarren (1733-1767) la catedral malagueña fue escenario de una gran diversidad de ceremonias acompañadas de música y, pese a que las horas canónicas, misas y procesiones claustrales se convirtieron en el eje que vertebraba la actividad musical dentro del recinto catedralicio⁴⁰², el sonido de sus cantantes y ministriles traspasó los muros del templo, proyectándose hacia la ciudad. A colación de este asunto, el *Cuaderno de las obligaciones que deben cumplir los músicos de voz, ministriles y demás instrumentistas de la capilla de música de esta santa iglesia catedral de Málaga*, publicado en 1770 por el cabildo catedralicio malacitano, señalaba lo siguiente:

en estos lugares debían existir muchas más posibilidades de obtener ingresos. TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «Cuestiones en torno a la circulación...», *op. cit.*, pág. 224.

⁴⁰¹ *Ibidem*, pág. 220.

⁴⁰² Este tipo de actividades musicales aparecen descritas con gran detalle en los siguientes documentos históricos: ACM, Leg. 363, Pza. 8, *Libro de todas las ceremonias que se guardan en esta santa iglesia de Málaga según ordenación hecha por el ilustrísimo y reverendísimo Sr. fray don Antonio Enriquez de Porres, obispo de Málaga* (libro manuscrito elaborado en torno a 1640); ACM., Leg. 363, Pza. 3, 1682, *Ceremonias de la santa iglesia catedral de Málaga ordenadas por el ilustrísimo y reverendísimo Sr. don fray Alonso de Santo Tomás, su dignísimo obispo. Recopiladas de los ceremoniales, Estatutos, mandatos de visita de Su Ilustrísima, actas capitulares y loables costumbres*; ACM., Leg. 107, Pza. 17, *Cuaderno de las obligaciones...*, *op. cit.*, págs. 11-29. Además, dicho asunto relacionado con el ceremonial religioso-musical de la catedral de Málaga ha sido ampliamente estudiado en: MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, págs. 58-68; TORRE MOLINA, M.^a Josefa de la, *La música en Málaga durante la era napoleónica...*, *op. cit.*, págs. 145-160; y RODRIGO HERRERA, José Carlos, *La música en Málaga durante el reinado de Carlos II...*, *op. cit.*, págs. 255-295. Para ampliar más información sobre el oficio divino a grandes rasgos, véase: ABAD IBÁÑEZ, José Antonio, *La celebración del misterio cristiano*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 2000, págs. 647-668.

Todos los músicos de voz, ministriles y demás instrumentistas deben asistir a todas las funciones que este ilustrísimo cabildo celebrare con música dentro y fuera de la iglesia, no excusándose a cantar o tocar (sin justa causa) lo que les sea ordenado por el señor maestro. Y si la música fuese de papeles, concurrirán los instrumentistas con todos los instrumentos, con cuyo manejo les tiene recibidos el ilustrísimo cabildo, para que, a disposición del señor maestro, usen los que tenga por conveniente; y si la música fuere de facistol, no tendrán estos que asistir⁴⁰³.

Como hemos comentado, aparte de las horas canónicas, misas y procesiones claustrales, existía otro tipo de actos ordinarios (que se repetían año tras año) cuya celebración implicaba la salida del templo. De hecho, los músicos de la catedral asistían habitualmente a numerosas procesiones y rosarios que partían de distintas parroquias o conventos de la ciudad: solían acudir tanto el coro de canto llano como el de la capilla musical a excepción de los músicos prebendados, que solo tenían obligación de asistir a algunas fiestas de las Capuchinas y a la de San Blas, patrono de la capilla⁴⁰⁴.

Además de los actos estrictamente religiosos descritos hasta el momento, existían otros eventos en los que participaba la plantilla catedralicia (tanto dentro como fuera del templo) que podríamos catalogar como «extraordinarios», los cuales respondían a diversas casuísticas. En primer lugar, describiremos las celebraciones de índole regio, político, militar o religioso: en ellas se festejaban eventos relacionados con la monarquía, como podía ser la coronación de un Rey o el estado de buena esperanza de la Reina. Por ejemplo, en 1715 las actas capitulares de la catedral malagueña describían el modo en que se celebró la espera de un descendiente real:

Con noticia de estar preñada la Reina y pidiendo rogativas por el logro y buen suceso de un Príncipe para sucesor de los Reinos; y porque había cuarenta y seis años que no había sucesor, se procurase celebrar el alborozo y pedir a Dios que lo diese con toda felicidad para lo que se colocó en el altar mayor la imagen del título de Nuestra Señora de los Reyes que dejaron los [Reyes] Católicos en esta iglesia cuando tomaron esta ciudad de los Moros; y en el Altar Mayor se hizo octavario de misa solemne con asistencia de la Ciudad; y el último día predicó el Sr. Lázaro y por la tarde fue en procesión general a la Victoria⁴⁰⁵.

Por otra parte, con motivo de la coronación de Carlos III el 26 de octubre de 1759, los músicos de la capilla malagueña Bernardo García, Vicente Úbeda, Matías Trujillo y

⁴⁰³ ACM., Leg. 107, Pza. 17, *Cuaderno de las obligaciones...*, *op. cit.*, pág. 3.

⁴⁰⁴ En estas celebraciones, la procesión era un elemento más de todo un ritual integrado por misas y demás funciones litúrgicas. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, págs. 68-69.

⁴⁰⁵ ACM, AACC n.º 40, fols. 526r y 526v, 15-7-1715. Tal y como citábamos en epígrafes anteriores, el cabildo municipal era citado en las actas capitulares con el término «ciudad». VILLAS TINOCO, Siro, «La Málaga Ilustrada...», *op. cit.*, págs. 435-436.

Francisco Espinosa pidieron licencia por quince días para pasar a Cádiz⁴⁰⁶, desde donde fueron llamados «para la función de proclamar a nuestro católico monarca Carlos III, con el sueldo de un doblón por día, llevados y traídos por tierra con las mayores seguridades; y, visto por el cabildo, les negó esta licencia»⁴⁰⁷. Pese a que la ciudad gaditana no pudo contar con estos músicos de la catedral malagueña, «varias orquestas ofrecieron conciertos públicos en la Casa Consistorial y en los Consulados de cada una de las colonias de extranjeros, para lo que se contrataron músicos de otras poblaciones»⁴⁰⁸.

Respecto a la celebración de los triunfos bélicos y militares, las actas capitulares de la seo malagueña describen los actos organizados por el cabildo catedralicio con motivo de la finalización del bloqueo armado de las fuerzas marroquíes sobre la ciudad de Ceuta por parte del ejército español en 1721⁴⁰⁹:

Leyóse una carta del Rey de 5 del corriente [mes de enero de 1721], en que manda se cante el *Te Deum* por la victoria que tuvieron las armas el día 21 de diciembre en el campo de Ceuta. Y se acordó se responda como se hizo, luego que se tuvo la noticia⁴¹⁰.

Aparte de los actos ya mencionados, la proclamación de un nuevo Papa también era un acontecimiento de la época festejado con gran ceremonial: valgan como ejemplo la elección de Benedicto XIV, en 1740, o Clemente XIII, en 1758⁴¹¹. Este último evento es descrito en las actas capitulares malagueñas de la siguiente manera:

El Sr. deán propuso que notoria es al cabildo en este correo la noticia de haberse hecho la elección de Sumo Pontífice el 6 del presente mes [de julio], en la persona del Sr. Cardenal Carlo Rezonico, con el nombre de Clemente XIII. Y el cabildo por la notoriedad de esta noticia, mandó rezar la rogativa, poner luminarias y repicar las campanas por las noches⁴¹²; y mañana cantar el *Te Deum* después de la misa, con asistencia de la ciudad.

⁴⁰⁶ Estos músicos pasaron por diferentes cargos a lo largo de su trayectoria profesional en la capilla musical malagueña: Bernardo García fue seise, violín, violón, violonchelo, trompa y clarín; Vicente Úbeda, corneta, oboe, chirimía y bajón; Matías Trujillo, seise, trompa clarín, violín y violochelo; y Francisco Espinosa, violín y violón.

⁴⁰⁷ ACM, AACC n.º 49, fols. 74v y 75r, 26-10-1759.

⁴⁰⁸ Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, op. cit., pág. 65.

⁴⁰⁹ Para más información sobre este conflicto bélico mencionado en el que España acabaría con el asedio de la ciudad de Ceuta por parte de los infieles, véase: KAMEN, Henry, *Felipe V, el rey que reinó dos veces*, Madrid, ediciones «Temas de Hoy», 2000, pág. 162; y CARRILLO DE ALBORNOZ Y GALBEÑO, Juan; SEQUERA MARTÍNEZ, Luis; y QUESADA GÓMEZ, Agustín, *Abriendo camino. Historia del Arma de Ingenieros*, Madrid, Comisión de Estudios Históricos del Arma de Ingenieros, 1997, vol. 1, págs. 165, 167, 210 y 220.

⁴¹⁰ ACM, AACC n.º 42, fol. 236v, 13-1-1721.

⁴¹¹ ACM, Leg. 616, 1736-1755, *Crónica del maestro de ceremonias sobre la celebración de algunos acontecimientos*; y ACM, AACC n.º 48, fols. 560r y 560v, 31-7-1758.

⁴¹² Las campanas eran un medio de comunicación entre la catedral y la ciudad a lo largo de la jornada: los acontecimientos ordinarios o extraordinarios eran divulgados mediante su tañido y, dependiendo del tipo de evento, empleaban un toque determinado. Para más información, véase: Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, op. cit., págs. 96-100; y RODRIGO HERRERA, José Carlos, *La música en Málaga durante el reinado de Carlos II...*, op. cit., págs. 429-435.

Y que por el maestro de ceremonias se comunique al canónigo provisor gobernador del obispado, en la ausencia del Sr. obispo, para que mande a las parroquias e iglesias de la jurisdicción repiquen sus campanas, siguiendo a la de esta santa iglesia; todo según es costumbre⁴¹³.

Vistas ya las principales celebraciones, un segundo tipo de actos en los que la música de la catedral de Málaga jugaba un importante papel fueron las rogativas o acciones de gracia relacionadas con epidemias, sequías o terremotos. Por ejemplo, en 1738, al remitir la epidemia del tabardillo, tuvieron lugar una serie de eventos en la ciudad de Málaga: en primer lugar, se celebró una procesión en la que los seises y la capilla cantaron los himnos de la transfiguración y un motete; al día siguiente se ofició una misa con música de primera clase y, por la tarde, una nueva procesión, iniciada con el *Te Deum*⁴¹⁴, en la que fueron llevados el Cristo de la Salud y Nuestra Señora de los Reyes, recorriendo las mismas estaciones del Corpus⁴¹⁵. Respecto a la epidemia de 1741, provocada por la fiebre amarilla, las actas capitulares describen los actos musicales que formaron parte de esta rogativa:

El Sr. deán dijo que, como la ciudad padece muchas enfermedades de que no deja de morir gente, fuera conveniente hacer alguna rogativa para implorar a Su Divina Majestad el remedio. Y se mandó colocar a Nuestra Señora de los Reyes en el altar mayor donde se mantendrá por ocho días, añadiéndole a la misa la solemnidad acostumbrada y cantándose por la tarde después de completas las Letanías de la Virgen por la capilla, saliendo al pavimento con todos los Sres. prebendados, según que todo se haya hecho en otras ocasiones⁴¹⁶.

En 1751 el tabardillo, enfermedad infecciosa también denominada «tifus», azotó a la sociedad malagueña nuevamente y, como consecuencia, se realizaron procesiones al Cristo de la Salud⁴¹⁷. No obstante, las sequías también fueron sufridas en la capital, como la acontecida en 1737, lo que se dejó sentir en el culto musical y religioso de la catedral de Málaga, tal y como se recoge en sus actas capitulares:

Tratóse de hacer rogativas por la falta del agua, y acordó el cabildo que después de la misa se haga la rogativa acostumbrada, y por la tarde se cante con asistencia de la música en la capilla de los Reyes las Letanías de la Virgen por ocho días, y que se dé noticia al Sr. gobernador del obispado por el maestro de ceremonias para que mande a las parroquias acompañen con las campanas al tiempo que toque la catedral⁴¹⁸.

⁴¹³ ACM, AACC n.º 48, fols. 560r y 560v, 31-7-1758.

⁴¹⁴ En esta procesión se cantaron varios salmos durante su trascurso. ACM, Leg. 363, Pza. 8, *Libro de todas las ceremonias...*, *op. cit.*

⁴¹⁵ SARRIA MUÑOZ, Andrés, *Religiosidad y política. Celebraciones públicas en la Málaga del s. XVIII*, Málaga, Gráficas San Pancraccio, 1996, págs. 119-120.

⁴¹⁶ ACM, AACC n.º 45, fols. 225r y 225v, 30-09-1741.

⁴¹⁷ SARRIA MUÑOZ, Andrés, *Religiosidad y política...*, *op. cit.*, pág. 46.

⁴¹⁸ ACM, AACC n.º 45, fol. 16r, 13-3-1737.

También hubo ocasiones en que, tras esta escasez de agua, tuvo lugar un exceso de precipitaciones, lo que provocaba la suspensión de estos actos. A modo de ejemplo señalaremos que, en 1750, las lluvias ya eran «dañosas» para los campos de Málaga y sus cercanías; de hecho, el cabildo pedía suspender la rogativa y cantar misa solemne en acción de gracias después de nona el día primero desocupado, por el beneficio anteriormente recibido, colocando a la Virgen de los Reyes en el altar mayor⁴¹⁹.

Además de epidemias y sequías, otros de los desastres naturales sufridos por la sociedad malagueña fueron los terremotos. Concretamente en 1755 hubo un gran seísmo tras el cual, en acción de gracias por no haber habido víctimas, se ofició una misa con *Te Deum*, procesión, letanías y motete por las tardes; a estos actos le siguieron nueve días de procesiones en las que se cantaron letanías⁴²⁰.

Una vez descritas las celebraciones relacionadas con los acontecimientos político-religiosos o los actos vinculados con el caprichoso devenir de la naturaleza, existe un tercer tipo de solemnidades acompañadas por actuaciones musicales, como eran las exequias y honras fúnebres⁴²¹. La muerte de un Papa, obispo o miembro real fueron los eventos de esta índole más importantes, aunque también el entierro de prebendados o algún familiar de estos llegaron a ser ocasiones en las que la música jugaba un importante papel⁴²². En esta época, las muertes del Papa Clemente XII y la Reina M.^a Ana (esposa de Carlos II) en 1740; el obispo Juan de Eulate, en 1755; y el Papa Benedicto XIV, en 1758, fueron los eventos fúnebres más relevantes que se dejaron sentir en la seo malagueña, donde los actos musicales y el tañer de las campanas adquirirían un gran protagonismo⁴²³.

⁴¹⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 883r, 8-5-1750.

⁴²⁰ ACM, Leg. 616, 1736-1755, *Crónica del maestro de ceremonias...*, *op. cit.* Este seísmo fue conocido como el Gran Terremoto de Lisboa que, pese a tener su epicentro en la capital portuguesa, sacudió gran parte de la Península Ibérica. Para más información, véase: MARTÍNEZ SOLARES, José Manuel, *Los efectos en España del terremoto de Lisboa (1 de noviembre de 1755)*, Madrid, Ministerio de Fomento Español, 2001.

⁴²¹ En el caso de la catedral de Cuenca, en el siguiente artículo se analizan los actos exequiales relacionados con los óbitos de Felipe II, Margarita de Austria y Felipe III: FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la, «La intervención musical en las exequias reales de la catedral de Cuenca (1598-1621)», *Hispania Sacra* LXV, n.º 131 (enero-junio 2013), págs. 103-138.

⁴²² Una detallada descripción de estos actos fúnebres relacionados con los prebendados o sus familiares se encuentra en: ACM, Leg. 107, Pza. 17, *Cuaderno de las obligaciones...*, *op. cit.*, págs. 5-6.

⁴²³ La presencia musical en los actos organizados con motivo de la muerte del Papa Clemente XII, la Reina M.^a Ana o el obispo Juan de Eulate, se describe en: ACM, Leg. 616, años 1736-55, *Crónica del maestro de ceremonias...*, *op. cit.* Respecto a los actos religioso-musicales relacionados con la muerte de Benedicto XIV, véase: ACM, AACC n.º 48, fols. 544r y 544v, 29-5-1758. En esta reunión capitular se mencionaba que se mandaron doblar las campanas durante veinticuatro horas y se hicieron las rogativas acostumbradas en estos casos, «reservándose el cabildo señalarse día para las honras después de la octava, con lo demás que se practica en semejantes ocasiones».

Por último, los músicos catedralicios también participaban en canonizaciones y beatificaciones, como la canonización de San Francisco Regis en 1737; o en la dedicación de iglesias y ermitas, como fueron las iglesias de San Felipe Neri (1739) o la Aurora (1758)⁴²⁴. Además, colaboraban en fiestas concretas de otras iglesias y conventos de la ciudad⁴²⁵ o, de un modo más esporádico, en eventos festivos fuera de la urbe malagueña⁴²⁶.

⁴²⁴ ACM, Leg. 616, años 1736-55, *Crónica del maestro de ceremonias...*, *op. cit.*

⁴²⁵ Este tipo de actuaciones se describen con detalle en: MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, págs. 78-81.

⁴²⁶ Según el cabildo celebrado el 17 de agosto de 1765, los músicos no podían ausentarse a otras partes sin permiso expreso. Francisco de Villafranca, haciendo caso omiso a esta norma, había ido a las fiestas de Marbella, lo que le supuso ser privado de su oficio. LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas...», *op. cit.*, págs. 178-179.

CAPÍTULO II.

LA PLANTILLA MUSICAL DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA DURANTE EL MAGISTERIO DE JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN

En el presente capítulo tratamos sobre la plantilla musical de la seo malagueña durante el magisterio de Iribarren (1733-1767), aludiendo a cuestiones como: quiénes eran los músicos y cantantes que estuvieron al servicio de esta institución en dicho periodo, cuáles eran sus obligaciones, cómo accedían al puesto, qué cualidades valoraba el maestro navarro en los aspirantes que deseaban formar parte de esta agrupación musical, qué evolución sufrió la plantilla durante estos años en lo que a número de integrantes se refiere o qué otros cargos eran relevantes para desarrollar la actividad musical en la catedral de Málaga.

II.1. EL CORO DE LOS OFICIOS

Para mediados del s. XVI la plantilla musical de las catedrales españolas quedó estructurada desde el punto de vista organizativo, adquiriendo la disposición que iba a permanecer durante más de tres siglos: por un lado, encontramos el coro de canto llano o coro de los oficios, regido por el sochantre; y, por otro lado, la capilla de música, a cuyo frente se situaba el maestro de capilla⁴²⁷. El primero de estos dos colectivos, a cuyos miembros dedicaremos los siguientes epígrafes, estaba a cargo del canto llano.

II.1.1. Chantres

Desde la Edad Media en todas las catedrales españolas se encontraba un chantre o «cantor», que se consideraba como una de las dignidades más importantes del cabildo y, en origen, se encargaba de dirigir el canto⁴²⁸. Según los primeros Estatutos de la catedral de Málaga, aprobados en 1492 y aún vigentes en la época de Juan Francés de Iribarren, el chantre debía comenzar todos los cantos en el coro, mientras que, en las procesiones, sus atribuciones musicales recaían en la figura de un sochantre, al cual debía «pagar de sus dineros»⁴²⁹. En los posteriores Estatutos de fray Bernardo Manrique,

⁴²⁷ LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 441.

⁴²⁸ *Ibidem.*, pág. 436.

⁴²⁹ ACM, Leg. 674, 1492, págs. 24-25, *Códice de los Estatutos de la catedral de Málaga...*, *op. cit.*

fechados en 1546, se dedicaba el quinto capítulo al «oficio del chantre y de su sochantre»; no obstante, esta normativa no mostraba innovaciones respecto a la del siglo anterior⁴³⁰.

Si bien las atribuciones del chantre de la catedral malagueña quedaron fijadas ya en el s. XVI, en la centuria dieciochesca todas sus funciones habían sido asumidas por el sochantre, pasando el chantre a ser un mero intermediario entre los músicos y el cabildo catedralicio: así, durante el s. XVIII el chantre se ocupó primordialmente de la inspección y supervisión de las actividades musicales, pero también se encargaba de penalizar desobediencias y disputas entre músicos, investigar la conducta de aspirantes antes de ser admitidos o corregir edictos en los que se convocasen plazas por cubrir⁴³¹. Dada la indisoluble conexión entre chantre y sochantre, el resto de obligaciones atribuidas al chantre serán recogidas en el epígrafe siguiente, dedicado al sochantre, pues este último era el verdadero encargado de la interpretación musical en la época estudiada en la presente tesis.

Tabla 1. Chantres de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren⁴³².

NOMBRE	ADMISIÓN	CESE
Aranda y Amezaga, Francisco de	1726	1754†
Piñateli, Antonio	1754	1765†
Henríquez, Pedro	1766	1792

Tal y como se observa en la tabla anterior, la llegada de Iribarren al magisterio en Málaga coincidía con el séptimo año al servicio de la catedral del chantre Francisco de Aranda y Amezaga. Tras su mandato, a este le sucedieron Antonio Piñateli, en 1754; y Pedro Henríquez, en 1766.

II.1.2. Sochantres

Puesto que el canto llano solemnizaba las ceremonias eclesiásticas desde la Edad Media, siendo este una parte importante de la liturgia, era preciso contar desde entonces con un director de coro que fijase el tono del comienzo, la duración de las notas o las

⁴³⁰ ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, fols. 13r-15v, *Códice de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique...*, *op. cit.*

⁴³¹ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, págs. 125-126.

⁴³² Dado que todas las tablas cronológicas presentes en este Capítulo II están basadas en la información recogida en el Anexo 1, no se añade en estas la nota a pie que justifique cada una de estas fechas, pues sería duplicar datos ya reflejados en dicho Anexo.

entradas de las diversas voces, entre otros detalles⁴³³. Aunque esta responsabilidad, en teoría, recaía sobre el chantre, este se encargaba de otra serie de asuntos burocráticos, surgiendo así la figura del sochantre, que realizaba en su lugar todo este trabajo⁴³⁴.

Como ya hemos mencionado anteriormente, según los primeros Estatutos de la catedral de Málaga, fechados en 1492, el chantre debía poner «por sí» un sochantre que fuese clérigo de buena voz, el cual debía «pagar de sus dineros»⁴³⁵. Este sochantre comenzaba las antífonas, himnos y salmos todos los días que no hubiese cantores con capas en el coro, pero no tenía obligación de ir a los maitines para evitar dañar su voz⁴³⁶.

De dicho documento estatutario de 1492 también se desprende que este cargo enseñaba a los mozos «en todo aquello que han de decir en el coro»; y, en nombre del chantre, el sochantre «encomienda las semanas de misa y de evangelio y epístola y de cantoría a los beneficiados por la matrícula que se hace cada sábado de cada semana por orden»⁴³⁷. Al mismo tiempo, esta figura «reparte las semanas a los mozos del coro [...] y a dos mozos de cirio, que digan los responseles y versos; y un mozo que lea cada día la calenda y tenga cuidado de poner todos los libros [...] en su sitio»⁴³⁸. Además de las obligaciones ya citadas, y siguiendo con la información recogida en los Estatutos de 1492, el chantre (o, en su lugar, el sochantre) debía: recibir a los mozos y despedirlos cuando no fueren hábiles, tomar otros diestros y de buenas voces, al igual que «corregir y castigar a los capellanes y a los clérigos que no son beneficiados y a los mozos de coro, si no sirvieren»⁴³⁹.

Los nuevos Estatutos de 1546 no aportaban novedades relacionadas con la figura del chantre o sochantre; no obstante, siglos después la normativa se ampliaba y, según se estipulaba en el *Libro de todas las ceremonias que se guardan en esta santa iglesia de Málaga* (documento fechado en torno a 1640 y aún vigente en la época de Iribarren), el «buen concierto del coro está en el sochantre y así debe ser el primero que ha de entrar

⁴³³ LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 437.

⁴³⁴ Este cargo también podía ser denominado «subcantor» o «subcentor». *Ibidem*. Aunque en épocas posteriores se adoptarían los nombres de «subchantre» o «socapiscol» en algunos centros eclesiásticos concretos. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina», *Hispania Sacra* LXV, n.º 131 (enero-junio 2013), pág. 199; y MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 50.

⁴³⁵ ACM, Leg. 674, 1492, pág. 25, *Códice de los Estatutos de la catedral de Málaga...*, *op. cit.*

⁴³⁶ Pese a esta permisividad, no ganaría el sobresueldo correspondiente a esta tarea a no ser que asistiese; y, en caso de ausentarse, debía nombrar a otro para ejercer su cargo de sochantre en este oficio nocturno. *Ibidem*.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*, pág. 26.

en él, para comenzar los himnos y entonar las antífonas, y para asistir a lo que hubieren de cantar los caperos y advertirles cómo y a quién las han de encomendar»⁴⁴⁰. Según este mismo documento normativo, a esto había que sumar otra serie de tareas, como: «entonar y llevar el compás conforme las festividades», pudiendo el presidente mandar que lo lleve más despacio o más aprisa; prevenir a los colegiales versicularios sobre qué libros debían ir colocados en el facistol; buscar muchachos, que rondan los once o doce años y mostraran buena voz, para el puesto de mozos de coro; leer la tabla de los oficios de la semana venidera todos los sábados; corregir los libros de canto llano del coro; y, además, enseñar a los mozos de coro y otros servidores que quisieran aprender⁴⁴¹. Pero sus quehaceres no terminaban ahí, sino que el sochantre debía asistir a los maitines solemnes, particularmente a los que se decían de día, para cantar y entonar los himnos y antífonas⁴⁴², o elaborar la tabla del coro (aunque este último menester recaía en otros músicos en ciertas ocasiones)⁴⁴³. Como se ha podido observar, este cargo implicaba una tremenda responsabilidad y, pese a la cantidad de tareas encomendadas, también podía verse obligado a ayudar al canto polifónico cantando con la cuerda de bajo⁴⁴⁴.

Ya en 1682, un nuevo documento relacionado con las prácticas y rituales de la catedral de Málaga, cuyo título era *Ceremonias de la santa iglesia catedral de Málaga*, fue redactado por orden del obispo fray Alonso de Santo Tomás: en este se incluía un capítulo titulado «ceremonias del sochantre», donde se mencionaba que, en caso necesario, el sochantre debía situarse en medio del coro para gobernarlo con la voz o el compás de la mano, «no reprendiendo con voz ni el semblante, encarándose hacia ninguno del coro»; y, «si algún verso o cosa semejante se errare, de forma que la enmienda ha de ser reparable, se dejará pasar, porque no cause mayor nota y turbación la corrección que el hierro»⁴⁴⁵. Además, se especificaba que «los domingos y días de fiesta debía ser el canto más grave y espacioso, y más en las mayores solemnidades», o que un coro no debía empezar hasta que no hubiese acabado el otro⁴⁴⁶.

⁴⁴⁰ ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 110v, *Libro de todas las ceremonias...*, op. cit.

⁴⁴¹ *Ibidem*, fol. 112r.

⁴⁴² *Ibid.*, fol. 112v.

⁴⁴³ Aunque el ayuda de sochantre José Aguilera se encargaba de ello desde su incorporación a la plaza, en 1763 pidió ser relevado y, en lugar de encomendar la tarea a Juan González Padilla, sochantre por aquel entonces, se la asignó al contralto Tomás García. ACM, AACC n.º 40, fol. 588v, 2-7-1763.

⁴⁴⁴ Si bien eran remunerados por ello, se les exigía una doble obligación: sochantre y, a su vez, «músico» del coro de polifonía. GALLEGO GALLEGO, Antonio, *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza Música, 1988, pág. 141.

⁴⁴⁵ ACM, Leg. 363, Pza. 3, pág. 55, *Ceremonias de la santa iglesia catedral de Málaga ordenadas por el ilustrísimo y reverendísimo Sr. don fray Alonso de Santo Tomás...*, op. cit.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

En el caso de la catedral de Málaga, la plaza de sochantre tenía anexa desde 1672 una media ración de música⁴⁴⁷. Además, dado que la sochantría era un puesto presbiterial, el candidato debía ordenarse o estar ordenado en un determinado periodo de tiempo⁴⁴⁸.

Tal y como se observa en la siguiente tabla, la llegada de Iribarren a la catedral de Málaga en 1733 coincidió con dos sochantres en plantilla: Miguel Nicolás Sáenz Paniagua, en el puesto entre 1720 y 1744; y Alonso de Ochoa y Gálvez, que ejerció esta labor de sochantre entre 1706 y 1756⁴⁴⁹. En 1754 el cabildo malagueño convocó edictos para la plaza de sochantre⁴⁵⁰: hecho el examen correspondiente a los aspirantes, resultó elegido Juan González Padilla, cuya voz, según el maestro navarro, era «de suficiente lleno con los altos, medios y bajos necesarios»; y, además, mostraba «inteligencia en canto llano»⁴⁵¹. Este músico tomó posesión en una ceremonia celebrada en mayo de 1756⁴⁵².

Tabla 2. Sochantres de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	CESE
Sáenz Paniagua, Miguel Nicolás	1720	1744
Ochoa y Gálvez, Alonso de	1706	1756†
González Padilla, Juan	1756	1784†
Navarro, Joseph	1756	¿?

Aparte de estos casos citados, conviene señalar que también fueron muchos los músicos que aspiraron al puesto de sochantre en la catedral de Málaga sin éxito. De ellos cabe mencionar a Juan del Corral (procedente de las Descalzas Reales de Madrid), pretendiente a la plaza en 1739; Antonio García (procedente de Granada), en 1740; Antonio de Oviedo (procedente de Jaén), en 1747; José de Bertrol (procedente de

⁴⁴⁷ ACM, Leg. 446, Pza. 1, 9-4-1709, Real Cédula en la que se solicita información sobre el estado de las seis medias raciones de música y las doce raciones de la catedral de Málaga.

⁴⁴⁸ Según Carlos Martínez, los músicos racioneros debían estar ordenador para, de este modo, «poder participar en las distribuciones de los beneficios que reportaba su obtención». MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., págs. 51 y 72. La necesidad de que el que ostentara la sochantría en la catedral de Málaga estuviese ordenado, o se hallase en condiciones de hacerlo en un breve periodo de tiempo, se mencionaba en: ACM, AACC n.º 39, fols. 107r y 107v, 12-4-1706.

⁴⁴⁹ El primero fue admitido en 1719. ACM, AACC n.º 41, fols. 515v y 516r, 9-8-1719. Pero tomó posesión del cargo en 1720, ocupando la plaza que dejó vacante Pedro de Castro y Pimentel. ACM, AACC n.º 42, fol. 26r, 8-2-1720. En 1744 se le despidió por sus faltas de asistencia continuadas. ACM, AACC n.º 46, fol. 82r, 3-1-1744. Por lo que respecta a Alonso Ochoa, en un memorial de 1713 sostenía llevar siete años sirviendo en la catedral de Málaga. ACM, Leg. 616, 4-9-1713. Labor que ejerció hasta 1756. ACM, Leg. 616, 12-8-1756.

⁴⁵⁰ ACM, Leg. 533, Pza. 1, edictos a oposición de sochantre.

⁴⁵¹ ACM, AACC n.º 47, fols. 161r y 161v, 3-7-1754. Encontramos el informe completo en: ACM, Leg. 704, Pza. 6.

⁴⁵² ACM, AACC n.º 48, fols. 172r y 172v, 3-5-1756.

Zaragoza), en 1754; José de Debla (procedente de Alcanar), en 1754; José Sánchez (procedente de Granada), en 1754; Francisco de Vergara (procedente de Granada), en 1754; Miguel Muñoz de Cabrera (procedente de Córdoba), en 1755; y Raimundo Mercadal (procedente de Osma), en 1764⁴⁵³.

Sin duda, la importancia del cargo de sochantre era evidente en la seo malacitana, circunstancia que se reflejaba en uno de los memoriales que Iribarren dirigía al cabildo catedralicio malagueño en 1754, en el cual sostenía que:

El buen régimen y buena armonía de un coro depende de un sochantre práctico en los estilos y modos de cada iglesia, y a ninguno que entre de nuevo conviene dejarlo gobernar hasta que esté bien impuesto en el modo peculiar que tiene de costumbre cada iglesia, por no exponerlo a tener que sentir y errar en lo que no esté en su mano⁴⁵⁴.

Tal era la relevancia de este cargo que, en el caso de algunas catedrales españolas durante el s. XVIII era habitual que, junto al sochantre principal, hubiese un ayuda de sochantre: así ocurría tanto en Málaga, donde el ayuda de sochantre era elegido entre los salmistas de manera habitual⁴⁵⁵, como en las catedrales de Ávila, Huesca, Palencia, Pamplona, Valencia o la Capilla Real de Madrid⁴⁵⁶. Indistintamente de que fuesen uno o dos los encargados de esta labor, las condiciones exigidas para el puesto de sochantre normalmente eran tener un buen dominio vocal y conocimientos en canto llano⁴⁵⁷.

⁴⁵³ Juan del Corral: ACM, AACC n.º 45, fol. 122v, 29-7-1739. Antonio García: ACM, AACC n.º 45, fol. 178v, 12-11-1740. Antonio de Oviedo: ACM, AACC n.º 46, fol. 635r, 2-10-1747. José de Bertrol: ACM, AACC n.º 47, fols. 147v y 148r, 13-5-1754. José de Debla: AACC n.º 47, fol. 127r, 26-2-1754. José Sánchez: ACM, AACC n.º 47, fol. 159v, 26-6-1754. Francisco de Vergara: ACM, AACC n.º 47, fol. 159v, 26-6-1754. Miguel Muñoz de Cabrera: ACM, AACC n.º 47, fol. 265r, 17-3-1755. Raimundo Mercadal: ACM, AACC n.º 50, fol. 68r, 9-8-1764.

⁴⁵⁴ ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f. Memorial al que se aludía en: ACM, AACC n.º 47, fol. 161v, 3-7-1754.

⁴⁵⁵ José de Aguilera ejercía desde 1738 «llevando el gobierno del coro interin no hubiera sochantre [...] con la obligación de asistir a salmear como los demás salmistas, gobernar el coro en las ausencias y enfermedades del sochantre principal, acompañarlo al facistol, e instruir en los tonos». ACM, AACC n.º 48, fol. 218v, 10-6-1756.

⁴⁵⁶ Ávila: MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española...*, op. cit., pág. 101. Huesca: MUR BERNAD, Juan José de, *Catálogo del archivo de música en la catedral de Huesca*, Huesca, Ayuntamiento, Obispado, Diputación e Ibercaja, 1993, pág. 16. Palencia: GALLEGO GALLEGU, Antonio, *La música en tiempos de Carlos III...*, op. cit., pág. 142. Pamplona: GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona durante el s. XVIII...*, op. cit., vol. 1, pág. 70. Valencia: CLIMENT BARBER, José, «La capilla de música de la catedral de Valencia», *Anuario Musical*, n.º 37 (1982-1983), pág. 64. La figura del ayuda de sochantre se denominaba «teniente de sochantre» en la Capilla Real de Madrid. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pág. 9.

⁴⁵⁷ En algunas ocasiones se impondrían requisitos más particulares según las necesidades de la institución concreta. Por ejemplo, en el caso de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina, los problemas en el coro por falta de voces provocaron que en las oposiciones a sochantre, celebradas en 1787, se exigiese una «voz de bajo, clara y sonora, que llegue a Dlasolre aguda y al menos baje a Gsolreut grave, y que esté diestro en canto llano y canto de órgano (aunque en éste se le podrá suplir algunas cosas) pues es esencialísimo para la capilla a causa de ser las voces que la componen solo tenores y contraltos». CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina»..., op. cit., pág. 199.

Como se explicará a continuación, la labor de este cargo en la catedral malagueña resulta bastante compleja de acotar temporalmente. No obstante, en la siguiente tabla se exponen sus fechas de admisión y ceses, basándonos en los datos reflejados en las fuentes de la época:

Tabla 3. Ayudas de sochantre de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	PRIMERA NOTICIA	CESE
Ortega y León, Bernardo de	1706 o 1708		1745†
Aguilera Palenque, José (Miguel)	1716		1771
Ascanio, Pedro		1725	1738†
Gallac, Juan o Julián		1726	1741†
Ortega, Juan Basilio de		1737	1758
Luas, Francisco José de		1767	1767

Puesto que muchos de estos ayudas de sochantre también eran salmistas, las actas capitulares son algo erráticas en cuanto a la mención de sus cargos. Como ejemplo citaremos el caso de Juan Basilio de Ortega: en enero de 1733 pasó a formar parte de la capilla musical como salmista⁴⁵⁸; sin embargo, en 1737 ya era citado como ayuda de sochantre, aunque no se ha podido comprobar en qué fecha exacta ascendió al cargo⁴⁵⁹. Mención especial merece Bernardo de Ortega, cuya accidentada admisión en 1706 no supuso óbice para mantenerse en la capilla malagueña hasta su muerte en 1745: pese a haber sido admitido para ocupar el puesto de sochantre, una serie de circunstancias le impidieron tomar posesión de la prebenda, por lo que finalmente solo ejerció como ayuda de sochantre en la seo malagueña⁴⁶⁰.

II.1.3. Salmistas

Al igual que ocurría con los sochantres, un requisito indispensable para ser admitido como salmista en la catedral de Málaga era ser presbítero o estar en disposición de serlo⁴⁶¹. Estos salmistas, dirigidos por el sochantre, se encargaban del canto llano en

⁴⁵⁸ ACM, AACC n.º 44, s.p., 9-1-1733.

⁴⁵⁹ ACM, AACC n.º 45, fól. 33v, 19-9-1737.

⁴⁶⁰ Su biografía detallada la encontramos en el Anexo 1 de la presente tesis.

⁴⁶¹ Según M.^a Ángeles Martín, durante la segunda mitad del s. XVIII era frecuente encontrar en la catedral de Málaga algunos presbíteros entre los salmistas; la mayoría de ellos eran clérigos seculares que no hacían

las horas canónicas, misas de la mañana, vísperas de la tarde y maitines de noche⁴⁶². No obstante, tal y como se recogía en un acta capitular de 1795, otra condición que se les exigía era saber regir al coro para poder sustituir al sochantre en caso de que fuese necesario, algo que era especialmente frecuente en los maitines de noche⁴⁶³.

En relación con estos oficios de horas nocturnas, conviene aclarar que durante la Edad Media los canónigos del todo el territorio hispano vivían en comunidad, en el claustro, y asistían a todos los oficios divinos de la catedral⁴⁶⁴; pero con la llegada del Renacimiento, estos canónigos abandonaron la vida en comunidad, lo que tuvo una gran repercusión en sus quehaceres⁴⁶⁵. Al alejar su residencia del lugar de trabajo, levantarse de noche para los maitines fue resultando cada vez más difícil y dejaron de asistir paulatinamente a estas celebraciones, quedando solo un reducido número de miembros en activo⁴⁶⁶. Lo intempestivo de la hora causaba tales dificultades que los maitines constituyeron a lo largo de los siglos un problema constante y generalizado en todas las catedrales españolas; es más, en ocasiones este colectivo de salmistas no llegaba ni a tres individuos, número indispensable para la validez canónica del canto de esa hora del oficio, recurriendo entonces a clases inferiores de servidores de la catedral como capellanes o mozos de coro⁴⁶⁷.

Tras este paréntesis aclaratorio sobre el oficio de los maitines, resulta conveniente señalar que los sochantres y salmistas de la catedral de Málaga suplían la voz de bajo en la capilla malagueña en caso de ausencia en esta voz; pero también es posible que acompañaran a los tenores en algunas ocasiones, pues muchos de ellos tenían voz de tenor⁴⁶⁸. Esto no era algo extraordinario, pues esto mismo ocurrió en otras instituciones españolas de la época: por una parte, en el caso de la colegiata de Santa María la Mayor de Talavera de la Reina, era habitual que el mismo músico apareciese citado en calidad de «salmista» y, en otras circunstancias, como «tenor», lo que demuestra que, además del salmeo, podían asumir otras responsabilidades musicales en dicha institución⁴⁶⁹; por otra

voto de pobreza, obediencia, ni castidad, a diferencia de los regulares. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 139.

⁴⁶² ACM, AACC n.º 57, fol. 237r, 20-11-1795.

⁴⁶³ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 141.

⁴⁶⁴ Para ampliar información sobre el oficio divino y la liturgia de las horas, véase: ABAD IBÁÑEZ, José Antonio, *La celebración del misterio cristiano...*, *op. cit.*, 2000, págs. 647-668.

⁴⁶⁵ LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, págs. 437-438.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 140.

⁴⁶⁹ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina»..., *op. cit.*, pág. 200.

parte, en la Capilla Real de Madrid tanto capellanes de altar como salmistas podían formar parte del coro de polifonía ⁴⁷⁰.

En cuanto a las habilidades requeridas para cubrir esta plaza en la catedral de Málaga, Iribarren apreciaba que el candidato fuese diestro en canto llano, que su voz «abrigase» el coro, que se oyese en el ámbito de la iglesia y que, además, tuviese claridad y buena pronunciación, datos que este maestro recogía en un memorial dirigido al cabildo en 1758⁴⁷¹. De este mismo documento se desprendía la idea de que en la catedral de Málaga se practicaba un estilo propio o costumbre concreta, pues se mencionaba la idoneidad de algún candidato a plaza de salmista «estando hecho a la práctica de esta santa iglesia»⁴⁷². En otros casos Iribarren exigía que el pretendiente estuviese libre de muda o gozase de una buena articulación, habilidad que se conseguía procurando abrir lo suficiente la boca; por otro lado, criticaba la falta de adiestramiento en canto llano, lo que obligaba al salmista a cantar de memoria o, en caso contrario, hacerlo de manera incorrecta⁴⁷³. Tampoco toleraba una voz poco afinada, el enronquecimiento de la voz o el ahuecarla y esforzarla para que sobresalga, prefiriendo los que tuviesen una voz natural y «sin ficción»⁴⁷⁴.

Una vez descritas estas preferencias por parte del maestro navarro, cabe destacar que el cabildo malagueño encontró numerosas dificultades para conseguir salmistas de calidad durante la segunda mitad del s. XVIII: así lo atestiguan los numerosos informes del maestro de capilla sobre exámenes de pretendientes a la plaza. De hecho, en 1788, se llegó a un acuerdo capitular que fijaba como número adecuado para cubrir el servicio del coro diez salmistas, incluyendo al primer y segundo sochantre, cifra casi inalcanzable durante el magisterio de Iribarren⁴⁷⁵. Por suerte, muchos jóvenes solicitaban entrar al coro para ejercitarse, aunque fuese sin renta alguna; es más, un gran número de cantantes, que posteriormente serían admitidos como salmistas, habían pasado por este periodo sin remuneración⁴⁷⁶.

⁴⁷⁰ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pág. 10.

⁴⁷¹ ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f. Memorial al que se alude en: ACM, AACC n.º 48, fol. 531r, 17-4-1758.

⁴⁷² *Ibidem*. Cuando se menciona que este músico estaba «hecho a la práctica de esta santa iglesia» nos plantea ciertas dudas: puede que no se refiera a un estilo concreto a la hora de interpretar las obras, sino, por ejemplo, los días que se cantaba o no, dependiendo del calendario de fiestas de la catedral de Málaga. Desgraciadamente, no se han hallado más datos al respecto.

⁴⁷³ ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f. Memorial al que se alude en: ACM, AACC n.º 49, fol. 30r, 18-4-1759.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ ACM, Leg. 549, Pza. 22, 23-3-1791, informe del secretario del cabildo.

⁴⁷⁶ Sebastián Carabantes, por ejemplo, fue admitido en 1727 sin salario alguno para salmear y cantar a facistol en el coro. ACM, AACC n.º 43, fol. 712v, 4-6-1727.

Tal y como se puede observar en la tabla siguiente, fueron numerosos los cantantes que ocuparon la plaza de salmista durante la etapa estudiada en la presente tesis:

Tabla 4. Salmistas de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	PRIMERA NOTICIA	ÚLTIMA NOTICIA	CESE
Aguilera Palenque, José (Miguel)	1716			1771
Gallac, Juan o Julián	1724			1741†
Heredia, Antonio	¿?			1741†
Carabantes, Sebastián	1727			1780†
Ortega, Juan Basilio de	1729			1774†
Rosal, Pedro del	1738			1757
Ascanio, José		1738	1746	
Aguilar, Pascual de	1743			1744
González de Valdivieso, Juan	1745			1763 o 1782
Guzmán, Bernardo Antonio de	1750			1751
Pérez del Águila, Salvador Antonio		1741	1784	
Belmar y Muñiz, Antonio		1753		1756
Ramírez, Antonio		1757	1757	
Álvarez, Francisco	1758			1759
González, Juan		1759		1763
Galindo, José	1756 o 1759			1795
Torres y Mata, Pedro de	1760			1766
Nonza, Francisco	1763		1780	
Guerrero, Rafael	1763 1768			1764 1780
Ruiz, Francisco	1767			¿?

En primer lugar, la llegada de Iribarren a la capilla malagueña en 1733 coincidió con la presencia de, al menos, cuatro salmistas en plantilla: José Miguel Aguilera Palenque, Juan Gallac, Sebastián Carabantes y Juan Basilio de Ortega⁴⁷⁷. A estos

⁴⁷⁷ Aguilera Palenque ejerció entre 1716 y 1771. ACM, AACC n.º 41, fols. 43v y 44r, 27-8-1716; y ACM, AACC n.º 51, fols. 420r y 420v, 14-6-1771. El colegial Juan Gallac, al que había enseñado el sochantre Bernardo de Ortega, fue nombrado para sustituir a este último en los maitines de noche en 1724. ACM, AACC n.º 43, fols. 202r y 202v, 3-1-1724. Ejerció hasta 1741, fecha de su muerte. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables que se pagaron a la capilla de música en diciembre de 1741. Sebastián Carabantes ejerció entre 1727, año en el que fue admitido sin salario, y 1780, fecha de su muerte. ACM, AACC n.º 43, fol. 712v, 4-6-1727; y ACM, Leg. 248, Pza. 3, salarios asignados a los componentes de la capilla de música y otros ministros durante el segundo semestre de 1780. En 1731, Juan Basilio de Ortega sostenía que hacía dos años que asistía diariamente al coro, aunque sin renta ni ayuda de costa alguna, y a su viuda se le concedieron seis meses de renta desde septiembre de 1774. ACM, AACC n.º 44, s.p., 20-12-1731 y ACM, Leg. 248, Pza. 1, 10-1-1775.

podemos sumar el nombre de Antonio Heredia que, aunque su fecha exacta de admisión no ha podido ser localizada, es probable que ejerciese desde unos años antes de su muerte, acaecida en 1741⁴⁷⁸. A partir de 1738 este número se vio incrementado con las incorporaciones de Pedro del Rosal y José Ascanio⁴⁷⁹: entre 1740 y 1741, el coro de los oficios llegó a contar con ocho salmistas ya que, además de todos los anteriormente mencionados, Salvador Antonio Pérez del Águila ejercía desde el primer semestre de 1741⁴⁸⁰. En la década de los cuarenta lo habitual fue contar con seis, siete u ocho salmistas, llegando incluso a nueve durante breves lapsos de tiempo. No obstante, tal y como ya se ha mencionado, algunos de ellos no eran salmistas con la plaza en propiedad, pues, al igual que ocurría con muchos otros cantantes o ministriles, podían estar ejercitándose al servicio de la catedral malagueña sin recibir un sueldo a cambio.

Según los datos expuestos, es posible afirmar que el número de salmistas aumentó pocos años después de la llegada de Iribarren al puesto de maestro de capilla en la catedral malagueña: de los cuatro que había a inicios de su magisterio, pronto se pasó a tener una media de siete salmistas, aunque en momentos puntuales esta cifra alcanzó los nueve⁴⁸¹. Este crecimiento o ampliación de la plantilla en el coro de los oficios es extrapolable al coro de la capilla de música, como se podrá comprobar en epígrafes posteriores.

Por último, a estos salmistas hay que sumar varios aspirantes que, aunque solicitaron ocupar el puesto, no fueron admitidos. Se trata de: Antonio Moya (cuya procedencia no se detalla), en 1743; José Villarejo y Rosal (también de procedencia desconocida), en 1743; Pedro de Ayllón y Luque (procedente de Córdoba), en 1758; Mateo Blanco (procedente de la colegiata San Hipólito de Córdoba), en 1758; Pedro Caval y Castillo (cuya procedencia desconocemos), en 1763; Juan de Lucena (cantor de la parroquia de San Pedro de la ciudad de Córdoba), en 1763; Miguel Rodríguez y Domingo Tomás Feliz (de Antequera y Toledo, respectivamente), en 1764; y Ambrosio

⁴⁷⁸ Este murió el 13 de octubre de 1741. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios del segundo semestre de 1741. Aunque no se menciona qué puesto ocupaba, intuimos que era salmista por el lugar que ocupa en el listado de músicos mencionados (junto al salmista José Aguilera y Juan Gallac).

⁴⁷⁹ El primero ejerció entre 1738 y 1757. ACM, AACC n.º 45, fol. 74r, 29-8-1738; y ACM, AACC n.º 48, fols. 476r y 476v, 2-12-1757. En cuanto al segundo, su primera noticia se remonta a 1738. ACM, AACC n.º 46, fol. 63r, 3-6-1738. Y la última mención que hemos podido encontrar es de 1746. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables entregados a la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1746.

⁴⁸⁰ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla y otros ministros correspondientes al primer semestre de 1741.

⁴⁸¹ En 1763 el coro de los oficios llegaría a contar con nueve salmistas, tal y como se desprende de los datos reflejados en la tabla 4.

García de los Dos (que había sido seise en la catedral de Málaga y, por aquel entonces, religioso en el monasterio de San Jerónimo de Sevilla), en 1766⁴⁸².

II.1.4. Capellanes de coro

Según recoge Casiano Floristán en su *Diccionario abreviado de liturgia*, «los capellanes fueron primitivamente los clérigos que guardaban la capa de San Martín y que se encargaban de distribuir las limosnas a los pobres»; sin embargo, actualmente este término se refiere al «clérigo encargado de atender una comunidad restringida o una capellanía» como, por ejemplo, cuarteles, hospitales, cárceles, barcos o asociaciones específicas⁴⁸³. En otras fuentes se especifica que el término capellanía alude a una fundación perpetua o colativa, dotada de una renta competente para el sustento del capellán, a quien se encomendaban una serie de obligaciones religiosas⁴⁸⁴. Evidentemente, para colegiales del seminario, acólitos o seises obtener una capellanía, ya fuesen las fundadas por el obispo o por cualquier fiel a título particular, era la principal aspiración para asegurarse una «congrua» con la que poder ordenarse⁴⁸⁵.

En cuanto al origen de este cargo, ya desde mediados del s. IX hay constancia de la existencia de estos capellanes en todas las catedrales, aunque, a diferencia de los miembros del cabildo catedralicio pertenecientes a las capas medias y altas del clero, los capellanes eran clérigos de categoría inferior; de hecho, muchos de ellos fueron considerados criados de algunos canónigos⁴⁸⁶. Pese a esta diferencia de estatus, los capellanes eran ministros de la Iglesia y hacían uso de traje talar, tonsura y sombrero clerical; en cuanto a su carga laboral, sus obligaciones religiosas les llevaban unas cinco o seis horas diarias y disfrutaban de un mes de vacaciones o *recler*⁴⁸⁷.

⁴⁸² Antonio Moya: ACM, AACC n.º 46, fol. 60v, 9-10-1743. José Villarejo y Rosal: ACM, AACC n.º 46, fol. 35v, 10-7-1743. Pedro de Ayllón y Luque: ACM, AACC n.º 48, fol. 524v, 9-3-1758. Mateo Blanco: ACM, AACC n.º 48, fols. 510r y 510v, 16-2-1758. Pedro Caval y Castillo: ACM, AACC n.º 49, fol. 650v, 11-11-1763; y ACM, Leg. 616, 14-10-1763. Juan de Lucena: ACM, AACC n.º 49, fol. 617r, 20-8-1763. Miguel Rodríguez: ACM, AACC n.º 50, fol. 17v, 16-2-1764. Domingo Tomás Feliz: ACM, AACC n.º 50, fol. 12r, 24-1-1764. Ambrosio García de los Dos: ACM, AACC n.º 50, fols. 217v-218r, 2-1-1766.

⁴⁸³ FLORISTÁN SAMANES, Casiano, *Diccionario abreviado de liturgia*, Pamplona, Editorial Verbo Divino, 2011, pág. 70.

⁴⁸⁴ Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, *op. cit.*, pág. 114.

⁴⁸⁵ *Ibidem*. En cuanto al término «congrua», conviene aclarar que este alude a la renta necesaria para poder ordenarse como sacerdote. WOBESER, Gisela von, «La función social y económica de las capellanías de misas en la Nueva España del s. XVIII», *Estudios de Historia Novohispania*, n.º 16 (1996), pág. 127.

⁴⁸⁶ LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 436.

⁴⁸⁷ Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, *op. cit.*, pág. 119.

Si nos centramos en la catedral de Málaga, sus primeros Estatutos, publicados por el obispo de Málaga Pedro de Toledo en 1492, reflejaban que:

Hay doce capellanías del coro, las cuales son para el servicio continuo del coro y no han de traer capas porque haya diferencia de ellos a los beneficiados; y ha las de proveer el prelado cuando vacaren, los cuales deben ganar las horas al tiempo que todos los otros en el coro, los cuales no van a cabildo ni tienen otros cargos ni oficios en la iglesia fuera del coro, salvo las misa y oficios divinos o de especial mandado del cabildo, si algo les encomendasen en servicio de la iglesia, lo cual son obligados a obedecer y cumplir, tanto que no sea en su daño o perjuicio⁴⁸⁸.

Pronto se produjeron alteraciones y los doce capellanes pasaron a ser denominados «medio racioneros»: en los Estatutos de fray Bernardo Manrique, fechados en 1546, cada vez que aparecía la palabra «capellán», esta había sido cuidadosamente raspada y sustituida por «medio racionero», modificación que se realizó en 1576⁴⁸⁹. En este documento estatutario hay un capítulo dedicado a estos doce medios racioneros, en el cual se repiten algunos de los datos ya reflejados en los primeros Estatutos de 1492:

Hay, asimismo, doce medios racioneros para el continuo servicio del coro, los cuales no van, ni tienen voto en el cabildo sino en los casos en que van los racioneros, ni tienen otros cargos ni oficios en la iglesia fuera del coro, salvo las misas y oficios divinos o de especial mandado del cabildo, si algo les encomendasen en servicio de la iglesia, lo cual son obligados a obedecer y cumplir tanto que no sea en su daño o perjuicio. Item los medio racioneros han de guardar el verso de los salmos en el salterio que tienen delante de sí, y esto deben hacer los menos antiguos; y todos salgan a cantar al atril mayor, y cuando hubiere cetros con capas, han de estar levantados mientras los cantores estuvieren en pie cantando al dicho atril, so pena de perder la hora en que lo sobredicho no hicieren⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ ACM, Leg. 674, 1492, pág. 35, *Códice de los Estatutos de la catedral de Málaga...*, *op. cit.*

⁴⁸⁹ En estos Estatutos la palabra «capellán» ha sido cuidadosamente eliminada y cambiada por «medio racionero», a raíz de un cambio de nombre que tuvo lugar varias décadas después de la publicación de los Estatutos de Bernardo Manrique. Una Real Cédula, fechada el 13 de junio de 1576 recogía el siguiente mandato real: «que los medios racioneros de esta iglesia [de Málaga] que antes llamaban capellanes, fuesen nombrados y tenidos por medios racioneros, como lo son, y que de allí adelante para siempre vos y el cabildo de vuestra iglesia los nombrase y señalase medios racioneros así por escrito como de palabra; y que habiendo dado cuenta el año pasado de seiscientos y diez los dichos medios racioneros, que debiendo el dicho cabildo en virtud de la dicha Cédula enmendar un capítulo que hay en el libro de los Estatutos de esta iglesia, que se lee cada año, en que los llaman capellanes y dice toca su provisión a los obispos, y suplicándome mandase borrar el dicho capítulo y poner en él el nombre de medios racioneros, mande dar sobre Cédula para que se guardase la dicha mi Cédula». ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, fols. 123r y 123v, *Códice de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique...*, *op. cit.* Como consecuencia de este mandato real, en 1582 los medio racioneros pidieron que se borrara la palabra capellán en los Estatutos. ACM, AACC n.º 13, fol. 123r, 1-6-1582. A este hecho alude Cristóbal de Medina Conde, quien sostiene que, durante los últimos años del s. XV, en la catedral de Málaga se instituyeron «doce capellanías de coro, que después de 1576 y últimamente en 1611 pasaron a ser pacíficamente medias raciones, con sus capas corales, iguales a los demás prebendados, y a presentación de Su Majestad». MEDINA CONDE, Cristóbal de, *Descripción de la santa iglesia catedral de Málaga, desde 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*, Málaga, Impresor del Correo de Andalucía, 1878, pág. 12.

⁴⁹⁰ ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, fols. 21r y 21v, *Códice de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique...*, *op. cit.*

Según Carlos Messa, los capellanes fueron imprescindibles en los primeros decenios de la catedral malagueña, siendo ellos en muchas ocasiones los que mantuvieron la solemnidad del oficio de las horas, especialmente los maitines, dadas las numerosas ausencias de beneficiados por diversos motivos (enfermedades, estudios, viajes, vacantes, fallecimientos, etc.) que aparecen en este primer periodo⁴⁹¹. Las doce capellanías iniciales pronto se vieron incrementadas por otras de nueva creación que no gozaban de rentas del cabildo, «sino que estaban dotadas por el fundador con censos de fincas rústicas o urbanas, e imponían al capellán la obligación de celebrar cierto número de misas en alguno de los altares de la catedral»; también estos capellanes, por su institución, debían residir y asistir al oficio divino, bien a todo él o solo a determinadas horas, y «tenían asiento en el coro después de los doce capellanes catedralicios y antes de los acólitos ordenados»⁴⁹².

Puesto que el número de capellanes en la catedral de Málaga fue incrementándose a lo largo de varias centurias, el cabildo malagueño tuvo que controlar este desmesurado aumento. Según Miguel Bolea y Sintás:

Luego que llegaron [las capellanías] al número de veinte, debió acordarse no admitir más, pues aunque no se halla noticia de tal determinación, induce a presumirlo así, que aunque fueron muchas las capellanías fundadas en esta iglesia, a ninguna otra se concedió asiento en el coro. Las veinte que lo obtuvieron fueron dos fundadas por determinación del Señor obispo don Pedro de Toledo, cuatro que fundó el canónigo don Francisco del Pozo, dos el arcediano don Fernando de Puebla, dos el canónigo don Pedro Alcocer, dos el canónigo Tormejón, dos el canónigo Orihuela, dos el racionero Alberto Rodríguez, dos el racionero Alonso López, una el canónigo Fernando de Oquillas, y otra de don Pedro Amate⁴⁹³.

Otro dato destacable relacionado con este colectivo es que, tal y como se reflejaba en los Estatutos de Pedro de Toledo, los capellanes debían servir en el coro⁴⁹⁴; por tanto, cuando se evaluaba a varios candidatos al puesto, además de ser examinada su «latinidad», el maestro de capilla debía comprobar sus conocimientos de canto⁴⁹⁵. Aunque se exigía un mínimo de voz y conocimientos de canto llano, en ocasiones había

⁴⁹¹ MESSA POULLET, Carlos, *La música en la catedral de Málaga durante el Renacimiento...*, op. cit., pág. 81.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ BOLEA Y SINTAS, Miguel, *La catedral de Málaga...*, op. cit., pág. 3.

⁴⁹⁴ ACM, Leg. 674, 1492, pág. 35, *Códice de los Estatutos de la catedral de Málaga...*, op. cit.

⁴⁹⁵ Esto ocurría concretamente con la capellanía de Santa Bárbara, cuyos pretendientes debían ser examinados tanto de latinidad como de «cantoría», pues así lo disponía su fundación. Además, se detalla en una reunión capitular de 1766 que, entre los aspirantes a dicha capellanía, no apareció pariente alguno del fundador, lo que le hubiese dado prioridad frente el resto de candidatos. ACM, AACC n.º 50, fol. 229v, 20-2-1766.

que renunciar a esos requisitos si no se encontraban pretendientes con habilidad suficiente⁴⁹⁶.

Concretamente durante el magisterio de Iribarren en la catedral de Málaga, hemos hallado evidencias de que estas capellanías fueron ocupadas por músicos como, por ejemplo, Bernardo de Ortega, Antonio Lozano, Manuel Cuesta, Sebastián Carabantes, José Aguilera o Pedro Rodríguez⁴⁹⁷. Pero esto no fueron casos aislados, pues a esta estrecha relación entre el colectivo de los músicos y las capellanías aludió también María Gembero en su estudio sobre la catedral de Pamplona, quien sostenía que:

Durante el s. XVIII la mayoría de los músicos catedralicios eran eclesiásticos que debían atender también sus correspondientes capellanías. El cabildo les iba adjudicando las que mejor dotación económica tenían a medida que ascendían en méritos y antigüedad. En muchos casos el proceso se iniciaba al terminar el ministerio de infante: el muchacho recibía una capellanía vacante con renta humilde, al tiempo que se tonsuraba y se preparaba para recibir las órdenes mayores⁴⁹⁸.

No obstante, también había capellanes que no formaban parte de la capilla musical malagueña en la época de Iribarren. Algunos de ellos fueron: Pedro de Aguilar, Fernando Torrejón, Jerónimo Román o Cristóbal Moreno⁴⁹⁹.

En relación con las obligaciones de los capellanes en la catedral de Málaga, ya se ha mencionado que una de las premisas de las capellanías de coro era residir y asistir al coro⁵⁰⁰. Pero parece que este requisito fue objeto de disputas pues, en 1739, el cabildo malagueño denunciaba que muchos capellanes de coro no residían como estaba estipulado; así pues, se mandó comprobar si esta obligación estaba precisada en la escritura de fundación de estas capellanías⁵⁰¹. Una vez consultado este asunto, el cabildo

⁴⁹⁶ GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, op. cit., vol. 1, pág. 78.

⁴⁹⁷ Bernardo de Ortega era citado como capellán de Santa Bárbara en 1707. ACM, AACC n.º 39, fol. 222r, 25-8-1707. Aunque no se menciona el fundador de esta capellanía en esta acta, hemos podido comprobar que el origen de esta se remonta a 1530, año en el que Francisco del Pozo fundó cuatro capellanías erigidas en la capilla de Santa Bárbara. Encontramos una copia autorizada de su escritura de fundación, realizada el 25 de septiembre de 1636, en: ACM, Leg. 19, Pza. 15. A Antonio Lozano se le concedió una capellanía con 100 ducados de renta para evitar que fuese a las Descalzas Reales en Madrid, de donde le llamaban para ser oído. ACM, AACC n.º 40, fol. 91v, 2-9-1712. A Manuel Cuesta se le dio una capellanía fundada por el arcediano Pedro de Amate. ACM, AACC n.º 42, fol. 39v, 29-2-1720. Sebastián Carabantes obtuvo una capellanía fundada por el canónigo Jorge Zambrana, plaza vacante por la muerte de Juan Suárez Zambrana. ACM, AACC n.º 47, fol. 117r, 9-1-1754. José Aguilera era mencionado como capellán de Santa Bárbara. ACM, AACC n.º 48, fols. 218v y 219r, 10-6-1756. Y de Pedro Rodríguez se dijo que gozaba de una capellanía de sangre, aunque no se especificaba cuál. ACM, AACC n.º 50, fols. 512r y 512v, 18-11-1767.

⁴⁹⁸ GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, op. cit., vol. 1, pág. 77.

⁴⁹⁹ Pedro de Aguilar: ACM, AACC n.º 43, fol. 607v, 16-5-1726. Fernando Torrejón: ACM, AACC n.º 46, fol. 674v, 1-2-1748. Jerónimo Román y Cristóbal Moreno: ACM, AACC n.º 44, s.p., 3-1-1735.

⁵⁰⁰ BOLEA Y SINTAS, Miguel, *La catedral de Málaga...*, op. cit., pág. 3.

⁵⁰¹ ACM, AACC n.º 45, fol. 130v, 11-11-1739.

acordó que aquellos que no cumpliesen con esta carga inherente a su puesto serían apercibidos y multados⁵⁰².

Como hemos podido observar, parece que los capellanes se relajaron en el cumplimiento de sus deberes, pero el cabildo malagueño mostró la implacable firmeza con la que actuaba en casos de desobediencia. Además de la obligación de residencia, detalle que los capellanes de la catedral de Málaga olvidaron en 1739, teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, en la escritura de fundación de una capellanía se establecían otros pormenores de dicho cargo, entre los que se incluía el número de misas que debía realizar, especificando fecha y lugar de realización, y otros asuntos de índole económica⁵⁰³.

II.2. LA CAPILLA DE MÚSICA

Mientras que el coro de los oficios era el encargado del canto llano, la capilla, formada por el maestro de capilla y una serie de cantores e instrumentistas, interpretaba el canto de órgano o música polifónica⁵⁰⁴. Según el *Diccionario de Autoridades*, en 1729 una de las acepciones del término «capilla» era:

El cuerpo o agregado de varios músicos y ministriles con sus instrumentos, mantenidos y asalariados por alguna iglesia catedral o colegial, convento, Príncipe [...] para celebrar las funciones y fiestas que tienen en el año. En Madrid se llaman Reales la del Rey, las Descalzas y la Encarnación⁵⁰⁵.

Como consecuencia de los datos obtenidos en nuestro estudio, resulta evidente que Juan Francés de Iribarren contó durante su magisterio en la catedral de Málaga con un número de cantores e instrumentistas bastante elevado. A colación de este asunto, Luis Naranjo detallaba en 1997 que:

En tiempos de nuestro autor [Juan Francés de Iribarren], la catedral malacitana disponía de un nutrido grupo de músicos (cantores e instrumentistas), unos treinta⁵⁰⁶,

⁵⁰² ACM, AACC n.º 45, fol. 131v, 20-11-1739.

⁵⁰³ CASTRO PÉREZ, Candelaria, CALVO CRUZ, Mercedes, GRANADO SUÁREZ, Sonia, «Las capellanías en los ss. XVII-XVIII a través del estudio de su escritura de fundación», *Anuario de Historia de la Iglesia*, n.º 16 (2007), pág. 340.

⁵⁰⁴ MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española...*, op. cit., pág. 24.

⁵⁰⁵ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, vol. II (1729), pág. 144.

⁵⁰⁶ Para hacernos una idea de lo elevado de este número, debemos señalar que, en el caso de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina, el momento álgido de su capilla se alcanzó en la primera

constituyendo una agrupación que debía despertar la expectación tanto del cabildo y personal de la santa iglesia, como del pueblo malagueño. Este grupo vocal-instrumental, dirigido por el racionero maestro de capilla Iribarren, era, muy probablemente, uno de los pocos focos, por no decir el único, de educación, producción e interpretación musical estable de la ciudad [...]. Vemos con frecuencia interpretaciones de música vocal-instrumental de maestros consagrados como Bach o Haendel a cargo de agrupaciones nutridas y, sin embargo, nuestros músicos que han optado por rescatar el Barroco español cuentan con grupos de siete, ocho, lo más diez ejecutantes... Por ello, [...] nuestro criterio de interpretación a efectos de plantilla vocal-instrumental se acerca a lo que Iribarren disponía: un coro polifónico de unos quince cantores y una orquesta de doce o catorce instrumentistas⁵⁰⁷.

Indistintamente del número de miembros que formasen una capilla musical, lo cierto es que, durante siglos, tanto teóricos como prácticos trataron de justificar la presencia de la música en los diferentes centros religiosos españoles con el pretexto de alabar a Dios; no obstante, lo que muchos defendían bajo este argumento era el mantenimiento de un espacio laboral en el que poder ejercer su profesión⁵⁰⁸. Según Carlos Martínez, un ochenta y cinco por ciento de las personas que se dedicaban en España a la actividad musical durante el s. XVIII lo hacía en las capillas religiosas, razón por la que se intentaba justificar de una manera tan ferviente la presencia de la música en la liturgia, aunque esta inclusión no estuvo exenta de polémicas⁵⁰⁹.

II.2.1. Maestro de capilla

Para encontrar el origen de este cargo debemos remontarnos varios siglos atrás. En la época renacentista comenzaban a consolidarse las capillas musicales en todas las catedrales españolas medianamente importantes⁵¹⁰. Durante este periodo no se puede hablar de la existencia de un maestro de capilla, sino de una figura denominada «cantor»; de hecho, el magisterio no comenzó a ser habitual en estas instituciones hasta ya avanzado el s. XVI, momento en el que se iría transformando en un «maestro-compositor»⁵¹¹. Este maestro era el encargado de la música polifónica y, aunque en muchos aspectos las

mitad del s. XVIII, cuando su número de componentes llegó a ser de dieciséis. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina»..., *op. cit.*, pág. 227.

⁵⁰⁷ NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren*..., *op. cit.*, pág. 27.

⁵⁰⁸ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo*..., *op. cit.*, págs. 47-48.

⁵⁰⁹ El gran poder que ostentaba la Iglesia en la centuria dieciochesca impidió que los músicos profesionales declarasen, de manera transparente, que la finalidad de la música radicaba en proporcionar placer al oído. Se originó un gran debate sobre la auténtica funcionalidad de este arte sonoro y, además, siempre se revisaba la conveniencia del repertorio que se practicaba en los centros religiosos. *Ibidem*, pág. 48.

⁵¹⁰ LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 438.

⁵¹¹ *Ibidem*.

diferencias entre unas instituciones eclesiásticas y otras eran destacables, las atribuciones que el este individuo debía asumir eran bastante semejantes en todas las iglesias y capillas españolas.

II.2.1.1. *Obligaciones*

Tal y como se muestra a continuación, la persona que ostentara el magisterio de capilla debía ser un músico muy preparado y polifacético: en él recaían numerosas tareas que implicaban la composición de las obras correspondientes, la dirección, la enseñanza, el cuidado de los seises y la búsqueda de nuevos músicos con los que nutrir la capilla.

II.2.1.1.1. *La composición*

El maestro, máxima autoridad de la capilla, debía componer un gran número de obras tanto en latín como en lengua vulgar: las misas, salmos, lamentaciones, misereres de Semana Santa y otras composiciones en latín podían reutilizarse; sin embargo, las obras en romance, como los villancicos o cantadas, siempre debían ser nuevas, tanto en su aspecto literario como musical, no siendo lo idóneo repetir las de años anteriores o pedir las a otros maestros coetáneos⁵¹². En Málaga, las obligaciones del titular del magisterio quedaban recogidas por primera vez en los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique, aprobados el 27 de enero de 1546, en los que se reflejaba lo siguiente:

Ordenamos y mandamos que el maestro de capilla que ahora es o fuere de aquí adelante en nuestra iglesia catedral sea obligado a proveer con las personas para esto diputadas, todo aquello que en canto de órgano se ha de cantar en cualquier manera dentro de la iglesia, o donde quiera que el cabildo fuere en procesión, o en otra manera⁵¹³.

La nueva normativa aprobada en la seo malagueña en 1640, titulada *Libro de todas las ceremonias que se guardan en esta santa iglesia de Málaga*, y aún vigente durante el magisterio de Iribarren, ofrecía más datos al respecto: estipulaba que el maestro «está obligado a hacer las chanzonetas que se acostumbran cantar», haciendo alusión a fiestas como Navidad, Reyes o Corpus⁵¹⁴. El número de villancicos que debían componer variaba de una institución religiosa a otra y, aunque en la catedral de Málaga no se

⁵¹² *Ibid.*, pág. 443.

⁵¹³ ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, fol. 26v, *Códice de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique...*, *op. cit.*

⁵¹⁴ ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 115r *Libro de todas las ceremonias...*, *op. cit.*

especificaba esta cifra en ningún documento de la época, en otros casos, como la seo gaditana, sí se detallaba cuántos villancicos debía poner en música el maestro⁵¹⁵.

Ante la cantidad de tiempo que consumía esta tarea de la composición, los maestros españoles en general gozaban de un permiso, denominado en ocasiones «días de huelga», el cual solía perdurar varias semanas⁵¹⁶. El periodo de licencia, que variaba de una iglesia a otra, le eximía de asistir al coro, y cantores e instrumentistas también tenían semejantes exenciones de asistencia para ensayar⁵¹⁷. En el caso de la catedral de Málaga, este asunto se mencionaba en la normativa aprobada en 1640, donde se estipulaba que «para probar las chanzonetas con los cantores, se les suele dar licencia, quince días o un mes antes, para que el puntador los haga presentes a las horas»⁵¹⁸. Dicha norma también fue habitual en otras instituciones como, por ejemplo, la seo de Zaragoza⁵¹⁹.

En relación con esta tarea de poner música a los villancicos, los maestros de capilla hispanos se veían en la obligación de presentar ante el cabildo las letras de estas obras en romance, para ser revisadas y, en su caso, censuradas; además, los gastos ocasionados por un uso desmesurado de papel, algo habitual este periodo previo a la puesta en escena de los villancicos, obligaba a las autoridades capitulares a otorgarle una ayuda de costa que facilitara la adquisición de materiales⁵²⁰. Concretamente en la catedral de Málaga, la

⁵¹⁵ En Málaga, las únicas referencias a esta cifra las encontramos en dos fuentes diferentes: en primer lugar, en un memorial de Iribarren, el cual intuimos que fue escrito en 1760, en el que decía haber compuesto aquel año doce villancicos incluyendo los de Concepción, Navidad y Reyes (no mencionando los restantes del Corpus, cifra que suponemos ascendía a seis); tarea que no sabía cómo había podido hacer, pues, tras cuarenta y tres años de trabajo (dato que nos permite poner fecha a este escrito) tenía la vista sumamente fatigada. ACM, Leg. 616, s.f. En segundo lugar, Luis Naranjo mencionaba que el maestro Iribarren debía componer dieciocho villancicos anualmente, incluso en sus últimos años de magisterio. NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren Echevarría, Juan»..., *op. cit.*, pág. 237. En contraste con lo anteriormente expuesto, debemos señalar que Marcelino Díez recoge dos cuadros en su monografía sobre la música catedralicia del s. XVIII en Cádiz: el primer cuadro detalla las obras que el maestro estaba obligado a componer (según el *Libro de ceremonias* de 1684), especificando las que debía escribir tanto anualmente como cada dos años (el número de piezas era ingente, pues solo en un año debía componer tres salmos, veintisiete villancicos para diferentes festividades y un himno para el Corpus); el segundo se centra en el periodo del magisterio de Juan Domingo Vidal (1788-1808), reduciendo la cifra de obras anuales a un miserere para Semana Santa y cuatro juegos de villancicos o responsorios. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, *op. cit.*, pág. 171.

⁵¹⁶ La denominación «días de huelga» se usaba en la colegiata de Talavera de la Reina (Toledo). CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina»..., *op. cit.*, pág. 191.

⁵¹⁷ LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 443.

⁵¹⁸ ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 115r, *Libro de todas las ceremonias...*, *op. cit.*

⁵¹⁹ Según una resolución capitular de las actas de la seo de Zaragoza en 1670, al maestro de capilla se le daba un mes antes de Navidad y del Corpus para que pudiera componer los villancicos y ensayarlos con los músicos; a los cantores, en cambio, se les daba quince días. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, «Músicos del seiscientos hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Barbán y Mateo Calvete», *Anuario Musical*, n.º 61 (2006), pág. 93.

⁵²⁰ Además, los gastos ocasionados por un uso desmesurado de papel, algo habitual en este periodo previo a la puesta en escena de los villancicos, obligaba a las autoridades capitulares a otorgarle una ayuda de

escasez de papel debió de ser evidente en algunos momentos; de hecho, el manuscrito de alguna de las cantadas de Navidad analizadas en el presente estudio comparte papel pautado con otra obra musical⁵²¹.

Según los datos expuestos, resulta evidente que el encargado del magisterio de una institución religiosa se veía obligado a componer un gran número de obras, tanto en latín como en romance, para las instituciones donde ejercía el cargo⁵²². A finales de la época barroca algunas composiciones resultaban ser de una complejidad extrema, tanto por su longitud como por las muchas voces implicadas en el estilo contrapuntístico imperante en aquella etapa; no obstante, a medida que avanzaba el s. XVIII esta dificultad compositiva disminuyó notablemente, pues abundaban amplios fragmentos de acordes verticales y la alternancia de solos y coros, facilitando en gran medida la labor del maestro de capilla⁵²³.

Sorprendentemente, en el caso de la catedral de Toledo, los documentos de la época dan a entender que el encargado del magisterio de capilla también debía componer para funciones externas, festividades a las que asistía él juntos a los seises (encargados de repartir las *particellas*) y los músicos de la capilla implicados⁵²⁴. Así pues, parece que, solo componiendo esta ingente cantidad de obras, para los maestros de la época tener algo de tiempo libre era casi una utopía⁵²⁵. Sin embargo, puede que, impulsados por necesidades económicas, algunos escribían obras por encargo⁵²⁶.

Otro dato importante relacionado con las labores compositivas del maestro es que la avanzada edad y, por tanto, salud mermada de este individuo, suponía generalmente la degradación de esta institución musical catedralicia⁵²⁷. Los achaques de la edad no les

costa que facilitara la adquisición de materiales. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina»..., *op. cit.*, pág. 191.

⁵²¹ Se trata del manuscrito de la obra *Los orbes celestiales*, compuesta en el año 1754, la cual comparte el mismo papel pautado que el villancico de Navidad *Vengan los pastorcillos*, datado por el maestro Iribarren en 1754 y 1755. ACM, Leg. 107-5 (sección música).

⁵²² Los maestros tenían que componer casi anualmente una misa, varios salmos, lamentaciones, misereres de Semana Santa y otras obras en latín; a esto se sumaban los villancicos (colecciones de ocho o diez piezas compuestas para festividades como Navidad o el Corpus). LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, págs. 443 y 444.

⁵²³ *Ibidem*, pág. 443.

⁵²⁴ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo*..., *op. cit.*, pág. 82.

⁵²⁵ Según Carlos Martínez, desempeñar el puesto de maestro de capilla en Toledo no era un cargo precisamente cómodo: aún no se finalizaba una fiesta cuando el maestro ya estaba preparando la siguiente. De hecho, en algún momento, la tarea se convertía en pura mecánica y las obras compuestas para una misma fiesta podían parecerse o tener unos planteamientos iniciales semejantes. *Ibidem*, pág. 135.

⁵²⁶ Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: La catedral y su proyección urbana*..., *op. cit.*, pág. 169.

⁵²⁷ En el caso de la catedral de Toledo, Jaime Casellas tuvo que encargar la confección de los villancicos a otras personas durante su etapa sexagenaria. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo*..., *op. cit.*, págs. 106-108.

permitían atender sus obligaciones como es debido y, por consiguiente, tareas como la composición eran delegadas en otros miembros de la capilla⁵²⁸. Concretamente en la seo malagueña, este hecho se produjo en varias ocasiones durante el s. XVIII: primero, José Messeguer fue contratado como compositor en 1728, exonerando así al maestro Francisco Sanz de esta carga⁵²⁹; ya en 1732, el contralto José de Juan también escribió varios salmos⁵³⁰; y, coincidiendo con los últimos años de Iribarren en la capilla, este fue sustituido por el tenor Francisco Piera, al que se le encomendó la función de componer, pero, según otros miembros de la capilla, este no la cumplió⁵³¹.

A todo lo anteriormente mencionado, cabe sumar que esta carga compositiva que el maestro asumía implicaba recurrir en ocasiones al reciclaje de obras⁵³²; es más, algunos maestros reaprovechaban su propio material para solventar situaciones de dificultad, retocando musicalmente algunas piezas o cambiando el texto⁵³³. En el caso de Iribarren, hemos observado que algunas de las cantada analizadas conservan varios juegos de *particellas* con diferentes fechas o partituras generales cuya datación no concuerda con sus *particellas*, lo que demuestra que una misma obra fue interpretada en diferentes ocasiones⁵³⁴.

Aparte de esta estrategia, en algunos centros españoles llegó a hacerse uso de material de otros compositores por parte de algún maestro de capilla, lo que supuso la oportuna llamada de atención del cabildo⁵³⁵. Sin embargo, resulta evidente que las autoridades eclesiásticas, tras siglos de experiencia, consideraban mucho más beneficioso exonerar al maestro de funciones tan delicadas como la composición en etapas concretas; pues, desde el punto de vista práctico, era preferible adoptar esta medida que asistir a la agonía de la capilla por la incapacidad del maestro para mantener su esplendor⁵³⁶.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ ACM, AACC n.º 44, fols. 80r y 80v, 12-11-1728.

⁵³⁰ ACM, AACC n.º 44, s.p., 28-11-1732.

⁵³¹ ACM, AACC n.º 50, fol. 260r, 2-5-1766.

⁵³² En esta época era habitual que los compositores españoles reutilizaran sus propias obras o aquellas procedentes de otras instituciones eclesiásticas; en este último caso, la práctica de «contrahacer» para una catedral villancicos compuestos para otra no se consideraba un demérito sino una muestra de habilidad, aunque los autores tuviesen que evitar que sus patronos se percatasen. GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «“Pastor a los campos diles”, villancico de Navidad de Mateo Romero y Jusepe Ximénez», *Anuario Musical*, n.º 57 (2002), pág. 86.

⁵³³ Al fin y al cabo, la interpretación de esta música era un momento tan efímero que, tras sonar una sola vez, la memoria de los que asistentes se diluía con el tiempo, lo que hacía muy complicado que pudiesen percatarse de la maniobra de copia por parte del maestro. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 124

⁵³⁴ A este asunto aludiremos con mayor detalle en el epígrafe IV.1.1.

⁵³⁵ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 124.

⁵³⁶ De hecho, cuando el director musical de una capilla superaba la edad sexagenaria, se producía una lógica degradación de dicha institución musical. *Ibidem*, págs. 106 y 109.

Por último, debemos aclarar que, pese a que el maestro era generalmente el propietario de su producción, este legado compositivo perviviría en la posteridad, pues era costumbre que, en señal de agradecimiento a la institución que le había acogido profesionalmente, ofrecieran al final de su vida todo su patrimonio musical, asegurando de esta manera la custodia y conservación de estos papeles en la catedral o institución religiosa correspondiente⁵³⁷. En el caso de Iribarren, esta solicitud provenía del propio cabildo, quien, tras haber decidido jubilar al maestro en 1766, sostenía que:

El dicho maestro conserva en su poder los borradores de las obras del archivo y estos no le sirven, y son necesarios en todo tiempo para gobierno del que, en su lugar, lleve el compás en la capilla. Se acordó que el Sr. Vélez le hable para que los entregue y poner en el archivo con sus respectivas obras, donde volverán todas las que tiene en el particular que está en su manejo, quedando en la secretaría las que sirven de ordinario, de donde tomará estas y las que se saquen del archivo del señor prebendado que gobierne la capilla la mañana o las tardes antes de cantarse, volviéndolas luego que hayan servido⁵³⁸.

Pocos días después, el maestro navarro contestó a esta propuesta mostrando su total acuerdo con dicha práctica, pues tal y como se reflejaba en el acta capitular del 2 de mayo de 1766:

El señor Vélez propuso haber manifestado al señor maestro de capilla lo acordado por el cabildo, y quedar este muy agradecido por los alivios que le dispensa en sus padeceres y avanzada edad, y en entregar los borradores de las obras de música para ponerlos con ellas en el archivo⁵³⁹.

Según Luis Antonio González, lo habitual en esta época era que las obras del maestro de capilla pasaran a ser posesión exclusiva del cabildo que le pagaba su salario: este individuo tenía la obligación de proveer de música a la capilla componiendo para las diferentes ocasiones necesarias, de modo que nadie ajeno a la capilla habría de tener acceso a ellas⁵⁴⁰. Pero no siempre ocurría así, pues se desconoce si Francisco Sanz, antecesor de Iribarren, dejó todo su legado compositivo en poder de la catedral de Málaga, tal y como hizo el maestro navarro en su momento⁵⁴¹. De hecho, poco tiempo después del fallecimiento de Sanz se acordó en una reunión capitular investigar sobre «qué costumbre o estilo hay en otras iglesias cuando mueren los maestros de capilla, si sus papeles quedan

⁵³⁷ *Ibid.*, págs. 124-125.

⁵³⁸ ACM, AACC n.º 50, fols. 256v y 157r, 14-4-1766.

⁵³⁹ ACM, AACC n.º 50, fol. 259v, 2-5-1766.

⁵⁴⁰ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «Regir la capilla o el oficio de director antes de que existieran los directores», *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, n.º 46 (2010), pág. 87.

⁵⁴¹ En el archivo de la catedral de Málaga son muy pocas las obras de Francisco Sanz conservadas, lo que nos lleva a pensar que, o bien se perdieron estas composiciones a lo largo de los siglos y no han llegado a nosotros, o nunca llegaron a ser depositadas en dicho archivo.

en la iglesia o si son de sus herederos»; desafortunadamente, no hemos encontrado más datos al respecto para conocer la determinación que tomó el cabildo⁵⁴². Evidentemente, tal y como se deduce tras la controversia generada sobre la titularidad del legado de Sanz, por aquel entonces la catedral malagueña desconocía las prácticas ya adoptadas en otras instituciones religiosas como, por ejemplo, la seo de Zaragoza, donde en 1670, el cabildo ordenaba que:

Los papeles de música que tiene la iglesia y están esparcidos se recojan y se haga un arca forrada de lata y los que ha menester el maestro de capilla para el uso de la capilla se le entregue con inventario y recibo suyo, y no de otra manera, y dicha arca se suba al archivo y cuiden los señores administradores de sacristía y fábricas de no dar papeles de música sino los necesarios porque hay perdidos muchos por no tener cuidado y valen ducados y se vendrán a perder todos si no hay cuidado⁵⁴³.

Pese a este intento de control del material musical por parte del cabildo zaragozano, en dicha institución religiosa algunos no parecían estar muy de acuerdo con esta norma pues Sebastián Alfonso, tras ser jubilado en 1687 del magisterio en la seo de Zaragoza, se resistió a entregar la música que tenía perteneciente a la capilla, incluyendo obras de la propia iglesia, composiciones de otros maestros y aquellas que él mismo había trabajado⁵⁴⁴. Ante esta díscola actitud, el cabildo catedralicio ordenó con un tono autoritario que «el maestro de capilla entregue los papeles»⁵⁴⁵.

II.2.1.1.2. *La dirección de la música y los ensayos con la capilla*

Además de todo lo mencionado en epígrafes anteriores, en las instituciones religiosas españolas el maestro estaba obligado a ensayar con la capilla, conocer a la perfección cuándo actuaba, tener a los músicos prevenidos y velar por la calidad musical de las interpretaciones, cuidando el equilibrio y sonoridad resultante⁵⁴⁶. En Málaga, según la normativa fijada en 1640:

El maestro de capilla ha de tener cuidado de prevenir con los cantores lo que se ha de cantar, así en el coro de la catedral como fuera de él, cuando fuere el cabildo en procesión fuera o en otra manera, y esto principalmente en los días de solemnidad y fiesta⁵⁴⁷.

⁵⁴² ACM, AACC n.º 44, s.p., 11-2-1732.

⁵⁴³ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, «Músicos del seiscientos hispánico...», *op. cit.*, pág. 93.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, pág. 95.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, *op. cit.*, págs. 169-170. Para obtener más información sobre la faceta de director que debía adoptar el maestro de capilla, véase: GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «Regir la capilla o el oficio de director antes de que existieran los directores»..., *op. cit.*, págs. 81-117.

⁵⁴⁷ ACM., Leg. 363, Pza. 8, fol. 114v, *Libro de todas las ceremonias...*, *op. cit.*

Tras la preparación de las obras correspondientes, el maestro, por lo general, debía situarse al frente de la capilla en las actuaciones pertinentes, actividad que se denominaba en las fuentes de la época «regir la capilla» o «echar el compás»⁵⁴⁸. En el caso de la catedral de Cádiz, algún maestro se valía de un guion con el que dirigir, denominado «acompañamiento para la mano»⁵⁴⁹.

A propósito de esta faceta como director que asumió Iribarren, los documentos de consultados evidencian que los miembros de la capilla malagueña debían ejecutar sus órdenes y respetar su autoridad; por ello, todos los componentes, ya fuesen cantantes o instrumentistas, tenían la obligación de guardar el orden que les impusiese⁵⁵⁰. En la seo malacitana la normativa fijada en 1640 no dejaba lugar a dudas: «los cantores y ministriles están obligados a obedecer al maestro de capilla en todo lo que les ordenare acerca de lo que ha de tañer y cantar»⁵⁵¹. Tal y como podemos intuir, esta labor de la dirección de la capilla era mucho menos pesada que la composición o la enseñanza y el cuidado de los seises, pues a Iribarren, tras ser jubilado en 1766, se le permitiría «echar el compás» siempre que quisiera hacerlo por voluntad propia⁵⁵².

Por último, se ha de mencionar que, al igual que al maestro se le exoneraba de ciertas cargas durante la composición de los villancicos, en algunas instituciones como en la catedral de Toledo, los racioneros cantores también estuvieron exentos de asistir a algunas de sus obligaciones litúrgicas durante los periodos de ensayo de villancicos, sin que ello supusiese dejar de cobrar su parte⁵⁵³. De hecho, en el caso de los villancicos de Navidad, en la seo toledana los ensayos se prolongaban siempre hasta el último minuto, pues había problemas de falta de tiempo y, además, resultaba difícil poner de acuerdo a todos los integrantes de la capilla para realizar las pruebas necesarias y llegar a estas fechas con las obras debidamente preparadas⁵⁵⁴.

⁵⁴⁸ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, *op. cit.*, pág. 169.

⁵⁴⁹ En la catedral de Cádiz se conserva alguno de estos guiones, los cuales contienen la parte de los instrumentos agudos y el continuo, reflejando a su vez las entradas del coro. *Ibidem*, pág. 170. En el caso de la catedral malagueña, no se conservan este tipo de documentos musicales, lo que nos lleva a pensar que Iribarren, o bien utilizaba los borradores completos de sus partituras cuando tenía que dirigirlas, pues de un gran número de las obras analizadas se conserva su partitura general, o bien conocía de memoria estas obras.

⁵⁵⁰ A esto ya se hacía alusión en 1640 (ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 115r, *Libro de todas las ceremonias...*, *op. cit.*), pero se volvió a mencionar en 1770 (ACM, Leg. 107, Pza. 17, *Cuaderno de las obligaciones...*, *op. cit.*, pág. 30).

⁵⁵¹ ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 114v, *Libro de todas las ceremonias...*, *op. cit.*

⁵⁵² ACM, AACC n.º 50, fol. 256v, 14-4-1766.

⁵⁵³ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, págs. 72-73.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, pág. 129.

II.2.1.1.3. *El cuidado de los seises*

Generalmente, en esta otra tarea encomendada al maestro de capilla estaba implícito tanto el cuidado básico de estos niños (alimentación, aseo o, incluso, compartir su hogar con ellos)⁵⁵⁵, como la enseñanza de cultura general, formación humana, religiosa y, además, musical⁵⁵⁶. Esto hizo que los seises fueran como una «sombra» del maestro de capilla⁵⁵⁷, aunque parece que el antecesor de Iribarren, Francisco Sanz, no asumió esta tarea⁵⁵⁸; y, si bien estos niños y jóvenes aprendían a cantar bajo la tutela del maestro, en caso de querer habilitarse en un instrumento específico, los ministriles de la capilla ejercían una importante labor docente⁵⁵⁹.

En muchas ocasiones, esta carga fue tan gravosa para los encargados del magisterio que estos ponían poco esmero. De hecho, parece que el músico sangüesino descuidó esta obligación en un periodo concreto de su magisterio, delegando su tarea sobre el sochantre, según se refleja en esta acta capitular de 1748:

Propuso el Sr. chantre que los seises están sin sujeción en el coro desde que no se hallan bajo de la mano del Sr. maestro de capilla, y pusieron al cuidado del Sr. sochantre don José Aguilera, por más continuo en el coro; en cuya atención importará volverlos a poner al cargo del Sr. maestro, por ser más propio, para que como persona que corre con su enseñanza, los corrija y castigue también por esta razón cuando convenga. Y el cabildo lo acordó y mandó así, sin embargo de lo acordado en contrario antecedentemente de que se prevendrá por el Sr. chantre al Sr. maestro para que lo tenga entendido⁵⁶⁰.

Puesto que, como se desprende de los datos mencionados en la anterior acta capitular, el cuidado de estos niños resultaba una tarea problemática, algunas instituciones

⁵⁵⁵ El maestro les enseñaba música, primeras letras y doctrina cristiana, además de alimentarlos y asearlos. De hecho, entre 1702 y 1777, en Cádiz los seises vivían con el maestro. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, *op. cit.*, pág. 172.

⁵⁵⁶ LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 441.

⁵⁵⁷ Según Carlos Martínez, en el caso de la catedral de Toledo los seises debían pasar casi todo el día al lado del maestro: compartían el mismo hogar, se levantaban cada mañana a la misma hora, hacían las comidas juntos, los niños iban con el maestro a la catedral después del almuerzo y, tras finalizar su labor, este debía acompañarles de nuevo a casa. También les daba lección de canto todos los días que no eran fiesta, procuraba que tuvieran cada semana ropa limpia, que se aseasen e hicieran sus camas y que se confesasen todos los días primeros de mes. Todas estas responsabilidades e incómodas obligaciones de índole doméstico hicieron que los maestros intentaran librarse de esta pesada carga, pues entorpecían su labor musical. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, págs. 117-118.

⁵⁵⁸ Iribarren, a sus sesenta y dos años de edad, y tras llevar cuarenta y tres años sirviendo como prebendado, primero en Salamanca y después en Málaga, sostenía que había trabajado mucho en estas dos instituciones «cargándose también con la enseñanza de los seises, que no tuvo su antecesor». ACM, AACC n.º 49, 20-9-1760, fols. 189r-189v.

⁵⁵⁹ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina»..., *op. cit.*, pág. 191.

⁵⁶⁰ ACM, AACC n.º 46, fol. 730r, 10-10-1748.

optaron por crear el cargo de «maestro de seises» o constituir un colegio de seises⁵⁶¹. En el siguiente capítulo se aportarán más detalles sobre la pesada obligación que supuso para Iribarren hacerse cargo de estos traviesos muchachos, siendo sustituido en varias ocasiones por otro miembro de la capilla al que le entregaba una parte de su salario⁵⁶².

Esta situación es extrapolable a otras capillas españolas, cuyos maestros dirigieron numerosas quejas a las autoridades capitulares aludiendo a lo penosa que les resultaba este trabajo⁵⁶³. En el caso concreto del músico navarro, debemos mencionar que al poco tiempo de incorporarse al magisterio en la catedral de Málaga, este maestro pedía al cabildo reubicar a los seises, solicitando que se les asignase un lugar desde donde presenciar el sermón, «pues el buen ejemplo que les resultaba en oírlo se les quitaba estuviesen travesando y haciéndose pedazos como hasta aquí, por no tener lugar señalado como lo tiene los colegiales»⁵⁶⁴. De hecho, después de la misa solían faltar a repartir los papeles y el maestro navarro, preocupado por su educación y mayor decencia, les mandó sentarse en la última grada del altar mayor (después de los colegiales) para oír el sermón de la Ascensión, pero estos colegiales no llevaron bien que los niños cantores se colocasen en dicho lugar⁵⁶⁵. Entonces, el cabildo decidió ubicarlos en la grada que entra al coro de la parte de afuera de la reja para que escuchasen el sermón «con la mayor honestidad y quietud», estando dos a cada lado de la puerta del coro⁵⁶⁶.

II.2.1.1.4. *La enseñanza*

Desde épocas remotas, el magisterio en instituciones eclesiásticas hispanas implicaba enseñar canto de órgano o polifonía tanto a mozos de coro, como a capellanes

⁵⁶¹ La catedral de Cádiz contaba con un maestro de seises para aliviar de esta tarea al maestro de capilla. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, op. cit., pág. 172. En el caso de la seo malagueña, no solo no se menciona a ningún maestro de seises durante el magisterio de Iribarren, sino que el colegio de seises no se constituyó hasta bien avanzado el s. XVIII (posteriormente a la muerte del músico navarro): se conserva un documento titulado «Copia de la Real Cédula de Su Majestad en la que es servido dar su consentimiento para que se suprima la media ración afecta a la voz de tiple, que se haya vacante en esta santa iglesia, y que se aplique su producto para la dotación de un colegio de seises y otros documentos que le acompañan». ACM, Leg. 548, n.º 8, 8-4-1798.

⁵⁶² Entre 1760 y 1763 Iribarren fue sustituido por Francisco Piera. ACM, AACC n.º 49, fols. 189r-190v, 20-9-1760 y ACM, AACC n.º 49, fol. 519v, 7-2-1763. Pese a tener que retomar esta tarea en 1763, la quebrantada salud del maestro hizo que esta recayera en un músico de la capilla nuevamente en 1766 pues, solo un año antes de la muerte del músico navarro, se le encomendaría a Miguel de Castro. ACM, AACC n.º 50, fol. 255v, 14-4-1766 y ACM, AACC n.º 50, fols. 260r y 260v, 2-5-1766.

⁵⁶³ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, op. cit., pág. 172.

⁵⁶⁴ ACM, AACC n.º 44, s.p., 4-6-1734.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ ACM, AACC n.º 44, s.p., 8-7-1734.

e, incluso, a canónigos que quisieran aprender⁵⁶⁷. En el caso de la catedral de Málaga, esta misión docente también era del maestro de capilla, secundado muchas veces en esa labor por el organista o el sochantre⁵⁶⁸. De hecho, ya en los Estatutos fijados en 1546 se mencionaba que:

Sea obligado [el maestro] todos los días, exceptos los domingos y fiestas de guardar, de enseñar por una hora entera sin recibir por esto salario alguno a los acólitos de la dicha iglesia, y a los otros beneficiados y ministros de ella; y que el día que esto no hiciere, que sea multado⁵⁶⁹.

La normativa aprobada en 1640, aún vigente en la época de Iribarren, no dejaba lugar a dudas, pues señalaba nuevamente que el maestro de capilla: «está obligado a enseñar canto de órgano una hora entera cada día, en el colegio, no siendo domingo o fiesta de guardar [...] a todos los que quisieren aprender», incluyendo a los seises, acólitos, beneficiados y ministros de la iglesia, «sin llevarles nada»⁵⁷⁰. Si bien dicha obligación didáctica estaba claramente estipulada en la normativa de la catedral de Málaga, parece que las labores docentes del antecesor de Iribarren, Francisco Sanz, fueron aún más numerosas: durante un tiempo tuvo que enseñar también canto llano, pero en enero de 1706 afirmaba que esta tarea no debía asumirla, argumentando que sus antecesores no la habían llevado a cabo; entonces, puesto que el Estatuto establecía que esto era obligación del sochantre, el cabildo pidió que cada uno cumpliera con su respectiva misión, estando el maestro solo a cargo del canto de órgano y el sochantre del canto llano, determinación que se extendió durante todo el magisterio de Iribarren⁵⁷¹.

A propósito de esta tarea de enseñar canto llano que tuvo que asumir Francisco Sanz, deducimos que este pudo ser el origen de su tratado «los primeros rudimentos de canto llano», cuaderno impreso el 23 de abril de 1700⁵⁷². Desafortunadamente, este documento no ha sido localizado en el archivo de la catedral de Málaga, el cual podría haber sido de gran utilidad para el estudio de este compositor.

⁵⁶⁷ A este último colectivo solo tuvo obligación de instruirles a comienzos del Renacimiento, dejando de ser habitual en épocas posteriores. LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 438.

⁵⁶⁸ Raro es el maestro registrado en las actas catedralicias malacitanas que no haya tenido alguna tensión con el cabildo por tratar de eludir el cumplimiento de sus obligaciones en este punto, pero el cabildo malagueño solía mostrarse inflexible y no faltan las referencias a sanciones económicas contra la indolencia. MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, pág. 56.

⁵⁶⁹ ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, fols. 26v y 27r, *Códice de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique...*, *op. cit.*

⁵⁷⁰ ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 115r, *Libro de todas las ceremonias...*, *op. cit.*

⁵⁷¹ ACM, AACC n.º 39, fol. 88v, 27-1-1706.

⁵⁷² ACM, AACC n.º 37, fol. 394r, 23-4-1700.

Iribarren, por su parte, no se vio obligado en ningún momento a enseñar canto llano durante su magisterio en Málaga, aunque parece que este músico ejerció más labores docentes de las que le correspondían, pues en ocasiones instruyó a algún seise en la enseñanza del órgano (tarea atribuible al titular de la organistía o, en su caso, el organista segundo)⁵⁷³. Pese a la cantidad de labores que este maestro de capilla debía atender, es probable que la gran habilidad organística adquirida durante su etapa en Salamanca le llevara a considerar esta actividad como un agradable retorno a épocas pasadas, aunque no fuese carga propia del magisterio. De hecho, siendo organista en la seo salmantina Iribarren ya mostraba grandes dotes como docente, pues formó al organista Juan Martín Ramos⁵⁷⁴. Sus consejos y lecciones debieron ser de gran provecho, ya que Ramos sustituyó al músico navarro en la organistía tras su partida a la seo malagueña en 1733; pero la trayectoria de este pupilo de Iribarren no quedó ahí, sino que, en 1754, Ramos ascendió al cargo de maestro de capilla en la catedral de Salamanca⁵⁷⁵.

II.2.1.1.5. *La introducción de nuevas voces e instrumentos*

Además de todas las tareas ya citadas, el magisterio en la catedral de Málaga implicaba examinar a candidatos, formar parte de tribunales de oposiciones o asesorar al cabildo en la elección de nuevos músicos⁵⁷⁶. En su faceta como examinador, el maestro de capilla evaluaba a los pretendientes a un puesto determinado y, en caso de no poder contar con él, sería sustituido por el prebendado más antiguo o, en su falta, por el mayordomo⁵⁷⁷.

Como seleccionador de pretendientes, las obligaciones de Juan Francés de Iribarren no solo se limitaban a la capilla catedralicia, sino que el maestro era parte del tribunal de pruebas selectivas para acceder a puestos de parroquias de la provincia. Junto con el organista primero Miguel Conejos, en 1744 Iribarren examinó a pretendientes a la organistía de los Santos Mártires de Málaga, al igual que hizo su antecesor Francisco Sanz evaluando a aspirantes para la plaza de tiple de la capilla de la iglesia de Ronda⁵⁷⁸.

⁵⁷³ El seise Ambrosio García de los Dos afirmaba que el maestro Iribarren no solo le había enseñado nociones musicales generales, sino que le había instruido en el órgano. ACM, AACC n.º 50 fol. 211r, 23-12-1765.

⁵⁷⁴ MONTERO GARCÍA, M.^a Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, op. cit., pág. 33.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 155.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁸ Se conserva un informe sobre el examen hecho a los pretendientes a la organistía de la parroquia de los Santos Mártires. ACM, Leg. 304, Pza. 1, s.f. Aunque no está fechado, por su correspondencia con las actas capitulares intuimos que fue escrito en 1744. ACM, AACC n.º 46, fol. 251v, 17-12-1744. Al año siguiente

Nuestras continuas visitas al archivo catedralicio de Málaga nos han permitido comprobar que la seo malagueña conserva una gran cantidad de informes realizados por el maestro Iribarren, evidenciando que era él mismo quien examinaba a los pretendientes a plazas de música vacantes⁵⁷⁹; aunque, en momentos puntuales, fuese sustituido por otros músicos en esta tarea⁵⁸⁰. Como se desprende de estos documentos, al maestro navarro no solo se le encomendaba la elección de candidatos para un determinado puesto, sino que el cabildo también le pedía que examinara a algunos integrantes de la capilla para comprobar su habilidad o adelantamiento: así ocurrió en 1735, año en que se pidió a Iribarren que informara sobre la habilidad de Nicolás Heredia y Diego Velasco (segundo y tercer violín de la capilla por aquel entonces)⁵⁸¹; en 1739, año en el que el maestro navarro comprobó la destreza de Manuel Cotillas con el bajón⁵⁸²; o en 1748, cuando, por orden del cabildo, examinó al seise Miguel de Castro para comprobar si ya podía ser admitido con contralto en la capilla⁵⁸³. Sorprendentemente, además de requerirle información sobre la destreza de ciertos miembros de la capilla, también se solicitaba a Iribarren que investigara sobre el estado físico de algún miembro de la capilla que pedía ausentarse por prescripción médica⁵⁸⁴.

Asimismo, cabe señalar que los exámenes a los aspirantes que Iribarren realizaba, aparte de intentar cubrir plazas vacantes, se convertían en una manera de introducir nuevas voces o instrumentos según las tendencias compositivas que se iban imponiendo. No obstante, a su antecesor parece que esto le resultó indiferente, pues no se dejó influir por los nuevos estilos o modas que surgieron durante su magisterio⁵⁸⁵.

examinaría a otros pretendientes para la organistía de la parroquia de Estepona. ACM, AACC n.º 46, fol. 278r, 12-1-1745. Por otra parte, en 1717, el maestro Francisco Sanz examinó a Andrés Zarzosa para la plaza de tiple en Ronda. ACM, AACC n.º 41, fol. 219r, 17-12-1717.

⁵⁷⁹ En relación con los exámenes que realizaba Iribarren a los aspirantes, debemos mencionar el curioso hecho de que estas pruebas se realizaban con asiduidad después de completas.

⁵⁸⁰ Hay un informe sin fechar de Francisco Piera sobre Tomás Castellanos, en el que sostenía que, si bien estaba hábil para servir en la capilla con el clarín y la trompa, con el violín lo estaba menos. ACM, Leg. 422, Pza. 1, s.f. Probablemente debe datar del periodo comprendido entre el 20-9-1760 y 7-2-1766, tiempo durante el cual Piera sustituyó al maestro de capilla de manera intermitente.

⁵⁸¹ Ambos querían viajar a Italia para formarse; por lo tanto, se pidió a Iribarren que informara al cabildo sobre la habilidad de estos músicos y si había o no necesidad de que abandonaran por un tiempo la capilla para formarse. ACM, AACC n.º 44, s.p., 29-4-1735.

⁵⁸² Este músico pedía un aumento de renta, de ahí que el cabildo necesitase cerciorarse de su destreza como instrumentista antes de tomar una decisión. ACM, AACC n.º 45, fols. 102v y 103r, 5-1-1739.

⁵⁸³ En caso de ser este apto, se le pidió al maestro que encontrara a un muchacho que pudiera ocupar la plaza vacante de Miguel de Castro. ACM, AACC n.º 46, fol. 712v, 11-7-1748.

⁵⁸⁴ El seise Pedro Rodríguez pedía veinte días de licencia para tomar baños siguiendo prescripción médica y, pese a que se le concedió, se solcité al maestro que se informase sobre «la certeza de este padecer u necesidad de tomar estos baños». ACM, AACC n.º 49, fol. 330v, 13-8-1761.

⁵⁸⁵ En una reunión capitular celebrada en noviembre de 1728 se mencionaba que, «en atención a que el maestro de capilla por sus muchos años y achaques, se hallaba incapaz de poder componer mayormente

II.2.2. Cantores

Según José López-Calo, la melodía fue la gran pasión del Barroco y provocó que todas las catedrales ansiaran tener magníficos cantores altamente especializados, cuyo propósito era interpretar las espléndidas y difíciles creaciones de los maestros; muchas veces aparecían auténticos virtuosismos del mejor *belcanto*, pues los numerosos adornos que engalanaban las melodías de la primera mitad del s. XVIII llevaban implícitas grandes dificultades vocales, emulando de este modo las más complejas arias operísticas del momento⁵⁸⁶. Como consecuencia, las capillas musicales aumentaron considerablemente en número y profesionalidad, aunque permanecería una notable diferencia entre los primeros cantantes, incluidos en el primer coro o coro de solistas, y los del otro coro, que ejecutaban partes vocales más sencillas⁵⁸⁷.

En lo referente a los sueldos de este colectivo, por norma general los cantores del primer coro solían disfrutar de raciones (siendo estas habitualmente cuatro, una para cada voz) aunque estas se otorgaban en calidad de asalariados⁵⁸⁸. Puesto que estos datos aportados son de un carácter más general, en los siguientes epígrafes se analizarán con más detalle cada una de las voces que integraban la capilla musical malagueña durante el magisterio de Iribarren.

II.2.2.1. Adultos

II.2.2.1.1. Tiples

El tiple o soprano, por lo general, se encargaba de la voz aguda, aunque esta podía ser ejecutada por una gran diversidad de individuos⁵⁸⁹. La clasificación de tiples más usada por la historiografía fue propuesta por fray Pablo Nassarre en su *Escuela de Música* en 1724: según él, esta voz podía ser interpretada por niños de entre ocho o nueve años hasta los catorce, mujeres y eunucos accidentales⁵⁹⁰. A estos tres colectivos debemos sumar, por un lado, los falsetistas, quienes llegaban a los agudos gracias el «falsete o voz de cabeza», produciendo una voz violenta y desagradable al oído; y, por otro lado, los tiples naturales que, si bien emitían una voz grave al hablar, cantaban de forma natural

según el estilo y práctica que hoy se observa en todas las iglesias, se admitiese [a José Messeguer] como compositor de la capilla». ACM, AACC n.º 44, fol. 80r, 12-11-1728.

⁵⁸⁶ LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 442.

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto, *Niños y tiples en la catedral de Zamora...*, *op. cit.*, pág. 3.

⁵⁹⁰ NASSARRE, Pablo, *Escuela de música según la práctica moderna*, Zaragoza, herederos de Diego de Larumbe, 1724, vol. 1, pág. 43.

los agudos gracias a una «ancha la campanilla, que es donde se forma la articulación de las palabras, habiéndolos dilatado la naturaleza en el tiempo de la muda»⁵⁹¹.

Tras consultar una gran diversidad de estudios, se puede afirmar que la búsqueda de tiples fue una tónica general en las catedrales españolas: la documentación conservada atestigua esta escasez y dificultad que suponía contar con buenos tiples; entre ellos, los menores de treinta años, que estaban en su plenitud musical y con facultades óptimas para su labor, eran los más codiciados⁵⁹². No obstante, centros musicales como la Capilla Real de Madrid contaron hasta con cuatro tiples en plantilla durante el s. XVIII⁵⁹³.

En el caso de la catedral de Málaga, cuando Iribarren se incorporó al magisterio en 1733 esta cuerda se hallaba vacante desde hacía un año⁵⁹⁴. Ya en 1743, Manuel Ratta, procedente de Sigüenza, querían optar a dicho puesto y el cabildo acordó que se le avisaría cuando debiera ponerse en camino⁵⁹⁵; entonces, para conocer la habilidad y suficiencia de este aspirante a tiple, se pidieron informes a Madrid y Toledo, por orden del cabildo⁵⁹⁶. Pronto se recibió una carta de José Picanol, capellán de Madrid, documento en el que exponía que había oído a este cantante hacía tres años, actuando como tiple segundo con gran destreza y estilo; de hecho, este músico no hubiera dudado en contratar a Ratta, si no fuese por el inconveniente de que no era capón⁵⁹⁷. Además, se conserva otro escrito de aquel mismo año, remitido por Juan Antonio del Valle, desde Toledo, en el que se destacaba la voz delgada de Ratta y sus conocimientos de composición⁵⁹⁸. Dada la ausencia de menciones posteriores relacionadas con este cantante, parece que no se le consideró digno para el puesto en la seo malagueña.

Pese a seguir sin tiples esta institución, no fue hasta 1754 cuando se publicaron edictos para cubrir la plaza⁵⁹⁹. A este proceso selectivo se presentaron dos aspirantes: Agustín Sánchez, músico de Arcos; y Agustín Alonso, procedente de la Colegiata del Salvador de Granada⁶⁰⁰. Sin embargo, no se halló hábil a ninguno de los dos opositores⁶⁰¹.

Tras una larga etapa de ausencia de tiples en la capilla, en 1768, un año después

⁵⁹¹ *Ibidem*, pág. 47.

⁵⁹² MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto, *Niños y tiples en la catedral de Zamora...*, *op. cit.*, pág. 4.

⁵⁹³ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pág. 9.

⁵⁹⁴ Se menciona que la plaza se hallaba vacante desde 1732 «por no haber aparecido voz correspondiente». ACM, AACC n.º 49, 192v y 193r, 20-9-1760.

⁵⁹⁵ ACM, AACC n.º 46, fol. 12v, 30-1-1743.

⁵⁹⁶ ACM, AACC n.º 46, fol. 17v, 2-3-1743.

⁵⁹⁷ ACM, Leg. 616, 20-2-1743.

⁵⁹⁸ ACM, Leg. 616, 2-2-1743, carta de Juan Antonio del Valle.

⁵⁹⁹ ACM, Leg. 315, Pza. 1, edictos para la oposición a la plaza de tiple.

⁶⁰⁰ ACM, Leg. 616, junio de 1754, autos de oposición a la prebenda de tiple.

⁶⁰¹ ACM, AACC n.º 47, fol. 159v, 26-6-1754.

de la muerte de Iribarren, seguía el puesto vacante⁶⁰². Álvaro García, tiple de la catedral de Orense por entonces, se ofreció para dicha prebenda en Málaga: contaba con veinte años y, además del puesto que desempeñaba en aquel momento, exponía haber sido tiple primero en la Capilla Real de la Encarnación de Madrid; pese a que alegaba tener buena voz, estilo y destreza en música, no estaba ordenado y se le comunicó que la prebenda era presbiterial y debía venir a examinarse⁶⁰³. En su respuesta, este cantante manifestaba no poder desplazarse a Málaga para ser oído, debido al largo camino que debía recorrer y el agravio que suponía para la iglesia en la que estaba; ante esta situación, el cabildo dio por finalizado el asunto⁶⁰⁴. No obstante, en diciembre de aquel mismo año, dicho aspirante expuso que se hallaba determinado a emprender el camino si se le daba una ayuda de costa; pero, ya fuese por falta de interés del cabildo o por el desembolso económico que ello suponía, se mandó al secretario que no le respondiese⁶⁰⁵.

Lo realmente llamativo es que, dada la situación, el cabildo hubiese dejado escapar la oportunidad de cubrir el puesto de tiple. Posiblemente sufragar un viaje desde Orense conllevaba invertir una gran cuantía económica; es más, puede que este gasto se convirtiera en un derroche inútil, ya que el aspirante podía no reunir las habilidades musicales necesarias una vez examinado. A esto se suma el factor de no hallarse ordenado, hecho que también debía enmendar para poder ocupar la prebenda.

En relación con todos los datos anteriormente expuestos, es evidente que Iribarren no contó durante su magisterio con ningún cantante que ocupara la plaza de tiple. Así pues, habría que esperar hasta 1770, año en el que fue contratado Pablo Blasco, cuya labor en la catedral de Málaga se prolongó hasta 1778⁶⁰⁶.

Esta dificultad de encontrar tiples era común en toda España durante el s. XVIII; ante esta problemática, los centros religiosos se veían obligados a suplir esta voz con otros cantantes y lo habitual era encomendar el papel de tiple a los seises, contraltos, e incluso tenores⁶⁰⁷. En el caso concreto de la catedral de Málaga, el cabildo optó por apoyar a los

⁶⁰² Aunque este aspirante es posterior al magisterio de Iribarren, hemos considerado relevante citarlo en este epígrafe, dada la ausencia de tiples que hubo durante la etapa estudiada y la dificultad de encontrar aspirantes idóneos que tuvo el cabildo aún después de la muerte del compositor navarro.

⁶⁰³ ACM, AACC n.º 50, fols. 650r y 650v, 1-9-1768.

⁶⁰⁴ ACM, AACC n.º 50, fol. 664r, 6-10-1768.

⁶⁰⁵ ACM, AACC n.º 50, fol. 697v, 1-12-1768.

⁶⁰⁶ ACM, AACC n.º 51, fol. 276v, 1-12-1770; y ACM, AACC n.º 51, fol. 304v, 2-12-1778.

⁶⁰⁷ En cuanto a los seises, en un documento que recoge normas que atañen a la capilla musical de Málaga, fechado hacia 1640, y aún vigente durante el magisterio de Iribarren, se señalaba que «de los seises suele haber cuatro, de nueve a diez años arriba, que tengan buenas y delicadas voces, los cuales cantan los tiples cuando hay canto de órgano en el coro y fuera de él, en las chanzonetas». ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 138r, *Libro de todas las ceremonias...*, op. cit. Además, en las actas capitulares se recogen casos como el de Pedro

seises, niños o muchachos que tenían esta voz de tiple de forma natural; de hecho, se solicitó la supresión de la prebenda de tiple y la aplicación de esta partida económica a la manutención de los seises, petición que fue concedida en 1798⁶⁰⁸. Si bien estos niños podían cubrir el papel de tiple, es probable que los triples adultos fuesen los más indicados para interpretar partes solísticas o de especial dificultad, pero estas voces fueron difíciles de localizar y estaban muy cotizadas durante la centuria dieciochesca⁶⁰⁹.

Por otra parte, debemos destacar que, en épocas anteriores al magisterio de Iribarren, fueron los contraltos los que se convertirían en la voz más relevante ante esta falta de triples. Así, en 1718, el maestro de capilla Francisco Sanz exponía que los opositores a la media ración de contralto tenían voces muy delicadas y sin aquel lleno y alto suficiente para la capilla; además, «los tenores las tapaban y se las comían sin dejarlas sobresalir»⁶¹⁰. Por ello, resulta razonable pensar que, ante la ausencia de triples que sufrió la catedral de Málaga durante gran parte del s. XVIII, la voz de contralto se convirtió en la principal de la capilla.

Según los datos reflejados en las actas capitulares, otra alternativa para suplir esta voz era fomentar la presencia de instrumentos de registro agudo. Así, en 1733, Juan Cotillas, que hasta entonces ejercía como bajonista, pedía entrar en el coro con el oboe ante la falta que había de triples⁶¹¹. Desafortunadamente, no se sabe con certeza si su objetivo era el bien de la capilla, apoyando el registro agudo, o favorecer a su hijo, quien quedaría a cargo del bajón mientras no fuese diestro y siempre que hubiese división de bajones; pero lo cierto es que, por aquel entonces, Juan Cotillas tenía problemas de salud y, ante tal situación, el cabildo aprobó su propuesta⁶¹².

Rodríguez, muchacho que cantaba con los contraltos y triples siempre que era necesario, aunque seguía ocupando el puesto de seise. ACM, AACC n.º 49, fol. 236v, 23-12-1760. En cuanto a los contraltos, cabe señalar que, en 1744, José de Juan, contralto de la capilla malagueña por aquel entonces, sostenía que había suplido a los triples siempre que la ocasión lo requiera. ACM, AACC n.º 46, fol. 143v, 29-7-1744. Por último, la información relacionada con los tenores se refleja en un informe dirigido al cabildo por Jaime Torrens, cuya finalidad era informar sobre el examen realizado a José Blasco, músico con voz de tenor; en este documento se mencionaba que los tenores en todas partes cantaban los papeles de tiple supliendo a estos cuando fuese necesario, lo que lo convertía en un candidato muy útil para la capilla. ACM, Leg. 576, Pza. 14, 30-10-1787.

⁶⁰⁸ Se conserva un documento titulado «Copia de la Real Cédula de Su Majestad en la que es servido dar su consentimiento para que se suprima la media ración afecta a la voz de tiple, que se haya vacante en esta santa iglesia, y que se aplique su producto para la dotación de un colegio de seises y otros documentos que le acompañan». ACM, Leg. 548, Pza. 8, 8-4-1798.

⁶⁰⁹ MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto, *Niños y triples en la catedral de Zamora...*, op. cit., pág. 3.

⁶¹⁰ ACM, AACC n.º 41, fols. 270r y 270v, 26-3-1718.

⁶¹¹ ACM, AACC n.º 44, s.p., 24-7-1733.

⁶¹² *Ibidem*.

Esta carencia de tiples tenía otras consecuencias para la capilla de música, pues esta partida se dedicaba a pagar otros salarios. Por ejemplo, en 1765 Antonio Úbeda había sido admitido como bajón y chirimía y, entonces, el cabildo tenía que decidir de qué caudales partía su sueldo⁶¹³. A colación de este asunto citaron el caso del difunto Antonio González, cuyo salario procedía de fábrica, canonjías de cantores y, además, de la partida para la prebenda de tiple; tomando esto como ejemplo, «el cabildo situó el salario de este bajonista, mitad en fábrica y mitad de mesadas sobre la dicha prebenda de tiple vacante, y la otra mitad de esta en canonjías de cantores»⁶¹⁴. En relación con este modo de reinvertir la partida económica de la prebenda de tiple, Carlos Martínez Gil apuntaba que, concretamente en la catedral de Toledo, «a menudo no había una coincidencia entre las raciones anexas a determinadas voces y las personas que las ocupaban, no siendo extraño que un tiple obtuviera una ración de tenor o contralto»⁶¹⁵.

Otra consecuencia de esta falta de tiples algo menos positiva para la capilla malagueña era el aumento de carga en los actos religiosos que debían asumir el resto de medio racioneros, pues, al haber raciones sin cubrir en la capilla, veían multiplicadas sus responsabilidades en el altar. A este asunto se aludía en la reunión capitular del 18 de septiembre de 1743:

Leyóse un memorial de los señores medio racioneros de esta santa iglesia representando ha muchos años se hallan vacantes dos medias raciones de música que sirven en todo lo que les pertenece de altar y capítula, y demás actos que corresponden a los medio racioneros; sucediendo lo mismo con la que está aplicada al sochantre en que se les ha seguido y sigue notable agravio, así por no satisfacerles el debido estipendio por este trabajo, como por el continuo en que se hallan con la repetición de semanerías, siendo la causa de esta gravosa tarea las expresadas vacantes, la ausencia de algunos compañeros e imposibilidad de otros, en cuya atención pidieron al cabildo se sirva dar la providencia correspondiente. Y visto dicho memorial por el cabildo y conferido largamente sobre lo referido, acordó hagan semana de altar y capítula las dos prebendas de tiple y tenor por el tiempo que estuvieren vacantes, sirviéndolas los señores medio racioneros en la forma que se acordó en el cabildo de trece de noviembre de mil setecientos treinta y siete con la del señor Monreal ausente en ejercicios, y con el estipendio de dos reales por cada epístola y otros dos por capítula, que en él se refieren, mitad a las planas de los que las cumplieren, y mitad que se les pagará en contado por otras vacantes al fin de la semana, lo que no debe entenderse con la aplicada al sochantre por estar exonerada de semanerías, según disposición del Estatuto⁶¹⁶.

Tal y como se menciona en esta acta, el hecho de no contar con tiples que cubriesen las prebendas no solo suponía la ausencia de cantantes para las actuaciones musicales, sino que también implicaba sobrecargar a otros ministros, que se veían

⁶¹³ ACM, AACC n.º 50, fols. 183v y 184r, 17-8-1765.

⁶¹⁴ *Ibidem*.

⁶¹⁵ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 194.

⁶¹⁶ ACM, AACC n.º 46, fols. 55r y 55v, 18-9-1743.

obligados a ejercer en más funciones religiosas de las que les correspondía. Este hecho, como es de suponer, no les contentaba demasiado y sería objeto de controversias y disputas mientras la situación se prolongase en el tiempo.

II.2.2.1.2. *Contraltos*

En lo que a aspectos terminológicos se refiere, Luis Antonio González afirmaba que la voz de contralto podía ser en España el equivalente al «hautecontre» francés o, lo que es lo mismo, tenores que utilizaban esporádicamente la voz de cabeza para la zona más aguda⁶¹⁷. Estas voces eran menos espectaculares que las de tiple, aunque también difíciles de encontrar⁶¹⁸. No obstante, la Capilla Real de Madrid contó con cuatro contraltos en plantilla durante el s. XVIII⁶¹⁹.

Por lo que respecta a las cualidades vocales exigidas a los contraltos en la catedral de Málaga, mientras el sucesor de Iribarren, Jaime Torrens, requería una «voz firme, clara y sonora [...] suficiente inteligencia en la música, destreza, estilo y gusto en su ejecución»⁶²⁰, en el caso de Iribarren, este apreciaba principalmente aptitudes vocales como la destreza, claridad, capacidad de proyección y un registro amplio, principalmente en los agudos⁶²¹. A modo de ejemplo cabe citar el caso de Manuel de Castroverde, que gustó a Iribarren por su voz de suficiente cuerpo, con los altos y bajos necesarios, lo que supuso su contratación inmediata⁶²². Algo similar fue el caso de Luis Solves, que mostró «mucha gala y lucimiento en la voz», hecho que motivó su admisión⁶²³. Aunque suponemos que, al igual que ocurría en otras instituciones religiosas, también se apreciaba en estos contraltos ser hábiles en «rodeos» o tener «aire»⁶²⁴, los documentos consultados en la catedral de Málaga no especificaban este tipo de destrezas.

⁶¹⁷ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «Aspectos de la práctica musical española en el s. XVII: voces y ejecución vocal», *Anuario Musical*, n.º 56 (2001), pág. 88.

⁶¹⁸ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 221.

⁶¹⁹ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pág. 9.

⁶²⁰ ACM, Leg. 315, Pza. 1, 16-11-1805, edictos para la oposición a la plaza de contralto.

⁶²¹ Suponemos que aquellos contraltos con mayor registro agudo serían los más apreciados por el cabildo malagueño durante el magisterio de Iribarren pues, como hemos comentado en apartados anteriores, la capilla no contó con tiples durante toda esta etapa.

⁶²² ACM, AACC n.º 45, fol. 264v, 5-3-1742; y ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables entregados a los músicos de la capilla y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1742.

⁶²³ ACM, AACC n.º 45, fols. 11r y 11v, 8-2-1737. Según Nassarre, el término «gala» se refiere a la agilidad vocal que permite al cantante poner en la música algunas glosas veloces. NASSARRE, Pablo, *Escuela de música según la práctica moderna...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 305. Además, investigadores como Ángel Medina sostienen que la «gala», cualidad relacionada con la velocidad y el adorno, era mejorable con el estudio y la profundización de la técnica. MEDINA ÁLVAREZ, Ángel, *Los atributos del capón*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, pág. 122.

⁶²⁴ La primera de estas habilidades está relacionada con la ejecución de trinos y adornos (destreza que también puede tener relación con la «gala» anteriormente mencionada), mientras que el «aire» era dar la

Lo que sí hemos podido comprobar es que, cuando el maestro Iribarren observaba que el aspirante poseía una habilidad vocal mejorable, se le podía admitir provisionalmente. Este fue el caso de Tomás García, un contralto de poco cuerpo que, si bien tenía un registro agudo claro, su voz se oscurecía en los bajos⁶²⁵. A este desequilibrio vocal se le unía la falta de conocimientos musicales, carencia que solo podía suplir con mucha aplicación y dedicación; por estos motivos, no se le admitió en la prebenda, aunque se le dio un salario para ejercer interinamente mientras se adiestraba⁶²⁶.

Un caso diferente sería que el aspirante, pese a mostrar destreza en la música, no presentase una habilidad vocal mínima; en tal circunstancia, no se le permitía ni entrar en el coro para adiestrarse sin salario. Este fue el caso de Miguel de Castro en 1748: este cantante era un contralto oscuro sin riego ni declive para cantar solo, pese a mostrar bastante destreza en la música, repentizando lo que se le ofreciese; no se le admitió, puesto que tenía otros defectos en la voz, ni se le dejó trabajar en la capilla sin salario, como pretendía su padre Juan de Castro, que alegaba que mejoraría con el tiempo⁶²⁷.

Como hemos podido observar, el maestro Juan Francés de Iribarren era algo permisivo con aquellos cantantes que no mostrasen una facultad vocal perfecta y, además, se hallasen poco habilitados en sus conocimientos musicales. Pero en aquellas ocasiones en las que el aspirante presentase unas carencias vocales inadmisibles, según el punto de vista del maestro, ni siquiera una gran destreza musical, a nivel teórico, suponía un motivo suficiente para ser recibido en la capilla.

Según los datos cotejados, parece que no hubo muchos candidatos al puesto en la seo malagueña que cumpliesen todos estos requisitos, ya que la ausencia de contraltos preocupó al cabildo malacitano en numerosas ocasiones, especialmente en fechas cercanas a la Semana Santa: para cantar las pasiones era indispensable un buen contralto y, si se aproximaba esta fecha y la capilla no disponía de uno de calidad, hacían todo lo posible por encontrar uno⁶²⁸.

gracia correspondiente a la obra, combinando todos los aspectos estilísticos convenientes con el fin de dar mayor viveza a la obra. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 228.

⁶²⁵ ACM, AACC n.º 46, fol. 383r, 4-8-1745.

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ ACM, AACC n.º 46, fols. 717v y 718r, 9-8-1748.

⁶²⁸ En 1764 se justificaba la admisión del contralto Miguel de Castro con el hecho de no haber en la capilla contralto sacerdote para los actos de Semana Santa. ACM, AACC n.º 50, fol. 87r, 24-11-1764.

Tal y como se observa en la siguiente tabla, la llegada de Iribarren a la catedral malagueña coincidió con la presencia en la capilla de tres contraltos: José Cuesta, José de Juan y Andrés Zarzosa⁶²⁹.

Tabla 5. Contraltos de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	PRIMERA NOTICIA	ÚLTIMA NOTICIA	CESE
Cuesta, José		1703		1738†
Juan, José de	1718			1741†
Cuesta, Pedro ⁶³⁰		1726	1733	
Zarzosa, Andrés	1727			1763
Solves Orsini, Luis	1737			1780†
Castroverde, Manuel de	1742			1744
García, Tomás	1745			1781
Porras, Félix de	1745			1745
Casalilla, Antonio	1747			1750†
Rodríguez, Pedro	1760 o 1762			1778†
Llamas, Félix	1763			1763
Castro, Miguel de	1764	1744	1748	1803†

El primero de ellos era el más veterano, pues llevaba ocupando el puesto, al menos, desde 1703⁶³¹; y se mantuvo hasta su muerte, acaecida en 1738⁶³². Por otro lado, José de Juan opositó a la plaza de contralto en la catedral de Málaga en 1718 y, en aquel proceso selectivo, los aspirantes mostraron voces delicadas sin alto ni lleno suficiente para la capilla, pues los tenores las tapaban⁶³³. En esta ocasión solo se admitió a José Juan, que estaba cambiando la voz, aunque el maestro quería corroborar que le quedase un buen control vocal tras la muda⁶³⁴; al parecer así fue, pues se mantuvo en el puesto hasta su muerte en 1741⁶³⁵.

⁶²⁹ En otras instituciones religiosas como la catedral de Toledo, lo habitual fue contar con la presencia de dos contraltos durante el periodo dieciochesco, aunque excepcionalmente llegaron a cuatro en 1707. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 225.

⁶³⁰ Posiblemente este músico sea el mismo que José Cuesta, y que en las actas capitulares se haya modificado su nombre por error.

⁶³¹ ACM, AACC n.º 38, fol. 159r, 27-11-1703.

⁶³² Este murió el 1 de abril de aquel año. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1738.

⁶³³ ACM, AACC n.º 41, fols. 270r, 270v y 271r, 26-3-1718. En relación con este asunto se ha de tener en cuenta que, por aquel entonces, la voz de contralto era primordial debido a la ausencia de tiples.

⁶³⁴ *Ibidem*.

⁶³⁵ Su muerte se refleja en las actas capitulares. ACM, AACC n.º 45, fols. 236v y 237r, 23-12-1741. Y, además, los salarios correspondientes al segundo semestre de 1741 reflejan que murió el 19 de diciembre. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros correspondientes al segundo semestre de 1741.

El tercer contralto con el que contaba Iribarren el año de su incorporación al magisterio era algo menos veterano: Andrés Zarzosa llevaba desempeñando el puesto solo desde 1727, pero se mantuvo hasta 1763, año en el que fue relevado por su precaria salud⁶³⁶.

Pronto se unió a la capilla Luis Solves, recibido en 1737, lo que hizo que el número de contratos de la capilla ascendiera a cuatro⁶³⁷. Esta situación solo se mantuvo por un breve periodo de tiempo, ya que José Cuesta falleció en 1738⁶³⁸.

Las conclusiones derivadas de nuestro estudio sobre la capilla durante el magisterio de Iribarren nos llevan a confirmar que lo habitual en este periodo fue contar con tres contratos; no obstante, hubo algunas etapas puntuales en las que este número ascendió a cuatro o, incluso, a cinco. La etapa comprendida entre 1745 y 1750 supuso una época de bonanza en lo que a voces de contralto se refiere: además de Andrés Zarzosa y Luis Solves, que ya ejercían con anterioridad, se sumaron Tomás García, recibido interinamente en 1745⁶³⁹, y Félix de Porras que, aunque solo se ejerció durante unos meses en el coro aquel mismo año de 1745, suponemos que aliviaría la carga de sus compañeros de cuerda en la capilla⁶⁴⁰.

La misma situación de prosperidad en lo que a número de contratos se refiere volvió a producirse en 1747, año en el que seguían ejerciendo Andrés Zarzosa, Luis Solves y Tomás García. Desde entonces, es más que probable que el seise Casalilla estuviese ya ejerciendo como contralto, pues era la voz que le había quedado tras la muda⁶⁴¹. Esto, nuevamente, suponía una ayuda para el resto de compañeros hasta que se produjo la temprana muerte de Casalilla, acaecida en 1750⁶⁴².

Además de todos los músicos anteriormente citados en esta corta etapa que abarca desde 1745 hasta 1750, se debe tomar en consideración a otro cantante que ejerció como contralto en aquellos años: el seise Miguel de Castro realizó este papel entre 1744 y 1748,

⁶³⁶ Este fue admitido como asalariado hasta resolver si había de dársele o no la prebenda. ACM, AACC n.º 43, fol. 728v, 24-10-1727. Sus servicios en la seo malagueña terminaron en 1763. ACM, AACC n.º 49, fol. 666r, 3-12-1763.

⁶³⁷ ACM, AACC n.º 45, fols. 11r y 11v, 8-2-1737.

⁶³⁸ Este murió el 1 de abril de aquel año. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1738.

⁶³⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 383r, 4-8-1745.

⁶⁴⁰ ACM, AACC n.º 46, fol. 433v, 23-12-1745.

⁶⁴¹ Aunque seguía ocupando plaza de seise, sacaba voz de contralto, por lo que intuimos que cantaría los papeles asignados para esta cuerda en caso de necesidad. ACM, AACC n.º 46, fols. 651r y 651v, 15-11-1747.

⁶⁴² ACM, AACC n.º 46, fol. 872r, 4-4-1750.

pues era la voz que había sacado⁶⁴³. Si bien desde mediados del s. XVIII este número de contraltos se mantuvo en tres, desde 1760, además de seguir al servicio del cabildo malagueño los contraltos Andrés Zarzosa, Luis Solves y Tomás García, se incorporó el seise Pedro Rodríguez, que suplía tanto a contraltos como a tiples siempre que era necesario⁶⁴⁴. A esto se suma que en 1763 había entrado a ejercitarse en el coro Félix de Llamas, aunque por un corto periodo⁶⁴⁵, lo que supuso que la capilla contara con cinco cantantes con voz de contralto. Esta situación algo excepcional no volvió a producirse durante los últimos años del magisterio de Iribarren, ya que, tal y como se puede deducir de los datos reflejados en la anterior tabla cronológica, entre 1764 y 1767 el número de contraltos se mantuvo en cuatro, con Luis Solves, Tomás García, Pedro Rodríguez y Miguel de Castro.

Por último, es importante indicar que, además de los cantantes ya citados, hemos encontrado un aspirante al puesto que no fue admitido: se trata de Francisco Mayes, que se ofreció para el puesto en 1747⁶⁴⁶. A diferencia de otros casos como los de tenor o seise, llama nuestra atención que solo hayamos encontrado un aspirante que no fuese seleccionado para el puesto; ya que, como se expondrá en el siguiente epígrafe, fueron muchas las peticiones de tenores que solicitaron ser oídos durante el magisterio de Iribarren y, finalmente, no fueron aptos para el puesto. Esto nos lleva a pensar en dos posibles hipótesis: la primera es que los requisitos para ser contralto en la catedral de Málaga fuesen un poco menos exigentes que en otras cuerdas como los tenores y, de esta manera, solo un aspirante a contralto no fue a propósito para el puesto durante este periodo⁶⁴⁷; en segundo lugar, es probable que esta cuerda se encontrase bien nutrida en la capilla malagueña ya que, como se ha mencionado anteriormente, algunos seises realizaban dicha labor sin desempeñar el puesto de contralto de manera oficial.

⁶⁴³ Este fue admitido como contralto en 1764. ACM, AACC n.º 50, fols. 87r y 87v, 24-11-1764. No obstante, hemos encontrado pruebas de que durante sus últimos años como seise (desde 1744 hasta 1748) ejercía como contralto, que era la voz que había sacado. ACM, AACC n.º 46, fols. 118v y 119r, 19-6-1744; y ACM, AACC n.º 46, fols. 717v y 718r, 9-8-1748.

⁶⁴⁴ Este cantaba con los contraltos y tiples siempre que era necesario, aunque seguía ocupando puesto de seise. ACM, AACC n.º 49, fol. 236v, 23-12-1760. Sin embargo, su admisión, aunque de manera interina, no se produjo hasta 1762. ACM, AACC n.º 49, fol. 489r, 15-11-1762.

⁶⁴⁵ Félix de Llamas había entrado a ejercitarse en el coro de la catedral de Málaga con licencia del señor presidente; sin embargo, el 12 de septiembre de 1763 se acordó que no volviese al coro, pues este tipo de licencias solo eran facultativas del cabildo. ACM, AACC n.º 49, fol. 628 v, 12-9-1763. Tras haber sido despedido en septiembre, pedía ser readmitido en octubre, pero se le negó. ACM, AACC n.º 49, fol. 635r, 8-10-1763.

⁶⁴⁶ ACM, AACC n.º 46, fol. 641r, 2-11-1747.

⁶⁴⁷ La ausencia de tiples de la que hablábamos en epígrafes anteriores puede que también influyese en la benevolencia o permisividad del maestro y cabildo hacia los aspirantes contraltos y, como consecuencia, contar con un gran número de este tipo de cantantes sería de gran relevancia en la capilla.

En relación con el momento de admisión de estos cantantes, suponemos que, antes de solicitar ser oídos, estos aspirantes recababan información sobre la situación de la capilla, sabiendo de esta manera si su voz era necesaria o no en un momento determinado. Pero no se intuye que este fuera el caso de Francisco Mayes, pues el año en el que aspiraba la prebenda de contralto esta plaza estaba ocupada y, además, tal y como ya se ha citado, los seises Castro y Casalilla suplían esta voz en caso necesario⁶⁴⁸.

Respecto al tipo de admisión de todos estos cantantes citados, se produjeron diversas casuísticas. En primer lugar, se han de mencionar los cantantes que accedieron al puesto de contralto tras una oposición (algunos cumplían los requisitos exigidos y accedían a la prebenda, pero otros eran contratados de manera interina hasta alcanzar el nivel requerido).

Este fue el caso del cantante Andrés Zarzosa, que opusó en 1727 a la media ración de contralto, vacante por la muerte de José de Mesa: habiendo parecido bien su voz, se le dio un salario hasta que estuviese más experimentado y, mientras tanto, se resolvería si se le daba o no la prebenda⁶⁴⁹. En julio de 1729 pedía que se le admitiese a examen⁶⁵⁰; una vez realizada su prueba, parece que sus habilidades no convencieron, ya que se le pidió en agosto de aquel mismo año que se habilitara más en música⁶⁵¹. Su paciencia se agotó en junio de 1732, pues su salario en la catedral de Málaga le resultaba insuficiente y, en consecuencia, pasó a ejercer como maestro de capilla de la iglesia mayor de Ronda⁶⁵². Sin embargo, el cabildo apreciaba la calidad de su voz y sabía que no era fácil encontrar otro cantante con sus habilidades; por lo tanto, se le comunicó la falta que hacía en la capilla malagueña y que se consultaría a Su Majestad sobre la media ración de contralto⁶⁵³. A esto cabe añadir que, si bien se le permitió gozar por entero de la renta de dicha media ración, debía ser examinado y mostrar su destreza⁶⁵⁴. Sus pruebas de genealogía y limpieza de sangre, procedentes de Ronda, se leyeron en septiembre de 1733⁶⁵⁵ y, pocos meses después, se presentó una Cédula de Su Majestad que le hacía merced de la media ración de contralto⁶⁵⁶.

⁶⁴⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 651v, 15-11-1747.

⁶⁴⁹ ACM, AACC n.º 43, fol. 728v, 24-10-1727.

⁶⁵⁰ ACM, AACC n.º 44, fol. 126v, 20-7-1729.

⁶⁵¹ ACM, AACC n.º 44, fol. 129r, 3-8-1729.

⁶⁵² ACM, AACC n.º 44, s.p., 30-6-1732.

⁶⁵³ *Ibidem*.

⁶⁵⁴ ACM, AACC n.º 44, s.p., 5-7-1732.

⁶⁵⁵ ACM, AACC n.º 44, s.p., 25-9-1733.

⁶⁵⁶ ACM, AACC n.º 44, s.p., 5-11-1733.

Otro caso diferente fue el de aquellos músicos que accedían al puesto evitando este proceso selectivo: en ocasiones, la capilla sufría alguna baja y la manera más rápida de proveer la plaza era examinar a algún aspirante que se ofreciese para el puesto. Como ejemplo cabe citar a Luis Solves que, siendo músico contralto de la santa iglesia de Jaén, pidió en febrero de 1737 ser admitido en la catedral de Málaga; aunque el maestro de capilla dijo que su voz no era del cuerpo correspondiente, este músico mostraba destreza al cantar, «con mucha gala y lucimiento en la voz», por lo que fue aceptado⁶⁵⁷.

Una tercera casuística son aquellos músicos contratados «en prácticas», con o sin salario, para ejercitarse en el coro, siendo Félix de Porras o Félix Llamas dos ejemplos de esta forma de acceso a la capilla⁶⁵⁸. En relación con este tipo de músicos, suponemos que las ventajas eran recíprocas: el cabildo contaba con un cantante al que no pagaba o recibía un sueldo inferior que el resto y, por otra parte, el interesado aumentaba sus conocimientos tanto prácticos como teóricos gracias al ejercicio diario en una capilla musical.

Otro aspecto a tener en cuenta, además de los anteriormente mencionados, sería la causa de cese de estos cantantes. Como se observa en la tabla anterior, en la mayoría de los casos permanecieron en su plaza hasta su muerte, como José Cuesta, José de Juan, Luis Solves, Antonio Casalilla, Pedro Rodríguez o Miguel de Castro, aunque otros fueron relevados por causas de salud, como Andrés Zarzosa. Solo en contadas ocasiones la causa fue el despido, como ocurrió con Manuel de Castroverde, relevado de su puesto por haberse marchado a Córdoba para solicitar plaza con la excusa de hallarse enfermo⁶⁵⁹, o Tomás García, cesado por llevar cuatro meses fuera de la ciudad sin permiso⁶⁶⁰.

Como hemos podido observar, parece que el desempeño del puesto de contralto en la capilla malagueña y el sueldo que recibían era del agrado de estos cantantes generalmente. No obstante, algunos como Luis Solves amenazaban con marcharse a otras iglesias para conseguir un aumento⁶⁶¹.

⁶⁵⁷ ACM, AACC n.º 45, fols. 11r y 11v, 8-2-1737.

⁶⁵⁸ Félix de Porras se había ejercitado durante algunos meses en el coro de la catedral. ACM, AACC n.º 46, fol. 433v, 23-12-1745. Por otra parte, Félix Llamas había entrado a ejercitarse en el coro de la catedral de Málaga con licencia del señor presidente; sin embargo, el 12 de septiembre de 1763 se acordó que no volviese al coro, pues este tipo de licencias solo eran facultativas del cabildo. ACM, AACC n.º 49, fol. 628v, 12-9-1763.

⁶⁵⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 152r, 24-8-1744.

⁶⁶⁰ ACM, AACC n.º 53, fols. 601r y 601v, 9-5-1781.

⁶⁶¹ ACM, AACC n.º 46, fol. 339v, 20-3-1745.

II.2.2.1.3. Tenores

A grandes rasgos puede pensarse que, de las cuatro voces del coro, esta era la más fácil de encontrar, pues la mayoría de los salmistas de la segunda mitad del s. XVIII en la catedral de Málaga tenían voz de tenor; pero los salmistas estaban destinados a cantar en el coro de los oficios, mientras que los tenores prebendados, aparte de participar en la polifonía, debían tener cualidades suficientes como para hacer el papel de solistas⁶⁶². De manera inversa, también fue habitual en la época que algunos tenores ejercieran como cantollanistas y, demostrando un conocimiento adecuado del repertorio y modo de cantar el canto llano, optarían a unos puestos de trabajo que les permitiesen asegurarse un medio de vida⁶⁶³.

Como se podrá ver a continuación, muchos fueron los cantantes que se ofrecieron para cubrir el puesto de tenor en la catedral de Málaga, pero el maestro de capilla tenía bastante claro qué facultades debía mostrar un aspirante: tras el cotejo de los memoriales que este maestro presentaba al cabildo después de examinar a los pretendientes, se puede afirmar que alguna de las habilidades que buscaba en estos cantantes era un amplio registro, potencia, destreza tanto en música a papeles como en canto llano, una voz agradable al oído y, por supuesto, una buena articulación y claridad⁶⁶⁴. Pese a encontrar algunos casos de cantantes como Francisco Piera, cuyas habilidades deslumbraron al maestro⁶⁶⁵, lo habitual era que, al menos en alguna de estas facetas, los aspirantes examinados no cumplieran con los requisitos exigidos. Si la carencia estaba relacionada

⁶⁶² MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 189.

⁶⁶³ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1738.

⁶⁶⁴ El mensaje de las obras interpretadas en la iglesia debía llegar con claridad al oyente, pues la música se convertía en un vehículo evangelizador y propagandístico de la comunidad eclesiástica, con el cual adoctrinaba a los fieles. Es por ello que una de las cualidades más importantes de cualquier cantante de la capilla sería una clara articulación de las palabras, así como la potencia suficiente para llegar a todos los oyentes, en el caso de cantar una pieza solística. Como ejemplo de cantantes que mostraron estas cualidades vocales, podemos citar a Manuel José de Cuesta, cuya voz era clara, llena, sonora y dilatada. ACM, AACC n.º 45, fols. 143r y 143v, 10-3-1740. También cabe mencionar a Francisco Piera, quien presentaba una voz sonora, agradable y, además, una correcta pronunciación entendible desde cualquier parte de la iglesia. ACM, Leg. 704, Pza. 6. s.f.

⁶⁶⁵ En 1754, Iribarren, refiriéndose a Francisco Piera, decía: «he hallado que su voz es un tenor natural nada fingido con los altos, medios y bajos necesarios para el servicio de la música, es asimismo su voz clara, sonora y agradable con el lleno suficiente en altos, medios y bajos; la pronunciación muy clara y perceptible, pues en cualquiera parte de la iglesia se oye con distinción, tanto solo como entre el lleno de música. Tiene asimismo aptitud de garganta para ejecutar cuanto en la música se le pone. Los músicos de la corte no suelen tener la mayor práctica en algunas cosas que en las catedrales acostumbran, por no uso, mas están fáciles de adquirir con la práctica y más si el sujeto tiene comprensión e inteligencia suficiente, por lo que siendo diestro en toda música, pues todo lo que se ha ofrecido lo ha cantado muy bien y con bastante alma y espíritu al repente, creo que en las cosas que no ha practicado le será fácil de comprenderlas [...] me parece apto para obtener la prebenda que solicita». ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f. Aunque está sin fechar, por su correspondencia con las actas capitulares, este memorial puede ser datado en diciembre de 1754.

con la falta de práctica, el maestro se mostraba benevolente y le admitía con la esperanza de que se habilitara con el tiempo⁶⁶⁶. Pero si las aptitudes vocales del individuo no eran por naturaleza de una calidad mínima, estos candidatos serían rechazados⁶⁶⁷.

Estas premisas en cuanto a la elección de tenores continuaron después del magisterio de Iribarren en la catedral de Málaga. Para su sucesor, Jaime Torrens, estos debían tener una voz llena, clara e igual en medios, altos y bajos, ser diestros y cantar con método y gusto, cualidades difíciles de encontrar⁶⁶⁸. Pese a tener bastante claros los requisitos que estos aspirantes debían cumplir, había momentos en los que la capilla se hallaba tan necesitada de voces que, aunque no eran de su total agrado, el maestro navarro debía admitir a algún tenor con escasas cualidades. Este fue el caso del tenor Francisco Escudero, cuya voz no era apta para la prebenda por ser de poco lleno y no tener la sonoridad necesaria; aun así, se le ofreció entrar con un salario para suplir la falta de voces que había en todas las iglesias⁶⁶⁹.

A modo de anécdota cabe citar el caso de Antonio Mirantes y de Navarrete, quien, después de ejercer como seise en la catedral de Málaga, sería tenor en la capilla de Ronda; y, a pesar de que pretendía ser admitido en la plaza de tenor de la seo malagueña, ni siquiera se admitió oírlo a examen⁶⁷⁰. Probablemente el motivo estuviese relacionado con las travesuras cometidas durante su etapa como seise y que, ante tal comportamiento, el cabildo no estuviese dispuesto a aceptar ministros díscolos entre sus filas⁶⁷¹. El caso de Manuel Sánchez Molina también es algo peculiar: este tenor, que ejercía en las Descalzas Reales, impresionó al deán de la catedral de Málaga durante su visita a Madrid en octubre de 1754, por la buena calidad y destreza vocal que mostraba; puesto que Sánchez no quería perder la plaza que ocupaba en aquel momento, supeditaba su venida a ser admitido

⁶⁶⁶ Este fue el caso de Miguel Barea o Juan González de Valdivieso. El primero de ellos era un «tenorcito mediano» que, según informaba el maestro de capilla en 1751, no era desagradable al oído; pero necesitaba, al menos, un año para adiestrarse tanto en la «música suelta» como en la de facistol. ACM, AACC n.º 46, fol. 988r, 11-9-1751. Por otra parte, Juan González debía abrir suficientemente la boca para articular bien las palabras y adiestrarse algo más en canto llano. ACM, Leg. 704, Pza. 6, 18-4-1759.

⁶⁶⁷ Rafael Crispín tenía la voz parda, oscura, nada sonora, sin deleitar el oído, siendo su pronunciación muy confusa. ACM, AACC n.º 46, fols. 987v y 988r, 11-9-1751. Juan González de la Mora mostraba mala calidad de su voz y falta de suficiencia en música. ACM, AACC n.º 47, fol. 159v, 26-6-1754. Antonio Lorenzo García daba muestras de que sería un tenor de poco cuerpo y, además, no parecía ser diestro. ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f.; y ACM, AACC n.º 47, fol. 232r, 30-12-1754. Por último, Miguel Muñoz Cabrera mostró una insuficiente calidad vocal y corta inteligencia en música. ACM, AACC n.º 47, fol. 265r, 17-3-1755.

⁶⁶⁸ ACM, Leg. 616, 26-10-1779, informe de Torrens sobre los opositores a la plaza de tenor.

⁶⁶⁹ ACM, AACC n.º 47, fols. 105r y 105v, 10-11-1753.

⁶⁷⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 201r, 10-10-1760.

⁶⁷¹ El seise Antonio Navarrete fue despedido por haber cometido reiteradas travesuras, llegando incluso a lastimar a un compañero. ACM, AACC n.º 46, fol. 933r, 11-12-1750.

de antemano⁶⁷². Pero esto no gustó al cabildo malagueño, pues, para ser aceptado, debía ser primero examinado; de hecho, la catedral malacitana ofreció costearle los gastos del trayecto⁶⁷³. Dado que no hemos encontrado más datos al respecto, parece que nunca emprendió el viaje.

Una vez aclaradas las cualidades que buscaba el maestro navarro en los tenores de su capilla, nos preguntamos qué tipo de exámenes hacía a los pretendientes al puesto. Si bien no se ha encontrado información muy detallada al respecto, podemos indicar que, durante la segunda mitad del s. XVIII, estos aspirantes estaban obligados a interpretar dos arias (una a elección del opositor y otra a primera vista), un salmo y canto de facistol⁶⁷⁴.

Como se ha podido comprobar en párrafos anteriores, fueron muy diversos los perfiles de tenores con los que contaba la capilla catedralicia durante el magisterio de Iribarren. En virtud de las aptitudes vocales y musicales que presentaban, sus contratos también responden a diversas casuísticas.

Por una parte, hubo tenores que, tras superar un proceso selectivo de oposición, pasaban a ocupar la media ración en propiedad: tal fue el caso de Francisco Piera⁶⁷⁵. Más fácil lo tuvieron aquellos que alcanzaron este puesto tras un mero examen que les realizaba el maestro de capilla, evitando de esta manera un duro proceso selectivo que les enfrentaba a otros candidatos. Entre los que ocuparon la plaza de tenor, Juan González de Valdivieso es un ejemplo de aquellos que alcanzaron el cargo mediante este procedimiento⁶⁷⁶. Otros, como el tenor Antonio Acosta, debieron pasar un periodo como asalariados para poder llegar a ocupar la plaza en propiedad⁶⁷⁷. Mientras que otros tenores

⁶⁷² ACM, AACC n.º 47, fol. 196r, 28-10-1754.

⁶⁷³ *Ibidem*.

⁶⁷⁴ Tras la realización de estas pruebas, el maestro obtendría información suficiente sobre los cantantes que aspirasen a ocupar dicha plaza, plasmándola en un memorial que fue leído en una reunión capitular. MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 189.

⁶⁷⁵ En diciembre de 1754 se leyó en la reunión capitular el informe de su examen. ACM, AACC n.º 47, fols. 232r y 232v, 30-12-1754. No fue propuesto a Su Majestad hasta 1755. ACM, Minutas de cartas n.º 6, fol. 49r, 4-1-1755. Pero se le permitió entrar ya a servir en el coro, como asalariado, mientras tomaba posesión de la prebenda. ACM, AACC n.º 47, fol. 243v y 244r, 9-1-1755. Sus pruebas de genealogía se leyeron y votaron en diciembre de 1755. ACM, AACC n.º 47, fols. 469r y 469v, 20-12-1755. Y su toma de posesión tuvo lugar pocos días después. ACM, AACC n.º 47, fols. 486v y 487r, 26-12-1755.

⁶⁷⁶ Tras la emisión del informe del maestro, en el que mencionaba su buena voz y destreza, este tenor fue admitido, ocupando plaza en propiedad. ACM, AACC n.º 46, fol. 152r, 24-8-1744.

⁶⁷⁷ En 1754, Antonio Acosta se ofreció para el puesto: sugirió que en un año y medio estaría habilitado tanto en música como en gramática y fue admitido como asalariado. ACM, AACC n.º 47, fol. 137r, 18-3-1754. Tras opositar en 1756, pasó a ocupar la plaza en propiedad. ACM, AACC n.º 48, fols. 361r y 361v, 13-10-1756. La toma de posesión tuvo lugar en 1757. ACM, AACC n.º 48, fols. 454v y 455r, 13-10-1757.

tuvieron un relación laboral con la capilla malagueña basada simplemente en un contrato temporal, como es el caso de Francisco Escudero, sin lograr un puesto estable⁶⁷⁸.

Por último, cabe mencionar a aquellos cantantes tenores que comenzaron a servir sin sueldo con objeto de formarse, a los cuales se puede clasificar como miembros «en prácticas». Tras este periodo de prueba, el cabildo decidiría si era necesario en la capilla o, por el contrario, prescindir de sus servicios. Como ejemplo citaremos a Miguel Lagos, admitido en el coro para habilitarse y suplir la falta de voces sin recibir salario alguno en 1761⁶⁷⁹. Un año más tarde, el maestro de capilla sostenía que su voz no estaba bien afirmada, pero, como prometía mucho más lleno y claridad con la práctica y su voz era necesaria para la capilla en aquel momento, se le admitió⁶⁸⁰.

Visto todo lo anterior, se puede afirmar que en la capilla catedralicia convivieron tenores sin estipendio alguno (los que podemos denominar «en prácticas»), asalariados y prebendados. De hecho, algunos de ellos pasaron por diferentes situaciones laborales, ascendiendo de una a otra según las necesidades de la capilla y las cualidades que mostrasen.

Si bien en el s. XVIII hubo otros centros musicales que contaban con cuatro tenores en plantilla⁶⁸¹, tal y como se refleja en la siguiente tabla, la llegada del maestro Iribarren en 1733 a la capilla musical malacitana coincidió con la presencia de tres tenores⁶⁸²: Lorenzo de Fragua, que ejercía desde 1716; Francisco de Fragua, desde 1722; y José Messeguer, desde 1729⁶⁸³.

⁶⁷⁸ Pese a que la voz de Francisco Escudero no era del agrado del maestro, fue admitido como asalariado en 1753 debido a la ausencia de voces de la capilla. ACM, AACC n.º 47, fols. 105r y 105v, 10-11-1753. Además de su escasa facultad musical y vocal, el cabildo se vio en la obligación de despedirlo en 1759 ya que, a pesar de las advertencias, contrajo matrimonio. ACM, AACC n.º 49, fol. 41v, 4-7-1759.

⁶⁷⁹ ACM, AACC n.º 49, fol. 284v, 27-3-1761.

⁶⁸⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 397v, 14-4-1762.

⁶⁸¹ Este fue el caso de la Capilla Real de Madrid. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pág. 9.

⁶⁸² En el caso de la catedral de Toledo, también se contó al menos con tres tenores entre 1721 y 1750. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 233.

⁶⁸³ Lorenzo de Fragua ejercía sin recibir salario desde 1716. ACM, AACC n.º 41, fol. 4v, 3-1-1716. Hasta que fue seleccionado para la prebenda de tenor vacante en 1726. ACM, AACC n.º 43, fol. 638v, 17-9-1726; y ACM, AACC n.º 43, fol. 640v, 20-9-1726. Su toma de posesión tuvo lugar en 1727. ACM, AACC n.º 43, fol. 698v, 3-4-1727. Por otra parte, en 1725 Francisco de Fragua decía llevar tres años sirviendo como músico en la catedral de Málaga y, aunque pedía que le asignaran salario, no se le concedió. ACM, AACC n.º 43, fol. 397v, 4-1-1725. Por último, José Messeguer, aunque entró a la capilla un año antes como compositor, se le ofreció cantar como tenor en 1729. ACM, AACC n.º 44, fol. 115r, 2-5-1729.

Tabla 6. Tenores de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	ÚLTIMA NOTICIA	CESE
Fragua, Lorenzo de	1716		1754†
Cuesta, Manuel José	1712 1740	1720	1740
Fragua, Francisco de	1722	1735	
Messeguer, José	1729		1744
González de Valdivieso, Juan	1744		1764† o 1782
Muñoz, Jerónimo	1744		1744
Barea, Miguel	1751		1753
Escudero, Francisco	1753		1759
Acosta, Antonio	1754 o 1757		1768†
Mata, Nicolás de la	1754	1754	
Piera, Francisco	1755 1780		1778 1785†
Lagos, Miguel de	1761	1771	
(González) Valdivieso, Pedro ⁶⁸⁴	1764		1804†

Esta cifra se redujo a dos en 1735 pues, aunque Lorenzo de Fragua y José Messeguer continuaron, Francisco de Fragua pidió seguir ejercitándose en su voz de tenor y que se le asignara un salario decente, pero no se le concedió⁶⁸⁵. En 1740, Manuel José Cuesta, que ya había trabajado con anterioridad en la capilla malagueña, fue admitido para el puesto⁶⁸⁶; no obstante, solo unos meses después retornó a Sevilla⁶⁸⁷. Pese a ser solo una hipótesis, es probable que una mejora en el salario o en las condiciones laborales fuese lo que motivó su vuelta a la plaza que desempeñaba por aquel entonces.

En virtud de estos datos, la capilla malagueña contó con solo dos tenores en plantilla desde 1740 hasta 1744. En 1744 José Messeguer pidió licencia para ir a opositar al magisterio de capilla de la colegiata de Zafra⁶⁸⁸ y, tras resultar seleccionado, abandonó su puesto para partir a Badajoz⁶⁸⁹. Esta baja suponía una gran pérdida, pues este cantante no solo ejerció como tenor, sino que realizó una gran variedad de labores durante su estancia en Málaga: sustituyó a Francisco Sanz, anterior maestro de capilla, en sus

⁶⁸⁴ Suponemos que era el hijo de Juan González de Valdivieso, pues en mayo de 1764 pedía ser admitido como tenor «para con este alivio poder asistir a su madre y hermana en la ausencia de su padre». ACM, AACC n.º 50, fol 37v, 19-5-1764. Sería citado en muchas ocasiones como Pedro Valdivieso.

⁶⁸⁵ ACM, AACC n.º 44, s.p., 6-5-1735.

⁶⁸⁶ ACM, AACC n.º 45, fols. 143r y 143v, 10-3-1740.

⁶⁸⁷ Volvería a ser recibido en Sevilla y se le despidió. ACM, AACC n.º 45, fols, 154v y 155r, 8-8-1740.

⁶⁸⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 127v, 15-7-1744.

⁶⁸⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 210r, 28-10-1744.

responsabilidades compositivas durante su última etapa⁶⁹⁰; y, además, estuvo a cargo de los seises desde 1730 hasta la incorporación de Iribarren⁶⁹¹.

Por todo lo anteriormente mencionado, parece que sus servicios le convirtieron en uno de los hombres de confianza del cabildo pues, junto con José Juan y Nicolás Trujillo, Messeguer fue uno de los músicos responsables del traslado del archivo de música en 1737⁶⁹². Además, a todas estas labores desarrolladas debemos sumar su elección como administrador de canonjías de cantores en 1739⁶⁹³, siendo sustituido por Luis de Molina en 1743⁶⁹⁴.

Si nos centramos nuevamente en los tenores que trabajaron para la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren, el siguiente en desempeñar el puesto fue Juan González de Valdivieso: la ausencia del tenor José Messeguer en la catedral malagueña, que había pedido permiso para opositar, llegó a los oídos de este cantante en agosto de 1744; esto le alentó a pedir plaza de tenor en la capilla (donde ya se le había oído con anterioridad) y fue admitido⁶⁹⁵.

También en 1744, Jerónimo Muñoz fue aceptado para desempeñar el puesto⁶⁹⁶. Solo dos meses después pidió permiso al cabildo para ir a Montilla y trasladar su casa a Málaga; pero se le despidió porque parecía no estar en ánimo de volver, según señaló por escrito al maestro, circunstancia que el cabildo no toleraba⁶⁹⁷. De esta manera, la capilla siguió desde aquel año con dos tenores en plantilla: Lorenzo de Fragua y Juan González de Valdivieso.

Los datos recabados durante nuestro estudio nos permiten confirmar que esta cifra ascendió nuevamente a tres, coincidiendo con la admisión de Miguel Barea en 1751⁶⁹⁸. Su cargo en la capilla malacitana fue breve, pues solo se mantuvo en el puesto hasta 1753, año en el que fue sustituido por Francisco Escudero⁶⁹⁹.

⁶⁹⁰ ACM, AACC n.º 44, fols. 80r y 80v, 12-11-1728.

⁶⁹¹ ACM, AACC n.º 44, s.p., 11-10-1730.

⁶⁹² ACM, AACC n.º 45, fol. 9r, 8-2-1737.

⁶⁹³ ACM, AACC n.º 45, fol. 126v, 23-9-1739.

⁶⁹⁴ *Ibidem*.

⁶⁹⁵ ACM, AACC n.º 46, fol. 152r, 24-8-1744.

⁶⁹⁶ ACM, AACC n.º 46, fol. 160v, 10-9-1744.

⁶⁹⁷ ACM, AACC n.º 46, fol. 216v, 5-11-1744. A colación de este asunto debemos mencionar que no era habitual que los músicos de la capilla malagueña desertaran de sus puestos de manera repentina, al igual que ocurría en otras instituciones como la catedral de Toledo. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 235.

⁶⁹⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 988r, 11-9-1751.

⁶⁹⁹ ACM, AACC n.º 47, fols. 105r y 105v, 10-11-1753.

Entre 1755 y 1759 fueron cuatro los cantantes que desempeñaron este cargo: Juan González de Valdivieso, Francisco Escudero, Antonio Acosta y Francisco Piera. El despido de Francisco Escudero en 1759, por haber contraído matrimonio, provocó que el número de tenores descendiera a tres nuevamente⁷⁰⁰. Pero pronto la capilla contó con un nuevo tenor, pues se permitió a Miguel Lagos entrar al coro para ejercitarse sin salario en 1761⁷⁰¹. Desde entonces y hasta el final del magisterio de Iribarren hubo cuatro tenores en la plantilla ya que, aunque Juan González de Valdivieso falleció en 1764⁷⁰², su hijo Pedro tomó el relevo⁷⁰³.

Además de todos estos músicos citados, resulta llamativo el gran número de aspirantes al puesto de tenor que hubo durante la etapa analizada en este estudio. Los casos más tempranos son los de José Juan Vidal, opositor a la prebenda de tenor en 1740 que procedía de Badajoz; Juan Carretero (procedente de Valladolid), que se ofreció en 1742; Manuel Cherín (de Sigüenza) y Gabriel Pujol (que por aquel entonces se hallaba sirviendo en la iglesia de San Sebastián), interesados por cubrir esta plaza en 1743; Matías de Riaño (procedente de Granada), en 1745; y Juan Antonio Maiorga (procedente de la parroquia de Santa Ana de Sevilla), en 1747⁷⁰⁴.

Ya a mediados del s. XVIII encontramos un mayor número de aspirantes. En 1751 se ofreció para el puesto Rafael Crispín Martínez⁷⁰⁵; sin embargo, los exámenes convocados en 1754 para ocupar esta media ración⁷⁰⁶ atraieron a otros muchos cantantes como Miguel Arcadio, José de Buiza, Blas de Castro, Juan González de Mora, Antonio Lorenzo García, Manuel Fernández Franco y Manuel Sánchez Molina⁷⁰⁷. Si bien la prebenda recayó en Francisco Piera, años después se seguían recibiendo memoriales de

⁷⁰⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 41v, 4-7-1759.

⁷⁰¹ ACM, AACC n.º 49, fol. 284v, 27-3-1761.

⁷⁰² En mayo de 1764, Pedro Valdivieso pedía ser admitido como tenor «para con este alivio poder asistir a su madre y hermana en la ausencia de su padre», lo que nos hace pensar que podía ser hijo de Juan González de Valdivieso. ACM, AACC n.º 50, fol. 37v, 19-5-1764.

⁷⁰³ Fue admitido como tenor asalariado, pues con solo veintinueve años tenía «suficiencia en la música suelta, que no tiene en la de facistol, en que acabará de soltarse con el ejercicio de cuatro o cinco meses, faltándole también gramática». ACM, AACC n.º 50, fol. 47v, 14-6-1764.

⁷⁰⁴ José Juan Vidal: ACM, AACC n.º 45, fol. 140v, 1-2-1740. Juan Carretero: ACM, AACC n.º 45, fols. 260r y 260v, 27-2-1742. Manuel Cherín: ACM, AACC n.º 46, fol. 12v, 30-1-1743. Gabriel Pujol: ACM, Leg. 616, 10-6-1743. Matías de Riaño: ACM, AACC n.º 46, fol. 393v, 30-9-1745. Juan Antonio de Maiorga: ACM, AACC n.º 46, fol. 611v, 31-5-1747.

⁷⁰⁵ ACM, AACC n.º 46, fols. 987v y 988r, 11-9-1751.

⁷⁰⁶ ACM, Leg. 616, 26-12-1754, autos de oposición.

⁷⁰⁷ Miguel Arcadio: ACM, AACC n.º 47, fols. 154v y 155r, 20-5-1754. José de Buiza: ACM, AACC n.º 47, fol. 157r, 17-6-1754 y ACM, AACC n.º 47, fol. 159v, 26-6-1754. Blas de Castro: ACM, Leg. 616, autos de oposición. Juan González de Mora: ACM, AACC n.º 47, fol. 159v, 26-6-1754. Antonio Lorenzo García: ACM, AACC n.º 47, fol. 227v, 23-12-1754. Manuel Fernández Franco: ACM, AACC n.º 47, fol. 162v, 3-7-1754. Manuel Sánchez Molina: ACM, AACC n.º 47, fol. 196r, 28-10-1754.

candidatos para desempeñar el puesto de tenor, como el de Miguel Muñoz Cabrera, en 1755; Antonio Mirantes y de Navarrete, en 1760; o Antonio García, en 1764⁷⁰⁸. Este último cantante ya había opositado en 1754 para la media ración de tenor, aunque se le citaba como Antonio Lorenzo García⁷⁰⁹.

A propósito de este gran número de pretendientes a la plaza de tenor en la catedral de Málaga, si bien esto era algo habitual en muchas instituciones religiosas de la época, lo cierto es que la benignidad de clima malagueño y la riqueza de su catedral pudieron ser motivos más que suficientes para atraer a muchos cantantes y ministriles durante el periodo objeto de estudio en esta tesis. A propósito de esta admisión de candidatos, resulta interesante destacar que estos llegaban para «ser oídos», con la esperanza de agradar al examinador; pero esto no significaba su aceptación, sino que el maestro debía evaluarles y dar el visto bueno. De hecho, son numerosos los casos en los que no superaban la prueba y tenían que regresar a sus lugares de origen, recibiendo tan solo una ayuda de costa que les permitiera sufragar, en mayor o menor medida, los gastos del viaje.

Puesto que ya hemos tratado asuntos relacionados con la admisión, conviene tratar las causas de cese de estos tenores. Tal y como se puede apreciar en la anterior tabla, algunos como Lorenzo de Fragua, Juan González de Valdivieso, Antonio Acosta o Pedro González de Valdivieso desempeñaron el puesto hasta sus últimos días. No obstante, en otros casos se dieron situaciones como la renuncia al puesto por causas familiares⁷¹⁰, el cese por haber obtenido plaza en otra iglesia⁷¹¹ o, sorprendentemente, el despido por haber contraído matrimonio⁷¹². Por último, son llamativos los casos de algunos tenores que fueron recibidos, pero, prácticamente, no llegaron a incorporarse al puesto, como Manuel José Cuesta, Jerónimo Muñoz o Nicolás de la Mata⁷¹³.

⁷⁰⁸ Miguel Muñoz Cabrera: ACM, AACC n.º 47, fol. 265r, 17-3-1755. Antonio Mirantes: ACM, AACC n.º 49, fol. 201r, 10-10-1760. Tras una reunión capitular de febrero de 1764, se menciona a Antonio García, pretendiente a la plaza de tenor que «fue seise de esta santa iglesia y no tiene noticia de la calidad de su voz, por cuando se ausentó de esta ciudad estaba en muda, pero sabe es casado y es falta notable. Y el cabildo en vista de este informe no tuvo por conveniente llamar al referido». ACM, AACC n.º 50, fol. 17v, 16-2-1764. La carta en la que este músico pretendía el puesto se conserva en el archivo catedralicio. ACM, Leg. 616, s.f., carta de Antonio García.

⁷⁰⁹ ACM, AACC n.º 50, fol. 17v, 16-2-1764.

⁷¹⁰ En 1778 murió un hermano de Francisco Piera, dejando dos hermanas solteras sin ningún recurso económico, por lo que decidió ocuparse de ellas opositando en la iglesia de Santa María de Onteniente (lugar cercano a la residencia de estas) y renunciando a su plaza en Málaga. ACM, AACC n.º 53, fol. 233r, 233v y 234r, 4-9-1778. Sin embargo, dos años más tarde, regresaría a su puesto en la catedral malacitana. ACM, AACC n.º 53, fol. 518r, 21-6-1780.

⁷¹¹ José Messeguer obtuvo plaza en Badajoz. ACM, AACC n.º 46, fol. 210r, 28-10-1744.

⁷¹² Este fue el caso de Francisco Escudero. ACM, AACC n.º 49, fol. 41v, 4-7-1759.

⁷¹³ En 1740 el maestro de capilla informó que, buscando voces de tenor y tiple, encontró a Manuel Cuesta, el mejor tenor de la iglesia de Sevilla. Su voz era por aquel entonces clara, llena, sonora, dilatada y con buen estilo al cantar, por lo que gozaba de grandes aplausos y aceptación, motivos suficientes para ser

A modo de anécdota, no se deben pasar por alto algunos detalles biográficos relacionados con los tenores de la capilla malagueña. Por una parte, llama nuestra atención el díscolo comportamiento que mostró Manuel José de Cuesta: su fuerte carácter se reflejaba en un acta capitular de 1719, fecha en la que Fernando Requena se quejó de este músico, denunciando que se negó a cantar un papel y, además, le ultrajó con «palabras ignominiosas» provocando un gran escándalo⁷¹⁴. Como consecuencia, el deán lo mandó a la cárcel ocho días, aparte de prohibirle entrar en casa de mujeres sospechosas⁷¹⁵.

Por otra parte, también es digno de mención el perfil tan polifacético que mostraron algunos de estos tenores. Por ejemplo, como ya hemos citado en párrafos anteriores, José Messeguer asumió la responsabilidad del magisterio de capilla durante los últimos años de Francisco Sanz, incluyendo tareas como la composición o el cuidado de los seises, aparte de ser uno de los responsables del traslado del archivo musical en 1737 y administrador de canonjías de cantores durante casi cuatro años⁷¹⁶. Otros casos reseñables fueron el del tenor Juan González de Valdivieso, a su vez constructor o compositor de órganos⁷¹⁷; Francisco Escudero, quien parecía tener práctica con instrumentos de teclado como el clave o el órgano⁷¹⁸; y, por último, Francisco Piera, puntador de coro y sustituto de Iribarren en el magisterio durante los últimos años de vida del maestro navarro⁷¹⁹.

admitido en la prebenda de tenor. ACM, AACC n.º 45, fols. 143r y 143v, 10-3-1740. Pero pocos meses después volvería a ser recibido en Sevilla y se le despidió. ACM, AACC n.º 45, fols. 154v y 155r, 8-8-1740. Jerónimo Muñoz fue admitido en septiembre de 1744. ACM, AACC n.º 46, fol. 160v, 10-9-1744. Pero solo dos meses después pediría permiso para ir a Montilla para trasladar su casa a Málaga y, puesto que no mostraba intención de volver, fue despedido. ACM, AACC n.º 46, fol. 216v, 5-11-1744. Nicolás de la Mata fue admitido en marzo de 1754. ACM, AACC n.º 47, fol. 129v, 5-3-1754. Pero no parece que llegara a desempeñar esta labor, pues solo un mes más tarde pidió licencia para pasar a Córdoba y trasladar a sus padres, siendo esta la última cita suya que encontramos. ACM, AACC n.º 47, fol. 142r, 26-4-1754.

⁷¹⁴ ACM, AACC n.º 41, fols. 534v, 535r y 535v, 20-9-1719.

⁷¹⁵ *Ibidem*.

⁷¹⁶ En 1728 fue admitido como compositor de música, exonerando de esta carga a Francisco Sanz. ACM, AACC n.º 44, fols. 80r y 80v, 12-11-1728. Desde 1730 quedó también al cuidado de los seises. ACM, AACC n.º 44, s.p., 11-10-1730. Su labor en el archivo se describe en: ACM, AACC n.º 45, fol. 9r, 8-2-1737. Ya en 1739 asumió el cargo de administrados de canonjías de cantores. ACM, AACC n.º 45, fol. 126v, 23-9-1739. Aunque sería relevado por Luis de Molina en 1743 en esta tarea. ACM, AACC n.º 46, fol. 31v y 32r, 26-6-1743.

⁷¹⁷ En 1752 pedía un permiso para ir a Osuna con el objetivo de componer dos órganos. ACM, AACC n.º 46, s.p., 1-7-1752. Además, en 1762 se le concedieron unos días para construir el órgano del convento de la Merced. ACM, AACC n.º 49, fol. 376r, 16-2-1762.

⁷¹⁸ Aunque había sido despedido, solicitaba continuar al servicio de la catedral ofreciéndose a colocar en el coro un clave de su propiedad, acompañar él mismo la música a papeles y sustituir en el órgano las ausencias de los organistas. ACM, AACC n.º 49, fol. 80r, 14-11-1759.

⁷¹⁹ ACM, AACC n.º 48, fol. 466v, 23-6-1757; y ACM, AACC n.º 49, fols. 189v, 190r y 190v, 20-9-1760.

II.2.2.1.4. Bajos

Como veremos a continuación, este tipo registro vocal fue bastante difícil de conseguir en las capillas musicales durante el periodo barroco. En el s. XVII, el puesto de bajo en las instituciones españolas iba asociado al de sochantre, quien ejercía como bajo solo de forma ocasional; es más, esta inexistencia de la cuerda de bajo hizo que casi todas las partes musicales correspondientes a esta voz carecieran de texto (es decir, se tocaban con un instrumento, siendo casi siempre el bajón)⁷²⁰.

Esta problemática se extendería en el tiempo, pues tampoco resultaba fácil encontrar este tipo de voces en nuestro país durante el s. XVIII: estos cantores debían tener unos graves profundos y potentes, pues sus sonidos se convertían en la base armónica de composiciones polifónicas y, además, era muy poco frecuente que los bajos procedieran del grupo de seises, pues estos niños eran educados para el desarrollo de las voces agudas⁷²¹. De hecho, este registro vocal parecía depender más de la propia naturaleza que de las habilidades adquiridas, pues para gozar de esta tesitura grave nada frecuente necesitaba unas cualidades fisiológicas concretas⁷²². En alusión a estas voces de bajo, Pablo Nassarre afirmaba en 1724 que:

Son muy pocas, pero muy importantes, que aunque la voz de los bajos se suple con instrumentos, no deja de ser más deleitable la música cuando son todas voces naturales. Son pocas estas, porque en pocos sujetos sucede ampliar tanto la naturaleza los órganos de la voz; pues consiste en eso el ser abultada y profunda [...]: en semejantes voces es singularísima la que se halla tener movimiento veloz o gala⁷²³.

Puesto que era habitual que estos cantores estuviesen relacionados con la práctica del canto llano en la mayoría de las instituciones religiosas durante la centuria dieciochesca, estos se convertían en el elemento de inserción entre salmistas y cantores de la capilla polifónica⁷²⁴. Así pues, en multitud de ocasiones recayeron en una misma persona los cargos de sochantre y cantor contrabajo⁷²⁵.

A propósito de su nomenclatura, conviene aclarar que, en la seo malagueña, la persona especializada en este singular tipo de voz de registro grave durante el magisterio

⁷²⁰ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «Aspectos de la práctica musical española en el s. XVII...», *op. cit.*, pág. 89.

⁷²¹ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, págs. 249-250.

⁷²² *Ibidem*, págs. 249 y 251.

⁷²³ NASSARRE, Pablo, *Escuela de música según la práctica moderna...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 49.

⁷²⁴ En este caso, su voz debía tener una potencia considerable para guiar al resto de los salmistas. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, págs. 249 y 251.

⁷²⁵ *Ibidem*, págs. 249 y 251.

de Iribarren era normalmente denominada «cantor contrabajo», y no «bajo» (hecho extrapolable a la seo toledana en aquella época)⁷²⁶, aunque también en algún caso concreto se empleaba el término «tenor bajete»⁷²⁷. Según los datos obtenidos en nuestro estudio, resulta evidente que la voz de bajo fue difícil de localizar para el cabildo malagueño: aunque no hubo una ausencia absoluta como el caso de los tiples, Iribarren contó con muy pocos cantantes que alcanzaran este registro⁷²⁸.

Pero este problema no era algo novedoso en la seo malacitana, sino que, desde 1653, al no encontrar persona con las cualidades idóneas para el puesto de contrabajo, una Cédula Real daba autorización a la catedral de Málaga para destinar la ración aneja a esta voz a otros asuntos más precisos⁷²⁹. Si bien M.^a Ángeles Martín señalaba que no volvió a cubrirse ninguna plaza con la voz de bajo en la catedral de Málaga⁷³⁰, suponemos que el dato aportado por esta investigadora se referiría a cantantes solistas que ocuparan dicha plaza de manera exclusiva y sin compatibilizarlo con otras tareas, pues durante el magisterio de Iribarren hubo casos como el de Pedro Ascanio, ayuda de sochantre que ocupó la plaza de contrabajo en 1735⁷³¹; o Pedro del Rosal, salmista citado como contrabajo de la capilla⁷³². Pese a lo extraordinario que esto pueda parecer, no era extraño que estos dos cantantes ya ejerciesen en el coro de los oficios, ya que los sochantres y salmistas de la seo malagueña suplían esta voz si la cuerda de bajo se hallaba sin cubrir⁷³³.

Además de Pedro Ascanio o Pedro del Rosal, cabe citar al cantante Miguel Nicolás Sáenz Paniagua, sochantre de la catedral de Málaga que había ejercido como contrabajo en el convento de las monjas de la Encarnación de Madrid con anterioridad⁷³⁴. Puesto que

⁷²⁶ En la catedral de Toledo, en caso de que el cantor tuviese un registro abaritonado se le solía calificar como «bajete». *Ibid.*, pág. 33.

⁷²⁷ Con este término se describía al tenor Francisco Piera tras ser examinado por el maestro Iribarren. ACM, Leg. 422, Pza. 1d, s.f.

⁷²⁸ Esta escasez de voces graves también es evidente en otras capillas como la Capilla Real de Madrid, donde, aunque contaban con cuatro tiples, cuatro contraltos y cuatro tenores en plantilla durante el s. XVIII, por lo que respecta a los bajos, solo contarían con dos. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pág. 9.

⁷²⁹ «Real Cédula de 15 de junio de 1653 dando licencia y facultad al obispo de esta ciudad y venerable cabildo de esta santa iglesia para que la ración entera dedicada para músico de voz contrabajo, que se hallaba vacante, la pudiesen poner y elegir en músico de la voz que tuvieren por más conveniente, para el adorno de la capilla y servicio del culto divino, como lo tenían representado. No embargante lo dispuesto por la erección y Estatutos de esta santa iglesia y de otras cualesquiera provisiones y Cédulas que sobre ello en contrario hubiese». ACM, Leg. 2, Pza. 84.

⁷³⁰ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 35.

⁷³¹ ACM, AACC n.º 44, s.p., 3-1-1735.

⁷³² Este cantor era citado como contrabajo de la capilla en las siguientes actas capitulares: ACM, AACC n.º 46, fol. 433r, 23-12-1745; ACM, AACC n.º 46, fol. 548v, 27-10-1746; y ACM, AACC n.º 46, fol. 635v, 2-10-1747. No obstante, se desconoce si tenía plaza en propiedad o ejercía de manera eventual.

⁷³³ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, págs. 139-140.

⁷³⁴ ACM, AACC n.º 41, fols. 515v y 516r, 9-8-1719.

era diestro en la música a papeles, suponemos que era un buen candidato para suplir la voz de bajo siempre que fuese necesario.

Respecto a los casos de aspirantes a esta plaza localizados en los documentos de la época, se ha de reconocer que no fueron muy numerosos, ya que solo Sebastián Oneva y Antonio Macías Samper, ambos procedentes de Madrid, se ofrecieron para el puesto⁷³⁵. A estos se sumaría un cantante de Jaén, con treinta y seis años, que deseaba trasladarse a Málaga para ser oído⁷³⁶. Desafortunadamente, no se conservan más datos sobre este candidato.

En virtud de los resultados obtenidos tras nuestro estudio, se puede afirmar que Iribarren no contó con una cuerda de bajos bien nutrida durante su magisterio⁷³⁷ ya que, tal y como se observa en la siguiente tabla, Pedro Ascanio, Nicolás Sáenz Paniagua o Pedro del Rosal terminaron su andadura en la capilla malagueña aproximadamente a mediados de siglo⁷³⁸.

Tabla 7. Bajos⁷³⁹ de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	PRIMERA NOTICIA	CESE
Ascanio, Pedro	1735		1738†
Rosal, Pedro del		1745	1757

Esto pudo motivar que el maestro navarro evitara la composición de obras protagonizadas por esta voz; de hecho, en el caso de las cantadas de Navidad y Reyes analizadas, ninguna fue destinada para voz de bajo desde 1748⁷⁴⁰. Pero esta hipótesis solo

⁷³⁵ Sebastián Oneva: ACM, AACC n.º 45, fol. 74r, 29-8-1738. Antonio Macías Samper: ACM, AACC n.º 45, fols. 260r y 260v, 27-2-1742.

⁷³⁶ ACM, AACC n.º 46, fol. 630v, 4-9-1747.

⁷³⁷ En el caso de la Capilla Real de Madrid, contaron en plantilla con dos bajos durante el s. XVIII. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pág. 9.

⁷³⁸ En un acta de mayo de 1738 se mencionaba que «por muerte de don Pedro Ascanio está el coro falto de voces». ACM, AACC n.º 45, fol. 59r, 16-5-1738. Nicolás Sáenz fue despedido por ausentarse del cargo en repetidas ocasiones. ACM, AACC n.º 46, fol. 82r, 3-1-1744. Pedro del Rosal se marchó al Real Convento de San Juan de Dios en Granada, despidiéndose del servicio de la catedral malagueña. ACM, AACC n.º 48, fols. 476r y 476v, 2-12-1757. A modo de aclaración, señalamos que las actas capitulares de este año tienen un error de paginación, ya que del fol. 499 pasa al 450, retrocediendo en su numeración. Por tanto, debemos especificar que el acta aquí mencionada, correspondiente al fol. 476, aparece dos veces. En esta cita concreta, nos referimos a la segunda ocasión en la que la página coincide con este número.

⁷³⁹ Aunque en esta tabla hablemos de cantantes bajos, sería más idóneo decir «otros cantantes que ejercieron como bajo».

⁷⁴⁰ Las cantadas de Navidad y Reyes compuestas para bajo son las siguientes: *Oyendo a un pajarote* (1736), *Con mirra, incienso y oro* (1737), *Yo y dos brutos* (1740), *El comilón honrado* (1744), *Siendo pastor de fama* (1745), *Señora parida* (1746), *Hola Chequillo* (1747) y *Vamos claros mi niño* (1748). A estas debemos sumar una más, compuesta para bajo y tenor: *Dígame, dígame* (1737).

podrá confirmarse tras la realización de un estudio más completo de su extenso corpus compositivo, en el que se compruebe si esta tendencia es extrapolable al resto de su obra.

II.2.2.2. *Seises*

El origen de estos miembros de las capillas musicales religiosas se remonta a 1425, año en el que los seises entraron por primera vez en la capilla papal de Roma, aunque pronto este modelo se trasladó a otros centros religiosos europeos⁷⁴¹. En lo concerniente a aspectos terminológicos, conviene señalar que, dependiendo del ámbito geográfico, este colectivo recibía diferentes nombres: si bien en Andalucía y Toledo se empleaba la palabra «seise»; en la diócesis de Santiago eran denominados «niños cantores»; en Cataluña, «minyons»⁷⁴²; en la diócesis de Aragón se correspondían con el término «infantes»⁷⁴³; y en la Capilla Real de Madrid, con el de «niños cantoricos»⁷⁴⁴.

En cuanto al origen etimológico del término, conviene aclarar que la palabra «seise» deriva del número de niños que formaban este colectivo, rondando normalmente los seis⁷⁴⁵. Pese a que esta era la cifra ideal, resultaba difícil de mantener como consecuencia de la muda de voz, enfermedades, exclusiones por faltas disciplinarias, dificultad para encontrar voces hábiles, periodos de aprendizaje o ausencias⁷⁴⁶.

Llegados a este punto, es importante mencionar que, en ciertas épocas, el término seise era confundido con otros colectivos integrados en el organigrama eclesiástico, como mozos de coro o clerizones. En el caso de la catedral de Málaga, los primitivos Estatutos de 1492 mencionaban que debía haber «doce clerizones o mozos para el servicio del coro de la dicha iglesia, los cuales ha de proveer el chantre»⁷⁴⁷. No fue hasta el s. XVII cuando se comenzó a diferenciar claramente entre estos mozos de coro y los seises en la seo malagueña: según se mencionaba en el *Libro de todas las ceremonias que se guardan en esta santa iglesia de Málaga*, documento publicado en 1640, solía haber cuatro seises de nueve a diez años, que cantaban con los tiples cuando había canto de órgano en el coro o «chansonetas»; estos tenían obligación de asistir a todas las horas de la iglesia excepto

⁷⁴¹ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 137.

⁷⁴² *Ibidem*, págs. 142-143.

⁷⁴³ Para obtener más información sobre los «infantes» de la Corona de Aragón, véase: GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «A propósito de “Música para los ministriles de El Pilar de Zaragoza (1671-1672)”». Noticias y reflexiones sobre la Capilla de Música de El Pilar en el s. XVII», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 7, n.º 2 (1991), págs. 159-170.

⁷⁴⁴ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pág. 10.

⁷⁴⁵ MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto, *Niños y tiples en la catedral de Zamora...*, op. cit., págs. 26-27.

⁷⁴⁶ Para más información sobre esta problemática en cuanto al número de seises, véase: MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 142.

⁷⁴⁷ ACM, Leg. 674, 1492, págs. 35-36, *Códice de los Estatutos de la catedral de Málaga...*, op. cit.

los maitines, traían los libros de canto de órgano que el maestro les pidiese para ponerlos en el facistol y estaban a cargo del maestro de capilla (o de otros músicos o cantores si lo ordenaba el cabildo)⁷⁴⁸. Por otra parte, los clerizones o mozos de coro, todos ellos bajo la responsabilidad del sochantre, eran doce y, pese a no estaban obligados a asistir a todas las horas, cantaban y salmeaban cuando no tuviesen que ayudar a misa (situados en el coro frente al facistol y más afuera que los seises)⁷⁴⁹. Ya en el s. XVIII fue desapareciendo la figura del mozo de coro en la seo malagueña, pues al servicio del altar y las misas quedaban los acólitos, mientras que para el canto llano y el salmeo estaban los salmistas⁷⁵⁰.

Carlos Martínez, por otra parte, aporta algunos datos esclarecedores sobre esta controversia: refiriéndose al caso de la seo toledana, puntualiza que los clerizones estudiaban en el Colegio de Infantes, con el fin de acceder al estado eclesiástico en su etapa adulta, mientras los seises eran niños que se utilizaban con exclusividad para integrarlos en el servicio de la capilla; es más, hubo casos de niños seises que se integrase en el Colegio de Infantes, pero no a la inversa⁷⁵¹. Asimismo, hay que tener en cuenta que los estudios musicales de estos niños en el Colegio eran más bien un complemento, pues no se les formaba para ejercer como músicos profesionales⁷⁵².

Tras este inciso aclaratorio y centrándonos ya en el asunto relacionado con el número de seises requeridos para el correcto funcionamiento de la capilla, conviene señalar que la llegada de Iribarren a la Málaga coincidió con un periodo de escasez de niños cantores, tal y como se deduce de los datos recogidos en la siguiente tabla⁷⁵³:

Tabla 8. Seises de la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	PRIMERA NOTICIA	ÚLTIMA NOTICIA	CESE
García, Diego	¿?			1738
García de los Dos, Joaquín	1730			1740
García, Bernardo	1731-1732			1740
Ruiz, Diego	1733			¿?

⁷⁴⁸ ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 138r, *Libro de todas las ceremonias...*, *op. cit.*

⁷⁴⁹ *Ibidem*, fols. 138v-139r.

⁷⁵⁰ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 201.

⁷⁵¹ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 140.

⁷⁵² *Ibidem*, págs. 137-138.

⁷⁵³ Esta tabla no se menciona a aquellos ministriles y cantantes que, pese a haber formado parte de la plantilla musical de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren en su edad adulta, desarrollaron su etapa como niños cantores antes de la llegada del maestro navarro en 1733.

García de los Dos, Ambrosio		1737		1741
Castro, Miguel de	1740			1748
Flores, Ciriaco	1740		1743	
Mirantes y de Navarrete, Antonio		1744		1750
Trujillo, Matías	1741			1752
García, Antonio Lorenzo	1741			1746
Casalilla, Antonio	1741			1750†
Belmar y Muñiz, Antonio	1741			1752
Castro, Blas de	1747			1753
León, José de	1748			1755
Ramírez, Gabriel		1749		¿?
Torres, José de		1749		¿?
Cano, Luis	1750			1755
Martínez, Andrés	1752			1760
Herrera, Salvador	1751		1757	
Castellanos, Tomás	1753			1759
Rodríguez, Pedro	1753			1760 o 1762
Maynoldi, Miguel	1755			1764
Salinas, Pedro	1755			1763
Cordón y Carrero, José	1759			1767 o 1770
Salinas, Francisco	1760			1765
Higueras, José		1757 o 1761		1768
Ibarra, Manuel de	1762			1766
Almáchar, Juan de	1765			1771
Briosca, Miguel	1766			1771
Fernández, Juan	1766			1770
Pastor, Juan		1767		¿?
Colmenares, Salvador	1767		1776	

Según el cabildo malagueño, en 1733 el número de seises era insuficiente, pues «algunos habían perdido enteramente la voz y otros no asistían al coro»⁷⁵⁴. Si bien en esta acta capitular no se especificaba cuántos había exactamente, tras cotejar otros documentos de la época, se ha comprobado que aquel año se encontraban en el puesto de seise Diego Ruiz, Joaquín García de los Dos, Bernardo García y, por último, Diego Velasco, a quien se le mantuvo su salario de seise durante aquel año, pese a ocupar ya plaza de violín⁷⁵⁵.

⁷⁵⁴ ACM, AACC n.º 44, s.p., 30-1-1733.

⁷⁵⁵ Diego Ruiz ejercía desde 1733. ACM, AACC n.º 44, s.p., 14-3-1733. Joaquín García de los Dos fue admitido en el puesto en 1730. ACM, AACC n.º 44, fol. 167r, 17-3-1730. Bernardo García afirmaba que ejerció como seise desde 1731 y como trompa, clarín, violón y violonchelo desde 1740. ACM, AACC n.º 57, fols. 149r y 149v, 14-3-1795. Pero es probable que hubiese exagerado esta cifra, ya que el 4 de enero de 1740 decía haber servido ocho años de seise, lo que nos lleva a pensar que fue admitido en 1732. ACM,

A propósito de esta búsqueda de seises, una alternativa generalizada era recurrir a hijos de servidores de la propia catedral, como campaneros, pertigueros, albañiles, carpinteros, sacristanes o ministriles⁷⁶⁰. Concretamente en la catedral de Málaga podemos citar, entre otros, a Lorenzo de Fragua Rodríguez, nieto del campanero; o Miguel Maynoldi, hijo del flautista y oboísta Juan Maynoldi⁷⁶¹.

En cuanto a los requisitos para ocupar la plaza de seise, lo primero que generalmente se valoraba en un niño era la calidad vocal⁷⁶². De hecho, Pablo Nassarre señalaba en su tratado *Escuela de música* que la voz del seise debía ser:

De especie clara, que pueda subir lo que regularmente sube un tiple, si la tiene entonada, y si tiene veloz movimiento en ella, que comúnmente se llama gala. Si no tuviere buena entonación, es defecto en que se debe reparar, que aunque con el hábito del cantar se puede suplir, pero necesitan de más tiempo los tales, para hacerse diestros. Las voces que tienen gala, son más útiles, porque a menos trabajo de los maestros, aprenden mejor y cantan de gusto⁷⁶³.

También es reseñable la importancia que se daba a la potencia sonora, pues en el interior de las catedrales los cantantes debían contar con una buena proyección; es por ello que se evitaba la contratación de voces oscuras y pardas, frente a aquellas claras y sonoras⁷⁶⁴. Vistas ya todas estas apreciaciones generales, Iribarren, concretamente, seleccionaba a seises que cantaran con claridad y, además, no tuviesen ningún defecto en la voz. Por tanto, niños como Sebastián Martínez, que gangueaba bastante al cantar y al leer, además de tener una edad cercana a los once años; o Salvador Magaña, con una confusa pronunciación, no fueron admitidos por el maestro navarro para desempeñar el puesto de seise⁷⁶⁵. Ya a finales del s. XVIII, su sucesor Jaime Torrens parecía seguir la misma línea, ya que buscaba a chicos con «voz de tiple, fina, clara y de buen metal y cuerpo», una amplia extensión vocal y buen oído⁷⁶⁶.

Sin embargo, Iribarren no solo exigía cualidades relacionadas con las capacidades vocales de estos niños, pues también daba bastante importancia a la edad de los aspirantes

⁷⁶⁰ Los maestros de la catedral de Toledo también tuvieron que recurrir durante el s. XVIII a hijos del personal de la catedral. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 145.

⁷⁶¹ Lorenzo de Fragua: ACM, AACC n.º 39, fol. 395r, 25-9-1709; y Miguel Maynoldi: ACM, AACC n.º 47, fol. 409v, 13-11-1755.

⁷⁶² Así ocurría en la catedral de Toledo. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 151.

⁷⁶³ NASSARRE, Pablo, *Escuela de música según la práctica moderna...*, op. cit., vol. 2, pág. 440.

⁷⁶⁴ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 241.

⁷⁶⁵ ACM, Leg. 704, Pza. 6; y ACM, AACC n.º 47, fol. 409v, 13-11-1755.

⁷⁶⁶ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 202.

que optaban a la plaza de seise: según el maestro navarro, «si estos entraban grandecitos les duraba poco la voz, ya que a los catorce años comenzaban la muda»⁷⁶⁷. Durante el magisterio de Jaime Torrens se mantuvo esta premisa, pues, además de saber leer y pertenecer a familias cristianas y de oficios honrados, otro requisito importante era no superar los ocho años⁷⁶⁸.

En relación con la edad de admisión de los seis, Pablo Nassarre sostenía en su tratado *Escuela de Música* que:

La mejor edad para aprender de música los muchachos era desde los ocho, o nueve años, hasta que llegaba el tiempo de la muda, porque es este un estado de la edad que viven sin cuidado alguno, motivo por el cual se les impresiona con más firmeza lo que aprenden. En esta misma edad es cuando pueden cantar tiples, hasta que hace mutación con ellos la naturaleza. Y así, uno de los primeros cuidados que los maestros deben tener cuando hacen elección de alguno, para que pueda servir en la capilla, es de examinarlos, así de la edad como de la voz. De la edad, si no supieren cantar, importará que no pase de diez años, para que después de diestro, le quede algún tiempo, que la voz pueda ser de provecho antes que la mude. Para eso se puede hacer la cuenta poco más o menos de dos años, que pueden tardar a adiestrarse en el canto de órgano⁷⁶⁹.

En el caso de la catedral de Toledo, Carlos Martínez afirmaba que, durante la primera mitad del s. XVIII, los seis recibidos tenían mayormente entre los nueve y once años⁷⁷⁰. Una edad lo más temprana posible garantizaba un mayor número de años de servicio; pero también es cierto que, buscando entre niños menores de nueve años, era difícil encontrar candidatos que tuviesen todas las cualidades demandadas, incluyendo conocimientos de lectura y escritura, además de los propiamente musicales⁷⁷¹.

La inmersión en los documentos de la época nos permite comprobar que, durante el magisterio de Iribarren, la calidad vocal era el factor determinante a la hora de seleccionar entre los diversos aspirantes a la plaza de seise, siendo este aún más relevante que la edad del candidato. De hecho, encontrar niños que reuniesen todas las facultades exigidas era tarea imposible, lo que conllevaba sacrificar algún atributo o cualidad. Como ejemplo de esta mayor importancia de las dotes vocales frente a la edad, citaremos el caso de José Higuera, quien, pese a ser el menor de los aspirantes, no fue admitido⁷⁷². En consecuencia, queda claro que la edad no era una cualidad decisiva a la hora de elegir

⁷⁶⁷ ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f.

⁷⁶⁸ ACM, Leg. 616, 1780, informe de Torrens sobre seis.

⁷⁶⁹ NASSARRE, Pablo, *Escuela de música según la práctica moderna...*, op. cit., vol. 2, págs. 439-440.

⁷⁷⁰ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 148.

⁷⁷¹ *Ibidem*.

⁷⁷² En 1755 se dice que tenía ocho años. ACM, AACC n.º 47, fol. 409v, 13-11-1755.

entre diferentes candidatos y, ante pretendientes de edad similar, el maestro navarro se decantaba por el aspirante con mejor predisposición vocal⁷⁷³.

En el caso de la catedral de Toledo, aparte de los requisitos ya mencionados, una de las cualidades más valoradas para la elección de candidatos era que el niño, independientemente de su edad, tuviese la formación musical suficiente, lo que implicaba su inmediata inserción en los quehaceres musicales diarios de la capilla⁷⁷⁴. No obstante, la formación humanística del candidato fue otra cualidad apreciada en la seo toledana: si el candidato no tenía los conocimientos musicales mínimos, se podía pasar por alto esta carencia siempre que supiera leer y escribir, pues esto aceleraba su aprendizaje musical y, por tanto, su pronta integración al servicio de la capilla⁷⁷⁵.

Por último, un detalle que no pasaba desapercibido para los ojos del examinador fue el aspecto físico del muchacho: de hecho, su fortaleza y estado saludable incidía directamente en la durabilidad y potencia vocal, algo imprescindible para alcanzar el volumen necesario en el escenario catedralicio donde debía desenvolverse⁷⁷⁶. A colación de este dato, debemos citar que, pese a no ser lo habitual, la mortandad de la época provocó casos como el de Antonio Casalilla, quien murió en 1750, ocupando aún la plaza de seise en la catedral malagueña⁷⁷⁷.

Tras mencionar todas estas cualidades y el valor que Iribarren daba a unas respecto a otras, cabe mencionar que, por lo general, una de las principales preocupaciones de las instituciones religiosas españolas era rentabilizar la inversión económica desembolsada por cada seise, prolongando el máximo posible el tiempo de servicio en dicha institución, hecho que justificaba los exigentes requisitos con los que debían cumplir para ocupar el puesto⁷⁷⁸. Sin embargo, durante la segunda mitad del s. XVIII, el cabildo malagueño se vio obligado en ciertas ocasiones a admitir seis con carencias evidentes: algunos no sabían leer, aunque tuviesen ya ocho o nueve años, pero si se esperaba a que aprendiesen sería demasiado tarde pues la muda llegaba pronto⁷⁷⁹. Este hecho tuvo una clara

⁷⁷³ El maestro de capilla presentó un memorial al cabildo en octubre de 1759 diciendo que había escuchado a varios pretendientes para la plaza de seise: José Córdón, de ocho años y siete meses; José Carmona, de ocho años y tres meses; José Narváez, de ocho años y dos meses; Francisco Cortés, de ocho años y siete meses; y José Gómez, de ocho años y medio. Entre ellos, el que presentaba mejor voz y sabía leer con más soltura era José Córdón. ACM, AACC n.º 49, fol. 71r, 19-10-1759.

⁷⁷⁴ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 150.

⁷⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, pág. 152.

⁷⁷⁷ Tras su muerte dejaría su plaza vacante y en ella se recibió a Luis Cano. ACM, AACC n.º 46, fol. 872r, 4-4-1750.

⁷⁷⁸ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 154.

⁷⁷⁹ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, págs. 202-203.

consecuencia, ya que la plantilla no era de lo más selecta y hubo ocasiones en las que, o bien quedaban plazas sin cubrir o, en caso de ser admitidos, estos candidatos no eran lo suficientemente adecuados⁷⁸⁰.

II.2.2.2.2. *Obligaciones de los seises*

Entre las tareas que debían cumplir los seises estaba la de asistir a todas las horas canónicas, exceptuando los maitines de noche⁷⁸¹. Además, estaban obligados a llevar al facistol los libros de canto de órgano que el maestro indicase⁷⁸², ayudar en el canto a los más jóvenes⁷⁸³ y cantar los versículos del oficio divino una octava alta⁷⁸⁴.

Puesto que Iribarren no contó con la presencia de tiple en la capilla musical durante su magisterio, los seises se convirtieron en uno de los mejores candidatos a suplir esta carencia. En otras instituciones religiosas, si bien los seises cubrían dicho papel, las partes solísticas o de especial dificultad eran normalmente responsabilidad de los tiple adultos⁷⁸⁵, pero Iribarren no pudo disfrutar de estas cotizadas voces de tiple durante su magisterio en la catedral de Málaga.

II.2.2.2.3. *Maestros de seises*

Tal y como se ha expuesto en epígrafes anteriores, el cargo de maestro de capilla llevaba implícitas muchas obligaciones como componer, dirigir y, además, buscar y examinar a instrumentistas o cantantes. Aparte, tenía a su cargo a los seises, pero el duro trato diario con unos niños a los que controlar para que tomasen en serio sus obligaciones se haría insostenible en ciertos momentos; de hecho, muchos maestros de capilla solicitaban ser relevados de esta carga por el mucho esfuerzo que les suponía. Como ejemplo del díscolo comportamiento de niños cantores, podemos citar al seise Antonio Mirantes y de Navarrete, cuyas diabluras llegaron a lastimar a un compañero y fue despedido en diciembre de 1750⁷⁸⁶. Sin embargo, este no era un caso aislado, pues el comportamiento inadecuado de un grupo de seises en 1767 (Juan de Almáchar, Miguel Briosca, José García y Juan Fernando) provocó su cese inmediato⁷⁸⁷. No obstante, estos

⁷⁸⁰ *Ibidem*.

⁷⁸¹ ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 138r, *Libro de todas las ceremonias...*, *op. cit.*

⁷⁸² *Ibidem*.

⁷⁸³ ACM, AACC n.º 49, fols. 535v-536r, 13-10-1763.

⁷⁸⁴ ACM, Leg. 575, Pza. 7, 17-10-1790.

⁷⁸⁵ MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto, *Niños y tiple en la catedral de Zamora...*, *op. cit.*, pág. 3.

⁷⁸⁶ ACM, AACC n.º 46, fol. 933r, 11-12-1750.

⁷⁸⁷ ACM, AACC n.º 50, fol. 367r, 23-1-1767.

pidieron perdón y el cabildo les readmitió, no sin antes advertirles que, en caso de reincidir en estas malas conductas, serían expulsados⁷⁸⁸.

Debido a lo gravosa que resultaba ser esta tarea relacionada con el cuidado de los seises, en los últimos años del magisterio de Iribarren este fue relevado en dos ocasiones. Entre 1760 y 1763⁷⁸⁹, Francisco Piera se ocupó de la enseñanza de estos niños cantores, pero la desenvoltura y mal comportamiento que estos mostraban pudo ser una de las causas para renunciar a dicha carga; de hecho, ni amonestaciones, amenazas o castigos enmendaban el comportamiento de estos seises⁷⁹⁰.

Ya con una edad longeva y salud bastante quebrantada, a Iribarren le resultaba imposible retomar esta tarea: en 1766 se encomendó el cuidado de los seises al contralto Miguel de Castro, pero su cumplimiento con dicho quehacer sería poco riguroso, por lo que el cabildo propuso destinar el cuidado de estos niños al capellán de Santa Bárbara Fernando Godoy⁷⁹¹. La reacción de Castro no se hizo esperar y, de inmediato, este expresó a los señores capitulares lo complicado que era compatibilizar su asistencia al coro con sus obligaciones hacia los seises; por tanto, se le excusó de dicha asistencia y se le mantuvo la tarea de educar y enseñar a los niños cantores, encomendando a Godoy el cuidado de los seises en el coro y aliviando así la labor de Miguel de Castro⁷⁹².

Pese a las concesiones, Castro mostró una gran severidad con los seises, lo que provocó tanto su impaciencia por ser relevado de dicho puesto, como las quejas de estos niños; así pues, ante tal situación, los señores capitulares se limitaron a amenazar a los seises con el despido si su conducta no era la adecuada⁷⁹³. Sin embargo, tras la muerte del maestro, se le duplicó a Castro la cantidad económica que tenía encomendada por dicha

⁷⁸⁸ ACM, AACC n.º 50, fol. 374r, 30-1-1767.

⁷⁸⁹ En 1760 Iribarren sostenía que, tras cuarenta y tres años de servicio y, con sesenta y dos años, le resultaba imposible cumplir con su magisterio por su falta de vista y graves padeceres. Según los informes médicos presentados, debía abstenerse de las tareas que su cargo implicaba y se citaba el caso de su antecesor, Francisco Sanz, que fue relevado por José Messeguer y aliviado de sus cargas. Francisco Piera se ofreció como sustituto de Iribarren, según se explica en esta reunión capitular, tanto para el cargo del magisterio como para la enseñanza de los seises. No obstante, se permitiría al maestro Iribarren echar el compás en el coro todas las veces que voluntariamente quisiera hacerlo; mientras, Francisco Piera podría usar las obras de Iribarren en las funciones de la iglesia. ACM, AACC n.º 49, fols. 189r, 189v, 190r y 190v, 20-9-1760. En 1763 Francisco Piera pedía que se le exonerase de la enseñanza de los seises y se le libró tanto de esta carga como de la del magisterio de capilla, que recaerían nuevamente sobre Juan Francés de Iribarren. No obstante, este seguiría usando la silla baja en el coro y el «banquito» que se le mandó poner para echar el compás en la música, debido a su padecer y flaqueza de piernas y cabeza. ACM, AACC n.º 49, fol. 519v, 7-2-1763.

⁷⁹⁰ ACM, Leg. 422, Pza. 1, s.f.

⁷⁹¹ ACM, AACC n.º 50, fol. 257v, 14-4-1766.

⁷⁹² ACM, AACC n.º 50, fols. 260r y 260v, 2-5-1766.

⁷⁹³ ACM, AACC n.º 50, fol. 292r, 22-7-1766.

labor⁷⁹⁴. Tras este aumento salarial, dicho músico se mantuvo al cuidado de los seises hasta 1770, año en el que se incorporó el nuevo maestro Jaime Torrens⁷⁹⁵.

II.2.2.2.4. *Formación de los seises*

En Málaga, era el maestro de capilla el encargado de instruir a los seises, cuya formación incluía canto llano, canto de órgano y contrapunto⁷⁹⁶. Como se puede intuir, esta labor debió ser extenuante; tal fue así que, en otras instituciones como la catedral de Toledo, el maestro compartía esta carga con el denominado «maestro de melodía» o «claustrero», en quien recaía la labor de enseñar el canto llano a los seises⁷⁹⁷. En relación con este «claustrero» de la seo toledana, cuya designación tiene su origen en el lugar en el que daba las lecciones a sus seises (los claustros)⁷⁹⁸, debemos señalar que su tarea requería una dedicación mucho menos especializada que la del maestro de capilla, aunque no menos relevante⁷⁹⁹.

Por lo que respecta a los seises de la catedral de Málaga en concreto, estos recibían enseñanza específica vocal e instrumental, impartida por cantores o el primer instrumentista de cada cuerda, dependiendo de las aptitudes de los niños y las necesidades que tuviese la capilla en aquel momento; a lo que había que sumar una educación general en doctrina cristiana, gramática y aritmética⁸⁰⁰. Algunos estudios aportan un mayor detalle sobre el estricto horario de los seises y la preparación que recibían estos pequeños cantores en algunas instituciones concretas como la Capilla Real de Madrid, los cuales comenzaban su quehacer diario a las cinco y media de la mañana y, tras un agotador día lleno de tareas, debían acostarse a las diez de la noche⁸⁰¹.

En cuanto a los seises que promocionaban en una misma capilla, ocupando después plaza de cantante o instrumentista, estos tenían un trato algo diferente por parte

⁷⁹⁴ La reunión capitular del 23 de diciembre de 1767 refleja que Miguel de Castro, ya a cargo de los seises desde hacía dos años, pedía un aumento de sueldo. El salario estipulado por llevar a cabo dicha tarea ascendía a 100 ducados (Iribarren había disfrutado de este sueldo hasta que cedió la mitad a Miguel de Castro para sustituirlo y, desde el fallecimiento del maestro, la otra mitad no se había asignado a ningún ministro). Por ello, Miguel de Castro solicitaba que se le entregase la otra mitad del sueldo desde el fallecimiento del maestro hasta el 22 diciembre de aquel año y se le concedió hasta que se ocupase nuevamente el magisterio. ACM, AACC n.º 50, fol. 521r, 23-12-1767.

⁷⁹⁵ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 2, pág. 319.

⁷⁹⁶ ACM, Leg. 363, Pza. 8, *Libro de todas las ceremonias...*, op. cit.

⁷⁹⁷ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 163.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, pág. 165.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, pág. 167.

⁸⁰⁰ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 207.

⁸⁰¹ SUBIRÁ PUIG, José, «La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos», *Anuario Musical*, n.º 19 (1959), págs. 219-220.

del cabildo, tanto en aspectos económicos como disciplinarios. En el caso de la catedral de Toledo durante el s. XVIII, tras un periodo no superior a dos años de aprendizaje, los seises que se habilitaban en un instrumento no eran contratados por el cabildo de manera inmediata, sino que resultaba más rentable mantenerles en el puesto de seise para, de esta manera, ahorrar un dinero y, además, asegurar la valía del individuo en su nueva faceta instrumental⁸⁰². Como contrapartida, estos seises recibían constantes toques de atención para no relajarse en su rendimiento y, además, la amenaza del despido durante su periodo de prueba era algo constante, lo que evidencia la presión que padecían (consecuencia de la deuda moral que acarrea haber sido formados gracias a dicha institución eclesiástica)⁸⁰³. Pero esta deuda también se trasladaba al ámbito salarial, pues los sueldos más cortos de la capilla toledana en aquella época se asignaban a los miembros que anteriormente habían sido seises y, de esta forma, «el cabildo les hacía pagar caros los años de formación y manutención que habían corrido de su cuenta»⁸⁰⁴.

Además de todo lo que se ha señalado sobre la formación general de estos niños cantores, tal y como citábamos en epígrafes anteriores, hemos encontrado un caso curioso: en 1765, el seise Ambrosio García de los Dos decía haber aprendido del maestro Iribarren no solo música, sino también órgano⁸⁰⁵. Dicho esto, es evidente que su etapa como organista en Salamanca convertía al maestro navarro en un gran conocedor de este instrumento y, aunque no se encontrase entre sus obligaciones, podía ser muy reconfortante para él transmitir esta destreza a los seises que lo desearan⁸⁰⁶. A esta conjetura se suma el hecho de que, por aquel entonces, Miguel Conejos (organista primero de la catedral de Málaga) se encontraba con una edad muy avanzada; mientras que el segundo organista, Francisco de Villafranca, tenía una destreza con este instrumento que dejaba mucho que desear⁸⁰⁷. Como consecuencia, es probable que el mejor candidato para enseñar órgano fuese el propio maestro Iribarren.

Vistos ya todos estos datos respecto a la formación de los seises, conviene recordar que las capillas musicales españolas fueron un foco pedagógico al que muchos cantantes e instrumentistas se acercaron para perfeccionarse; aun así, en la época hubo algunas ciudades de referencia como Madrid. Si bien esta influencia fue más evidente en capillas

⁸⁰² MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo ...*, op. cit., pág. 327.

⁸⁰³ *Ibidem*.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, pág. 75.

⁸⁰⁵ ACM, AACCC n.º 50, fol. 211r, 23-12-1765.

⁸⁰⁶ A este asunto aludiremos en el Capítulo III, dedicado a la figura del maestro de capilla Juan Francés de Iribarren, donde destacaremos su labor docente tanto en su etapa salmantina como en la malagueña.

⁸⁰⁷ La información biográfica de estos dos organistas se encuentra recogida en el Anexo 1.

catedralicias más cercanas como la de Toledo⁸⁰⁸, la ciudad madrileña también fue lugar de formación para músicos de Málaga como José Higuera: este seise y, posteriormente, contralto de la capilla malagueña, pidió licencia para estudiar en la «escuela moderna» de Madrid en 1774⁸⁰⁹.

Para finalizar este epígrafe, conviene subrayar que las catedrales españolas fueron los mejores centros de formación musical que existían durante la centuria dieciochesca. De hecho, tal y como afirma Carlos Martínez, cualquier niño con intenciones de profesionalizarse en la música, debía pasar por un periodo de seise para poder acceder a los conocimientos musicales adecuados⁸¹⁰.

II.2.2.2.5. *Promoción de los seises*

La oferta pedagógica para los seises en la catedral de Málaga era muy amplia, contando con un gran número de instrumentistas y, muchos de ellos, de una gran destreza y habilidad. Por ello, la elección por una cuerda concreta por parte de los seises fue muy variada: mientras Bernardo García y Miguel Briosca se aplicaron en instrumentos de cuerda como el violín o violón⁸¹¹, José Cordon estudió bajón y chirimía durante su periodo de muda⁸¹². Si bien en los casos anteriores no se especificaba quiénes fueron los encargados de su educación instrumental, en el caso de otros seises formados por miembros de la capilla catedralicia malagueña sí que se conservan datos más concretos: Pedro de la Espada, instrumentista de la capilla, fue el encargado de instruir a los seises Matías Trujillo, Tomás Castellanos (a los que enseñó a tocar la trompa y el clarín) y Nicolás de Heredia (al que dio lecciones de violín); mientras tanto, el seise Pedro Salinas estudió bajón y chirimía con Antonio González de la Peña, también miembro de la capilla malacitana⁸¹³.

⁸⁰⁸ Para los músicos de Toledo, la Capilla Real de Madrid siempre sería un modelo a imitar y, desde la década de los cuarenta, coincidiendo con el magisterio de Jaime Casellas, era costumbre enviar a Madrid a seises adultos u otros miembros de la capilla toledana durante su periodo de formación. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, págs. 87 y 92.

⁸⁰⁹ ACM, Leg. 616, 4-6-1744, carta de José Higuera dirigida al cabildo.

⁸¹⁰ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 170.

⁸¹¹ En la reunión capitular del 3 de enero de 1740 se leyó un memorial de Bernardo García en el que decía haber aprendido a tocar el violón y violín, «por si llegaba el caso de quedar sin voz, como le ha sucedido». A pesar de haber perdido ya su voz, pedía continuar al servicio de la capilla, pero el cabildo remitió este asunto al maestro para que tomara una decisión. ACM, AACC n.º 45, fol. 137v, 3-1-1740. Por otra parte, a Miguel Briosca se le costeó un violín solicitado para su estudio. ACM, AACC n.º 51, fol. 121r, 23-12-1769.

⁸¹² ACM, AACC n.º 50, fol. 200r, 9-10-1765.

⁸¹³ Matías Trujillo: ACM, AACC n.º 46, fol. 957v, 8-2-1751; Tomás Castellanos: ACM, AACC n.º 49, fol. 170r, 30-6-1760; Nicolás de Heredia: ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f.; y Pedro Salinas: ACM, AACC n.º 50, fol. 108v, 3-1-1765.

El cabildo malagueño era consciente de que la formación instrumental de estos seises suponía una inversión de futuro que repercutía en la propia capilla. Esto era el principal motivo por el que, en el caso de que un seise quisiera dedicarse a fondo a un instrumento, era generalmente el cabildo el encargado de comprárselo o facilitárselo. A modo de ejemplo, cabe citar que Joaquín y Ambrosio García de los Dos pidieron ayuda de costa para comprar los instrumentos que tocaban y, pese a no especificar cuáles era, el gobernador ofreció dárselos⁸¹⁴. Además, a Miguel Briosca se le costeó un violín que había solicitado para su estudio⁸¹⁵; y a Juan de Almáchar, un moncordio⁸¹⁶.

Como consecuencia de todos los datos expuestos en los párrafos anteriores, podemos afirmar que los seises eran conscientes de que su continuidad laboral en la capilla dependía del grado de aprovechamiento que estos mostraran durante su etapa de formación. De hecho, según el maestro Iribarren señalaba, a los catorce años solían mudar la voz⁸¹⁷; pero, en el caso de la catedral de Málaga, se ha comprobado que había niños cantores que, a pesar de desempeñar otra función en la capilla (como cantor o instrumentista), seguían ocupando plaza de seise y recibiendo el mismo salario que hasta entonces⁸¹⁸.

Como se refleja en los documentos cotejados, muchos de estos seises pasaron a formar parte de la capilla, ya fuese como cantores o como instrumentistas⁸¹⁹: Salvador de Herrera hizo funciones de salmista en los maitines de noche, Antonio Belmar y Muñiz también fue admitido como salmista, y José Higuera pasó a ser contralto⁸²⁰. Mientras,

⁸¹⁴ ACM, AACC n.º 45, fol. 33v, 19-9-1737.

⁸¹⁵ ACM, AACC n.º 51, fol. 121r, 23-12-1769.

⁸¹⁶ En varias actas capitulares se comenta que, aunque el cabildo decidió adquirir un monocordio de 11 pesos, el Sr. Santos, encargado de su compra, comunicó que había salido otro mejor por 232 reales y 17 maravedíes, siendo este finalmente el elegido. ACM, AACC n.º 50, fol. 507r, 19-10-1767; y ACM, AACC n.º 50, fol. 540r, 26-1-1768. También se conserva un documento en el que se ordena al administrador de canonjías de cantores un pago a Almáchar para poder costear este instrumento de tecla. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 31-1-1768.

⁸¹⁷ ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f.

⁸¹⁸ A Diego Velasco se le mantuvo su salario de seise por un año más, aunque ocupaba una plaza de instrumentista; pasado ese periodo, debería contar con la aprobación del cabildo para continuar entrando al coro con el violín o, en caso contrario, se le despediría. ACM, AACC n.º 44, s.p., 30-1-1733. En cuanto a Miguel de Castro, se citaba lo mucho que trabajaba en la capilla cantando como contralto, aunque seguía ocupando plaza de seise. ACM, AACC n.º 46, fols. 118v y 119r, 19-6-1744.

⁸¹⁹ A colación de los datos obtenidos en nuestro estudio, podemos afirmar que, de los treinta y dos niños que ejercieron como seises durante el magisterio de Iribarren, solo seis se mantuvieron al servicio de la catedral de Málaga tras la muda. Sin embargo, en el caso de la catedral de Toledo, de los sesenta seises que hubo entre 1700 y 1763, veinte fueron recibidos con salario tras alcanzar la etapa adulta. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 69. Como podemos observar, esta proporción es algo más elevada si la comparamos con la etapa del maestro navarro.

⁸²⁰ Salvador Herrera: ACM, AACC n.º 48, fols. 473r y 473v, 21-7-1757. Antonio Belmar: ACM, AACC n.º 47, fol. 63r, 4-7-1753. José Higuera: ACM, AACC n.º 50, fol. 710r, 22-12-1768.

otros seises servían en la capilla como instrumentistas: tal es el caso de Bernardo García, Matías Trujillo, José Cordón, Nicolás de Heredia o Diego Velasco, entre otros⁸²¹.

No obstante, el paso de seise a integrante de la capilla como cantor o instrumentista iba precedido en muchas ocasiones de un periodo de prueba y, aunque mantenían su sueldo en calidad de seises, existía una etapa en la que perfeccionaban sus habilidades y eran examinados con frecuencia para cerciorarse de sus avances. Por ejemplo, Miguel Maynoldi hacía suplencias como segundo flautista; Pedro Rodríguez cantaba con tiples y contraltos siempre que se ofrecía; Pedro Salinas entró a perfeccionarse en el coro con el bajón y la chirimía; y, por último, Diego Velasco ya ejercía como violinista en 1733, aunque su salario continuaba siendo el de niño cantor⁸²².

Tal y como se puede observar, esta permisividad del cabildo para aceptar «músicos en prácticas» tenía un doble objetivo: en primer lugar, enriquecer la formación de sus futuros cantantes e instrumentistas dándoles la oportunidad de poner en práctica todos los conocimientos adquiridos durante su formación, algo que suponía una gran ventaja para estos; y, en segundo lugar, contar con unos músicos más experimentados incidía positivamente en el funcionamiento de este colectivo musical y, por consiguiente, en la propia institución eclesiástica. A colación de todo lo anteriormente mencionado, Alberto Martín Márquez afirmaba en 2008 que:

A la capilla «oficial» debemos sumar una serie de cantores e instrumentistas cuya presencia respondía a una licencia del cabildo a cambio de ejercitarse en la música; es decir, en términos actuales, podríamos decir que en la capilla había personal en prácticas que participaba en la misa y oficios. Por tanto, los salarios no deben tomarse como una fuente definitiva ni global⁸²³.

Una vez expuestos todos estos datos, conviene destacar que algunos seises tuvieron la suerte de mantenerse al servicio de la capilla malagueña tras su periodo de muda. Pero esto no fue un hecho generalizado y algunos, desafortunadamente, tuvieron que continuar su andadura musical en otros centros religiosos: por ejemplo, tras haber

⁸²¹ Bernardo García dejó de ser seise en 1740. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1740. En cuanto a Matías Trujillo, no se ha encontrado la fecha exacta de su nombramiento, pero la primera vez que aparecía ocupando la plaza de trompa y clarín fue en julio de 1759. ACM, AACC n.º 49, fol. 42r, 4-7-1759. José Cordón fue contratado como bajonista. ACM, AACC n.º 50, fol. 444r, 6-7-1767. Nicolás de Heredia fue admitido como segundo violín. ACM, AACC n.º 44, fol. 111r, 9-4-1729. Diego Velasco desempeñaba las funciones de violinista desde 1733, aunque seguía ocupando plaza de seise. ACM, AACC n.º 44, s.p., 30-1-1733.

⁸²² Miguel Maynoldi: ACM, AACC n.º 50, fol. 64v, 27-7-1764. Pedro Rodríguez: ACM, AACC n.º 49, fol. 236v, 23-12-1760. Pedro Salinas: ACM, AACC n.º 49, fol. 656v, 17-11-1763. Diego Velasco: ACM, AACC n.º 44, s.p., 30-1-1733.

⁸²³ MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto, *Niños y tiples en la catedral de Zamora...*, op. cit., pág. 15.

ejercido como seises en Málaga, el municipio malagueño de Ronda acogió a Pedro Salinas, como bajonista, y a Antonio Mirantes y Navarrete, como tenor⁸²⁴.

Como hemos expuesto en el Capítulo I, la catedral de Málaga era un centro religioso muy codiciado para los músicos de la centuria dieciochesca, y algunos de ellos, tras servir en otras capillas, retornaron a la seo malagueña o, al menos, lo intentaron. Tal fue el caso de Luis Cano, cuyas cualidades vocales lo llevaron a ocupar la prebenda de contralto en Salamanca en 1755⁸²⁵ y, aunque en 1763 solicitó ser admitido como tiple nuevamente en Málaga, se negó su petición⁸²⁶. A este músico, que intentó reingresar en la catedral de Málaga sin éxito, se sumaban otros como Ambrosio García de los Dos, Antonio Lorenzo García, Blas de Castro o Antonio Mirantes y Navarrete⁸²⁷. Sin embargo, algunos seises fueron algo más afortunados: Tomás Castellanos, tras servir en Ronda, ocuparía la plaza de su maestro Pedro Andrés de la Espada en Málaga; Antonio Belmar fue readmitido en Málaga tras servir en Jaén; y Miguel de Castro ocupó el puesto de contralto en Málaga tras ser capellán en la colegiata de Olivares⁸²⁸.

Pese a todos los casos anteriormente mencionados, no siempre los seises encontraron un oficio en la música, ya fuese por falta de aptitudes o por no haber vacantes de su especialidad en el momento de solicitar la plaza. De hecho, algunos optaron por la carrera eclesiástica, ingresando en distintas órdenes religiosas: Ambrosio García de los Dos pasó a formar parte del monasterio de San Jerónimo de Sevilla; Joaquín García de los Dos fue admitido como religioso, aunque no se especifica en qué lugar; José de León pasó a ocupar el puesto de sacristán magistral de música de la iglesia de Santa María de

⁸²⁴ Pedro Salinas, tras opositar en Ronda, dejó su puesto en Málaga para ocupar el de bajonista en dicho municipio. ACM, AACC n.º 50, fol. 145r, 10-4-1765. Antonio Mirante sería contratado como tenor en la capilla rondeña: ACM, AACC n.º 49, fol. 201r, 10-10-1760.

⁸²⁵ Por aquel entonces la prebenda de contralto en la catedral de Málaga estaba ocupada por Andrés Zarzosa, aunque en esta acta se dice que había tres contraltos en la capilla. ACM, AACC n.º 47, fols. 323v y 324r, 17-9-1755.

⁸²⁶ ACM, AACC n.º 49, fol. 614r, 9-8-1763; y ACM, AACC n.º 49, fol. 614v, 17-8-1763.

⁸²⁷ Ambrosio García de los Dos, tras haber ingresado en el monasterio de San Jerónimo de Sevilla, pedía ser admitido por salmista, o para tocar órgano, violín o violón. ACM, AACC n.º 50 fol. 211r, 23-12-1765. Pero no fue admitido. ACM, AACC n.º 50, fol. 216v, 2-1-1765. Antonio Lorenzo García opositó en 1754 sin éxito. ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f.; y ACM, AACC n.º 47, fol. 232r, 30-12-1754. Aunque también escribió desde Madrid interesándose por la paza de tenor. ACM, Leg. 616, s.f., carta de Antonio García. Blas de Castro opositó para la plaza de tenor en 1754 pero fue declarado sin derecho alguno a examinarse. ACM, Leg. 616, autos de la oposición. Antonio Mirantes y Navarrete, tras ser tenor en Ronda, pidió ser examinado para plaza de tenor en Málaga, pero no fue admitido ni siquiera para ser oído. ACM, AACC n.º 49, fol. 201r, 10-10-1760.

⁸²⁸ Pedro Andrés de la Espada: ACM, AACC n.º 49, fols. 359r y 359v, 23-12-1761. Antonio Belmar: ACM, Leg. 438, Pza. 13, carta de Antonio Belmar Muñiz. Miguel de Castro pidió ocupar la plaza de contralto, pero no había vacante. ACM, AACC n.º 49, fol. 650r, 11-11-1763. Un año después fue admitido. ACM, AACC n.º 50, fols. 87r y 87v, 24-11-1764.

Vélez-Málaga; y, por último, Andrés Martínez había tomado el hábito de religioso en San Juan de Dios⁸²⁹.

A propósito de la interrupción de las relaciones laborales entre los seises y el cabildo malagueño, los documentos de la época recogen casuísticas de diversa índole. Así pues, Diego García fue despedido por haber contraído matrimonio en 1738; Antonio Navarrete fue despedido por su mal comportamiento en 1750; Francisco Salinas pasó a ocupar plaza en otra ciudad en 1765; Manuel Ibarra se marchó en 1766, alegando circunstancias económicas; y, en 1771, Juan de Almáchar abandonó su puesto en busca de un maestro con el que instruirse musicalmente⁸³⁰. Aunque no era lo habitual, puesto que se trataba de niños muy jóvenes, también hubo algún seise cuyo cese se produjo por fallecimiento, como fue el caso de Antonio Casalilla⁸³¹.

II.2.3. Ministriles

El gran desarrollo que experimentó la música instrumental en la primera mitad del s. XVI coincidió con la necesidad de ser incorporada en los centros religiosos; lo cual implicaba contratar de un modo estable a instrumentistas, siendo estos denominados «ministriles»⁸³². Poco a poco irían abandonando este término genérico para ser citados con el nombre de las plazas creadas para ellos, lo que muestra una evolución conceptual del repertorio instrumental que reivindicaba asumir en lo sucesivo funciones más independientes respecto a las voces⁸³³. Esto fue una conquista más significativa de lo que parece, pues supuso que instrumentos procedentes de repertorios ajenos a la iglesia se

⁸²⁹ Ambrosio García de los Dos: ACM, AACC n.º 50, fol. 211r, 23-12-1765. Joaquín García de los Dos: ACM, AACC n.º 45, fol. 325v, 22-12-1742. José de León: ACM, AACC n.º 47, fol. 408v, 13-11-1755. Andrés Martínez: ACM, AACC n.º 49, fol. 227v, 27-11-1760.

⁸³⁰ Diego García llevaba tiempo faltando al coro y el cabildo tuvo noticias de que había contraído matrimonio, así que se le despidió. ACM, AACC n.º 45, fol. 63r, 3-6-1738. El seise Antonio Navarrete cometía muchas travesuras y llegó incluso a lastimar a un compañero, lo que provocó su cese. ACM, AACC n.º 46, fol. 933r, 11-12-1750. Francisco Salinas fue despedido por haber encontrado acomodo en Madrid. ACM, AACC n.º 50, fols. 157r y 157v, 30-5-1765. En un memorial, Manuel Ibarra señalaba que su tío, Pedro Palomino, había sido destinado a Almáchar y, puesto que no podía mantenerle en esta ciudad, solicitaba al cabildo que, después de tres años de servicio, admitiese su retiro asignándole una limosna. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 16-1-1766. Juan de Almáchar pedía retirarse para buscar un maestro que le enseñase composición y órgano. ACM, AACC n.º 51, fols. 336v y 337r, 2-3-1771.

⁸³¹ Tras la muerte de Antonio Casalilla quedaría su plaza vacante y en ella se recibió a Luis Cano. ACM, AACC n.º 46, fol. 872r, 4-4-1750.

⁸³² Eran denominados «ministriles», según la calificación medieval; o «chirimías», pasando el nombre del instrumento al músico que lo tocaba. LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 441. En algunas instituciones, además de «ministriles», con menor frecuencia eran denominados «cirados» o «dependientes». CADEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina»..., *op. cit.*, pág. 207.

⁸³³ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, págs. 303-304.

fuesen filtrando en las ceremonias litúrgicas, modificando así las prácticas musicales que venían practicándose desde hacía décadas⁸³⁴.

Paradójicamente, en la época del Renacimiento, etapa en la que se fraguó el mundo musical de las catedrales, los músicos (incluido el maestro de capilla) eran considerados meros servidores del cabildo, pues serían vistos en cierta medida como pertenecientes a una categoría inferior⁸³⁵. No obstante, las capillas musicales aumentaron tanto en número como en profesionalidad y, de este modo, los instrumentistas fueron la categoría que sufrió los cambios más profundos en los ss. XVII y XVIII⁸³⁶.

A comienzos del s. XVII los ministriles eran un grupo autónomo, pues no dependían directamente del maestro de capilla, aunque formasen parte de la organización musical de las catedrales; no obstante, en esta misma época ciertos instrumentos tocaban las melodías de los cantores, siendo habitual que los bajones doblaran las líneas del bajo o, en el caso de las cornetas y sacabuches, las voces superiores⁸³⁷. A medida que la centuria avanzaba, esta práctica de conjunto en la que instrumentos y cantores interpretaban bajo las órdenes del maestro de capilla se iba intensificando: tal fue así que, desde comienzos del s. XVIII, los instrumentos pasaron a formar parte, a todos los efectos, de la capilla⁸³⁸.

La paulatina consolidación del nuevo estilo que venía fraguándose desde comienzos del s. XVIII trajo consigo un aumento del número de ministriles especializados, debido a la nueva responsabilidad que adquirirían los instrumentos en este tipo de repertorio⁸³⁹. Así pues, se produjo una mezcolanza entre los instrumentos procedentes de la vieja tradición y aquellos novedosos que irrumpían asumiendo funciones en el mismo plano de consideración que las voces⁸⁴⁰.

A nivel organológico, desde finales del s. XVII se introdujeron en el ámbito catedralicio instrumentos como los violines, que muy pronto pasaron a ser indispensables en toda la actividad musical religiosa⁸⁴¹. Hasta entonces había perdurado el uso de instrumentos típicamente barrocos, como cornetas, chirimías, sacabuches, bajones o bajoncillos, pero todos ellos fueron desapareciendo en la primera mitad del s. XVIII⁸⁴².

⁸³⁴ *Ibidem*, pág. 304.

⁸³⁵ LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 441.

⁸³⁶ *Ibidem*, pág. 442.

⁸³⁷ *Ibid.*

⁸³⁸ *Ibid.*, pág. 443.

⁸³⁹ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 51.

⁸⁴⁰ *Ibidem*.

⁸⁴¹ LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 443.

⁸⁴² *Ibidem*.

Una excepción sería el bajón, que continuaba empleándose hasta que fue suplantado por el fagot, con un sonido más dulce, en el s. XIX; no obstante, a este instrumento, propio de una nueva estética, se sumaron trompas, flautas y, sobre todo, los violines⁸⁴³. Ya en los últimos decenios del s. XVIII, en el registro bajo se impuso el violón y comenzó a aparecer el contrabajo, mientras que la viola tardó más en incorporarse⁸⁴⁴. Aun así, en instituciones como la Real Capilla de Madrid, contaron con cuatro violas en plantilla en 1756⁸⁴⁵.

A propósito de la introducción de nuevos instrumentos en las iglesias durante el s. XVIII, conviene señalar que estos, en principio, fueron considerados un mero adorno, pues las voces seguían ostentando el protagonismo sonoro en la música eclesiástica; así pues, no cabía esperar que estos se independizaran para poder desarrollar un lenguaje completamente propio⁸⁴⁶. En España, por norma general, no llegó a asumirse el estilo puramente instrumental, aunque esto no significase que obras concebidas para voces no incluyeran fragmentos en los que los instrumentos asumían un protagonismo absoluto⁸⁴⁷.

Para nuestra sorpresa, autores como Iribarren se rebelaron contra esta tendencia y, además de insertar secciones instrumentales de gran envergadura en obras vocales, este músico navarro dio un paso más allá, componiendo obras puramente instrumentales⁸⁴⁸.

Este estilo de escribir música, en el que se prescindía de las omnipresentes voces, fue objeto de crítica por parte de algunos teóricos de la época. Como ejemplo se puede citar a Francesc Valls, quien empleaba el término «estilo fantástico» para referirse a este tipo de repertorio en su tratado *Mapa armónico práctico* (1742), describiendo este tipo de música de la siguiente manera:

Es una composición desatada y método libre y suelto, donde el compositor puede echar por donde quiere, sirve su uso para música de órgano, clavecimbalo, arpa, guitarra y cualquiera instrumento, que con él solo se pulsen, o se tañen tres o cuatro voces. Las composiciones de tientos, recercatas, sinfonías, conciertos, tocatas y sonatas pertenecen a este estilo [...]. Puede ser su uso sacro y profano, bien entendido, que para el templo sean sus aires decentes. Solo el órgano tiene lugar en los divinos oficios, los demás instrumentos la costumbre les permite, cuya práctica y su uso disputen los teólogos [...]. Entran también en este estilo las sinfonías, sonatas y tocatas que decía (que en el tiempo presente casi son una misma cosa con diferentes nombres) de cualesquiera instrumentos [...]. En la era presente hay gran cosecha de compositores de tocatas, sonatas y sinfonías,

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ *Ibid.*, pág. 444.

⁸⁴⁵ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pág. 9.

⁸⁴⁶ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 267.

⁸⁴⁷ *Ibidem*, págs. 267-268.

⁸⁴⁸ Ejemplo de ello sería la *Tocatta* instrumental con la que abre su cantada al Santísimo *Prosigue acorde lira*, compuesta en 1740, para dos violines y acompañamiento. NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 54.

de las más se puede decir que es una composición, que no ata ni desata, sin cuidar de reglas ni preceptos; porque cualquier mediano violinista se mete a compositor de sinfonías ignorando las reglas de la música; algunas de ellas salen sin ton ni son, porque son retazos que sacan de unas y otras autores, y de algún pasaje que acaso se les ocurrió, tocando el violín lo encajan, venga o no venga, poniéndoles un acompañamiento áspero, y que muchas veces no es del caso; con que sale después un monstruo diforme, sin pies ni cabeza [...]. Solo sus fantásticos autores buscan el aplauso del vulgo, sin cuidar de nada más, y muchas veces tropiezan en aires más propios para el baile que para la iglesia⁸⁴⁹.

Por lo que respecta a las obligaciones de estos ministriles en la capilla malacitana, debemos puntualizar que, además de ser los responsables de las actuaciones fijas que tenían lugar, también podían, por su cuenta, tomar parte de funciones celebradas fuera de la iglesia, ganando con ello un sobresueldo⁸⁵⁰. Este hecho provocó diferencias entre el cabildo malagueño y sus músicos en numerosas ocasiones⁸⁵¹.

Otro dato llamativo relacionado con estos ministriles sería, como ya hemos mencionado en el Capítulo I, la función docente que muchos de ellos realizaban con sus propios hijos varones: estos se convertían en los mejores maestros de sus descendientes, asegurándoles un oficio con el que continuar la tradición familiar⁸⁵². Este hecho es extrapolable al resto de miembros de la capilla, incluyendo cantantes y organistas y, en el caso de Málaga, se ha observado que muchos apellidos se repetían dentro de una misma cuerda. Como ejemplo cabe citar que Juan Maynoldi instruyó a su hijo Miguel en la flauta; Antonio Villafranca realizó esta misma labor pedagógica con su hijo Francisco, al cual enseñó el órgano y arpa; Juan Cotillas dio nociones de bajón a su hijo Manuel; Pedro Cuesta ejerció como contralto, puesto que su padre José había desempeñado el puesto con anterioridad; al tenor y salmista Juan González de Valdivieso le sucedió su hijo Pedro en la cuerda de tenor; Nicolás Trujillo probablemente dio nociones de violín a su hijo Matías; y Vicente Úbeda acercó a su hijo a la técnica del bajón y otros instrumentos de viento. Además de todos los casos mencionados, también tuvieron cabida en la capilla de la catedral de Málaga los hijos de otros cargos no relacionados con la actividad musical, como Lorenzo y Francisco de Fragua, hijos del campanero⁸⁵³.

⁸⁴⁹ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, *op. cit.*, fols. 229r-230r.

⁸⁵⁰ Por ejemplo, en 1759 varios músicos de la capilla fueron llamados para una función en Cádiz en la que se proclamaba al monarca Carlos III y, aunque pidieron la licencia pertinente, el cabildo les negó el permiso para asistir a dicho acto. ACM, AACC n.º 49, fols. 74v y 75r, 26-10-1759.

⁸⁵¹ La normativa fijada dejaba muy claro que los músicos no podían ausentarse de su puesto sin permiso expreso, pero Francisco Villafranca, haciendo caso omiso de esta norma, se ausentó para ir a las fiestas de Marbella, lo que supuso ser privado de su oficio. LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas...», *op. cit.*, págs. 178-179.

⁸⁵² A este asunto ya aludíamos en el epígrafe I.3.4.1.

⁸⁵³ Todos estos los datos mencionados en este párrafo se encuentran detallados en el Anexo 1, junto con otra serie de datos biográficos de estos miembros de la plantilla musical.

Por último, hay que mencionar casos en los que algún ministril ejercía como examinador para dar fe del avance técnico de otros que se estaban especializando. Este fue el caso de Antonio González, ministril bajonista al que se le pidió, junto al maestro, informar al cabildo sobre la habilidad y suficiencia de Pedro Rodríguez y Bernardo Salinas, bajón y chirimía respectivamente⁸⁵⁴.

II.2.3.1. *Cuerda*

II.2.3.1.1. *Violín*

La introducción de estos instrumentos en las capillas religiosas fue uno de los asuntos más controvertidos y polémicos de la época. De hecho, en 1726 Benito Jerónimo Feijoo sostenía que:

Los violines son impropios en aquel sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos, y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, muy distante de aquella atención decorosa que se debe a la Majestad de los misterios; especialmente en este tiempo, que los que componen para violines ponen estudio en hacer las composiciones tan subidas que el ejecutor vaya a dar en el puente con los dedos⁸⁵⁵.

De todos los instrumentos que se introdujeron en el s. XVIII en las capillas catedralicias españolas, el violín fue el más destacado, con una omnipresencia incuestionable en las obras compuestas desde entonces, aunque siempre supeditado a la preminencia vocal⁸⁵⁶. Pero en algunos centros, como en la Capilla Real de Madrid y en ambientes musicales de Barcelona, los violines fueron adoptados ya desde finales del s. XVII, adelantándose a otras capillas de la época⁸⁵⁷. Mientras, en Oviedo su uso está documentado desde 1702 y pronto se sumaron Valencia (1706), Sigüenza (1707), Jaén y Calahorra (1708), Córdoba (1710)⁸⁵⁸. A esto hay que añadir que Salamanca contrató al primer violinista de su plantilla en 1712 y en Cádiz, aunque la primera noticia de este instrumento aparece en 1713, no fue hasta 1717 cuando se crearon dos plazas de violín⁸⁵⁹.

⁸⁵⁴ ACM, AACC n.º 50, fol. 119r, 30-1-1765.

⁸⁵⁵ FEJOO Y MONTENEGRO, fray Benito Jerónimo, «Música de los templos», en *Teatro crítico universal*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1726, vol. I, discurso XIV, párrafo 43.

⁸⁵⁶ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 269.

⁸⁵⁷ Capilla Real de Madrid: LOLO HERRANZ, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pág. 41. Barcelona: MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 356.

⁸⁵⁸ Oviedo: CASARES RODICIO, Emilio, *La música en la catedral de Oviedo...*, op. cit., pág. 113. Valencia, Sigüenza, Jaén, Calahorra, Córdoba: LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 54.

⁸⁵⁹ Salamanca: PÉREZ PRIETO, Mariano, «La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750: historia y estructura», *Revista de Musicología*, n.º 18 (1995), pág. 158. Cádiz: DíEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, op. cit., págs. 208-209.

Posteriormente, existe constancia de la presencia de este instrumento en Palencia (1713), Burgos, Alicante, Badajoz, Baza y Olivares (1714), Plasencia (1715) y la colegiata del Salvador de Granada (1716)⁸⁶⁰. Asimismo, en Toledo, tras un primer intento de incluirlos en 1709, su admisión no se produjo hasta 1717⁸⁶¹. Estos centros sirvieron como ejemplo para el resto del territorio y pronto otras capillas como las de Pamplona (1720), Jaca, Orihuela (1722), Albacete (1724), Daroca, Coria (1725) y Manresa (1728) se unieron a esta nueva tendencia⁸⁶².

Sorprendentemente, en algunas capillas españolas no hubo plazas exclusivas para este instrumento. Tal fue el caso de la catedral de Pamplona, donde el violín era interpretado por ministros especializados en otros instrumentos⁸⁶³, o Segovia, institución en la que esta plaza no se creó hasta 1759 por causas económicas, aunque esto no significa que en su capilla no se hubiese empleado el violín desde hacía décadas⁸⁶⁴.

Según los datos expuestos, el caso de la catedral de Málaga fue bastante precoz, ya que, tras nuestro rastreo por los documentos de la época, el primer violinista admitido en su capilla musical fue contratado a comienzos del s. XVIII. Se trataba de José Ferro,

⁸⁶⁰ Palencia, Burgos, Alicante, Badajoz, Baza, Olivares: LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 54. En Plasencia, algunas fuentes apuntaban que en 1715 se encuentra la primera mención de este instrumento. LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Plasencia* (notas históricas), Madrid, Ediciones De La Coria-Fundación Xavier de Salas, 1995, pág. 104. Pero en otras se dice que fue en 1714. LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 54. Colegiata del Salvador de Granada: RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, tesis doctoral, director: Antonio Martín Moreno, Universidad de Granada, 1995, vol. 1, pág. 297.

⁸⁶¹ En el caso de Toledo, Carlos Martínez señalaba que su inserción se produjo en 1717. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., págs. 303 y 353.

⁸⁶² Jaca, Orihuela, Daroca, Coria, Manresa y Albacete: LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 54. En Pamplona, aunque ya en 1610 hay menciones al violín en su catedral, no hay datos que confirmen su uso continuado durante dicha centuria, pero en 1720, Joaquín de Redon compró un violín para el servicio en dicha institución eclesiástica. GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, op. cit., vol. 1, pág. 61. Aunque fuentes posteriores señalan que ocurrió en 1716. LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 54.

⁸⁶³ GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, op. cit., vol. 1, págs. 61-62.

⁸⁶⁴ Si bien en 1641 un violinista pedía un estipendio por haber trabajado en la capilla en algunas fiestas, la inserción de estos músicos en plantilla se demoró hasta bien entrado el s. XVIII. En 1723 Francisco Calvo mencionaba que había ejercido como violinista en varias funciones y este mismo año sería admitido un mozo con habilidad para tocar violín, oboe y chirimía. Ya en 1745 se hablaba de la necesidad de establecer una plaza de violín y en 1756 se trató de hacer diligencias nuevamente para proveer con un violín la capilla, pero no se admitió la propuesta por no tener partida económica con la que pagarle. No sería hasta 1759 cuando se admitió a un candidato para el puesto (Gabriel Callejo). LÓPEZ-CALO, J., *Documentario musical de la catedral de Segovia*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. 1, págs. 108, 109, 206, 237, 253 y 258.

diestro tanto en el violín como en el violón, músico recibido en la catedral malacitana el 3 de abril de 1703⁸⁶⁵.

A efectos prácticos, los violinistas de la seo malagueña durante la segunda mitad del s. XVIII tenían una serie de obligaciones: debían asistir a las funciones de primera clase, entierros de prebendados y aquellos que tenían lugar fuera de la iglesia, conciertos de ofertorio los domingos y festivos, misereres del viernes y completas de los sábados de cuaresma, entre otras ocasiones que el cabildo considerase⁸⁶⁶. Aunque estos datos son algo posteriores, estas atribuciones estaban ya vigentes durante el magisterio de Iribarren.

Respecto a los modos de acceso al puesto, cabe mencionar el singular caso de Francisco Espinosa, cuyo memorial pidiendo ser admitido fue entregado al cabildo por María de Quesada, mujer del capitán comandante general José Escafintas⁸⁶⁷. Puesto que fue aceptado, suponemos que el militar Escafintas fue muy influyente y debía contar con el favor del cabildo ya que, aunque no era necesario ningún músico violinista en aquel momento, este fue admitido.

A propósito del papel del violín en la plantilla de la catedral malagueña, Luis Naranjo afirmaba lo siguiente:

Iribarren escribe muy frecuentemente para dos violines [...] en la instrumentación de sus obras. Lo habitual en la capilla era la existencia de dos violinistas. Pero durante varios años se contó con un tercer violín que normalmente duplicaba a uno de los dos primeros. También, cuando la obra contaba solo un violín, tocaban al unísono los dos o, en su caso, los tres violines existentes⁸⁶⁸.

Tras nuestra investigación, estos datos se corroboran, aunque solo parcialmente. Como puede observarse en la siguiente tabla, la llegada de Iribarren a la capilla catedralicia de Málaga coincidió con tres violinistas en plantilla: Nicolás Trujillo, que inició sus servicios como violinista en 1723 o 1726; Nicolás o Francisco de Heredia, admitido en 1729; y Diego Velasco, que ocupaba plaza de violinista desde 1733, aunque seguía recibiendo salario de seise⁸⁶⁹.

⁸⁶⁵ En junio de 1703 se mencionaba que fue recibido el 3 de abril de aquel año. ACM, AACC n.º 38, fol. 140v, 25-6-1703. A su habilidad con violón y violín debemos sumar su destreza con el rabel. ACM, AACC n.º 38, fol. 131r, 3-4-1703.

⁸⁶⁶ ACM, Leg. 616, 16-3-1797.

⁸⁶⁷ ACM, AACC n.º 48, fol. 297r, 10-7-1755.

⁸⁶⁸ NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 20.

⁸⁶⁹ Se conserva una carta de Trujillo en la decía haber sido nombrado violinista en 1723: en ella sostenía que fue recibido para servir en 1705, fue seise diez años, continuó como violón ocho años y ahora servía de violín primero, habiendo ejercido un total de treinta y siete años (este siete parece estar escrito sobre un seis; además, más adelante se vuelve a mencionar esta cifra total de años al servicio de la capilla, ahora

Tabla 10. Violinistas en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	CESE
Trujillo, Nicolás	1723 o 1726	1760†
Heredia, Francisco de o Nicolás de	1729	1744
Velasco y Fernández, Diego	1733 o 1734	1772†
García, Bernardo	1740	1761
Espada, Pedro Andrés de la	1744	1761†
Espinosa, Francisco	1755	1769†
Trujillo, Matías	1761	1784

En la década de los cuarenta tuvo lugar el cese de Heredia, que promocionó a otra iglesia de Badajoz⁸⁷⁰. No obstante, otros dos músicos suplirían esta ausencia: Bernardo García, contratado desde 1740; y Pedro Andrés de la Espada, admitido en 1744 como sustituto de Heredia⁸⁷¹. A colación de los datos expuestos, podemos afirmar que, desde la llegada de Iribarren y hasta mediados de siglo, la capilla musical de Málaga contó con un número de violinistas no inferior a tres, llegando a ser puntualmente cuatro (entre 1740 y 1744).

Esta cifra se vio incrementada ya que, en 1755, se produjo la incorporación de Francisco Espinosa⁸⁷². A esto se suma que entre los años cincuenta y setenta del periodo dieciochesco se mantenían al servicio los siguientes ministros: Nicolás Trujillo, fallecido en 1760; Bernardo García, sustituido por Matías Trujillo en 1761; Pedro Andrés de la Espada, fallecido en 1761 y Diego Velasco, cuya muerte se produjo en 1772⁸⁷³. Estas

citando treinta y seis). ACM, Leg. 616, 11-7-1742. Pese a lo anteriormente expuesto, se conserva una carta suya fechada en 1750: en ella sostenía que, tras haber sido admitido en 1705, fue seise durante seis años, a los que siguieron quince con el violón. Estos datos nos hacen intuir que su admisión como violinista se produjo en 1726. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 10-7-1750. Nicolás o Francisco de Heredia fue aceptado como segundo violín. ACM, AACC n.º 44, fol. 111r, 9-4-1729. En 1733 Diego Velasco ya era seise de la capilla y se le mantuvo su salario de seise por un año más, aunque ocupando una plaza de instrumentista. Pasado ese periodo, debería contar con la aprobación del cabildo para continuar entrando al coro con el violín; en caso contrario, se le despediría. ACM, AACC n.º 44, s.p., 30-1-1733.

⁸⁷⁰ ACM, AACC n.º 46, fol. 117v, 12-6-1744.

⁸⁷¹ En enero de 1740 Bernardo García fue cesado como seise de la catedral malagueña. ACM, AACC n.º 45, fol. 137v, 3-1-1740. Un año después ya se le citaba como segundo violón. ACM, AACC n.º 45, fol. 207r, 17-5-1741. Esto nos lleva a pensar que, en caso de necesidad, su habilidad con el violín también le permitió interpretar este instrumento en la capilla, aunque no se cite expresamente en las fuentes de la época. En el caso de Pedro Andrés de la Espada, es fue admitido como trompa, clarín y violín en 1744. ACM, AACC n.º 46, fol. 117v, 12-6-1744.

⁸⁷² ACM, AACC n.º 48, fol. 297r, 10-7-1755.

⁸⁷³ Nicolás Trujillo. ACM, AACC n.º 49, fol. 108r, 27-2-1760. Bernardo García se mantuvo en el violón, mientras Matías Trujillo pasó a ocupar su cargo como trompa, clarín y violín. ACM, AACC n.º 49, fol. 249r, 3-1-1761. Pedro Andrés de la Espada pidió al cabildo un permiso de cinco o seis meses para ir personalmente a Hamburgo por la muerte de su tío, quedando Tomás Castellanos en su puesto. ACM, AACC n.º 49, fol. 291v, 16-4-1761. El navío en el que debía retornar partió de Hamburgo el 8 de noviembre

bajas obligaron al cabildo a renovar parte de la cuerda de los violines y, por tanto, se contrató a Matías Trujillo en 1761, siendo este el último violinista admitido durante el magisterio de Iribarren⁸⁷⁴.

Ya en la segunda mitad del s. XVIII no solo se mantuvo este elevado número de violinistas en plantilla, sino que se contó hasta con cuatro plazas adscritas al violín. Sin embargo, algunos de estos ministros compaginaban esta labor con la interpretación de otros instrumentos, por lo que era normal encontrar hasta a cinco o seis violinistas⁸⁷⁵.

Además de todos aquellos ministros de la capilla de Málaga que se encargaban de interpretar el violín, lo hiciesen de manera exclusiva o compaginando esta labor con otros instrumentos, a lo largo del magisterio de Iribarren hubo numerosos aspirantes: tal fue el caso de Matías de Riaño, que pretendía el puesto en 1745; José de Ayala, músico de Ávila que solicitaba ser admitido en 1760 y 1764; Ambrosio García de los Dos, que había sido seise en la capilla malagueña y, tras ingresar en el monasterio de San Jerónimo de Sevilla, en 1765 se ofrecía como salmista, organista, violón y violín; Juan Diego Moreno, instrumentista de la catedral de Almería que pretendía el puesto de violinista en 1765; o Juan Valentín Rodríguez, aspirante en 1766, también procedente de la catedral de Almería⁸⁷⁶.

En relación con los datos expuestos, resulta llamativo que el número de violinistas en la capilla malagueña no tuviese mucho que envidiar a otras instituciones de prestigio, aunque nunca superó el caso de la Real Capilla de Madrid, que llegó a cifras desorbitadas e inalcanzables para otras instituciones musicales españolas⁸⁷⁷. En Cádiz, por ejemplo, contaban con dos plazas de violín en 1717, estas ascendieron a cuatro en 1750 y, desde

de 1761; pero, desgraciadamente, sufrió un accidente y todos los pasajeros, excepto un miembro de la tripulación, murieron. Todo esto fue certificado por Juan Freyer, cónsul de Hamburgo. ACM, Leg. 422, Pza. 1b. Tras el fallecimiento de Diego Velasco, su viuda, Francisca Ruiz, recibió seis meses de supervivencia. ACM, AACC n.º 51, fol. 447r, 25-1-1772.

⁸⁷⁴ El maestro Piera informó sobre su destreza con la trompa, el clarín y el violín, hallándole suficientemente hábil para ocupar la plaza de Bernardo García. ACM, AACC n.º 49, fol. 250r, 8-1-1761.

⁸⁷⁵ Lo habitual era que primero, segundo y, a veces, tercer violín, se dedicaran en exclusiva a este instrumento, mientras que el resto lo compaginaba con otros instrumentos. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 242.

⁸⁷⁶ La capilla necesitaba voces por aquel entonces y, aunque Matías de Riaño mostró una gran habilidad con el violín, no era hábil en su voz; por lo tanto, no fue admitido pese a sus cualidades violinísticas. ACM, AACC n.º 46, fol. 393v, 30-9-1745. José de Ayala: ACM, AACC n.º 49, fol. 166v, 30-6-1760; y ACM, AACC n.º 50, fol. 68r, 9-8-1764. Ambrosio García de los Dos: ACM, AACC n.º 50 fol. 211r, 23-12-1765. Juan Diego Moreno: ACM, AACC n.º 50, fol. 161r, 14-6-1765. Juan Valentín Rodríguez: ACM, Leg. 422, Pza. 1d, 17-8-1766, carta de Juan Valentín.

⁸⁷⁷ En 1695 tenía en plantilla cuatro violinistas, cifra que ascendió a cinco en 1701, seis en 1718 y trece en 1724. LOLO HERRANZ, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pág. 41.

entonces hasta final del s. XVIII, hubo cuatro o cinco violinistas casi siempre⁸⁷⁸. Por otra parte, la catedral de Sevilla creó seis plazas de instrumento de cuerda en 1732, tres destinadas al violín y tres al violón⁸⁷⁹; mientras, la catedral de Toledo albergó en su plantilla entre cuatro y seis violinistas a mediados del s. XVIII⁸⁸⁰. Estos datos contrastan con catedrales como la de Oviedo donde, pasado el primer tercio del s. XVIII, la cifra de violinistas en plantilla se mantuvo en solo dos⁸⁸¹; o Ávila, cuya capilla pasó de tres, en 1720, a uno en 1740⁸⁸². Sorprendentemente, también encontramos casos como el de la capilla de la seo de Barcelona, donde, en 1758 el maestro Josep Pujol alertaba al cabildo que la capilla estaba totalmente falta de violines⁸⁸³.

Pese a no contar con violinistas de procedencia italiana en la capilla malagueña durante el magisterio de Iribarren⁸⁸⁴, este país fue un referente para algunos de los violinistas que, estando contratados por la catedral de Málaga, solicitaron licencia para viajar a Italia y perfeccionarse con su instrumento. Tal fue el caso de Nicolás (o Francisco) de Heredia y Diego Velasco, violinistas que pidieron trasladarse a Italia en 1735: su deseo era habilitarse en su instrumento y usar otros con una mayor destreza «que aquí no podían conseguir», pero el cabildo no quería prescindir de sus servicios y compensó su negativa con un aumento salarial⁸⁸⁵. En relación con este asunto, se debe añadir que Italia no solo era un referente pedagógico en lo que a formación presencial se refiere, sino que las obras de compositores italianos nutrían el repertorio que tocaban algunos violinistas cuando no se sometían a la disciplina de las capillas españolas: en el

⁸⁷⁸ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, op. cit., pág. 208.

⁸⁷⁹ ISUSI FOGOAGA, Rosa, *La música en la catedral de Sevilla en el s. XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, tesis doctoral, directora: María Gembero Ustárroz, Universidad de Granada, 2003, vol. 1, pág. 108.

⁸⁸⁰ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 51.

⁸⁸¹ QUINTANAL ÁLVAREZ, Inmaculada, *La música en la catedral de Oviedo en el s. XVIII*, Oviedo, Centro de estudios del s. XVIII-Consejería de Educación del Principado de Asturias, 1983, pág. 166.

⁸⁸² MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española...*, op. cit., pág. 101.

⁸⁸³ PAVÍA I SIMÓ, Josep, «Documents per a la història de les capelles de música de Barcelona. 1763-1820», *Anuario Musical*, n.º 37 (1982-1983), págs. 84 y 111.

⁸⁸⁴ Encontrar violinistas de procedencia italiana sí era habitual en otras capillas como la de Toledo: su catedral contó con los servicios de los violinistas Manuel Téllez, natural de Palermo; el genovés Joseph Rocatagliatta; o el napolitano Francesco Montali. Sin embargo, no podemos asegurar si estos personajes italianos vinieron directamente de sus países o, lo que es más probable, ejercieron antes en otras instituciones musicales peninsulares. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., págs. 70, 357, 362 y 364. Otro ejemplo lo encontramos en la catedral de Cádiz, donde al menos nueve de los veintidós violinistas que ejercieron durante el s. XVIII tenían apellidos italianos. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, op. cit., pág. 208. Pero estos no son casos aislados, sino que Pilar Alén, refiriéndose a la capilla de la catedral de Santiago, subraya la «masiva presencia de músicos italianos que formaban parte de su plantilla». ALÉN GARABATO, M.ª Pilar, *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela...*, op. cit., pág. 16.

⁸⁸⁵ ACM, AACC n.º 44, s.p., 29-4-1735.

testamento de Joseph Peralta, violinista contratado por la catedral de Toledo en 1717, se detalla una serie de partituras que este músico empleaba para su formación instrumental, incluyendo obras de compositores como Corelli, Vivaldi, Albinoni o Verazini⁸⁸⁶.

A modo de conclusión, hemos podido observar que los violines eran parte indispensable en la capilla malagueña. Las cantadas de Navidad objeto de estudio en esta tesis son una muestra de ello, ya que, salvo las obras *Yo y dos brutos* y *Por aquel horizonte*, todas incluyen en su instrumentación dos violines⁸⁸⁷.

II.2.3.1.2. Viola

Este instrumento llegó a las catedrales españolas entre las últimas décadas del s. XVIII y principios del XIX: si bien existen ejemplos tempranos de capillas donde se menciona ya a comienzos del s. XVIII, como en Manresa (1713) y Gerona (1722); normalmente habría que esperar a mediados de siglo para encontrar la viola en plantilla, como es el caso de la Capilla Real de Madrid (1756) y Plasencia (1759); o a finales de siglo, tal y como ocurría en Jaén, Santiago, Oviedo y Granada⁸⁸⁸. En el caso de Cádiz, no parece que este instrumento formase parte de la plantilla durante la segunda mitad del s. XVIII, pues la única mención que de él se conserva está datada en 1789 y solamente se especificaba que la viola fue contratada para actuar en la catedral junto a otra serie de instrumentos⁸⁸⁹. A todo lo anteriormente expuesto se deben añadir algunos casos concretos en los que, si bien este puesto en la plantilla brillaba por su ausencia, existían obras en cuya instrumentación encontrábamos la viola: esto ocurrió, por ejemplo, en la

⁸⁸⁶ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., págs. 359-360.

⁸⁸⁷ Como excepción debemos citar la cantada de Navidad *Señora parida*, en la que solo encontramos un violín, aunque se indica que «se ha de duplicar».

⁸⁸⁸ Manresa y Gerona: VILAR I TORRENS, Josep M.^a, *La música a la seu de Manresa en el segle XVIII*, Manresa, Generalitat de Catalunya-Caixa de Manresa-Ajuntament de Manresa, 1990, págs. 128-129. Capilla Real de Madrid: CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pág. 9. Aunque faltarían veinte o treinta años para que entrase en las capillas españolas, en Plasencia ya se citaban la viola y viola de amor en 1759. La mención al segundo instrumento debió de ser circunstancial, pues son contadas sus alusiones en los documentos de las catedrales españolas: LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Plasencia...*, op. cit., págs. 109-110. Jaén: JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *La música en Jaén*, Jaén, Diputación, 1991, pág. 108. Fue el maestro Buono Chiodi (al servicio entre 1770 y 1783) quien introdujo por primera vez la viola en la capilla de la catedral de Santiago; este hecho se produjo de manera paulatina, hasta que acabó usándola en todas sus obras tardías, e incluso añadiéndolas en otras piezas compuestas sin incluir este instrumento en un principio. Pese a que este instrumento apenas se usaba en la música religiosa española de la época, puede que su formación italiana y su familiaridad con instrumentos de cuerda fuese el origen del empleo tan frecuente que hizo de la viola. ALÉN GARABATO, M.^a Pilar, *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela...*, op. cit., págs. 33 y 38. Oviedo: QUINTANAL ÁLVAREZ, Inmaculada, *La música en la catedral de Oviedo...*, op. cit., pág. 166. Granada: RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La colegiata del Salvador...*, op. cit., vol. 1, pág. 301.

⁸⁸⁹ Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, op. cit., pág. 210.

catedral de Pamplona, pero hay que tener en cuenta que, a veces, se podía añadir este instrumento a obras finalizadas con anterioridad⁸⁹⁰.

En el caso concreto de la catedral de Málaga, no hay evidencias de que la viola formase parte de la capilla ni durante el periodo objeto de estudio ni en décadas posteriores. Sin embargo, Iribarren ya introdujo este instrumento en dos de sus obras conservadas en el archivo catedralicio malagueño: se trata de las obras *Qué fina y ansiosa* y *De amor exceso amante*⁸⁹¹. A esto hay que sumar la existencia de algunas composiciones de las últimas décadas del s. XVIII que también emplean la viola. Esto hace suponer que, o bien este instrumento era interpretado por el titular de otra plaza o fue añadido en la pieza años después a su fecha original de composición⁸⁹². De hecho, según Luis Naranjo, algunas obras del músico navarro fueron recuperadas tanto por Jaime Torrens, su sucesor en el magisterio, como por Eduardo Ocón, organista de la segunda mitad del s. XIX⁸⁹³, lo cual puede justificar que, aunque estos instrumentos la viola no formase parte de la obra original, su instrumentación se adecuase a las nuevas tendencias musicales incorporadas en décadas posteriores.

II.2.3.1.3. Violonchelo

Mientras que el violonchelo estuvo más vinculado a la música orquestal o camerística, el violón, de un tamaño intermedio entre el violonchelo y el contrabajo, era más idóneo para la realización del bajo continuo y, por tanto, el preferido en las capillas musicales⁸⁹⁴. Aun así, en algunas instituciones españolas se contaba con uno o varios violonchelistas en plantilla a finales del s. XVIII: tal fue el caso de la catedral de Santiago (1756), la seo de Jaén (1791) o la Capilla Real de Valencia (1776)⁸⁹⁵.

⁸⁹⁰ GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 62.

⁸⁹¹ *Qué fina y ansiosa*: área al Santísimo para tiple, dos violines y una viola. ACM, Leg. 74-15 (sección música). NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 41. *De amor exceso amante*: cantada al Santísimo para alto, dos violines, una viola y un oboe. ACM, Leg. 75-23 (sección música). *Ibidem*, pág. 42.

⁸⁹² MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 246.

⁸⁹³ NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren Echevarría, Juan»..., *op. cit.*, pág. 237.

⁸⁹⁴ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 247.

⁸⁹⁵ En el caso de la catedral de Santiago, el maestro Chiodi empleó este instrumento en el salmo *Dixit Dominus* n.º 153 (1756) y en otras obras latinas de corta extensión, aunque nunca en los villancicos. A diferencia de las partes compuestas para violón de este maestro, las de violonchelo no contienen bajo cifrado. ALÉN GARABATO, M.^a Pilar, *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela...*, *op. cit.*, págs. 38 y 77. Jaén: JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *La música en Jaén...*, *op. cit.*, pág. 108. Capilla Real de Valencia: BOMBI, Andrea, «La música en las festividades del Palacio Real de Valencia en el siglo XVIII», *Revista de Musicología*, vol. 18, n.º 1-2 (1995), pág. 205.

A propósito de la capilla catedralicia de Málaga, debemos admitir que durante el magisterio de Iribarren encontramos un músico vinculado con este instrumento, recogido en la siguiente tabla:

Tabla 11. Violonchelistas en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	PRIMERA NOTICIA	CESE
García, Bernardo	1740	1795

Como se ha podido observar, se trata de Bernardo García, quien sostenía que había servido en la catedral de Málaga como trompa, clarín, violón y violonchelo desde 1740⁸⁹⁶. Desafortunadamente, no podemos asegurar en qué año comenzó García a emplear este último instrumento; pero, en caso de haberlo hecho desde aquella temprana fecha de 1740, la capilla malagueña se convertiría en una de las pioneras a nivel de España en introducirlo. Otra opción más plausible sería que este músico se habilitase con el violonchelo algunos años después, ya que algunos músicos se iban adaptando a las exigencias de la capilla y, aunque entrasen para servir con un perfil instrumental concreto, fueron ampliando sus habilidades, lo que les convertía en unos ministros más útiles y productivos para su institución religiosa.

En relación con el corpus compositivo de Iribarren debemos señalar que ninguna de las cantadas analizadas en esta tesis incluye el violonchelo en su plantilla, hecho extrapolable al resto de su obra⁸⁹⁷. Por ello, aunque Bernardo de Ortega se habilitase en el violonchelo, es muy probable que este hecho tuviese lugar en una época posterior al magisterio del músico navarro.

También conviene mencionar en este epígrafe a Matías Trujillo que, si bien ejerció como violonchelista en una época algo posterior al maestro Iribarren, este ministro estaba en el puesto de trompa y clarín desde 1751⁸⁹⁸. Ya en 1770 fue relevado por razones de salud y, desde entonces, se encargó del violín y otros instrumentos⁸⁹⁹. Como hemos

⁸⁹⁶ En 1795 decía tener setenta y cinco años y haber servido sesenta y cuatro años en la catedral de Málaga, pues comenzó como seise desde 1731 y como trompa, clarín, violón y violonchelo desde 1740. ACM, AACC n.º 57, fols. 149r y 149v, 14-3-1795.

⁸⁹⁷ El investigador Luis Naranjo dedica unos breves apartados a analizar la plantilla vocal e instrumental de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren y no hace mención en ningún momento a este instrumento de cuerda denominado violonchelo. No obstante, sí deja claro que «no había clave, ni guitarra barroca, ni tiorba, ni archilaúd, ni chitarrone, ni instrumentos de percusión que no fueran los ya anotados». NARANJO LORENZO, Luis E., *Trascripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, págs. 26-27.

⁸⁹⁸ En 1751 ya ejercitaba con aprovechamiento la trompa y clarín, siendo su mentor Pedro de la Espada. ACM, AACC n.º 46, fol. 957v, 8-2-1751.

⁸⁹⁹ ACM, AACC n.º 51, fol. 297r, 22-12-1770.

podido observar, se trató de un intérprete bastante polifacético pues, además de los instrumentos que ya dominaba, en 1771 se le concedieron seis meses de plazo para habilitarse con el contrabajo⁹⁰⁰. Sin embargo, él mismo sugirió sustituirlo por el violonchelo y su petición fue concedida⁹⁰¹.

Dado que en la mayoría de la música religiosa de esta época no se detallaba qué instrumentos eran los encargados del continuo, esto dificulta nuestra visión práctica de este tipo de instrumentos. De hecho, para encontrar obras conservadas en el archivo catedralicio malagueño que incluyesen una parte específica de instrumento de continuo habría que esperar a compositores posteriores como Torrens, Barrera o Murguía⁹⁰². Así pues, podemos afirmar que Iribarren no incluyó el violonchelo en sus obras, aunque, como se ha comprobado, contó con algún músico habilitado en dicho instrumento.

II.2.3.1.4. Violón

En primer lugar, se ha de mencionar que existe cierta controversia en cuanto a las características organológicas de este instrumento: por una parte, José López-Calo sostenía que el violón es similar a la viola *da gamba* y, probablemente, al moderno violonchelo⁹⁰³; mientras, otros autores lo consideraban un instrumento de cuerda con arco más cercano al contrabajo que, pese a su origen flamenco, fue desarrollado por los violeros españoles⁹⁰⁴. Por último, no se deben pasar por alto las palabras de Pablo Nassarre, quien en su tratado *Escuela música* (1724) sostenía que el violón, a diferencia de la viola de arco, carecía de trastes y tenía cuatro cuerdas afinadas al igual que el violín⁹⁰⁵.

En cuanto a sus funciones musicales, el violón era uno de los instrumentos encargados del bajo continuo durante esta época⁹⁰⁶, al que se sumaban, en el caso concreto

⁹⁰⁰ ACM, AACC n.º 51, fol. 504v, 2-10-1771.

⁹⁰¹ Matías Trujillo alegaba en 1772 que el profesor de este instrumento ya no se hallaba en la ciudad de Málaga. Puesto que era él quien le había de enseñar, pedía cambiar el contrabajo por el violonchelo para suplir las ausencias y enfermedades de Bernardo García. ACM, AACC n.º 51, fol. 532r, 28-8-1772.

⁹⁰² MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 248.

⁹⁰³ LÓPEZ-CALO, José, «Barroco-Estilo Galante-Clasicismo», en LÓPEZ-CALO, José, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y CASARES RODICIO, Emilio (coords.), *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente»*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 2, pág. 5.

⁹⁰⁴ Este autor apunta la hipótesis de que el violón sería un instrumento no muy distinto al contrabajo y, por otra parte, que el trabajo de los violeros españoles se caracterizó por la conjunción de técnicas tradicionales y las heredadas de los primeros violones provenientes del otro lado de los Pirineos. CRISANTO GÁNDARA, Xosé, «El violón ibérico», *Revista de Musicología*, vol. 22, n.º 2 (1999), pág. 162.

⁹⁰⁵ La vihuela de arco, además de contar con trastes, tenía «el mismo temple que la guitarra española con cinco cuerdas». NASSARRE, Pablo, *Escuela de música según la práctica moderna...*, op. cit., vol. 1, pág. 465.

⁹⁰⁶ Aunque la línea melódica del acompañamiento que debía tocar el violón no era polifónica, este ministril debía poseer unos sólidos conocimientos relacionado con la realización del cifrado armónico. De esta manera, existiría un mejor entendimiento y compenetración con los otros instrumentos que realizaban

de la catedral de Málaga, el arpa y/u órgano⁹⁰⁷. Tal y como señalábamos en el anterior epígrafe, pese a ser este instrumento parte del acompañamiento, autores como Jaime Torrens, José Barrera o Jaime Balius especificaron el uso del violón en algunas de sus obras⁹⁰⁸.

Algo sumamente llamativo respecto a este instrumento era, según Carlos Martínez, la capacidad de adaptación de este integrante del «bando de los antiguos»: su esfuerzo por reciclarse le permitió adaptarse a las novedades compositivas que emergieron en el s. XVIII, fruto de la absorción de modas europeas⁹⁰⁹. Mientras otros instrumentos como el sacabuche, corneta, chirimía o arpa fueron desapareciendo, tanto bajones como violones sobrevivieron a la incorporación de instrumentos innovadores y modernos, como eran los violines, oboes, flautas traveseras, trompas o clarines⁹¹⁰.

Las obligaciones de estos violones, por lo general, consistían en doblar la línea del continuo en la polifonía clásica y en la música moderna⁹¹¹, actos que tenían lugar tanto fuera como dentro del templo⁹¹². Respecto a su presencia en otras capillas españolas, hubo centros pioneros como Toledo (1677), Oviedo (1702), Salamanca (1707) o la colegiata de Granada (1715)⁹¹³. Por lo que respecta a la catedral de Málaga, investigaciones previas sostenían que la primera mención del violón en la capilla malagueña se remontaba a 1715, año en el que Nicolás Trujillo terminó su periodo como seise y comenzó a habilitarse en este instrumento⁹¹⁴. No obstante, nuestro rastreo en las actas capitulares permite confirmar que este se hallaba ya presente en la capilla catedralicia con anterioridad: en abril de 1703 el obispo informó al cabildo de que un músico valenciano diestro en violón y rabel, cuyo nombre no se menciona, se hallaba en la ciudad y que sería bueno recibirle en la capilla para acompañar; se le ofreció el puesto y un salario y, en caso de no estar

funciones acompañantes, «de ahí que algunos se manifestaran versátiles para pasarse al arpa sin que les resultara tan extraño el cambio a otro medio en el que sus dedos seguían estando en contacto con las cuerdas». MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 334.

⁹⁰⁷ NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 20.

⁹⁰⁸ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 250.

⁹⁰⁹ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, págs. 259-260.

⁹¹⁰ *Ibidem*, págs. 260-261.

⁹¹¹ LÓPEZ-CALO, José, «Barroco-Estilo Galante-Clasicismo»..., *op. cit.*, vol. 2, págs. 4-5.

⁹¹² Bernardo García sostenía que necesitaba dos violones, uno para las fiestas dentro de la iglesia y otro para las externas. ACM, AACC n.º 49, fol. 174v, 12-7-1760.

⁹¹³ Toledo: MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 334. Oviedo: CASARES RODICIO, Emilio, *La música en la catedral de Oviedo...*, *op. cit.*, pág. 113. Salamanca: PÉREZ PRIETO, Mariano, «La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750: historia y estructura»..., *op. cit.*, pág. 158. Colegiata del Salvador de Granada: RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La colegiata del Salvador...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 303.

⁹¹⁴ ACM, Leg. 616. 11-7-1742, carta de Nicolás Trujillo.

conforme con el sueldo fijado, al menos se le pediría tocar durante toda la Semana Santa⁹¹⁵. Tras ejercer en dichas festividades como violón y rabel⁹¹⁶, suponemos que pronto entró a servir en la catedral de Málaga, pues solo un año más tarde ya se le citaba como músico de la capilla⁹¹⁷.

Por lo que respecta al número de violones que formaron parte de la plantilla catedralicia malagueña, estudios previos sostenían que había dos sujetos encargados de este instrumento durante el magisterio de Iribarren⁹¹⁸. Pero, aunque esto no deja de ser cierto a grandes rasgos, se ha comprobado que hubo largos periodos en los que esta cifra ascendió a tres, tal y como se desprende de los datos reflejados en la siguiente tabla:

Tabla 12. Violones de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	CESE
Trujillo, Nicolás	1715	1760†
Martínez y Samper, Jorge	1726	1757†
García, Bernardo	1740	1795
Espinosa, Francisco	1760	1769†
Castellanos, Tomás	1761	1763 o 1803†

Los inicios del magisterio de Iribarren coincidieron con dos violones en plantilla: Nicolás Trujillo, en el puesto desde 1715 hasta 1760; y Jorge Martínez Samper, admitido entre 1726 y 1757⁹¹⁹. A ellos se unió Bernardo García en 1740, cuyo cese tuvo lugar en 1795⁹²⁰. Por otra parte, la muerte de Nicolás Trujillo propició la incorporación de Francisco Espinosa en 1760 (músico que ya ejercía como violín desde 1755 y se mantuvo al servicio de esta institución hasta 1769); y, además, Tomás Castellanos se sumó a la capilla desde 1761 hasta 1803⁹²¹. Si tenemos en cuenta las fechas de admisión y cese

⁹¹⁵ ACM, AACC n.º 38, fols. 130v y 131r, 3-4-1703.

⁹¹⁶ ACM, AACC n.º 38, fol. 134v, 13-5-1703.

⁹¹⁷ ACM, AACC n.º 38, fol. 322v, 21-10-1704.

⁹¹⁸ NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 26.

⁹¹⁹ En 1715, Nicolás Trujillo ya servía como violón en la capilla, aunque seguía ocupando la plaza de seise. ACM, AACC n.º 40, fol. 525r, 11-7-1715. Su muerte se produjo en 1760. ACM, AACC n.º 49, fol. 108r, 27-2-1760. Jorge Martínez Samper: ACM, AACC n.º 43, fol. 610v, 31-5-1726; ACM, AACC n.º 43, fol. 625v, 30-7-1726; y ACM, AACC n.º 48, fol. 408r, 3-1-1757.

⁹²⁰ En enero de 1740 su cargo como seise de la catedral malagueña cesó, pero sostenía que había aprendido a tocar el violín y el violón, por lo que pedía mantenerse al servicio de la capilla. ACM, AACC n.º 45, fol. 137v, 3-1-1740. Aunque no hemos encontrado la respuesta que dio el cabildo a esta solicitud, lo cierto es que un año después ya se le citaba como segundo violón. ACM, AACC n.º 45, fol. 207r, 17-5-1741. Su cese se produjo en 1795. ACM, AACC n.º 57, fols. 149r y 149v, 14-3-1795.

⁹²¹ Los inicios de Francisco Espinosa en la capilla malagueña se remontan a 1755. ACM, AACC n.º 48, fol. 297r, 10-7-1755. Pocos años después, fue admitido como segundo violín y segundo violón. ACM, AACC n.º 49, fol. 170v, 30-6-1760. En los salarios de 1769 se menciona que murió el 22 de septiembre. ACM,

mencionadas, esta cuerda llegó a contar con tres violones en plantilla entre 1740-1757 y 1761-1769.

Por lo que a aspectos prácticos se refiere, esta plaza era compartida con algún que otro instrumento. De hecho, a excepción de Jorge Martínez Samper, el resto de instrumentistas dedicados al violón durante el magisterio de Iribarren mostraban a su vez otras destrezas instrumentales: Nicolás Trujillo y Francisco Espinosa también tocaban el violín; Bernardo García, el violín, violonchelo, trompa y clarín; y Tomás Castellanos, la trompa y el clarín⁹²².

II.2.3.1.5. *Contrabajo*

Este instrumento no se encontraba en plantilla durante el magisterio del músico sangüesino, pero a uno de los músicos que formaron parte de su capilla se le pidió habilitarse en el contrabajo años después: en 1771 a Matías Trujillo se le dieron seis meses de plazo para habilitarse con el contrabajo⁹²³; no obstante, este sugirió sustituirlo por el violonchelo y su petición fue concedida⁹²⁴. Tras este intento fallido, en la capilla catedralicia malagueña habría que esperar hasta 1775 para encontrar este instrumento en plantilla, año en el que Pedro Cicoñani, primer violón de la ópera de los Reales Sitios, fue admitido por el cabildo malacitano⁹²⁵; por tanto, se empleó con posterioridad al magisterio de Iribarren. Al igual que ocurrió en Málaga, el contrabajo normalmente apareció en las capillas españolas durante las últimas décadas del s. XVIII, aunque encontramos casos anteriores como la Capilla Real de Madrid (1701), Cádiz (1741), la catedral de Granada (1746), el monasterio del Escorial (1751) y Ávila (1755)⁹²⁶.

Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1769. Respecto a Tomás Castellanos, en 1762 decía llevar un año sirviendo como trompa, clarín y violón. ACM, AACC n.º 49, fols 499r y 499v, 23-12-1762. Su muerte se produjo en 1803. ACM, Leg. 265, Pza. 1, fol. 37r, *Libro de las fiestas de la capilla de música de esta santa iglesia catedral de Málaga para el año de 1801* (en el libro se abarca de 1801 a 1836).

⁹²² Esta información se recoge en el Anexo 1, junto a otros datos biográficos de estos músicos.

⁹²³ ACM, AACC n.º 51, fol. 504v, 2-10-1771.

⁹²⁴ Matías Trujillo alegaba que el profesor de este instrumento ya no se hallaba en la ciudad, siendo este quien le había de enseñar. Así pues, pedía cambiar el contrabajo por el violonchelo para suplir las ausencias y enfermedades de Bernardo García. ACM, AACC n.º 51, fol. 532r, 28-8-1772.

⁹²⁵ Cicoñani fue admitido en 1775. ACM, AACC n.º 52, fol. 117r, 9-10-1775. En 1778 pedía ayuda de costa para «pagar un contrabajo que se mandó comprar para el uso de la capilla de música». ACM, Leg. 248, n.º 3, 4-8-1778, memorial de Pedro Cicoñani.

⁹²⁶ Capilla Real de Madrid: VILAR I TORRENS, Josep M.^a, *La música a la seu de Manresa en el segle XVIII...*, *op. cit.*, pág. 129. En el caso de Cádiz, en 1741 aparece este instrumento en un inventario y, por otra parte, su empleo en la segunda mitad del s. XVIII está demostrado en los documentos de la época. DíEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, *op. cit.*, pág. 207. Catedral de Granada: RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La colegiata del Salvador...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 282. Monasterio de El Escorial: CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *El Padre Antonio Soler y el cultivo de villancicos*

En cuanto a los aspectos prácticos relacionados con este puesto en la catedral de Málaga, generalmente el contrabajo y el violón fueron responsabilidad de un mismo músico, ya que ambos tenían como objetivo reforzar el continuo⁹²⁷. A esto se debe añadir que, aunque el contrabajo formase parte del acompañamiento, en algunas obras del archivo catedralicio malagueño aparece especificado su empleo: si bien el ejemplo más temprano consiste en un miserere de Torrens (1777), hay obras posteriores de Jaime Balius o José Barrera que también lo incluyen⁹²⁸.

II.2.3.2. *Viento*

La dotación instrumental típica de una capilla de música de la primera mitad de la centuria dieciochesca estaba compuesta por instrumentos del continuo más violines; ya en la segunda mitad del s. XVIII y principios del s. XIX, además del acompañamiento, que pervivía en la época tardobarroca, y los violines, encontrábamos una mayor presencia de los instrumentos de viento⁹²⁹. Como podremos observar, pese a lo extendido de esta afirmación, la participación de estos instrumentos en la obra de Iribarren fue una tendencia evidente desde sus inicios en la catedral de Málaga, siendo las cantadas analizadas en esta tesis doctoral una muestra del amplio espectro sonoro y tímbrico que abarcó el corpus compositivo de este músico navarro.

II.2.3.2.1. *Chirimía*

Este instrumento fue sustituido por el oboe a medida que avanzaba el s. XVIII, aunque en el caso de la Capilla Real de Madrid, este desaparecería ya desde 1701⁹³⁰. Dicho ejemplo contrasta con la catedral de Cádiz, institución en la que el uso de la chirimía se extendió hasta 1739, o la catedral de Pamplona, donde seguía empleándose este instrumento hasta bien avanzado el siglo⁹³¹.

en *El Escorial*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 1993, pág. 238. Ávila: LÓPEZ-CALO, José, «Barroco-Estilo Galante-Clasicismo»..., *op. cit.*, pág. 5.

⁹²⁷ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 251.

⁹²⁸ *Ibidem*, pág. 252.

⁹²⁹ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina»..., *op. cit.*, pág. 228.

⁹³⁰ LOLO HERRANZ, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pág. 30.

⁹³¹ Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, *op. cit.*, pág. 203. La última cita de este instrumento como integrante de la capilla catedralicia de Pamplona se recoge en 1785, ya que Ignacio de Miguel y Doz la menciona entre los instrumentos que tocaba; no obstante, parece que su uso en procesiones y pasaclaustros continuó hasta el s. XIX. GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 64.

En relación con estos datos, Joseba Endika señalaba que esta coexistencia instrumental en el ámbito eclesiástico dieciochesco está bien documentada: mientras que la chirimía actuaba en actos procesionales, el oboe se ocupaba del estilo concertado, aunque hubo momentos en los que ambos trabajaban en común e incluso se intercambiaban⁹³². Además de sus funciones procesionales y ceremoniales, los ministriles chirimías proseguían con la antigua labor de duplicar las voces agudas de alguno de los coros⁹³³.

En cuanto al periodo que abarca el magisterio de Iribarren, en la siguiente tabla se recoge el nombre de todos aquellos que desempeñaron el cargo durante dicha etapa:

Tabla 13. Chirimías en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	ÚLTIMA NOTICIA	CESE
Cotillas, Manuel	1735		1763†
González de la Peña, Antonio	1740		1765†
Úbeda, Vicente	1746		1766†
Salinas, Pedro	1763		1765
Úbeda, Antonio	1765	1780	
Mogollón, Juan	1767		1806
Cordón y Carrero, José	1767		1782

Aunque el papel de la chirimía en la catedral de Málaga se limitaba mayormente a procesiones tanto dentro como fuera del templo, este instrumento convivió con el oboe hasta finales del s. XVIII⁹³⁴. Asimismo, las plazas empleadas para este instrumento oscilaban entre una y tres, muestra de la frecuencia con la que era empleado. Como se verá en capítulos posteriores, las composiciones objeto de análisis en esta tesis doctoral no emplean la chirimía, pero hemos considerado importante incluir este epígrafe, pues nombrar a aquellos instrumentistas encargados de tocar la chirimía nos muestra el carácter tan polifacético que tenían muchos ministros de la época y, como veremos en apartados posteriores, estos mismos músicos eran hábiles con otros instrumentos.

En virtud de los datos obtenidos en nuestro estudio, se puede afirmar que durante el magisterio de Iribarren existía una estrecha relación entre la chirimía y el bajón, ya que todos los músicos habilitados en el primer instrumento dominaban a su vez el segundo.

⁹³² BERROCAL CEBRIÁN, Joseba Endika, «Y que toque el Abué». Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del s. XVIII», *Artigrama*, n.º 12 (1996-97), pág. 307.

⁹³³ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 317.

⁹³⁴ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 255.

Pero algunos de estos ministriles tenían un perfil aún más polivalente: este fue el caso de Antonio González de la Peña, quien, además de los dos instrumentos mencionados, dominaba la flauta o, Juan Mogollón, también hábil en la trompa⁹³⁵. Sin embargo, en otros centros religiosos, como la catedral de Toledo, era el cargo de ministril corneta el que llevaba implícito saber tocar tanto la chirimía como el bajoncillo⁹³⁶.

II.2.3.2.2. *Corneta*

Aunque no se ha encontrado ningún músico adscrito a este instrumento durante el magisterio de Iribarren, podemos afirmar que uno de sus músicos en plantilla estaba habilitado en su técnica, aunque años después se adaptara a las nuevas tendencias y dedicara sus labores a otros instrumentos de viento: se trata de Juan Cotillas, músico que el 6 de marzo de 1711 fue admitido como corneta en la catedral de Málaga, tras servir anteriormente en la colegiata del Salvador y en la Capilla Real de Granada⁹³⁷.

Si bien estudios previos afirmaban que este instrumento fue desapareciendo durante la primera mitad del s. XVIII en la catedral de Málaga⁹³⁸, por ahora no se puede fijar la fecha concreta en la que dejó de utilizarse la corneta en dicha institución. Lo que sí parece evidente es que Juan Cotillas se percató de que los días de este instrumento estaban contados, ya que, en 1728, trasladó al cabildo su necesidad de adquirir un oboe y las autoridades eclesiásticas acordaron que se trajera un juego de oboes de Madrid⁹³⁹. Paralelamente, aquel mismo año se le dio a Juan Cotillas el puesto de Pedro Requena, segundo bajón ya fallecido, aunque se le mantuvo el mismo salario que gozaba como corneta⁹⁴⁰.

Ya en 1729, Cotillas afirmaba que, tras haber servido como ministril corneta diecinueve años, pronto dominaría el bajón, por lo que pedía ayuda para comprarlo⁹⁴¹. Solo cuatro años más tarde, su habilidad con el bajón y el oboe fue tal que, tras formar a

⁹³⁵ Estos datos pueden encontrarse en el Anexo 1.

⁹³⁶ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, págs. 315-316.

⁹³⁷ Su admisión se refleja en un acta capitular de marzo de 1711. Además, esta fecha se corrobora en los salarios fijos y variables de la capilla y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1711. ACM, AACC n.º 40, fol. 22r, 23-3-1711; y ACM, Leg. 85. No obstante, estudios previos señalaban que esta contratación se produjo el 24 de abril de 1711. MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 326. Perteneció a la capilla de colegiata del Salvador hasta julio de 1709; desde allí se trasladó a la Capilla Real de Granada, donde estuvo desde 1709 hasta 1711. RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La colegiata del Salvador...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 428.

⁹³⁸ Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, *op. cit.*, pág. 202.

⁹³⁹ ACM, AACC n.º 44, fol. 8r, 19-1-1728.

⁹⁴⁰ ACM, AACC n.º 44, fols. 80r y 80v, 12-11-1728.

⁹⁴¹ ACM, AACC n.º 44, fol. 104v, 5-3-1729.

su hijo como bajonista (con la intención de este descendiente le sustituyera en el puesto), solicitó dedicarse al oboe, petición que fue admitida⁹⁴².

Según Carlos Martínez, este instrumento de antigua tradición convivía con otros de mayor vigencia, pues tanto chirimías como cornetas «navegaron camuflados en las capillas españolas, de una manera anacrónica, durante todo el s. XVIII en un repertorio que no les pertenecía»⁹⁴³. No obstante, en contraste con esta afirmación, se ha comprobado que Iribarren no contaría con ninguna plaza de corneta en plantilla durante su magisterio en la catedral de Málaga. En caso de haberla querido emplear en ciertas funciones, el maestro habría contado con la habilidad de Juan Cotillas, pero ninguna de las cantadas de Navidad y Reyes analizadas en este estudio cuentan con la participación de las cornetas; es más, según se ha podido comprobar en el catálogo realizado por Luis Naranjo en 1997, en el que se incluye el resto de su corpus compositivo, Iribarren no empleó este instrumento en ninguna de sus obras conservadas⁹⁴⁴.

II.2.3.2.3. *Oboe*

Este instrumento de viento se fue incorporando paulatinamente en las capillas españolas durante el s. XVIII y parte del s. XIX. Las referencias más tempranas del oboe aparecen en la Capilla Real, en 1698, y Barcelona, en 1702; y, aunque estos centros musicales tomaron la iniciativa, pronto le siguieron Bilbao (1706), Granada (1711), Salamanca (1712), Toledo (1717), Capilla Real de Granada (1718), Daroca (1718), Calahorra y Córdoba (1720), Cádiz (1721), Jaén (1724), Valencia (1726), colegiata del Salvador de Granada (1730), Pamplona (1732), Albacete (1734), Plasencia (1746), Manresa (1763) y Mondoñedo (1814)⁹⁴⁵.

⁹⁴² A cargo del bajón quedaría desde entonces su hijo Manuel, siempre que hubiese división de bajones, mientras que Juan Cotillas, con una salud algo quebrantada, pasó a desempeñar el puesto de oboísta. ACM, AACC n.º 44, s.p., 24-7-1733.

⁹⁴³ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, págs. 306-307.

⁹⁴⁴ NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, págs. 31-46.

⁹⁴⁵ En el caso de la Capilla Real, 1698 es la fecha que se refleja en estudios recientes. LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, *op. cit.*, pág. 54. Pero investigaciones previas databan esta incorporación del oboe en la Capilla Real en 1708. KENYON DE PASCUAL, Beryl, «El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: don Manuel Cavazza», *Revista de Musicología*, vol. 7, n.º 2 (1984), pág. 432. Barcelona y Manresa: VILAR I TORRENS, Josep M.ª, *La música a la seu de Manresa en el segle XVIII...*, *op. cit.*, págs. 128-129. En Bilbao, en 1706, José de Legarra, que había sido tiple en esta misma capilla bilbaína, era readmitido en calidad de instrumentista. Bilbao y Daroca: BERROCAL CEBRIÁN, Joseba-Endika, «“Y que toque el Abuè”...», *op. cit.*, pág. 293. Las noticias más tempranas de la incorporación del oboe a las capillas musicales de Granada datan de 1711, cuando se recibe en la catedral a Juan Javier Huertos. RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La colegiata del Salvador...*, *op. cit.*, vol. 1, págs. 289-290. Salamanca: PÉREZ PRIETO, Mariano, «La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el periodo

La introducción de este instrumento en la catedral malacitana coincidió con el ofrecimiento que hizo Juan Cotillas en 1733 de tocar el oboe y, al mismo tiempo, ceder el puesto de bajón que él ostentaba a su hijo⁹⁴⁶. Esta trasmutación de funciones dentro de la plantilla podía estar motivada por varios factores que, disimuladamente, asegurarían un futuro algo más cómodo a Juan Cotillas en la catedral de Málaga. Si bien es cierto que no había tiples por aquel entonces, siendo el oboe un buen sustituto de esta carencia de voces agudas⁹⁴⁷, los beneficios en su propia persona y su familia eran evidentes: su plaza pasaría a su hijo, abriéndole la puerta al mundo musical catedralicio⁹⁴⁸; pero, además, el bajón era muy exigente físicamente⁹⁴⁹ y, en estos casos, la edad del ministril era inversamente proporcional al dominio técnico que mostraba de este instrumento⁹⁵⁰.

Como puede observarse en la siguiente tabla, después de que Juan Cotillas iniciase la inclusión del oboe en la catedral malagueña, la década de los cuarenta en la centuria dieciochesca supuso la incorporación de dos nuevos oboístas: Juan Maynoldi y Antonio

1700-1750: historia y estructura»..., *op. cit.*, pág. 159. La introducción de los oboes en la capilla de la catedral de Toledo, que tuvo lugar en 1717, comparte un gran paralelismo con la inserción de los violines, tanto por su cronología como por la manera de realizarse. Primeramente, solo se recibió a un instrumentista, y no a dos, como sucedió con los violines, pero la tendencia, tras un período de asentamiento, fue aspirar a la dualidad. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, págs. 370-371. La incorporación del oboe en la Capilla Real de Granada se produjo tras la admisión del cornetista José Belloc. RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La colegiata del Salvador...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 290. Calahorra, Córdoba, Valencia, Albacete: LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, *op. cit.*, pág. 54. Cádiz: Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, *op. cit.*, pág. 204. Jaén: JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *La música en Jaén...*, *op. cit.*, pág. 107. La introducción del oboe en la colegiata de Granada tuvo lugar en torno a la década 1730 (el músico Miguel Mora ya desempeñaba el puesto en 1731). RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La colegiata del Salvador...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 292. En Pamplona este instrumento era requerido expresamente en unas oposiciones celebradas en 1732. GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 64. En Plasencia, la admisión de Tomás de Úbeda en 1746, habilitado en flauta travesera y oboe, supone la primera noticia de ambos instrumentos en este centro religioso. LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Plasencia...*, *op. cit.*, pág. 106. En Mondoñedo se encargó de este instrumento Juan Busquet, ministril bajonista. VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos, *Los villancicos gallegos...*, *op. cit.*, pág. 220.

⁹⁴⁶ ACM, AACC n.º 44, s.p., 24-7-1733.

⁹⁴⁷ Este solicitó entrar en el coro con el oboe, debido a la falta que había de tiples. ACM, AACC n.º 44, s.p., 24-7-1733.

⁹⁴⁸ Su hijo quedaría a cargo del bajón mientras no fuese diestro y siempre que hubiese división de bajones. ACM, AACC n.º 44, s.p., 24-7-1733.

⁹⁴⁹ El dominio técnico de este instrumento no debía ser tarea fácil pues, en 1764, Pedro Salinas sostenía que su sueldo como bajonista era insuficiente para poder alimentarse, lo que le impedía tener fuerzas para dar al bajón «aquel lleno que necesita». ACM, AACC n.º 50, fol. 56v, 3-7-1764.

⁹⁵⁰ En la catedral de Toledo, además de exigir un buen dominio del instrumento, se tenía en cuenta la edad de los candidatos a cubrir la plaza de bajón. De hecho, este cabildo prefería bajonistas jóvenes, aunque tampoco se arriesgaba a que sus edades fuesen demasiado tempranas. Si nos trasladamos al ámbito de los instrumentos de viento en general, esta misma institución religiosa prefería contratar a individuos ya adultos, con una capacidad pulmonar ya desarrollada, que no pudieran enfermar prematuramente y, de esta manera, convertirse en un empleado inservible. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, págs. 323 y 379.

González de la Peña⁹⁵¹. Curiosamente, el primero de ellos estaba sirviendo en el Regimiento de Nápoles antes de ser admitido en Málaga⁹⁵². Pero su origen militar no debe sorprendernos, pues está vinculado con la situación política que vivía el país: coincidiendo con la Guerra de Sucesión, desde los primeros años del s. XVIII era bastante común que los ejércitos españoles contaran con un pequeño número de músicos de viento profesionales y, entre estos instrumentos que conformaban esta especie de capilla militar, el oboe ocupaba un lugar predominante⁹⁵³.

A propósito de los músicos encargados del oboe durante el magisterio de Iribarren, podemos afirmar que, en 1740, Juan Maynoldi y Matías Malchus pretendían ser recibidos en la capilla musical de la catedral de Málaga, el primero como oboísta y el segundo como bajón o fagot⁹⁵⁴. De hecho, ya habían tocado varias veces en esta ciudad y, a pesar del «gran primor y destreza» que mostraban con sus instrumentos, el maestro navarro señalaba que «para que el concierto sea completo son necesarios a lo menos tres, dos que toquen el oboe y el bajón o fagot que los acompaña, porque un oboe solo no causa la armonía y sonoridad que dos ofrecen»⁹⁵⁵. Dicho esto, el maestro navarro sugirió la contratación de Antonio González de la Peña que, además del bajón, dominaba con destreza el oboe, las dos flautas y la chirimía⁹⁵⁶.

Tabla 14. Oboístas en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	PRIMERA NOTICIA	CESE
Cotillas, Juan	1733		1754†
Heredia, Nicolás de o Francisco de		1735	1744
Maynoldi, Juan	1740		1781†
González de la Peña, Antonio	1740		1765†

⁹⁵¹ La fecha de admisión de Maynoldi se corrobora en una carta suya en la que agradecía haber sido recibido. ACM, Leg. 616, 2-9-1740. Y, a su vez, en las actas capitulares, ya que en 1743 decía llevar tres años de servicio como primer oboe. ACM, AACC n.º 46, fol. 70r, 13-11-1743. Antonio González, además del bajón, dominaba el oboe, las dos flautas y la chirimía. ACM, Leg. 616, 26-8-1740, carta de Antonio González.

⁹⁵² ACM, Leg. 616, 2-9-1740.

⁹⁵³ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 374.

⁹⁵⁴ ACM, AACC n.º 45, fol. 156r, 11-8-1740.

⁹⁵⁵ *Ibidem*.

⁹⁵⁶ *Ibid.*

Esta misma tendencia a evitar que hubiera un solo oboe en plantilla también se produjo en la catedral de Toledo⁹⁵⁷; pues, en esta institución, tanto oboes como violines, flautas o trompas estaban concebidos para funcionar en pareja⁹⁵⁸. A colación de los datos expuestos, debemos adelantar que, aunque Juan Francés de Iribarren mostrase su preferencia por la duplicidad en la cuerda de oboe, este hecho contrasta con la orquestación de sus cantadas de Navidad y Reyes analizadas, como se comprobará en el Capítulo IV.

Además de los músicos en plantilla recogidos en la tabla anterior, también hubo algún que otro aspirante al puesto en la capilla malagueña, aunque no llegaron a ser admitidos. Por ejemplo, Juan Valentín Rodríguez, siendo bajonista en la iglesia de Almería, pretendía plaza de bajonista en 1764⁹⁵⁹; tras ser denegada su solicitud, insistiría nuevamente en 1766, esta vez ofreciéndose como bajón, violín, oboe y trompa, pero no hay más noticias posteriores al respecto⁹⁶⁰.

Aparte de los músicos en plantilla y el aspirante mencionado, conviene dedicar unas líneas a otro ministro que, aunque no fue contratado como oboísta, es probable que ejerciera como tal en momentos de necesidad: se trata de Nicolás Heredia (también citado como Francisco de Heredia) quien, tras haber sido aceptado como violín segundo en 1729, en 1735 afirmó que estaba adiestrándose en el oboe⁹⁶¹. En virtud de los datos cotejados, suponemos que alcanzó un nivel suficiente como para hacerse cargo de este instrumento en las ocasiones requeridas, ya que, tras opositar en 1744 en Badajoz, resultó elegido para ocupar plaza tanto de oboe como de violín⁹⁶².

Respecto a la utilización de este instrumento en el corpus musical de Iribarren, además de aparecer en villancicos o cantadas, el oboe está presente en otras de sus obras (un invitatorio, una misa, un motete, varias lamentaciones y algunos misereres); en cambio, su sucesor Jaime Torrens hizo un uso mucho menos frecuente de este instrumento⁹⁶³. Esto nos lleva a pensar que, o bien la gran destreza de los oboístas en plantilla con los que contó el maestro navarro le motivaron a emplear más frecuentemente este instrumento o, simplemente, apreciaba el color sonoro que este aportaba a sus obras.

⁹⁵⁷ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 370.

⁹⁵⁸ *Ibidem*, pág. 268.

⁹⁵⁹ ACM, AACC n.º 50, fol. 41v, 23-5-1764.

⁹⁶⁰ ACM, Leg. 422, Pza. 1d, 17-8-1766, carta de Juan Valentín.

⁹⁶¹ ACM, AACC n.º 44, fol. 111r, 9-4-1729 y ACM, AACC n.º 44, s.p., 3-1-1735.

⁹⁶² ACM, AACC n.º 46, fol. 117v, 12-6-1744.

⁹⁶³ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 257.

Si nos centramos en las cantadas de Navidad y Reyes analizadas en el presente estudio, se observa que algunas de ellas empleaban uno o dos oboes. En el caso de aquellas en las que intervenía un solo oboe, cabe mencionar los títulos *Tortolilla qué amorosa* (1733), *Oyendo a un pajarote* (1736), *Con mirra, incienso y oro* (1737), *Hasta aquí Dios amante* (1741), *Pardiobre* (1751), *Qué es esto amor* (1758) y *¡Ay! Tierno pastor mío* (1759). Sorprendentemente, solo las composiciones *Flores cogiendo va una pastorcilla* (1733) y *Ya ¡oh! gran naturaleza* (1757) incluyen dos oboes en la plantilla, hecho que contrasta con la preferencia de Iribarren por la dualidad en esta cuerda ya mencionada. En estas obra sería necesario contar con dos músicos que dominasen dicho instrumento, pero llama nuestra atención que, en 1733, fecha de composición de la obra *Flores cogiendo va una pastorcilla*, solo se conoce la presencia de un músico en la capilla habilitado en el oboe (Juan Cotillas).

La primera de nuestras hipótesis es que alguno de los bajonistas en plantilla por aquel entonces se encargaría de la parte de oboe en esta obra pues, desde las primeras décadas del s. XVIII, era una práctica común en las capillas españolas que el bajonista también dominase el oboe⁹⁶⁴. Otra opción era contar con algún músico en prácticas o aspirante que pasara por la catedral de Málaga, pues era habitual que las instituciones catedralicias españolas se valiesen de estos individuos para funciones concretas, dato no rastreable en los salarios de la época⁹⁶⁵. Aunque también era posible que se tratara de una obra compuesta en su etapa anterior como organista en la catedral de Salamanca, hecho al que aludiremos con mayor detalle en el epígrafe IV.1.1.

Desde el punto de vista práctico, se debe puntualizar que, en esta época objeto de estudio, oboes y flautas eran interpretados por un mismo músico que alternaba uno y otro según lo indicaba la *particella*⁹⁶⁶. Como consecuencia, excepto Juan Cotillas, los músicos citados en este epígrafe también aparecerán en el siguiente, dedicado a la flauta.

⁹⁶⁴ Durante buena parte del s. XVIII era habitual que ministriles bajones de cualquier capilla catedralicia ligasen su habilidad sobre este instrumento a la de tocar también el oboe. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 377.

⁹⁶⁵ Los músicos aspirantes a un puesto en las capillas catedralicias, además del correspondiente examen individual, debían pasar otra prueba en la que actuaban en concierto, compenetrándose con el resto de los músicos para poder tocar en conjunto. Este candidato al puesto pasaba varios días en la ciudad cantando o tocando en el coro, incluso integrándose en la capilla para intervenir en determinadas solemnidades; con esto se podía comprobar si estaba acostumbrado o no a tocar en capilla. *Ibidem*, pág. 54.

⁹⁶⁶ En esta época, los oboístas que ocupaban la plaza como tales no se limitaban a tocar solo este instrumento, sino también la flauta, tanto dulce como travesera (según a qué periodo nos estemos refiriendo). Esto implicaba que, al igual que ocurriría con la trompa y el clarín, oboe y flauta nunca mezclaban las sonoridades de forma simultánea, ya que un solo ministril estaba a cargo de ambos. *Ibid.*, pág. 380.

Por último, resulta destacable la combinación tan frecuente de oboes con violines en las partituras analizadas en esta tesis doctoral. De hecho, en esta época se decía que el sonido de los primeros facilitaba la unión con los segundos, evitando que estos últimos destacasen por encima del resto de los participantes tradicionales⁹⁶⁷. Algo similar a lo observado en las obras de Iribarren se apreciaba en las composiciones del maestro Casellas en Toledo, en las que la línea melódica de los oboes discurría en la partitura al unísono con la de los violines: este hecho coincidiría con el nuevo estilo de música que se estaba implantando en las catedrales españolas, caracterizado por una revalorización de los instrumentos en la denominada «música a papeles» y una participación de estos al mismo nivel de que las voces⁹⁶⁸.

II.2.3.2.4. *Flauta*

Durante el s. XVIII la flauta dulce, ligada al estilo barroco, fue reemplazada paulatinamente por la flauta travesera⁹⁶⁹. No obstante, existe cierta controversia relacionada con este asunto, pues muchos documentos de la época no especifican cuál de las dos se empleaba; además, numerosos estudios sobre capillas musicales españolas, cuando trataban el tema de la aparición de estos instrumentos en la plantilla, no concretaban a cuál hacían referencia⁹⁷⁰.

El ejemplo más temprano de la presencia de la flauta travesera en una capilla hispana lo encontramos en la catedral de Cádiz, donde ya desde 1729 es probable que se empleara de manera ininterrumpida durante todo el s. XVIII⁹⁷¹. Posteriormente se introdujo este instrumento en catedrales como la de Salamanca, donde se conserva un villancico de Juan Martín, fechado en 1734, que la incluye⁹⁷². Mientras tanto, en otros centros religiosos como la catedral de Toledo, se emplearon exclusivamente flautas dulces hasta 1730; sin embargo, desde 1740 estas comenzaron a convivir con las traveseras hasta que, a partir de 1750, las dulces irían desapareciendo⁹⁷³.

A propósito del empleo de estos instrumentos en la capilla musical de Málaga, conviene señalar que el violinista Nicolás Heredia solicitaba en 1744 mejorar con el oboe,

⁹⁶⁷ *Ibid.*, pág. 373.

⁹⁶⁸ *Ibid.*

⁹⁶⁹ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 258.

⁹⁷⁰ *Ibidem.*

⁹⁷¹ Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, *op. cit.*, pág. 204.

⁹⁷² PÉREZ PRIETO, Mariano, «La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750: historia y estructura»..., *op. cit.*, pág. 159.

⁹⁷³ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 271.

flauta dulce y flauta travesera, lo que demuestra la convivencia de ambos tipos de flautas desde mediados de siglo en la capilla catedralicia malacitana⁹⁷⁴. A esto se suma la existencia del villancico de Iribarren *Ven nuevo Gedeón*, compuesto en 1743, donde ya aparecía la flauta travesera en su instrumentación⁹⁷⁵. Pero esta convivencia parece que se extendió en el tiempo, pues lo cierto es que la flauta dulce seguiría empleándose en la capilla malagueña después del magisterio de Iribarren; sin embargo, tras ser incluida por Torrens en uno de sus villancicos en 1773, no se encuentran más menciones a este instrumento⁹⁷⁶.

En cuanto al corpus compositivo de Iribarren, podemos señalar que el maestro navarro incluiría la flauta (tanto dulce como travesera) en lamentaciones, misereres, motetes, lecciones de difuntos y un gran número de villancicos⁹⁷⁷. No obstante, centrándonos en las cuarenta y tres obras seleccionadas para este análisis, esta solo se emplea en cuatro de ellas: se trata de las cantadas de Navidad *Hola jau ah Riselo* (1751), que incluye una flauta travesera; *Ya ¡oh! gran naturaleza* (1757), en la que aparecen dos flautas dulces que se combinan con dos oboes; *Qué es esto amor* (1758), que alterna una flauta travesera con un oboe; y *Por aquel horizonte* (1759), con dos flautas traveseras. En esta última obra las flautas adquieren un protagonismo melódico sin igual, pues nos encontramos ante una de las pocas cantadas que prescinde de violines, siendo esta interpretada solo por el solista, más dos flautistas y el acompañamiento.

Este inusual tratamiento solístico de un instrumento de viento podría ser una evidencia de la gran confianza que el maestro de capilla depositó en estos ministros, pues compuso una obra de gran agilidad técnica en la que las flautas eran las protagonistas. Por aquel entonces, tal y como se observa en la siguiente tabla, Juan Maynoldi y Antonio González de la Peña eran los músicos encargados de esta cuerda y, según se desprende de la lectura de las actas capitulares, ambos mostraron una gran destreza en su labor⁹⁷⁸.

⁹⁷⁴ ACM, Leg. 616, memorial de Nicolás Heredia fechado en 1744.

⁹⁷⁵ ACM, Leg. 107-1 (sección música). NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, op. cit., pág. 48.

⁹⁷⁶ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 258.

⁹⁷⁷ NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, op. cit., págs. 31-46.

⁹⁷⁸ En el caso de Maynoldi, se destaca su «sobresaliente habilidad». ACM, AACC n.º 48, fol. 222v, 12-6-1756. Respecto a González de la Peña, el maestro Iribarren señalaba en 1740 que, además del bajón, tocaba «con gran destreza» el oboe, las dos flautas y la chirimía. ACM, AACC n.º 45, fol. 156r, 11-8-1740.

Tabla 15. Flautistas en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	ÚLTIMA NOTICIA	CESE
González de la Peña, Antonio	1740		1765†
Maynoldi, Juan	1740		1781†
Maynoldi, Miguel	¿?	1764	

Por último, debemos mencionar que la alternancia de oboes y flautas que se produce en algunas de las composiciones citadas en párrafos anteriores no era un hecho aleatorio, ya que coincide con ciertos contrastes musicales que el maestro navarro enfatizaba mediante un cambio de orquestación. Como se aprecia en las siguientes ilustraciones, las cantadas de Navidad *Ya ¡oh! gran naturaleza* o *Qué es esto amor* son ejemplo de ello. Así pues, en el área de la primera obra, un cambio de carácter y tiempo es enfatizado mediante esta alternancia instrumental (coincidiendo el *Amoroso* con el empleo de la flauta y el *Ayroso*, con el oboe).

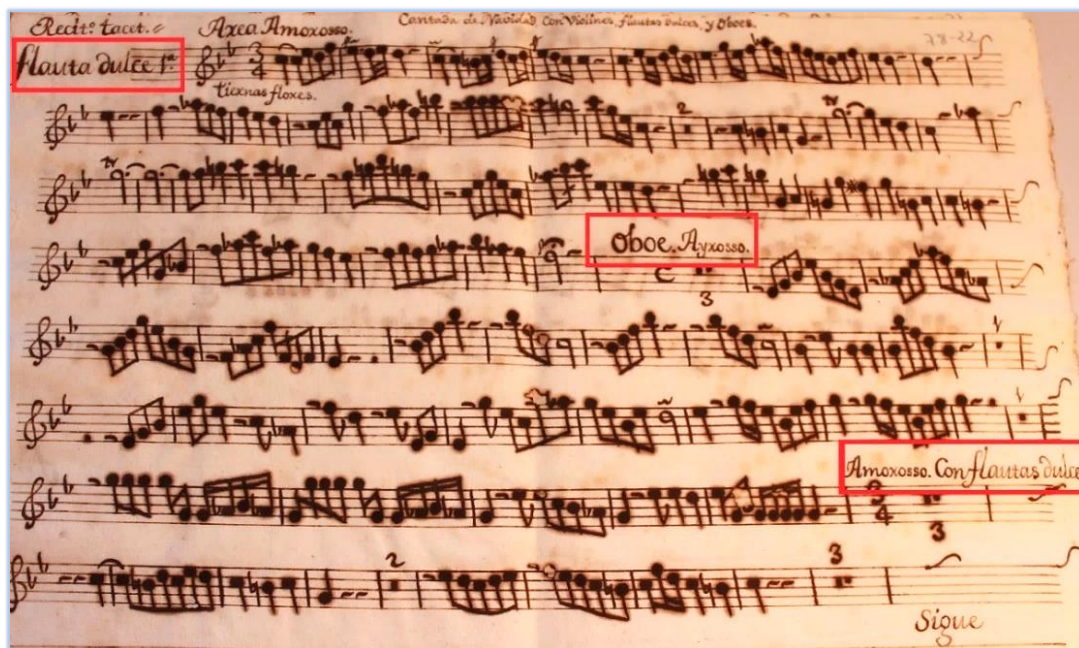


Ilustración 15. Primera página del área de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza*, *particella* de flauta dulce y oboe 1.

Sin embargo, en la obra *Qué es esto amor*, oboe y flauta se empleaban en movimientos independientes, apareciendo el oboe en el recitado y la flauta en el área.

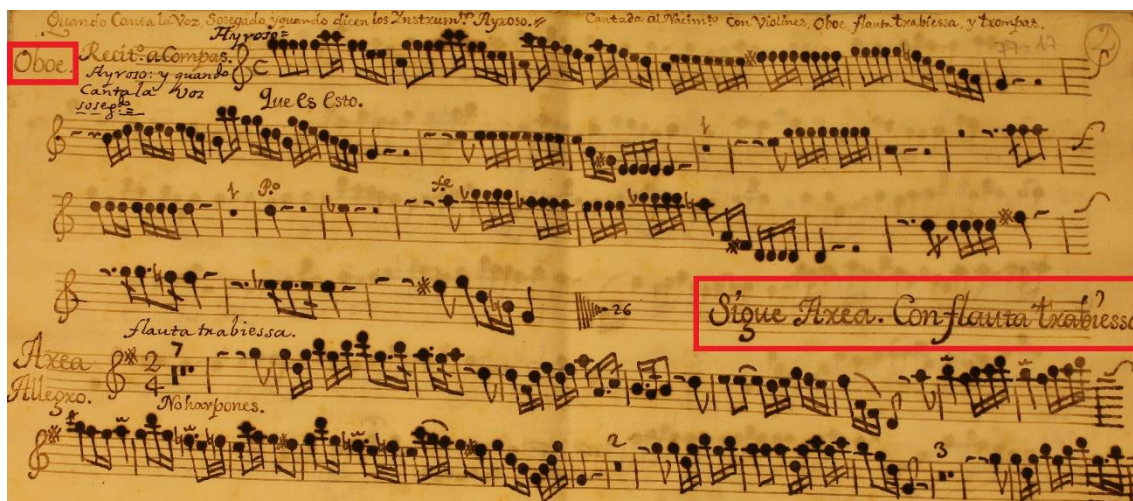


Ilustración 16. Fragmento de la primera página de la *particella* de oboe y flauta «trabiessa» de la cantada *Qué es esto amor*.

II.2.3.2.5. Bajón

En cuanto a su empleo en el panorama catedralicio español, se puede afirmar que este polivalente instrumento cumplía con una gran variedad de funciones, hecho que lo hacía imprescindible en muchos de los actos religiosos⁹⁷⁹. Así pues, el bajón era, junto con el órgano, el instrumento mejor aprovechado en las iglesias españolas durante los ss. XVII y XVIII, ya que su uso se extendía a todos los ámbitos litúrgico-ceremoniales en los que se precisaba la presencia la música⁹⁸⁰. De hecho, entre los instrumentos encargados del continuo sin capacidad armónica, la precisión de ataque del bajón hizo que este instrumento fuese usado con mayor frecuencia que otros para apuntalar los diversos acompañamientos⁹⁸¹.

Por lo que respecta a sus funciones, se debe señalar que uno de sus principales cometidos estaba vinculado con la escasez de bajos cantores que imperaba en aquella época en las catedrales españolas, siendo los bajones o violones los sustitutos de estas voces⁹⁸². Sorprendentemente, muchas partes escritas para voz de bajo carecían de texto, lo que insinúa que serían tocadas por un instrumento⁹⁸³.

⁹⁷⁹ De hecho, en el caso de la colegiata de Santa María la Mayor de Talavera de la Reina, este era considerado el instrumento más necesario e incluso imprescindible para el culto. Además, se trata del primer instrumento citado en las actas talaveranas, pues ya en 1586 se contrató a un bajonista. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina»..., *op. cit.*, pág. 203.

⁹⁸⁰ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 263 y 319.

⁹⁸¹ *Ibidem*, 319.

⁹⁸² GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «Aspectos de la práctica musical española en el s. XVII...», *op. cit.*, pág. 86.

⁹⁸³ Concretamente en las capillas de La Seo y El Pilar de Zaragoza, el encargado de estas partes graves casi siempre era el bajón, que así mantenía su viejo papel de sostén de la polifonía *a capella*. GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «Aspectos de la práctica musical española en el s. XVII...», *op. cit.*, pág. 89.

Aparte de sustituir o duplicar voces graves, generalmente el bajón podía realizar el bajo continuo y acompañar tanto la música de facistol como la de papeles⁹⁸⁴. En cuanto a su función como parte integrante del continuo, debemos especificar que, si nos ceñimos al corpus compositivo de Iribarren, el acompañamiento era realizado por el arpa y el violón; pero, si la partitura así lo indicaba, participaban también el órgano y el bajón, doblando este último la parte de violón (salvo que existiese para él un papel específico)⁹⁸⁵.

El dominio técnico de este instrumento debía ser una tarea bastante ardua y afanosa, pues, como ya hemos mencionado, en 1764 Pedro Salinas sostenía que el estipendio que recibía por ejercer como bajonista era insuficiente para poder alimentarse, lo que le impedía tener fuerzas para dar al bajón «aquel lleno que necesita»⁹⁸⁶. Es probable que la razón de este memorial fuese la implicación física que requería tocar este instrumento, aunque, por otra parte, pudo tratarse de una excusa para pedir un aumento.

En virtud de los anteriormente expuestos, no cabe duda de que la condición física de los bajonistas debía ser bastante importante para desempeñar su labor. De hecho, concretamente en la catedral de Toledo, si el pretendiente pasaba de los cuarenta años, este era motivo suficiente para desestimar su admisión⁹⁸⁷: según Carlos Martínez, esta juventud, junto a la destreza técnica, era un requisito a tener en cuenta a la hora de aceptar a un candidato para ocupar la plaza de bajón en la capilla toledana⁹⁸⁸. Esta vinculación entre la condición física del bajonista y su destreza es extrapolable a la capilla catedralicia de Málaga durante el periodo que nos atañe, pues Juan Cotillas, cuya trasmutación de bajonista a oboísta fue citada en apartados anteriores, además de asegurar a su hijo un puesto en la capilla delegando en él sus funciones como bajón, podría dedicarse a un instrumento menos exigente técnicamente.

Respecto al número de plazas de bajón en las capillas musicales españolas, lo habitual en la época era contar con dos bajonistas en plantilla: así ocurría en el caso de Salamanca, Jaén o Baeza; sin embargo, también hay casos en los que esta cifra ascendía a tres o, excepcionalmente, cuatro, como en la catedral de Toledo⁹⁸⁹. Tal y como se

⁹⁸⁴ KENYON DE PASCUAL, B., «El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca»..., *op. cit.*, págs. 111-114.

⁹⁸⁵ NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 26.

⁹⁸⁶ ACM, AACC n.º 50, fol. 56v, 3-7-1764.

⁹⁸⁷ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 322.

⁹⁸⁸ *Ibidem*, pág. 323.

⁹⁸⁹ En Salamanca había dos bajonistas. PÉREZ PRIETO, Mariano, «La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750: historia y estructura»..., *op. cit.*, pág. 157. En el caso de Jaén no contarían con dos bajonistas hasta 1791, mientras que en Baeza ya encontrábamos dos o tres bajones en la década de los treinta. JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *La música en Jaén...*, *op. cit.*, págs. 108 y 120. Lo habitual

desprende de los datos reflejados en la siguiente tabla, concretamente durante el magisterio de Iribarren esta cifra fue variando a lo largo de las décadas que duró este periodo.

Tabla 16. Bajonistas en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	ÚLTIMA NOTICIA	CESE
Requena, Fernando	1711		1762†
Cotillas, Juan	1728		1733
Cotillas, Manuel	1733		1763†
González de la Peña, Antonio	1740		1765†
Malchus, Matías	1740		¿?
Úbeda, Vicente	1746		1766†
Salinas, Pedro	1763		1765
Úbeda, Antonio	1765	1780	
Mogollón, Juan	1766		1806
Cordón y Carrero, José	1767		1782

La llegada del maestro navarro a la capilla malagueña coincidió con la presencia de dos bajonistas en plantilla: Fernando Requena y Manuel Cotillas. El primero de ellos, que inició sus servicios en la catedral malagueña en 1711, se mantuvo en el puesto hasta su muerte, que se produjo alrededor de 1762⁹⁹⁰. El caso de Manuel Cotillas es algo más controvertido: Juan Cotillas, que se había incorporado a la capilla de Málaga en 1728, delegó sus funciones de bajón en su hijo Manuel desde 1733; y este último se mantuvo en el cargo hasta su muerte, acaecida en 1763⁹⁹¹.

Durante la década de los cuarenta fueron contratados tres nuevos bajonistas, que se sumarían a la labor que ya venían desempeñando Fernando Requena y Manuel Cotillas: se trata de Antonio González de la Peña (1740); Matías Malchus, (1740); y Vicente Úbeda

durante el s. XVIII en la catedral de Toledo era contar con tres bajonistas; pero, en caso de encontrar un candidato con cualidades excepcionales, el cabildo no dudaba en contratar a un cuarto ministril bajón. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 322.

⁹⁹⁰ Sus inicios se remontan a 1711. ACM, AACC n.º 40, fol. 31v, 21-5-1711. Y parece que sus servicios a la catedral malagueña se extendieron, como máximo, hasta 1762, ya que en marzo de aquel año se citó que el salario de bajonista se hallaba vacante por el fallecimiento del bajonista principal, Fernando Requena. En cambio, no se menciona la fecha exacta de su defunción, por ello es probable que se hubiese producido con anterioridad. ACM, AACC n.º 49, fols. 388v y 389r, 23-3-1762.

⁹⁹¹ Fue aceptado en la capilla en 1728 como bajonista. ACM, AACC n.º 44, fols. 80r y 80v, 12-11-1728. Este solicitó entrar en el coro con el oboe, debido a la falta que había de tiple, quedando a cargo del bajón su hijo mientras no fuese diestro y siempre que hubiese división de bajones. A pesar del nuevo perfil profesional que adquirió Juan Cotillas, suponemos que, en caso de necesidad, ejercería como bajonista; pero no hemos encontrado evidencias documentales que corroboren esta hipótesis. ACM, AACC n.º 44, s.p., 24-7-1733. Su muerte se produjo en 1763: ACM, AACC n.º 49, fol. 628v, 12-9-1763.

(1746)⁹⁹². Estas nuevas incorporaciones mantuvieron la cuerda de bajonistas bien nutrida durante una larga temporada, pues en la década de los cincuenta hubo necesidad de contratar a ningún otro bajón. Sin embargo, durante la última etapa de Iribarren, la muerte de algunos bajonistas como Manuel Cotillas (1763), Antonio González de la Peña (1765) o Vicente Úbeda (1766), hizo que el cabildo se viese en la necesidad de encontrar músicos competentes que cubrieran estas bajas⁹⁹³. Entonces, se contrató a Pedro Salinas (1763), Antonio Úbeda (1765), Juan Mogollón (1766) y José Cordón y Carrero (1767)⁹⁹⁴.

Según los datos expuestos, se ha comprobado que en 1740 la capilla malagueña contó con la presencia de cuatro bajonistas. Sin embargo, podrían haber sido cinco si se tiene en cuenta que Juan Cotillas seguía formando parte de la plantilla, aunque oficialmente solo se encargara del oboe. Desafortunadamente, resulta imposible fijar cuántos años se mantuvo esta nada desdeñable cifra en la seo malagueña, pues desconocemos hasta qué fecha perteneció a la capilla Matías Malchus; por tanto, solo se puede afirmar que, al menos, habría tres bajonistas hasta 1762.

Además de los ministros que ocuparon plaza de bajonista en propiedad, las actas capitulares del cabildo catedralicio de Málaga y legajos de la época recogen el nombre de diversos aspirantes al puesto. El primero de ellos, Juan Diego Moreno, siendo bajón, oboe, flauta y chirimía de la iglesia de Almería, solicitó la plaza de bajonista en Málaga en 1765⁹⁹⁵. El segundo pretendiente, también procedente de tierras almerienses, fue Juan Valentín Rodríguez que, ejerciendo como bajonista en la iglesia de Almería, mostró su interés por el puesto de bajón en Málaga en 1764, pero fue rechazado ante la ausencia de

⁹⁹² Antonio González de la Peña: su fecha de admisión se refleja tanto en el acta capitular del 11 de agosto de 1740 (en ella se dice que dominaba el bajón, oboe, dos flautas y chirimía y que, por estar Fernando Requena enfermo de gota, sus servicios en la capilla serían de mucha utilidad, lo que favoreció su admisión), como en un memorial fechado en aquel mismo año. ACM, AACC n.º, fol. 156r, 11-8-1740; y ACM, Leg. 616, 26-8-1740, carta de Antonio González. Matías Malchus: se conserva una carta suya agradeciendo la admisión. ACM, Leg. 616, 2-9-1740. Vicente Úbeda: en principio fue admitido sin salario para tocar el bajón y otros instrumentos. ACM, AACC n.º 46, fol. 514v, 3-8-1746.

⁹⁹³ Manuel Cotillas: ACM, AACC n.º 49, fol. 628v, 12-9-1763. Antonio González de la Peña: en 1765 Pedro Rodríguez, contralto de la capilla, pedía ayuda económica para comprar los hábitos que había dejado el difunto Antonio de la Peña. ACM, AACC n.º 50, fol. 210v, 23-12-1765. Se vuelve a mencionar su fallecimiento a comienzos de enero de 1766, donde se indica que había fallecido de un afecto asmático. ACM, AACC n.º 50, fol. 217v, 2-1-1766. Vicente Úbeda: a su viuda, Lorenza Navarro, se le concedió un mes del salario que gozaba su marido, por los atrasos que le había ocasionado su dilatada y contagiosa enfermedad. ACM, AACC n.º 50, fol. 304r, 2-10-1766.

⁹⁹⁴ Pedro Salinas: ACM, AACC n.º 49, fol. 656v, 17-11-1763. Antonio Úbeda: ACM, AACC n.º 50, fol. 183v y 184r, 17-8-1765. Juan Mogollón: ACM, AACC n.º 50, fol. 303v, 2-10-1766. José Cordón y Carrero: ACM, AACC n.º 50, fol. 444r, 6-7-1767.

⁹⁹⁵ ACM, AACC n.º 50, fol. 161r, 14-6-1765.

plaza vacante⁹⁹⁶. Tras esta negativa, insistiría nuevamente sin éxito en 1766, esta vez ofreciéndose como bajón, violín, oboe y trompa⁹⁹⁷.

Aparte de todos los datos expuestos, se puede afirmar que, desde las primeras décadas del s. XVIII, era habitual en las capillas españolas que el bajonista también tocara el oboe⁹⁹⁸. Como hemos visto, esta multiplicidad de funciones tan apreciada no pasó inadvertida para los candidatos antes mencionados, que ofrecían al cabildo malagueño el amplio espectro de instrumentos que «decían» dominar⁹⁹⁹. Esta tendencia provocó que, a medida que avanzaba el siglo, los ministros se tornasen más polifacéticos, creciendo el número de instrumentos que podían llegar a dominar¹⁰⁰⁰.

Pese a no mencionarse en estudios previos la función del bajón como instrumento solista, pues este se hallaba preferentemente ligado al continuo o a la duplicación y sustitución de voces graves, tras el análisis de las cantadas de Navidad y Reyes de este maestro navarro, se ha comprobado que Iribarren otorgó cierta relevancia al bajón como instrumento melódico. Un ejemplo de ello es su obra *Yo y dos brutos* (1740), para voz de bajo y dos bajones: en esta composición dicho instrumento de viento abandona su papel como sustento armónico para adquirir un protagonismo melódico absoluto, lo que deja entrever el gran nivel técnico con el que contarían los bajonistas por aquel entonces en plantilla¹⁰⁰¹.

Este hecho insólito contrasta con la práctica musical habitual en otras capillas españolas de la época, pues el bajón no era un instrumento pensado para dedicarle partes obligadas. Por ejemplo, rara vez se encuentran en Toledo *particellas* escritas exclusivamente para dicho instrumento¹⁰⁰².

II.2.3.2.6. Fagot

A propósito de la inserción de este instrumento en las capillas musicales españolas, podemos señalar que este instrumento sustituiría paulatinamente al bajón, aunque ambos convivieron durante muchos años. En la Capilla Real de Madrid existe

⁹⁹⁶ ACM, AACC n.º 50, fol. 41v, 23-5-1764.

⁹⁹⁷ ACM, Leg. 422, Pza. 1d, 17-8-1766, carta de Juan Valentín.

⁹⁹⁸ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 324.

⁹⁹⁹ En ciertas ocasiones el examen realizado por el maestro demostraba que las habilidades ofrecidas por el pretendiente no eran del todo ciertas.

¹⁰⁰⁰ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 262.

¹⁰⁰¹ Recordemos que la cuerda de bajonistas en 1740 estaba formada por Fernando Requena, Manuel Cotillas, Antonio González de la Peña y Matías Malchus. Ver Anexo 1.

¹⁰⁰² No obstante, en el caso del maestro Jaime Casellas, este dio protagonismo melódico a instrumentos como el violón o el bajón, pese a ser una práctica mucho más inusual en su obra. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, págs. 264 y 321.

constancia de que había dos fagotes en plantilla en 1754, mientras que en Toledo se introdujeron aproximadamente en 1760¹⁰⁰³. No obstante, también encontramos ejemplos mucho más tardíos como el de la catedral de Granada, que lo introdujo en 1800¹⁰⁰⁴.

En el caso de la seo malagueña, en 1740 se menciona a un bajonista o fagotista del regimiento de Nápoles que fue recibido en la capilla malacitana para encargarse del bajón, cuyo nombre era Matías Malchus¹⁰⁰⁵. Sin embargo, para encontrar al primer fagotista en la plantilla de la capilla malagueña tendríamos que esperar a la incorporación de José Mellado en 1782¹⁰⁰⁶.

Sorprendentemente, la inserción de este instrumento en la catedral de Málaga parece que no sería definitivo, ya que, una vez que Mellado abandonó la capilla en 1796, no se volvió a contratar a ningún fagotista; no obstante, el bajón continuó siendo muy utilizado hasta bien entrado el s. XIX y, si bien el fagot no aparecería citado desde 1796, existe la posibilidad que fuese interpretado por un bajonista¹⁰⁰⁷. Como hemos podido ver, aunque la inclusión de este instrumento es bastante posterior al magisterio de Juan Francés de Iribarren, resulta relevante mencionarlo pues, como ya se ha señalado anteriormente, un integrante de la capilla dominaba dicho instrumento en dicho periodo.

II.2.3.2.7. Clarín y trompa

Primeramente, por lo que a aspectos organológicos se refiere, cabe señalar que las trompas en esta época diferían mucho del instrumento que encontramos en las orquestas sinfónicas actuales: durante el magisterio de Iribarren estas no tenían llaves y se denominaban trompas «naturales»¹⁰⁰⁸. Hecha esta aclaración y para evitar caer en la

¹⁰⁰³ Capilla Real de Madrid: CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pág. 9. Toledo: MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 331.

¹⁰⁰⁴ RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La colegiata del Salvador...*, op. cit., vol. 1, pág. 276.

¹⁰⁰⁵ ACM, AACC n.º 45, fol. 156r, 11-8-1740 y ACM, Leg. 616, 2-9-1740, carta de Matías Malchus y Juan Maynoldi agradeciendo la admisión en la capilla.

¹⁰⁰⁶ Según el acta del 5 de diciembre de 1782, «se vio el informe del Sr. maestro de capilla, del examen hecho a José Mellado, en virtud del decreto del cabildo, en que asegura haber aprovechado el tiempo en el instrumento de oboe que solicita tocar en esta capilla, pero como este es un instrumento muy difícil, no lo tocaba perfectamente, aunque ofrecía seguir con aplicación. Que tocaba cuatro puntos de flauta bastante para lo que se pudiese ofrecer en la capilla; y que si el cabildo determinaba recibirlo podría señalársele el fagot por no ser muy difícil de tocar y muy útil para el facistol; en cuya vista el cabildo acordó recibirlo a ejercitar en la capilla sin sueldo como solicita, y sujetándose en todo a lo que ordenase el dicho Sr. maestro de capilla». ACM, AACC n.º 54, fol. 96r, 5-12-1782.

¹⁰⁰⁷ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 265.

¹⁰⁰⁸ NARANJO LORENZO, Luis E., *Trascripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, op. cit., pág. 26.

redundancia, cuando mencionemos este instrumento de un modo genérico en nuestro estudio, nos estaremos refiriendo a las trompas «naturales» que se empleaban en la época.

En cuanto a la incorporación de estos instrumentos en las capillas catedralicias españolas, resulta evidente que clarines y trompas coexistirían durante muchos años, hasta que las segundas finalmente sustituyeron a los primeros¹⁰⁰⁹. De hecho, las trompas, con un sonido más velado, se adaptaban mejor a la sonoridad de conjunto, mientras que clarines, con un sonido más incisivo, eran los más empleados en el repertorio de carácter solemne, impetuoso o marcial¹⁰¹⁰. No obstante, lo habitual era que ambos instrumentos fuesen interpretados por el mismo músico, tal y como ocurría en la catedral malagueña¹⁰¹¹. Un ejemplo de ello es la cantada de Iribarren *Mil veces sea bendito*, que alterna clarines y trompas en el área, incluso compartiendo ambos instrumentos el mismo pentagrama (la primera parte de la pieza la ejecuta el clarín, y en la sección B este es sustituido por la trompa). Esto evidencia que, llegado un momento concreto, un mismo músico cambiaba de instrumento, manteniendo la misma *particella*.

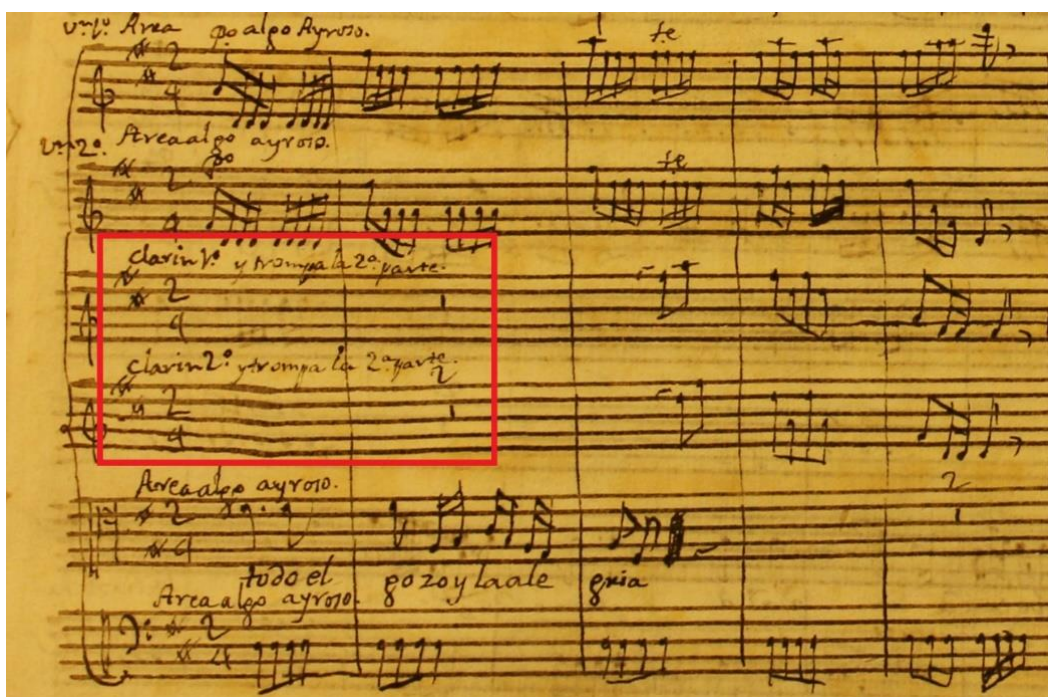


Ilustración 17. Área de la cantada *Mil veces sea bendito* (cc. 1-5). Partes de violín 1, violín 2, clarín/trompa 1, clarín/trompa 2, tenor y acompañamiento.

¹⁰⁰⁹ En el caso de la Capilla Real de Madrid, dos clarines estuvieron presentes en plantilla desde 1701, pero no hay constancia de la presencia de las trompas hasta 1756, año en el que se mencionaba que dos de estos instrumentos formaban parte de la capilla. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pág. 9.

¹⁰¹⁰ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., págs. 271-272.

¹⁰¹¹ *Ibidem*, pág. 383.

A todo lo anteriormente expuesto debemos sumar que estas plazas eran casi siempre compartidas con otros instrumentos como violín, violón, bajón, chirimía, oboe o flauta, lo que convertía a estos intérpretes en unos músicos muy polivalentes para la capilla malagueña. De hecho, muchos de los ministros citados en este apartado ya aparecieron en epígrafes anteriores, puesto que estuvieron a cargo de varios instrumentos simultáneamente, ya fuesen de viento o de cuerda. Según apuntaba Carlos Martínez, el sentimiento estético de los compositores en la época barroca estaba basado en los contrastes tímbricos obtenidos mediante la constante alternancia en el uso de instrumentos, lo que exigía contratar un gran número de ministriles y pagar sus correspondientes sueldos¹⁰¹². Esto justifica que la polivalencia de un mismo individuo fuese una cualidad muy apreciada, siendo así este ministril una buena inversión, pues ofrecía más servicios por el coste de un solo salario¹⁰¹³.

En cuanto a los aspectos funcionales de esta plaza, debemos señalar que la mayoría de las capillas españolas de la época contaban con dos plazas de clarín y trompa¹⁰¹⁴. Sin embargo, tal y como se refleja en la siguiente tabla, en Málaga observamos la presencia de tres ministriles hábiles para tocar dichos instrumentos durante etapas concretas.

Tabla 17. Clarines y trompistas en la capilla musical de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	PRIMERA NOTICIA	CESE
Espada, Pedro Andrés de la	1744		1761†
García, Bernardo		1745	1761
Trujillo, Matías		1753	1770
Castellanos, Tomás	1761		1803†

A mediados del s. XVIII los músicos encargados de cubrir esta plaza en la seo malagueña eran: Pedro Andrés de la Espada, que se incorporó en 1744; Bernardo García, que fue citado por primera vez como trompista en 1745, aunque es probable que, desde su incorporación a la capilla malacitana como violón, en 1740, desempeñase esta labor; y, por último, Matías Trujillo, cuyos inicios como trompa y clarín no están demasiado acotados temporalmente¹⁰¹⁵. Esta abundancia insólita de ministros encargados de la

¹⁰¹² *Ibid.*, pág. 384.

¹⁰¹³ *Ibid.*

¹⁰¹⁴ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 266.

¹⁰¹⁵ Pedro Andrés de la Espada: admitido como trompa, clarín y violín en 1744. ACM, AACC n.º 46, fol. 117v, 12-6-1744. Bernardo García: ACM, AACC n.º 46, fol. 427r, 6-12-1745 y ACM, AACC n.º 45, fol.

interpretación de clarines y trompas en la catedral de Málaga solo duró una década, pues en 1761 tuvo lugar tanto el fallecimiento de Pedro Andrés de la Espada como el cese de Bernardo García, ambos en el puesto de trompa y clarín¹⁰¹⁶. Afortunadamente, el primero de ellos fue sustituido inmediatamente por su discípulo Tomás Castellanos que, junto con Matías Trujillo, mantuvieron ocupadas las dos plazas de clarín y trompa durante los últimos años del magisterio de Iribarren: Trujillo fue relevado por razones de salud en 1770, mientras que Castellanos se mantuvo en el puesto hasta su muerte, en 1803¹⁰¹⁷.

Aparte de los ministros mencionados, también hubo dos aspirantes al puesto de trompa durante el magisterio de Iribarren: en primer lugar, el instrumentista Francisco Saor, de nacionalidad alemana, solicitó plaza de violín y trompa en la catedral de Málaga en noviembre de 1763 y, a pesar de haber tocado en el coro con anterioridad, no fue admitido¹⁰¹⁸; en segundo lugar, Juan Valentín Rodríguez se ofreció como bajón, violín, oboe y trompa en 1766, aunque sin éxito¹⁰¹⁹.

En cuanto a la introducción de trompas en las capillas musicales españolas, el caso más temprano es el de Valencia, donde por primera vez se alude a este instrumento en 1727; a esta novedad se unieron la Capilla Real de Madrid (1732 o 1734), Salamanca (1733), Toledo (1738), Santiago de Compostela y Daroca (1739), Calahorra (1740), Segovia (1741), Sigüenza (1743), Córdoba (1745), Granada (1746), Plasencia (1750), Cádiz (1752), Capilla Real de Granada (1756), Jaén (1758), colegiata del Salvador de Granada (1761), Pamplona (1762) o Manresa (1763)¹⁰²⁰. En el caso de la catedral de

137v, 3-1-1740. Matías Trujillo: en 1751 ya ejercitaba con aprovechamiento la trompa y clarín, siendo su mentor Pedro de la Espada. ACM, AACC n.º 46, fol. 957v, 8-2-1751. Aun así, se mantuvo en el puesto de seise hasta 1753. ACM, AACC n.º 47, fol. 4r, 2-1-1753. Desde entonces dejó vacante su plaza y sería sustituido por el seise Pedro Rodríguez. ACM, AACC n.º 47, fol. 5r, 16-1-1753. Ya desde diciembre de aquel año era citado como trompa y clarín. ACM, AACC n.º 47, fol. 108v, 22-12-1753.

¹⁰¹⁶ Pedro Andrés de la Espada pidió al cabildo un permiso de cinco o seis meses para ir personalmente a Hamburgo por la muerte de su tío, quedando Tomás Castellanos en su puesto. ACM, AACC n.º 49, fol. 291v, 16-4-1761. El navío en el que debía retornar partió de Hamburgo el 8 de noviembre de 1761 pero, desgraciadamente, sufrió un accidente y todos los pasajeros, excepto un miembro de la tripulación, murieron. Todo esto fue certificado por, Juan Freyer, cónsul de Hamburgo. ACM, Leg. 422, Pza. 1b. Bernardo García solo mantuvo su puesto de violón, ocupando su cargo de trompa, clarín y violín Matías Trujillo. ACM, AACC n.º 49, fol. 249r, 3-1-1761.

¹⁰¹⁷ Tomás Castellanos fue admitido para suplir a su maestro Pedro Andrés de la Espada, que partía de viaje. ACM, AACC n.º 49, fols. 291v y 292r, 16-4-1761. Trujillo fue relevado como trompa y clarín por razones de salud, aunque se le ofreció tocar el violín y otros instrumentos. ACM, AACC n.º 51, fol. 297r, 22-12-1770. Por otra parte, Castellanos murió el veintitres de noviembre de 1803. ACM, Leg. 265, Pza. 1, fol. 37r, *Libro de las fiestas de la capilla de música de esta santa iglesia catedral de Málaga para el año de 1801...*, op. cit.

¹⁰¹⁸ ACM, AACC n.º 49, fol. 649v, 11-11-1763.

¹⁰¹⁹ ACM, Leg. 422, Pza. 1d, 17-8-1766, carta de Juan Valentín.

¹⁰²⁰ Estudios previos señalaban la fecha de 1730 como año de introducción de las trompas en Valencia. VILAR I TORRENS, Josep M.^a, *La música a la seu de Manresa en el segle XVIII...*, op. cit., pág. 128. Pero investigaciones más recientes sostienen que fue en 1727. LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia,

Cádiz no hubo nunca un ministril trompa, pese a estar documentado el empleo de este instrumento durante toda la segunda mitad de siglo, probablemente a cargo de bajonistas, y su primera mención se remonta a 1752¹⁰²¹. Si bien existen pocas referencias al clarín en la catedral de Cádiz, sabemos que se contrató a un ministril clarín en 1718 y que, a partir de 1730, año en que murió este músico, no volvería a aparecer este instrumento en los documentos¹⁰²². Este hecho contrasta con la existencia de obras posteriores en el archivo catedralicio gaditano que demuestran su empleo (bien como instrumento obligado, bien como alternativo a la trompa) durante todo el s. XVIII¹⁰²³. En Salamanca, por ejemplo, el maestro Yanguas empleó dos trompas en un villancico de 1733, pero la fijación de dos plazas de trompa no sucedió hasta 1740¹⁰²⁴.

Por lo que respecta a la catedral de Toledo, la inserción de clarines y trompas fue algo polémica: en un cabildo celebrado en 1738 se sopesaba la conveniencia de introducir estos instrumentos en la capilla, ya que no parecían ser adecuados para la seriedad del culto divino; de hecho, su tradicional uso en Europa en los regimientos militares dificultaba su adaptación a otros contextos que se apartaran de los relacionados con la guerra¹⁰²⁵. Así pues, su inserción en la capilla toledana se retrasó hasta 1748, año en que

instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 54. En cuanto a la Capilla Real, algunos autores apuntan que este acontecimiento tuvo lugar en 1732. LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 54. Aunque estudios anteriores lo fechaban en 1734. MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española...*, op. cit., pág. 33. Salamanca, Toledo, Santiago de Compostela, Daroca, Calahorra, Sigüenza, Córdoba, Plasencia, Cádiz: LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 54. En Segovia se acordó, en 1741, comprar dos trompas de caza, pues los bajonistas sabían tocarlas y, según el maestro de capilla, «acompañarían bien en la música». LÓPEZ-CALO, José, *Documentario musical de la catedral de Segovia...*, op. cit., pág. 232. Por otra parte, en 1746 el maestro de capilla de la catedral de Granada ordenó comprar unas trompas y la primera referencia de este instrumento en la Capilla Real de Granada coincidiría con el ingreso de Diego Extremera, hecho que aconteció en 1756; continuando en territorio granadino, aunque la primera alusión a este instrumento en la colegiata del Salvador data de 1748, fecha en la que el tenor y trompista Antonio Soriano pretendía ser admitido en la capilla, parece que este músico accedió a esta institución hasta 1761. RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La colegiata del Salvador...*, op. cit., vol. 1, págs. 294-295 y 297. Jaén: JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *La música en Jaén...*, op. cit., pág. 107. La primera referencia a la trompa en Pamplona coincide con la admisión de Sebastián Maestu que, además de otros seis instrumentos, tocaba la trompa de caza; posiblemente a raíz de su contratación, el cabildo acordó hacerse con dos instrumentos de este tipo. GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, op. cit., vol. 1, pág. 64. En 1763 aparece la primera partitura datada para trompa en la Seu de Manresa. VILAR I TORRENS, Josep M.^a, *La música a la seu de Manresa en el segle XVIII...*, op. cit., pág. 128.

¹⁰²¹ Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, op. cit., pág. 205.

¹⁰²² *Ibidem*, pág. 203.

¹⁰²³ *Ibid.*

¹⁰²⁴ PÉREZ PRIETO, Mariano, «La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750: historia y estructura»..., op. cit., pág. 160.

¹⁰²⁵ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 385.

Mathías Boschoff fue recibido como trompa, clarín y violín¹⁰²⁶. De todas maneras, pese a que las actas capitulares toledanas institucionalizaran esta inclusión de la trompa y clarín en 1748, hay otra realidad práctica del asunto que no se debe ignorar: no contar con un ministril específico en plantilla asignado a la trompa no significaba que esta no se tocara en alguna ocasión especial; prueba de ello es que algunas partituras de Jaime Casellas, comprendidas entre 1738 y 1748, contenían partes en clave de Fa que, aparentemente, estaban escritas para trompas¹⁰²⁷.

En el caso de la catedral de Málaga, M.^a Ángeles Martín señalaba que existía la plaza de trompa desde 1740, año en el que fue contratado Bernardo García, que tocaba el violón, violonchelo, violín, clarín y trompa¹⁰²⁸. No obstante, las actas capitulares parecen contradecir este dato, ya que este ministril fue contratado como violón y no se le citaría como trompa hasta 1745¹⁰²⁹.

Tras el cotejo de las fuentes conservadas en la catedral de Málaga, se puede afirmar que la interpretación de clarines y trompas debió de suponer un esfuerzo físico para estos músicos. La primera evidencia de ello es la jubilación parcial de Bernardo García, que se mantuvo como violón en 1761, mientras su puesto de violín, trompa y clarín pasaría a desempeñarlo Matías Trujillo¹⁰³⁰. Este último, a su vez, fue relevado como trompa y clarín por razones de salud en 1770; desde aquel momento se le ofreció tocar el violín y otros instrumentos que suponemos serían menos exigentes físicamente¹⁰³¹. Mientras tanto, su sustituto en el puesto, Juan Mogollón, se encargaría desde 1771 de suplirle en la trompa, pero se negaba a tocar el clarín por serle molesto a su pecho; el cabildo, ante esta animadversión a desempeñar dicha labor, le informó sobre su obligación de tocar el clarín en las procesiones tanto fuera como dentro del templo¹⁰³².

La conclusión derivada de estos hechos nos lleva a pensar que, durante el magisterio de Iribarren, los músicos encargados de tocar la trompa y el clarín serían relevados de dicho cargo antes de su jubilación total, manteniéndose en otras funciones más llevaderas. Una excepción sería la inesperada muerte de Pedro Andrés de la Espada

¹⁰²⁶ *Ibidem*, pág. 389.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, pág. 391.

¹⁰²⁸ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 266.

¹⁰²⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 427r, 6-12-1745.

¹⁰³⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 249r, 3-1-1761.

¹⁰³¹ ACM, AACC n.º 51, fol. 297r, 22-12-1770.

¹⁰³² ACM, AACC n.º 51, fol. 447r, 10-7-1771.

en 1761, circunstancia que provocó el cese repentino de sus todas sus funciones en la capilla¹⁰³³.

Otro ejemplo que muestra la dificultad que conllevaba la buena ejecución de estos instrumentos se puede encontrar en la catedral de Toledo: en 1748, el bajonista Tomás Fuentes, también a cargo de la chirimía y el oboe, proponía al cabildo aprender trompa y clarín; pero las autoridades eclesiásticas no lo vieron conveniente, alegando que tocar la trompa era enfrentarse a un instrumento superior que iría en contra de su salud y, por tanto, que se expondría a no poder servir adecuadamente¹⁰³⁴. Tal sería la problemática sobre la ejecución de dichos instrumentos que los tratados de la época también se harían eco de ello. De hecho, Francesc Valls, refiriéndose a trompas y clarines, aconsejaba al compositor ir «con cuidado, que no hayan de tocar muchos compases consecutivos, porque sería reventarlos, y así que no pase de dos o tres para que puedan descansar»¹⁰³⁵.

Respecto a la instrumentación de las cantadas de Navidad y Reyes de Juan Francés de Iribarren, podemos comprobar que desde la segunda mitad del s. XVIII se observa una recurrente participación de trompas en estas obras¹⁰³⁶, circunstancia que coincide con la presencia antes mencionada de varios trompistas en esta etapa. Sin embargo, el clarín solo aparecía en las cantadas *Siendo pastor de fama* y *Mil veces sea bendito*.

Si ampliamos nuestro campo de estudio, observamos que el uso de estos instrumentos era muy frecuente en los villancicos de la época dieciochesca, pues las trompas se hicieron imprescindibles en determinado tipo de repertorio en castellano en la segunda mitad del s. XVIII¹⁰³⁷. No obstante, también hay investigadores que apuntan que el empleo de estos instrumentos sería más idóneo en obras latinas¹⁰³⁸. Independientemente de que las trompas se empleasen más en uno u otro repertorio, lo

¹⁰³³ Pedro Andrés de la Espada pidió al cabildo un permiso de cinco o seis meses para ir personalmente a Hamburgo por la muerte de su tío, quedando Tomás Castellanos en su puesto. ACM, AACC n.º 49, fol. 291v, 16-4-1761. El navío en el que debía retornar partió de Hamburgo el 8 de noviembre de 1761 pero, desgraciadamente, sufrió un accidente y todos los pasajeros, excepto un miembro de la tripulación, murieron. Todo esto fue certificado por Juan Freyer, cónsul de Hamburgo. ACM, Leg. 422, Pza. 1b.

¹⁰³⁴ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 392.

¹⁰³⁵ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, op. cit., fol. 172v.

¹⁰³⁶ En todas estas cantadas de Navidad observamos la presencia de dos trompas en su instrumentación: *Los orbes celestiales* (1754), *Jerusalén eleva* (1755), *¡Oh! Qué bien que suspenden* (1756), *Hola pastores* (1757), *Hombres prevenid* (1758), *¡Oh! Qué halagüeña canción* (1758), *Qué es esto amor* (1758), *¡Ay! tierno pastor mío* (1759), y *Mil veces sea bendito* (1760).

¹⁰³⁷ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 397.

¹⁰³⁸ María Gembero sostiene que, al comparar las obras latinas de Francisco de la Huerta con las de texto en romance, se observa una interesante diferenciación tímbrica, pues las trompas se emplean principalmente en el repertorio latino. De hecho, puede que estas trompas, con su timbre cálido y «pastoso» se asociaran con la mayor gravedad de las obras latinas, mientras que las obras en castellano buscaban mayor claridad. GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, op. cit., vol. 1, pág. 386.

cierto es que este instrumento llegó a tener tal grado de difusión en un corto periodo de tiempo que la su fabricación experimentó un gran auge, habiendo por aquella época un taller de trompas ubicado en la localidad de Talavera de la Reina¹⁰³⁹.

En cuanto a los rasgos idiomáticos de estos instrumentos, investigaciones previas señalaban que, al igual que en toda Europa, en la Península las trompas se limitaban a reforzar la armonía huyendo del protagonismo melódico¹⁰⁴⁰: estas tenían papeles muy sencillos con un ámbito de notas reducido y, por otra parte, su participación resultaba a veces esquemática y testimonial, dadas sus considerables limitaciones técnicas y la falta de capacidad para tocar diseños melódicos desarrollados¹⁰⁴¹. En contraste con los datos anteriormente expuestos, llama nuestra atención que Iribarren dedicase algunos compases con un evidente protagonismo melódico de las trompas en las áreas de las cantadas *Los orbes celestiales* o *Jerusalén eleva*; pero aún más sorprendente resulta el caso de la cantada *Hola pastores*, pues, como se aprecia en la siguiente ilustración, su área da comienzo con las dos trompas sin ningún tipo de acompañamiento y, mientras la trompa primera expone el tema principal, la segunda ejecuta un motivo arpegiado con un carácter más armónico que melódico.



Ilustración 18. Área de la cantada *Hola pastores* (cc. 1-8). Solo de trompas.

¹⁰³⁹ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 397.

¹⁰⁴⁰ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, págs. 267-268.

¹⁰⁴¹ Esta información es mencionada en: GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, op. cit., vol. 1, pág. 387; y MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, págs. 267-268.

¹⁰⁴¹ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 272.

Además de todos los datos citados hasta el momento, hay que destacar que durante el magisterio de Iribarren todos los trompistas dominaban el clarín, pero existen músicos posteriores que se dedicaron preferentemente solo a uno de los dos instrumentos. Como ejemplo podemos citar a Juan Mogollón: este, aunque fue admitido como bajonista, aprendió a tocar la chirimía y la trompa y, si bien en 1771 decía estar supliendo a Matías Trujillo como trompista, no se ofrecía a tocar el clarín por serle molesto a su pecho¹⁰⁴².

II.3. ORGANISTAS

II.3.1. La evolución de la prebenda de órgano en la catedral de Málaga

Desde épocas remotas la organistía era uno de los pilares básicos del funcionamiento de la vida musical en los principales centros eclesiásticos españoles¹⁰⁴³. Así pues, el encargado de tañer el órgano ocupaba un lugar privilegiado en el organigrama musical catedralicio español, llegando a ser considerado como un elemento vinculado a la capilla, pero, a su vez, independiente¹⁰⁴⁴. Aunque su puesto, generalmente, era autónomo del magisterio, esta diferenciación entre el maestro de capilla y el organista no se produjo en algunos centros musicales de la época como la colegiata de Santa María la Mayor de Talavera de la Reina, donde estos dos cargos quedarían indisolublemente unidos desde 1699¹⁰⁴⁵.

En cuanto al número de organistas con el que contaron las instituciones eclesiásticas españolas, durante el s. XVI se generalizó la presencia de uno o dos al servicio del culto divino¹⁰⁴⁶. La catedral de Málaga fue bastante precoz en la integración de este puesto, pues los Estatutos emitidos en 1492 ya dejaban constancia de la presencia de un organista¹⁰⁴⁷; sin embargo, el primero del que tenemos noticias en esta institución

¹⁰⁴² ACM, AACC n.º 50, fol. 303v, 2-10-1766; ACM, AACC n.º 50, fol. 520v, 23-12-1767; y ACM, AACC n.º 51, fol. 447r, 10-7-1771. El hecho de que este trompista no admitiese que tocar la chirimía era parte de su labor, puede ser una evidencia de que, a medida que avanzaba el siglo, los trompistas comenzaron a especializarse en su instrumento; sin embargo, por otra parte, también es posible que, en este caso concreto, un impedimento físico convirtiese su obligación de tocar el clarín en una gravosa tarea, mientras que interpretar la trompa no supusiese tanto esfuerzo para él.

¹⁰⁴³ Además de organista, al músico que tocaba este instrumento se le podía denominar «sonador de órgano», «tañedor de órgano», «músico de órgano» o «músico de tecla». CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La organistía en la época de Antonio de Cabezón»..., *op. cit.*, pág. 204.

¹⁰⁴⁴ PÉREZ MANCILLA, Victoriano J., «La plaza de organista en las catedrales españolas en la época de Durón (1660-1716)», en CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino y PASTOR COMÍN, Juan José (eds.), *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, pág. 245.

¹⁰⁴⁵ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina»..., *op. cit.*, pág. 194.

¹⁰⁴⁶ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La organistía en la época de Antonio de Cabezón»..., *op. cit.*, pág. 205.

¹⁰⁴⁷ ACM, Leg. 674, 1492, págs. 38-39, *Código de los Estatutos de la catedral de Málaga*..., *op. cit.*

malacitana es Francisco Velanúñez, cuya referencia más temprana se remonta a enero de 1498¹⁰⁴⁸. Pese a que en esta normativa del s. XV se contaba con un solo organista en la catedral malacitana, durante el magisterio de Iribarren esta cifra ascendería a dos, tal y como se expondrá en epígrafes posteriores¹⁰⁴⁹.

A propósito de la evolución de este cargo y sus obligaciones en la catedral de Málaga, conviene recorrer las normativas y Estatutos aprobados desde su erección. Primeramente, los Estatutos de la Catedral de Málaga, fijados en 1492, estipulaban que este ministro debía tocar los órganos en la iglesia los días de las fiestas en las que era costumbre; y, además, en la procesión del Corpus estaba obligado tanto a ejecutar los instrumentos que se llevaban para dicha celebración como a «traer a su costa entonador»¹⁰⁵⁰.

Estas mismas premisas se repetían en los Estatutos de Bernardo Manrique¹⁰⁵¹. Pero este documento ya aportaba ciertas novedades como la obligación de estar ordenado o no poder ausentarse sin dejar a alguien al cargo de sus tareas, tal y como se desprende del siguiente fragmento de dichos Estatutos, fechados en 1546:

Ha de ser proveída a persona eclesiástica, y no debe ser lego; si se pudiere haber eclesiástico hábil y suficiente, porque siendo clérigo es obligado a servir y residir en la dicha iglesia y coro de ella como cada uno de los otros racioneros; cuando estuviere desocupado del tañer los órganos, y si por alguna necesidad o por recrear se hubiere de ausentar, mandamos que deje en su lugar persona suficiente que supla por él, en lo que toca a los órganos, a contentamiento del prelado y del cabildo. [...] Mandamos que no pueda recrear en fiestas solemnes y de guardar ni en sus vigiliyas y vísperas, salvo si le tomase la fiesta recreando tan lejos de esta ciudad, que en tres días de camino no pudiese llegar a tiempo de servir¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁸ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles y MESSA POULLET, Carlos, «Málaga», en Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 7, pág. 30.

¹⁰⁴⁹ En contraposición, debemos mencionar que en el s. XVIII la catedral toledana contaría con la presencia de tres organistas, aunque en la centuria anterior estos habían llegado a ser cuatro. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 293.

¹⁰⁵⁰ En los Estatutos de 1492 se fijaba que el organista «tiene cargo de tañer a las horas y misas de la iglesia sea obligado a tañer órganos los días de fiesta de guardar, así a las misas como a las vísperas, y los días de primera y segunda dignidad y los otros días en que el cabildo hiciera alguna fiesta o procesión solemne, como por alguna victoria o semejante cosa, y a los maitines de Navidad y de Resurrección y del Espíritu Santo y Corpus Christi y de las fiestas de Nuestra Señora, y todos los domingos del año a las misas, excepto los domingos de Cuaresma y del Adviento que no hay órganos, y la misa de Concepción de Nuestra Señora y los sábados que reza de Nuestra Señora a las misas de tercia y a la Salve Regina del sábado». ACM, Leg. 674, 1492, págs. 38-39, *Códice de los Estatutos de la catedral de Málaga...*, *op. cit.*

¹⁰⁵¹ ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, fol. 28r, *Códice de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique...*, *op. cit.*

¹⁰⁵² *Ibidem*, fols. 28r y 28v.

Aunque muchas de estas obligaciones volverían a ser mencionadas en el *Libro de todas las ceremonias que se guardan en esta santa iglesia de Málaga*, escrito en torno a 1640, este documento normativo era algo más específico en cuanto a las ausencias: se estipulaba que el organista tenía prohibido pedir permiso para ausentarse tanto en días solemnes, como en momentos en los que hubiese alguna oposición a voz de prebenda, (suponemos que por su función como acompañante de estos posibles aspirantes en sus exámenes)¹⁰⁵³. Más tarde, los nuevos acuerdos aprobados en 1766 en la seo malacitana aportaban mayor detalle sobre las obligaciones de la organistía en su séptimo capítulo, estipulando los momentos litúrgicos concretos en los que debía intervenir el organista¹⁰⁵⁴ y, lo que es más llamativo, la solemnidad y decoro con que debían ejercer su labor musical, evitando desacralizar los actos eclesiásticos¹⁰⁵⁵.

Por lo que respecta a su consideración dentro del organigrama eclesiástico, desde la erección de la catedral malagueña hasta bien entrado el s. XVII, este cargo pasó por distintas categorías. Primeramente, los Estatutos de Bernardo Manrique en 1546 señalaban que la organistía tenía aneja una ración¹⁰⁵⁶; sin embargo, en 1672 la reina Mariana de Austria dividiría en seis medias raciones las tres raciones de tenor, tiple y órgano, siendo anexionadas a cinco cantores más el organista¹⁰⁵⁷. Finalmente,

¹⁰⁵³ ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 115v, *Libro de todas las ceremonias...*, *op. cit.*

¹⁰⁵⁴ «Asimismo en la procesión del Corpus, si se ordenare que se lleve en ella el órgano pequeño y asimismo todos los otros días de que hay [...] costumbre de tañer órganos. Y todos aquellos que por el prelado o por el deán y cabildo le fuere ordenado que se tañese conforme al Estatuto capítulo 18. También hay órgano en los maitines solemnes [...] y a las completas de las Pascuas [...] y a los dos días siguientes a ellas y el día de la Circuncisión, Purificación [...]. Es regla general que así en las vísperas como en los maitines y misa, que el primer verso de los cánticos o de los himnos se canten por el coro y asimismo los versos de los himnos [...] aunque toquen al órgano, como no haya voz humana en el que lo cante [...]. En las vísperas se tañe el órgano alternatim en algunos salmos, conforme la tabla de los músicos, a los himnos al Magnificat y cuando no hay ministriles al Deo Gratias. A la misa a los Kiries alternatim, a la Gloria in Excelsis dicha la epístola al Ofertorio, a los Sanctus alternatim, mientras se alza la ostia se toca [...] a los Agnus Dei alternatim, a la post Comuniónem y al fin de la misa, al Deo Gracias del Ite misa, si no hubiere ministriles y entonces ellos responden». *Ibidem*, fols. 115v y 116r.

¹⁰⁵⁵ «Adviértase que necesitan de tocar en el órgano tonos [...] ni ridículos ni profanos, y lo mismo han de guardar los músicos y ministriles en armonía de las voces, porque no aparten el ánimo de los oyentes de la contemplación de las cosas divinas». *Ibidem*, fol. 116v.

¹⁰⁵⁶ ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, fol. 27v, *Código de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique...*, *op. cit.*

¹⁰⁵⁷ «Encarga Su Majestad y manda a este cabildo que conforme vayan vacando las seis primeras medias raciones se pusiesen edictos por oposición de voz y se diese aviso a Su Majestad para su provisión [...]. Los señores Reyes acordaron se destinasen cuatro raciones enteras, una para el maestro de capilla, otra para el organista y las otras dos para dos músicos con calidad de que se llamase por edictos para su provisión y me propusiese el más hábil para darle el despacho de racionero, lo cual se observare hasta ahora y que reconociendo cuán poco llenan la capilla dos voces, pues estando uno enfermo queda muy sola y sin el lleno de que necesita, habíais conferido y acordado para ponerla en la mejor forma deseando el mayor servicio de Dios y autoridad de esta iglesia, suplicarme mandase despachar mi Real Cédula para que las seis primeras medias raciones que vacaren se den anejas para cinco músicos y el organista, observando la forma de provisión que se ha observado con las raciones enteras con que quedaría la capilla poblada y solo

coincidiendo con el nombramiento de Juan Antonio Rico en 1675, una de estas medias raciones resultantes quedaría definitivamente asignada al puesto de primer organista¹⁰⁵⁸.

En cuanto a los requisitos para acceder al puesto en la catedral malagueña, en los Estatutos de Bernardo Manrique se especificaba que para ostentar dicha prebenda predominaba la exigencia de ser sacerdote¹⁰⁵⁹; no obstante, según M.^a Ángeles Martín, durante la segunda mitad del s. XVIII, también fueron admitidos en la seo malagueña candidatos que tuviesen la primera tonsura, siempre que se ordenasen en el espacio de un año¹⁰⁶⁰. De esta manera, los organistas que no eran sacerdotes cubrían el puesto de segundo organista o se les encomendaba la organistía en iglesias parroquiales; pero, en el caso de la catedral de Málaga, se seguía exigiendo la ordenación sacerdotal para acceder a la plaza de organista primero¹⁰⁶¹.

A colación de lo anteriormente mencionado, debemos citar al músico procedente de Cuenca José Barrera, quien, debido a la avanzada edad del primer organista Francisco Villafranca y su incapacidad para tocar los nuevos órganos construidos por Julián de la Orden, sería contratado en 1782 por el cabildo malagueño¹⁰⁶². Sin embargo, este músico casado nunca tomó la posesión de la media ración de órgano, sino que hizo las veces de primer organista en calidad de contratado, lo que probablemente explica un cierto grado de permisividad respecto a su falta de ordenación sacerdotal¹⁰⁶³.

Independientemente de su estado civil, lo cierto es que José Barrera debió causar muy buena impresión en Málaga, pues los canónigos sabían que su contratación supondría aceptar su falta de sacerdocio ya citada, aumentar los gastos y, lo que era peor, afrontar las reacciones airadas de Francisco Villafranca¹⁰⁶⁴. La parte positiva de su admisión era contar con unas manos expertas en la organistía, un excelente compositor de edad adecuada, un cumplidor con sus obligaciones y, además, un músico predispuesto a formar a seises que pudieran convertirse en futuros organistas¹⁰⁶⁵.

el maestro de capilla con ración entera». ACM, Leg. 2, Pza. 85, 21-12-1672, Real Cédula de Mariana de Austria.

¹⁰⁵⁸ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585-1799)», *Anuario Musical*, n.º 23 (1968), pág. 166.

¹⁰⁵⁹ ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, fol. 28r, *Códice de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique...*, *op. cit.*

¹⁰⁶⁰ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, págs. 95-96.

¹⁰⁶¹ No obstante, aunque algunas capillas musicales españolas comenzaron a admitir organistas seculares a lo largo del s. XVIII. *Ibidem*, pág. 96.

¹⁰⁶² Aunque Villafranca seguía ocupando su media ración, Barrera sería contratado para hacerse cargo de sus funciones como organista. ACM, AACC n.º 54, fol. 27v y 28r, 9-3-1782.

¹⁰⁶³ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁴ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, págs. 142-143.

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*.

Respecto a la forma de acceso a la plaza de organista en la seo malagueña, ya se ha mencionado en el epígrafe anterior que, según los Estatutos de la catedral de Málaga fijados en 1546, tanto la organistía como el magisterio debían proveerse mediante oposición¹⁰⁶⁶, aunque existieron casos en los que el cabildo procuró evitar este trámite. De hecho, los organistas Miguel Conejos y Nicolás González, ambos integrantes de la plantilla musical durante el magisterio de Iribarren, evitaron el duro proceso selectivo de la oposición y accedieron al puesto tras un simple examen¹⁰⁶⁷. Sin embargo, tras la muerte de Nicolás González, en 1768, se ocupó esta plaza mediante una oposición en la que se exigía, además de dominar la técnica de su instrumento, tener sólidos conocimientos de composición¹⁰⁶⁸. El hecho de contar con músicos que reunieran todos estos requisitos permitiría a la catedral malagueña contar con unos organistas capaces de improvisar, juzgar a opositores de diversas plazas de música o, en caso de necesidad, sustituir al maestro de capilla¹⁰⁶⁹.

De entre todos los requisitos mencionados, se debe aclarar que proveer de obras musicales a la capilla no era una de las obligaciones expresas del organista, de ahí lo llamativo que resultaba exigir a estos aspirantes conocimientos de composición. Pero encontrar organistas-compositores era bastante común en las instituciones eclesiásticas de la época, siendo ejemplo de ello el protagonista de esta tesis doctoral: durante su labor como organista en la catedral de Salamanca, sustituyó al maestro Micieces componiendo obras para el culto divino¹⁰⁷⁰. Otros casos similares se produjeron en la catedral de Málaga, destacando el caso de Miguel Conejos¹⁰⁷¹, José Barrera y Esteban Redondo¹⁰⁷².

¹⁰⁶⁶ «Cuando que vacare así la dicha ración de organista como la del maestro de capilla, el prelado y su cabildo manden poner cartas de llamamiento y las envíen a las ciudades principales, para que se vengán a oponer personas hábiles y suficientes, y de ellas eligen y nombran dos personas, para que Su Majestad como patrón y señor de las iglesias de este reino presente y haga merced de las dichas raciones al que más fuere servido, y no se proveen ni por vacación ni renunciación sin que preceda el examen y nombramiento del prelado y cabildo». ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, fol. 28v, *Códice de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique...*, op. cit.

¹⁰⁶⁷ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585-1799)», *Anuario Musical*, n.º 23 (1968), págs. 170, 171 y 176.

¹⁰⁶⁸ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 98.

¹⁰⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁰ Desde 1717 hasta 1733, año en que gana la plaza en Málaga, no solo ejerció como organista en Salamanca, sino que, como él mismo declara, se dedicó a «suplir al Maestro Micieces en la composición, por su ancianidad». NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, op. cit., pág. 17.

¹⁰⁷¹ Las sobrinas de Miguel Conejos ofrecieron unas obras musicales finalizadas por su tío para enriquecer el archivo de la catedral malacitana a cambio de una limosna, pero no se admitieron por estar el archivo bien provisto. ACM, AACCC n.º 46, fol. 679r, 21-3-1748. Pese a la negativa del cabildo, se conserva una obra de un tal Conejos (no se especifica nombre) en el archivo catedralicio malagueño; en concreto, una secuencia titulado *Victime Paschali*. ACM, Leg. 36-2 (sección música).

¹⁰⁷² MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española...*, op. cit., pág. 195.

En relación con lo anteriormente expuesto, se ha de señalar que en la seo toledana sí se exigía expresamente al encargado de la organistía que cumplierse con labores compositivas, pues tanto primer como segundo organista debían realizar tareas cercanas al maestro de capilla (ya fuesen funciones adjuntas o incluso la sustitución)¹⁰⁷³. Desafortunadamente, aunque las fuentes corroboran que algunos maestros toledanos fueron sustituidos por organistas de manera interina, encargándose estos de sus labores compositivas, la falta de obligación que tenían estos sujetos de dejar sus obras bajo custodia del centro eclesiástico, unida a las dificultades económicas o técnicas de la imprenta musical, ha provocado la pérdida de muchos de estos manuscritos musicales para tecla¹⁰⁷⁴.

A propósito de la multiplicidad de tareas que realizaban los organistas, si nos centramos nuevamente en la catedral de Málaga durante el s. XVIII, debemos destacar la labor de Miguel Conejos, quien cumplió con obligaciones de diversa índole durante su organistía en la seo malagueña, convirtiéndose en un músico muy polifacético: ocupó el cargo de organista primero, examinó a pretendientes a la organistía en diversas iglesias y parroquias de la provincia como Coín y Alhaurín¹⁰⁷⁵; fue maestro organero, revisando diversos instrumentos en la iglesia de Alhaurín, o las parroquias de los Santos Mártires, San Juan y Santiago¹⁰⁷⁶; se encargó de la formación de futuros organistas¹⁰⁷⁷; sustituyó en alguna ocasión al maestro de capilla, valorando aspirantes¹⁰⁷⁸; y, además, compuso alguna obra musical¹⁰⁷⁹.

Por lo que respecta a la educación musical de este colectivo concreto, conviene señalar que en las instituciones religiosas serían los propios organistas los encargados de

¹⁰⁷³ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 277.

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*, págs. 290-292.

¹⁰⁷⁵ ACM, AACC n.º 40, fol. 268v, 31-7-1713; ACM, AACC n.º 41, fol. 207v, 29-11-1717; y ACM, AACC n.º 42, fol. 597r, 7-12-1722.

¹⁰⁷⁶ A Miguel Conejos se le pedía que examinase un realejo para sustituir el órgano de la iglesia de Alhaurín, dañado por un terremoto desde 1680. También debía comprobar la reparación de los órganos ejecutadas en las parroquias de los Santos Mártires y San Juan, instituciones religiosas ubicadas en la capital malagueña. ACM, AACC n.º 40, fol. 218v, 1-6-1713. Además, era citado como maestro organero y, dado sus conocimientos en la materia, se le pedía examinar el órgano de la parroquia de Santiago para informar al cabildo sobre el coste que sería necesario desembolsar para su arreglo. ACM, AACC n.º 40, fol. 341r, 30-10-1713.

¹⁰⁷⁷ Diego de Alcántara, discípulo suyo, pedía ser nombrado organista en los Mártires. ACM, AACC n.º 40, fol. 246r, 3-7-1713. Mientras, José Cruzado, otro de sus alumnos, solicitaba suplirle en ausencias y enfermedades, lo cual se le concedió. ACM, AACC n.º 44, fol. 43v, 16-4-1728.

¹⁰⁷⁸ Según se refleja en esta reunión capitular, estando el maestro de capilla enfermo, los señores Conejos y Lozano examinaron al pretendiente a la media ración de tenor vacante. ACM, AACC n.º 43, fol. 638v, 17-9-1726.

¹⁰⁷⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 679r, 21-3-1748.

formar a futuros aspirantes al puesto¹⁰⁸⁰. No obstante, debemos recordar el hecho ya mencionado en epígrafes anteriores: si bien no era habitual que un maestro de capilla empleara horas de su escaso tiempo libre enseñando la técnica de un instrumento concreto, se puede afirmar que el propio Iribarren durante su magisterio en Málaga también dio lecciones de órgano a seises que querían instruirse, circunstancia que demuestra su gran dedicación y laboriosidad¹⁰⁸¹. A colación de estos datos expuestos, conviene recordar que una capilla musical no se limitaba al ámbito interpretativo y ceremonial, sino que se extendía al plano docente, transmitiendo los conocimientos musicales a diversas generaciones y asegurando la continuidad de la propia capilla¹⁰⁸².

En cuanto a la formación que recibían estos instrumentistas de tecla, resulta obvio que, para todo aquel que aspirase a ser un buen organista, serían necesarios unos años de preparación que le permitiesen dominar un instrumento de teclado tan complejo. Por lo tanto, ante la imposibilidad de contar con un órgano para la práctica diaria¹⁰⁸³, algunos seises pedían ayuda económica al cabildo malagueño para adquirir un «monacordio» e instruirse: por ejemplo, Juan de Almáchar, que fue seise en los últimos años de magisterio de Iribarren, hizo esta petición al cabildo en octubre de 1767¹⁰⁸⁴; asimismo, el seise Juan Mérida comunicó al cabildo malacitano su deseo de estudiar órgano en 1784, para lo que se mandó comprar un instrumento con el que pudiese practicar¹⁰⁸⁵.

En relación con este proceso formativo de futuros organistas, en el testamento de diversos organistas de la seo toledana en el s. XVIII se mencionaba que estos tenían varios

¹⁰⁸⁰ Es muy poco habitual encontrar en los documentos de la época alguna cita sobre esta labor docente que realizaban los organistas, pero un buen número de estudiantes (fundamentalmente mozos de coro de la capilla musical) se formaban con los organistas titulares de las capillas musicales. En caso de mostrar las aptitudes idóneas, se preparaban para convertirse en ayudantes del organista primero, con objeto de sustituir al titular de la organistía en un futuro o bien para opositar en otra institución musical cuya plaza estuviese vacante. Además, durante el s. XVI la actividad pedagógica del organista español no se limitaba a alumnos oficiales de la catedral, sino que se extendía también al ámbito privado. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La organistía en la época de Antonio de Cabezón»..., *op. cit.*, pág. 220.

¹⁰⁸¹ ACM, AACC n.º 50, fol. 211r, 23-12-1765.

¹⁰⁸² CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina»..., *op. cit.*, pág. 235.

¹⁰⁸³ El uso de los grandes órganos se reservaba exclusivamente para el servicio del culto, mientras que para el estudio diario el organista contaba con instrumentos más modestos, siendo el monacordio el preferido por su precio reducido, pequeño tamaño, escaso volumen sonoro que evitaba molestias a personas circundantes y la propia dificultad técnica que lo hacía idóneo para un estudio provechoso. GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio y GONZÁLEZ URIOL, José Luis, «Práctica de tañedores, entre los ss. XVI y XXI», *Anuario Musical*, n.º 69 (2014), pág. 296.

¹⁰⁸⁴ ACM, AACC n.º 50, fol. 507r, 19-10-1767.

¹⁰⁸⁵ De su enseñanza se encargaría José Barrera, primer organista por aquel entonces, al que se le encomendó comprar un monacordio para que estudiase su discípulo. Mérida debía entonces cuidar este instrumento con objeto de que sirviese a otros seises que, al igual que él, quisieran aprender órgano. ACM, AACC n.º 54, fol. 297r, 8-1-1784.

instrumentos de teclado en propiedad¹⁰⁸⁶. Desafortunadamente, se desconoce a cuáles se referían, aunque suponemos que podía tratarse del «monacordio» o el clave (instrumentos que permitían practicar en el ámbito doméstico)¹⁰⁸⁷.

A modo de aclaración en lo que a organología se refiere, Luca Chiantore sostenía en su libro *Historia de la técnica pianística* que, durante el periodo barroco, podíamos encontrar tres grandes familias de instrumentos de tecla: por un lado, los de cuerda pinzada, como el clave, el virginal o la espineta; en segundo lugar, el órgano (aerófono de teclado emplazado en las iglesias); y, por último, el clavicordio (instrumento de cuerda percutida al que tratadistas españoles denominan «manicordio», «monacordio» o «manocordio»)¹⁰⁸⁸. A propósito del vocablo «clavicordio», Chiantore afirmaba que su introducción fue algo tardía en la península ibérica y generó una gran confusión entre los instrumentos de la familia del clave y el propio clavicordio¹⁰⁸⁹. Tras este paréntesis en el que ilustrábamos la variedad de instrumentos de tecla que existían durante la etapa dieciochesca y la denominación que adoptaban cada uno, podemos hacernos una idea del tipo de recursos organológicos que empleaban los seises para formarse y llegar a ser organistas en un futuro, asegurándose así un puesto en la capilla tras la muda¹⁰⁹⁰.

En cuanto a la presencia de este tipo de instrumentos de tecla en la seo malagueña, no hay datos que indiquen la existencia de un clave en dicha institución durante el magisterio de Iribarren¹⁰⁹¹. Prueba de ello es la información recogida en un acta capitular de 1759: Francisco Escudero solicitaba en noviembre de aquel año continuar al servicio de la catedral ofreciéndose a colocar en el coro un clave de su propiedad, además de acompañar él mismo la música a papeles, sustituir en el órgano las ausencias de los organistas e incluso cantar cuando fuese necesario; a pesar del ofrecimiento, el cabildo no lo admitió¹⁰⁹². Esto sugiere que, al menos por aquel entonces, la catedral no disponía de este instrumento de cuerda pinzada en su templo, pese a lo idóneo que era para la formación de futuros organistas. A diferencia de la seo malagueña, en otras instituciones religiosas el uso del clave se mantuvo durante todo el periodo dieciochesco. En el caso

¹⁰⁸⁶ MATÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 78.

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*, pág. 50.

¹⁰⁸⁸ CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Música, 2004, págs. 21-22.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*, pág. 22.

¹⁰⁹⁰ Según Victoriano Pérez, los clavicordios y monacordios eran usados para la formación de futuros organistas. PÉREZ MANCILLA, Victoriano J., «La plaza de organista en las catedrales españolas en la época de Durón (1660-1716)»..., *op. cit.*, pág. 257.

¹⁰⁹¹ No obstante, hoy en día muchas agrupaciones musicales historicistas hacen uso de dicho instrumento cuando ejecutan obras de Iribarren. NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 27.

¹⁰⁹² ACM, AACC n.º 49, fol. 80r, 14-11-1759.

de la catedral gaditana, la primera noticia sobre este instrumento se remonta a 1713, año en el que se adquirió uno para la enseñanza de los seises, aunque no se hacía alusión a su empleo en los oficios; ya en 1730, coincidiendo con el declive del arpa, encontrábamos la primera mención del clave como partícipe de los cultos musicales en dicha institución¹⁰⁹³.

II.3.2. Organistas primeros durante el magisterio de Iribarren

En 1733 Juan Francés de Iribarren tomó posesión del cargo de maestro de capilla en la catedral de Málaga¹⁰⁹⁴ y, tal y como se refleja en la siguiente tabla, por aquel entonces Miguel Conejos ocupaba la plaza de organista primero en dicha institución religiosa, cargo que llevaba desempeñando desde 1688¹⁰⁹⁵.

Tabla 18. Organistas primeros de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	CESE
Conejos, Miguel	1688	1737†
González, Nicolás	1739	1768†
Villafranca, Francisco de	1771	1783

Como ocurrió con un gran número de músicos en la capilla malagueña, la labor del organista Miguel Conejos en la catedral malacitana se prolongó hasta su muerte, acaecida en 1737¹⁰⁹⁶. Sin embargo, no se convocaron edictos para cubrir la plaza de primer organista que quedó vacante tras su fallecimiento, probablemente para evitar el gasto económico que esto suponía. Entonces, Nicolás González pidió ser examinado para el puesto en 1738 y, aunque también solicitó ser admitido a examen Francisco Villafranca, resultó elegido González¹⁰⁹⁷.

¹⁰⁹³ Ya en 1731 se compró un clave nuevo, pero pronto su deterioro fue notable, planteando en 1780 la necesidad de comprar un claviórgano. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, op. cit., págs. 187-188.

¹⁰⁹⁴ ACM, AACC n.º 44, s.p., 1-10-1733.

¹⁰⁹⁵ El 10 de abril de 1688 se leyó la Cédula Real que le permitiría tomar posesión del puesto y se celebró la ceremonia que le otorgaría el cargo. LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas...», op. cit., pág. 172. Esta misma fecha es citada en: MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, op. cit., pág. 602.

¹⁰⁹⁶ ACM, AACC n.º 45, fol. 26v, 22-7-1737.

¹⁰⁹⁷ Las actas capitulares reflejaban que González era de procedencia gaditana. ACM, AACC n.º 45, fol. 75r, 31-8-1738. Pero Adalberto Martínez sostenía que, en otro documento fechado en enero de 1779, se afirmaba que Nicolás González Valjarizo salió de las Esclavas Descalzas Reales de Madrid. MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música ...*, op. cit., pág. 260. La solicitud de Villafranca se refleja en: ACM, AACC n.º 45, fol. 75r, 2-9-1738.

Este nuevo organista electo, procedente de Cádiz, gozó de dicha prebenda desde enero de 1739 hasta junio de 1768, fecha de su muerte¹⁰⁹⁸. Si bien sus datos biográficos completos los encontramos en el Anexo 1, no queríamos pasar por alto la polémica actitud que este músico mostró durante su última etapa o los quebraderos de cabeza que ocasionó al cabildo catedralicio malagueño, llegando a ser arrestado en 1760 por el Alguacil Mayor del Tribunal General¹⁰⁹⁹. Pero los problemas entre las autoridades eclesiásticas y los organistas de la capilla malagueña no acabarían aquí: por muy llamativo que resulte su caso, lo cierto es que el sucesor de Nicolás González, Francisco Villafranca, fue uno de los músicos más polémicos durante el magisterio de Iribarren, originando toda clase de disputas y desavenencias tanto con las autoridades eclesiásticas como con sus propios compañeros.

Tras el fallecimiento de González, se convocarían edictos para encontrar un nuevo candidato¹¹⁰⁰; y, pese a las pocas facultades y malos modos que ya había mostrado Francisco Villafranca durante su dilatada labor en la institución malagueña, las autoridades eclesiásticas fueron incapaces de evitar su imparable ascenso. Primeramente, siendo segundo organista y habiendo oído que un aspirante de Cádiz ostentaba el puesto de organista primero en 1738, pidió ser examinado para el cargo, aunque sin éxito¹¹⁰¹. Su segundo y definitivo intento se produjo tras la muerte de Nicolás González: como ya hemos mencionado, fallecido este organista primero en junio de 1768, Villafranca opositó nuevamente y, tras la correspondiente votación, serían elegidos Jaime Torrens y Benito García, en primer y segundo lugar respectivamente¹¹⁰². Sin embargo, Torrens también opositó a la prebenda del magisterio y, tras un proceso largo y polémico, este sería nombrado maestro de capilla en 1770¹¹⁰³. Sorprendentemente, la designación de primer organista recayó entonces sobre Villafranca¹¹⁰⁴; pero lo más llamativo es que su nombramiento vino impuesto directamente desde Madrid y, pese al recurso interpuesto

¹⁰⁹⁸ Admitido en 1738, su toma de posesión no tuvo lugar hasta enero de 1739. ACM, AACC n.º 45, fol. 77r, 6-9-1738; y ACM, AACC n.º 45, fols. 105r y 105v, 17-1-1739. Su muerte se produjo el 18 de junio de 1768 a las diez de la noche. ACM, Act. Cap., n.º 50, fols. 593r y 593v, 19-6-1768.

¹⁰⁹⁹ ACM, AACC n.º 49, fol. 147r, 14-5-1760.

¹¹⁰⁰ El acta perteneciente al 23 de agosto de 1768 recoge la orden de imprimir edictos tanto al magisterio de capilla como a la prebenda de órgano, ambos puestos vacantes. ACM, AACC n.º 50, fol. 640r, 23-8-1768.

¹¹⁰¹ ACM, AACC n.º 45, fol. 75r, 2-9-1738.

¹¹⁰² ACM, Leg. 616, 1768, autos de oposición al órgano; y ACM, AACC n.º 51, fol. 9r, 10-1-1769.

¹¹⁰³ Para obtener más información sobre este proceso, véase: MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, págs. 318-328.

¹¹⁰⁴ ACM, AACC n.º 51, fol. 139r, 19-2-1770.

por el cabildo malagueño, en 1771 se ordenaría a las autoridades eclesiásticas malacitanas darle posesión de la media ración de órgano¹¹⁰⁵.

Los contratiempos provocados por Francisco Villafranca fueron cuantiosos a lo largo de su dilatada vida laboral en la catedral malagueña, llegando a ser embargada su prebenda¹¹⁰⁶. A su polémico ascenso al puesto de primer organista hay que sumar las continuas disputas con Nicolás González que arrastraba desde hacía décadas¹¹⁰⁷; pero, además, la incapacidad de Villafranca para tocar los nuevos órganos fue tal que el cabildo se vio obligado a contratar al organista José Barrera en 1782¹¹⁰⁸. Finalmente, el relevo de Villafranca vino provocado por una disputa con Barrera; aun así, seguiría recibiendo su renta íntegra hasta su muerte, hecho que tuvo lugar el 26 de noviembre de 1787¹¹⁰⁹.

Antes de acabar este epígrafe conviene mencionar, aunque sea brevemente, una figura esencial en el organigrama musical eclesiástico: el organero. Si bien en otras instituciones, la afinación y mantenimiento del órgano estaba a cargo del organista¹¹¹⁰, en la catedral de Málaga había una persona especialmente contratada para dicha tarea. Concretamente durante el magisterio de Iribarren, los individuos que ostentaron el cargo fueron: Cristóbal García, que fue nombrado maestro organero de la catedral en 1719 y se mantuvo realizando diversas tareas relacionadas con la reparación de los instrumentos de tecla en la seo malagueña hasta 1765; Francisco Pérez de los Reyes, que, si bien ya desempeñaba funciones como organero con anterioridad, desde 1737 constaba que recibía un sueldo por ello; y, por último, Pedro Torrens, cuya larga permanencia al cuidado de los órganos de la catedral malacitana (1743-1786) sería muestra de su laboriosidad y el gran aprecio que gozaba por parte del cabildo¹¹¹¹.

¹¹⁰⁵ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, págs. 251-252.

¹¹⁰⁶ ACM, AACC n.º 53, fol. 554r, 25-11-1780.

¹¹⁰⁷ ACM, AACC n.º 45, fols. 151r y 151v, 1-6-1740.

¹¹⁰⁸ ACM, AACC n.º 54, fols. 27v y 28r, 9-3-1782.

¹¹⁰⁹ Villafranca subió una vez comenzada la misa de tercia y quitó su asiento a José Barrera; tocó tan extrañamente que ni el presidente podía seguir la misa, ni el coro officiarla ni las gentes podían contener la risa. Dado que tenía ya más de ochenta años y había servido más de cincuenta, estaba tan notoriamente torpe de oído y falto de vista que le era imposible acompañar la música por no ver el papel. Por tanto, se le relevó, aunque seguía recibiendo íntegramente sus emolumentos. ACM, AACC n.º 54, fols. 119r, 119v y 120r, 7-2-1783. El año en que falleció, llevaba sesenta y un años al servicio de la catedral. MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, pág. 265.

¹¹¹⁰ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 89.

¹¹¹¹ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, págs. 37-41 y 600.

II.3.3. Organistas segundos y arpistas durante el magisterio de Iribarren

Desde la segunda mitad del s. XVI, comenzó a ser habitual encontrar dos órganos en las principales catedrales, estando estos colocados en la parte superior del coro, uno a cada lado; las repercusiones en las capillas catedralicias fueron evidentes, pues para tocar estos dos instrumentos sería preciso contar con un segundo organista¹¹¹². A esto hay que sumar la gran importancia que fue adquiriendo la música en el s. XVIII, pues su complejidad provocó que, en casi toda España, hubiese un segundo organista que, además de alternarse con el primero y suplirle en ausencias y enfermedades, tocara el segundo órgano acompañando a uno de los coros en las grandes composiciones policorales¹¹¹³. Como caso excepcional cabe citar la Capilla Real de Madrid, donde encontrábamos hasta cuatro organistas en 1701¹¹¹⁴.

Por lo que respecta al puesto de arpista, se debe resaltar el intenso uso del arpa como parte integrante del acompañamiento durante la segunda mitad del s. XVII y primera del XVIII en España, siendo generalmente el segundo organista el encargado de su ejecución¹¹¹⁵. Este hecho no debe extrañarnos pues, aunque usando técnicas muy diferentes, ambos instrumentistas debían cumplir idénticas funciones y mostrar habilidades similares: tanto uno como otro tenían que mostrar su destreza elaborando de manera instantánea el bajo cifrado, lo que les convertía en los responsables de la cohesión en el conjunto de la capilla¹¹¹⁶. Pese a esta similitud en las funciones desempeñadas, solo las catedrales más ricas pudieron tener a un arpista independiente del organista segundo, y alguna, excepcionalmente, contó con dos arpistas, como la de Toledo o la Capilla Real de Madrid¹¹¹⁷.

Aunque era frecuente esta cohesión entre organista segundo y arpista, lo cierto es que, en caso de necesidad, en la seo malagueña la ejecución del arpa era una tarea que

¹¹¹² LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 441.

¹¹¹³ *Ibidem*, pág. 443.

¹¹¹⁴ Esta cifra se mantendría durante buena parte del s. XVIII en dicha institución. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, págs. 9 y 10.

¹¹¹⁵ Según apuntaba Victoriano Pérez, la plaza de organista normalmente llevaba anexionada la de arpista, recayendo ambos cargos en la misma persona y, de esta manera, evitando un aumento en el gasto que debía asumir el cabildo. Pero la práctica más extendida sería que el segundo organista fuese el encargado de tañer el arpa. Por otra parte, era tal la identificación del órgano y el arpa que, aunque hubiese plaza de arpista independiente, frecuentemente el organista sustituía al arpista titular en ausencias y vacantes. A esto debemos añadir que, en las catedrales donde la plaza de órgano y arpa estaban separadas, la de arpista solía servir como trampolín para ascender a la organistía. PÉREZ MANCILLA, Victoriano J., «La plaza de organista en las catedrales españolas en la época de Durón (1660-1716)»..., *op. cit.*, págs. 254-255.

¹¹¹⁶ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 342.

¹¹¹⁷ Toledo: LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 443. Capilla Real de Madrid: CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pág. 9.

múltiples músicos podían desempeñar, pues la normativa aprobada en 1719 estipulaba que:

Si alguno de los cantores o instrumentistas que se reconozca tener habilidad de arpa se le avisase que la toque por resultar en mayor beneficio, en ausencias o enfermedades del arpista principal o sirviendo dos funciones, deba tocarla sin ser por entonces otra su obligación. Y de no ejecutarlo, pierda el percance¹¹¹⁸.

A propósito de la plaza de segundo organista durante el magisterio de Iribarren, este cargo fue ocupado por Alonso y Francisco Villafranca, información que se recoge en la siguiente tabla:

Tabla 19. Organistas segundos de la catedral de Málaga durante el magisterio de Iribarren.

NOMBRE	ADMISIÓN	CESE
Villafranca, Alonso de	1716	1736
Villafranca, Francisco de	1736	1770

Así pues, padre e hijo se encargaron de esta labor a la que se encontraba adherida por aquel entonces el puesto de arpista¹¹¹⁹. Alonso Villafranca sería nombrado arpista y segundo organista en enero de 1716; pero, desde 1722, su hijo Francisco sería admitido como arpista para ayudarle en sus obligaciones con la capilla, pues su estado de salud era bastante delicado¹¹²⁰. En 1736 tuvo lugar el relevo de Alonso por su hijo Francisco como segundo organista¹¹²¹ y, tras la muerte del progenitor, Francisco Villafranca acabaría asumiendo también el cargo de arpista primero en 1751¹¹²².

Aparte de los músicos ya citados, en las actas del cabildo catedralicio malagueño de 1766 aparecía la figura de un organista contratado exclusivamente para suplir en los maitines de noche: se trata de José Rodríguez, procedente de la parroquia de Santiago¹¹²³. Por aquel entonces Francisco Villafranca tenía sesenta y cuatro años y llevaba cuarenta y

¹¹¹⁸ ACM, Leg. 785, Pza. 3b, s.p., *Cabildo que celebró la capilla de música de esta santa iglesia de Málaga el día 26 de diciembre de 1716. Mando y ordeno se observen y guarden las penas en ellos contenidos los capítulos siguientes y demás en adelante puede mandar y ordenar* (normativa aprobada el 4 de octubre de 1719).

¹¹¹⁹ En la catedral malagueña, el último arpista fue Francisco Villafranca y desde 1770 no se vuelve a hablar de este instrumento; parece que el ascenso de este segundo organista a la categoría de prebendado fue la excusa perfecta para que el cabildo se deshiciese de este retrógrado instrumento. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, págs. 114-115. El caso de la catedral de Pamplona es algo excepcional, ya que se seguiría usando el arpa hasta muy avanzado el s. XIX. GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, op. cit., vol. 1, págs. 60-61.

¹¹²⁰ ACM, AACC n.º 41, fols. 11v, 12r y 12v, 17-1-1716 y ACM, AACC n.º 42, fol. 510v, 1-7-1722.

¹¹²¹ Francisco Villafranca ocupó el puesto de su padre como organista segundo. ACM, AACC n.º 44, s.p., 22-12-1736.

¹¹²² ACM, AACC n.º 46, fols. 957v y 958r, 8-2-1751.

¹¹²³ ACM, Leg. 438, fol. 14, s.f.

seis al servicio de la catedral; su quebrantada salud le hizo solicitar, entre otras cosas, ser relevado de los maitines de noche¹¹²⁴, petición que le sería concedida nombrando a este sustituto¹¹²⁵.

En relación con esta búsqueda de organistas suplentes, Paulino Capdepón afirmaba que, durante etapas de interinidad en las que el puesto se hallase vacante, los cabildos de las catedrales españolas podían recurrir a la contratación provisional de organistas con el propósito de garantizar la continuidad del culto¹¹²⁶. Sin embargo, el caso de José Rodríguez no se ajusta exactamente a esta casuística: solo fue contratado para suplir al organista principal en los maitines de noche, mientras Francisco Villafranca seguía siendo el titular de la plaza; aun así, los achaques de la edad impedían al organista titular cumplir con todas sus funciones, hecho que propició la contratación de un sustituto que aliviara su carga.

A propósito de la función que desempeñaban tanto el órgano como el arpa en la obra de Iribarren en concreto, según Luis Naranjo el continuo era denominado «acompañamiento» por el propio compositor y este debía ser realizado por el arpa y el violón; así pues, el órgano y el bajón solo se empleaban en caso de que la partitura lo indicase, anotándose dichos instrumentos¹¹²⁷. No obstante, se han encontrado ciertos indicios que no apoyan esta hipótesis. En primer lugar, en un informe de aspirantes ministriles que Iribarren mandó al cabildo en agosto de 1740, este sostenía que el bajonista González de la Peña era muy útil para la música a papeles¹¹²⁸; suponemos que incluiría funciones tanto de solista como formando parte del acompañamiento, pues lo cierto es que aquella Navidad Iribarren compuso la cantada *Yo y dos brutos*, en la que dos bajonistas tenían el protagonismo melódico instrumental, prescindiendo de violines en esta ocasión. En segundo lugar, una de las cantadas analizadas en este estudio señalaba específicamente la participación del arpa en la *particella* del acompañamiento, lo cual parece indicar que su empleo en el continuo no era tan recurrente y obvia como afirmaba Luis Naranjo. Se trata de la cantada *Quién me dirá*, compuesta en 1733, cuya *particella* del acompañamiento se puede observar en la siguiente imagen:

¹¹²⁴ *Ibidem*.

¹¹²⁵ ACM, AACC n.º 50, fol. 221r, 10-1-1766.

¹¹²⁶ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La organistía en la época de Antonio de Cabezón»..., *op. cit.*, pág. 209.

¹¹²⁷ NARANJO LORENZO, Luis E., *Trascripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 26.

¹¹²⁸ ACM, AACC n.º 45, fol. 156r, 11-8-1740.



Ilustración 19. Introducción de la cantada *Quién me dirá*. Particella del acompañamiento.

Respecto a las labores del órgano como instrumento acompañante, en 1742 Francesc Valls mencionaba en su tratado que:

El órgano, rey de todos los instrumentos, es el más propio para acompañar, pues no solo se hallan en su fábrica registros para una y para dos voces solas, sino cuerpo grande para abrigar a muchas; y si en un golpe de música el organista sabe usar las contras, es el complemento y alma de toda aquella armonía¹¹²⁹.

Pero aparte de las funciones que el órgano pudiera ejercer como integrante del bajo continuo, en la reunión capitular de la catedral de Málaga del 22 de agosto de 1740 se acordaba «que los domingos y días festivos del año toquen tocatas en el órgano al tiempo del ofertorio, acompañándole los violines»¹¹³⁰. Casualmente, se conservan obras puramente instrumentales del maestro Iribarren y, aunque son movimientos con los que comenzaban cantadas o villancicos, es bastante probable que también se tocaran de manera independiente en festividades como las anteriormente mencionadas¹¹³¹.

Esto supondría un gran avance compositivo por parte del maestro sangüesino, pues la música puramente instrumental en esta época aún no estaba bien considerada. De hecho, en 1742 Francesc Valls hablaba de voces artificiales para referirse a este tipo de música, permaneciendo estas supeditadas a la voz humana o «natural», tal y como se desprende del siguiente extracto de su tratado:

¹¹²⁹ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, op. cit., fol. 130v.

¹¹³⁰ ACM, AACC n.º 45, fol. 158v, 22-8-1740.

¹¹³¹ Las obras con movimientos puramente instrumentales en su inicio, todas ellas conservadas en el archivo de la catedral de Málaga, eran: *Prosigue acorde lira* (ACM, Leg. 77-14 [sección música]), cantada al Santísimo compuesta en 1740, que incluía una «tocata»; el villancico al Santísimo de 1749 *Labrador divino* (ACM, Leg. 96-4 [sección música]), cuyo primer movimiento es una «obertura»; y el villancico al Santísimo *Alados celestiales querubines* (ACM, Leg. 83-7 [sección música]), de 1754, que cuenta con una «entrada» puramente instrumental. Las dos primeras obras fueron trascritas por Luis Naranjo. NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, op. cit., págs. 211-229 y 307-329. Y la tercera por Marta Sánchez. SÁNCHEZ, Marta, *XVIII Century Spanish Music: Villancicos of Juan Francés de Iribarren...*, op. cit., págs. 172-192.

Habiendo tratado hasta aquí del modo y formas que ha de tener la música, con solas voces naturales; es consecuente que veamos cómo se deben mezclar con ellas las artificiales, siendo uno de los mayores adornos que la visten; dejando los instrumentos que sirven de acompañamiento [...] solo trataré de los que se usan en el tiempo presente, como subordinados a aquellas que son: violines, obueses, flautas, clarines, trompas de caza¹¹³².

A propósito de la música de iglesia, Valls era aún más concreto, pues también en su tratado sostenía que:

En cualquier composición eclesiástica o profana, hágase cargo el compositor que lo principal de ella son las voces, y que los instrumentos no son más que un adorno que se les añade, y en este supuesto no aconsejo se siga la moda presente que es empezar los instrumentos con una introducción o aperturas muy largas, y las más veces impertinentes y separadas de las obras que se han de cantar¹¹³³.

Pese a estos comentarios, resulta evidente que Iribarren fue algo más avanzado que otros músicos de su época, dotando a los instrumentos de un protagonismo que, hasta el momento, no era muy practicado por sus coetáneos.

II.4. OTROS CARGOS RELACIONADOS CON LA ACTIVIDAD MUSICAL

Una vez citados todos los individuos que, de manera directa, se encargaban de ejecutar las obras que el maestro Iribarren componía para el culto divino, no podemos olvidar que hubo otros cargos relacionados, en mayor o menor medida, con la actividad musical de la catedral malagueña. Por ello, en este epígrafe dedicamos algunas líneas a explicar cuál era el cometido del presidente, el mayordomo, el puntador, el copista, el maestrescuela y el maestro de ceremonias.

II.4.1. Presidente

Según Carlos Messa, en el s. XVI era el presidente quien regía al coro y velaba tanto por el silencio como por el buen desarrollo de los oficios en la seo malagueña; además, mandaba las oraciones o lecturas del coro y tenía facultad para castigar a los desobedientes, aunque no podía entrometerse en asuntos relacionados con la entonación o enmienda del canto (funciones que correspondían en exclusiva al sochantre)¹¹³⁴. No

¹¹³² VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, op. cit., fol. 134r.

¹¹³³ *Ibidem*, fols. 175r-175v.

¹¹³⁴ MESSA POULLET, Carlos, *La música en la catedral de Málaga durante el Renacimiento...*, op. cit., pág. 486.

obstante, en la normativa aprobada en 1640 se mencionaba que el presidente sí podía mandar al sochantre que llevase el compás más despacio o más deprisa, circunstancia que variaría a razón de la solemnidad de la ceremonia que se celebraba en cada momento¹¹³⁵.

Por lo que respecta a las actuaciones que tenían lugar fuera de la catedral malagueña, debemos admitir que la responsabilidad inherente a este cargo aumentaba en gran medida: dado que el maestro no solía asistir a estos eventos, el presidente sería el encargado de dirigir a la capilla en estos casos¹¹³⁶. Como se desprende de la información recogida en los documentos cotejados, no se trataba de un puesto fijo pues, según en el *Libro de las Constituciones y acuerdos de la capilla* de 1766, «el presidente de capilla lo será siempre el señor prebendado más antiguo de los que asistan a sus funciones, y en su ausencia y por el mismo orden de antigüedad, el sacerdote músico de voz o instrumento»; no obstante, «el compás lo echará el músico de voz más antiguo»¹¹³⁷.

II.4.2. Mayordomo

Según la normativa aprobada en 1719, en la catedral de Málaga el mayordomo era quien avisaba a los músicos para las actuaciones, llamaba su atención en caso de no cumplir con sus obligaciones, sustituía en ciertos momentos al maestro dirigiendo la capilla (solo en caso de que el músico más antiguo no pudiese hacerse cargo), supervisaba junto al maestro de capilla las obras antes de ser ejecutadas y, además, procuraba evitar momentos de escándalo y descompostura cuando tuviesen que corregir algún comportamiento inadecuado¹¹³⁸. En relación con la obligación de avisar a los músicos para determinadas actuaciones, las actas capitulares recogían un altercado acontecido en 1756: según lo tratado en la reunión capitular del 24 de septiembre de aquel año, parece que el violinista Francisco Espinosa no asistió a tres entierros, alegando no haber sido avisado por el maestro de capilla «con el pretexto de tener distante su habitación»; entonces, el cabildo recordó que debía ser el mayordomo el encargado de avisar a los individuos de la capilla para todas las funciones que se ofreciese asistir¹¹³⁹.

¹¹³⁵ ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 111r, *Libro de todas las ceremonias...*, op. cit.

¹¹³⁶ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 159.

¹¹³⁷ ACM, Leg. 785, Pza. 3a, fol. 2r, *Extracto de las constituciones que el ilustrísimo cabildo aprobó y mandó observar a dicha capilla años de 1766, en la que van insertos los acuerdos que la capilla determinó desde año 1772 hasta el de 1779*, en *Libro de las constituciones y acuerdos de la capilla de música*.

¹¹³⁸ ACM, Leg. 785, Pza. 3b, fols. 1v-3r, *Cabildo que celebró la capilla de música de esta santa iglesia de Málaga el día 26 de diciembre de 1716...*, op. cit.

¹¹³⁹ ACM, AACC n.º 48, fol. 336v, 24-9-1756.

Concretamente en 1766 se aprobaba otra normativa relacionada con la capilla de música malacitana donde se citaba nuevamente a este cargo, cuya elección era sometida a votación anualmente; según este documento, además de llevar el gobierno económico de la capilla, el mayordomo se encargaba de tareas como:

- 2º. Ajustar las fiestas según costumbre, y cuando haya alguna extraordinaria, consultar al presidente y músico más antiguo para ajustar sus derechos.
- 3º. Avisar a todos en sus casas cuando no haya que ir al coro [...].
- 4º. En las juntas hará de secretario [...].
- 5º. Formará cuadrantes para la distribución de fiestas, aniversarios y salves, para que conste a la capilla del ingreso anual.
- 6º. Las obras de capilla las recibirá por inventario y por el mismo las entregará reponiendo a tiempo unas por otras, para que siempre haya papeles aseados y música de buen gusto, siendo su costo por cuenta de la capilla.
- 7º. Luego que cualquier señor prebendado, músico de voz o instrumento se haya presentado, le avisará para la primera función, y le leerá estas constituciones [...].
- 11º. Las multas que ocurrieren en el círculo del año, las unirá a los 170 reales de la memoria del señor Urtusaustegui destinada para la fiesta del señor San Blas y demás gastos de la capilla [...]¹¹⁴⁰.

Si ampliamos nuestro foco de atención al panorama musical nacional, se observa que, en Pamplona, por ejemplo, existía una figura administrativa similar, aunque en este caso recibía el nombre de «colector»; en dicha institución, todos los músicos, incluido el maestro de capilla, debían ocuparse de esta obligación, rotando de unos a otros anualmente¹¹⁴¹. Además de llevar toda la contabilidad, una tarea para nada insignificante teniendo en cuenta la gran cantidad de funciones a las que asistía la capilla, este «colector» multaba a los que no cumplían puntualmente con sus tareas, daba mensualmente a cada individuo lo que había ganado, recogía y custodiaba el salario ganado en diversas funciones o repartía el trabajo en ciertas festividades, entre otras labores administrativas¹¹⁴².

También en la catedral de Toledo existía otro cargo similar, pues esta institución contaba con un puesto denominado «caja»¹¹⁴³. Este se encargaba de la administración económica en las fiestas externas, de cuyas operaciones debía dejar constancia en un libro, al mismo tiempo que velaba por la puntualidad de las actuaciones para las que eran

¹¹⁴⁰ ACM, Leg. 785, Pza. 3a, fols. 2r y 3v, *Extracto de las constituciones...*, op. cit.

¹¹⁴¹ GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, op. cit., vol. 1, pág. 90.

¹¹⁴² Puesto que eran miembros de la capilla musical los que ostentaban este cargo, la dificultad para compaginar todas estas tareas con las responsabilidades propias de su oficio musical hizo que algunos de estos ministros delegasen en otro compañero. *Ibidem*, págs. 90-92.

¹¹⁴³ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 81.

contratados los músicos o, incluso, la adecuada colocación de estos (que debían tomar asientos según su estado y antigüedad)¹¹⁴⁴.

II.4.3. Puntador

Otro de los cargos más relevantes para el correcto funcionamiento de una capilla musical era el de puntador. Según se refleja en los Estatutos de la catedral de Málaga de 1492, se trataba de:

Un beneficiado, racionero o capellán que tenga especial cargo de puntar y señalar a los beneficiados las horas que ganaren cada día por meses del año en su libro en pieles de pergamino dentro en el coro, de esta manera: poniendo por lo maitines una *m* al que los ganare, y por la prima *p* y por la tercia *t*, etc., y así en todas las horas, los cuales cuadernos en fin de cada tercio del año bien corregidos y ciertos se den al contador o contadores de la iglesia para que por allí sumen lo que así hubieren ganado en fin del año cada uno de los beneficiados y se guarden en la casa de sus cuentas siempre¹¹⁴⁵.

Tal y como se deduce de los datos expuestos, este era un cargo de vital importancia en la catedral de Málaga pues, a la hora de cobrar, a cada prebendado se le descontaban todas las ausencias y faltas¹¹⁴⁶. En cuanto al modo de registrar esta información por parte de los puntadores de la seo malagueña, debemos mencionar que los pergaminos en los que se dejaba anotada la asistencia recibieron inicialmente el nombre de «cuadrantes», pero desde 1585 se acordó que se anotase en un libro grande, evitando estos cuadrantes y papeles sueltos¹¹⁴⁷. Solo desde 1603 existen los denominados «libros del punto», conservándose en el archivo catedralicio prácticamente desde entonces la totalidad de estos cuadernos¹¹⁴⁸. Según Carlos Messa, una vez utilizados, estos se raspaban para un nuevo uso y, siguiendo con palabras de este mismo investigador:

Para llevar el control de las misas semanales, el sacristán mayor tenía un cuadrante en la sacristía con todos los prebendados y capellanes de la catedral. Allí anotaba cada día a los oficiantes de misa, epístola y evangelio, escribiendo las letras *m*, *e* y *p* respectivamente. Si alguna dignidad o canónigo decía misa para solemnizar determinada fiesta, aquella misa no se le anotaba al oficiante, sino a aquel cuya semana correspondía. Lo mismo ocurría con las epístolas y evangelios¹¹⁴⁹.

¹¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹¹⁴⁵ Aunque este fragmento pertenece a los Estatutos de 1492 (ACM, Leg. 674, 1492, pág. 88, *Códice de los Estatutos de la catedral de Málaga...*, *op. cit.*); los Estatutos de 1546 no aportaban novedad, pues copiaron literalmente lo mencionado en su capítulo setenta, dedicado al puntador (ACM, Leg. 675, Pza. 1, 1546, fols. 80r y 80v, *Códice de los Estatutos del obispo fray Bernardo Manrique...*, *op. cit.*).

¹¹⁴⁶ MESSA POULLET, Carlos, *La música en la catedral de Málaga durante el Renacimiento...*, *op. cit.*, pág. 492.

¹¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹¹⁴⁸ Algunos de ellos, fechados entre 1603 y 1671, se conservan en: ACM, Legs. 983-988.

¹¹⁴⁹ *Ibidem*.

En cuanto a las cubiertas de algunos de estos libros de pieles, con el paso de los años se han empleado para albergar otro tipo de documentos, pues:

Se encuentran los Estatutos de don Pedro de Toledo contenidos en treinta y un folios de pergamino, encerrados en una gruesa cubierta de piel que perteneció sin duda a un viejo libro de puntador, como lo indican los numerosos tracios que marcan la asistencia de los beneficiados a coro¹¹⁵⁰.

A propósito de la designación de este cargo, las actas capitulares de la época muestran que los individuos dedicados a esta labor eran elegidos a principios de enero de cada año¹¹⁵¹; y, además, siempre eran dos personas a las que se asignaba dicha tarea. Por lo que hemos observado, fue un puesto codiciado, pues algunos individuos lo desempeñaron durante largas temporadas: como ejemplo se puede mencionar al racionero Juan Pompey, puntador que ejerció de manera casi ininterrumpida entre 1739 y 1767¹¹⁵². Aunque no era lo habitual, algún músico como Francisco Piera desempeñó este cargo¹¹⁵³, pero la mayoría de los mencionados eran capellanes de coro, canónigos o racioneros de otra índole.

En cuanto a su modo de actuar, el puntador debía ser neutral: no podía dejarse llevar por «amor y odio para quitar o poner las horas», pues «de su bondad y diligencia asisten con más puntualidad al coro»¹¹⁵⁴. En caso de ausencia, «avisará al presidente de las faltas que hubiera los que tienen alguna obligación y oficio»¹¹⁵⁵; de hecho, si algún prebendado saliera a decir misa y otra cosa necesaria, debía ponerlo en conocimiento del puntador¹¹⁵⁶. Asimismo, debía cuidar el comportamiento de prebendados y capellanes, procurando que no se pasearan mientras hubiese oficios, pues se les quitaría las horas «a los que estuvieren ociosos y sentados en la sacristía sin tener qué hacer»¹¹⁵⁷.

Una vez realizada su labor, entregaría el libro del punto a los «contadores» para hacer estos las cuentas, dando el puntador razón de lo contenido y anotado en sus libros y cuadernos; es más, no dejaría ver estos documentos a otras personas, aunque podía

¹¹⁵⁰ ACM, Leg. 674, 1492, pág. VI del prólogo, *Códice de los Estatutos de la catedral de Málaga...*, *op. cit.*

¹¹⁵¹ En 1640 se mencionaba que «al principio del año jura de hacer fielmente su oficio». ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 118v, *Libro de todas las ceremonias...*, *op. cit.*

¹¹⁵² ACM, AACC n.º 45, fol. 101r, 5-1-1739; y ACM, AACC n.º 50, fol. 215r, 2-1-1766.

¹¹⁵³ Se le mencionaba por primera vez como puntador en 1757. ACM, AACC n.º 48, fols. 466r y 466v, 23-6-1757. Y su última cita en el cargo aparece en 1768. ACM, AACC n.º 50, fol. 543r, 4-1-1768.

¹¹⁵⁴ ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 118v, *Libro de todas las ceremonias...*, *op. cit.*

¹¹⁵⁵ *Ibidem*, fol. 119r.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*

¹¹⁵⁷ *Ibid.*

decirles lo que quisieran saber, en caso de que se interesasen por conocer alguna información en ellos contenida¹¹⁵⁸. Su tarea era de tal relevancia que, en caso de hallarse enfermo, debía comunicarlo al cabildo malagueño para que este nombrase alguien que le supliera y, si se encontraba ocupado en otros asuntos, debía él mismo poner otra «persona de satisfacción que tenga cuenta y razón de los que han asistido»¹¹⁵⁹.

II.4.4. Copista

Aunque estudios previos apuntaban que, en algunos casos, era el maestro de capilla el encargado de realizar las *particellas* para los instrumentistas¹¹⁶⁰, lo cierto es que un grupo de colaboradores habituales de las capillas eclesiásticas eran los copistas de música o, en el caso de la catedral de Toledo, los denominados «copiantes»¹¹⁶¹. Aparte de los continuos gastos relacionados con los libros de coro, que normalmente copiaban religiosos o algunos sacerdotes, diversos músicos realizaban las copias de papeles sueltos para la capilla, labor por la que eran gratificados¹¹⁶².

No obstante, en algunos centros eclesiásticos eran los seises quienes, al mudarles la voz y dejar de ser útiles para el servicio de la iglesia, debían ejercer de copistas, además de realizar tareas como suplir al organista, enseñar música a los infantes más pequeños o aprender a dominar algún instrumento¹¹⁶³. Que estos niños cantores hicieran la función de copistas resultaba muy rentable para las instituciones religiosas, pues así no debían recurrir a la adquisición de obras impresas y, al mismo tiempo, se ejercitaba a los músicos en la caligrafía de su especialidad y se les acercaba a los procedimientos compositivos

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, fol. 119v.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*

¹¹⁶⁰ En el caso de la catedral de Segovia en el s. XVII, encontramos al maestro Irizar, que realizaba tanto las partituras generales como la copia a formato *particella* de alguna obra concreta. RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Pablo L., «Solo Madrid es corte. Villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la catedral de Segovia», *Artigrama*, n.º 12 (1996-97), pág. 249. Un segundo caso era el maestro de capilla de la catedral de Zaragoza, Joseph Ruiz Samaniego (1653-1670); aunque, por norma general, era el «copiante» el encargado de realizar las copias manuscritas de la composición musical en papeles sueltos, teniendo como referencia de la *tabula compositoria*, o *borrón*, entregado por el maestro de capilla. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio y ROSA MONTAGUT, Marian, «“Del archivo al concierto”: un itinerario para la recuperación teórica y práctica del Barroco musical hispánico», *Anuario Musical*, n.º 68 (2013), pág. 181.

¹¹⁶¹ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 129.

¹¹⁶² GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 80.

¹¹⁶³ Puesto que la policoralidad iba a ser una de las modalidades de composición preferidas en nuestro país durante el Barroco, era necesaria la colocación de los diferentes coros, cantores e instrumentistas, en lugares diferentes de la iglesia; de ahí la mayor comodidad de contar con papeles sueltos independientes para cada parte. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio y ROSA MONTAGUT, Marian, «“Del archivo al concierto”... », *op. cit.*, pág. 181.

propios del estilo de otros autores¹¹⁶⁴. Sin embargo, el principal objetivo de dicho cargo era la elaboración de los papeles sueltos preceptivos para cantores e instrumentistas, siendo estos tan útiles para la ejecución musical práctica que se archivarían, en cierto sentido, como documentos primarios u «originales»¹¹⁶⁵.

Por lo que respecta a la catedral de Málaga en concreto, no hemos encontrado rastro de quién sería el encargado de esta labor en la que se trasladaba a *particellas* individuales la partitura general compuesta por el maestro Iribarren, pero sí hay evidencias de que existía una persona particular para dicha tarea: en un documento anejo a las actas capitulares de 1737, relacionado con la creación del archivo musical, se advertía de la necesidad de asalar a individuos que nutriesen dicho archivo con la copia de todas las obras que el maestro les diese, «que serán cuantas nuevas en la iglesia se canten»¹¹⁶⁶. Respecto al que «para sí tiene asalariado el maestro de capilla» de una manera exclusiva, dicho documento reflejaba que esa misma persona podría ser el individuo elegido para las copias del archivo musical (refiriéndose a la copia de otra serie de obras allí conservadas y no solo a las que el maestro iba componiendo cada año), lo que supondría un importante ahorro para el cabildo¹¹⁶⁷.

Como se puede observar, la preocupación del cabildo por el gasto que suponía para las arcas catedralicias las copias de música era evidente, pero este hecho también se corrobora en la reunión capitular del 13 de marzo de 1737, en cuya acta se recoge lo siguiente:

El Sr. tesorero dio noticia al cabildo de haber estado con el Sr. gobernador del obispado, y conferido el mejor medio de hacer las copias de los papeles de música, que desde hoy en adelante en tiempo del actual maestro y sus sucesores se han de hacer fuera de los que el cabildo ha determinado para dar forma al archivo, dijo que había quedado de acuerdo con el Sr. gobernador que las copias que en adelante se han de hacer y el papel necesario para ellas, hayan de ser de cargo de la fábrica mayor; y por cuanto el destinar sujeto determinado para copiar, era acrecentar nuevo ministro, que acaso con el tiempo no tendría en qué ejercitarse y su salario fuera inútil; por tanto, desde luego al cabildo proponía y ofrecía que las copias se pagasen de la fábrica mayor, dándose para ello libramientos mensualmente o por tercios o por años ajustados al efectivo costo que tuviesen, tasado cada pliego por el precio regular. Y el cabildo se conformó con la oferta del Sr. gobernador y la mandó llevar a debida ejecución, y que se haga saber al Sr. maestro de capilla como quien deberá cuidar de que el precio de cada pliego sea en una debida proporción y moderación, según el estilo de práctica que en esto haya¹¹⁶⁸.

¹¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, pág. 182.

¹¹⁶⁶ Esta información está recogida en un documento anejo a las actas capitulares, aunque en sí no se trata de un acta en la que se reflejan los asuntos tratados en una reunión capitular concreta, sino, por lo que se intuye de su contenido, es un memorial o informe pedido por el cabildo en 1737 para conocer aspectos relacionados con la creación del archivo de música. ACM, AACC n.º 45, fol. 9r, 8-2-1737.

¹¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹¹⁶⁸ ACM, AACC n.º 45, fols. 15v y 16r, 8-2-1737.

Por el momento, se desconoce si alguno de los músicos seleccionados para la realización del archivo era la persona que, hasta entonces, realizaba *particellas* basándose en las partituras generales de Iribarren. Lo que sí podemos afirmar es que José Messeguer, José Juan y Nicolás Trujillo fueron finalmente los músicos responsables del traslado de aproximadamente 1160 pliegos que la iglesia ya conservaba por aquel entonces, cuyo fin era la creación del archivo de música; para ello, en diez meses debían tener copiados 387 pliegos cada uno¹¹⁶⁹. Indudablemente, esta laboriosa tarea suponía para estos músicos un incentivo económico, ya que se les daba un real de plata por cada pliego copiado, pero también se veían obligados a simultanear esta responsabilidad con aquellas labores propias de su cargo¹¹⁷⁰.

Además de todo lo anteriormente expuesto, podemos intuir que la elección de estos tres miembros de la capilla no sería arbitraria por parte del cabildo. Obviamente, la importancia de la creación del archivo de música requería de personas de confianza y, en este caso, la veteranía de estos tres músicos en la catedral de Málaga pudo ser uno de los motivos de su elección para tan relevante encargo: en 1737, año de creación del archivo, José Messeguer llevaba casi diez años sirviendo, pues había sido admitido en 1728¹¹⁷¹; José de Juan, casi veinte, ya que entró como contralto en 1718¹¹⁷²; y Nicolás Trujillo, el más veterano de los tres, más de treinta, dado que sus inicios en la seo malagueña se remontaban a 1706¹¹⁷³.

Otro asunto que debemos mencionar respecto a la figura de los copistas está vinculado con la cooperación entre estos y el maestro de capilla. Tras haber realizado un cotejo de todas las obras analizadas en nuestro estudio, se han encontrado datos para demostrar que Iribarren, aunque no realizaba las copias de las *particellas*, sí las revisaba por si había errores o se omitía información relevante. De hecho, tal y como se observa en la siguiente ilustración, en la cantada *Qué es esto amor* (*particella* de oboe) hemos

¹¹⁶⁹ ACM, AACC n.º 45, fol. 9r, 8-2-1737.

¹¹⁷⁰ Este salario concreto se reflejaba en un documento anejo a las actas capitulares de 1737. ACM, AACC n.º 45, fol. 8v, 8-2-1737. No obstante, en las últimas décadas del s. XVIII aparecen un gran número de facturas por copias de música, síntoma del grado de florecimiento de este periodo, siendo Jaime Torrens el destinatario de estas cuantías económicas; el precio del pliego oscilaba levemente entre unas fechas y otras, pues en junio de 1783 cobró 342 reales y 2 maravedíes por la copia de 171 pliegos; en diciembre de aquel año, 426 reales por 204 pliegos; y, en 1784, 141 reales por 75 pliegos. MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, op. cit., págs. 58-59.

¹¹⁷¹ ACM, AACC n.º 44, fols. 80r y 80v, 12-11-1728.

¹¹⁷² ACM, AACC n.º 41, fols. 270r, 270v y 271r, 26-3-1718.

¹¹⁷³ En 1714 mencionaba que llevaba ocho años sirviendo como seise sin salario. ACM, AACC n.º 40, fol. 436v, 26-4-1714.

encontrado algunas anotaciones de su puño y letra que, al parecer, el copista debió olvidar en un primer momento:



Ilustración 20. Fragmento de la *particella* de oboe de la cantada *Qué es esto amor*.

Aparte de todos los datos mencionados sobre la figura del copista, debemos subrayar que un síntoma del florecimiento musical vivido en ciertas instituciones eclesiásticas serían las facturas abonadas por copias de música¹¹⁷⁴. En el caso de la catedral de Málaga, se produjo una abundancia de estos documentos durante las últimas décadas del s. XVIII, muestra de la gran inversión económica realizada por el cabildo: por una parte, estos pagos atestiguaban la incesante actividad compositiva de los propios prebendados de la catedral (aunque no siempre se especificaba si se trataba de nueva composición o de una simple copia) y, por otra parte, los posibles focos de influencia a través de partituras que se recibían de otros puntos o la evolución del gusto estético y de los nuevos usos litúrgicos¹¹⁷⁵.

¹¹⁷⁴ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, op. cit., pág. 58.

¹¹⁷⁵ *Ibidem*.

II.4.5. Maestrescuela

En el caso de la catedral de Málaga, los Estatutos de 1492 establecían que el maestrescuela debía corregir, a su costa, los libros del altar y del coro tanto en latinidad como en canto (a esta tarea dedicaba todas las horas, excepto los maitines)¹¹⁷⁶. Según este mismo documento, otros de sus cargos eran: visitar las escuelas y ver cómo se regían los estudiantes, castigando a todos los que errasen; escribir todas las letras mensajeras del cabildo y responsiones de las letras que fueran enviadas al cabildo; tener una llave del sello del cabildo; y, además, poner al maestro de gramática¹¹⁷⁷.

Además de todas las atribuciones mencionadas, uno de sus mayores objetivos sería corregir las epístolas y evangelios, teniendo en cuenta la latinidad de acentos y canto: para ello estaba estipulado que viniesen todos los ministros con el libro en la mano ante él, mostrando sumisión a sus enseñanzas y consejos bajo pena de ser castigados¹¹⁷⁸. Asimismo, los cantores y capellanes tenían que proveer con antelación suficiente lo que se iba a cantar y, en 1528 se advirtió a los beneficiados y, en general, al personal de la catedral, que quien errase lo que hubiese de decir sería penalizado conforme al Estatuto¹¹⁷⁹.

Desafortunadamente, no hemos hallado información sobre quiénes ostentaron este cargo durante el magisterio de Iribarren. No obstante, era conveniente mencionar sus atribuciones debido a la relación de su tarea con los cantantes que integraban la plantilla musical en la seo malagueña.

II.4.6. Maestro de ceremonias

En el libro impreso en 1682, titulado *Ceremonias de la santa iglesia catedral de Málaga ordenadas por el ilustrísimo y reverendísimo Sr. don fray Alonso de Santo Tomás*, se puede encontrar un capítulo dedicado a este cargo. En primer lugar, este documento establecía que siempre debía de haber dos maestros de ceremonias, siendo el primero de ellos sacerdote y el encargado de «advertir a todos los que convenga en orden a las ceremonias»¹¹⁸⁰. También era obligación inherente al cargo «prevenir con tiempo

¹¹⁷⁶ ACM, Leg. 674, 1492, pág. 30, *Códice de los Estatutos de la catedral de Málaga...*, op. cit.

¹¹⁷⁷ *Ibidem*, págs. 30-31.

¹¹⁷⁸ *Ibid*, pág. 31

¹¹⁷⁹ MESSA POULLET, Carlos, *La música en la catedral de Málaga durante el Renacimiento...*, op. cit., pág. 486.

¹¹⁸⁰ ACM, Leg. 363, Pza. 3, pág. 103, *Ceremonias de la santa iglesia catedral de Málaga ordenadas por el ilustrísimo y reverendísimo Sr. don fray Alonso de Santo Tomás...*, op. cit.

todo lo que convenga y hacer que se prevenga cuando ocurre alguna celebridad de las que no son frecuentes» o «avisar e instruir a todos en su oficio y, si fuere necesario, dárselo por escrito»; de hecho, si hubiese alguna falta o error, la responsabilidad sería del maestro de ceremonias¹¹⁸¹. En cuanto al segundo maestro, este debía ser al menos de orden sacro y tenía a su cuidado «principalmente la persona del celebrante y de sus ministros»¹¹⁸².

En caso de estar uno de ellos asistiendo el coro, el otro debía encargarse del altar y, como obligaciones inherentes a ambos, habían de tener especial cuidado de repartir las funciones antes de cualquier evento, advirtiendo a cada músico implicado¹¹⁸³. Además, se debía vigilar que no hubiese conversaciones en el coro u otros actos «que desdigan la decencia de tan sagrado lugar, o que causen perturbación al oficio»¹¹⁸⁴. La autoridad de este cargo era evidente teniendo en cuenta la información reflejada en este documento normativo de 1682, pues se indicaba que «deben todos obedecer a los maestros de ceremonias en cuanto perteneciere al culto»¹¹⁸⁵. Aparte, estaba estipulado que «se debe cumplir y ejecutar sin contradicción, no solo lo de avisar de palabra, sino se debe poner en ellos la vista con atención para si, por señas, ordenan alguna cosa»; de hecho, en caso de haber «cosa grave que no pueda remediar, debe dar cuenta a los superiores»¹¹⁸⁶.

Al igual que ocurría con el cargo del maestrescuela, el rastreo por los documentos de la época no nos ha permitido averiguar quiénes ostentaron este puesto durante el magisterio de Iribarren. Aun así, resulta bastante interesante recoger en este epígrafe las atribuciones que este cargo debía asumir y su relación con el quehacer diario de los músicos de la capilla.

¹¹⁸¹ *Ibidem*, pág. 104.

¹¹⁸² *Ibid.*

¹¹⁸³ *Ibid.*

¹¹⁸⁴ *Ibid.*

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, pág. 105.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*

CAPÍTULO III.

JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN

III.1. VIDA

En este epígrafe se expondrán los aspectos biográficos relacionados con el compositor Juan Francés de Iribarren. Para ello, dividiremos el discurso en varios apartados, teniendo en cuenta los lugares geográficos por los que trascurrió la andadura de este músico.

III.1.1. Infancia y juventud en Sangüesa y Madrid

Juan Francés de Iribarren Echevarría nació en la localidad navarra de Sangüesa. Su partida de bautismo, localizada a finales del s. XX por Juan Cruz Labeaga, señalaba que este acontecimiento tuvo lugar en la iglesia de Santiago el 24 de marzo de 1699, lo que ha permitido corregir la fecha errónea de nacimiento que se indicaba en estudios anteriores¹¹⁸⁷.



Ilustración 21. Iglesia de Santiago en la localidad navarra de Sangüesa¹¹⁸⁸.

¹¹⁸⁷ Podemos encontrar una copia de su partida de bautismo en: LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 15. El documento original se encuentra en el archivo parroquial de la iglesia de Santiago de la localidad de Sangüesa (Libro n.º 43, Bautismos, fol. 19v). En todas las fuentes que citamos a continuación constaba erróneamente 1698 como fecha de nacimiento de Iribarren: QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música Barroca Española...*, *op. cit.*, pág. 10; QUEROL GAVALDÁ, Miguel, «El cultivo de la cantata»..., *op. cit.*, págs. 115-128; MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, pág. 192; y CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Cantada»..., *op. cit.*, pág. 73. Gracias a las últimas investigaciones realizadas, se ha encontrado su partida de bautismo en Sangüesa, lo que ha permitido datar su año de nacimiento.

¹¹⁸⁸ Elaboración propia.

Según los datos reflejados en sus «pruebas de genealogía y limpieza de sangre», documento conservado en el archivo de la catedral de Málaga, fue hijo de Juan Francés y Águeda de Echevarría; sus abuelos paternos eran Juan Francés y Ana de Burdeos, y los abuelos maternos, Pedro de Echevarría y Águeda de Aguerri¹¹⁸⁹. Este músico creció en el seno de una familia numerosa, siendo el mayor de cuatro hermanos: en 1701 nació su hermana Juana María; su hermana María, en 1705; y, solo un año después, su hermano Juan¹¹⁹⁰.

En cuanto a su educación más temprana, cabe mencionar que a los pocos años de edad Juan Francés de Iribarren asistía a las clases del maestro de primeras letras de la localidad sangüesina, aprendiendo a leer, escribir y contar, además de familiarizarse con la doctrina cristiana¹¹⁹¹. Tras finalizar esta etapa, a los diez u once años los muchachos de la localidad podían asistir al «estudio de Gramática», dirigido principalmente a la formación de futuros clérigos en gramática latina y religión católica; lo que nos lleva a pensar que Iribarren, en aras de continuar su aprendizaje, probablemente optaría por cursar estos estudios¹¹⁹².

Aparte de la formación humanística ya mencionada, el músico navarro debió iniciar su vínculo con la música en su localidad natal, pues este arte sonoro tuvo una presencia destacada en Sangüesa y, desde mediados del s. XVI hasta bien entrado el s. XIX, dicha población navarra llegó a tener siete órganos simultáneamente, repartidos entre sus conventos y parroquias¹¹⁹³. A esto hay que sumar cómo dichos centros religiosos disponían a su vez de coros e instrumentistas, lo que brindaría la oportunidad a Iribarren de formar parte del coro como tiple o, incluso, adquirir habilidad con el órgano durante su infancia¹¹⁹⁴.

Años antes de cumplir la mayoría de edad, este músico navarro se trasladó a Madrid, aunque existe cierta controversia respecto a la fecha de su partida: si nos basamos en los testigos de la época, cuyos testimonios se recogen en las pruebas de genealogía y

¹¹⁸⁹ ACM, Leg. 48, Pza. 43, págs. 36 y 43, 18-9-1733, pruebas de genealogía y limpieza de sangre del maestro Iribarren.

¹¹⁹⁰ LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 14.

¹¹⁹¹ *Ibidem*, pág. 21.

¹¹⁹² Esta es también la hipótesis de Juan Cruz Labeaga. *Ibid.*, pág. 22. Los estudios de Gramática tuvieron como objetivo formar a futuros clérigos seculares. Ya existían desde la Edad Media y su implantación fue ampliada a partir del s. XVI; concretamente en Sangüesa, el estudio de Gramática se fundaría en 1241. Para más información, véase: LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, «El Estudio de Gramática de Viana», *Príncipe de Viana*, n.º 246 (2009), págs. 145-195.

¹¹⁹³ LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, «Organeros y órganos en Sangüesa», *Príncipe de Viana*, n.º 209 (1996), pág. 507.

¹¹⁹⁴ LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 23.

limpieza de sangre del compositor navarro, unos señalaban que dicho acontecimiento se produjo en 1713; mientras que otros afirmaban que tuvo lugar en 1714¹¹⁹⁵. No obstante, todos parecen estar de acuerdo en que el joven Iribarren se trasladó a la capital, «donde se dedicó con todo conato a la música y especialmente al órgano, y por su especial cualidad obtuvo el magisterio de organista de la santa iglesia de Salamanca»¹¹⁹⁶. En relación con este periodo madrileño, algunos investigadores afirman que, aparte de entrar en la Real Capilla para perfeccionar sus conocimientos musicales, otro de los motivos que llevaron al compositor navarro a la capital sería estudiar la carrera sacerdotal¹¹⁹⁷.

Independientemente de los objetivos que pretendiese, esta etapa en Madrid fue bastante breve y es más que probable que Iribarren ya tuviera una sólida formación musical antes de trasladarse a esta ciudad. De hecho, según Juan Cruz Labeaga, resulta muy poco verosímil que en los tres o cuatro años que el joven músico permaneció en tierras madrileñas adquiriese todos los conocimientos necesarios para desempeñar con solvencia el cargo al que accedería poco después, ya que fue aceptado en la seo salmantina como organista en 1717, comenzando así una nueva etapa de su vida¹¹⁹⁸.

III.1.2. Organistía en la catedral de Salamanca

El 10 de mayo de 1717, Iribarren fue admitido como organista en la catedral de Salamanca, aunque no pudo acceder a este beneficio en un principio por no estar ordenado; una vez que recibió la tonsura clerical, tomó posesión de su cargo el 9 de julio de 1717¹¹⁹⁹. Un dato llamativo es que el joven músico contaría con la recomendación del compositor de la corte madrileña y organista de la Capilla Real José de Torres para acceder al puesto, hecho que demuestra la vinculación entre ambos músicos¹²⁰⁰. Como prueba de ello se conservan dos cartas que José de Torres envió a la catedral de Salamanca en 1717: en la primera, fechada el 5 de mayo de 1717, Torres escribió al cabildo salmantino recomendando a Juan Francés de Iribarren para el puesto de organista;

¹¹⁹⁵ Unos señalaban que su partida se produjo a los trece años; y otros, a los catorce. ACM, Leg. 48, Pza. 43, pág. 42, pruebas de genealogía y limpieza de sangre del maestro Iribarren.

¹¹⁹⁶ Estas son palabras del testigo Juan de Arostegui, vecino de sesenta y seis años de Sangüesa. *Ibidem*.

¹¹⁹⁷ LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 27.

¹¹⁹⁸ *Ibidem*, pág. 23.

¹¹⁹⁹ NARANJO LORENZO, Luis E., «La aportación de Juan Francés de Iribarren»..., *op. cit.*, pág. 41.

¹²⁰⁰ En Madrid debió impregnarse del italianismo musical, tan de moda por aquel entonces, presente en sus villancicos y cantadas; además, estudios previos apuntaban que Torres probablemente fue maestro de Iribarren. LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, págs. 27-28.

mientras que, en la segunda, fechada el 24 de mayo de aquel año, expresaba su agradecimiento¹²⁰¹.

Desafortunadamente, su madre Águeda de Echevarría enviudó en 1717 y, tras el fallecimiento de su marido en Sangüesa, se trasladaría a Salamanca con su hijo¹²⁰². Este hecho se recoge tanto en su expediente de genealogía, donde los testigos afirmaban que Águeda se ausentó de Sangüesa «a la compañía y asistencia del dicho pretendiente»¹²⁰³, como en la reunión capitular del cabildo salmantino celebrada el 13 de enero de 1719, documento en el que se reflejaba lo siguiente:

Don Juan Francés de Iribarren [...] deseando proseguir en este empleo de organista, siguiendo a Vuestra Excelencia por cuyo fin ha sido preciso conducir a esta ciudad a su madre y dos hermanos, cuyo dilatado viaje le ha ocasionado crecidos gastos y no menos el de haber sido preciso haber menester un todo para entrar en el coro con la decencia que corresponde a capellán de Vuestra Excelencia, cuyos crecidos gastos le han ocasionado tantos empeños como verse reducido a alimentar a su familia con el estipendio que en cada un mes se reparten de misas de obispo y a sí mismo con el estipendio de las fiestas, por cuyo motivo suplica a Vuestra Excelencia se sirva para alivio de sus desempeños, favorecerle con el aumento de ayuda de costa que fuese servido [...]. Ayuda de costa... son 550 reales¹²⁰⁴.

Aparte de reencontrarse con su familia, durante este periodo salmantino Iribarren no solo realizó labores propias de su puesto como organista principal, sino que se vio obligado a sustituir al maestro de capilla Tomás Micieces, cuyo magisterio en la catedral de Salamanca se extendió hasta 1718¹²⁰⁵. El precario estado de salud que Micieces padecía obligó al músico navarro a componer numerosas piezas para diferentes festividades y, aunque en el archivo musical de la catedral de Salamanca solo se conserven en la actualidad dieciséis obras suyas, la labor compositiva de Francés de Iribarren durante esos años debió de ser muy fecunda¹²⁰⁶. En relación con este asunto,

¹²⁰¹ Estos y otros datos de su etapa en Salamanca se recogen en: MONTERO GARCÍA, M.^a Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, op. cit., págs. 47-48.

¹²⁰² LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren...*, op. cit., pág. 28.

¹²⁰³ Estas eran palabras del testigo Martín de Liarte, vecino de Sangüesa de ochenta años. ACM, Leg. 48, Pza. 43, pág. 66, expediente de genealogía y limpieza de sangre del maestro Iribarren.

¹²⁰⁴ Documento recogido en: TORIBIO GIL, Pablo, *La misa en España durante la primera mitad del s. XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas...*, op. cit., vol. 1, pág. 374.

¹²⁰⁵ Tomás Micieces (1655-1718), hijo de Tomás Micieces I, ejerció de maestro de capilla en Castellar de Santisteban, Burgo de Osma, Zaragoza y Salamanca. Para conocer más datos sobre su figura, véase: SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, «El maestro de capilla palentino Tomás Micieces I (1624-1667): su vida, su obra y sus discípulos», *Anuario Musical*, n.º 30 (1975), págs. 67-96.

¹²⁰⁶ El actual catálogo de la catedral de Salamanca cifra en dieciséis las obras de Iribarren conservadas en la seo salmantina. MONTERO GARCÍA, M.^a Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, op. cit., págs. 199 y 664-669. Mientras que el anterior catálogo sostenía que eran dieciocho. GARCÍA FRAILE, Dámaso, *Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca...*, op. cit., págs. 216-219.

debemos aclarar que Iribarren se llevó a Málaga muchas de las obras compuestas en Salamanca, realizando enmiendas y cambios de fecha en las mismas¹²⁰⁷. Además de su labor musical, durante sus dieciséis años en Salamanca debió concluir su carrera sacerdotal, pues «estando ordenado *in sacris*, de diácono a subdiácono, le llegó el nombramiento de beneficiado en las iglesias parroquiales unidas de Santiago y San Salvador de Sangüesa»¹²⁰⁸.

Tras la muerte del maestro Micieces, el músico sangüesino continuó desempeñando la organistía de la catedral salmantina bajo el magisterio de otro compositor con grandes cualidades: el maestro Francisco Antonio de Yanguas¹²⁰⁹. Según los datos recabados en nuestro estudio, se puede afirmar que Juan Francés de Iribarren fue un trabajador incansable y, a pesar de las obligaciones que su reciente puesto en Salamanca requería, este continuó su perfeccionamiento musical con frecuentes viajes a tierras madrileñas¹²¹⁰. La petición que el propio músico navarro hizo al cabildo salmantino el 25 de junio de 1729 es muestra de ello, pues Iribarren exponía que:

Deseoso de saber más en su empleo y ejercicio para servir a dicha santa iglesia, tenía determinado pasar a la villa y corte de Madrid para recapitarse del estilo más gustoso que en dicha corte se practica, por lo que suplicaba al cabildo se sirviese de concederle un mes de más de gracia sobre dieciocho días que tenía. Y el cabildo se lo concedió¹²¹¹.

En vista de los datos expuestos, deducimos que estos esfuerzos le dotarían de un gran bagaje musical tanto a nivel compositivo como organístico. Prueba de su maestría o destreza interpretativa adquirida sería el hecho de que formó a otros músicos aun siendo un joven organista al servicio de la catedral de Salamanca: este fue el caso de Juan Martín

¹²⁰⁷ NARANJO LORENZO, Luis E., «La aportación de Juan Francés de Iribarren»..., *op. cit.*, pág. 41. A este asunto aludiremos con mayor detenimiento en el epígrafe IV.1.1.

¹²⁰⁸ Iribarren mantuvo este beneficio a lo largo de su vida, renunciando a él poco antes de morir. LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 28.

¹²⁰⁹ Además del puesto de maestro de capilla, Yanguas ocuparía la cátedra de música de la Universidad de Salamanca. MONTERO GARCÍA, M.ª Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, *op. cit.*, pág. 31.

¹²¹⁰ Ya afincado en Salamanca, intentaba viajar periódicamente a Madrid para continuar sus estudios, posiblemente en la Capilla Real. NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren Echevarría, Juan»..., *op. cit.*, pág. 235. Esta vinculación con la vida musical madrileña también se observa en el maestro Antonio Yanguas, bajo cuyo magisterio estuvo trabajando Iribarren desde 1718 hasta 1733. Yanguas, aparte de haber sido maestro de capilla en la iglesia de San Cayetano de Madrid y el Colegio del Rey en Madrid, tuvo una estrecha amistad con José de San Juan, que fue maestro de la Encarnación de Madrid. Según palabras del propio San Juan, este mandó sus obras a Yanguas, lo que podría explicar que en el archivo catedralicio de Salamanca se conserven varias obras suyas. MONTERO GARCÍA, M.ª Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, *op. cit.*, págs. 32-33.

¹²¹¹ ACS, AACC n.º 51, fol. 621v, 25-6-1729. Documento recogido en: TORIBIO GIL, Pablo, *La misa en España durante la primera mitad del s. XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 361.

Ramos, sustituto del propio Iribarren como primer organista tras el traslado del músico sangüesino a Málaga en 1733¹²¹².

Visto todo lo anterior, resulta evidente que el Iribarren se forjó una educación musical muy bien cimentada y, a su vez, pudo poner en práctica gran parte de sus habilidades compositivas adquiridas incluso sin llegar a ostentar el cargo de maestro de capilla en la seo salmantina. Esto, sin duda, facilitaría su acceso al magisterio en la catedral de Málaga en 1733, comenzando así una nueva etapa que se extendería hasta el fin de sus días.

Según Pablo Toribio, poco después de la marcha del músico sangüesino, Juan Martín (discípulo suyo que, como ya hemos mencionado, le sustituiría como organista en la catedral de Salamanca) pasó a desempeñar las funciones de maestro de capilla ante las numerosas ausencias de Antonio Yanguas, por aquel entonces incapacitado para llevar a cabo sus tareas a causa de su enfermedad¹²¹³. Esto evidencia que, de no haberse marchado Iribarren a Málaga, este músico navarro «hubiese sido en apenas unos meses maestro de capilla interino de la catedral de Salamanca»¹²¹⁴. Sin embargo, el destino le condujo a tierras malacitanas, iniciando así una nueva etapa en su vida.

III.1.3. Magisterio en la catedral de Málaga

Francisco Sanz fue maestro de capilla en la catedral de Málaga desde 1684 hasta 1732, año en el que quedó vacante la prebenda a causa de su fallecimiento¹²¹⁵. Este debió ser un cargo muy codiciado por los músicos de aquel entonces, pues a las pocas semanas de la muerte de Sanz comenzaron a llegar solicitudes: los candidatos serían Manuel Martín Delgado, organista de las Descalzas Reales en Madrid; Miguel Malanco,

¹²¹² Tras sustituir a Iribarren en la organistía en 1733, Juan Martín ascendería al puesto de maestro de capilla en la seo salmantina en 1754. Pese a la distancia, ambos mantuvieron el contacto: Iribarren aconsejaría desde Málaga a su antiguo discípulo y al cabildo salmantino para tomar decisiones como la búsqueda de músicos para la capilla. Un ejemplo de esta clase de actuaciones fue la contratación sin examen del contralto Luis Cano, procedente de Málaga y recomendado por Iribarren ante la escasez de estas voces en Salamanca. El maestro de Málaga afirmaba que Cano era «un contralto natural, nada violento y no de los gritones». ACS, AACC n.º 55, fol. 843v, 25-8-1755. Citado en: MONTERO GARCÍA, M.^a Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, op. cit., pág. 33.

¹²¹³ TORIBIO GIL, Pablo, *La misa en España durante la primera mitad del s. XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas...*, op. cit., vol. 1, pág. 78.

¹²¹⁴ *Ibidem*.

¹²¹⁵ Respecto a sus fechas de acceso al magisterio y posterior defunción, véase: ACM, AACC n.º 35, fols. 190r-191r, 15-11-1684; y ACM, AACC n.º 44, s.f., 11-2-1732. Francisco Sanz, aparte de cumplir con sus obligaciones como maestro de capilla, fue autor de un cuaderno impreso, dedicado al cabildo malagueño, en el que trataba los primeros rudimentos del canto llano. ACM, AACC n.º 37, fol. 394r, 23-4-1700.

compositor y organista; Juan Francés de Iribarren, organista en Salamanca; y Juan Manuel de la Puente, maestro de capilla en Jaén¹²¹⁶.

Por lo general, el procedimiento para cubrir este puesto en las catedrales españolas consistía en convocar una oposición en la que los participantes mostraran su destreza en composición y dirección¹²¹⁷. Pero en esta ocasión, el cabildo malagueño decidió no celebrarlas por los gastos que esto supondría, según se refleja en el acta de la reunión capitular del 18 de marzo de 1732:

El Sr. deán propuso al cabildo que era ya tiempo de tratar la provisión de la ración del maestro de capilla vacante en esta santa iglesia y, habiéndose leído diferentes cartas y memoriales de pretendientes, se confirió largamente si se pondrían edictos. Y se acordó finalmente respecto de que, si se ponían, vendrían muchísimos opositores y que era preciso, en este caso, traer maestros de otras iglesias para jueces de la oposición; todo lo cual acarrea grandes gastos, y no tenían la fábrica, ni canonjías de cantores fondos algunos para suplirlos, por lo que no parece convenía se hiciese concurso de opositores, sino que se eligiese el sujeto que pareciese de mejor crédito y habilidad. Y que todo esto se consultase con el Sr. obispo, para lo que fueron nombrados diputados, para tratar esta dependencia con Su Ilustrísima los Sres. chantre, tesorero, doctoral y Cereceda; y su antecesor Alonso Torices, fueron electos al dicho magisterio sin la circunstancia de edictos, como constaba de las actas capitulares; y que dichos señores diputados diesen cuenta al cabildo de lo que hubiesen tratado con Su Ilustrísima con que se acabó el cabildo¹²¹⁸.

El asunto fue largamente tratado, pues el 2 de mayo de 1732 se mencionaba en otra reunión capitular que:

El Sr. chantre dijo que al encargo que se le hizo [...] de proponer al Sr. obispo los inconvenientes que el cabildo hallaba en que la propuesta de Su Majestad de maestro de capilla se hiciese precediendo edictos, y que deseaba se hiciese sin ellos, respondía Su Ilustrísima hecho cargo de no convenir poner edictos [...] no obstante prevenir el Estatuto se haga, manifestando los inconvenientes que se ofrecían y haberse dado sin ellos los magisterios de Torices y Sanz, o el pedir permiso a la Cámara antes de proponer para hacerlo en la forma referida. Y acordó se la pida a la Cámara la licencia para hacer la propuesta sin edictos, manifestando el Estatuto los ejemplares de don Alonso Torices y don Francisco Sanz, con los reparos que hoy se ofrecen para hacerla con concurso; y que de este acuerdo se dé parte a Su Ilustrísima por los mismos Sres. diputados, y pidiendo escriba a la Cámara al tiempo que lo haga el cabildo¹²¹⁹.

La Real Cámara respondió a esta propuesta exigiendo la justificación de «haberse proveído la ración de maestro de capilla en los dos últimos poseedores sin haber precedido edictos y más diligencias que previene el Estatuto»; es más, pedía que se le remitiese

¹²¹⁶ Los memoriales de Manuel Martínez Delgado y Miguel Malanco fueron leídos en marzo de 1732 (ACM, AACC n.º 44, s.f., 1-3-1732); el de Iribarren, pocos días después (ACM, AACC n.º 44, s.f., 24-3-1732); y el último, de Manuel de la Puente, en junio (ACM, AACC n.º 44, s.f., 9-6-1732).

¹²¹⁷ Para conocer más datos sobre estos procedimientos, véase: ARTERO PÉREZ, José, «Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII»..., *op. cit.*, págs. 121-133.

¹²¹⁸ ACM, AACC n.º 44, s.f., 18-4-1732.

¹²¹⁹ ACM, AACC n.º 44, s.f., 2-5-1732.

certificación del secretario del cabildo de los dos referidos ejemplares¹²²⁰. Meses después llegó una carta del abad Vivanco, secretario del Real Patronato, quien daba noticia de que se permitía al cabildo malagueño proponer pretendiente para la ración vacante de maestro de capilla sin preceder edictos; zanjado este asunto, se mandó cantar algunas tardes después de completas las obras que habían enviado algunos pretendientes¹²²¹.

Los memoriales de los aspirantes fueron leídos y se procedió a la votación en noviembre de 1732¹²²²: Martín Delgado fue elegido en primer lugar, con trece votos de dieciséis a su favor, mientras Francés de Iribarren quedó en segundo lugar¹²²³. La mala fortuna hizo que el seleccionado no tuviera tiempo ni de gozar su nuevo cargo, ya que murió el 7 de junio de 1733, en el hospital de Santo Tomé de Málaga¹²²⁴. Entonces, Iribarren no tardó en mostrar su pesar por lo acontecido y, como se puede leer a continuación, envió una carta al cabildo malagueño plasmando sus deseos de acceder al puesto de maestro de capilla, que nuevamente había quedado vacante:

Hoy he tenido noticia cómo Dios había sido servido de llevarse para sí a don Manuel Martín Delgado [...]. Suplico rendidamente [...] tenga presentes mis deseos que son no solo de servirle en dicho empleo, sino en cuanto sea de agrado de Vuestra Ilustrísima, ya que le he merecido la honra de haberme oído algunas obras mías¹²²⁵.

El cabildo tomó en consideración su petición, pero había que realizar primero las pruebas de genealogía y limpieza de sangre, mediante las cuales se comprobaba que tanto

¹²²⁰ ACM, AACC n.º 44, s.f., 5-7-1732.

¹²²¹ ACM, AACC n.º 44, s.f., 17-10-1732.

¹²²² En esta votación los memoriales de los pretendientes se pusieron sobre el realejo para seleccionar a dos que proponer a Su Majestad. ACM, AACC n.º 44, s.f., 8-11-1732. No obstante, existen otras modalidades para la elección de candidatos: según Paulino Capdepón, las votaciones sobre cualquier asunto en las reuniones capitulares solían efectuarse de forma secreta empleando habas (las blancas significaban un voto positivo mientras que el voto negativo era expresado por medio de habas negras). CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La organistía en la época de Antonio de Cabezón»..., *op. cit.*, pág. 213. Esta modalidad también es mencionada por José López-Calo, quien sostiene que desde los tiempos medievales aparece documentada la costumbre de que estas votaciones se realizasen por medio de habas blancas y negras, que se introducían en una arqueta, con lo que el secreto del voto de cada uno quedaba plenamente garantizado. Los asuntos se resolvían por mayoría, que podía ser simple o cualificada, según la naturaleza de lo que se decidiese y según los diversos periodos históricos, pues este tema estaba legislado con toda precisión en las Constituciones de cada catedral. LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 436. A este mismo asunto alude José Artero, quien sostiene que había dos tipos de votaciones: las ordinarias que se hacían mediante habas y altramuces; y, por otra parte, las más importantes, que requerían colocar en el altar una larga caja, cuyos departamentos llevaban el nombre de cada uno de los elegidos. En esta segunda modalidad, los capitulares, resguardados por un biombo que garantizaba el secreto del sufragio, depositaban secretamente un roel de plata en dicha caja. ARTERO PÉREZ, José, «Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII»..., *op. cit.*, pág. 200. No obstante, hemos encontrado otra modalidad denominada «in voce», empleada para la admisión del músico Francisco Piera en la catedral de Málaga y que, como su propio nombre indica, no respetaba el anonimato del voto. ACM, AACC n.º 47, fols. 243v y 244r, 9-1-1755.

¹²²³ ACM, AACC n.º 44, s.f., 8-11-1732.

¹²²⁴ ACM, AACC n.º 44, s.f., 7-6-1733.

¹²²⁵ ACM, Leg. 80, Pza. 5, 20-6-1733, carta de Iribarren escrita desde Salamanca.

él como su familia fuesen «cristianos viejos, limpios de toda mala raza y mácula de moros, judíos, herejes y de los nuevamente convertidos a nuestra santa fe católica»¹²²⁶. Estas pruebas fueron leídas y aprobadas el 30 de septiembre de 1733; entonces, el maestro de capilla tomó posesión como racionero un día después¹²²⁷. Al haber accedido al puesto sin edictos convocatorios, desconocemos el sueldo que la catedral ofrecía al poseedor del cargo en 1732¹²²⁸.

Aunque consiguió su propósito, los comienzos no debieron ser fáciles para el músico navarro, pues a las penurias económicas que Iribarren atravesaba por los gastos ocasionados tras el proceso selectivo¹²²⁹ se sumó que la capilla musical no pasaba por su mejor momento durante los primeros años del magisterio de Iribarren, con una evidente ausencia de voces¹²³⁰. Además, no poder contar con un archivo musical nutrido y organizado le impediría recurrir a material musical preexistente; de hecho, le obligaría a componer una gran cantidad de piezas en sus primeros años o, como se podrá comprobar en el análisis musical de sus cantadas de Navidad y Reyes, reutilizar sus propias obras, algunas de ellas procedentes de su etapa salmantina¹²³¹.

Pese a las adversidades, desempeñó el magisterio en la catedral de Málaga de manera encomiable. Como se desprende de los documentos cotejados, Iribarren era un músico exigente con su labor y su preocupación por la calidad de los textos en romance era evidente: según él, reutilizar letras o recurrir a las existentes en otras iglesias suponía un descrédito para la capilla; así pues, propuso a José Guerra, «poeta de la capilla del Rey y sujeto de conocida habilidad», como compositor de «cuantas letras nuevas se ofrezcan», petición que fue aceptada en 1735¹²³².

¹²²⁶ ACM, Leg. 48, Pza. 43, pruebas de genealogía y limpieza de sangre.

¹²²⁷ ACM, AACC n.º 44, s. f., 30-9-1733 y 1-10-1733.

¹²²⁸ No obstante, sabemos que el sucesor de Iribarren, Jaime Torrens, gozó de 9000 reales de vellón, 106 fanegas de trigo y 33 de cebada. Este era el sueldo según los edictos de oposición de 1768 y, puesto que no se menciona aumento alguno, M.^a Ángeles Martín señalaba que este sería el salario fijo que Torrens gozó durante sus años de magisterio en la catedral de Málaga (1770-1803). MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 288.

¹²²⁹ En octubre de 1733 Iribarren suplicaba que le concediesen una ayuda de costa para sufragar los muchos gastos que había tenido para tomar posesión de la prebenda. ACM, AACC n.º 44, s.f., 15-10-1733. Un año más tarde solicitaría un adelanto. ACM, AACC n.º 45, s.f., 12-4-1734.

¹²³⁰ El número de seises era insuficiente en la catedral de Málaga, según se mencionaba en una reunión capitular de enero de 1733, ya que algunos «habían perdido enteramente la voz y otros no asistían al coro». ACM, AACC n.º 44, s.p., 30-1-1733.

¹²³¹ Véase epígrafe IV.1.1.

¹²³² Iribarren mencionaba que era un deshonor para la catedral de Málaga y una desestimación para el suplicante «mendigar en cada un año las letras que se ofrezcan para esta santa iglesia en las festividades de la Resurrección, Corpus, Concepción, Navidad y Reyes, tomándolas para la composición de aquellas que se han cantado en otras santas iglesias, por no haber en esta [tarea] sujeto determinado para el asunto». ACM, AACC n.º 44, s. f., 1-2-1735. A este poeta seguirían otros dos literatos, lo cual analizaremos con mayor detenimiento en el Capítulo V. Tal fue la calidad de los textos en las obras de Iribarren que, tras su

Además de preocuparse por este tipo de asuntos relacionados con el texto de sus composiciones, el maestro navarro creó el archivo de música de la catedral en 1737, depositando en él sus propias obras realizadas hasta la fecha y añadiendo todas las que elaborase con posterioridad¹²³³. La necesidad de contar con este recurso fue reflejada en un documento anejo a las actas capitulares, fechado en 1737, donde se exponía que:

El archivo de música [...] es importantísimo, y hace notable falta en la iglesia, porque en las ocurrencias de vacante de magisterio, y otras que puedan ofrecerse [...] es preciso se halle la capilla desarmada de papeles latinos para el indispensable culto de las más grandes solemnidades. Y parece precisa una providencia que en la perpetuidad ocurra a tan grave inconveniente, y que la magnificencia del culto, por ninguna ocasión descarezca de aquel alto punto, que es debido a una iglesia catedral de tanto esplendor, en cuyo coro siempre que le forma la música, no se iguala la decencia, mientras no es lo más sublime en la profesión lo que se canta, ni basta en los cantores la destreza con que no puede dignamente en las ocurrencias dichas celebrarse el divino culto, si en el archivo no tuviese la iglesia catedral misas, salmos, motetes, salves, lamentaciones, misereres, oficios de difuntos, villancicos, porque con menos providencia o habrían de traer los músicos al coro [...] las músicas bajas, y envejecidas, que han andado rodando por los conventos y parroquias de la ciudad, o con la muerte de un maestro de capilla han de enmudecer todos los músicos [...]¹²³⁴.

Si bien el puesto de Iribarren como maestro de capilla en Málaga supuso desvincularse del órgano, instrumento al que había dedicado gran parte de su vida, el cabildo malagueño no desaprovechó sus conocimientos como organista: en 1737, hallándose vacante la organistía por la muerte de Miguel Conejos, se decidió omitir los edictos y solicitar al maestro, «que es hábil en la facultad», que tomase informe «de los sujetos que haya de conocida habilidad en España y los presente al cabildo»¹²³⁵.

Para las autoridades eclesiásticas malagueñas Iribarren era, sin duda, un músico de gran valía. Pero el 26 de enero de aquel 1741, Iribarren informó de su intención de abandonar Málaga para desempeñar el puesto de maestro de capilla en Valladolid, cargo que, según él, le había sido ofrecido¹²³⁶. Dado el respeto que por él sentían en la

muerte, se planteó la posibilidad de reutilizar estas letras en los exámenes que los pretendientes al magisterio vacante debían realizar, pues no contaban con poeta que compusiera otras nuevas. ACM, AACC n.º 50, fol. 682r, 20-11-1768.

¹²³³ ACM, AACC n.º 45, fol. 8r, 8-2-1737 (documento anejo a las actas capitulares). De esta fuente se deduce que el maestro también depositó en el archivo malagueño las obras compuestas en etapas anteriores, como fue la organistía en la catedral de Salamanca.

¹²³⁴ ACM, AACC n.º 45, fols. 7r y 7v, 8-2-1737 (documento anejo a las actas capitulares).

¹²³⁵ ACM, AACC n.º 45, fols. 28v y 29r, 7-8-1737.

¹²³⁶ En relación con el ofrecimiento del magisterio de capilla que hizo la catedral de Valladolid a Iribarren, hemos de admitir que existen muchas incógnitas sin resolver. En primer lugar, desconocemos cómo llegó a oídos del maestro navarro la situación vacante de dicho puesto; además, tampoco podemos poner nombre a todos los candidatos que se prestaron para el cargo; y, por último, no hemos encontrado datos sobre los motivos del cabildo de la catedral de Valladolid para elegir a Francés de Iribarren como el pretendiente más idóneo para el magisterio de capilla. Aun así, podemos afirmar que, tal y como veremos en el siguiente epígrafe, Iribarren no viajó a Valladolid para realizar prueba alguna, pues nunca abandonó la ciudad de

institución malacitana, le fue concedido un aumento de sueldo por valor de 100 ducados anuales¹²³⁷. La salud y estado de ánimo de su madre, que se hallaba con él en Málaga, eran los principales motivos para cambiar de ciudad; pero, ante tal noticia, el cabildo no tardó en reaccionar y evitó la marcha del maestro con varias compensaciones tanto personales como económicas, tal y como puede leerse en siguiente extracto:

Viose un memorial del Sr. racionero don Juan Francés de Iribarren [...] diciendo que, por dar gusto a su madre, que se halla bien desazonada en esta ciudad con su poca salud y considerarse tan ausente de sus dos hijos, ha admitido el magisterio de Valladolid con que le brindó aquel Sr. obispo y cabildo, sin embargo de los muchos pretendientes que hubo. Y pidió al cabildo lo tenga a bien y dé su permiso para en disponiendo su viaje, ofreciendo avisar luego que se halla en posesión de dicho magisterio, para que el cabildo se sirva proveer el de esta santa iglesia en la persona que sea de su agrado. Y el cabildo, considerando la importancia de mantener al referido en este magisterio por sus buenas prendas y conocida habilidad, le aumentó 100 ducados de renta de por mitad en fábricas y canonjías sobre la prebenda que goza, de los cuales hizo gracia a doña Águeda Chevarría, su madre, para que, si le sobreviviere, los goce durante su vida con tal que dicho su hijo fallezca en servicio de esta santa iglesia. Y hallándose presente el Sr. gobernador consintió así y ofreció dar el decreto por lo perteneciente a fábricas. Y se encargó al Sr. tesorero trate con dicho maestro la separación del referido magisterio, y lo mismo persuada a su madre ofreciéndole traer a su hijo a esta provincia de Andalucía con el favor de su Eminencia¹²³⁸.

Esta subida económica de 100 ducados, reflejada también en los salarios fijos y variables de canonjías de cantores de 1741¹²³⁹, buscaba frenar la partida del Iribarren a Valladolid, pues dejaría nuevamente a la catedral de Málaga sin maestro de capilla¹²⁴⁰. La preocupante situación que atravesaba la ciudad malagueña pudo ser uno de los motivos para que el músico navarro quisiese trasladarse a Valladolid, pues los historiadores

Málaga desde 1733. Por tanto, es posible que sus dotes musicales fuesen evaluadas mediante el envío a Valladolid de alguna obra compuesta por él, pero otra opción plausible sería el requerimiento de una carta de recomendación a algún músico de confianza del cabildo vallisoletano, al igual que ocurrió cuando Iribarren fue seleccionado para desempeñar la organistía de la catedral de Salamanca. Lo cierto es que en este asunto existen muchas hipótesis sin confirmar, pues tampoco José López-Calo arroja luz a este asunto en su monografía titulada *La música en la catedral de Valladolid*, donde no encontramos mención alguna al maestro sangüesino. LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Valladolid. Vol. VII. Documentario musical (I). Actas capitulares (1547-1829)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Caja España, 2007.

¹²³⁷ ACM, AACC n.º 45, fol. 193v, 26-1-1741.

¹²³⁸ ACM, AACC n.º 45, fols. 193r y 193v, 26-1-1741.

¹²³⁹ ACM, Leg. 248, Pza. 2, fol. 1, salarios fijos y variables del primer semestre de 1741.

¹²⁴⁰ Para entender mejor los hechos relacionados con esta oferta laboral debemos mencionar que en 1740 tuvo lugar la muerte del maestro de capilla de Valladolid, Andrés de Algarabel y Arroyo, en el cargo desde 1731. Anteriormente, este maestro había desempeñado el magisterio en Segovia (1721-1731). LEZA CRUZ, José Máximo, «El s. XVIII: historia, instituciones, discursos», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., págs. 70-71. Tras la negativa de Iribarren a sustituir a Andrés de Algarabel, probablemente el puesto se ofertó a José Mir y Llusá, maestro de capilla por aquel entonces de la catedral de Segovia: las actas capitulares de la seo segoviana reflejan que se despidió a José Mir el 14 de marzo de 1741 para irse a Valladolid. LÓPEZ-CALO, José, *Documentario musical de la catedral de Segovia...*, op. cit., vol. 1, pág. 230.

destacan el brote epidémico que sufrió la población malacitana en 1741¹²⁴¹. Como consecuencia de esta pandemia, las parroquias del Sagrario y de Santiago registraron un incremento descomunal de las defunciones aquel año¹²⁴². A esto debemos sumar que, a mediados de noviembre de 1741, fueron muchos los prebendados de la catedral malagueña que, por temor al contagio, se habían ausentado de la ciudad, lo que obligaría al cabildo a tomar medidas para poder mantener el culto divino¹²⁴³. No obstante, tras este intento de partida frustrado, Iribarren permaneció en la catedral hasta su muerte¹²⁴⁴, aunque su última etapa no debió de ser nada fácil en virtud los datos que se exponen a continuación.

III.1.4. Últimos años en la catedral de Málaga

En 1760 Iribarren presentó un memorial al cabildo malagueño en el que aludía a su quebrantada salud y el gran empeño con el que acometió sus responsabilidades durante todos sus años de servicio, documento en el que sostenía que:

Habiendo sido muy disimulado siempre en sufrir sus males y hallándose casi imposibilitado para cumplir su magisterio, pensó en retirarse a unos claustros a acabar sus días [...] pues ni su edad ni accidentes habituales le permitían otra cosa; y antes de ejecutar esto llamó a algunos médicos con quienes consultó y vieron sus accidentes y a lo que estaba expuesto; y pidiéndoles lo certificasen en toda forma para más crédito, los presenta con este a Vuestra Ilustrísima; y por su parte, lo que puede asegurar con toda verdad es que algunos años a esta parte (aunque disimulando) no se conoce de lo caído de fuerzas que se halla [...]. Como es prebendado desde el año diecisiete, en cuyo tiempo ha trabajado lo que no es creíble (así en los diecisiete años de Salamanca como en los veintisiete de esta iglesia) [...] y con tal tesón que ni un día ha salido de Málaga, ni ha faltado jamás por su parte al cumplimiento de su obligación y enseñanza de los seises, que no practicó su antecesor según los antiguos le informaron; y dicha enseñanza le ocasiona grave perjuicio, porque como hace catorce años que padece una quebracía total, que le han visto los médicos (y el cantar fuerte le rompe más y más) hoy se halla de una magnitud excesiva, que no sabe cómo anda si no fuera su corazón y tesón. También se halla con la vista muy atenuada y escribe con sumo trabajo lo preciso para su ministerio y aún este año los doce villancicos de Concepción y Navidad y Reyes (que ya lleva al fin) puede asegurar a Vuestra Ilustrísima, no sabe cómo los ha hecho; no dándole casi alivio los anteojos, pues tiene ya en los cuarenta y tres años de trabajo tan fatigada la vista que está sumamente mortificado, cuando ha sido siempre tan aplicado a sus tareas, ayudándole mucho a esto la ardiente y excesiva fluxión que continuamente padece, que

¹²⁴¹ DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso, *Las epidemias de Málaga: apuntes históricos*, Málaga, Tipología de «El Último», 1903, págs. 51-55.

¹²⁴² En la parroquia del Sagrario se pasaría de 40 defunciones registradas en 1740 a 137 en 1741, mientras que en la de Santiago se pasó de 80 a 225 en estas mismas fechas. GÁMEZ AMIÁN, M.^a Aurora, *La economía de Málaga en el s. XVIII*, Gráficos Arte S.A., 1983, págs. 192, 194 y 195.

¹²⁴³ CARRILLO MARTOS, Juan L. y GARCÍA-BALLESTER, Luis, *Enfermedad y sociedad en la Málaga de los siglos XVIII y XIX. La fiebre amarilla (1741-1821)*, Málaga, Universidad de Málaga, 1980, págs. 70-71.

¹²⁴⁴ Según los documentos cotejados, intuimos que Iribarren nunca salió de la ciudad de Málaga, ni siquiera para optar al puesto en Valladolid, pues él mismo lo mencionaba en un memorial donde sostenía que «ha trabajado lo que no es creíble [...] y con tal tesón que ni un día ha salido de Málaga». ACM, Leg. 616, s.f.

le tiene lastimada no solo la vista sino pecho, piernas y rodillas; y tan debilitadas que con toda verdad puede decir no estar quieto en pie mucho tiempo, sino a costa de excesivo trabajo y dolor; también el pujo ardiente de orina que hace algunos años padece en esta ciudad, la vigilia habitual y continuada en el dormir, que le tiene [...] la cabeza como fuera de sí, el poco calor de estómago, siempre arrebatado a la cabeza; y el ver que aún los pocos escalones del púlpito y de altar no le libran de evidente riesgo por la debilidad grande de piernas y rodillas; todas estas cosas y otras que omite, pone en la consideración de Vuestra Ilustrísima, para que ejecute lo que tenga por más conveniente. Y si Vuestra Ilustrísima se dignase a darle el alivio, como se lo dio a su antecesor, nombrando por sirviente a José Messeguer, quien después fue tenor de esta iglesia, desde luego está pronto a dejar los 100 ducados de aumento que tiene y más que tuviera [...]. Su más rendido capellán, el suplicante¹²⁴⁵.

Como datos destacables en el anterior texto podemos reseñar que Iribarren siempre intentó disimular su fragilidad física en esta última etapa, pese a su deplorable estado. Por ello pedía clemencia al cabildo, solicitando que se considerase la gran labor que había realizado desde su llegada a Málaga: de hecho, según sus propias palabras, no se había ausentado un solo día de dicha ciudad, ni había faltado jamás al cumplimiento de su labor con los seises. Para refrendar la credibilidad de sus dolencias, aportó varios certificados médicos. Uno de ellos, firmado por el doctor Manuel Fernández Barea y fechado a comienzos de agosto de 1767, recogía que Iribarren:

Teniendo sesenta y dos años, ha sufrido cuarenta y tres de continuo trabajo, ya haciendo de organista mayor de la iglesia de Salamanca y compositor de aquella capilla, por hallarse muy anciano el maestro Micieces. En Málaga llevaba veintisiete años de magisterio, tiempo en el que se ha tomado el trabajo de enseñar sin intermisión a los seises. Solo se ha puesto en patitur en dos o tres ocasiones. No ha hecho jamás noche fuera de la ciudad, sufriendo con extraordinaria constancia sus incesantes tareas; y al cabo de cuarenta y tres años de estos multiplicados trabajos, y todos sus achaques (hasta ahora disimulados) [...], tiene una quebracía completa y excesiva desde hace catorce años de edad; una habitual y gran fluxión al pecho; y otra habitual a piernas y rodillas; un pujo de orina, que le molesta de continuo; la vigilia habitual; respiración fatigosa y cansada; la vista muy apocada; un poco calor de estómago; el destemple muy cálido de la cabeza, aunque más que la quebracía, por el ejercicio continuo de los seises; y como en las festividades más clásicas es preciso estar mucho tiempo en pie (para su ministerio) y las piernas tan doloridas, y asimismo las rodillas, son un escuadrón de dolencias, que en su edad y temperamento habrán de acabar muy presta su vida, si el paciente no se reduce a un descanso y moderación en sus tareas que retenga el curso a estos males; y que le recobre en algún modo la pérdida del calor natural que lleva tan consumido, en lo mucho que hasta aquí ha trabajado¹²⁴⁶.

¹²⁴⁵ ACM, Leg. 616, s.f. Aunque este memorial de Iribarren se halla sin fechar, hemos deducido que fue leído en la reunión capitular del 9 o 20 de septiembre de 1760, tanto por el contenido general del mismo como por el detalle que incluye: «como es prebendado [Iribarren] desde el año diecisiete, en cuyo tiempo ha trabajado lo que no es creíble (así en los diecisiete años de Salamanca como en los veintisiete de esta iglesia)». ACM, AACC n.º 49, fols. 189r-191r, 20-9-1760.

¹²⁴⁶ ACM, Leg. 616, 4-8-1760, informe médico de Juan Fernández Barea, leído en la reunión capitular del 9 de septiembre de 1760.

Como se ha podido observar, el anterior informe médico hacía hincapié en la incansable labor realizada por el maestro sangüesino, proeza que necesitaba un merecido descanso. Sus dolencias, según lo expuesto, afectaban tanto a su vista como a su sistema respiratorio o muscular. A esto hay que añadir el informe de los médicos Antonio Rubio, Diego Zerdán de Olvera y Andrés Francisco de Robles, quienes sostenían a finales de agosto de 1760 que:

Desde hace catorce años Iribarren está sufriendo una hernia completa intestinal, cuya peligrosa magnitud se aumenta en los actos inevitables de enseñar a los seises, así en el factistol, para que suplan los tipes, como asimismo para su casa. Y que lleva cinco años con un ardoroso pujo de orina, por el que ve precisado orinar con frecuencia y diminutamente. También lleva años padeciendo una ingente destilación linfática, lo que le excita a tos frecuente y rigurosa que además de aumentarle la expresada quebracía, no puede conciliar sueño hasta la madrugada que logra algunas veces, solo una hora, cuyos padeceres son efectos de la destemplanza caliente, provista a causa de haber estado dieciséis años siendo organista mayor en Salamanca, y supliendo al maestro Micieces por su ancianidad en la composición de la música. Lleva veintisiete años como maestro en Málaga. Habiendo desempeñado tareas tan prolijas durante cuarenta y tres años, sus penosos y graves accidentes, subseguidos casi necesariamente, son de alta suposición en un sujeto de edad de sesenta y dos años, no siendo menos considerable si más temible la ocurrencia de un afecto paralítico explicando en la lengua, en cuya parte y bravos periódicamente lo experimenta. En sus rodillas, piernas y pies tiene laxitud de nervios e impotencia al andar y frecuente riesgo de caer. Por eso, no creen conveniente que prosiga con su tarea, pues acabará perdiendo la vista, aumentará la destilación, que es lo que no le deja dormir por la dicha destemplanza de la cabeza y es probable que la dicha parálisis acabe en apoplejía¹²⁴⁷.

Por último, a estos dos informes médicos se sumaba un tercero, fechado el 29 de agosto de 1767, en el que los doctores Nicolás Francisco Rejano y Juan José de Figueroa exponían los siguientes datos:

Tiene [Juan Francés de Iribarren] una hernia o quebracía intestinal completa desde hace más de catorce años, mostrando cada día mayor aumento por el ejercicio de canto que con los seises practica; [...] pujo al orinar, que le estimula a hacer esta acción con frecuencia y en poca cantidad; respiración difícil que le aflige en cualquier ejercicio que no sea moderado; vigilia continua, que cuando más le da tregua para dormir una o dos horas; debilidad de estómago [...]; grande disminución de la vista, pues con anteojos le es gravemente molesto el trabajo de su magisterio, dolores gravativos en brazos y piernas, que algunas veces producen gran debilidad en acciones locomotivas de estas partes. Todo ello es causa de la crecida edad (sesenta y dos años) pues tenía el empleo de componer, enseñar música y tocar el órgano en su antiguo puesto. Lleva cuarenta y tres años con esta tarea (dieciséis que estuvo en Salamanca y veintisiete en Málaga). Tal es su decadencia que no puede promover debidamente el circular de líquidos, y se derraman las linfas en varias partes (en la cavidad vital con frecuente tos y dificultad para respirar, en la cabeza con dolores gravativos y falta de sueño, en las articulaciones con impotencia de los movimientos naturales, no pudiendo estar mucho tiempo en pie, de hecho, esta postura podía aumentarle el daño de la hernia intestinal). Estos médicos confirman que lo mejor

¹²⁴⁷ ACM, Leg. 616, 29-8-1760, informe médico de Antonio Rubio, Diego Zerdán de Olvera y Andrés Francisco de Robles, leído en la reunión capitular del 9 de septiembre de 1760.

es abstenerse de tan gravoso trabajo pues podría tener un accidente que le costara la vida¹²⁴⁸.

Finalmente, su lamentable estado parece que conmovió al cabildo malagueño y, tras pedir ser relevado del magisterio por razones de salud, el sueldo de Iribarren fue nuevamente modificado en septiembre de 1760, cediendo a su sustituto los 100 ducados de aumento que el maestro había obtenido en 1741¹²⁴⁹. En noviembre de aquel mismo año se confirmaba su cese de las responsabilidades de la capilla y enseñanza de los seises, quedando a cargo de estos niños cantores Francisco Piera, tenor de la capilla malagueña¹²⁵⁰. Poco después, Iribarren sería relevado de otras obligaciones propias de su prebenda «por su ancianidad y muchos padeceres», como las semanerías de cetro y evangelio, concediéndole además el uso de la silla baja del coro¹²⁵¹.

Este descanso pronto se vería interrumpido, pues Piera solicitó permiso al cabildo en 1761 para dejar la enseñanza de los seises, solicitud que sería denegada por aquel entonces¹²⁵². Pero su insistencia fraguó en 1763, año en el que los seises y la capilla volverían a quedar bajo la responsabilidad del anciano Iribarren¹²⁵³. Como resultado, todas las obligaciones y, por supuesto, las remuneraciones correspondientes, volvieron al maestro navarro¹²⁵⁴.

Los altercados entre el maestro de capilla titular y su sustituto debieron ser notables. Pese a que Iribarren, tal y como él mismo afirmaba, no se había quejado en sus treinta y tres años de servicio de ningún individuo de la capilla, informó al cabildo de un incidente ocurrido en 1764, exponiendo que:

El señor maestro de capilla, por su representación, se queja de lo acaecido con el señor Piera el primero de este mes en la prueba, no habiendo hasta ahora en los treinta y tres años que lleva de maestro de capilla quejándose de ninguno de sus individuos; manifestó que al no contenerse estos en la modestia y silencio que deben guardar en el facistol, se retirará a su silla de enfermería sin hablar cosa alguna. Y oída dicha representación, se encargó al señor chantre presidente hable con cada uno de dichos señores en los términos que ha concebido la mente del cabildo¹²⁵⁵.

¹²⁴⁸ ACM, Leg. 616, 29-8-1760, informe médico de Nicolás Francisco Rejano y Juan José de Figueroa, leído en la reunión capitular del 9 de septiembre de 1760.

¹²⁴⁹ ACM, AACC n.º 49, fols. 189v-190v, 20-9-1760.

¹²⁵⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 227v, 27-11-1760.

¹²⁵¹ ACM, AACC n.º 49, fols. 248v y 249r, 3-1-1761.

¹²⁵² Se conserva una carta de Piera donde sostenía, refiriéndose a los seises, que «no bastan amonestaciones, amenazas y aún algún castigo para evitar su desenvoltura igual en todos, cosa que me es de mucho rubor y me tiene con algún quebranto de salud [...] por no ser mi genio para más». ACM, Leg. 438, Pza. 13, s.f. La negativa del cabildo a su renuncia se refleja en: ACM, AACC n.º 49, fols. 322r y 322v, 29-7-1761.

¹²⁵³ ACM, AACC n.º 49, fol. 519r, 7-2-1763.

¹²⁵⁴ ACM, AACC n.º 49, fol. 519v, 7-2-1763.

¹²⁵⁵ ACM, AACC n.º 50, fol. 91v, 5-12-1764.

Si bien Iribarren parecía gozar de un buen talante, según se desprende de sus propias palabras, parece que no todos los maestros se mostraron tan accesibles o sociables con sus músicos catedralicios en la seo malagueña¹²⁵⁶. Según M.^a Ángeles Martín, Jaime Torrens, sucesor del maestro sangüesino en la catedral de Málaga, tenía un carácter autoritario y exigente que propició el distanciamiento entre él y su capilla¹²⁵⁷.

En cambio, Iribarren poseía una condición más afable y una entrega absoluta en su labor: de hecho, llegó a hacerse cargo de tareas que no eran propias de su magisterio en aras de mejorar la formación de algunos miembros de su capilla. Tal y como señalábamos en capítulos anteriores, Ambrosio García de los Dos afirmaba en 1765 que, durante su periodo como seise, el maestro de capilla no solo le había enseñado nociones musicales generales, sino que le había instruido en el órgano¹²⁵⁸. La conjunción de varios factores puede explicar este hecho insólito: la capacidad pedagógica de Iribarren, ya demostrada en su etapa salmantina, la buena predisposición para desempeñar su oficio musical y, por último, la habilidad que poseía con el órgano.

Sorprendentemente, este parece no ser un caso aislado: según M.^a Ángeles Martín, el propio Jaime Torrens fue instruido por Iribarren, aunque no especifica en qué materia; y, por otro lado, los villancicos de la catedral malagueña de 1765 fueron puestos en música por Tomás de Peñalosa, maestro de seises de la catedral de Granada «formado» con Iribarren¹²⁵⁹. A todo lo anteriormente mencionado se suma el caso de Miguel de Castro, miembro de la capilla malagueña a quien se le mencionaba como «discípulo» del maestro navarro en la reunión capitular del 14 de abril de 1766¹²⁶⁰.

Tras este paréntesis aclaratorio en el que comparábamos las significativas diferencias entre Iribarren y Torrens con respecto a la relación con sus músicos, debemos retomar asuntos relacionados con los acontecimientos vividos la última etapa de Iribarren.

¹²⁵⁶ Según Adalberto Martínez, siempre hubo conflictos en el abigarrado mundo musical, dado que el maestro, además de ser un gran músico, debía convertirse en gestor y director humano. Las disputas en este grupo musical, de muy diversas extracciones sociales y situación laboral, se producían principalmente en relación con la precedencia, los sueldos, las obligaciones o las compatibilidades de horario (muchos seglares vivían de varias parroquias y monasterios, cuyas obligaciones podían coincidir en horario). Las actas capitulares malagueñas atestiguan estos conflictos en los que el cabildo siempre acababa defendiendo el principio de autoridad y respaldando las decisiones del maestro: según documentos de la época, se indicaba «que todos los músicos de la capilla de esta santa iglesia, así prebendados, como asalariados, estén subordinados al maestro de capilla y sin respeto alguno a la antigüedad de capa canten los salmos *ad libitum*, las pasiones y demás que ocurra, cuando a cada uno dicho señor maestro lo ordene». MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, op. cit., págs. 55-56.

¹²⁵⁷ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, págs. 341-344.

¹²⁵⁸ ACM, AACC n.º 50, fol. 211r, 23-12-1765.

¹²⁵⁹ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, págs. 315 y 379.

¹²⁶⁰ ACM, AACC n.º 50, fols. 255v y 256r, 14-4-1765.

Tan penosa era la situación del músico sangüesino durante esta época que el secretario de la Real Cámara, Andrés de Otamendi, dirigió una carta al cabildo malagueño en marzo de 1766: en ella se adjuntaba copia de un memorial que el propio Iribarren mandó a Madrid, donde sostenía que su avanzada edad y deteriorada salud no eran compatibles con las obligaciones del cargo¹²⁶¹. Así pues, tras cincuenta años desempeñando su ministerio, diecisiete en Salamanca y los restantes en Málaga, pedía que se le concediese 400 ducados y 2 cahíces de trigo anuales con los que pasar el resto de sus días (pues no tenía más renta que su prebenda) y anunciaba que, en breve, presentaría la renuncia a su ración¹²⁶². Para nuestra sorpresa, esta petición no la haría al cabildo directamente, sino a la Real Cámara, manera de proceder con la que intuimos que perseguía presionar con más vehemencia a las autoridades eclesiásticas malagueñas.

Desgraciadamente, su estado de salud empeoraba día tras día y, en abril de 1766, dejaba constancia al cabildo de su fatigoso estado y su incapacidad para realizar la labor de maestro de capilla, avisando de su intención de dimitir¹²⁶³. Sus ruegos fueron escuchados en esta ocasión: se le concedió «patitur abierto», se le exoneró de la enseñanza y educación de los seises, se le permitiría seguir gozando de su salario (pues consideraban insuficiente la cuantía de 400 ducados y 2 cahíces de trigo con la que pedía jubilarse) y, a cambio, se le pidió que entregara los borradores de sus obras¹²⁶⁴. Todos estos acuerdos fueron comunicados al maestro de capilla, quedando este muy agradecido por el trato recibido¹²⁶⁵. Una vez exonerado de tales funciones, el aumento que gozaba Iribarren por la enseñanza, educación y cuidado de los seises recaería en Miguel de Castro, quien se encargó de dicha labor desde entonces¹²⁶⁶.

En cuanto al sueldo con el que el músico sangüesino quería ser jubilado, conviene aclarar que estos 2 cahíces equivalían a 24 fanegas de trigo y que, durante el magisterio

¹²⁶¹ ACM, Leg. 352, Pza. 12, 20-3-1766, carta de Andrés de Otamendi, secretario de la Real Cámara.

¹²⁶² *Ibidem*.

¹²⁶³ ACM, AACC n.º 50, fol. 250v, 8-4-1766.

¹²⁶⁴ ACM, AACC n.º 50, fols. 255v y 256r, 14-4-1766.

¹²⁶⁵ ACM, AACC n.º 50, fols. 259v y 260r, 2-5-1766.

¹²⁶⁶ Los 100 ducados de aumento que gozaba el maestro Iribarren por el cuidado y enseñanza de los seises recaerían en Miguel de Castro, que quedaba obligado «a la enseñanza, educación y cuidado en el coro a que deberá asistir diariamente por tarde y mañana». ACM, AACC n.º 50, fols. 256r y 256v, 14-4-1766; y ACM, Leg. 248, Pza. 2, fols. 1 y 2, salarios fijos y variables del primer semestre de 1766. En la época era frecuente que los maestros en edad ya avanzada delegasen esta función en otros músicos. Como ejemplo citaremos el caso de Antonio Yanguas, quien en sus últimos años de magisterio en Salamanca solicitaba que se le liberase de la obligación de enseñar a los mozos de coro. Para ello, ofrecía dejar de percibir los 50 ducados que cobraría por dicha carga, aunque su sustituto, el entonces organista Juan Martín, solo se le concedieron 40 reales por estos servicios. MONTERO GARCÍA, M.ª Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, op. cit., pág. 32.

de Iribarren, la fanega osciló en la provincia de Málaga desde los 15 (en 1741) hasta los 50 reales (en 1750)¹²⁶⁷. Según estas cifras, la pensión del maestro navarro ascendería a 11209,41 reales en la época de menor cotización del trigo, o a 11629,41 reales en la época de mayor cotización.

Con objeto de comparar esta cuantía con el salario de su sucesor, debemos recordar que Torrens accedió al magisterio con 9000 reales de vellón, 106 fanegas de trigo y 33 de cebada¹²⁶⁸. Este salario equivalía a 13000 o 17000 reales al año, según la cotización anual de la fanega de trigo y cebada en la provincia de Málaga por aquel entonces¹²⁶⁹. Así pues, comparando este salario con la pensión que pedía gozar Iribarren (400 ducados y 2 cahíces), dicha pensión era algo inferior al sueldo ofrecido a Torrens; sin embargo, el aprecio que el cabildo malagueño sentía por el maestro navarro nos hace intuir que su ración económica pudo haber sido bastante más elevada, dado que las autoridades eclesiásticas consideraron insuficiente la cuantía económica que Iribarren quería gozar desde su retiro hasta el final de sus días¹²⁷⁰.

En función de los datos expuestos, se puede afirmar que la posición económica de este maestro navarro fue bastante holgada pues, según algunos historiadores, una familia media durante el s. XVIII sobrevivía con solo 900 reales anuales¹²⁷¹. Además, los sueldos en otros gremios durante aquella época eran algo inferiores al que Iribarren o Torrens gozaron: por ejemplo, un jornalero podía cobrar 1224 reales anuales; un carpintero, entre 1904 y 2992; un carpintero especializado, 6800; y un molinero, si era buen trabajador, 6528. No obstante, los salarios en la administración civil y militar podían llegar a ser muy superiores, dado que un capitán general de la armada cobraría 120000 reales anuales, mientras el sueldo de un capitán general de departamento podía llegar a 360000¹²⁷².

Independientemente del sueldo que gozase en esta última etapa, el deplorable estado físico que él mismo argumentaba estar sufriendo era evidente. Aun así, esto no

¹²⁶⁷ GÁMEZ AMIÁN, M.^a Aurora, *La economía de Málaga en el s. XVIII...*, op. cit., págs. 281-283

¹²⁶⁸ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 288.

¹²⁶⁹ Sus 9000 reales de vellón equivalían a 3600 reales de plata y estos, a 122400 o, lo que es lo mismo, 326,04 ducados (teniendo en cuenta que 2,5 reales de vellón, equivalían a 1 real de plata; cada real de plata serían 34 maravedís y, por último, 375 maravedís equivalían a 1 ducado). Por otra parte, la cantidad de trigo asignada oscilaría entre 1590 reales (en 1771 se cotizaba la fanega de trigo a 15 reales) y 6996 reales (el año de mayor cotización de la fanega de trigo fue 1779, alcanzando esta los 66 reales); mientras que las 33 fanegas de cebada se pudieron cotizar entre 495 reales (en 1770 se cotizaba a 15 reales la fanega de cebada) y 1320 (en 1784 esta se cotizaba a 40). GÁMEZ AMIÁN, M.^a Aurora, *La economía de Málaga en el s. XVIII...*, op. cit., págs. 281-283.

¹²⁷⁰ ACM, AACC n.º 50, fols. 255v y 256r, 14-4-1766.

¹²⁷¹ PLAZA PRIETO, Juan, *Estructura económica de España en el s. XVIII*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1976, pág. 694.

¹²⁷² *Ibidem*, págs. 694 y 700-701.

parece que afectara a sus facultades mentales y ganas de trabajar: todavía en 1766 compuso su última obra, cuyo manuscrito autógrafo se conserva en el archivo de la catedral de Málaga¹²⁷³.

La última voluntad del maestro sangüesino se encuentra en su testamento: el 21 de agosto de 1767 compareció ante el escribano «en cama, en las casas de su morada, accidentado de perlesía», una parálisis acompañada de temblor, renunciando entonces a los beneficios que aún conservaba de las parroquias de Santiago y San Salvador de Sangüesa¹²⁷⁴. Además, Iribarren entregó al cabildo un documento notarial en el que mostraba su deseo de conceder a su hermano Juan, monje agustino, la potestad para administrar su patrimonio tras su muerte¹²⁷⁵.

Ya muy enfermo, murió el 2 de septiembre de 1767 a las tres de la tarde, siendo enterrado al día siguiente en la catedral¹²⁷⁶. Sobre los actos que acompañaron su entierro, debemos mencionar que, por un lado, pedía al cabildo ser revestido con ornamentos sacerdotales y, por otro lado, que se celebrase una misa de cuerpo presente más cien misas rezadas, con limosna de dos reales de vellón, lo que le permitiría redimir sus pecados¹²⁷⁷.

En relación con su legado musical, conviene destacar que la mayor parte de este valioso patrimonio se ha conservado gracias a su hermano fray Juan Francés de Iribarren,

¹²⁷³ Se trata de un *Stabat Mater* a cinco voces más acompañamiento. ACM, Leg. 71-5 (sección música). NARANJO LORENZO, Luis E., *Trascripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 54.

¹²⁷⁴ ACM, AACC n.º 50, fols. 490r y 490v, 9-9-1767; y Archivo Provincial de Málaga, Leg. 2474, fols. 1367-1371.

¹²⁷⁵ «Juan López Cuartero, notario del rey, da fe por escritura otorgada ante él de que J. F. de Iribarren a fray J. F. de Iribarren, su hermano y religioso presbítero de la orden de san Agustín, para el permiso y cobro de cualesquiera cantidades de maravedís y otros efectos que le sean debidos, y que les debieren en adelante de las rentas de su prebenda y demás que goza, y produjesen las posesiones y bienes que posee; y que todo lo que percibiese y cobrase pueda dar y otorgar cartas de pago [...] con cesión de derechos y acciones». ACM, Leg. 211, Pza. 3, 7-1-1767 (este documento fue leído en la reunión capitular del 9 de septiembre de 1767, fol. 490r). Por otra parte, el maestro navarro declaraba ser dueño de una casa situada en la calle de Granada, frente al convento de San Bernardo; esta sería para su hermano Juan, que podría arrendarla a quien le pareciera, pero una vez fallecido pasaría a ser propiedad del cabildo malagueño y serviría de dote perpetua en la octava del Corpus para pagar a los beneficiados que asistieran personalmente en el coro a las horas menores de prima, tercia, sexta y nona y, en caso de no admitirse, este legado se destinaría al culto de las fiestas de Nuestra Señora de los Reyes. Manifestó también haber comprado el año anterior una casa nueva, situada en los callejones del Perchel; a su muerte, el usufructo de esa casa recaería en su hermano, que podría arrendarla. Al final de sus días, esta pasaría a ser propiedad del convento de San Agustín, obligado a destinar los beneficios a repartir limosna para cada uno de los pobres que se acercaran a la puerta de la iglesia conventual. Designó como albaceas al secretario del cabildo de la catedral y a su propio hermano para cumplir con lo mandado. Labeaga Mendiola, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 54.

¹²⁷⁶ Aunque pidió ser enterrado en la capilla de Nuestra Señora de los Reyes, dicha capilla estaba ocupada. Se ordenó entonces darle sepultura en otra bóveda que hubiese desocupada, pero no se especifica en cuál se produjo definitivamente. ACM, AACC n.º 50, fol. 486v, 2-9-1767; y Archivo Parroquial del Sagrario (Málaga), Libro de Defunciones (1738-1759), fol. 140.

¹²⁷⁷ Estos y otros muchos detalles sobre sus últimas voluntades se recogen en: Labeaga Mendiola, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, págs. 53-54.

quien puso en poder de la catedral todo el material musical del maestro navarro. Primeramente, el 9 de septiembre de 1767, este presbítero de la orden de San Agustín en Málaga cedió al cabildo un arca con los borradores de muchas obras de música de su hermano para servicio de la catedral y, a su vez, ofreció enviar el resto de las piezas que fuese encontrando; el secretario recogió el arca y la colocó en el archivo, custodiando su llave en la secretaría¹²⁷⁸. Pocos días después, el padre fray Juan Francés de Iribarren envió al secretario del cabildo malagueño «veintiséis borradores de obras de música que encontró después de los anteriormente remitidos que tiene en la secretaría; y el cabildo los mandó poner y custodiar en el arca con los demás»¹²⁷⁹. Aunque se han producido desafortunados extravíos, la catedral de Málaga conservó este valioso patrimonio que ha llegado a nuestros días, el cual analizaremos con más detalle a continuación.

III.2. OBRA

La mayor parte del corpus compositivo de Iribarren se conserva en el archivo musical de la catedral de Málaga pero, además, hasta el momento se han localizado algunas de sus obras en diferentes lugares de la geografía española e hispanoamericana: varias de sus composiciones se hallan en la catedral de Salamanca, la Capilla Real de Granada, la catedral de Granada, la seo de Córdoba, el monasterio de Guadalupe (Badajoz), la catedral de Las Palmas, el monasterio de Santo Domingo de Silos, el Palacio Real de Madrid, el archivo de compositores vascos *ERESBIL* (Guipúzcoa), el archivo de la coral Santa María de la Victoria (Málaga), el convento de la Encarnación de Osuna (Sevilla), la biblioteca de Catalunya («Colección Pedrell»), la catedral de Guatemala, la basílica de Santa María de Guadalupe (México) y la catedral de Valladolid de Michoacán (México)¹²⁸⁰.

¹²⁷⁸ ACM, AACC n.º 50, fol. 490r, 9-9-1767.

¹²⁷⁹ En el acta capitular del 16 de septiembre de 1767 se mencionaba que la entrega tuvo lugar el 10 de septiembre. ACM, AACC n.º 50, fols. 495v y 496r, 16-9-1767.

¹²⁸⁰ Excepto los datos relacionados con México, todos los centros que custodian obras de Iribarren ya habían sido mencionados en: NARANJO LORENZO, Luis E., *Trascripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, págs. 36-52. En estas páginas encontramos un completo catálogo de su obra conservada en diferentes archivos de España e Hispanoamérica, donde incluye el *incipit*, número de legajo, año de composición, forma, voces, instrumentos y su correspondencia (si la hay) con el archivo de la catedral de Málaga. Respecto a los nuevos datos referentes a México y Guatemala, véase: MARÍN LÓPEZ, Javier, «Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza»..., *op. cit.*, pág. 123; y MARÍN LÓPEZ, Javier, «Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)»..., *op. cit.*, págs. 94 y 103.

Afortunadamente, estudios recientes nos han permitido comprobar que en Hispanoamérica se conservan composiciones de Iribarren desconocidas hasta el momento: hasta hace pocos años solo se sabía de la existencia de siete obras de este maestro navarro en la catedral de Guatemala¹²⁸¹, pero actualmente podemos asegurar que en dicho archivo son doce las piezas de Iribarren conservadas, a lo que habría que sumar el descubrimiento de algunas otras composiciones suyas en varias instituciones eclesiásticas mexicanas¹²⁸². Así pues, gracias a los trabajos realizados por Javier Marín en tierras hispanoamericanas, el inmenso corpus musical de Iribarren conocido hasta el momento sigue aumentando.

Primeramente, se debe mencionar que, en su artículo «Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza», este investigador cifraba en doce las obras de Iribarren conservadas en Guatemala y, además, citaba una obra del maestro navarro encontrada en México, pero no reflejaba en su estudio el nombre de dichas composiciones. Nuestra curiosidad investigadora nos hizo indagar más en el asunto y, tras contactar con Javier Marín en persona, este nos cedió los *incipits* de estas obras: gracias a su amable aportación, pudimos constatar que no todas ellas eran copias de las que ya se conservan en Málaga u otros archivos. A continuación, enumeramos los títulos de las composiciones encontradas en Guatemala y México a las que se hacía referencia en el artículo mencionado¹²⁸³:

Tabla 20. Obras de Iribarren conservadas en archivos hispanoamericanos.

Título de la obra	Archivo en el que se conserva
<i>Al golfo del mundo (trova de El céfiro suave)</i>	Catedral de Guatemala
<i>Amantes serafines</i>	Catedral de Guatemala
<i>Ay que alegre festivo</i>	Catedral de Guatemala
<i>Bello sol rutilante</i>	Catedral de Guatemala
<i>Del amor la oficina</i>	Catedral de Guatemala
<i>Digo que no he de cantarla</i>	Catedral de Guatemala
<i>Es el poder del hombre</i>	Catedral de Guatemala
<i>Marinero que surcas el mar</i>	Catedral de Guatemala

¹²⁸¹ Basándose en el libro de Robert Stevenson *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Naranjo citaba siete obras en castellano conservadas en Guatemala, todas ellas villancicos y cantadas, albergadas también en la catedral de Málaga. Sus títulos son: *Vesubio soberano*, *De amor en la oficina*, *Digo que no he de cantarla*, *Es el poder del hombre*, *Marinero*, *Qué le diremos* y *Vaya de jácara*. NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección...*, *op. cit.*, págs. 50-51.

¹²⁸² MARÍN LÓPEZ, Javier, «Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza»..., *op. cit.*, pág. 123; y MARÍN LÓPEZ, Javier, «Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)»..., *op. cit.*, págs. 94 y 103.

¹²⁸³ Los títulos de las obras encontradas en Guatemala y México fueron cedidos por el investigador Javier Marín, ya que esta información aún no ha sido publicada. Agradezco la amabilidad con la que ha compartido estos datos aún inéditos, fruto de sus investigaciones en Hispanoamérica.

<i>Qué le diremos</i>	Catedral de Guatemala
<i>Vaya de Jácara</i>	Catedral de Guatemala
<i>Vesubio soberano</i>	Catedral de Guatemala
<i>Suspiros exhala mi fina pasión</i>	Basílica Santa María de Guadalupe (México)

En el caso de las obras conservadas en Guatemala, hemos comprobado que los siete últimos títulos coinciden con los que Luis Naranjo citaba en su trabajo *Trascripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren (1699-1767) (estudio preliminar y catálogo)*, correspondiéndose a su vez con obras ya conservadas en el archivo de la catedral de Málaga¹²⁸⁴. Para nuestro asombro, las cuatro primeras composiciones no habían sido nombrados hasta el momento por ningún otro investigador y, tras haber comparado estos *incipits* con las obras conservadas en el resto de archivos musicales donde se custodian obras de Iribarren, se puede afirmar con rotundidad que dos de estas composiciones son un manuscrito único: *Amantes serafines* y *Bello sol rutilante*. Si bien esto confirma el incremento del patrimonio musical de Iribarren conservado hasta el momento, en los siguientes párrafos se demostrará que esta cifra sigue creciendo.

Por lo que respecta a la obra conservada en la basílica de Santa María de Guatemala de México, conviene aclarar que el título asignado a esta cantada puede dar lugar a confusiones en futuras labores de catalogación. La composición consta de cuatro secciones internas que se corresponden con los siguientes *incipits*: *Eterno ser de amor* (recitado), *Suspiros exhala* (área), *Así mi Dios dime* (recitado) y *Cante amorosa* (área)¹²⁸⁵.



Ilustración 22. Portada de la cantada *Suspiros exhala*, conservada en el archivo de la Basílica Santa María de Guadalupe, Caja I-1, n.º 744 (Ciudad de México)¹²⁸⁶.

¹²⁸⁴ NARANJO LORENZO, Luis E., *Trascripción de una selección...*, *op. cit.*, págs. 50-51.

¹²⁸⁵ MARÍN LÓPEZ, Javier, «Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo»..., *op. cit.*, pág. 433.

¹²⁸⁶ *Ibidem*, pág. 434.

Pese al orden en el que se suceden sus movimientos internos, esta obra toma su título del *incipit* del área (segundo movimiento) y no del recitado (primer movimiento), algo que no suele ser habitual a la hora de asignar el título a una composición de esta índole. Aparte de estos detalles menores, debemos destacar que la cantada *Suspiros exhala* es una fuente única, al igual que ocurría con varias de las obras conservadas en Guatemala, lo que supone añadir otra obra más al número de composiciones de Iribarren catalogadas hasta el momento.

Ilustración 23. Comienzo de la parte vocal de la obra *Suspiros exhala*¹²⁸⁷.

Por último, aparte de todas estas novedades y descubrimientos, cabe destacar otro hallazgo reciente vinculado con la obra del maestro navarro: la aparición de un inventario de 1796 en el que se citaba la conservación de una composición de Iribarren en la catedral de Valladolid de Michoacán en México (esta ciudad, denominada desde 1828 Morelia, está ubicada en el centro de la República Mexicana y al oeste del Distrito Federal, desempeñando un papel históricamente relevante en México)¹²⁸⁸. Dado que en este catálogo se recogen muy pocos datos descriptivos sobre dicha composición, nos resulta imposible comprobar si esta es una duplicación de alguna obra conservada en archivos peninsulares e hispanoamericanos o, como en casos anteriormente mencionados, se trata de una fuente única.

¹²⁸⁷ *Ibid.*

¹²⁸⁸ La obra encontrada es una misa. MARÍN LÓPEZ, Javier, «Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)»..., *op. cit.*, págs. 94 y 103.

III.2.1. Catedral de Málaga

A lo largo de los siglos se han sucedido numerosos catálogos e inventarios sobre las obras de Iribarren conservadas en la catedral de Málaga: en orden cronológico podemos citar el catálogo de Alcázar (ca. 1765), el inventario de 1770, el catálogo de Marta Sánchez (1988), el estudio realizado por Luis Naranjo (1997), la voz dedicada a Francés de Iribarren en el DMEH (2002) y el actual catálogo de la catedral de Málaga, elaborado bajo la dirección de Antonio Martín Moreno (2003)¹²⁸⁹. Las contradicciones entre los primeros inventarios han sido reflejadas en numerosos estudios y estas controversias pudieron deberse a la pérdida de algunos originales, así como a los diferentes criterios de catalogación empleados en cada época¹²⁹⁰.

Tras un minucioso cotejo de estos inventarios, se ha comprobado la existencia de algunas cantadas que no están citadas en el actual catálogo de la catedral malagueña, como son: el motete *O quam suavis est Domine* (Leg. 63-10), las cantadas *Con mirra incienso y oro* (Leg. 75-28), *Cual nave de las olas combatida* (Leg. 75-29), *El comilón honrado* (Leg. 75-30), *El círculo abreviado* (Leg. 75-31), *Niño agraciado* (Leg. 77-26), *Oyendo un pajarote* (Leg. 77-27) y los villancicos *La fiera en el monte* (Leg. 95-12), *Pues que Ruth a los campos* (Leg. 101-12) o *Pues ya la serpiente* (Leg. 101-13). Asimismo, existen otras obras contabilizadas erróneamente como dos composiciones diferentes, aunque, en realidad, son la misma. Como ejemplo cabe citar la cantada *Armonioso regio estruendo* (Leg. 84-12 y Leg. 85-1)¹²⁹¹.

A esto hay que sumar que hemos advertido la errónea datación de algunas de las obras inventariadas, pues la cantada *Prosigue acorde lira* está fechada en 1720, pero fue compuesta 1740; y, además, *Montes tenedme envidia* fue compuesta en 1743 y no en 1793, fecha errónea que aparece el catálogo publicado en 2003¹²⁹². Como consecuencia de estas omisiones y errores en el catálogo actual, se ha decidido tomar como referencia

¹²⁸⁹ El catálogo de Alcázar se conserva en la catedral de Málaga: ACM, Legs. 264-265. El inventario de 1770 fue publicado en: LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Inventario Musical de 1770 en la catedral de Málaga»..., *op. cit.*, págs. 237-246. El catálogo de Marta Sánchez se encuentra en: SÁNCHEZ, Marta, *XVIII Century Spanish Music: Villancicos of Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, págs. 102-131. A Luis Naranjo debemos los dos siguientes estudios: NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección...*, *op. cit.*, págs. 31-46 y NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren Echevarría, Juan»..., *op. cit.*, págs. 237-241. El catálogo actual puede ser consultado en: MARTÍN MORENO, Antonio (dir.), *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga...*, *op. cit.*

¹²⁹⁰ Luis Naranjo señalaba el desmesurado número de obras al Santísimo conservadas según el catálogo de Alcázar, mientras que los inventarios posteriores contenían una cantidad de composiciones mucho menor. NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección...*, *op. cit.*, pág. 34.

¹²⁹¹ Estos errores ya fueron advertidos por Luis Naranjo (*Ibidem*, pág. 28.). No obstante, hemos comprobado *in situ* que estas obras existen, pero no constan en el catálogo actual.

¹²⁹² Hemos cotejado las fuentes primarias para comprobar la fecha exacta de estas composiciones.

el inventario realizado por Luis Naranjo para contabilizar el número de obras de Iribarren¹²⁹³, producción que aparece desglosada en las siguientes tablas:

Tabla 21. Obras en latín del maestro Iribarren conservadas en la catedral de Málaga.

Tipo de Obras	N.º
Misas	18
Misas de Requiem	3
Oficios de difuntos	4
Lecciones de oficio de difuntos	2
<i>Misereres</i>	21
<i>Cantica Magnificat</i>	18
<i>Cantica Nunc Dimitis</i>	5
Lamentaciones	25
Secuencias	13
Motetes	117
Himnos	23
Antífonas <i>Salve Regina</i>	30
Antífonas <i>Regina Coeli</i>	7
Salmos	62
Responsorios	6
Letanía	1
Invitatorio de Navidad	5

La suma de estas composiciones alcanza un total de 360 obras en latín conservadas en la catedral de Málaga¹²⁹⁴.

Tabla 22. Obras en romance del maestro Iribarren conservadas en la catedral de Málaga.

Tipo de obras	N.º
Arias (con o sin recitado)	22
Cantadas	115
Villancicos (o villancicos-cantadas)	380

En virtud de las cifras reflejadas en la tabla anterior, podemos afirmar que el total de composiciones en romance de Iribarren conservadas en la catedral de Málaga asciende a 517. De estas obras en romance, 87 fueron compuestas para la festividad de la

¹²⁹³ En este estudio encontramos un inventario completo de las obras conservadas de Iribarren. Antes de contabilizar el número de obras, el autor explica los criterios que ha seguido para dicha enumeración. Este ha contado los juegos de Vísperas y Completas teniendo en cuenta las obras independientes que lo forman (aumentando el número de piezas catalogadas) y ha evitado considerar como obras independientes aquellas que sean duplicaciones (en las que se reutiliza el texto o la música). NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección...*, *op. cit.*, págs. 36-52.

¹²⁹⁴ *Ibidem*, pág. 30.

Inmaculada Concepción, 176 para el Santísimo Sacramento, 253 para las fiestas de Navidad y Reyes y solo 1 para la canonización de San Juan Francisco Regis¹²⁹⁵.

Respecto a sus cantadas, el desglose diferenciado por festividades quedaría de la siguiente manera:

Tabla 23. Cantadas de Iribarren catalogadas por festividades concretas.

Festividad a la que fueron dedicadas	N.º
Navidad	40
Santísimo Sacramento	53
Concepción	19
Reyes	3

Como se puede observar, las cantadas de Navidad y Reyes compuestas por Juan Francés de Iribarren ascienden a 43, corpus musical en el que se ha centrado la presente tesis.

III.2.2. Otros archivos

Al igual que ocurría con otros compositores de la época, la obra de Iribarren se encuentra dispersa por varios archivos españoles e hispanoamericanos, aunque, tal y como ya se ha expuesto, la gran mayoría de sus composiciones se conservan en la catedral de Málaga. Para contabilizar el número de obras albergadas en archivos ajenos a la seo malagueña se han omitido aquellas que son simples duplicaciones o copias de las ya existentes en Málaga. Los resultados se reflejan en la siguiente tabla:

Tabla 24. Obras de Iribarren conservadas en archivos españoles y sudamericanos (excluyendo la catedral de Málaga)¹²⁹⁶.

Archivo en el que se conservan	N.º
Catedral de Salamanca	13
Catedral de Granada	1
Monasterio de Guadalupe (Badajoz)	1
Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)	2
Archivo de compositores vascos <i>ERESBIL</i> (Guipúzcoa)	4
Archivo de la Coral Santa María de la Victoria (Málaga)	4

¹²⁹⁵ *Ibid.*

¹²⁹⁶ Una primera aproximación a este asunto fue realizada por Luis Naranjo en 1997 (NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección...*, *op. cit.*, pág. 30). Pero recientes estudios nos han obligado a revisar la cifra de obras de Iribarren conservadas en la catedral de Salamanca, así como en archivos hispanoamericanos.

Trascripción de Miguel Querol (1973) ¹²⁹⁷	2
Archivo de la catedral de Guatemala capital	2
Archivo de la colegiata de Guadalupe en México	1

Respecto a la catedral de Salamanca debemos aclarar que, en 1997, Luis Naranjo sostenía que en la seo salmantina podíamos encontrar trece obras de Iribarren cuya fuente original solo podía localizarse en dicha institución religiosa¹²⁹⁸. No obstante, tras cotejar el nuevo inventario musical de la catedral de Salamanca, editado en 2011, se han encontrado novedades: en primer lugar, la obra *La venida de los Reyes*, atribuida a Yanguas en el anterior catálogo, finalmente ha quedado adscrita, aunque con reservas, al legado de Iribarren conservado en la catedral de Salamanca; en segundo lugar, la obra *Serafines bajad, mejor diré*, dedicada a la Asunción de Nuestra Señora e interpretada en la función de colocación de la nueva iglesia, no aparece en el nuevo catálogo (ni siquiera adscrita a otro compositor); y, por último, el villancico a la Circuncisión *Ay mi Dios*, fechado en 1744, ha sido atribuido al maestro Antonio Yanguas en el nuevo catálogo, pese a que el antiguo inventario consideraba que era una obra de Iribarren¹²⁹⁹.

En relación con esta última composición tenemos que admitir que aún no está todo dicho. Un reciente estudio llevado a cabo por Pablo Toribio afirmaba que la obra *Ay mi Dios* no era más que «una versión de Yanguas sobre una composición de Iribarren» también conservada en la catedral de Salamanca, con unas leves diferencias: el material melódico que cantaba el tiple en la obra compuesta por Iribarren lo entonaba un tenor en la versión de Yanguas y, además, este último incorporó dos violines¹³⁰⁰. En virtud de estos recientes descubrimientos, se debe puntualizar que, aun no apareciendo en el catálogo oficial del archivo de la catedral de Salamanca, este villancico a la Circuncisión debe ser contabilizado como parte del legado de Iribarren.

Aunque puede parecer un detalle insignificante, la fecha de composición de esta obra sigue siendo una incógnita: según comentarios de Pablo Toribio, la anotación

¹²⁹⁷ QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música Barroca Española...*, *op. cit.* En esta edición encontramos cuatro obras de Iribarren, de las cuales solo dos conservaban el manuscrito original hasta hace pocos años; ya en 2015 las dos composiciones que faltaban fueron restituidas por Alicia Muñoz Hernández, viuda de Miguel Querol, lo que permitió la reincorporación de estos originales al archivo de la catedral de Málaga. RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII del archivo de la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, págs. 67 y 85.

¹²⁹⁸ NARANJO LORENZO, Luis E., *Trascripción de una selección...*, *op. cit.*, pág. 30.

¹²⁹⁹ MONTERO GARCÍA, M.^a Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, *op. cit.*, págs. 664-669.

¹³⁰⁰ TORIBIO GIL, Pablo, *La misa en España durante la primera mitad del s. XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 469.

«cantose año 1744» fue añadida con posterioridad en la portada de la obra, dado que la letra empleada en estas tres palabras difiere de la grafía del título de la obra «Villancico a cinco a la Circuncisión. Ay mi Dios. D. Juan Francés», también recogido en esta portada¹³⁰¹. Esto evidencia que dicha fecha no se corresponde con el año de composición de esta obra; es más, tal y como hemos señalado en epígrafes anteriores relacionados con su biografía, en 1744 Iribarren ya se encontraba al servicio de la catedral malagueña y, por tanto, no pudo haber anotado esa fecha en la portada.

A modo de conclusión, puede añadirse que, gracias a las recientes investigaciones en torno al archivo catedralicio salmantino y a los datos cedidos por Javier Marín, son treinta las composiciones en romance de Iribarren conservadas en otros archivos ajenos a la catedral Málaga. Por lo tanto, sumando tanto las obras conservadas en España como en Hispanoamérica (omitiendo, por supuesto, las que son copias o duplicaciones), el corpus compositivo del músico sangüesino alcanza la nada despreciable cifra de 907 obras musicales, con 372 obras en latín y 535 en romance.

III.2.3. Obra sin localizar

En relación con todo lo anteriormente expuesto, es evidente que el impresionante legado musical del maestro navarro que ha llegado a nuestros días resulta abrumador; aun así, no debemos olvidar que algunas de sus obras no han sobrevivido al transcurso de los siglos. Tras cotejar los catálogos de Alcázar (ca. 1765)¹³⁰², el inventario de 1770 y el listado de Marta Sánchez (1988), así como los pliegos o «letras que se han de cantar», conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (1990)¹³⁰³, Luis Naranjo llegó a la conclusión de que, al menos, hay una veintena de obras en latín sin localizar y más de cincuenta composiciones en romance están en paradero desconocido¹³⁰⁴. Así pues, la cifra

¹³⁰¹ *Ibidem.*

¹³⁰² Según Luis Naranjo, este primer inventario de las obras del maestro navarro se denomina «Obras hechas para música del archivo de esta santa iglesia en latín y en romance». Su autor fue Cristóbal de Alcázar, secretario capitular durante el magisterio de Iribarren, y consiste en un inventario con una breve descripción de las obras musicales que iban entrando en el archivo, donde se incluyen datos como el tipo de composición, voces, instrumentos e *incipit* del texto. En él se reflejan las obras llegadas al archivo catedralicio hasta 1765 aproximadamente y se conserva en: ACM, Legs. 264-265. NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección...*, *op. cit.*, pág. 34.

¹³⁰³ GUILLÉN BERMEJO, M.^a Cristina y RUIZ DE ELVIRA, Isabel (coords.), *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII y XIX*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

¹³⁰⁴ Luis Naranjo llama nuestra atención sobre la gran cantidad de obras al Santísimo que aún están sin localizar. NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección...*, *op. cit.*, págs. 34-35.

de obras de Iribarren perdidas hasta el momento asciende a más de setenta, acercándose su corpus compositivo total al millar de piezas.

En virtud de las investigaciones realizadas, nos hemos percatado de que hay obras de Iribarren que, si bien conservan los pliegos que recogen sus poemas, la parte musical no se halla en los diversos catálogos que recogen el corpus compositivo del músico sangüesino¹³⁰⁵. Sin embargo, no se puede olvidar que, en sus últimos años, este maestro se encontraba ya muy enfermo y la composición de los villancicos corrió a cargo de otros músicos: en el caso de los villancicos de 1764 y 1765, las portadas de sus pliegos señalan que fueron compuestos «siendo racionero y maestro de capilla de esta santa iglesia don Juan Francés de Iribarren», a diferencia del resto de pliegos en los que dice «puesto en música por Juan Francés de Iribarren»¹³⁰⁶. Tal y como se ha mencionado en epígrafes anteriores, estas obras fueron encargadas por este compositor a un discípulo suyo, Tomás de Peñalosa, músico y maestro de seises en la catedral de Granada¹³⁰⁷; y, tras consultar el actual archivo musical de la catedral de Málaga, efectivamente podemos encontrar estos villancicos de Navidad de 1765 atribuidos a este otro compositor, cuyos títulos se recogen en la siguiente tabla:

Tabla 25. Villancicos al Nacimiento cantados en la catedral de Málaga (año 1765) compuestos por Tomás de Peñalosa¹³⁰⁸.

Título de la obra	Signatura
<i>En el obscuro seno</i>	Leg. 139-7
<i>Albricias que Abrahán</i>	Leg. 139-2
<i>Zagalejos festivos</i>	Leg. 139-11
<i>¡Ay! que se aflige</i>	Leg. 139-6
<i>En el medio silencio</i>	Leg. 139-3
<i>Al sol más divino</i>	Leg. 139-5
<i>Pastores, escuchad afablemente</i>	Leg. 139-4
<i>Entre infinitos llamados</i>	Leg. 139-8
<i>Viendo que llegan tres Reyes</i>	Leg. 139-10

A pesar de lo anteriormente mencionado, se conserva un memorial en el que Jaime Torrens, sucesor de Iribarren en el magisterio de la seo malagueña, agradecía la confianza depositada en él para la composición de los villancicos desde 1765¹³⁰⁹. Para nuestra

¹³⁰⁵ Estos pliegos están recogidos en: ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos...*, op. cit.

¹³⁰⁶ Véanse los pliegos sueltos de 1764 y 1765. *Ibidem*.

¹³⁰⁷ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 379.

¹³⁰⁸ MARTÍN MORENO, Antonio (dir.), *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 2, pág. 1120.

¹³⁰⁹ ACM, Leg. 616, 3-10-1767.

sorprende, este documento parece poner en duda la atribución de estas obras a Peñalosa, lo que nos impide confirmar su autoría de manera fehaciente. Aunque también es probable que compartieran esta tarea ambos músicos, pues el número de villancicos que habían de cantarse anualmente era bastante elevado.

Aparte de las composiciones ya citadas, es conveniente mencionar otra obra manuscrita que hubiéramos considerado en paradero desconocido de no ser por los recientes estudios realizados en el archivo musical de la catedral de Salamanca: se trata del villancico de Navidad *Como es noche de placeres*. Esta composición fue grabada en formato digital por la coral *Nova Lux Ensemble*, dirigida por David Guindano¹³¹⁰ y, si bien en las notas que acompañan a la grabación se dice que «la obra proviene del archivo de música de la catedral de Salamanca», lo cierto es que no aparecía en el antiguo catálogo de la catedral salmantina¹³¹¹. No obstante, hemos descubierto que se debe a un error en la denominación de la pieza, ya que la obra titulada *Pues la gloria* (para cuatro tiples, arpa y acompañamiento, en Fa M, fechada en 1729) se corresponde con una obra del nuevo catálogo a la que han adjudicado el título *Como es noche de placeres*: ambas comparten tonalidad, voces, instrumentos, fecha y signatura¹³¹².

Tras la comparación del catálogo de la catedral de Salamanca de 1981 con el recientemente publicado en 2011, aún más polémico resulta el caso de la composición *Serafines bajad, mejor diré, subid*, a la Asunción de Nuestra Señora, obra «dedicada a la función de colocación de la nueva iglesia». Catalogada por Dámaso García Fraile con la signatura E-SAc, 26.13, esta se conservaba en la catedral de Salamanca en la década de los ochenta¹³¹³, pero no se ha encontrado ni rastro de ella en el nuevo inventario musical, ni siquiera adscrita a otro compositor¹³¹⁴.

Una primera hipótesis nos lleva a pensar que la obra podría haberse extraviado en las últimas décadas porque, de no ser así, no hubiese sido citada en 1981; por otra parte,

¹³¹⁰ FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan. *Juan Francés de Iribarren (1699-1767): Salmos, villancicos y cantadas*. [Grabación sonora]..., *op. cit.*

¹³¹¹ En el catálogo se citan otras obras compuestas por Iribarren, pero no el villancico *Como es noche de placeres*. GARCÍA FRAILE, Dámaso, *Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca...*, *op. cit.*, págs. 216-219.

¹³¹² MONTERO GARCÍA, M.^a Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, *op. cit.*, pág. 665.

¹³¹³ GARCÍA FRAILE, Dámaso, *Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca...*, *op. cit.*, pág. 218.

¹³¹⁴ MONTERO GARCÍA, M.^a Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, *op. cit.*, pág. 1361.

también es probable que se trate de un error del nuevo catálogo¹³¹⁵. Independientemente de cuál sea la causa de esta omisión, podemos afirmar que, con motivo de la inauguración de la nueva catedral, Juan Francés de Iribarren compuso la obra *Serafines bajad, mejor diré, subid*, en cuyo manuscrito se afirmaba que fue dedicada «a la función de colocación de la nueva iglesia», hecho que se produjo en agosto de 1733¹³¹⁶.

Dichos actos fueron recogidos y descritos por José Calamón de la Mata en su obra *Glorias sagradas, aplausos festivos y elogios poéticos en la perfección del hermoso magnífico templo de la santa iglesia catedral de Salamanca*, publicada en 1736: en ella su autor explicaba que por aquellos días hubo numerosísimos conciertos en la catedral salmantina, pero concretamente el 16 de agosto de 1733 la misa terminó con «majestuosa solemnidad» con la pieza *Serafines bajad, mejor diré, subid*, formada por introducción, estribillo, recitado, arieta y grave¹³¹⁷. Estos datos corroboran la existencia de dicha obra, aunque hoy en día ya no podemos ubicarla en el archivo musical de la catedral de Salamanca.

Para terminar con este capítulo dedicado a la biografía y obra de Iribarren, debemos exponer que la catedral de Málaga ha recuperado hace pocos años algunas obras de Iribarren cuyos originales han estado en paradero desconocido durante décadas. Tal es el caso de las cantadas *Por aquel horizonte* y *Los valles hoy se alegran*, de 1758 y 1759 respectivamente, cuya transcripción fue realizada Miguel Querol y, hasta el momento, la fuente original no había sido devuelta al archivo musical de la seo malagueña. Al percatarse de la importancia de este material único, la viuda de Querol se encargó de que esta partitura retornase en 2015 a su lugar de origen¹³¹⁸.

¹³¹⁵ No obstante, hemos de mencionar que, en el caso del catálogo del archivo musical de la catedral de Málaga, sí hemos observado la omisión de algunas obras incluidas en este estudio (datos que expondremos en posteriores capítulos), de ahí que esta opción no sea tan improbable.

¹³¹⁶ Mientras se resolvían todos estos trámites administrativos para su partida a la catedral de Málaga, Iribarren estaba presente en las celebraciones de la consagración de la nueva catedral de Salamanca, que tuvieron lugar en agosto del 1733, donde se cantaron varios de sus villancicos. MONTERO GARCÍA, M.^a Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, op. cit., pág. 48. Para este evento también compusieron algunas obras Antonio Yanguas y Juan Marín. TORIBIO GIL, Pablo, *La misa en España durante la primera mitad del s. XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas...*, op. cit., vol. 1, pág. 92.

¹³¹⁷ En esta fuente se recoge el texto completo de la obra, aunque no se menciona el autor de la música. CALAMÓN DE LA MATA Y BRIZUELA, José. *Glorias sagradas, aplausos festivos y elogios poéticos en la perfección del hermoso magnífico templo de la santa iglesia catedral de Salamanca y colocación del Augustísimo Sacramento en su nuevo sumptuoso tabernáculo*, Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, 1736, págs. 221-222.

¹³¹⁸ RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII del archivo de la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, págs. 67 y 85.

A modo de reflexión, cabe mencionar la enorme fortuna que supone para el panorama musicológico español haber conservado gran parte del legado compositivo de este maestro sangüesino. En relación con este asunto, traemos a colación unas palabras del músico navarro, recogidas en un documento anejo a las actas capitulares del 8 de febrero de 1737, donde ya apuntaba que:

Se ofreció liberalísimamente [...] a entregar todos sus papeles, no solo los que ha trabajado en el tiempo que ha sido prebendado de Vuestra Ilustrísima y maestro de capilla, sino los que ha compuesto en todo el tiempo que ha sido acreditado profesor de su arte, que son todos de música bien selecta correspondientes a la no vulgar pericia que tiene de esta facultad¹³¹⁹.

De estas frases se desprende su buena predisposición a nutrir el archivo de la catedral malagueña con todo su repertorio, incluyendo tanto el que conservaba de etapas anteriores como el que iba componiendo año tras año. Este ofrecimiento de Iribarren sumado, obviamente, al esmero y meticulosidad con el que el cabildo malacitano ha cuidado y cuida su patrimonio musical, nos permite hoy día encontrar en el archivo catedralicio de esta institución religiosa innumerables obras de gran valor.

¹³¹⁹ ACM, AACC n.º 45, fol. 8r, 8-2-1737 (documento anejo a las actas capitulares).

CAPÍTULO IV.

ANÁLISIS MUSICAL DE LAS CANTADAS PARA NAVIDAD Y REYES DE JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN

Antes de adentrarnos en el análisis de las obras seleccionadas conviene realizar algunas aclaraciones terminológicas. Según Juan José Carreras, la cantada fue una composición musical de amplísima difusión durante el s. XVIII que se implantó en España procedente de Italia, pero definirla resulta una tarea complicada¹³²⁰. A grandes rasgos, la cantada se engloba en el género del villancico, que consiste en una obra en romance¹³²¹; por lo tanto, para comprender el término «cantada» debemos definir el concepto «villancico» primeramente. Aunque el origen de este se remonta al s. XV, fue posteriormente cuando sustituyó a los responsorios de los nocturnos de maitines en las principales fiestas religiosas, como Navidad, Reyes, Corpus o Concepción¹³²². En relación con la inserción de este género musical en los templos, en 1742 Francisco Valls describía el estilo «madrigalesco» de la siguiente manera:

No se inventó para el templo, pero entrose acá en España y permaneció en él hasta el reinado del Sr. Felipe II con el nombre de madrigales. Quitoles de la iglesia Su Majestad en el año 1596, según refiere don Pedro Cerone. Observóse este decreto hasta el tiempo del Sr. Felipe IV, en que volvió a introducirse la costumbre de cantar en el templo en lengua vulgar, y los que antes eran madrigales, fueron villancicos, que entonces se permitieron con todas las cautelas necesarias, de que las poesías fuesen vistas y aprobadas por hombres doctos y de celo eclesiástico; y que la música fuese devota y libre de los defectos que podían hacerla indecente en el templo¹³²³.

¹³²⁰ CARRERAS LÓPEZ, Juan José, «La cantata española», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, *op. cit.*, págs. 171-172.

¹³²¹ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., «Cantatas en Málaga...», *op. cit.*, pág. 66. La mayoría de las cantadas españolas del s. XVIII ofrecen un contenido sacro, reservándose el término «cantada humana» para las obras de contenido profano. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Cantada»..., *op. cit.*, pág. 72.

¹³²² En el s. XV las obras musicales en lengua vulgar que se interpretaban en la iglesia se denominaban canzonetas, pero, tras un periodo de transición, ya entrado el s. XVII estas composiciones pasaron a llamarse villancico y, salvo excepciones, la inserción de este tipo de obras en el culto divino se mantuvo hasta finales del s. XVIII (aunque esta costumbre de insertarlas nació ligada a la Navidad, pronto se extendió a otras fiestas como el Corpus, Asunción, Epifanía, etc.). A pesar de todas las ideas expuestas, debemos puntualizar que el villancico no solo se relaciona con textos de contenido religioso, sino que esta forma, apoyándose en formas estróficas responsoriales, se convirtió durante el s. XVI en el modelo más representativo de la canción secular peninsular. VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos, GOYENA, Héctor L., RESTELLI, Graziela B., y SÁNCHEZ, Walter, «Villancico» en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 10, págs. 920-921.

¹³²³ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, *op. cit.*, fol. 207r.

Por tanto, en este texto se demuestra, por un lado, que Francisco Valls asimilaba este estilo madrigalesco con el género del villancico y, por otro lado, que la Iglesia fue bastante reacia a la inclusión de este tipo de obras en las festividades religiosas.

Respecto a la estructura interna del villancico, encontramos varias tipologías: en primer lugar, tenemos los villancicos «de estilo tradicional» o hispanos, que se caracterizan principalmente por la alternancia de estribillos y coplas, aunque también podía incluir una introducción al comienzo; el segundo tipo se corresponde con los villancicos «de estilo italiano», que engloba a las cantadas, formados principalmente por recitados y áreas; y un tercer tipo, denominado «mixto», que combina características de los dos anteriores¹³²⁴. Una vez aclarado que las cantadas son villancicos con influencia italiana, se debe indicar que estas aparecieron por primera vez en la Capilla Real de Madrid a comienzos del s. XVIII y, aunque generalmente consistían en la citada combinación de recitado y área, también podían incluir otro tipo de secciones¹³²⁵. De hecho, la cantada se convirtió en un género muy abierto a las novedades desde el punto de vista estético, precisamente por su libertad formal y el carácter efímero que otro tipo de obras musicales no tuvieron¹³²⁶.

La convivencia entre el villancico de estilo tradicional y el de influencia italiana (cantada) provocó que incluso intercambiasen números, dado que podíamos encontrar secciones propias de las cantadas en los villancicos hispanos y viceversa¹³²⁷. Según Álvaro Torrente, la forma tradicional del villancico no desaparecería, sino que seguiría cultivándose durante el todo el s. XVIII, incorporando progresivamente rasgos estilísticos modernos; de hecho, ya hacia el segundo cuarto de la centuria dieciochesca se podía considerar que recitados y áreas eran elementos estructurales del villancico tan asentados como las secciones de carácter tradicional¹³²⁸.

Debido a esta convivencia e hibridación, los autores del s. XVIII no usaron este término de manera muy coherente, llamando simplemente villancicos, arias (o áreas), dúos o duetos a muchas obras que también hubieran podido ser denominadas cantadas, lo que genera cierta confusión a la hora de estudiar este repertorio¹³²⁹. Además, no son pocos

¹³²⁴ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., «Villancicos del siglo XVIII en España»..., *op. cit.*, págs. 83-87.

¹³²⁵ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Cantada»..., *op. cit.*, págs. 72-73.

¹³²⁶ VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos, GOYENA, Héctor L., RESTELLI, Graziela B., y SÁNCHEZ, Walter, «Villancico»..., *op. cit.*, pág. 920.

¹³²⁷ TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «La modernización/italianización de la música sacra», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*..., *op. cit.*, pág. 134.

¹³²⁸ *Ibidem*, págs. 134 y 137.

¹³²⁹ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., *La cantada religiosa de Juan Francés de Iribarren*..., *op. cit.*, pág. 5. Según Miguel Ángel Marín, el término villancico se utiliza como una etiqueta genérica más que como

los casos en que una misma obra se titulaba «cantada» en unas fuentes y «villancico» en otras¹³³⁰, o simplemente los términos «villancico» y «cantada» se fundían en el título de la obra, circunstancia que hemos observado en algunas de las cantadas de Iribarren analizadas, tal y como se muestra en las siguientes ilustraciones:

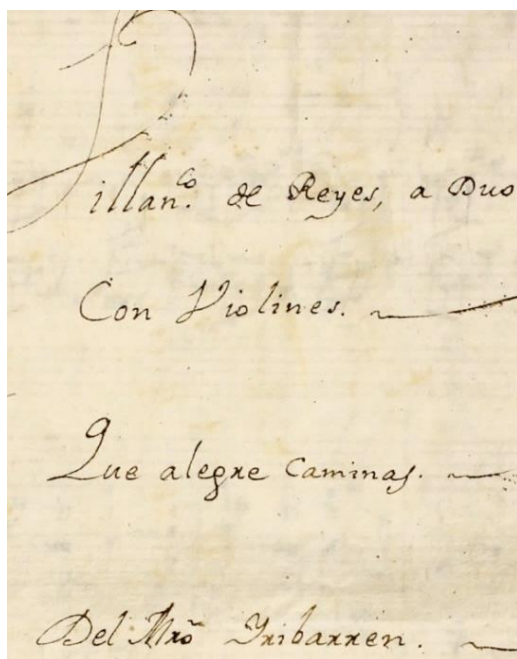


Ilustración 24. Portada de la obra *Qué alegre caminas*, titulada «villancico». Partitura general.

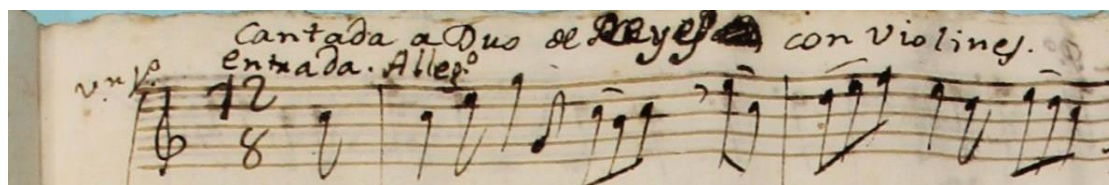


Ilustración 25. Parte superior de la primera página de la obra *Qué alegre caminas*, titulada «cantada». Partitura general.

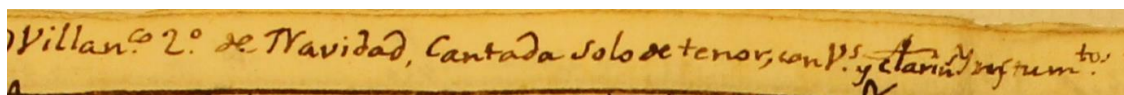


Ilustración 26. Parte superior de la primera página de la obra *Mil veces sea bendito*, titulada «villancico 2º de Navidad, cantada solo de tenor con violines y clarín». Partitura general.

Respecto al término «cantada» o «cantata», Juan José Carreras sostenía que una misma composición podía denominarse de diversas maneras y, no en pocas ocasiones, de

un esquema formal: engloba trabajos sagrados del siglo XVIII en lengua vernácula con una función similar y, por tanto, abarca las formas del aria, cantada y villancico. MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, *Music on the margin...*, *op. cit.*, págs. 224-225.

¹³³⁰ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., «Cantatas en Málaga...», *op. cit.*, pág. 68.

forma aparentemente contradictoria por las fuentes que clasificaban las obras según su particular perspectiva¹³³¹. De hecho, siguiendo con afirmaciones de este autor, resulta irónico que las únicas cantatas que han logrado introducirse de manera evidente en el canon musical contemporáneo (nos referimos a los dos centenares de cantatas luteranas de J. S. Bach) no fueran nunca llamadas así por el propio compositor, que optó por denominarlas «piezas de iglesia», «conciertos» o «motetes»¹³³².

A propósito de la nomenclatura empleada, conviene aclarar que recitado y área son las adaptaciones al castellano de los términos *recitativo* y *aria*, al igual que la cantada es el equivalente hispano de la *cantata* italiana¹³³³. Si centramos nuestra mirada en algunas instituciones concretas observamos que, en el caso de la catedral de Toledo, el término *recitativo* no sufrió esta castellanización hasta la segunda década del s. XVIII, pero, por lo que respecta a las *arias*, desde 1733 fue más común la españolización del término en esta institución, usando la palabra «área» en lugar de *aria*¹³³⁴.

Pese a los datos expuestos, el empleo de ambos vocablos era algo arbitrario en la seo toledana, ya que uno de los villancicos compuestos por Casellas en 1759 contiene dos recitados a los que siguen respectivamente un *aria* y un área; así pues, este compositor emplearía en una misma obra terminología tanto castellana como italiana¹³³⁵. Sin embargo, no ocurriría esto en el caso de Iribarren pues, tras observar detenidamente todos los manuscritos de las obras objeto de estudio en esta tesis, podemos afirmar que siempre empleaba la versión castellana en sus borradores generales¹³³⁶.

Tras haber aclarado todos estos asuntos sobre terminología, se debe señalar que las cantadas y, por extensión, el villancico, a pesar de tener un uso litúrgico (la mayoría de las cantadas conservadas son religiosas), mostraban una clara influencia profana¹³³⁷. De hecho, según Álvaro Torrente, durante el reinado de Carlos II, muchos de los villancicos de Navidad y Reyes eran como breves obras teatrales que combinaban

¹³³¹ CARRERAS LÓPEZ, Juan José, «La cantata española», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, *op. cit.*, págs. 172-173.

¹³³² *Ibidem*.

¹³³³ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Cantada»..., *op. cit.*, pág. 72.

¹³³⁴ Debemos señalar que las *arias* compuestas por Jaime Casellas durante su magisterio en Barcelona siempre fueron denominadas según su nomenclatura original italiana, pero ya a cargo de la capilla de la catedral de Toledo (periodo que comenzó en 1733), sería más común la españolización del término, usando este compositor la palabra «área» en lugar de *aria*. MARTÍNEZ GIL, Carlos, «Los villancicos de Jaime Casellas para la catedral de Toledo (1734-1762)», *Archivo Secreto*, n.º 3 (2006), págs. 235-237.

¹³³⁵ *Ibidem*, pág. 237.

¹³³⁶ Aunque algunas de sus *particellas* conservadas contengan estos términos italianizados (recordemos que estas eran realizadas por los copistas), Iribarren siempre optó por la versión castellana en sus manuscritos o borradores generales.

¹³³⁷ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., «Cantatas en Málaga...», *op. cit.*, pág. 66.

diálogos y canciones y, al carecer los villancicos de textos o normas prefijadas (como sí era el caso de misas y salmos), sería el género eclesiástico en el que más tempranamente se detectaban los cambios estilísticos del nuevo siglo¹³³⁸.

En cuanto a la obra de Iribarren, hemos tomado la determinación de denominar «cantadas» a aquellas de sus obras que cumplen tres requisitos: compuestas para una o dos voces, formadas por recitados y/o áreas y, además, que incluyan el término «cantada» en el manuscrito/borrador o en la *particella*¹³³⁹. Aplicando estos tres filtros y centrándonos solo en las festividades de Navidad y Reyes, se han seleccionado cuarenta y tres obras para nuestro análisis, cuyos títulos y otra serie de datos encontramos en la siguiente tabla:

Tabla 26. Cantadas de Iribarren seleccionadas para la presente tesis.

Título	Legajo ¹³⁴⁰	Año de composición
<i>Flores cogiendo va una pastorcilla</i>	Leg. 76-10	1733
<i>Quién me dirá</i>	Leg. 77-23	1733
<i>Tortolilla qué amorosa</i>	Leg. 78-16	1733
<i>Ave que deja el nido</i>	Leg. 75-13	1734
<i>Has oído Fenisa</i>	Leg. 76-12	1735
<i>Niño agraciado</i>	Leg. 77-26	1735
<i>A Belén caminad</i>	Leg. 75-4	1736
<i>Oyendo a un pajarote</i>	Leg. 77-27	1736
<i>Con mirra, incienso y oro</i>	Leg. 75-28	1737
<i>Dígame, dígame</i>	Leg. 75-25	1737
<i>Fogosa inteligencia</i>	Leg. 76-11	1737
<i>¡Oh! bienaventurada</i>	Leg. 77-7	1738
<i>Silvio soy músico antiguo</i>	Leg. 78-13	1739
<i>Yo y dos brutos</i>	Leg. 78-23	1740
<i>Hasta aquí Dios amante</i>	Leg. 76-14	1741
<i>Que habréis primero</i>	Leg. 77-19	1741
<i>Nevado albergue</i>	Leg. 77-6	1742
<i>Has visto Gila</i>	Leg. 76-13	1743
<i>Montes tenedme envidia</i>	Leg. 77-4	1743
<i>El comilón honrado</i>	Leg. 75-30	1744

¹³³⁸ TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «La modernización/italianización de la música sacra», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., págs. 133-134.

¹³³⁹ Hemos incluido en nuestro estudio algunas obras que están catalogadas como villancico, pero que cumplen con las dos primeras premisas y que, además, en la fuente original se denominan tanto «cantada» como «villancico». Este es el caso de *Mil veces sea bendito* y *Qué alegre caminas*. A estas contradicciones que se producen de manos del propio Iribarren debemos añadir que el término «cantada» cayó en desuso y su sucesor, Jaime Torrens, no llegó a utilizar esta palabra, aplicando los términos «aria» o «villancico» para denominar recitados y áreas a una o dos voces. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 466.

¹³⁴⁰ Todos estos legajos pertenecen a la «sección música».

<i>Qué alegre caminas</i>	Leg. 102-1	1744
<i>Siendo pastor de fama</i>	Leg. 78-11	1745
<i>Qué temprano ¡oh! bien mío</i>	Leg. 77-22	1746
<i>Señora parida</i>	Leg. 78-7	1746
<i>Hola chequillo</i>	Leg. 76-15	1747
<i>Vamos claros mi niño</i>	Leg. 78-17	1748
<i>Qué es esto cielos</i>	Leg. 77-18	1750
<i>Hola Jau ah Riselo</i>	Leg. 76-16	1751
<i>Pardiobre</i>	Leg. 77-11	1751
<i>Per Maria gratia plena</i>	Leg. 77-12	1753
<i>Respira Adán</i>	Leg. 78-1	1753
<i>Los orbes celestiales</i>	Leg. 76-27	1754
<i>Jerusalén eleva</i>	Leg. 76-22	1755
<i>¡Oh! qué bien que suspenden</i>	Leg. 77-9	1756
<i>Hola pastores</i>	Leg. 76-17	1757
<i>Ya ¡oh! gran naturaleza</i>	Leg. 78-22	1757
<i>Hombres prevenid</i>	Leg. 76-18	1758
<i>¡Oh! qué halagüeña canción</i>	Leg. 77-10	1758
<i>Qué es esto amor</i>	Leg. 77-17	1758
<i>Ya anticipo la alegre primavera</i>	Leg. 78-20	1758
<i>¡Ay! tierno pastor mío</i>	Leg. 75-15	1759
<i>Por aquel horizonte</i>	Leg. 295	1759
<i>Mil veces sea bendito</i>	Leg. 98-5	1760

A propósito del formato de la fuente en la que se conservan estas cantadas analizadas, conviene señalar que las obras seleccionadas para la presente tesis están conservadas en «borradores» o «música a papeles»¹³⁴¹, términos que se refieren respectivamente a aquellas obras que se escribían en una partitura general de puño y letra del compositor o en *particellas* (papeles sueltos para cada voz o cuerda); mientras que, por otro lado, los libros de facistol se empleaban para la polifonía tradicional¹³⁴².

¹³⁴¹ De las cuarenta y tres cantadas escogidas, cuarenta conservan las *particellas* (realizadas por el copista) y veintiocho el manuscrito o partitura general (de puño y letra de Iribarren). En el caso de conservar ambos (como es el caso de veinticuatro de estas obras seleccionadas), hemos podido observar errores del copista y algunas variaciones añadidas; por ello, aconsejamos, siempre que sea posible, basar las transcripciones en el borrador original del compositor. Las obras conservadas en el archivo de la catedral de Málaga han sido inventariadas; sin embargo, algunas de las cantadas analizadas en este estudio (véase la tabla 26) no aparecen citadas en el catálogo oficial. MARTÍN MORENO, Antonio (dir.), *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, págs. 354-388.

¹³⁴² Según Carlos Villanueva, por lo general el compositor solía plasmar en una partitura «borrador» la música para que el copista extrajese las *particellas*, lo que explica que a veces aparecieran secciones con una escritura algo confusa. VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos, GOYENA, Héctor L., RESTELLI, Graziela B., SÁNCHEZ, Walter, «Villancico»..., *op. cit.*, pág. 922. Sin embargo, otras fuentes especifican que no siempre se escribieron partituras generales o borradores; de hecho, a principios del s. XVII, tanto la polifonía vocal profana como la sagrada se recogía en los libros de facistol, pero desde mediados de este siglo, la música profana iba abandonando ese formato. La agregación de partes instrumentales en el libro de facistol fue uno de los motivos que propiciaron el cambio; además, poco a poco, la composición para voces no se bastaba por sí misma, sino que requería una fundamentación instrumental acórdica, por lo que, desde el s. XVII, el libro de facistol dejó de ser el medio más adecuado para este tipo de composiciones. No obstante, no se

En términos generales, las cantadas de la centuria dieciochesca eran novedosas y cambiantes, puesto que se renovaban año tras año, al igual que ocurría con los villancicos¹³⁴³. Además, dichas obras eran las apropiadas para que los maestros de capilla españoles hiciesen gala de su mejor inventiva, combinando partes solísticas, recitados, áreas e interludios instrumentales¹³⁴⁴.

Pese a lo anteriormente expuesto, no todos los maestros eran proclives a estas novedades: en el caso de la catedral de Málaga, Francisco Sanz, antecesor de Iribarren, se mostraba reacio a las nuevas tendencias compositivas, abogando por la música «seria, según se practicaba en España» y, aunque esto no suponían negarse a cumplir sus obligaciones compositivas, este maestro dejaba claro que «lo haría en aquel modo, rumbo y seriedad que él aprendió y practicó siempre», ya que «le repugnaban estas músicas nuevamente introducidas»¹³⁴⁵.

Visto el férreo rechazo hacia las novedades musicales que mostraba Francisco Sanz, podemos aventurarnos a afirmar que no compuso ninguna cantada durante su magisterio de capilla en la catedral de Málaga¹³⁴⁶. No obstante, Juan Francés de Iribarren parecía conocer este nuevo género a la perfección; de hecho, tal y como se reflejaba en el anterior capítulo, se había formado en Madrid, cuna de la filtración de estas corrientes italianizantes. Esto supondría toda una revolución en la seo malagueña, tanto para su capilla como para su público, de ahí que hayamos considerado este género como uno de los más novedosos dentro de su corpus compositivo.

generalizó la notación en partitura (refiriéndonos al borrador o guion general) desde un principio, sino que empezaron a emplearse las «hojas sueltas», formato en el que se ha conservado la mayor parte de la música vocal española de la segunda mitad del s. XVII. Por otra parte, la notación de los villancicos en estas hojas independientes está estrechamente unida a su ejecución; generalmente esta música no se repetía, por lo que su escritura se hacía en un soporte perecedero o accidental, a diferencia de las composiciones litúrgicas en lengua latina, que se ejecutaban a menudo y se recogían en libros de facistol. PELINSKI, Ramón A., «La polifonía vocal española del s. XVII y su forma de escribirla», *Anuario Musical*, n.º 24 (1969), págs. 191 y 194-196.

¹³⁴³ El hecho de que este tipo de obras y, por extensión, los villancicos, hubiesen de ser nuevos cada año tuvo como consecuencia una ingente producción por parte de la mayoría de los compositores de la época, siendo el villancico la parte más importante de la producción musical española de los ss. XVII-XVIII. TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «La modernización/italianización de la música sacra», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, *op. cit.*, pág. 133.

¹³⁴⁴ Para más información sobre música «a papeles», véase: Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, *op. cit.*, págs. 316-317.

¹³⁴⁵ ACM, AACC n.º 44, fol. 50r, 14-5-1728.

¹³⁴⁶ En el archivo de la catedral de Málaga no se conserva ninguna cantada compuesta por Francisco Sanz y, aunque fue sustituido por Fernando Requena o José Messeguer durante algunas etapas de su magisterio, tampoco se han conservado obras de estos dos músicos, por lo que las primeras cantadas que aparecen en la catedral de Málaga durante el s. XVIII solo pueden atribuirse a Iribarren de manera fehaciente.

IV.1. ANÁLISIS GENERAL

IV.1.1. Fechas de composición y reutilización de estas obras

Afortunadamente, las obras objeto de estudio en la presente tesis doctoral abarcan prácticamente todo el magisterio de capilla de Iribarren en la catedral de Málaga, pues la más temprana es de 1733 y, la última, de 1760, lo que nos permite observar su evolución compositiva durante esta etapa. Como ya hemos comentado cuando exponíamos los datos biográficos más relevantes de este autor, sus últimos años al frente de la capilla no fueron fáciles debido a los problemas de salud: además de habersele relevado en dos ocasiones (siendo la segunda su definitiva y ansiada jubilación), su avanzada edad y achaques le impedirían cumplir con sus obligaciones compositivas.

En relación con el reciclaje de composiciones en el corpus compositivo de Iribarren, se han observado ciertos detalles significativos en las obras analizadas que exponemos a continuación: en algunos casos la datación de las diferentes fuentes de una misma obra (partitura general y *particellas*) no coincidía; por otro lado, la fecha de composición de alguna obra había sido modificada con posterioridad; o, por último, se reutilizaba o «reciclaba» un solo movimiento, con ciertas modificaciones textuales, convirtiéndolo en una obra para otra festividad. Todas estas obras están recogidas en la siguiente tabla, donde también se especifica las diferentes fechas en las que fueron interpretadas:

Tabla 27. Cantadas de Navidad y Reyes con datación múltiple que fueron reutilizadas por Iribarren.

Título de la obra	Legajo ¹³⁴⁷	Año 1	Año 2	Año 3
<i>Tortolilla qué amorosa</i>	Leg. 78-16	1733	1734	1737
<i>Has visto Gila</i>	Leg. 76-13	1743	1744	
<i>Qué es esto cielos</i>	Leg. 77-18	1750	1754	1764
<i>Hola pastores</i>	Leg. 76-17	1757	¿? ¹³⁴⁸	
<i>Qué es esto amor</i>	Leg. 77-17	1758	1759	1764
<i>Ya anticipo la alegre primavera</i>	Leg. 78-20	1758	¿? ¹³⁴⁹	

Por lo que concierne a la composición *Tortolilla que amorosa*, la primera reutilización de la obra, hecho que se produjo en 1734, coincidió con sus primeros años de magisterio en Málaga. Su incorporación a la capilla malagueña debió ser una etapa

¹³⁴⁷ Todos estos legajos pertenecen a la «sección música».

¹³⁴⁸ Al igual que en ejemplos posteriores, el área de esta obra contiene dos textos: el empleado en la Navidad de aquel año y otro para una festividad diferente.

¹³⁴⁹ Solo tenemos conocimiento de que reutilizó el área de esta cantada, cambiando su texto, para la festividad del Corpus o Santísimo Sacramento, pero desconocemos en qué fecha pudo volver a interpretarse.

complicada en la que una plantilla musical algo desnutrida obligaría al maestro a buscar aspirantes con los que repoblar este grupo de cantores y ministriles (recordemos la falta de seises, tiples y salmistas que experimentaba la plantilla por aquellos años, asunto al que aludíamos en el Capítulo II). Por este motivo, es evidente que se vería obligado a recurrir a obras de años anteriores, e incluso a algunas compuestas en su periodo salmantino, como intuimos que ocurre en este caso¹³⁵⁰. Su falta de tiempo para la composición debió de ser tal que, también en estos primeros años hemos observado un detalle llamativo: pese a que la letra de una cantada concreta constaba de cuatro movimientos (todos ellos reflejados en su correspondiente pliego), Iribarren solo puso dos en música¹³⁵¹.

Respecto a la hipótesis que sosteníamos en líneas anteriores, otra evidencia que corrobora que Iribarren se llevó consigo a Málaga las obras compuestas en Salamanca se encuentra recogida en un acta capitular de 1737, año en el que comenzaba la puesta en marcha del archivo musical en la catedral malacitana, donde se mencionaba que «habiendo de formar el archivo, es necesario desde luego protocolar en él mucha copia de papeles, para que por este medio desde luego pueda ser archivo y no se espere la formación del transcurso de muchos años»¹³⁵². De hecho, el maestro navarro se ofreció a obsequiar al cabildo «no solo [con] los [papeles] que ha trabajado en el tiempo que ha sido prebendado de Vuestra Ilustrísimima y su maestro de capilla, sino los que ha compuesto en todo el tiempo que ha sido acreditado profesor de su arte»¹³⁵³. Tal y como se deduce de estas palabras, para la creación de este archivo Iribarren no solo ofrecía entregar las copias de las obras compuestas durante su magisterio en Málaga, sino también aquellas que había compuesto en etapas anteriores, lo que presumiblemente

¹³⁵⁰ Luis Naranjo mencionaba que Iribarren pudo traerse consigo gran parte del material compuesto en Salamanca. NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren Echevarría, Juan»..., *op. cit.*, pág. 235. Por otra parte, consultando el catálogo del archivo de la catedral de Salamanca, observamos que en dicha institución se conserva esta cantada (*Tortolilla que amorosa*) en formato *particella*, denominada «villancico de Reyes para tiple y tenor», con acompañamiento de dos violines y oboe. GARCÍA FRAILE, Dámaso, *Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca...*, *op. cit.*, pág. 218; y MONTERO GARCÍA, M.^a Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, *op. cit.*, pág. 668. Esto nos hace pensar que Iribarren se trajo a Málaga el borrador original, dejando en Salamanca las *particellas*. Otro dato que nos permite corroborar que esta obra fue compuesta antes de su llegada a tierras malagueñas, es su instrumentación: en esta se incluye un oboe y, como hemos comprobado en el Capítulo II, el maestro navarro no contaba con ningún ministril de la capilla habilitado para tocarlo en 1733.

¹³⁵¹ Se trata de la cantada de Navidad *Niño agraciado* (1735). En el pliego de los villancicos compuestos aquel año se observa que el texto está compuesto de cuatro secciones o movimientos musicales, mientras que en la partitura solo encontramos dos. Este asunto será tratado con mayor detenimiento en el Capítulo V, dedicado al análisis literario de las obras.

¹³⁵² ACM, AACC n.º 45, fol. 8r, 8-2-1737.

¹³⁵³ *Ibidem*.

incluiría su periodo salmantino. Con esta afirmación, el propio Juan Francés de Iribarren admitía que tenía en su poder las obras compuestas durante su etapa como organista en la Seo de Salamanca.

Si retornamos a la obra *Tortolilla que amorosa*, otro detalle reseñable es que la fecha 1737 (año en el que volvió a interpretarse la obra) coincide con la puesta en marcha del archivo musical¹³⁵⁴, lo que sin duda supondría una gran inversión de tiempo a Iribarren, restándole de otras labores como la composición. Por tanto, es comprensible que aquel año tuviese que recurrir a obras ya interpretadas en años anteriores. En las siguientes ilustraciones podemos observar las diferentes dataciones que se reflejan en las diversas versiones conservadas de la cantada *Tortolilla que amorosa*.



Ilustración 27. Parte superior de la primera página de la partitura general de la cantada *Tortolilla que amorosa*¹³⁵⁵.

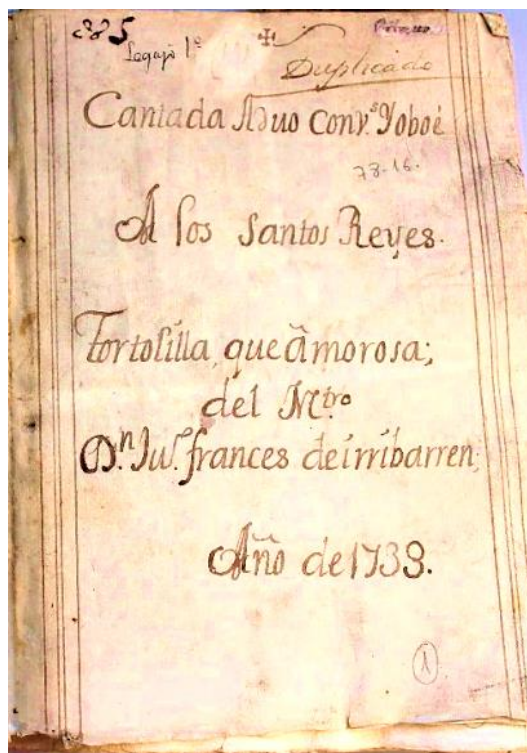


Ilustración 28. Portada del juego más antiguo de *particellas* de la cantada *Tortolilla que amorosa* (1733).

¹³⁵⁴ ACM, AACC n.º 45, fol. 8r, 8-2-1737.

¹³⁵⁵ En ella se observa la enmienda de la fecha de composición (1734) e incluso el título original modificado.

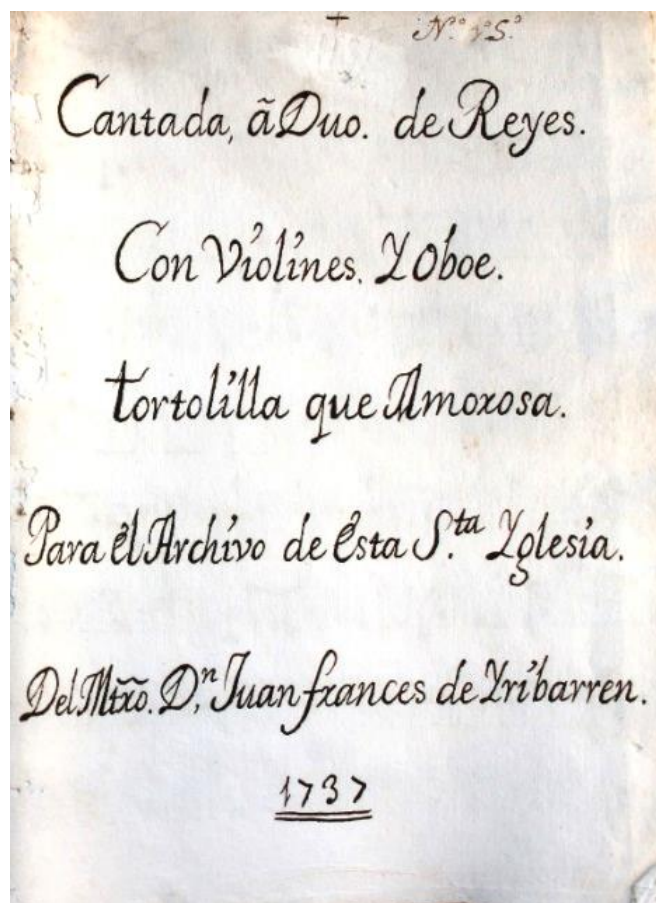


Ilustración 29. Portada de uno de los juegos de *particellas* de la cantada *Tortolilla que amorosa* (1737).

En el caso de la obra *Has visto Gila*, no se han encontrado razones de peso para que en 1744 Iribarren se viese obligado a reutilizar una cantada de Navidad del año anterior: puede que estuviese muy ajetreado examinando aspirantes para cubrir plazas vacantes de ministril o cantor¹³⁵⁶, aunque también es posible que asuntos de salud o familiares requiriesen su atención. No obstante, otra opción es que esta corrección en la portada de la *particella* fuese un error del copista, puesto que la fecha enmendada es posterior a la que finalmente se refleja, como podemos ver en la siguiente ilustración:

¹³⁵⁶ En la reunión capitular celebrada el 29 de julio de 1744 se mencionó la falta de voces en la capilla y, por ello, se buscaban «diferentes medios para poder hacerse de buenas voces competentes que puedan ocupar las prebendas vacantes y darle el lleno necesario a la capilla, de manera que las funciones puedan celebrarse con toda la mayor decencia; y el cabildo, deseando llenar de voces competentes la capilla en el modo posible, hizo nuevo encargo al señor maestro de capilla de solicitar por informes en las partes que las haya, como le está mandado, sin embargo de no haber tenido efecto las muchas diligencias practicadas hasta ahora; y acordó que el señor deán se encargue también de buscarlas en Madrid con el conocimiento que tiene de aquellas Capillas Reales, o en otra parte que fácilmente puede hacer la diligencia, y ofreciendo venir a ser oídos darán noticias al cabildo para determinar lo conveniente». ACM, AACC n.º 46, fol. 144r, 29-7-1744.

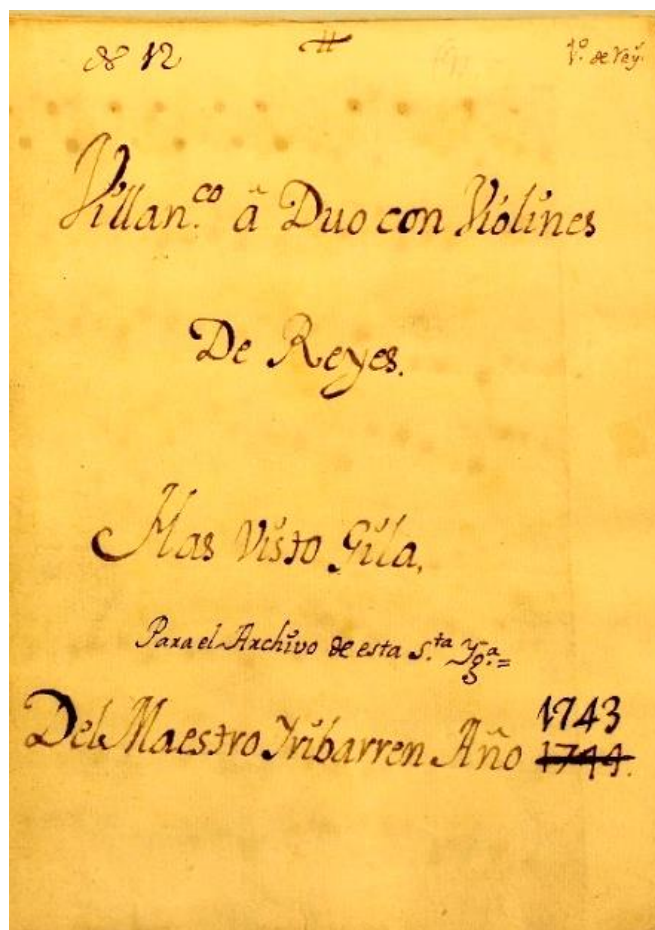


Ilustración 30. Portada de la cantada a dúo con violines *Has visto Gila*, con la fecha de composición modificada.

Por otra parte, la obra *Qué es esto cielos*, aunque sería estrenada en 1750, fue reutilizada en la Navidad de 1754, coincidiendo con una etapa en la que la avanzada edad del maestro navarro iría en detrimento de su capacidad de hacer frente a tantas obligaciones. De hecho, en 1764 volvería a escucharse esta obra musical, fecha que coincide con sus últimos y difíciles años de magisterio. Respecto a este periodo concreto, conviene recordar que Iribarren fue exonerado tanto del magisterio de capilla como de la enseñanza de los seises en septiembre de 1760 por primera vez, siendo designado para este cometido Francisco Piera¹³⁵⁷, al que también se le había encomendado la función de componer, pero, según otros miembros de la capilla, este no la cumplió¹³⁵⁸.

¹³⁵⁷ ACM, AACC n.º 49, fols. 190r, 190v y 191r, 20-9-1760.

¹³⁵⁸ En 1766 otro miembro de la capilla denunciaba que Piera no había cumplido con sus labores compositivas mientras sustituyó a Iribarren en el magisterio. ACM, AACC n.º 50, fol. 260r, 2-5-1766. No obstante, lo cierto es que, en 1760, año en el que fue nombrado maestro de capilla en funciones por primera vez, Piera obtuvo el permiso del cabildo para usar las obras del anterior maestro (en este caso, Iribarren) en las diferentes festividades. ACM, AACC n.º 49, fol. 190v, 20-9-1760.

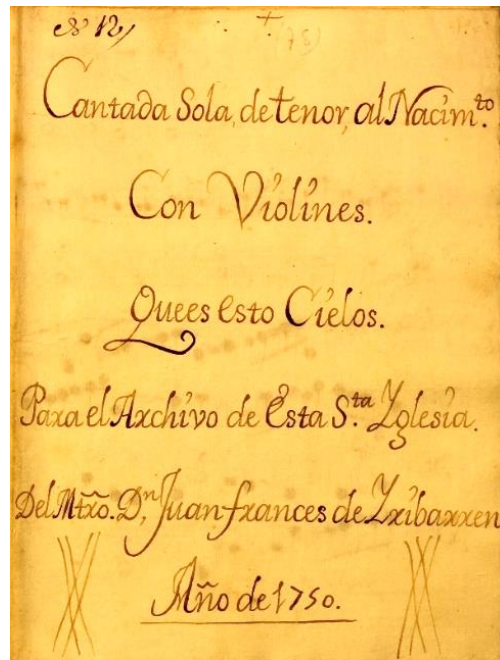


Ilustración 31. Portada de uno de los juegos de *particellas* de la cantada *Qué es esto cielos* (1750).

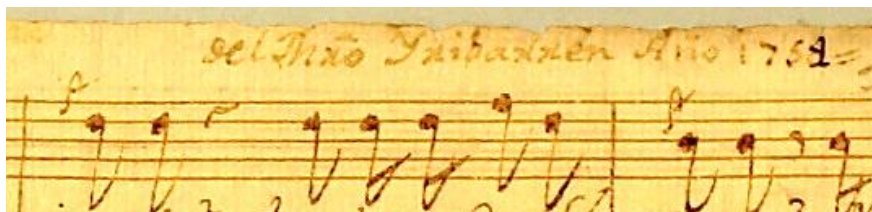


Ilustración 32. Parte superior de la primera página del borrador de la cantada *Qué es esto cielos*¹³⁵⁹.

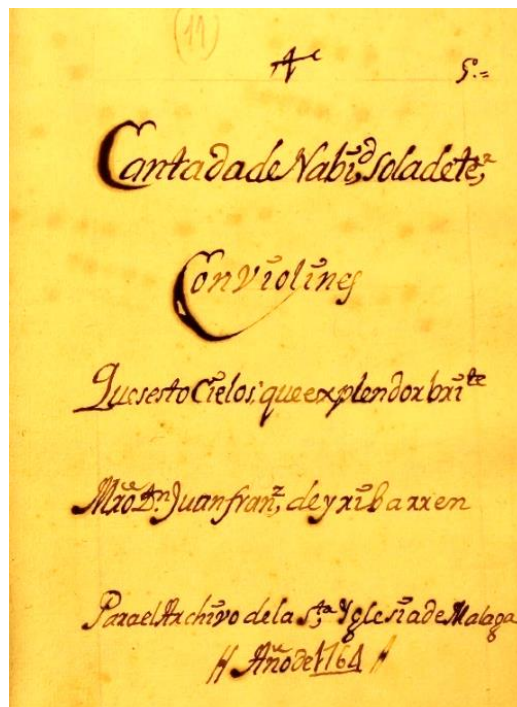


Ilustración 33. Portada de un segundo juego de *particellas* de la cantada *Qué es esto cielos* (1764).

¹³⁵⁹ En ella se ve modificada la fecha de composición.

También la cantada *Hola pastores*, compuesta en 1757, muestra en su área una trova textual que nos confirma que fue empleada en otra celebración (basándonos en el contenido del texto, probablemente se reutilizó para el Corpus). En este caso concreto la letra de la parte inferior era la original, mientras que la superior sería la añadida con posterioridad¹³⁶⁰.

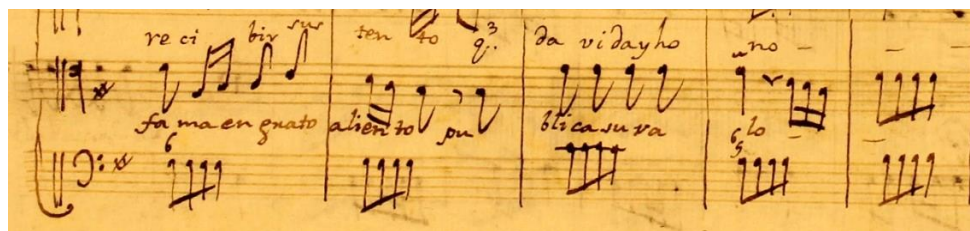


Ilustración 34. Área de la cantada *Hola pastores* (cc. 64-68). Parte de tenor y acompañamiento.

Respecto a la cantada *Qué es esto amor*, hemos observado que la fecha de composición del manuscrito original está modificada *a posteriori*. Además, se conservan dos juegos de *particellas*, el primero fechado en 1758 y, el segundo, en 1764.

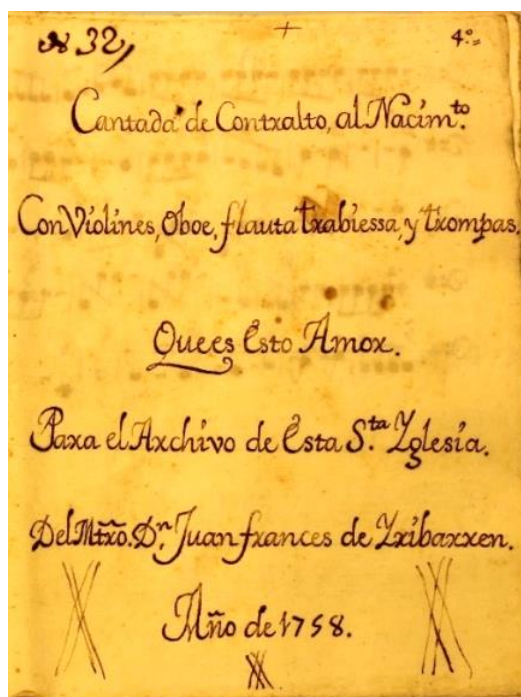


Ilustración 35. Portada de un primer juego de *particellas* de la cantada *Qué es esto amor*, fechada en 1758.

¹³⁶⁰ En numerosas secciones de esta obra se corrobora que la letra de la parte superior fue sobreescriba una vez finalizada la obra, pues en muchos casos aparece omitida (dando a entender que es la misma que la empleada en la parte inferior) y, en otros casos, el espacio superior es tan ínfimo que Iribarren debía sortear indicaciones dinámicas u otro tipo de señalizaciones de su partitura, lo que le lleva incluso a copiar la parte vocal en un pentagrama aparte con la nueva letra, para poder escribirla de manera más legible.

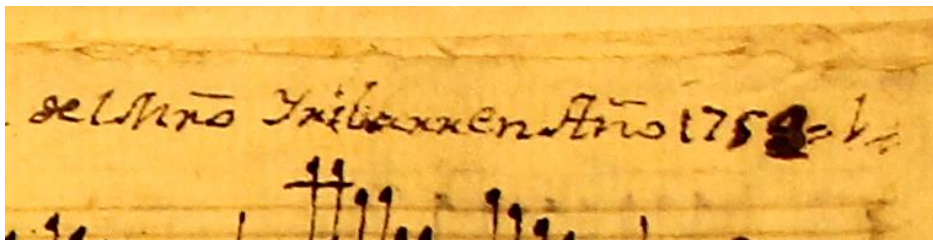


Ilustración 36. Parte superior del borrador general de la cantada *Qué es esto amor*.

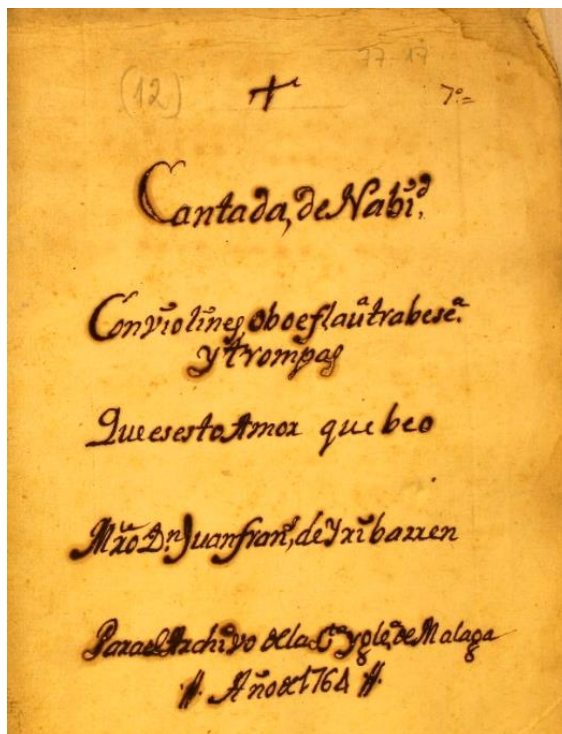


Ilustración 37. Portada de un segundo juego de *particellas* de la cantada *Qué es esto amor*, fechada en 1764.

En el caso de la última obra recogida en la tabla 27, la cantada *Ya anticipo la alegre primavera*, esta mostraba una modificación parcial que solo afectaba al texto: en el manuscrito de la partitura general el área incluía dos textos, uno el empleado en la Navidad de 1758 y, bajo el pentagrama del acompañamiento, una segunda letra que la convertiría en un «área de tenor al Santísimo con violines», según reflejaba el propio Iribarren en la parte inferior de la línea del acompañamiento (véase la ilustración 38). Como ya se ha mencionado, en otras ocasiones esta trova era plasmada en la parte superior del pentagrama de la voz, aunque esto suponía sortear gran cantidad de obstáculos gráficos que dificultaban su escritura. Puesto que se trata de un caso de modificación textual, lo trataremos con más detenimiento en el Capítulo V, dedicado al análisis literario de estas cantadas.

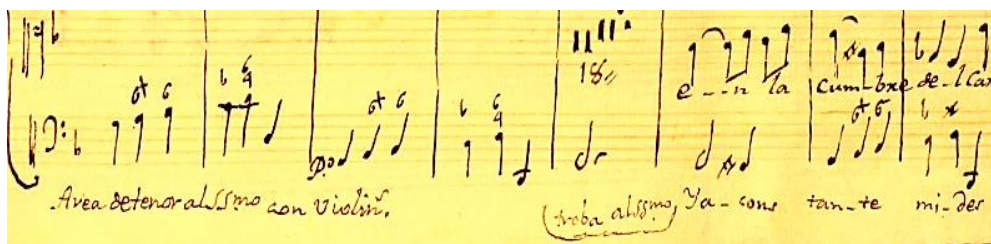


Ilustración 38. Área de la cantada *Ya anticipo la alegre primavera* (cc. 14-21).
Parte de tenor y acompañamiento.

IV.1.2. Formatos de las fuentes en que se conservan

Como mencionábamos anteriormente, solo veintiocho de las cuarenta y tres cantadas analizadas conservan su partitura general original. De estos borradores, tres se encuentran en estado de restauración (*Ave que deja el nido*, *Niño agraciado* y *Has visto Gila*¹³⁶¹) y, aparte, alguno de estos papeles pautados era aprovechado para escribir más de una obra¹³⁶², según podemos ver en la siguiente ilustración:



Ilustración 39. Partitura general de las obras *Vengan los pastorcillos* (villancico de Navidad que ocupa la parte superior del papel pautado) y *Los orbes celestiales* (cantada de Navidad situada en los pentagramas inferiores).

¹³⁶¹ Afortunadamente, de las composiciones *Niño agraciado* y *Has visto Gila* sí se conservan las *particellas*, pero en el caso de la cantada *Ave que deja el nido* la ausencia de *particellas* nos ha impedido realizar un análisis musical exhaustivo: no hemos podido comprobar su forma o armonía entre otro tipo de aspectos, aunque sí datos más generales como número de movimientos, instrumentación o tipo de compás empleado.

¹³⁶² A este aprovechamiento del papel se alude en: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, «El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad», *Anuario Musical*, n.º 55 (2000), pág. 27.

En el caso de las obras seleccionadas, podemos afirmar que cuarenta de las cuarenta y tres cantadas analizadas están en formato *particella* y, además, seis de ellas conservan dos juegos. En consecuencia, se ha comprobado que las cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren en *particella* han sufrido menos el paso del tiempo, pues un gran número de sus borradores o partituras generales han sido extraviadas o deterioradas¹³⁶³; pero, afortunadamente, contar con las partes vocales e instrumentales independientes (*particellas*) nos ha permitido recomponer sus obras en caso de no contar con la partitura general.

IV.1.3. Tipología formal

En la siguiente tabla especificamos los movimientos internos que conforman las obras analizadas y, además, cuántas se ajustan a cada una de las combinaciones que hemos observado:

Tabla 28. Tipología formal las cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren.

Movimientos que forman la cantada	Título y año de composición
RECITADO/ÁREA ¹³⁶⁴	<i>Flores cogiendo va una pastorcilla</i> (1733) <i>Niño agraciado</i> (1735) <i>Hasta aquí Dios amante</i> (1741) <i>Nevado albergue de un amor</i> (1742) <i>Montes teneo me envidia</i> (1743) <i>El comilón honrado</i> (1744) <i>Siendo pastor de fama</i> (1745) <i>Qué temprano ¡oh! bien mío</i> (1746) <i>Hola chequillo</i> (1747) <i>Vamos claros mi niño</i> (1748) <i>Hola Jau ah Riselo</i> (1751) <i>Pardiobre</i> (1751) <i>Respira Adán</i> (1753) <i>Los orbes celestiales</i> (1754) <i>Jerusalén eleva</i> (1755) <i>¡Oh! qué bien que suspenden</i> (1756) <i>Hola pastores</i> (1757) <i>Ya ¡oh! gran naturaleza</i> (1757) <i>Qué es esto amor</i> (1758) <i>Ya anticipo la alegre primavera</i> (1758) <i>¡Ay! tierno pastor mío</i> (1759) <i>Por aquel horizonte</i> (1759) <i>Mil veces sea bendito</i> (1760)

¹³⁶³ Es probable que estas *particellas* fuesen custodiadas con un mayor recelo pues, a efectos prácticos, era más importante conservar estas partes que debían entregarse a los cantantes y ministriles, que los borradores generales que solo servían de guía al maestro o de referencia al copista.

¹³⁶⁴ Según José Máximo Leza, a partir de la década de 1740 empezaría a imponerse la secuencia de un único recitado seguido de un área. LEZA CRUZ, José Máximo, «Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 265.

RECITADO/ÁREA/RECITADO/ÁREA	<i>Has oído Fenissa</i> (1735) <i>Oyendo un pajarote</i> (1736) <i>Con mirra, incienso y oro</i> (1737) <i>Fogosa inteligencia</i> (1737) <i>¡Oh! bienaventurada</i> (1738) <i>Qué habréis primero</i> (1741) <i>Has visto Gila</i> (1743)
INTRODUCCIÓN/RECITADO/ÁREA	<i>Silvio soy músico antiguo</i> (1739) <i>Yo y dos brutos</i> (1740) <i>Señora parida</i> (1746) <i>Per Maria gratia plena</i> (1753) <i>¡Oh! qué halagüeña canción</i> (1758)
RECITADO/CANCIÓN	<i>Qué es esto cielos</i> (1750) <i>Hombres prevenid</i> (1758)
INTRODUCCIÓN/RECITADO/ÁREA/FINAL	<i>Qué alegre caminas</i> (1744)
INTRODUCCIÓN/ RECITADO/ÁREA/RECITADO/ÁREA	<i>Quién me dirá</i> (1733)
INTRODUCCIÓN/ RECITADO/ÁREA/RECITADO/ ÁREA/RECITADO	<i>Tortolilla que amorosa</i> (1733)
INTRODUCCIÓN/RECITADO/ÁREA/RECITADO/ PASTORELA	<i>A Belén caminad</i> (1736)
INTRODUCCIÓN/RECITADO/ÁREA/RECITADO/ FINAL	<i>Dígame, dígame</i> (1737)
ÁREA/RECITADO/ÁREA	<i>Ave que deja el nido</i> (1734)

Las cantadas que contienen más de un área son obras compuestas principalmente hasta mediados de siglo, ya que Iribarren fue propenso a simplificarlas con el paso de los años, estando dichas obras formadas por un menor número de movimientos. En concreto, de las veintisiete cantadas de Navidad y Reyes compuestas entre 1733 y 1750, quince de ellas tienen más de dos movimientos (un 55'5% del total), mientras que de las dieciséis compuestas desde 1751 hasta el final de su magisterio solo dos tienen más de dos movimientos (un 12'5%).

En relación con este asunto, Manuel Alvar sostenía que, desde el punto de vista morfológico, el esquema ternario formado por introducción, recitado y área estaba muy difundido en los villancicos de Iribarren a partir de 1742, simplificando desde 1748 a recitado y área, introducción y recitado o introducción y área¹³⁶⁵.

En epígrafes posteriores analizaremos con más detenimiento las características que definen cada uno de estos movimientos. El motivo es que aspectos como la estructura formal, el plan tonal y los recursos armónicos o rítmicos deben ser estudiados de manera independiente, pues estos movimientos reflejan características de índole diversa.

¹³⁶⁵ ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos... op. cit.*, págs. 27-28.

IV.1.4. Dotación vocal e instrumental

IV.1.4.1. Dotación vocal

La primacía de las voces en la época barroca era evidente y, según Francisco Valls, los instrumentos fueron solo un adorno en las composiciones, considerando a los cantores «voces naturales» y a los instrumentistas «voces artificiales», tal y como se desprende de sus siguientes afirmaciones:

Habiendo tratado hasta aquí del modo y formas que ha de tener la música, con solas voces naturales; es consecuente que veamos cómo se deben mezclar con ellas las artificiales, siendo uno de los mayores adornos que la visten [...]. En cualquier composición eclesiástica, o profana, hágase cargo el compositor que lo principal de ella son las voces, y que los instrumentos no son más que un adorno que se les añade [...]¹³⁶⁶.

Como se puede observar en la siguiente tabla, Iribarren compuso un mayor número de cantadas de Navidad solísticas que a dúo; de hecho, solo diez de las cuarenta y tres cantadas analizadas fueron escritas para dos voces. El virtuosismo vocal que muchas de estas obras implicaban, unido al poco tiempo para preparar estas actuaciones, pudo ser uno de los motivos que harían al autor navarro inclinarse por la composición de cantadas a solo.

Tabla 29. Dotación vocal de sus cantadas para Navidad y Reyes.

Plantilla vocal	N.º de cantadas
S	<i>Fogosa inteligencia</i> (1737) <i>¡Oh! bienaventurada</i> (1738) <i>Qué temprano ¡oh! bien mío</i> (1746) <i>Pardiobre</i> (1751) <i>Per María gratia plena</i> (1753) <i>Respira Adán</i> (1753) <i>Ya ¡oh! gran naturaleza</i> (1757) <i>Hombres prevenid</i> (1758) ¹³⁶⁷ <i>Por aquel horizonte</i> (1759)
A	<i>Flores cogiendo va una pastorcilla</i> (1733) <i>Ave que deja el nido</i> (1734) <i>Niño agraciado</i> (1735), <i>Hasta aquí Dios amante</i> (1741) <i>Nevado albergue</i> (1742) <i>Montes tenedme envidia</i> (1743) <i>Los orbes celestiales</i> (1754) <i>Qué es esto amor</i> (1758)
T	<i>Silvio soy músico antiguo</i> (1739) <i>Qué es esto cielos</i> (1750) <i>Jerusalén eleva</i> (1755) <i>¡Oh! qué bien que suspenden</i> (1756) <i>Hola pastores</i> (1757)

¹³⁶⁶ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, op. cit., fols. 134r y 175r.

¹³⁶⁷ Aunque la cantada *Hombres prevenid* es para un tiple, puede añadirse un segundo tiple que dobla a unísono al primero según se indica en la partitura.

	<i>Ya anticipo la alegre primavera</i> (1758) <i>¡Ay! tierno pastor mío</i> (1759) <i>Mil veces sea bendito</i> (1760)
B	<i>Oyendo a un pajarote</i> (1736) <i>Con mirra, incienso y oro</i> (1737) <i>Yo y dos brutos</i> (1740) <i>El comilón honrado</i> (1744) <i>Siendo pastor de fama</i> (1745) <i>Señora parida</i> (1746) <i>Hola chequillo</i> (1747) <i>Vamos claros mi niño</i> (1748)
SS	<i>Has oído Fenisa</i> (1735) <i>Qué habréis primero</i> (1741)
SA	<i>A Belén caminad</i> (1736) <i>Qué alegre caminas</i> (1744) <i>Hola Jau ah Riselo</i> (1751)
TT	<i>Quién me dirá</i> (1733) ¹³⁶⁸
ST	<i>Tortolilla que amorosa</i> (1733)
AT	<i>Has visto Gila</i> (1743) <i>¡Oh! qué halagüeña canción</i> (1758)
TB	<i>Dígame, dígame</i> (1737)

El empleo de unas voces u otras no responde a una clara evolución cronológica en el caso de las cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren, pero hemos observado algunas tendencias puntuales como un mayor empleo de tiple solista a partir de la década de los cincuenta (seis de las nueve cantadas para tiple solo están compuestas desde 1751). Lo mismo ocurre con las obras para tenor a solo, que predominan desde mediados de siglo (siete de las ocho cantadas para tenor solo están fechadas desde 1750 en adelante); por el contrario, la última cantada para bajo solo fue compuesta en 1748, fecha desde la cual Iribarren no volvería a componer una cantada que implique a la voz de bajo. Por lo que respecta a la voz de alto, el empleo de este registro abarca todo el magisterio del músico navarro en la catedral malagueña.

En relación con lo anteriormente expuesto, debemos mencionar que, en el caso de los dúos vocales, muchos están formados por melodías que caminan de manera homorrítmica a distancia de tercera o sexta y, en la mayoría de las ocasiones, apoyadas a unísono por los instrumentos, lo que ayudaría a los cantantes a mantener la correcta entonación. No obstante, sorprende la dificultad interpretativa de algunas de estas obras, en las que choques armónicos a distancia de segunda entre las diferentes partes debieron suponer un verdadero reto para la capilla musical, como se puede ver en el siguiente ejemplo:

¹³⁶⁸ La obra *Quién me dirá* (1733) refleja en la partitura que pueden cantarla dos tiples.

Ilustración 40. Introducción de la cantata *Tortolilla que amorosa* (cc. 46-52). Violín 1 y 2, oboe, tiple, tenor y acompañamiento.

IV.1.4.1.1. Tiple

Como ya expusimos en el Capítulo II, Tomás López Sainz fue el último cantante en ocupar la prebenda de tiple antes de la llegada de Francés de Iribarren a la capilla malagueña: la muerte de este músico se produjo en 1732¹³⁶⁹, momento en el que se iniciaría una larga etapa caracterizada por la falta de tiples en la catedral malacitana que abarcó todo del magisterio de Iribarren¹³⁷⁰. Según Alberto Martín, este no sería un caso aislado, pues «la búsqueda de tiples fue una tónica general en las catedrales españolas y en la documentación conservada se pone de manifiesto la escasez y dificultad que suponía contar con buenos tiples»¹³⁷¹.

En consecuencia, los centros religiosos se veían obligados a suplir esta voz con otros cantantes de la capilla y una de las alternativas era encomendarlo a los seises¹³⁷², aunque dichos aprendices con poca experiencia no serían los idóneos para cantar secciones solísticas de gran dificultad vocal como las cantadas de Navidad y Reyes objeto

¹³⁶⁹ ACM, AACCC n.º 44, s.p., 7-11-1732.

¹³⁷⁰ Según estudios previos, habría que esperar hasta 1770 para que fuese contratado Pablo Blasco, quien desempeñó esta labor hasta 1778. MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 168.

¹³⁷¹ MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto, *Niños y tiples en la catedral de Zamora...*, op. cit., pág. 4.

¹³⁷² «De los seises suele haber cuatro, de nueve a diez años arriba, que tengan buenas y delicadas voces, los cuales cantan los tiples cuando hay canto de órgano en el coro y fuera de él en las chanzonetas y siguen la capilla donde quiera que fuere». ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 138r, *Libro de todas las ceremonias...*, op. cit.

de estudio en la presente tesis¹³⁷³. Otra opción sería recurrir a la voz de contralto, pues las reuniones capitulares también dejaron constancia de la versatilidad vocal de algún cantor de esta cuerda que, según las necesidades de la capilla, interpretaban el papel de tiple: como ejemplo de ello encontramos los casos de los contraltos Luis Cano, José de Juan o Manuel de Castroverde¹³⁷⁴.

Si nos centramos en las composiciones objeto de estudio, se observa que la situación de la capilla catedralicia no supuso óbice alguno para que Iribarren dedicara gran parte de estas obras a los tiples: dicha voz estaba presente en quince de las cuarenta y tres cantadas analizadas y, aunque también compuso dúos, nueve de las quince cantadas para tiple son solísticas. Así pues, parece evidente que Iribarren no sería muy proclive a escribir obras para dos voces agudas, teniendo en cuenta la ausencia de tiples adultos durante su magisterio; pero tampoco suponen una cifra muy elevada aquellos dúos para tiple y alto o tiple y tenor, lo que nos lleva a suponer su preferencia general por cantadas a solo. Esta hipótesis es confirmada si ampliamos nuestro campo de estudio, ya que, como se ha mencionado, del resto de sus cantadas para Navidad y Reyes solo diez de las cuarenta y tres composiciones son para dos voces, mientras el resto son para una sola voz.

Esta tendencia puede ser consecuencia de la falta de tiempo para la preparación de estas piezas: aunque según el *Libro de constituciones* de 1640, todavía vigente en la época de Iribarren, tanto al maestro como a los cantores implicados se les daba licencia de quince días o un mes para probar las «chansonetas»¹³⁷⁵, hay constancia de que en otras instituciones religiosas de la época el tiempo de ensayo escaseaba para preparar los villancicos de Navidad con la capilla de una manera desahogada. En el caso de la catedral de Toledo, estas pruebas se prolongaban siempre hasta última hora, perturbando así el funcionamiento de los oficios habituales de la catedral¹³⁷⁶.

Otro dato destacable es que este empleo de voces de tiple en las cantadas de Navidad y Reyes compuestas por Iribarren se extiende desde comienzos de su magisterio en Málaga hasta pocos años antes de su «primera jubilación» en 1760. Pero lo realmente llamativo es que su llegada a la capilla catedralicia malagueña coincidió con una escasez

¹³⁷³ Posiblemente los seises no serían los más indicados para poner voz a estas cantadas, pues son niños en periodo de formación cuya habilidad no sería comparable a la de un cantor tiple adulto, mucho más experimentado.

¹³⁷⁴ En 1763 se mencionaba que Luis Cano pretendía la plaza de tiple vacante que había gozado Juan Osorio, «contralto atiplado». ACM, AACC n.º 49, fol. 614v, 17-8-1763. Por otra parte, si bien la voz de Castroverde era de contralto, este comentaba que suplía a los tiples siempre que era necesario, tal y como lo hizo José de Juan en su tiempo. ACM, AACC n.º 46, fols. 143v y 144r, 29-7-1744.

¹³⁷⁵ ACM, Leg. 363, Pza. 8, fol. 115r, *Libro de todas las ceremonias...*, op. cit.

¹³⁷⁶ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 129.

de seises preocupante: según el cabildo celebrado en enero de 1733, la cifra de niños cantores presentes en la capilla era insuficiente, ya que «algunos habían perdido enteramente la voz y otros no asistían al coro»¹³⁷⁷. Esto no amedrentó al maestro navarro, pues observamos la participación de una voz de tiple (a dúo con tenor) en su obra *Tortolilla que amorosa*, interpretada en 1733 o 1734, pese a las dificultades que atravesaba la capilla en lo referente al número de seises por aquel entonces y la total ausencia de tiples adultos.

Para interpretar estas melodías agudas se contaba con otra alternativa: asignar estos papeles de tiple a tenores, ya que al trasportar una octava descendente la línea melódica del tiple, esta tesitura encajaba perfectamente con la de los tenores, convirtiendo a estos cantantes en otra de las opciones con las que cubrir a los tiples ausentes. Prueba de esta hipótesis sería una enigmática anotación en la última página de la cantada de Iribarren *Hola Jau ah Riselo* (1751). En esta partitura general, el propio compositor dejó escritos dos nombres abreviados, como se observa en la siguiente ilustración:



Ilustración 41. Fragmento de la última página de la partitura general de la cantada *Hola Jau ah Riselo*.

Tras el cotejo de las fuentes de la época, se ha comprobado que dichos nombres coinciden con dos cantantes que estaban desempeñando el cargo de contralto y de tenor en la capilla. Probablemente estos se correspondiesen con Miguel Barea, tenor que ejercía desde 1751¹³⁷⁸, y Tomás García, contralto que pasó a formar parte de la capilla en 1745¹³⁷⁹. A esto se suma la ausencia de instrumentistas o seises que estuviesen ejerciendo aquel año en la catedral malagueña y que, además, coincidiesen con dichos nombres, lo cual nos permite afirmar que Iribarren dejó plasmado en su partitura los cantantes que interpretaban esta composición (hecho insólito que no se ha encontrado en el resto de obras analizadas).

Una vez resuelta la cuestión sobre el cargo que desempeñaban ambos músicos, se nos plantea un nuevo interrogante en torno a la asunción del papel de tiple. En primer lugar, es lógico pensar que el tenor hiciese el papel de alto y el alto ejecutase la parte de

¹³⁷⁷ ACM, AACC n.º 44, s.p., 30-1-1733.

¹³⁷⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 988r, 11-9-1751.

¹³⁷⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 383r, 4-8-1745.

tiple, teniendo en cuenta la cercanía en las tesituras. Sin embargo, creemos que el orden en el que son citados ambos músicos (Miguel, en la parte superior y Tomás, en la inferior) puede estar relacionado con la disposición de la partitura en sí, hallándose el pentagrama del tiple por encima del de alto. Esto nos lleva a decantarnos por una segunda hipótesis, en la que el tenor Miguel Barea haría las veces de tiple, mientras que a Tomás García le correspondería su papel natural de alto.

Además de lo anteriormente mencionado, para fundamentar esta segunda suposición debemos señalar varios factores que la convierten en la opción más plausible: por una parte, se ha observado que el propio Iribarren compuso la cantada *Quién me dirá* (1733) para dos tenores; aun así, en la portada de las *particellas* señalaba que «pueden cantarla dos tiples aunque son claves de tenor»¹³⁸⁰; y, por tanto, si un tiple podía interpretar un papel originalmente escrito para tenor, no existe impedimento en que esto mismo ocurriese a la inversa.

Por otra parte, el análisis de las tesituras de las cantadas de Navidad y Reyes seleccionadas en la presente tesis nos permite confirmar que las voces de tenor y tiple tenían un rango melódico bastante similar que, con un simple cambio de octava, permitiría que pudiesen suplirse en caso de necesidad los unos a los otros. De hecho, fuentes algo posteriores a la época de Iribarren mencionaban que «los tenores en todas partes cantan los papeles de tiple supliendo por estos en las ocasiones que lo exige la necesidad»¹³⁸¹.

Según los datos reflejados en las actas capitulares, otra manera de sustituir esta voz de tiple era recurrir a instrumentos de registro agudo. Así, en 1733, Juan Cotillas, que hasta entonces ejercía como bajonista, pedía entrar en el coro con el oboe ante la falta que había de tiples¹³⁸². Otro ejemplo es el caso de José Ferro, violón y violín de la capilla en 1706, del que se mencionaba que sería de mucha utilidad tanto para los acompañamientos como para suplir la voz de tiple¹³⁸³.

Aunque este último no ejerció durante el magisterio del maestro navarro, puede que esta práctica siguiera vigente en la época en la que nos centramos; sin embargo, no hemos hallado pruebas de que a los violinistas se le encomendara la parte de tiple en la etapa que abarcó el magisterio de Iribarren.

¹³⁸⁰ ACM, Leg. 77-23.

¹³⁸¹ Se conserva un informe de Jaime Torrens sobre el aspirante a tenor José Blasco, en el que afirmaba que los tenores cantaban los papeles de tiple siempre que fuese necesario, lo que le convertía en un candidato muy útil para la capilla. ACM, Leg. 576, Pza. 14, 30-10-1787.

¹³⁸² ACM, AACC n.º 44, s.p., 24-7-1733.

¹³⁸³ ACM, AACC n.º 39, fol. 117r, 7-5-1706.

Independientemente de quién fuese el encargado de la parte de tiple en el caso concreto de la cantada *Hola Jau ah Riselo*, no se debe olvidar que, tal y como hemos mencionado en epígrafes anteriores, la obra *Quién me dirá* (1733) en concreto debió ser compuesta durante su etapa salmantina y reutilizada nada más incorporarse a la catedral malagueña, de ahí que su plantilla vocal no fuese la más idónea para la situación que atravesaba la capilla musical de Málaga. De hecho, la capilla catedralicia salmantina contaba con tres voces de tiple en la década de 1730 (Juan Largo, José Galindo y Juan Martín)¹³⁸⁴, fecha en la que Iribarren, pese a ostentar el cargo de organista, también desarrollaba labores compositivas¹³⁸⁵. Por tanto, la presencia de estos tres cantantes le invitaría a escribir obras para tiple durante estos últimos años en Salamanca¹³⁸⁶.

Respecto al análisis musical realizado, el estudio de las tesituras empleadas en las composiciones para tiple nos permite afirmar que Iribarren tenía muy en cuenta qué cantante sería el encargado de interpretar cada una de estas obras¹³⁸⁷. De hecho, encontramos tesituras muy dispares en el caso de los triples, con una amplitud también muy variable: mientras que la nota más aguda en algunas obras era Si 5¹³⁸⁸, en otros casos la voz de tiple solo alcanzaba a un Re 5¹³⁸⁹; por otra parte, la nota más grave alcanzaba un Fa 4 en algunas piezas¹³⁹⁰, mientras en otras se extendía hasta un Si 3¹³⁹¹. Otro dato importante es la amplitud de estas tesituras ya que, si bien algunas voces de tiple abarcaban un rango de trece notas, otras no sobrepasaban la octava¹³⁹².

¹³⁸⁴ Según Mariano Pérez, la catedral de Salamanca contaba por aquel entonces con la presencia de tres personas que podían cantar el papel de tiple: Juan Largo, tiple solista, José Galindo, contralto-tiple solista, y Juan Martín, mozo de coro. PÉREZ PRIETO, Mariano, «La capilla de música de la catedral de Salamanca...», *op. cit.*, pág. 165.

¹³⁸⁵ NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren Echevarría, Juan»..., *op. cit.*, pág. 235.

¹³⁸⁶ Su toma de posesión en Málaga tuvo lugar el 1 de octubre de 1733. ACM, AACC n.º 44, s. f., 1-10-1733.

¹³⁸⁷ Según Francisco Valls, «el maestro de capilla discreto se gobernará según lo que alcanzan las voces que tuviere en su capilla», advertencia que, como hemos podido comprobar, Iribarren tuvo en cuenta a la hora de componer sus cantadas de Navidad y Reyes. VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, *op. cit.*, fol. 280r.

¹³⁸⁸ *Fogosa inteligencia* (1737) o *Respira Adán* (1753).

¹³⁸⁹ En la cantada *Has oído Fenisa*, compuesta en 1735, tanto tiple primero como segundo alcanzan el Re 5 como nota más aguda).

¹³⁹⁰ *Hombres prevenid* (tiple segundo) compuesta en 1758.

¹³⁹¹ *Per Maria gratia plena* (1753).

¹³⁹² En el caso de la cantada *Fogosa inteligencia*, la voz de tiple solo alcanza una octava, mientras que la amplitud del tiple primero de la obra *Has oído Fenisa* se extiende hasta las trece notas. Respecto a las tesituras de las voces, Francesc Valls indicaba que esta cuerda de tiple debía abarcar un ámbito melódico de Dlasolre agudo a Ffaut sobreagudo y aconsejaba a los compositores «que las voces, en general no pasen de diez a once puntos». VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, *op. cit.*, fol. 280r. La nomenclatura empleada por Francisco Valls para denominar las notas de las tesituras de las voces proviene del sistema de solmisación de Guido d'Arezzo, donde cada nota recibe un nombre diferente dependiendo del hexacordo al que pertenezca. Para más información, véase: BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental...*, *op. cit.*, págs. 65-68.

Por último, se ha observado que incluso varias cantadas compuestas para la festividad de un mismo año alcanzan tesituras muy dispares, lo que corrobora esta adaptación de la música a los cantantes que debían interpretarla¹³⁹³. Esta circunstancia nos impide trazar una evolución cronológica en las tesituras empleadas en la voz de tiple, pues no solo cambiaban de manera aleatoria con el paso de los años, sino que en obras compuestas para una misma fecha encontrábamos registros muy diferentes.

IV.1.4.1.2. *Alto*

De las cuarenta y tres obras analizadas, doce son las cantadas de Navidad y Reyes en las que Iribarren emplea la voz de alto, siete de ellas para alto solo y cinco combinando esta voz con tiple o tenor. Respecto a la tesitura de esta cuerda, se puede afirmar que es mucho menos arbitraria que en el caso de los tiples, ya que por los agudos alcanza el La 4 o Si 4, mientras que por los graves en algunas obras no se excede de Sol 3 y, sin embargo, otras llegan a Re 3¹³⁹⁴. Por otra parte, la amplitud melódica es bastante variable: aunque encontramos melodías vocales de alto que solo alcanzan una novena, como la obra *A Belén caminad* (1736), también observamos otras cuya amplitud se extiende hasta las trece notas, como es el caso de la cantada *Has visto Gila* (1743); sin embargo, no hemos encontrado una tendencia clara que pueda demostrar una evolución de este parámetro. Al igual que ocurría con el resto de voces, Francisco Valls aconsejaba no pasar de los diez u once puntos y, refiriéndose concretamente a los altos, que su rango melódico abarcara «desde Alamire agudo hasta Alamire sobreagudo, o hasta Bfami»¹³⁹⁵.

IV.1.4.1.3. *Tenor*

El maestro Iribarren compuso trece de sus cuarenta y tres cantadas para Navidad y Reyes implicando a la voz de tenor: ocho de ellas eran para tenor solo, y el resto para dúos con tiple, tenor, alto o bajo. Por lo que respecta a la tesitura empleada en estas obras, en sus graves el registro oscila entre Re 3 y La 2¹³⁹⁶, mientras que las notas más agudas

¹³⁹³ Mientras que en la obra *Per Maria gratia plena* el tiple alcanza de las notas Si 3 a Sol 5, en la cantada *Respira Adán*, compuesta también para la Navidad de 1753, la voz de tiple se extiende hasta una tesitura bastante más aguda (dese Mi 4 a Si 5).

¹³⁹⁴ Respecto a los agudos, es bastante llamativo que todas las obras para alto analizadas alcanzan, a lo sumo, La 4 o Si 4, siendo este un rango variable bastante estrecho. Por lo que a los graves respecta, cantadas como *Flores cogiendo va una pastorcilla* (1733) solo alcanza a Sol 3, mientras que *Montes tenedme envidia* (1743) llega a Re 3, siendo el registro grave algo más susceptible de adaptación a las cualidades del cantante encargado de interpretar la obra.

¹³⁹⁵ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, op. cit., fol. 280r.

¹³⁹⁶ En el caso de la cantada *Qué es esto cielos* (1764), la voz alcanza por los graves un Re 3, mientras que *Mil veces sea bendito* (1760) llega hasta el La 2.

alcanzan Sol 4, Fa 4 o Mi 4¹³⁹⁷. Aunque no hemos encontrado una evolución cronológica clara, el registro de estas cantadas para tenor es bastante variable, al igual que ocurría con los tiples; además, su amplitud melódica oscila entre las nueve y las catorce notas¹³⁹⁸. En este caso, Francesc Valls recomendaba que la tesitura de tenores llegara «desde Dlasolre grave hasta Ffaut agudo»¹³⁹⁹.

IV.1.4.1.4. *Bajo*

Durante el magisterio de Iribarren en la catedral de Málaga, las actas capitulares nombraban habitualmente a la persona especializada en este singular tipo de voz de registro grave con el término «cantor contrabajo», al igual que ocurría en otras capillas catedralicias como la de Toledo¹⁴⁰⁰. La búsqueda de estas voces no era tarea sencilla, pues debían ser individuos con unos graves profundos y potentes, cualidad que parecía depender más de la propia naturaleza que de las habilidades adquiridas; además, era muy poco frecuente que estos cantores procedieran del grupo de seises, pues estos niños eran educados para el desarrollo de las voces agudas¹⁴⁰¹.

Ante esta escasez de cantantes de registro grave, ya desde el s. XVII el papel de contrabajo recaía en el sochantre o, en muchas ocasiones, este cantor era sustituido por instrumentos como el bajón, de ahí que muchas de estas secciones vocales carecieran de letra¹⁴⁰². En el caso de la catedral de Málaga, aunque no hubo una ausencia absoluta, durante el magisterio de Iribarren se contaría con muy pocos cantantes que alcanzaran este registro¹⁴⁰³: hemos encontrado casos como el de Pedro Ascanio, ayuda de sochantre que ocupó la plaza de contrabajo en 1735¹⁴⁰⁴; o Pedro del Rosal, salmista citado como contrabajo de la capilla entre 1746 y 1747, aunque se desconoce si tenía plaza en

¹³⁹⁷ *Silvio soy músico antiguo* (1739) alcanza el Sol 4, *Jerusalén eleva* (1755), Fa 4; y *Qué es esto cielos* (1764), Mi 4.

¹³⁹⁸ Mientras que en obras como *Qué es esto cielos* (1764) su melodía solo alcanza una amplitud de nueve notas, *Silvio soy músico antiguo* (1764) llega a catorce notas. Esta circunstancia muestra que amplitud de las tesituras empleadas no siguen una evolución cronológica, sino que se adaptaban a cada solista en concreto.

¹³⁹⁹ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, *op. cit.*, fol. 280r.

¹⁴⁰⁰ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 33.

¹⁴⁰¹ *Ibidem*, págs. 249-250.

¹⁴⁰² GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «Aspectos de la práctica musical española en el s. XVII...», *op. cit.*, pág. 89.

¹⁴⁰³ Esta escasez de voces graves también es evidente en otras capillas como la Capilla Real de Madrid, donde, aunque contaban con cuatro tiples, cuatro contraltos y cuatro tenores en plantilla durante el s. XVIII, por lo que respecta a los bajos, solo había dos. CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pág. 9.

¹⁴⁰⁴ ACM, AACC n.º 44, s.p., 3-1-1735.

propiedad o estaba ejerciendo de manera eventual¹⁴⁰⁵. Además de los dos cantantes anteriormente mencionados, cabe citar a Miguel Nicolás Sáenz Paniagua, sochantre de la catedral de Málaga entre 1720 y 1744 que había ejercido como contrabajo en el convento de las monjas de la Encarnación de Madrid con anterioridad y, puesto que era diestro en la música a papeles, suponemos que era un buen candidato para suplir la voz de bajo siempre que fuese necesario¹⁴⁰⁶.

Como resultado de los datos obtenidos, se puede afirmar que Iribarren no contó con una cuerda de bajos bien nutrida durante su magisterio, ya que tanto Pedro Ascanio como Nicolás Sáenz Paniagua o Pedro del Rosal terminaron su andadura en la capilla malagueña aproximadamente a mediados de siglo¹⁴⁰⁷. Esto pudo motivar que el maestro navarro evitara componer obras protagonizadas por esta voz¹⁴⁰⁸; de hecho, aunque empleó este registro en ocho de las cuarenta y dos obras analizadas, desde 1748 ninguna cantada de Navidad o Reyes fue compuesta para bajo¹⁴⁰⁹. Por lo que respecta a la amplitud melódica de las partes de bajo, esta es bastante uniforme y no muestra una evolución con el paso de los años, pues todas las cantadas para bajo alcanzan el Re 4 en los agudos, excepto dos, *Señora parida* (1746) y *Hola chequillo* (1747), llegan al Do 4, siendo esta la nota más aguda de las partes para voz de bajo; y, en el caso del registro grave, siempre se llega a un Sol 2, salvo la cantada *Hola chequillo*, que solo abarca hasta el Si 2¹⁴¹⁰.

Además de todo lo mencionado, resulta llamativa la relación entre este registro vocal grave y el texto empleado en estas piezas: varias de ellas muestran jergas o emplean un lenguaje tosco y coloquial relacionado con clases bajas de la sociedad. De hecho, el sayagüés está presente en las cantadas para bajo *Señora parida* (1746) y *Hola chequillo*

¹⁴⁰⁵ Es citado como contrabajo de la capilla en las siguientes actas capitulares: ACM, AACC n.º 46, fol. 433r, 23-12-1745; fol. 548v, 27-10-1746; y fol. 635v, 2-10-1747.

¹⁴⁰⁶ ACM, AACC n.º 41, fols. 515v y 516r, 9-8-1719; y ACM, AACC n.º 46, fol. 82r, 3-1-1744.

¹⁴⁰⁷ En 1738 se mencionaba que «por muerte de don Pedro Ascanio está el coro falto de voces». ACM, AACC n.º 45, fol. 59r, 16-5-1738. Nicolás Sáenz Paniagua fue despedido por ausentarse del cargo en repetidas ocasiones. ACM, AACC n.º 46, fol. 82r, 3-1-1744. Y Pedro del Rosal se marchó al Real Convento de San Juan de Dios en Granada, despidiéndose del servicio de la catedral malagueña. ACM, AACC n.º 48, fols. 476r y 476v, 2-12-1757.

¹⁴⁰⁸ Esta menor frecuencia en el empleo de voces de bajo no solo se observa en sus cantadas de Navidad y Reyes, analizadas en el presente estudio, sino que es extrapolable a otras composiciones ya analizadas como sus motetes; según López-Calo, aquellos motetes de Iribarren a solo o a dúo nunca emplean este registro vocal grave. LÓPEZ-CALO, José, *La música en las catedrales españolas...*, op. cit., págs. 516-517.

¹⁴⁰⁹ Las cantadas de Navidad y Reyes compuestas para bajo son las siguientes: *Oyendo a un pajarote* (1736), *Con mirra, incienso y oro* (1737), *Yo y dos brutos* (1740), *El comilón honrado* (1744), *Siendo pastor de fama* (1745), *Señora parida* (1746), *Hola Chequillo* (1747) y *Vamos claros mi niño* (1748). A estas debemos sumar una más, compuesta para bajo y tenor: *Dígame, dígame* (1737).

¹⁴¹⁰ En relación con esta amplitud vocal, Francisco Valls recomendaba que la tesitura de bajo oscilase «desde Gsolreut grave hasta Ffaut agudo». VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, op. cit., fol. 280r.

(1747), mientras que las obras *Oyendo a un pajarote* (1736) y *El comilón honrado* (1744) emplean un registro popular o coloquial, pero de estos asuntos lingüísticos hablaremos con mayor detalle en el Capítulo V.

IV.1.4.2. *Dotación instrumental*

En lo concerniente a los ministriles implicados en estas obras, ya se ha mencionado en anteriores capítulos que Francisco Valls abogaba por la preeminencia de las voces sobre los instrumentos en su tratado, pues dedicó unos párrafos bastante críticos a la música puramente instrumental, denominada por él «estilo fantástico»: la describía como una composición desatada «donde el compositor puede echar por donde quiere», siendo los tientos, *recercatas*, sinfonías, conciertos, tocatas o sonatas propios de este estilo; aunque su uso podía ser tanto sacro como profano, en el templo sus «aires» habían de ser decentes¹⁴¹¹. La animadversión que Valls mostraba por este tipo de composiciones instrumentales se hace patente en el siguiente extracto de su tratado *Mapa Armónico Práctico*, publicado en 1742:

En la era presente hay gran cosecha de compositores de tocatas, sonatas y sinfonías, de las más se puede decir que es una composición que no ata ni desata, sin cuidar de reglas ni preceptos; porque cualquier mediano violinista se mete a compositor de sinfonías ignorando las reglas de la música; algunas de ellas salen sin ton ni son, porque son retazos que sacan de unas y otras autores, y de algún pasaje que acaso se les ocurrió tocando el violín lo encajan, venga o no venga, poniéndoles un acompañamiento áspero [...] pues solo sus fantásticos autores buscan el aplauso del vulgo, sin cuidar de nada más, y muchas veces tropiezan en aires más propios para el baile que para la iglesia¹⁴¹².

Según Carlos Martínez, aunque en países como Italia se desarrolló un repertorio puramente instrumental, en España este estilo no se asumía como propio en esta época y autores como Jaime Casellas, maestro de capilla en la catedral de Toledo coetáneo de Iribarren, no componían obras exclusivas para instrumentos; no obstante, esto no significaba que las piezas concebidas para voces no insertaran fragmentos en los que los instrumentos fuesen protagonistas absolutos¹⁴¹³. Pese a esta tendencia imperante, Iribarren fue un paso más allá, pues de él se conservan varias composiciones instrumentales: dos oberturas y una tocata, custodiadas en el archivo de la catedral de Málaga; y una introducción, en el archivo de la catedral de Salamanca¹⁴¹⁴. Aunque

¹⁴¹¹ *Ibidem*, fol. 229r.

¹⁴¹² *Ibid.*, fols. 229v y 230r.

¹⁴¹³ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, págs. 267-268.

¹⁴¹⁴ NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren Echevarría, Juan»..., *op. cit.*, pág. 237.

ninguna de las piezas analizadas en el presente estudio contiene una sección puramente instrumental, en los siguientes apartados mostraremos la gran importancia que los ministriles tenían en estas obras, elevando a instrumentos como la flauta, la trompa o el bajón a la categoría de protagonistas absolutos, aunque solo fuese en ocasiones puntuales.

En la siguiente tabla se exponen todos los instrumentos implicados en sus cantadas para Navidad y Reyes, así como las combinaciones instrumentales resultantes. Pero será en los siguientes epígrafes donde hablemos de cada uno de ellos de manera más detallada.

Tabla 30. Dotación instrumental de sus cantadas para Navidad y Reyes.

Plantilla instrumental	Título y fecha de composición
2 vl y ac	<i>Quién me dirá</i> (1733) <i>Ave que deja el nido</i> (1734) <i>Has oído Fenisa</i> (1735) <i>Niño agraciado</i> (1735) <i>A Belén caminad</i> (1736) <i>Dígame, dígame</i> (1737) <i>Fogosa inteligencia</i> (1737) <i>¡Oh! bienaventurada</i> (1738) <i>Silvio soy músico antiguo</i> (1739) <i>Qué habréis primero</i> (1741) <i>Nevado albergue</i> (1742) <i>Has visto Gila</i> (1743) <i>Montes tenedme envidia</i> (1743) <i>El comilón honrado</i> (1744) <i>Qué alegre caminas</i> (1744) <i>Qué temprano ¡oh! bien mío</i> (1746) <i>Hola chequillo</i> (1747) <i>Vamos claros mi niño</i> (1748) <i>Qué es esto cielos</i> (1750) <i>Per María gratia plena</i> (1753) <i>Respira Adán</i> (1753) <i>Ya anticipo la alegre primavera</i> (1757)
vl y ac	<i>Señora parida</i> (1746)
2 vl, 2 ob y ac	<i>Flores cogiendo va una pastorcilla</i> (1733)
2 vl, ob y ac	<i>Tortolilla que amorosa</i> (1733) <i>Oyendo a un pajarote</i> (1736) <i>Con mirra, incienso y oro</i> (1737) <i>Hasta aquí Dios amante</i> (1741) <i>Pardiobre</i> (1751)
2 bj y ac	<i>Yo y dos brutos</i> (1740)
2 vl, clno y ac	<i>Siendo pastor de fama</i> (1745)
2 vl, fl y ac	<i>Hola Jau ah Riselo</i> (1751)
2 vl, 2 cor y ac	<i>Los orbes celestiales</i> (1754) <i>Jerusalén eleva</i> (1755) <i>¡Oh! qué bien que suspenden</i> (1756) <i>Hola pastores</i> (1757) <i>Hombres prevenid</i> (1758) <i>¡Oh! qué halagüeña canción</i> (1758)
2 vl, 2 fl dulce, 2 ob y ac	<i>Ya ¡oh! gran naturaleza</i> (1757)
2 vl, fl, ob, 2 cor y ac	<i>Qué es esto amor</i> (1758)
2 vi, ob, 2 cor y ac	<i>¡Ay! tierno pastor mío</i> (1759)

2 fl y ac	<i>Por aquel horizonte</i> (1759)
2 vi, 2 clno y ac	<i>Mil veces sea bendito</i> (1760)

IV.1.4.2.1. *Instrumentos del bajo continuo*

En su tratado de 1742, Francisco Valls dedicaba unas líneas al acompañamiento, hablando tanto de su definición como de los instrumentos más idóneos para su realización:

Es el acompañamiento una parte general y como compendio de toda aquella composición sacada de las partes fundamentales de ella, para sustentar y mantener todas aquellas voces entonadas llamáronle bajo continuo, partitura, guion y acompañamiento [...]. Sirve de báculo que sostiene toda aquella fábrica armónica; esto se entiende con aquellos instrumentos que ponen las cuatro voces, como son órganos, clavecimbalos, espinetas, arpas, archilaúdes, guitarronas. Los instrumentos de solo una voz, como bajones, fagotos y violones, serían buenos para mantener las voces entonadas y aún es menester tener mucho cuerpo; y si la música es de muchos compases tampoco se podrán mantener en el tono. El órgano, rey de todos los instrumentos, es el más propio para acompañar [...]. Puede el compositor, aunque la música sea a muchas voces, poner otro bajo más profundo en el acompañamiento [...]¹⁴¹⁵.

Si bien este autor señalaba que el órgano sería el instrumento más propio para realizar las funciones de acompañamiento, según Luis Naranjo no fue este el caso en las piezas de Iribarren pues, tal y como él afirmaba:

Hay que advertir que en la mayoría de las obras del maestro [Iribarren] figura para el continuo la denominación de acompañamiento, estando encomendado a los instrumentos arpa y violón por sistema, entrando el órgano y el bajón si la partitura lo requiriera, anotándose dichos instrumentos¹⁴¹⁶.

Tras haber estudiado sus cantadas de Navidad y Reyes, hemos podido observar que ninguna de ellas prescinde del acompañamiento, pero lo realmente llamativo es que en la cantada *Quién me dirá* (1733) figura el término «arpa» en la *particella* del bajo continuo¹⁴¹⁷. Así pues, se produce una incongruencia si se tiene en cuenta la afirmación de Luis Naranjo, ya que, si damos por hecho que este instrumento era el encargado del acompañamiento de manera sistemática, no hay razón para especificarlo en la *particella*. Como consecuencia, puede que esto fuera solo un añadido del copista, sin mayor intención que la de dejar constancia del músico encargado de realizar esta parte, pero lo cierto es que, como ya se expuso en epígrafes anteriores, en el resto de las obras analizadas no hemos encontrado alusión alguna a los instrumentos encargados del continuo.

¹⁴¹⁵ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, op. cit., fols. 130v y 131r.

¹⁴¹⁶ NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren Echevarría, Juan»..., op. cit., pág. 236.

¹⁴¹⁷ Esta indicación está en uno de los dos juegos de *particellas* conservados. ACM, Leg. 77-23 (sección música).

Otro dato destacable relacionado con la parte del acompañamiento en la música del maestro navarro es que, según Miguel Querol, sería Juan Francés de Iribarren el compositor que presentaba «los bajos de sus composiciones mejor y más cuidadosamente cifrados»; es más, era de los más perfectos que hasta entonces había visto este musicólogo de los escritos por españoles, encerrando una gran riqueza armónica¹⁴¹⁸. Las obras estudiadas son un ejemplo de ello, pues este maestro de capilla plasmaba en sus bajos continuos cualquier pequeño detalle como notas de paso presentes en voces superiores, armonías con séptima, cuartas y sextas cadenciales o alteraciones accidentales, información que sin duda facilitaría la labor de aquel instrumentista polifónico implicado en el bajo continuo.

Una primera hipótesis que puede explicar esta abundancia de datos en sus cifrados es su pasado como organista en la catedral de Salamanca, cargo que ostentó hasta su llegada a Málaga en 1733¹⁴¹⁹: haber desempeñado durante años en este puesto le haría concienciarse de la importancia que tenía para este tipo de instrumentistas encontrarse con una *particella* lo más detallada posible, donde no hubiese lugar a dudas sobre las armonías que debía realizar. Otro motivo no menos relevante sería la falta de tiempo de ensayo con el que contaban para este tipo de obras; por lo tanto, una detalladas indicaciones en el bajo continuo evitarían posibles errores durante las pruebas previas a la actuación, con un mayor aprovechamiento del tiempo empleado.

También es reseñable el protagonismo melódico que Iribarren dio a un instrumento vinculado con la realización del continuo: el bajón. Como ya expusimos en el Capítulo II, la obra *Yo y dos brutos* comenzaba el primer *ritornello* instrumental de su área con un solo de dos bajones, algo muy poco habitual. En relación con esta pieza, también conviene destacar que la voz grave del bajo o contrabajo vocal, sumada a dos bajones más el continuo, recrearía un ambiente rústico en el que un pastor nada refinado hablaba sobre los vicios y pecados que cometía buscando el perdón divino, tal y como se desprende del texto de la introducción de esta cantada:

Yo y dos Brutos esta noche
a Belen Vamos buscando
ellos el Pesebre y Paja
Yo el Pesebre Paja y Grano
para el tierno Niño Ynfante
en vez de torta y regalos

¹⁴¹⁸ QUEROL GAVALDÁ, Miguel, «El cultivo de la cantata en España...», *op. cit.*, pág. 128.

¹⁴¹⁹ Fue organista en Salamanca desde 1717 hasta 1733. NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren Echevarría, Juan»..., *op. cit.*, pág. 235.

traigo cierta preguntilla
 Y una cierta quexa traigo
 oigan todos que mi tema
 sale a publico theatro
 y aunq. mi Pecado es Gula
 mi suplica no es Pecado.

(Introducción de la cantada *Yo y dos brutos*)

Como resultado de los datos expuestos, no parece casualidad que Iribarren emplease esta voz grave para un personaje nada virtuoso y de comportamiento inadecuado: es evidente que estas obras tienen un trasfondo moralizante y detalles de este tipo no son producto del azar. De hecho, el mal está relacionado con el infierno o el demonio y el bien con los cielos o Dios, de ahí que los registros graves puedan estar emparentados con lo mundano, impuro e inmoral.

IV.1.4.2.2. *Violín*

Francisco Valls dedicaba unas líneas a este instrumento, mencionando en su tratado de 1742 que «el estilo de música entre violines, obuesses, y flautas casi es el mismo, pues lo que ejecuta el violín, lo practica el obue y las flautas y, por ordinario, violines y obuesses, en un lleno de música tocan la misma parte»; aunque, en el caso de las flautas, como son instrumentos de poco cuerpo, suelen tocar solas¹⁴²⁰. Por otra parte, este músico y teórico dieciochesco también afirmaba que:

Cuando a la música se le añaden violines, es práctica común (siendo pocas las voces) que cantando voces e instrumentos vayan unisonando con ellos; cuando son cuatro y los violines dos, van unidos con los tiples o como le parece al compositor. Los italianos, en algunas obras, acostumbran a los dos violines añadirle una violeta que es un contralto; pero en bulla de instrumentos, casi no se oye. Cuando los violines tocan solos, se procura un modo de cantar agradable y dulce, y que lo más que pueda, vaya cerca en un violín del otro. Con ellos se acostumbra hacer las aperturas o introducciones de las obras que se han de cantar; estas no han de ser muy largas y, si son para música eclesiástica, es muy del caso¹⁴²¹.

En cuanto a la aparición de los violines en la esfera musical eclesiástica, es evidente que su incorporación a la plantilla trajo consigo algunas novedades en la escritura: la rítmica musical sería renovada con la proliferación de figuras más breves y, en consecuencia, surgiría una escritura idiomática mucho más ágil con abundantes notas

¹⁴²⁰ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, op. cit., fol. 172v

¹⁴²¹ *Ibidem*, fol. 173r.

breves en escalas, arpeggios y otras figuraciones características¹⁴²². Respecto a las obras objeto de estudio, el violín está presente en cuarenta y una de las cuarenta y tres cantadas analizadas¹⁴²³, y en estas siempre encontramos dos partes independientes escritas para una pareja de violines, salvo una excepción¹⁴²⁴.

Otro dato destacable es que hasta 1750 no era tan habitual que a estos violines se uniesen instrumentos de viento, pues solo en seis de las veintiséis cantadas de Navidad y Reyes compuestas hasta mediados del s. XVIII por Iribarren encontramos dicha combinación. Ya en la segunda mitad de siglo esta tendencia se invertiría, siendo contados los casos en los que solo los violines y el acompañamiento conformaban la parte instrumental de las obras analizadas.

Como era de esperar, la inserción de este instrumento en el ámbito musical religioso español contó con la desaprobación de algunos teóricos de la época, tal y como se desprende de las palabras de Benito Feijoo en 1726:

Los violines son impropios en aquel sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos, y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, muy distante de aquella atención decorosa que se debe a la Majestad de los misterios; especialmente en este tiempo, que los que componen para violines, ponen estudio en hacer las composiciones tan subidas, que el ejecutor vaya a dar en el puente con los dedos¹⁴²⁵.

Pese a estas opiniones negativas, en la capilla de la catedral de Málaga el violín apareció en una época bastante temprana: José Ferro, que dominaba el violón y el violín, fue recibido el 3 de abril de 1703¹⁴²⁶. Esto equiparó a la catedral malagueña con otros centros musicales de la época pioneros en la incorporación de estos instrumentos de cuerda, como la Capilla Real de Madrid, Oviedo o Salamanca¹⁴²⁷.

¹⁴²² TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «La modernización/italianización de la música sacra», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 149.

¹⁴²³ Las excepciones son *Yo y dos bruto* (1740) y *Por aquel horizonte* (1759); la primera incluye dos bajones y la segunda dos flautas.

¹⁴²⁴ Entre las obras analizadas encontramos la obra *Señora parida*, en la que Iribarren compone una sola parte de violín, pero especificando que «se ha de duplicar».

¹⁴²⁵ FEIJOO Y MONTENEGRO, fray Benito Jerónimo, «Música de los templos», en *Teatro crítico universal*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1726, vol. 1, discurso XIV, párrafo 43.

¹⁴²⁶ En junio de 1703 se mencionaba que fue recibido el 3 de abril de aquel año. ACM, AACC n.º 38, fol. 140v, 25-6-1703. A su habilidad con en violón y violín debemos sumar su destreza con el rabel. ACM, AACC n.º 38, fol. 131r, 3-4-1703.

¹⁴²⁷ En la Capilla Real de Madrid había 4 violines en plantilla en 1695. LOLO HERRANZ, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pág. 41. En la catedral de Oviedo su uso está documentado desde 1702. CASARES RODICIO, Emilio, *La música en la catedral de Oviedo...*, op. cit., pág. 113. Y en la catedral de Salamanca se contrató al primer violinista de su plantilla en 1712. PÉREZ PRIETO, Mariano, «La capilla de música de la catedral de Salamanca...», op. cit., pág. 158.

IV.1.4.2.3. *Oboe*

El empleo del oboe abarca todo el magisterio de Iribarren en la catedral de Málaga, ya que, teniendo en cuenta las obras objeto de estudio, la cantada de Navidad o Reyes más temprana en la que Iribarren lo insertó estaba datada en 1733, mientras que la más tardía, en 1759, un año antes de su «primera jubilación»¹⁴²⁸. La introducción de este instrumento en la catedral malacitana coincidió con el ofrecimiento que hizo Juan Cotillas en 1733 de tocar el oboe y, al mismo tiempo, ceder su puesto como bajón a su hijo¹⁴²⁹. Lo realmente curioso es que la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla*, interpretada en la Navidad de 1733, incluyese dos oboes en su instrumentación, mientras que en plantilla solo hemos encontrado a un músico relacionado con este instrumento por aquel entonces (el ministril Juan Cotillas antes mencionado).

Una primera hipótesis nos lleva a pensar que, en este caso, Iribarren reciclara obras compuestas durante su periodo salmantino, ya que, como se ha mencionado en el Capítulo III, años antes de trasladarse a Málaga ya ejercía labores compositivas¹⁴³⁰. Aunque estos datos pueden explicar la incongruencia entre la instrumentación de la obra interpretada y la situación real de la capilla malagueña, existe una segunda hipótesis: la presencia de algún músico o seise que, por aquel entonces, estuviese habilitándose en el oboe y participase con la capilla en las distintas festividades para mejorar su destreza con este instrumento¹⁴³¹. También es probable que algún aspirante a ocupar plaza de ministril, ajeno a la capilla, se uniese a los músicos de la catedral malacitana en aquella festividad para demostrar sus dotes instrumentales¹⁴³², aunque, en este caso concreto, no hemos encontrado ningún documento de la época que lo corrobore¹⁴³³.

¹⁴²⁸ En 1733 encontramos las obras *Tortolilla que amorosa* o *Flores cogiendo va una pastorcilla*, mientras que en 1759 compuso *¡Ay! tierno pastor mío*.

¹⁴²⁹ ACM, AACC n.º 44, s.p., 24-7-1733.

¹⁴³⁰ Según Luis Naranjo, en la catedral de Salamanca no solo ejerció como organista, sino se dedicaría a «suplir al maestro Micieces en la composición, por su ancianidad». NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren Echevarría, Juan»..., *op. cit.*, pág. 235. Pero no solo compuso durante los últimos años del maestro Micieces, sino que en el archivo de la catedral de Salamanca se conservan obras suyas de la década de 1720, posteriores por tanto a la muerte de Micieces, y que coinciden con el magisterio de Antonio de Yanguas. MONTERO GARCÍA, M.^a Josefa, *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, *op. cit.*, págs. 664-669.

¹⁴³¹ Se trataba de seises en prácticas o músicos que se habilitaban en otro instrumento (mencionado en capítulo I, epígrafe dedicado a la «relación laboral entre músicos y cabildo»).

¹⁴³² Véase Capítulo I, epígrafe dedicado a la «relación laboral entre músicos y el cabildo», donde se mencionaba a los músicos «agregados».

¹⁴³³ En las actas capitulares sí se mencionan a otros aspirantes que cantaron o tocaron con la capilla en diversas festividades, pero no hay nada referente a un músico habilitado en el oboe que tocara en la Natividad de 1733 en la catedral de Málaga.

En cuanto a las obras objeto de estudio, el oboe aparece en nueve de las cuarenta y tres composiciones analizadas, tal y como se expone en la siguiente tabla:

Tabla 31. Cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren que emplean el oboe.

N.º de oboes	Título y fecha de composición
1 oboe	<i>Tortolilla que amorosa</i> (1733) <i>Oyendo a un pajarote</i> (1736) <i>Con mirra, incienso y oro</i> (1737) <i>Hasta aquí Dios amante</i> (1741) <i>Pardiobre</i> (1751) <i>Qué es esto amor</i> (1758) <i>¡Ay! tierno pastor mío</i> (1759)
2 oboes	<i>Flores cogiendo va una pastorcilla</i> (1733) <i>Ya ¡oh! gran naturaleza</i> (1757)

De estas nueve cantadas, solo dos incluyen dos partes o papeles independientes de oboe, mientras que las siete restantes solo una, dato que contrasta con la preferencia que Juan Francés de Iribarren mostró por la dualidad de esta cuerda en la plantilla. La prueba de ello se refleja en un reunión capitular de 1740: aquel año Juan Maynoldi y Matías Malchus pretendían ser recibidos en la capilla musical de la catedral de Málaga, el primero como oboísta y el segundo como bajón o fagot; ya habían tocado varias veces en esta ciudad y, a pesar del «gran primor y destreza» que mostraban con sus instrumentos, el maestro navarro señalaba que «para que el concierto sea completo son necesarios a lo menos tres, dos que toquen el oboe y el bajón o fagot que los acompaña, porque un oboe solo no causa la armonía y sonoridad que dos ofrecen»¹⁴³⁴. Dicho esto, el maestro de capilla sugirió la contratación de Antonio González de la Peña que, además del bajón, dominaba con destreza el oboe, las dos flautas y la chirimía¹⁴³⁵.

En virtud de lo observado en otras capillas españolas coetáneas, se puede afirmar que esta misma tendencia a la dualidad en la cuerda de oboe también se produciría en la catedral de Toledo durante aquella época: según Carlos Martínez, en dicha institución toledana tanto oboes como violines, flautas o trompas estaban concebidos para funcionar en pareja¹⁴³⁶.

Otro aspecto destacable a tener en cuenta en nuestro análisis sería la amplitud melódica que debían alcanzar las partes oboísticas. Según Francisco Valls afirmaba en 1742:

¹⁴³⁴ ACM, AACC n.º 45, fol. 156r, 11-8-1740.

¹⁴³⁵ *Ibidem*.

¹⁴³⁶ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., págs. 268 y 370.

Cuando los obueses toquen solos, procure que no vayan por lo muy alto del instrumento, porque no chillen, ni por lo muy bajo tampoco; lo más propio será que todo lo que fueren solos, vaya su música dentro de las cinco líneas y si fuere necesario, añadirle una por arriba. Tocando unidos con los violines se disimulará lo que se ha dicho¹⁴³⁷.

Pero las obras de Iribarren parecen no seguir esta advertencia, pues en algunas de las piezas analizadas los oboes alcanzan un Mi 6 por los agudos, lo que implica sobrepasar con creces el ámbito de las cinco líneas del pentagrama. De hecho, el oboe llegaba a esta nota en el área de la cantada *Pardiobre* y, aunque no se trata de un solo de oboe (el violín duplica su melodía a distancia de tercera descendente), lo cierto es que la parte más aguda debía ser interpretada por este instrumento de viento pese a que, según apreciaciones de Francisco Valls recogidas en su tratado, el oboe «chillarí» en estos registros.

También resulta reseñable la dualidad que comparten los oboes con las flautas, algo a lo que aludíamos al hablar de los ministriles al servicio de la capilla durante el magisterio de Iribarren encargados del interpretar estos dos instrumentos¹⁴³⁸. En las obras analizadas observamos que tanto oboes como flautas no solo se van combinando y alternando en diferentes movimientos, sino en secciones internas de un mismo movimiento, como ocurre excepcionalmente en el caso del área de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza* (1757)¹⁴³⁹.

IV.1.4.2.4. Flauta

Durante el s. XVIII la flauta dulce, ligada al estilo barroco, fue reemplazada paulatinamente por la flauta travesera, no obstante, existe cierta controversia relacionada con este asunto: como ya aludíamos en el Capítulo II, muchos documentos de la época no especificaban cuál de las dos se empleaba y a esto se suma que numerosos estudios sobre capillas musicales españolas, al tratar el tema de la aparición de este instrumento en la plantilla, no concretan a cuál se refieren¹⁴⁴⁰. En el caso de las piezas analizadas no hay lugar a dudas, pues Iribarren especificaba cuál de estas flautas quería emplear, utilizando el término flauta «travesiera» o «travesa» en el caso de emplear las flautas traveseras.

¹⁴³⁷ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, op. cit., fol. 173r.

¹⁴³⁸ Véase epígrafe II.2.3.2.3.

¹⁴³⁹ La otra obra que incluye oboe y flauta es la cantada *Qué es esto amor*, pero, en ese caso, el oboe se emplea en el recitado y la flauta, en el área.

¹⁴⁴⁰ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 258.

Según Francisco Valls, las flautas eran instrumentos de «poco cuerpo» y, por tanto, aconsejaba situarlas en una tesitura alta «porque se oirán mejor»¹⁴⁴¹. Independientemente de si estos consejos compositivos fueron o no tenidos en cuenta por Iribarren, este instrumento no aparece en las cantadas de Navidad y Reyes analizadas hasta 1751; pero, si observamos el resto de su corpus compositivo, veremos que la flauta ya está presente en obras tempranas como el dúo *Canten los jilguerillos*, compuesto en 1733. En relación con este dato, resulta llamativa la inclusión de este instrumento en una fecha tan temprana, pues los primeros flautistas que ocuparon plaza en la catedral de Málaga fueron Antonio González de la Peña y Juan Maynoldi, ambos admitidos en 1740¹⁴⁴², lo que puede ser un indicio de que esta obra mencionada también fue compuesta por Iribarren en Salamanca y, tras ganar el magisterio en la catedral de Málaga, la trajo consigo a esta institución.

Otro elemento destacable es el exiguo empleo de este instrumento de viento en las cantadas objeto de estudio. Si bien el oboe aparecía en nueve de las cuarenta y tres obras analizadas, las flautas traveseras solo estaban presentes en las cantadas *Hola Jau ah Riselo* (1751), *Qué es esto amor* (1758) y *Por aquel horizonte* (1759), mientras que la flauta dulce se empleaba en una obra titulada *Ya ¡oh! gran naturaleza* (1757).

Aunque algunos estudios apuntaban la tendencia a combinar oboes y flautas en una misma composición durante esta época¹⁴⁴³, en el caso de las obras analizadas este fenómeno solo se produce en las cantadas *Qué es esto amor* (1758) y *Ya ¡oh! gran naturaleza* (1757), donde en la misma *particella* se indica el cambio de un instrumento a otro en determinados momentos de la obra (ver ilustraciones 15 y 16). Lo realmente llamativo es que en esta última pieza mencionada la variación instrumental se corresponde con un cambio tanto musical como literario: coincidiendo con un contraste en el contenido del texto, Iribarren modificaba parámetros como el compás y el *tempo*, a la vez que cambiaba del oboe a la flauta dulce y viceversa.

Pero también encontramos ejemplos de piezas en las que la flauta actuaba de manera autónoma sin ser combinada con el oboe a partir de mediados del s. XVIII: en las cantadas *Hola Jau ah Riselo* (1751) y *Por aquel horizonte* (1759) se empleaban una y dos flautas traveseras respectivamente.

¹⁴⁴¹ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, op. cit., fols. 172v y 173r.

¹⁴⁴² El primero fue admitido en agosto de 1740. ACM, Leg. 616, 26-8-1740. Mientras que el segundo lo hizo en septiembre de aquel año. ACM, Leg. 616, 2-9-1740.

¹⁴⁴³ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 380.

Como último dato reseñable relacionado con el empleo de la flauta en las cantadas de Navidad y Reyes del maestro navarro, debemos mencionar la relevancia que adquiere este instrumento en la obra *Por aquel horizonte* (1759): en ella Iribarren prescinde de los violines, entregando el protagonismo a dos flautas, hecho que mostraba la confianza que este maestro depositó en los ministriles de la capilla encargados de tocar dicho instrumento.

IV.1.4.2.5. *Clarín y trompa*

Antes de adentrarnos a analizar la presencia de este instrumento en las obras objeto de estudio, conviene aclarar algunos aspectos organológicos. En el periodo barroco convivieron la trompa de caza y la trompa natural: la primera era un instrumento rudimentario que servía como herramienta básicamente de comunicación, mientras que la trompa natural ya había experimentado numerosas modificaciones físicas por aquel entonces, lo que permitió controlar su afinación con mayor facilidad y endulzar su sonido para un mejor empaste con el resto de instrumentos¹⁴⁴⁴.

Ya centrados en el corpus compositivo de Iribarren, podemos afirmar que este autor empleaba tanto la trompa natural como la trompa de caza, aunque en las obras escogidas para nuestro estudio solo aparece la primera¹⁴⁴⁵; así pues, cuando se hable de la trompa en el presente análisis estaremos haciendo alusión a la trompa natural. Una vez aclaradas estas ideas, podemos señalar que nueve de las cuarenta y tres obras analizadas incluyen trompas en su instrumentación, aunque lo realmente llamativo no es la cifra, sino la época en la que se observa esta tendencia. A diferencia de otros instrumentos ya analizados, sus cantadas de Navidad y Reyes solo incluyen trompas a partir de la segunda mitad del s. XVIII, concretamente en el periodo comprendido entre 1754 y 1760. Como podemos apreciar en la siguiente tabla, en esta etapa no prescinde ni un solo año de estas trompas para componer sus cantadas dedicadas a las festividades de Natividad y Epifanía, instrumento vinculado con la evolución de su repertorio hacia una estética

¹⁴⁴⁴ FERNÁNDEZ CABELLO, Lorena, *El tratamiento de la trompa en la obra de Juan Francés de Iribarren...*, op. cit., pág. 75. Para ampliar información sobre este instrumento y su evolución, véase: JANETZKY, Kurt, *The Horn*, Portland, Amadeus Press, 1988.

¹⁴⁴⁵ En el catálogo realizado por Luis Naranjo se emplea la abreviatura «cor» (equivalente a trompa) para aquellas obras en las que se emplea la trompa natural y, en caso de que esta sea de caza, se especifica «trompa de caza», hecho que demuestra que Iribarren diferenciaba claramente el empleo de estos instrumentos en sus obras. NARANJO LORENZO, Luis E., *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren...*, op. cit., págs. 31-46.

preclasicista¹⁴⁴⁶. Pero esta tendencia no parece ser un caso aislado, sino que, según afirmaba Carlos Martínez, en la segunda mitad del s. XVIII el uso de las trompas se hizo imprescindible en el repertorio en castellano, especialmente en los villancicos¹⁴⁴⁷.

Tabla 32. Cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren que emplean la trompa.

N.º de trompas	Título y fecha de composición
2	<i>Los orbes celestiales</i> (1754) <i>Jerusalén eleva</i> (1755) <i>¡Oh! qué bien que suspenden</i> (1756) <i>Hola pastores</i> (1757) <i>Hombres prevenid</i> (1758) <i>¡Oh! qué halagüeña canción</i> (1758) <i>Qué es esto amor</i> (1758) <i>¡Ay! tierno pastor mío</i> (1759)

Aunque se observa la presencia de la trompa en obras más tempranas de Iribarren, como un salmo compuesto en 1735¹⁴⁴⁸, la proliferación en el empleo de estos instrumentos a partir de la década de los cincuenta a nivel nacional tiene un paralelismo con la situación de la capilla instrumental de la catedral de Málaga. Muestra de ello sería la contratación del primer trompista de la capilla catedralicia malagueña en 1744 (Pedro de la Espada)¹⁴⁴⁹, músico al que se sumaría Bernardo García solo un año después¹⁴⁵⁰, y Matías Trujillo, desde 1753¹⁴⁵¹. Así pues, podríamos afirmar que, durante la década de los cincuenta, la cuerda de los trompistas estuvo bien nutrida en la capilla malagueña y esta circunstancia no fue desaprovechada por el compositor navarro en sus labores compositivas.

En cuanto al lenguaje empleado por estos instrumentos, investigaciones previas señalaban que, al igual que en toda Europa, la trompa durante el s. XVIII se limitaba a reforzar la armonía huyendo del protagonismo melódico¹⁴⁵²: tenían papeles muy

¹⁴⁴⁶ La aparición de las trompas durante el s. XVIII está vinculada con la evolución del repertorio hacia una estética más o menos clasicista. VIRGILI BLANQUET, María Antonia, «Voces e instrumentos en la música española del s. XVIII», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 3, nº 2, 1987, págs. 101-102.

¹⁴⁴⁷ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 397.

¹⁴⁴⁸ ACM, Leg. 66-9 (sección música).

¹⁴⁴⁹ Este fue aceptado como trompa, clarín y violín. ACM, AACC n.º 46, fol. 117v, 12-6-1744.

¹⁴⁵⁰ Este ministro fue admitido como violín y violón en 1740. ACM, AACC n.º 45, fol. 137v, 3-1-1740. Pero su primera cita como trompista aparece en 1745. ACM, AACC n.º 46, fol. 427r, 6-12-1745.

¹⁴⁵¹ En 1751 ya ejercitaba con aprovechamiento la trompa y clarín, siendo su mentor Pedro de la Espada ACM, AACC n.º 46, fol. 957v, 8-2-1751. Aun así, se mantuvo en el puesto de seise hasta 1753. ACM, AACC n.º 47, fol. 4r, 2-1-1753. Pero dejó vacante su plaza para ser sustituido por el seise Pedro Rodríguez. ACM, AACC n.º 47, fol. 5r, 16-1-1753. Ya desde diciembre de aquel año era citado como trompa y clarín. ACM, AACC n.º 47, fol. 108v, 22-12-1753.

¹⁴⁵² MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, págs. 267-268.

sencillos, un ámbito de notas reducido¹⁴⁵³ y, además, su participación resultaba a veces esquemática y testimonial, dadas sus considerables limitaciones técnicas y la falta de capacidad para tocar diseños melódicos desarrollados¹⁴⁵⁴. En contraste con estas afirmaciones, llaman nuestra atención las áreas de las cantadas *Los orbes celestiales o Jerusalén eleva*, de 1754 y 1755 respectivamente, donde Iribarren escribió algunos compases con un evidente protagonismo melódico de las trompas. Aun así, el caso de la cantada *Hola pastores* es el más sorprendente pues, tal y como señalábamos en el Capítulo II, el área da comienzo con las dos trompas sin ningún tipo de acompañamiento: mientras la primera expone el tema principal, la segunda ejecuta un motivo arpegiado con un carácter más armónico¹⁴⁵⁵.

El clarín, por otra parte, solo aparece en dos de las piezas analizadas: *Siendo pastor de fama* (1745) y *Mil veces sea bendito* (1760). Aunque la primera de estas obras emplea un solo clarín, en la segunda aparecen dos clarines que se alternan con dos trompas, compartiendo en este caso la misma *particella*. Así como ocurría con oboes y flautas, las trompas y clarines nunca mezclaban sonoridades de forma simultánea en las cantadas analizadas, ya que era la misma persona la que generalmente se encargaba del manejo de estas parejas de instrumentos¹⁴⁵⁶.

A propósito de la técnica de estos instrumentos, debemos admitir que el empleo de clarines y trompas acarrea ciertos problemas debido a sus dificultades de ejecución: al ser aún instrumentos naturales que solo podían producir los sonidos de la serie armónica natural, su escritura prescindía de florituras y notas de adorno¹⁴⁵⁷. A esto se sumaba el desgaste físico que suponía para los ministriles tocar dichos instrumentos, hecho al que aludía Francesc Valls en su tratado *Mapa Armónico Práctico*: según este teórico, lo ideal era que trompas y clarines no tocasen muchos compases consecutivos, «porque sería reventarlos», no pasando de dos o tres compases «para que puedan descansar»¹⁴⁵⁸; además, aconsejaba «que su música sea fácil y armoniosa, para que cualquiera mediana habilidad la ejecute y satisfaga al oído»¹⁴⁵⁹. Pese a las dificultades señaladas, Iribarren no renunció al uso continuado de estos instrumentos a partir de la

¹⁴⁵³ GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona...*, op. cit., vol. 1, pág. 387.

¹⁴⁵⁴ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, págs. 267-268 y MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 272.

¹⁴⁵⁵ Véase ilustración 18 en el Capítulo II.

¹⁴⁵⁶ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 380.

¹⁴⁵⁷ FERNÁNDEZ CABELLO, Lorena, *El tratamiento de la trompa en la obra de Juan Francés de Iribarren...*, op. cit., pág. 46.

¹⁴⁵⁸ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, op. cit., fol. 172v.

¹⁴⁵⁹ *Ibidem*, fol. 173v.

segunda mitad del s. XVIII, lo que nos lleva a pensar en las cualidades técnicas tan destacables que los ministriles trompa de la capilla catedralicia malagueña debían poseer, pues no solo ejecutaron pasajes de cierta longitud y dificultad técnica, sino que se convirtieron en protagonistas absolutos en algunos momentos, prescindiendo de los omnipresentes violines. Esto evidencia la importancia que para Iribarren adquirieron las nuevas sonoridades instrumentales que se irían imponiendo desde mediados de la centuria dieciochesca, mostrándose proclive a incluir en su obra estas novedades compositivas.

Por último, debemos puntualizar que la escritura para trompa en la época dieciochesca distinguía entre dos escuelas: la española o italiana y la centroeuropea¹⁴⁶⁰. La primera, utilizada por Iribarren, consideraba la trompa un instrumento no transpositor y empleaba diversas armaduras según el caso; sin embargo, en la centroeuropea la parte de trompa no tenía armadura y solo se especificaba el tono de afinación que el ministril debía usar para cada obra¹⁴⁶¹.

IV.1.5. Ornamentación

Los adornos son muy frecuentes en las cantadas de Juan Francés de Iribarren analizadas, donde aparecen de manera recurrente trinos, mordentes y *acciacaturas*. Las secciones cadenciales suelen ser las más proclives a incluir este tipo de adornos, sobre todo trinos y mordentes; aunque, tal y como se observa en la siguiente ilustración, también estos ornamentos eran empleados para reforzar el contenido del texto en ciertas ocasiones.

The image shows a musical score excerpt for measures 25-27 of the cantata 'Respira Adán'. It features four staves: Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass. A red box highlights a trill ornament in measures 26 and 27 across all staves. The lyrics 'tem-blan-do de fri-o,' are written below the vocal line.

Ilustración 42. Área de la cantada *Respira Adán* (cc. 25-27). Violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento.

¹⁴⁶⁰ FERNÁNDEZ CABELLO, Lorena, *El tratamiento de la trompa en la obra de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, págs. 49-50.

¹⁴⁶¹ *Ibidem*, pág. 50.

En cuanto a la parte interpretativa de estas cantadas, no existen demasiados datos sobre el nivel técnico general de los cantantes y ministriles durante el Barroco musical, pero sabemos por los tratados que se valoraba sobremanera el «echar glosas», la «gala» y la «garganta»¹⁴⁶². Según estos documentos, se apreciaban las vocalizaciones (lo que en los textos de la época se denominaba «glosa de garganta» o «gala»), los agudos, los ornamentos o «queiebros», la inteligibilidad y expresión del texto, la sensación de ausencia de esfuerzo y el no descomponer el gesto, además de otra serie de habilidades¹⁴⁶³.

La razón de exigir de estas destrezas se encuentra en la tendencia imperante durante el Barroco a insertar cadencias vocales en la mayoría de las arias y, asimismo, a ornamentar la sección *da capo* de la pieza (A'), añadidos que debían ser diferentes en cada interpretación¹⁴⁶⁴. No obstante, Francisco Valls advertía en su tratado de 1742 sobre este tipo de recursos ornamentales, pues el músico debía interpretar las obras teniendo en cuenta las siguientes premisas:

Sin añadir ni quitar nada de lo que pinta el papel, cantándolo sin afectación, ni desaire, sino con el espíritu que pide aquella música: no entendiendo con esto que no pueda cada cual adornar aquella parte, pero sin desfigurarla; antes bien digo que no poniendo el instrumentista o cantante algo del caudal propio, será una música insípida y mucho más si es de una o dos voces. Imítense en esto a italianos y franceses que son exactísimos tanto en ejecutar lo que expresan las notas como en los adornos con que las visten. Hoy en España están ya muy remediadas en voces y en instrumentos los referidos abusos¹⁴⁶⁵.

Aparte de estas recomendaciones, Valls rechazaba que este tipo de ornamentos pudieran ser añadidos a las partes del bajo continuo. De hecho, este autor sostenía que «es grave defecto también glosar lo que se canta o tañe; y mucho mayor en los bajos, siendo instrumentos o voces; porque con las glosas se destruye aquella composición y si sucediese en los acompañamientos sería mucho peor»¹⁴⁶⁶.

Como hemos podido apreciar durante nuestro análisis, en el caso del área de la cantada *Por aquel horizonte* (1759) Iribarren optó por dejar escritas las notas exactas de una cadencia vocal inserta al final del movimiento. Este embellecimiento melódico, anotado por el propio autor, tendría lugar al final del área (justo antes de la vuelta a la

¹⁴⁶² GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «Aspectos de la práctica musical española en el s. XVII...», *op. cit.*, pág. 90.

¹⁴⁶³ *Ibidem*, págs. 92-93.

¹⁴⁶⁴ Para más información sobre convenciones interpretativas relacionadas con la ornamentación, véase: HILL, John Walter, *La música barroca...*, *op. cit.*, pág. 411.

¹⁴⁶⁵ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, *op. cit.*, fol. 283r.

¹⁴⁶⁶ *Ibidem*, fol. 282v.

sección A'), especificando al encargado de escribir las *particellas* que «esto se copia en un punto más tenue fuera del área en la voz», como se puede ver en la siguiente imagen:

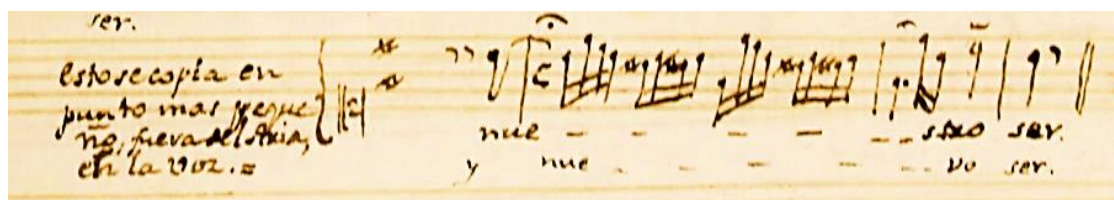


Ilustración 43. Cadencia escrita por el propio Iribarren al final del área de la cantada *Por aquel horizonte*. Manuscrito de la partitura general.

Puesto que, además del manuscrito general, se conservan las *particellas* de esta obra, se ha podido comprobar que el copista acató la orden del maestro. Como se observa en la siguiente ilustración, este copista anotó dicho pasaje en al final de la *particella* de la voz de tiple:

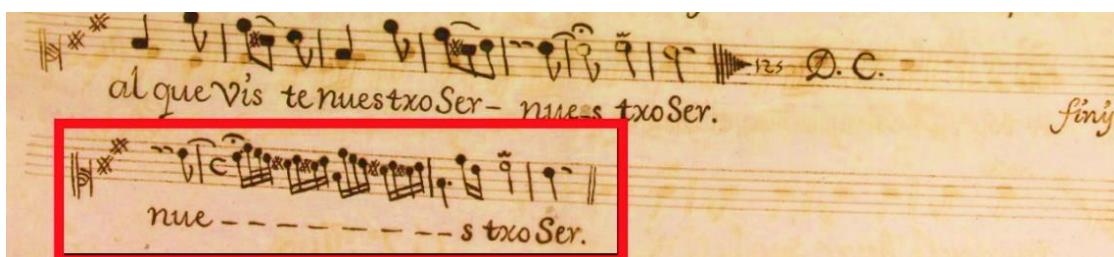


Ilustración 44. Últimos compases del área de la cantada *Por aquel horizonte*. *Particella* de la voz de tiple.

Si bien la citada pieza fue trascrita por Miguel Querol, detalles de este tipo no fueron reflejados en su edición¹⁴⁶⁷. Esto nos hace reflexionar sobre una importante premisa a la hora de estudiar este tipo de repertorio: las fuentes originales muestran muchos aspectos que pueden pasar desapercibidos a simple vista y, por tanto, no debemos desdeñar ningún tipo de anotación por nimia o irrelevante que pueda parecer.

IV.1.6. Orden dentro del ciclo

Según Luis Naranjo, «de auténtico retablo podría considerarse el conjunto de los villancicos [de Iribarren] dentro de los maitines de Navidad», a lo que añade que, por regla general, se observa el paso a temáticas cada vez más cercanas al regocijo del público

¹⁴⁶⁷ FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan, «Por aquel horizonte», en QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música barroca española...*, págs. 59-67.

y la sonrisa, sobre todo a partir del cuarto villancico¹⁴⁶⁸. El primero de ellos, denominado «villancico de kalenda», se cantaba el día 24 de diciembre acabada la ceremonia de prima; con mucha probabilidad, este se repetía en el primer nocturno de maitines, pues en muchos pliegos se leía textualmente «villancico de kalenda» y «primero de maitines»¹⁴⁶⁹. Estos solían ser de una temática seria y rimbombante, con un espíritu grandioso y grandilocuente subrayado por el impresionante aparato vocal e instrumental empleado en estas piezas. En ellos se hacía referencia a varias temáticas: Antiguo Testamento, la espera del Nacimiento o numerosos vaticinios a lo largo de la Historia Sagrada. Concretamente, el primer responsorio al que sustituye este primer villancico, *Hodie nobis coelorum*, sostiene que «hoy el Rey de los Cielos se ha dignado nacer [...] se alegra el ejército de los ángeles porque ha aparecido la salvación para el género humano»¹⁴⁷⁰.

Como veremos a continuación, ninguna de las cantadas analizadas abriría el ciclo de villancicos de Navidad. De hecho, se trata de obras con una reducida plantilla vocal e instrumental si la comparamos con otros villancicos del maestro navarro y, puesto que las cantadas son para una o dos voces máximo, además de una reducida orquesta, este tipo de piezas no serían las más idóneas para dar la solemnidad y grandilocuencia con la que se pretendían comenzar los maitines de Navidad.

Por lo que respecta al segundo villancico, este sustituía al responsorio *Hodie nobis de coelo*, en el cual se relataba que «hoy nos ha bajado del cielo la paz verdadera [...] los cielos han manado miel»¹⁴⁷¹. Si nos ceñimos a las obras objeto de estudio en esta tesis, vemos que este segundo lugar dentro del ciclo lo ocupan nueve de las cuarenta y tres cantadas analizadas¹⁴⁷². Según Luis Naranjo, este segundo villancico era normalmente elegante y refinado, con un texto que hacía referencias al Niño Jesús en un tono poético¹⁴⁷³.

El tercer villancico sustituía al responsorio *Quem vidistis pastores*, cuyo texto decía lo siguiente: «¿A quién habéis visto, pastores? Decidnos, anunciadnos quién ha aparecido en la tierra»¹⁴⁷⁴. Esta tercera obra era de carácter pastoril y narrativa y, tal y

¹⁴⁶⁸ LORENZO NARANJO, Luis E., «Los villancicos y las cantadas de Navidad del maestro Iribarren», en LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren...*, op. cit., pág. 142.

¹⁴⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, pág. 143.

¹⁴⁷² Los títulos son *Niño agraciado* (1735), *Dígame, dígame* (1737), *Yo y dos brutos* (1740), *Qué habréis primero* (1741), *Respira Adán* (1753), *Ya joh! gran naturaleza* (1757), *¡Oh! qué halagüeña canción* (1758), *¡Ay! tierno pastor mío* (1759) y *Mil veces sea bendito* (1760).

¹⁴⁷³ LORENZO NARANJO, Luis E., «Los villancicos y las cantadas de Navidad del maestro Iribarren»..., op. cit., pág. 143.

¹⁴⁷⁴ *Ibidem*.

como podemos observar en la tabla 33, solo dos de las cuarenta y tres cantadas analizadas ocupaban este tercer lugar dentro del ciclo¹⁴⁷⁵, cuyo texto coincide con este tipo de contenido bucólico¹⁴⁷⁶.

Desde el cuarto villancico pasábamos con frecuencia al tema de chanza, aunque también podía haber alguno con alusiones a la Madre de Dios que nos hacía retornar a un ambiente musical refinado, pues los responsorios a los que sustituían estos villancicos eran netamente marianos excepto el último (el cuarto es *O magnum mysterium*; el quinto, *Beata Dei Genitrix*; el sexto, *Sancta a immaculata virginitas*; el séptimo, *Beata viscera*; y el octavo *Verbum caro factum est*)¹⁴⁷⁷. De aquí en adelante la correspondencia entre el texto de las cantadas analizadas y el responsorio que sustituían no tendrían una relación tan evidente como en los casos anteriores.

Visto ya todo el ciclo de villancicos y sus temáticas, Naranjo afirmaba que, en el caso de Juan Francés de Iribarren, estos ciclos pasaban «de una seriedad grandiosa a cierta exquisitez y primor que daba paso a otro ambiente bucólico-pastoril para llegar a la chanza y acabar con la tonadilla alegre»¹⁴⁷⁸. Por lo que respecta a las cantadas analizadas, diez de las cuarenta y tres ocupaban el cuarto lugar dentro del ciclo; ocho, el quinto; tres, el sexto; siete el séptimo; y cuatro, el octavo¹⁴⁷⁹. Por tanto, aunque investigaciones previas sostenían que las cantadas y formas afines de estilo italiano eran más frecuentes en los cuatro primeros villancicos¹⁴⁸⁰, se ha comprobado que una gran proporción de las cantadas analizadas (concretamente veintinueve) se correspondían con los villancicos cuarto al octavo, siendo solo once las que ocupaban el lugar segundo o tercero.

¹⁴⁷⁵ *Quién me dirá* (1733) y *A Belén caminad* (1736).

¹⁴⁷⁶ Por ejemplo, la introducción de la obra *A Belén caminad* dice: *A Belén caminad pastorcillos / que hay dos maravillas / pues recreo común son de todos / Jesús y María*.

¹⁴⁷⁷ LORENZO NARANJO, Luis E., «Los villancicos y las cantadas de Navidad del maestro Iribarren»..., *op. cit.*, págs. 143-144.

¹⁴⁷⁸ *Ibidem*, pág. 145.

¹⁴⁷⁹ En el cuarto lugar encontramos *Nevado albergue* (1742), *Vamos claros mi Niño* (1748), *Qué es esto cielos* (1750), *Pardiobre* (1751), *Per María gratia plena* (1753), *Los orbes celestiales* (1754), *Jerusalén eleva* (1755), *¡Oh! qué bien que suspenden* (1756), *Hola pastores* (1757) y *Qué es esto amor* (1758); en el quinto *Fogosa inteligencia* (1737), *Silvio soy músico antiguo* (1739), *Montes tenedme envidia* (1743), *El comilón honrado* (1744), *Siendo pastor de fama* (1745), *Señora parida* (1746), *Hola chequillo* (1747) y *Hola Jau ah Riselo* (1751); en el sexto, *Ave que deja el nido* (1734), *Oyendo a un pajarote* (1736), *Hombres prevenid* (1758); en el séptimo *Flores cogiendo va una pastorcilla* (1733), *Has oído Fenisa* (1735), *¡Oh! bienaventurada* (1741), *Hasta aquí Dios amante* (1741), *Qué temprano ¡oh! bien mío* (1746), *Ya anticipo la alegre primavera* (1758) y *Por aquel horizonte* (1759); y, en el octavo *Tortolilla que amorosa* (1733), aunque este número parece haber sido escrito con posterioridad. El noveno villancico (o villancico de Reyes) se corresponde con las siguientes cantadas: *Con mirra, incienso y oro* (1737), *Has visto Gila* (1743) y *Qué alegre caminas* (1744).

¹⁴⁸⁰ LORENZO NARANJO, Luis E., «Los villancicos y las cantadas de Navidad del maestro Iribarren»..., *op. cit.*, pág. 145.

A modo de resumen, a continuación mostramos una tabla en la que, además del año de composición, se refleja el orden que ocupan estas cantadas de Navidad y Reyes dentro del ciclo de los villancicos navideños. Tal y como se desprende de los datos aquí reflejados, las cantadas de Navidad y Reyes de Juan Francés de Iribarren no muestran una evolución cronológica en cuanto al orden que ocuparon dentro del ciclo. De hecho, una misma tendencia se observa desde los inicios de su magisterio hasta finales de este periodo: todas sus cantadas de Navidad y Reyes se sucedían de manera aleatoria junto con el resto de villancicos; sin embargo, el primer lugar siempre estaba reservado para el villancico de Kalenda.

Tabla 33. Lugar de interpretación que ocupan las cantadas analizadas en el ciclo de villancicos.

Título	Año de composición	Lugar que ocupa en el ciclo
<i>Flores cogiendo va una pastorcilla</i>	1733	7
<i>Quién me dirá</i>	1733	3
<i>Tortolilla qué amorosa</i>	1733	8 o Reyes
<i>Ave que deja el nido</i>	1734	6
<i>Has oído Fenisa</i>	1735	7
<i>Niño agraciado</i>	1735	2
<i>A Belén caminad</i>	1736	3
<i>Oyendo a un pajarote</i>	1736	6
<i>Con mirra, incienso y oro</i>	1737	Reyes
<i>Dígame, dígame</i>	1737	2
<i>Fogosa inteligencia</i>	1737	5
<i>¡Oh! bienaventurada</i>	1738	7
<i>Silvio soy músico antiguo</i>	1739	5
<i>Yo y dos brutos</i>	1740	2
<i>Hasta aquí Dios amante</i>	1741	7
<i>Que habréis primero</i>	1741	2
<i>Nevado albergue</i>	1742	4
<i>Has visto Gila</i>	1743	Reyes
<i>Montes tenedme envidia</i>	1743	5
<i>El comilón honrado</i>	1744	5
<i>Qué alegre caminas</i>	1744	Reyes
<i>Siendo pastor de fama</i>	1745	5
<i>Qué temprano ¡oh! bien mío</i>	1746	7
<i>Señora parida</i>	1746	5
<i>Hola chequillo</i>	1747	5
<i>Vamos claros mi niño</i>	1748	4
<i>Qué es esto cielos</i>	1750	4/5 ¹⁴⁸¹

¹⁴⁸¹ En las *particellas* de 1750 pone «4º», aunque en el manuscrito y en la portada de la *particella* de 1764 pone «5º».

<i>Hola Jau ah Riselo</i>	1751	5
<i>Pardiobre</i>	1751	4
<i>Per Maria gratia plena</i>	1753	4
<i>Respira Adán</i>	1753	2
<i>Los orbes celestiales</i>	1754	4
<i>Jerusalén eleva</i>	1755	4/5 ¹⁴⁸²
<i>¡Oh! qué bien que suspenden</i>	1756	4
<i>Hola pastores</i>	1757	4
<i>Ya ¡oh! gran naturaleza</i>	1757	2
<i>Hombres prevenid</i>	1758	6
<i>¡Oh! qué halagüeña canción</i>	1758	2
<i>Qué es esto amor</i>	1758	4/7 ¹⁴⁸³
<i>Ya anticipo la alegre primavera</i>	1758	7
<i>¡Ay! tierno pastor mío</i>	1759	2
<i>Por aquel horizonte</i>	1759	7 ¹⁴⁸⁴
<i>Mil veces sea bendito</i> ¹⁴⁸⁵	1760	2

Para nuestra sorpresa, musicólogos y catalogadores pasaron por alto el número de orden dentro del oficio divino de este tipo de obras, pero este debe encontrarse escrito en un sitio u otro de manuscritos y *particellas*, pues la capilla debía conocerlo por anticipado. Si bien este número ha pasado desapercibido, creyendo que eran anotaciones de catalogaciones anteriores, a continuación mostraremos en qué lugar concreto de las fuentes primarias puede encontrarse, pues no siempre se especificaba siguiendo los mismos criterios.

Como ya se ha mencionado en epígrafes anteriores, la proporción de obras analizadas que conservan su manuscrito general es mucho menor que aquellas que

¹⁴⁸² Resulta llamativo que en la primera página del manuscrito pone «4º», aunque en la última página se indica que es tanto el «4º» como el «5º», como se muestra en la ilustración 47.

¹⁴⁸³ En la última página del manuscrito aparece «4º» tachado y se indica que es el «7º».

¹⁴⁸⁴ Aunque no se indica en la fuente original, Susana Rodríguez, tras haber procedido a la completa ordenación de los villancicos y cantadas de Navidad de Iribarren, señala que se trata del 7º villancico. RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII del archivo de la catedral de Málaga...*, op. cit., pág. 85.

¹⁴⁸⁵ Esta composición fue denominada por el propio Iribarren «Villancico 2º de Navidad, Cantada solo de tenor». El CAMCM la recoge en el apartado de villancicos y no en el de cantadas. MARTÍN MORENO, Antonio (dir.), *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 2, pág. 503. Como podemos ver, la fecha de esta última cantada compuesta por Iribarren es de 1760, aunque su magisterio se prolongó hasta 1767. Esto se debe a que su última etapa no debió de ser nada fácil; de hecho, las actas capitulares reflejan que en 1760 expuso su delicado estado de salud al cabildo y su imposibilidad de realizar correctamente su labor en la capilla, así como de encargarse de la educación de los seises. AACC n.º 49, fols. 189r, 189 v, 190r, 190v, 191r, 20-9-1760. Por otra parte, Luis Naranjo sostiene que desde aquel año de 1760 hasta 1767 solo compuso 28 obras y algunas de autoría dudosa, aunque la producción de villancicos seguía siendo obligada, con dieciocho anuales al menos. En el archivo de la catedral malagueña encontramos una colección de obra en romance de un supuesto discípulo de Iribarren, quien podía ser Jaime Torrens. NARANJO LORENZO, Luis E., «La aportación de Juan Francés de Iribarren en la música española del s. XVIII»..., op. cit., pág. 45.

conservan uno o dos juegos de *particellas*. En el caso de estos borradores generales de puño y letra de Iribarren, hemos comprobado que la indicación numérica que hacía referencia al orden de la obra dentro del ciclo de villancicos, no siempre se dejaba plasmada en el mismo lugar; de hecho, esta podía señalarse tanto en la portada como en la primera y última página del manuscrito o bien solo en la última.

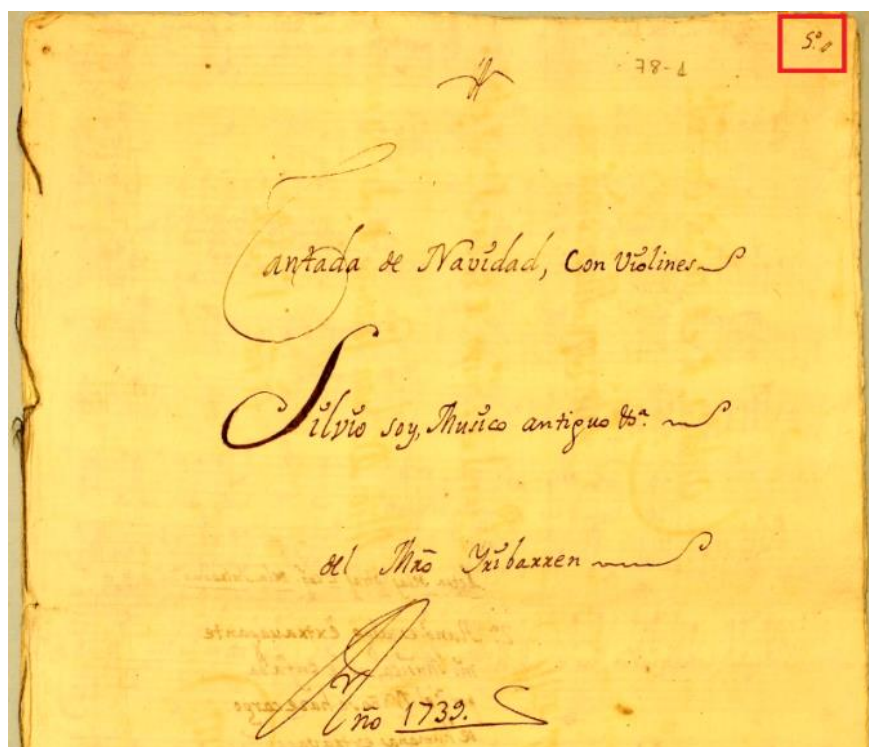


Ilustración 45. Portada del manuscrito general o borrador de la cantada *Silvio soy músico antiguo*.

Recio tenor (trump y Violin Recio meco.) Cantada de Navidad con Violin y Trompa: del Mño Iribarren 1739.

4º

De aquí a ten e leva te p de xosa fuente y véxas en Belen y en una cueba templo me p de un

suplé la Plata

tento q'z compil vtrr ghezas po examente en el suplé la Plata la nre y el cielo de de

Sata de Pajas un the soru q' a fienta en el piasa la toz de lozo la p' de q' v' en cenos que p'az y

Glozia en to nan plases teoz yel vez de f'ca ce xada en un se vé bre véxas para q' el o be ce

le a bre un sol pa tente tanto may ja exad quanto de la p' g'za al fi en quabo.

Si pre brex con Violin y Trompa

Ilustración 46. Primera página del manuscrito general o borrador de la cantada *Jerusalén eleva*.



Ilustración 47. Fragmento de la última página del manuscrito general o borrador de la cantada *Jerusalén eleva*.

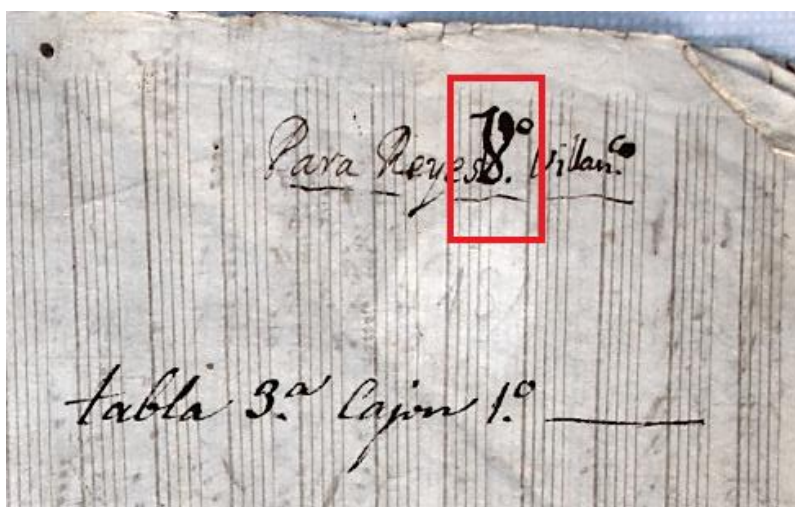


Ilustración 48. Fragmento de la última página del manuscrito general o borrador de la cantada *Tortolilla que amorosa*¹⁴⁸⁶.

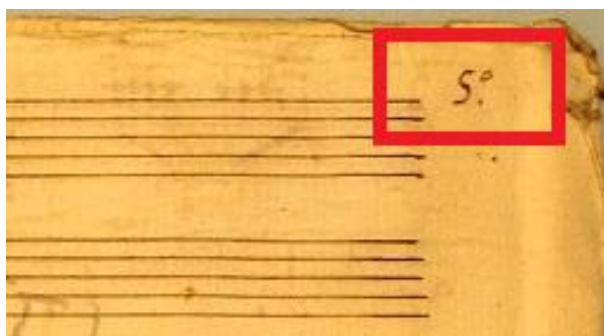


Ilustración 49. Fragmento de la última página del manuscrito general o borrador de la cantada *Señora parida* (esquina superior derecha).

En el caso de las *particellas* conservadas, se observa que la manera de especificar el orden de estas obras dentro del ciclo era algo menos aleatoria que en el caso de los

¹⁴⁸⁶ Este número de orden debió ser sobreescrito con posterioridad, puesto que los villancicos de Reyes siempre ocupaban el noveno lugar en el ciclo.

borradores o partituras generales, pues siempre se indicaba en la esquina superior derecha de la portada de la *particella*, como se ilustra en la siguiente imagen:

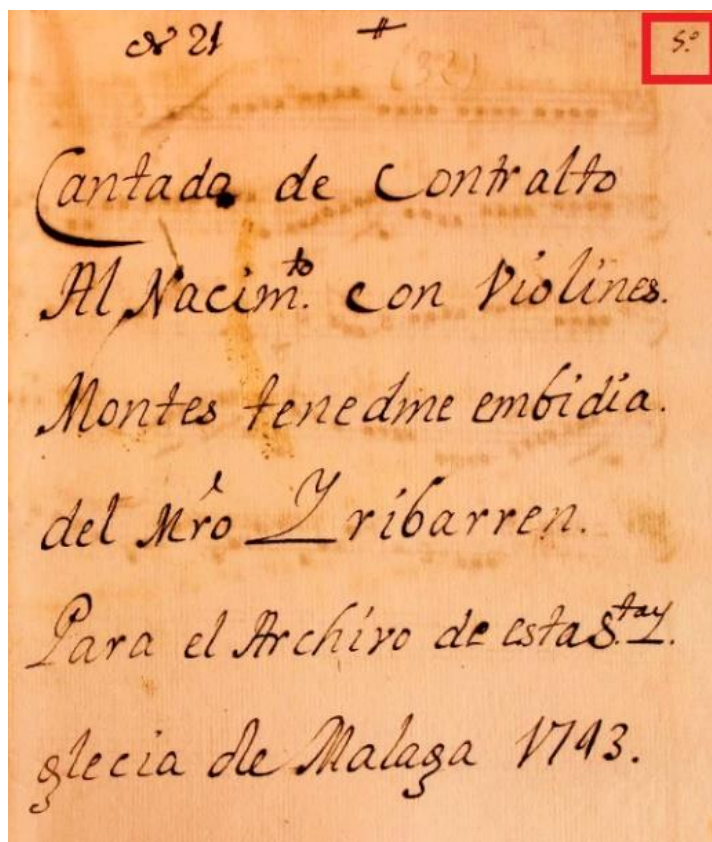


Ilustración 50. Portada de la *particella* de la cantada *Silvio soy músico antiguo*.

IV.2. ANÁLISIS DE SUS SECCIONES INTERNAS

IV.2.1. Introducción o entrada

En primer lugar, debemos mencionar que solo diez de las cuarenta y tres cantadas analizadas comienzan con este tipo de movimiento introductorio (véase tabla 28). Por una parte, la nomenclatura utilizada parece ser algo aleatoria, pues las obras más tempranas como *Quién me dirá* (1733), *Tortolilla que amorosa* (1733), *A Belén caminad* (1736), *Dígame, dígame* (1737), *Silvio soy músico antiguo* (1739) y *Yo y dos brutos* (1740) utilizan el término «introducción»; mientras que las cantadas más tardías como *Qué alegre caminas* (1744), *Señora parida* (1746), *Per Maria gratia plena* (1753) y *¡Oh! qué halagüeña canción* (1758), lo sustituyen por «entrada».

Tal y como hemos observado, algunas de estas introducciones o entradas muestran una clara reminiscencia de los movimientos más emblemáticos del villancico puramente hispánico, pues utilizan el término «estribillo» o «copla» para denominar estas secciones

en alguna de las fuentes conservadas. Esta mezcla de términos es una evidencia más de la línea tan fina que delimitaba el villancico de estilo hispano y el de estilo italiano, siendo este el caso de las cantadas *Tortolilla que amorosa* (1733), *Silvio soy músico antiguo* (1739) y *Yo y dos brutos* (1740).

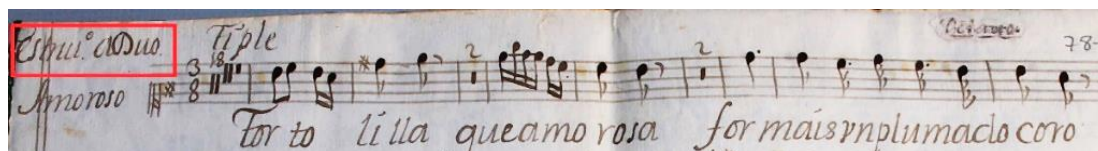


Ilustración 51. Introducción (denominada «estribillo») de la cantada *Tortolilla que amorosa* (cc. 1-8). Particella de tiple.

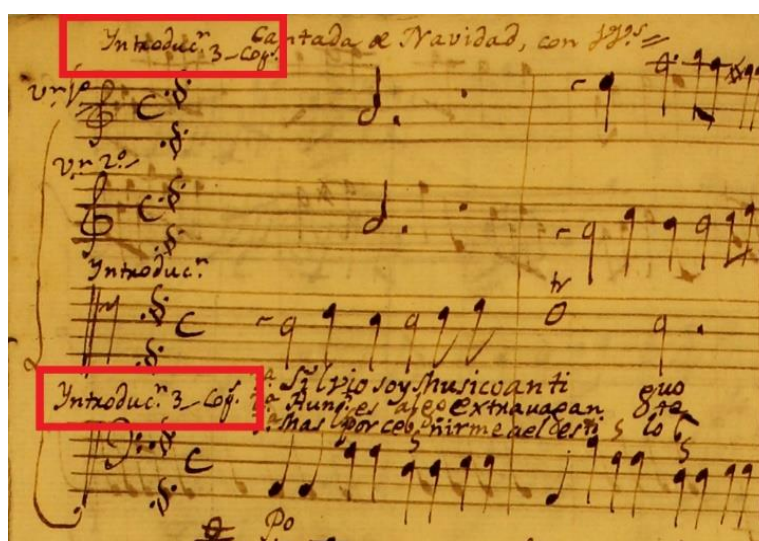


Ilustración 52. Introducción de la cantada *Silvio soy músico antiguo* (cc. 1-2). Violín 1, violín 2, tenor y acompañamiento.

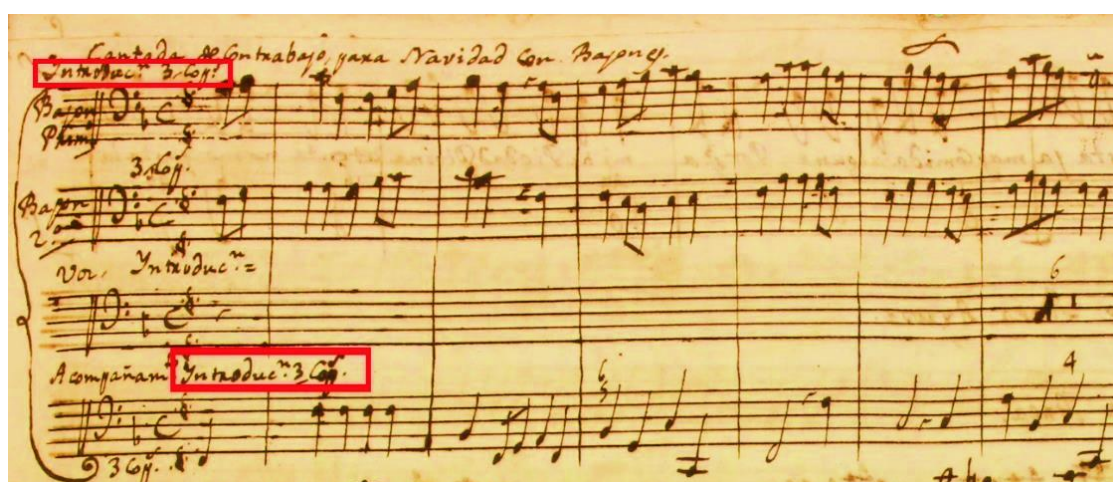


Ilustración 53. Introducción de la cantada *Yo y dos brutos* (cc. 1-6)¹⁴⁸⁷. Bajón 1, bajón 2, bajo y acompañamiento.

¹⁴⁸⁷ Al igual que en el caso de la cantada *Silvio soy músico antiguo*, en el inicio de esta obra se especifica que está formada por tres coplas.

En cuanto a la longitud de los movimientos, debemos admitir que esta es bastante dispar, pues oscila entre los diecisiete compases de la introducción de la cantada *A belén caminad* (1736) y los setenta y nueve, en el caso de la introducción de la obra *Tortolilla que amorosa* (1733). Por otra parte, algo más de homogeneidad encontramos en el tipo de compases empleados, pues la mayoría utilizan el compasillo¹⁴⁸⁸. A diferencia de las áreas que, como veremos en epígrafes posteriores, sí tienen un esquema tonal y formal bastante definido, en estas introducciones no observamos un patrón estable, sino que su estructura interna es algo aleatoria.

En cuanto a las dinámicas, la paleta de intensidades es bastante reducida: en la mayoría de los casos, estas no van más allá de un *piano* o un *fuerte*. De hecho, en algunas de estas introducciones no aparece ningún matiz en toda la sección, como ocurre en las cantadas *A Belén caminad* (1736) o *Dígame, dígame* (1737).

Los *tempos* señalados tampoco muestran una tendencia clara: por lo general, suelen ser solemnes como «Despacio» (*Quién me dirá*), «Amoroso» (*Tortolilla que amorosa*), «A medio aire» (*A Belén caminad* y *Dígame, dígame*) y «Moderato un poco» (*¡Oh! qué halagüeña canción*); aunque también hay casos contrarios como «Allegro» (*Señora parida* y *Qué alegre caminas*), «Festiva» (*Per Maria gratia plena*) o que, simplemente, carecen de indicación (*Silvio soy músico antiguo* y *Yo y dos brutos*).

Otro aspecto reseñable es la presencia de hemiolias en los últimos compases de dos de las introducciones analizadas (las cantadas *Quién me dirá* y *Tortolilla que amorosa*, ambas fechadas en 1733); sin embargo, este tipo de recursos, tan frecuentes en el Barroco, no serán empleados en las cantadas de Iribarren más tardías, cuyo lenguaje es más cercano al estilo preclásico¹⁴⁸⁹.

En los dos casos anteriormente mencionados, vemos que, en ambas obras, la *particella* del violín 1 omite una línea de compás y funde dos compases en uno solo. De esta manera, pasamos de un 3/4 a un supuesto 6/4 (en el caso de la cantada *Quién me dirá*) o, de un 3/8, a un 3/4 (en el caso de la cantada *Tortolilla que amorosa*).

¹⁴⁸⁸ Las excepciones son las introducciones de las cantadas *Quién me dirá* (3/4), *Tortolilla que amorosa* (3/8), *Per Maria gratia plena* (compasillo binario) o *Qué alegre caminas* (12/8).

¹⁴⁸⁹ La hemiolia se forma cuando dos compases ternarios se interpretan como si estuvieran escritos en tres compases binarios o viceversa. Aunque es un recurso ya empleado en la música mensurada antigua y muy común en el periodo Barroco, compositores románticos como Schumann o Brahms también la emplearon. LATHAM, Alison (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pág. 720.



Ilustración 54. Introducción de la cantada *Quién me dirá*. Primera página de la *particella* de violín 1.



Ilustración 55. Introducción de la cantada *Tortolilla que amorosa*. Primera página de la *particella* de violín 1.

IV.2.2. Recitado

En cuanto la instrumentación de este tipo de secciones, observamos que casi todos los recitados analizados en el presente estudio son *semplices* o *seccos*¹⁴⁹⁰ o, en otras palabras, recitados cuya voz o voces solo están sustentadas por el bajo continuo¹⁴⁹¹. Como excepción encontramos las cantadas *Hola Jau ah Riselo* (1751) y *Ya joh! gran naturaleza* (1757), en cuyos recitados Iribarren insertó dos violines. Este segundo tipo de recitados son catalogados como *accompagnato* o *stromentato* y, debido a que el número de intérpretes aumentaba, la libertad de las voces se vería reducida drásticamente¹⁴⁹²; de

¹⁴⁹⁰ WESTRUP, Jack, «Recitativo», en STANLEY, Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (6ª edición), Londres, MacMillan Publishers Limited, 1980, vol. 15, págs. 645-646.

¹⁴⁹¹ En este tipo de recitados solo participan como acompañamiento un instrumento polifónico que realizaba el continuo, como el arpa o el órgano, desplegando las armonías indicadas por el bajo cifrado y, por otra parte, un instrumento grave monofónico como el violón o bajón que reforzaba la voz grave.

¹⁴⁹² WESTRUP, Jack, «Recitativo...», *op. cit.*, págs. 645-646.

hecho, en el recitado de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza* aparece la indicación «a compás», lo que evidencia el empleo de un *tempo* estable¹⁴⁹³.

También las dinámicas están muy relacionadas con la clasificación de los recitados antes mencionada: en el caso de aquellos recitados en los que solo aparece el bajo continuo y la voz o voces, hay una completa ausencia de indicaciones dinámicas; pero, en los recitados que incluyen instrumentos de cuerda, estas sí aparecen, coincidiendo el «piano» con las secciones de protagonismo vocal, y el «forte» con aquellos breves motivos rítmicos instrumentales que se intercalan entre las diferentes frases de los cantantes.



Ilustración 56. Recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (cc. 1-4). Violín 1, violín 2, tiple, alto y acompañamiento. Borrador de la partitura general.

Además de todo lo anteriormente mencionado, cabe destacar que los recitados caminan a un ritmo armónico rápido, en el que una gran cantidad de pasos cromáticos en la parte del acompañamiento nos lleva a tonalidades alejadas en un corto espacio de tiempo. Como ejemplo añadimos en la siguiente ilustración los últimos compases del recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (1751), donde se observa la inquietud armónica presente en este movimiento con continuos pasos por tonos que, en algunos casos, son cercanos, y, en otros casos, se encuentran bastante alejados para las tendencias compositivas de la época (por ejemplo, en el último pentagrama se observa una modulación de Re m a Si m).

¹⁴⁹³ A diferencia del recitado *secco*, el recitado acompañado incluye otros instrumentos que no son los propios de la realización del continuo, como los violines. Esto, sin lugar a dudas, dificultaría la compenetración rítmica del conjunto vocal-instrumental en caso de que el cantante se tomase demasiadas libertades.

31

tan-tas pro - fe - ci - as

De-xa - te ao - ra Ba - tin de Le - ta - ni - as to - ma tu e - sse flau - ton yo llas so - na - jas y en

Re m Do M

+6 3³ 6

V I V I

35

su pre - sen - cia ha - ga - mo - nos mil ra - jas que pues ha - ze pu - che - ros por nues - tro ba - rro o lo - do a ca - lla - le po -

7ª m Sol M Sol m

I IV 6 V 6 I 6

39

el me - cer - le es me - jor con to - no tier no por - que ra - bie el Di - mo - nio del In - fier - no.

9ª

dre - mos de es - te mo - do por - que ra - bie el Di - mo - nio del In - fier - no.

Re m Mi m Si m

+2 2[#] 6 +4 3^b 3^a 3^a 6 +2 2[#] 6 3^b 6 7

VII I VII V I V I VII I IV V + I

Ilustración 57. Recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (cc. 31-43). Violín 1, violín 2, tiple, alto y acompañamiento.

La inestabilidad tonal de estos movimientos los convierte en secciones muy dinámicas; esto, sumado a la no repetición del texto, les aporta una gran dosis de acción, evitando el estatismo y el carácter contemplativo más propio de las áreas. Esta ambigüedad armónica está presente desde el principio del movimiento pues, en muchos

de estos recitados, la armadura no concuerda con el tono real y, además, se van insertando una gran cantidad de notas accidentales. Por ejemplo, en la siguiente ilustración vemos que Iribarren comienza el recitado de la obra *Yo y dos brutos* (1740) con una armonía de dominante de Re m, pese a que la armadura no se corresponde con este tono, pues no incluye el bemol del Si.

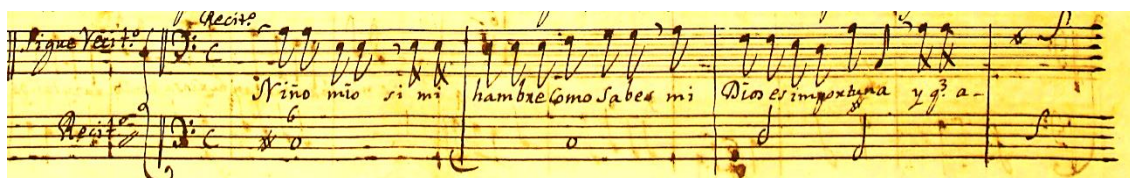


Ilustración 58. Recitado de la cantada *Yo y dos brutos* (cc. 1-4). Bajo y acompañamiento.

Por otro lado, el inicio del recitado 2 de la composición *Oyendo a un pajarote* (1736) comienza claramente en una dominante de Mi m, mientras que la armadura carece del sostenido en el Fa, como se muestra en la siguiente ilustración¹⁴⁹⁴.



Ilustración 59. Recitado 2 de la cantada *Oyendo a un pajarote* (cc. 1-3). Bajo y acompañamiento.

Dicha desconexión entre la armadura y la tonalidad real de las piezas son ejemplos de «armaduras dóricas», empleadas por autores dieciochescos como Rameau, J. S. Bach o, incluso ya a comienzos del s. XIX, Beethoven¹⁴⁹⁵. Una de las razones que justifican esta circunstancia era el desacuerdo imperante entre los músicos en el s. XVIII sobre las

¹⁴⁹⁴ Son muy numerosos los casos de recitados cuya armadura no concuerda con el tono real en el que comienza la pieza. Estos son: *Quién me dirá* (recitado 1 en Mi b M con 2 bemoles; y recitado 2, en Si b M con 1 bemol), *Oyendo a un pajarote* (recitado 1 en Sol M sin alteraciones en armadura), *Con mirra, incienso y oro* (recitado 2 en Fa M sin armadura), *Fogosa inteligencia* (recitado 1 en Do m con 2 bemoles), *¡Oh! bienaventurada* (recitado en Si b M con 1 bemol), *Hasta aquí Dios amante* (recitado en Fa M sin armadura), *Qué habréis primero* (recitado en Sol M sin armadura), *Nevado albergue* (recitado en Re m sin armadura), *Montes tenedme envidia* (recitado en Fa M sin armadura), *Vamos claros mi Niño* (recitado en Fa M sin armadura), *Respira Adán* (recitado en Re m sin armadura), *Ya ¡oh! gran naturaleza* (recitado en sol m con un bemol en la armadura), *¡Ay! tierno pastor mío* (recitado en sol m con un bemol en la armadura), *Por aquel horizonte* (recitado en re m sin armadura), además de otros casos que comienzan con un planteamiento tonal bastante ambiguo.

¹⁴⁹⁵ LESTER, Joel, *Compositional theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pág. 59.

alteraciones que pertenecían realmente a la armadura en los tonos menores¹⁴⁹⁶. Según el autor francés François Champion (ca. 1686-1748), la escala menor debía ser dórica (con el sexto grado rebajado de manera accidental y no como parte de la armadura)¹⁴⁹⁷. En base a estos postulados, J. S. Bach compuso una sonata en Sol m con un solo bemol en la armadura, mientras que, en 1820, Ludwig van Beethoven utilizó este recurso en el tercer movimiento de la Sonata para piano *op.* 110¹⁴⁹⁸.

Otro aspecto destacable relacionado con la armonía de estos recitados de las cantadas de Juan Francés de Iribarren sería la unión tonal que se produce habitualmente entre los finales de estos recitados y el movimiento que a continuación les sigue: indiferentemente de la tonalidad en la que comienzan, estos recitados preparan, como si de un puente armónico se tratase, el tono del movimiento (normalmente un área) que se va a escuchar a continuación. Una excepción la encontramos en el nexo entre el recitado y el área de la cantada *Pardiobre*, donde el recitado termina aparentemente en Mi m, mientras que el área comienza claramente en Do M, como se muestra en las siguientes ilustraciones:

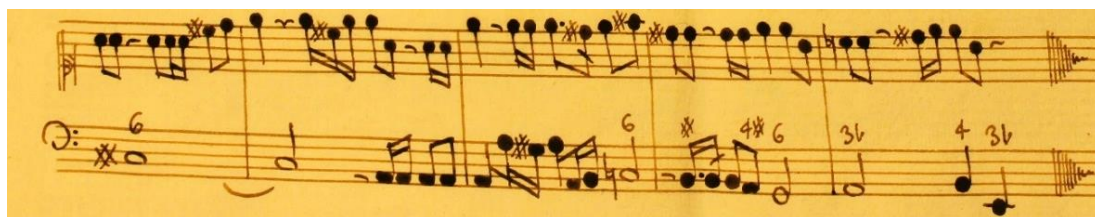


Ilustración 60. Final del recitado de la cantada *Pardiobre* (cc. 24-28). *Particella* del acompañamiento.

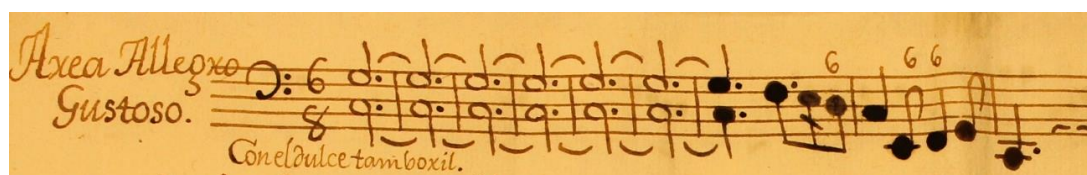


Ilustración 61. Principio del área de la cantada *Pardiobre* (cc. 1-9). *Particella* del acompañamiento.

Por último, se aprecia una gran homogeneidad en el tipo de compás empleado en estos recitados, pues, salvo en la cantada *Hola Jau ah Riselo*, siempre se corresponde con

¹⁴⁹⁶ LESTER, Joel, *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*, Nueva York, Oxford University Press, 1996, pág. 14.

¹⁴⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, pág. 15.

un compás de compasillo (con cuatro negras distribuidas en cuatro partes)¹⁴⁹⁹, en el que los valores largos del bajo permiten a las voces moverse con libertad. A este asunto aludía Francisco Valls, cuando afirmaba que «poner un acompañamiento difícil y lleno de ligaduras, de nota negra, y algunas veces de corcheas y semicorcheas, dificultoso para poder ajustarse con las voces» era un gran defecto por parte del compositor¹⁵⁰⁰; premisa que, como hemos podido observar, tuvo muy en cuenta Iribarren.

IV.2.3. Área

Como ya mencionábamos en epígrafes anteriores, las obras analizadas contienen, por lo general, una o dos áreas, siendo las compuestas hasta mediados del s. XVIII las más extensas en lo que a número de movimientos se refiere. Si tenemos en cuenta todas las cantadas objeto de estudio, se pueden contabilizar un total de cincuenta áreas¹⁵⁰¹. Desafortunadamente, en este análisis armónico y formal, hemos tenido que excluir la obra compuesta en 1734 *Ave que deja el nido* (formada por la combinación de movimientos área, recitado y área): puesto que se halla en proceso de restauración, no ha podido ser analizada en profundidad.

Por lo que respecta a la estructura interna de las áreas, se ha observado que, salvo contadas excepciones, estas muestran simultáneamente una macroforma y una microforma determinada: siguen un esquema tripartito a grandes rasgos, ya que son áreas *da capo*¹⁵⁰²; pero, a su vez, muestra una estructura interna algo más compleja denominada «pentapartita»¹⁵⁰³. Como exponemos en la siguiente tabla, la sección A se subdivide a su

¹⁴⁹⁹ En el recitado de la obra *Hola Jau ah Riselo* se emplea un compás de compasillo binario (formado por dos blancas distribuidas en dos partes). Recordemos que este es uno de los casos de recitado *stromentato* o acompañado en el que no solo el bajo continuo acompaña las voces, lo que requiere un pulso más rígido para conseguir la estabilidad rítmica del conjunto en su ejecución, hecho que puede estar relacionado con el tipo de compás empleado.

¹⁵⁰⁰ VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, *op. cit.*, fol. 279v.

¹⁵⁰¹ Véase tabla 28.

¹⁵⁰² Esta forma tripartita es también denominada «aria napolitana». CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Cantada»..., *op. cit.*, pág. 72. Según Álvaro Torrente, el modelo *da capo* ya estaba consolidado en Italia desde 1690. TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «La modernización/italianización de la música sacra», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, *op. cit.*, pág. 139.

¹⁵⁰³ La estructura pentapartita de las áreas, algo más avanzada que la tripartita, se encuentra citada en: WESTRUP, Jack, MC CLYMONDS, Marita P., BUDDEN, Julian y CLEMENS, Andrew, «Aria», en SADIE, S. y TYRRELL, J. (coords.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línea]. <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el 26/01/19]. También la menciona M.^a Ángeles Martín Quiñones, describiéndola como área sonata o área con sección de desarrollo. Esta investigadora sostenía que a partir de los años setenta del s. XVIII empezaba a desbancar al área *da capo*; y, aunque estaba describiendo el uso particular que hacía Jaime Torrens de este tipo de formas, citaba que Iribarren ya la utilizaba. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, pág.

vez en dos subsecciones (R1 y A1, más R2, A2 y R3) y cada una de ellas tiene unas características tonales y temáticas concretas. Las zonas denominadas R1, R2 y R3 son *ritornellos* instrumentales, mientras que A1, A2 y B son secciones vocales.

Tabla 34. Estructura interna general de las áreas analizadas.

Macroforma	A			B	A' (D.C.)		
Microforma	R1	A1	R2	A2	R3	B	R1' A1' R2' A2' R3'

Como se puede apreciar, los movimientos analizados comienzan con un *ritornello* instrumental que hemos denominado R1: en él suele aparecer el motivo melódico principal que será nuevamente expuesto por la voz en la siguiente sección¹⁵⁰⁴. La longitud de estas introducciones (R1) llegó a ser tal que Francisco Valls advertía sobre los peligros de esta práctica en su tratado *Mapa Armónico Práctico* de 1742:

Otro defecto hallo en las que llaman músicas de las modas: está en las composiciones de voces e instrumentos, en los grandes preludios o entradas de los violines, obuses [...] tan dilatadas que pueden servir para una larga sinfonía o concierto de las que sirven de intermedias para descanso de las voces. Estos preludios las más veces no tienen ninguna conexión con lo que se ha de cantar, añadiendo a esto que empezando a cantar las voces (al cabo de veinte compases) aunque sean pocas, casi siempre van acompañándolas los violines y obuses, con lo que no solo se confunde la letra (que debe percibirse), más también las voces, y solo se oye una confusión armónica que cansa al auditorio y a todos los instrumentistas. El remedio de esto es: que los preludios de la obra no sean tan largos y si se puede, avisen de lo que se ha de cantar, o bien que parte de aquel estilo se prosiga después de entradas las voces, a lo menos en música eclesiástica [...] y que las voces canten solas para que la letra se oiga.

Por lo que a la plantilla instrumental respecta, las áreas analizadas pueden diferenciarse en tres categorías¹⁵⁰⁵:

- 1) Áreas con violines, una o dos voces¹⁵⁰⁶ y acompañamiento.

483. Por último, esta estructura interna pentapartita en el área también era mencionada por Charles Rosen. ROSEN, Charles, *Formas de sonata*, Madrid, Mundimúsica Ediciones, 2010, pág. 43.

¹⁵⁰⁴ Solo en algunos casos no se observa este parentesco temático entre R1 y A1. Tal es el caso del área de la cantada *Fogosa inteligencia*, donde el material presentado en R1 es completamente diferente al expuesto en A1; no obstante, lo habitual es que la voz retome el principio del material temático expuesto en el primer *ritornello*.

¹⁵⁰⁵ Véase tabla 28.

¹⁵⁰⁶ La mayoría de las obras escogidas están compuestas para una sola voz, ya que solo diez de las cuarenta y tres cantadas escogidas son para dos voces. El caso de la cantada *Hombres prevenid* es algo ambiguo, pues la canción que sigue al recitado es interpretada primeramente por un solo tiple y, en sus repeticiones, un segundo tiple dobla al primero, de ahí que haya sido clasificada en el conjunto de las compuestas para dos voces.

- 2) Áreas con instrumentos de viento, voz y acompañamiento¹⁵⁰⁷.
- 3) Áreas que combinan violines, instrumentos de viento, voz o voces y acompañamiento.

Tanto en la primera como en la segunda tipología está claro que serán, respectivamente, los violines o los instrumentos de viento los encargados de presentar el tema principal¹⁵⁰⁸; pero en las áreas del tercer grupo, que mezclan ambas familias instrumentales, encontramos piezas que dan el protagonismo tanto a los cordófonos como a los aerófonos¹⁵⁰⁹.

Respecto a esta segunda casuística, es el caso del área de la cantada *Hola pastores*, donde dos trompas presentan el tema principal, como podemos observar a continuación:



Ilustración 62. Área de la cantada *Hola pastores* (cc. 1-8). Violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2, tenor y acompañamiento.

En cuanto a la formación del material temático, la estructura interna de esta introducción instrumental (R1) guarda un paralelismo con la macroforma general de la

¹⁵⁰⁷ Solo dos de las obras seleccionadas, *Yo y dos brutos* y *Por aquel horizonte*, no incluyen violines. La primera es para dos bajones, bajo continuo y voz de bajo, mientras que la segunda es para dos flautas, bajo continuo y tiple.

¹⁵⁰⁸ Aunque el acompañamiento sea tratado por muchos autores de la época como un simple sustento armónico, en la obra de Iribarren tiene cierta independencia y es considerado un instrumento más, ya que encontramos obras en las que este bajo es omitido en algunas secciones. A pesar de ello, nunca llega a tener la relevancia suficiente como para llevar el tema principal en R1, dejando este papel a instrumentos de cuerda o de viento.

¹⁵⁰⁹ Iribarren debía contar con unos instrumentistas de viento de una gran solvencia técnica ya que estos no era un simple recurso compositivo que imprimía un nuevo color a la sonoridad orquestal, sino que, en ciertas ocasiones, se convertían en protagonistas del discurso temático de las áreas analizadas.

pieza, ya que también es ternaria. Según el modo de ordenar los recursos melódicos en estas secciones que actúan a modo de preludio, podemos encontrar cuatro tipologías:

- antecedente/progresión/cadencia, o lo que algunos expertos denominan *fortspinnung*¹⁵¹⁰.

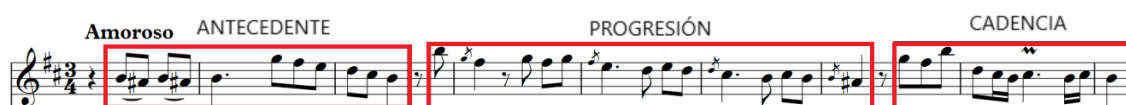


Ilustración 63. Motivo principal del área de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (cc. 1-9). Parte de flauta travesera.

- antecedente/repeticiones motívicas/cadencia.



Ilustración 64. Motivo principal del área 1 de la cantada *Has oído Fenissa* (cc. 1-17). Parte de violín 1 y 2.

- antecedente/combinación de progresiones y repeticiones motívicas/cadencia (simbiosis de las dos anteriores tipologías)



¹⁵¹⁰ Para ampliar información sobre el término *fortspinnung*, véase: FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, Rafael, *Un aria da capo de Antonio Vivaldi: «Vedrò con mio diletto»* [en línea], 8 de agosto de 2015 <https://bustena.wordpress.com/2015/12/08/un-aria-da-capo-de-antonio-vivaldi/> [Consultado el 20/10/2019].

The image shows a musical score for two violins. The first system (measures 5-7) shows a melodic line with various ornaments and a cadence. The second system (measures 8-10) shows a similar melodic line with a cadence at the end. The word 'CADENCIA' is written below the second system.

Ilustración 65. Motivo principal del área 1 de la cantada *Tortolilla que amorosa* (cc. 1-10). Parte de violín 1 y 2.

- antecedente/zona central libre/cadencia.

The image shows a musical score for Violin 1. The score is in 3/4 time and features a melodic line with various ornaments and a cadence. The sections are labeled ANTECEDENTE, ZONA CENTRAL LIBRE, and CADENCIA.

Ilustración 66. Motivo principal del área de la cantada *¡Oh! qué bien que suspenden* (cc. 1-15). Parte de violín 1.

Por otra parte, R1 suele ser una sección estable en lo que a rasgos armónicos se refiere, ya que se encarga de presentar la tonalidad principal. Pero también encontramos casos en los que esta introducción despliega un gran número de breves modulaciones o pasos por tonalidades vecinas, lo que imprime cierta inestabilidad.

En la siguiente sección (A1) entran por primera vez la voz o voces¹⁵¹¹; estas se encargan de exponer la primera parte del poema o *stanza*, sometiendo algunos de sus versos o palabras a continuas repeticiones, lo que da como resultado una sección, por lo general, bastante más extensa que la anterior. Esta voz o voces toman material temático de R1, aunque lo habitual es que solo utilicen el antecedente. Como señalábamos en

¹⁵¹¹ Lo habitual es empezar las áreas con una sección instrumental, sin embargo, hay un caso en el que R1 es omitido para empezar directamente con A1. Se trata del área de la cantada *Mil veces sea bendito*, que será descrita con más detenimiento al final de este epígrafe, junto a otra serie de obras que muestran excepciones formales.

párrafos anteriores, hay muy pocos casos en los que el tema presentado en R1 se retome en A1 de manera literal durante muchos compases¹⁵¹².

Por lo que a aspectos armónicos se refiere, cabe destacar que esta segunda sección suele comenzar en el tono principal (ya establecido en R1) para, tras una serie de pasos por tonalidades vecinas a través de dominantes secundarias, terminar en un tono contrastante, que suele ser el relativo mayor (en caso de que la pieza haya comenzado en tono menor) o el tono de la dominante (en el caso de comenzar en tonalidades mayores). Cuando nos centremos en los aspectos armónicos y tonales de la sección B, veremos que la polaridad entre tonalidad principal (sección A) y contrastante (sección B) cambia en el caso de piezas en tono mayor, ya que B no buscará la tonalidad de dominante sino la del relativo menor. Para comprender mejor esta relación tonal entre secciones internas de las áreas analizadas se puede observar la siguiente tabla:

Tabla 35. Estructura interna de las áreas y principales zonas tonales.

A					B	A' (D.C.)
R1 Tono principal.	A1 Paso del tono principal al primer tono contrastante.	R2 Primer tono contrastante.	A2 Vuelta del tono contrastante al principal.	R3 Tono principal.	Segundo tono contrastante.	Repetición de A.
Ej. 1: Sol M Ej. 2: La m	Ej. 1: Sol M a Re M Ej. 2: La m a Do M	Ej. 1: Re M Ej. 2: Do M	Ej. 1: Re M a Sol M Ej. 2: Do M a La m	Ej. 1: Sol M Ej. 2: La m	Ej. 1: Mi m Ej. 2: Do M	

Tras esta sección vocal (A1), el protagonismo vuelve a los instrumentos en R2. Este segundo *ritornello* instrumental recupera normalmente una pequeña parte del material temático del comienzo y, por ende, suele presentar una extensión mucho más reducida que el resto de *ritornellos*¹⁵¹³. Tonalmente se encarga de reforzar y confirmar la tonalidad contrastante a la que A1 nos había conducido, salvo contadas excepciones.

Después de este breve paréntesis instrumental (R2), la voz o voces vuelven a aparecer para dar comienzo a la sección A2, donde el texto empleado es el mismo que en

¹⁵¹² Como ejemplo de estos casos excepcionales citaremos el área de la cantada *Hasta aquí Dios amante, Montes tenedme envidia o Jerusalén eleva*, en cuyas secciones A1 la voz retoma el material presentado en R1 de manera literal, o casi literal, durante más de diez compases.

¹⁵¹³ Aunque suelen tener una extensión de unos cuatro o cinco compases en muchos casos, también encontramos excepciones en las que R2 muestra una longitud equiparable a R1. Como ejemplo citaremos las dos áreas de *Flores cogiendo va una pastorcilla* (en la primera área R1 tiene una extensión de catorce compases y R2, diez; en la segunda, R1 abarca dieciséis compases y R2, diez) y el área de la cantada *Pardiobre* (sus secciones R1 y R2 ocupan 9 y 7 compases respectivamente).

A1 y también es sometido a recurrentes repeticiones. Armónicamente estamos iniciando el retorno a la tonalidad principal: comienza en el tono contrastante, al que habíamos llegado en A1 y confirmado en R2, para volver al tono del comienzo tras una serie de pasos por tonalidades cercanas. La longitud de esta segunda sección vocal suele superar a la primera (A1), incluso llegando a doblar el número de compases en algunos casos¹⁵¹⁴.

La última sección instrumental de A, denominada R3, sirve para confirmar la vuelta al tono principal. Si la comparamos con R2, suele ser similar en lo que a número de compases se refiere con el *ritornello* del comienzo, puesto que en esta tercera zona instrumental se retoma mucho más material temático de R1¹⁵¹⁵, lo que aporta sensación de equilibrio a la pieza. Esta mayor longitud también puede tener una explicación armónica, pues R3 absorbe toda la inestabilidad tonal que se había producido hasta el momento y se necesita un mayor número de compases que en R2 para afianzar la vuelta a la tonalidad principal.

A colación de lo anteriormente mencionado, conviene recordar que A1 y A2 nos transportaron a una zona tonal contrastante y que los pasos a tonos vecinos en estas secciones serían muy habituales. Pero esta tensión armónica se apacigua con la vuelta al tono principal de R3 antes de comenzar la zona de mayor contraste en la pieza: la sección B. Además, este último *ritornello* instrumental será el encargado de cerrar la pieza tras el *da capo*, de ahí que tenga una longitud similar a R1.

Como adelantábamos en párrafos anteriores, en la zona B de estas áreas se establece una nueva polaridad armónica en la que, si estamos en un tono mayor al comienzo, generalmente pasamos al relativo menor y viceversa: por tanto, ambas tonalidades están separadas a distancia de tercera¹⁵¹⁶. Así pues, comprobamos que tonalmente se produce un segundo contraste en la obra al llegar a la sección B, pero hemos

¹⁵¹⁴ Hay numerosos casos en los que A2 llega casi a doblar en número de compases a la sección A1. Como ejemplo citaremos las áreas de las cantadas *¡Ay! tierno pastor mío* y *Qué temprano !oh! bien mío*, donde sus secciones A1 ocupan quince y diecinueve compases, mientras que A2 llega a veintinueve y treinta y siete compases respectivamente.

¹⁵¹⁵ Este equilibrio entre la longitud de R1 y R3 lo observamos en las áreas de cantadas como *Silvio soy músico antiguo*, *Señora parida* o *Pardiobre* entre otras, donde R3 es una repetición exacta del primer *ritornello*.

¹⁵¹⁶ Aunque lo habitual es que B pase al relativo mayor en áreas que comienzan en tono menor y viceversa, encontramos casos en los que esta sección comienza enfatizando la subdominante antes de pasar al relativo mayor o menor, como en las áreas de *Hasta aquí Dios amante*, *Qué temprano ¡oh! bien mío* y *Hola chequillo*. También hallamos un caso en el que B pasa al homónimo mayor, como en el área de la cantada *Ya anticipo la alegre primavera*, donde el tono principal era Sol menor y en B se produce un cambio de armadura que nos lleva a Sol mayor.

observado que este cambio no es solo armónico, sino que varios parámetros musicales pueden verse alterados.

Si bien hasta mediados del s. XVIII casi todas las áreas analizadas solían mostrar una mayor cohesión entre A y B en lo que a aspectos temáticos, textura o *tempo* se refiere¹⁵¹⁷, a partir de 1751 Iribarren acentúa este contraste seccional afectando a otro tipo de parámetros (cambio de compás, de *tempo*, de instrumentación, de material temático, pasando de ser monotemáticas a bitemáticas¹⁵¹⁸ o empleando algún recurso sonoro que produzca un contraste con lo anterior¹⁵¹⁹); señal de acercamiento a la estética preclásica.

De hecho, no existía tal choque temático hasta mediados de siglo, ya que se tomaba el mismo motivo (que solía ser el antecedente de R1) y se trasportaba a la nueva tonalidad, incluyendo solo algunas variaciones melódicas, pero manteniendo el mismo patrón rítmico. Por tanto, podemos afirmar que la mayoría de sus áreas eran monotemáticas hasta 1750.

No obstante, cuando llegamos a la segunda mitad del s. XVIII, en sus cantadas predominaban las áreas bitemáticas en las que el motivo de B es diferente tanto melódica como rítmicamente. Además, esta polaridad se acentuaba con otros factores musicales como el compás empleado y el *tempo*. En algunos casos, en B solo cambia la indicación de *tempo* respecto a la sección A, como en las áreas de las cantadas *Hola Jau ah Riselo* (véase ilustración 66), *¡Oh! qué halagüeña canción* y *Mil veces sea bendito*, compuestas en 1751, 1758 y 1760; y hay otros casos en los que a esa modificación de *tempo* se le suma el factor del cambio de compás, como en las áreas de las cantadas *Hola pastores* (1757) y *Ya anticipo la alegre primavera* (1758). También la instrumentación es un recurso contrastante entre A y B, como ocurre en el área de la obra *Mil veces sea bendito* (1760), donde en la sección A aparece un clarín y en la sección B este es sustituido por una trompa.

¹⁵¹⁷ Normalmente se tomaba el mismo material temático que aparecía en R1 o A1 y, aunque melódicamente se variaran algunos intervalos, el perfil rítmico de la melodía solía mantenerse.

¹⁵¹⁸ Respecto a este contraste entre los materiales temáticos de una obra, Charles Rosen hace alusión a la contraposición entre las secciones A y B que se produce en la forma sonata: según sus averiguaciones, Haydn solía utilizar en sus sonatas un solo tema, mientras Mozart prefería marcar el cambio a la dominante con un nuevo tema enteramente nuevo, y en Beethoven el segundo tema, que señala el cambio armónico, constituía una clara variante del tema inicial de la obra. ROSEN, Charles, *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza Música, 2003, pág. 38.

¹⁵¹⁹ Si comparamos el material temático entre A y B, los cambios melódicos y rítmicos de este material en la sección B son muy frecuentes en sus áreas, pero solo 3 tres de las 48 áreas analizadas que cambian de compás al pasar al tema B, 5 que cambian de *tempo* y 2 que cambian de instrumentación.

77

Ya se yo que aun - que dur - mien - do es - tais vos siem - pre ve - lan - do

6 6 6 4 6 7 3#

85 **Ayroso**

Pe-ro el Llo - bo an da ron - dan - do an - da ron - dan do por si lo gra ir en - gu - llen - do ir en - gu - llen do

Ayroso

Ilustración 67. Comienzo de la sección B del área de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (compases 77-91). Flauta, violín 1, violín 2, tiple, alto y acompañamiento¹⁵²⁰.

El acompañamiento de la voz principal en la sección B también muestra una evolución, ya que a partir de 1751 hay muchas cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren en las que se reduce la presencia de este acompañamiento y se emplean figuraciones más lentas al llegar a esta sección contrastante mencionada, aunque también hay casos tempranos como el área de la cantada *Niño agraciado*, obra compuesta en 1735 cuya transcripción del área encontramos en el anexo 2¹⁵²¹. A esta característica mencionada se

¹⁵²⁰ Hay un contraste muy marcado con la sección A, ya que cambia de compás (antes un 3/4), de material temático e incluso de *tempo* (antes «amoroso» y ahora «airoso»).

¹⁵²¹ En cuanto a la ampliación de las figuras empleadas, pasando de ritmos más breves en la sección A hacia el uso de figuras de duración más larga y pausadas en la sección B, encontramos algún caso excepcional en el que ocurre lo contrario: se trata del área de la cantada *Ya anticipo la alegre primavera*, donde lo habitual en A era encontrar figuras como blancas, negras y corcheas, mientras que en B predomina un ritmo constante de corcheas. A colación de estos datos observados, Charles Rosen comenta que la sección B en

suma el uso de dinámicas más suaves o un efecto tímbrico contrastante en la sección B como el que se muestra en la siguiente ilustración¹⁵²².

127 Amoroso

Punteado

Con flautas

O A - mo - ro - sso_ Pe - re - gri - no, vi - da luz ver - dad, ca -

Ilustración 68. Sección B¹⁵²³ del área de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza* (cc. 127-135). Violín 1, violín 2, flauta 1, flauta 2, tiple y acompañamiento.

Por lo que al texto se refiere, debemos señalar cómo en esta sección B la voz despliega la segunda parte del poema o segunda *stanza*, que en este caso se ve sometido a un menor número de repeticiones que en A1 o A2. Respecto a la estructura formal, hay que exponer también que no encontramos en B ningún patrón interno concreto, aunque, al contrario de lo que ocurría en A, es la voz (o voces) la encargada de abrir esta sección. Esto no quiere decir que no exista ningún fragmento puramente instrumental tras la aparición vocal, pero este es de una extensión muy reducida.

Por otro lado, esta sección B es bastante modulante en términos generales, a pesar de tener menor longitud que otras partes como A1 o A2. Si bien no encontramos ningún patrón común, se observa que la tonalidad con la que finaliza esta sección es

un aria *da capo* suele ser más breve, más expresiva, y puede contrastar con la sección A mediante un cambio de modo, pero es mucho más habitual mediante una reducción de la potencia y, a veces, la orquesta en esta sección se reduce a un simple bajo continuo. ROSEN, Charles, *Formas de sonata...*, op. cit., pág. 29.

¹⁵²² El cambio a dinámicas más suaves lo encontramos en el área de la cantada *Hola pastores*, donde Iribarren indica que la sección B debe interpretarse «muy suave» e incluso aparece algún *pianissimo* pocos compases después; por otro lado, el empleo de recursos tímbricos contrastantes en la sección B podemos observarlo en el área de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza*, donde en el acompañamiento tanto de violines como de continuo aparece el efecto del «punteado», lo que podría ser el equivalente de nuestro *pizzicato* actual.

¹⁵²³ Usa el efecto tímbrico del punteado y una orquestación mucho más reducida que en el resto de la obra.

sumamente significativa: cuando B está en un tono mayor, tras un proceso modulante, esta zona B concluye en este mismo tono mayor; pero, si B está en un tono menor, estas modulaciones nos conducirán a la tonalidad de la dominante antes de retomar A.

Para comprender mejor estos dos procesos armónicos, se puede observar la siguiente tabla:

Tabla 36. Enlaces tonales entre las secciones A, B y A'.

A	B	A'
Tono mayor Ej.: Do M (finaliza en Do)	Relativo menor (finalizando en la dominante) Ej.: La m (Mi)	Tono mayor Ej.: Do M
Tono menor Ej.: La m (finaliza en La)	Relativo mayor (finalizando en este mismo tono) Ej.: Do M (Do)	Tono menor Ej.: La m

En las dos casuísticas reflejadas en la tabla, Iribarren busca por norma general un enlace común entre las secciones B y A', que consiste en descender una tercera para unir el final de la sección B con el comienzo de A' (si observamos la tabla anterior, de Mi pasa a Do en el ejemplo para tonos mayores y de Do a La en el ejemplo para tonos menores). Esta circunstancia no parece ser una casualidad, ya que dicho maestro de capilla buscaba este descenso de tercera tanto en obras que estuviesen en tono mayor como en menor, aunque encontremos algunas excepciones¹⁵²⁴. Probablemente la numerología musical diese alguna explicación plausible a este fenómeno, ya que el número tres suele tener una fuerte connotación religiosa¹⁵²⁵; y, aunque solo sea una hipótesis, que este paso tonal siempre sea descendente también podría relacionarse con la festividad para la que están escritas estas piezas (el Nacimiento de Jesucristo y su descenso de los Cielos a la Tierra). Estas son obras de una gran simbología religiosa y, aunque en el presente capítulo se ciñe a aspectos puramente musicales, no queríamos dejar de lado esta pincelada mística en nuestro análisis, relacionando datos musicales con religiosos¹⁵²⁶.

¹⁵²⁴ Este fenómeno no sucede en las áreas de cantadas como *Yo y dos brutos* (1740), *Hola pastores* (1757), *Qué es esto amor* (1758), *Ya anticipo la alegre primavera* (1758), *¡Ay! tierno pastor mío* (1759), *Por aquel horizonte* (1759) o *Mil veces sea bendito* (1760).

¹⁵²⁵ El número tres estaría relacionado con símbolos religiosos como la Santa Trinidad o los tres Reyes Magos.

¹⁵²⁶ Según palabras de este F. Liszt «el compositor de música de la iglesia es, a la vez, predicador y sacerdote, y lo que la palabra no consigue hacer llegar a nuestra percepción, el sonido lo convierte en alado y claro». GÓMEZ-MORÁN, Miriam, «La música religiosa de Liszt», *Revista de Espiritualidad*, n.º 67 (2008), pág. 371. Otro estudio relacionado con la simbología latente en la música es: GODWIN, Joscelyn, *Armonías*

Tras este paréntesis debemos retomar el análisis de los aspectos puramente formales y, aunque ya se indicó que la sección B de las áreas no presenta ningún esquema interno recurrente, se han hallado algunos casos en los que esta termina con un breve epílogo que será denominada *codetta*. La mayoría de estos breves fragmentos finales tienen lugar tras un calderón y, a su vez, esta parada suele coincidir con una armonía suspensiva como un acorde de séptima de dominante sobre el quinto grado, una séptima disminuida sobre la sensible (por ejemplo, en re m, un acorde formado por do #-mi-sol-si bemol), una tónica en segunda inversión o un sexto grado precedido por una dominante (cadencia rota). La extensión de este breve epílogo musical no excede de los cuatro compases y, en muchas ocasiones, supone un cambio de *tempo* marcado con un *Adagio*. Del mismo modo que la velocidad del discurso musical se reduce, la instrumentación también se ve mermada y, en obras cuya plantilla incluye instrumentos de viento o de cuerda, estos suelen desaparecer o rebajar su presencia para dejar protagonismo a la voz, siendo esta acompañada solo por el bajo continuo. Como ejemplo de ello podemos citar el final del área de la cantada *Niño agraciado*, cuya transcripción completa se recoge en el Anexo 2.

Por lo que a aspectos armónicos se refiere, hay que señalar que se ha observado cómo esta sección final no es un mero añadido, ya que tonalmente la frase no está resuelta antes de la *codetta* y, en muchas ocasiones, la parada se produce rompiendo una palabra; es más, puede que esta interrupción del discurso fuese el momento idóneo para incluir alguna cadencia vocal improvisada. En el caso del área de la cantada *Por aquel horizonte* (1759), este embellecimiento vocal era especificado y escrito por el propio Iribarren, quien pedía al solista realizar un dibujo melódico determinado justo antes de concluir la sección B, asunto al que aludíamos en el epígrafe dedicado a la ornamentación (véanse ilustraciones 43 y 44)¹⁵²⁷.

Una vez analizadas todas estas secciones internas de las áreas, hemos de admitir que, aunque la mayoría de las áreas de este compositor navarro aquí analizadas se ciñen a una macroforma tripartita que, a su vez, sigue una microforma pentapartita¹⁵²⁸, todas

del cielo y de la tierra: la dimensión espiritual de la música desde la Antigüedad hasta la Vanguardia, Barcelona, Ediciones Paidós, 2000.

¹⁵²⁷ Aunque esta obra fue publicada por Miguel Querol, se omitió este pequeño e interesante detalle en el proceso de transcripción. QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música Barroca Española...*, *op. cit.*, pág. 67.

¹⁵²⁸ Como ejemplo de un área pentapartita podemos consultar la transcripción de la cantada *Pardiobre*, publicada en: PEÑALVER SARAZIN, Guillermo, VILLARREAL FUENTES, José Manuel y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, *Juan Francés de Iribarren: Cantadas para la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, págs. 102-111.

las generalizaciones que se intenten hacer sobre el estilo compositivo de Iribarren van a ser algo vagas y superficiales, pues siempre encontraremos casos excepcionales. Ciertamente es que se mostraba proclive a emplear algunos cánones formales, pero la capacidad creativa de este maestro de capilla le hacía evitar en ciertos momentos estas estructuras o planes tonales prefijados, pues casi todas las piezas contienen alguna excepción que las alejan en mayor o menor medida de marcos compositivos prefijados¹⁵²⁹.

En el caso de la estructura interna de las áreas analizadas, se han hallado cinco ejemplos bastante significativos de piezas que no cumplen con la norma general. En primer lugar, el área de la cantada *Mil veces sea bendito* (1760) comienza directamente con la sección vocal A1, omitiendo el *ritornello* instrumental del comienzo¹⁵³⁰.

La segunda excepción es el área de la cantada *¡Ay! tierno pastor mío* (1759): aunque las áreas analizadas en el apartado anterior retoman A desde el comienzo, en este caso R1 está nuevamente escrito tras la sección B; en esta reelaboración de R1 Iribarren reduce la longitud y el material temático empleado. Otra anomalía relacionada con la cantada *¡Ay! tierno pastor mío* sería el signo de repetición que este compositor coloca justo al comienzo de la sección A1 en esta pieza, fijando aquí el punto concreto desde el que se inicia A', tal y como se refleja en la siguiente tabla:

Tabla 37. Estructura interna del área de la cantada *¡Ay! tierno pastor mío*.

A					B	Comienzo de A'
R1	A1	R2	A2	R3	B	R1 simplificado
	:					:

Hasta el momento, las dos cantadas citadas no muestran una gran originalidad formal, pero en los tres ejemplos que a continuación se comentarán observamos que el planteamiento de las piezas está algo más alejado del canon. Por seguir un orden cronológico en estas tres últimas irregularidades estructurales, comenzaremos con el área de la cantada *Vamos claros mi niño*, compuesta en 1748, cuya organización interna es un híbrido entre villancicos de estilo italianizante (con áreas tripartitas o *da capo*) y los de estilo hispano (con alternancia entre estribillo y coplas).

¹⁵²⁹ Puesto que nuestro compromiso adquirido con el cabildo malagueño nos impide reproducir en esta tesis doctoral obras completas, en el Anexo 2 recogemos un ejemplo de área pentapartita y otro ejemplo de un área que no se ajusta a este marco formal, ambas inéditas hasta el momento.

¹⁵³⁰ La transcripción de esta cantada se encuentra en: *Ibidem*, págs. 164-173.

Tabla 38. Estructura interna del área de la cantada *Vamos claros mi niño*.

A							B				A'	
Allegro 3/8			Ayroso (estribillo) 6/8		Allegro 3/8		Ayroso (estribillo) 6/8		Allegro 3/8		Ayroso (estribillo) 6/8	
R1	A1	R2	e1	r1	A2	R3	e2	r2	B	e3		

Si omitimos las partes sombreadas en la tabla anterior, la forma de esta obra, titulada *Vamos claros mi niño*, se ajusta perfectamente al área pentapartita que anteriormente se ha descrito, pero Iribarren va intercalando unas zonas musicales a modo de estribillo con un carácter e indicación de *tempo* contrastantes. Estas secciones muestran una estructura interna que combina un fragmento vocal seguido de uno instrumental en toda la parte A del área, mientras que en B se omite dicha sección instrumental, lo que puede estar relacionado con la proporcionalidad interna de la pieza: al igual que en las áreas la longitud de A es mayor que B, el estribillo utilizado en A (formado por una parte vocal, e1 o e2, más una instrumental, r1 o r2) también es más extenso que el de la sección B (compuesto solo por una sección vocal, denominada e3).

En cuanto a los aspectos textuales observados en esta obra (*Vamos claros mi niño*), podemos señalar que A1 y A2 despliegan la primera *stanza* del poema, mientras en B aparece la segunda. Hasta aquí todo se ajusta con normalidad a las áreas pentapartitas descritas anteriormente, pero el verso «trébole te la canta mi amor» actúa a modo de estribillo que se intercala a lo largo de la pieza, como puede observarse en la siguiente tabla:

Tabla 39. Texto de la cantada *Vamos claros mi niño* y su correspondencia con la estructura formal.

Texto	Indicación de tiempo	Sección musical
Esta Arieta Niño hermoso quando abajo te has venido y a mi cuerda te has unido	Allegro 3/8	A1 y A2
trébole te la canta mi amor	Ayroso 6/8	e1 y e2
Pues advierto que gozoso dando en tierra por buscarme oy por bajo al imitarme	Allegro 3/8	B
trébole te la canta mi amor	Ayroso 6/8	e3

Esta simbiosis de lo hispano y lo italiano tiene un paralelismo con un factor literario de las cantadas de esta época: si bien algunos expertos apuntaban a que las cantadas en general (y, por extensión, las áreas que las conformaban) hacían uso de unos

textos refinados que huían de recursos populares¹⁵³¹, el análisis de todas las piezas estudiadas en la presente tesis nos hace rectificar esta hipótesis, ya que Iribarren usaba textos con recursos populares en sus cantadas, empleando incluso jergas o dialectos. Este acercamiento a lo popular se observa en la estructura de esta área mencionada, ya que combina la complejidad y sofisticación de la forma pentapartita con la simplicidad de la forma del villancico hispano, insertando para ello un estribillo.

Un año después del estreno de la pieza anteriormente descrita, Iribarren compuso la cantada *Hola Jau ah Riselo* (1751), cuya área es una de las más originales en lo que a aspectos formales se refiere. Si tenemos en cuenta la estructura habitual de las áreas analizadas al comienzo de este epígrafe, se aprecian varias diferencias significativas en el área de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (encontramos la transcripción completa de este movimiento en el Anexo 2). Primeramente, en la sección A de esta área se omite un *ritornello* instrumental y, sin embargo, se incluye otra sección vocal (A3) que hace las veces de transición; además, como se puede observar en el Anexo 2, no aparece la indicación *da capo* tras la sección B, sino que esta sección A' está nuevamente escrita y muy simplificada, omitiendo varias secciones internas (prescinde de la repetición de todas las secciones instrumentales y de A3). El resultado de esta última modificación mencionada es una reexposición selectiva mucho más reducida en lo que a número de compases se refiere: mientras la sección A cuenta con 85 compases, A' tiene una extensión de solo 19 compases.

Tabla 40. Estructura formal del área de la cantada *Hola Jau ah Riselo*.

A					B	A'	
Amoroso (3/4)					Ayroso (♩)	Amoroso (3/4)	
R1	A1	A2	R2	A3	B	A1	A2

Por último, respecto a las excepciones formales que se producen en las áreas analizadas, cabe citar el área de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza* (1758). A grandes rasgos se trata de un área pentapartita común, pero la diferencia con las analizadas al comienzo de este epígrafe reside en la inserción de varias secciones con un *tempo*,

¹⁵³¹ Según Marcelino Díez, los textos de las cantadas analizadas en su estudio tienen un tono serio y excluye contenidos cómicos y burlescos. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, op. cit., pág. 448.

instrumentación, compás y figuración rítmica diferente, tal y como podemos observar en las siguientes ilustraciones:

Amoroso

Violín 1°

Violín 2°

Flauta dulce 1

Flauta dulce 2

Amoroso

Tiple

Acompañam.to

8 con sordina

con sordina

con sordina

3^a 6 7 7^b 6 3^b 3^a 5 6 7^b 6

Ilustración 69. Comienzo del área de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza* (cc. 1-17). Violín 1, violín 2, oboe 1, oboe 2, tiple y acompañamiento.

44 **Ayrosso**

sin sordinas

oboe

oboe

Ayrosso

fe

Que la ra-bia y el ri-gor, del Mun-da-no Cie-go ho-rror, for-ma

sin sordina

fe

6 6 6 6

Ilustración 70. Área de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza* (cc. 44-47)¹⁵³². Violín 1, violín 2, oboe 1, oboe 2, tiple y acompañamiento.

Esta combinación de dos secciones contrastantes tiene una explicación literaria, ya que el carácter del texto sufre un cambio en su contenido y, como consecuencia, Iribarren intenta reflejar esta modificación en su música. No se trata de un estribillo como en el caso de la cantada *Vamos claros mi niño*, sino que tanto A1 como A2 combinan dos secciones internas contrastantes conectadas con el significado del texto.

Tabla 41. Estructura formal de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza*.

A					B
R1	A1	R2	A2	R3	B
cc. 1-17	cc. 18-67	cc. 68-72	cc. 73-122	cc. 123-126	cc. 127-148
«Amoroso»	«Ayroso»	«Amoroso»	«Ayroso»	«Amoroso»	
3/4	C	3/4	C	3/4	
cc. 1-43	cc. 44-72	cc. 73-107	cc. 108-126	cc. 127-148	

En la siguiente tabla observamos que tanto en A1 como en A2 el poema describe dos atmósferas diferentes: la primera calmada, con adjetivos como «dulces», «mansos» y «suaves», que coincide musicalmente con el *tempo* «amoroso» en compás ternario (3/4) y el predominio rítmico de corcheas o negras; mientras la segunda sección es agitada, con sustantivos como «rabia», «rigor», «horror», «guerra» y «tempestad», en la que pasamos

¹⁵³² Se observa un contraste de compás, figuración, instrumentación, *tempo* y material temático, ya que veníamos de un 3/4 «amoroso», con figuraciones de corcheas y negras y, en cuanto a la instrumentación, hallábamos violines con sordina y el empleo de la flauta dulce.

a un «ayroso» en compás cuaternario (C), donde las semicorcheas son las figuras más empleadas.

La instrumentación también es un recurso contrastante en este caso, puesto que la flauta y el empleo de sordina en los violines en las secciones sosegadas del «amoroso» contrastan con la aparición del oboe en el «airoso», con un sonido más penetrante que la flauta, y la interpretación sin sordina en los instrumentos de cuerda. A estos recursos tímbricos se suma el uso del «punteado», tanto en los violines como en el bajo, en la sección B.

Tabla 42. Texto de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza* y su correspondencia con la estructura formal.

Texto	Indicación de tiempo	Sección musical
<i>Tiernas flores, dulces aves, Arroyuelos Mansos vientos Ynspirad vuestros âcentos Ya sonoras ya suaves a este solo Dios de amor</i>	«Amoroso» 3/4	A1 y A2
<i>Que la rabia y el rigor del Mundano Ciego horror forma guerra y tempestad</i>	«Airos» C	
<i>O Amoroso Peregrino vida Luz verdad camino logren todos tu Piedad</i>	«Amoroso» 3/4	B

En relación con los aspectos tonales de las áreas analizadas, el análisis de estos movimientos insertos en las cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren arroja ciertos datos relevantes. Por una parte, este compositor, como algunos de su época, evita exceder de dos o tres alteraciones en la armadura¹⁵³³. Este hecho tiene su origen en el proceso de transición que atravesaba de forma generalizada la armonía de la época, pasando del sistema modal al tonal; además, las limitaciones técnicas de muchos de los instrumentos empleados propiciaban el uso reducido de alteraciones accidentales¹⁵³⁴.

¹⁵³³ M.^a Ángeles Martín sostiene que en los villancicos compuestos en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII, por norma general, destacan tonalidades con escasas alteraciones. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la Catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 473. Por otra parte, según Álvaro Torrente, en la mayoría de las fuentes musicales de principios del XVIII, enraizadas en el sistema de solmisación gregoriano, la única alteración habitual en la armadura sería el Si bemol. TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «La modernización/italianización de la música sacra», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 139.

¹⁵³⁴ TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «La modernización/italianización de la música sacra», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., págs. 138-141.

No obstante, coincidiendo con la incorporación regular del violín, comenzaría a expandirse el sistema tonal con la introducción de un mayor número de alteraciones, y se utilizaría por primera vez de manera regular los llamados «tonos accidentales», los cuales incluían los sostenidos en la armadura o un mayor número de bemoles¹⁵³⁵. La no concordancia entre la tonalidad real de la pieza y la armadura que encontramos en algunos casos es otro dato destacable relacionado con sus recitados, ya que, como anteriormente citábamos, en tonos que requieren más de dos bemoles o sostenidos para completar dicha armadura aparecen estas alteraciones ausentes como accidentales.

Este fenómeno se produce en las siguientes áreas que, como podemos comprobar, siempre están en una tonalidad menor: área 1 de *Tortolilla que amorosa* (Re m sin alteraciones en la armadura), compuesta en 1733; área 1 de *Has oído Fenissa* y área de *Ya anticipo la alegre primavera* (ambas en Sol m, pero con un bemol en la armadura), de 1735 y 1758 respectivamente; y, por último, área 1 de *Fogosa inteligencia* y área de *Ya ¡oh! gran naturaleza* (ambas en Do m y con solo dos bemoles armadura), obras datadas en 1737 y 1757 respectivamente.

Otros de los aspectos destacables relacionados con la armonía de estas áreas analizadas son la estabilidad tonal y un ritmo armónico lento. Mientras que en los recitados encontramos continuos y atrevidos pasos por otras tonalidades (muchos de ellos por movimiento cromático y a tonos lejanos), el devenir armónico de las áreas se sucede sin grandes sobresaltos en lo que a aspectos armónicos se refiere, tal y como se muestra en el siguiente ejemplo¹⁵³⁶.

The musical score displays a sequence of chords in a minor key. The chords are labeled with Roman numerals: I, V, VI, I, V, I, V, I, IV, IV. The first chord is labeled 'Do M' and the last is 'Dominante del IV'. The rhythm is slow and stable.

¹⁵³⁵ *Ibidem*, pág. 140.

¹⁵³⁶ Las áreas incluidas en el Anexo 2 (*Hola Jau ah Riselo* y *Niño agraciado*) son ejemplo de ello.

5

Dominante del IV

to-que al Ar ma el_Mar y el.

4 6 6 6

+ II I VII I VI IV V

Ilustración 71. Área 2 de la cantada *Con mirra, incienso y oro* (cc. 1-8). Parte de oboe, violín 1 y violín 2, bajo y acompañamiento.

A diferencia de los recitados, en las áreas analizadas abundan las indicaciones dinámicas. De manera muy recurrente, Iribarren suele señalar que los *ritornellos* instrumentales se interpreten «fuerte» y, coincidiendo con la aparición de las voces, estos instrumentos deben reducir súbitamente el volumen sonoro a un «piano», como aparece en la siguiente ilustración:

44

fe p° fe

fe p°

Sol Na-zer tan-to Sol

Sol Na-zer tan-to Sol

6 4

Ilustración 72. Área 2 de la cantada *Has oído Fenisa* (cc. 44-47). Violín 1, violín 2, tiple 1, tiple 2 y acompañamiento.

Además, en sus cantadas aparecen tanto indicaciones relacionadas con una intensidad sonora reducida («quedo», «muy quedo», «eco», «suave», «muy suave», «dulce», «pianissimo», «muy piano») como aquellas relacionadas con un amplio

volumen, como «voz» o «forte non molto». A modo de ejemplo, en la siguiente ilustración se recogen dos detalles destacables: por una parte, la ausencia de dinámicas al comienzo del primer *ritornello* instrumental (R1), hecho muy frecuente en resto de sus áreas¹⁵³⁷; y, por otra parte, el uso de la indicación «quedo» empleado como sinónimo de «eco» o de «piano».



Ilustración 73. Área de la cantada *Hola chequillo* (cc. 1-8). Parte de violín 1 y 2.

La semejanza entre los términos «quedo» y «piano» era tal que llegaron a emplearse simultáneamente en un mismo pasaje, como podemos observar en la siguiente ilustración:

Ilustración 74. Área de la cantada *Hola chequillo* (cc. 11-12)¹⁵³⁸. Violín 1, violín 2, bajo y acompañamiento.

Tras haber realizado el análisis de las cantadas de Navidad y Reyes seleccionadas para el presente estudio, se observa que la profusión de indicaciones dinámicas en estas composiciones llega hacia mediados del s. XVIII y, en obras como *Qué temprano ¡oh! bien mío* (1746), Iribarren emplea grandes contrastes sonoros en un

¹⁵³⁷ Siempre que aparecía la voz en la sección A1 de las áreas Iribarren indicaba que los instrumentos debían reducir el volumen en ese momento, de lo que se deduce que todas las secciones iniciales instrumentales debían comenzar *forte*, aunque no lo especificara.

¹⁵³⁸ En este caso aparecen de manera simultánea «quedo» y «piano» en el mismo compás. Puesto que esta transcripción ha tomado como modelo las *particellas* individuales del copista, ya que el manuscrito original no se conserva, hemos de ser reticentes y contemplar la posibilidad de que esto sea fruto de un descuido a la hora de transcribir.

reducido espacio de tiempo, donde «dolce» parece actuar como sinónimo de «eco» o de «piano», al igual que ocurría con la indicación «quedo» en ejemplos anteriores. No obstante, la aparición del «piano» a partir del c. 14, nos hace pensar que esta indicación de «dolce» no solo implicaba una reducción de la intensidad sonora, sino un cambio en el carácter.

Ilustración 75. Área de la cantada *Qué temprano ¡oh! bien mío* (cc. 1-14). Violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento.

Por otra parte, la indicación «eco» en las cantadas analizadas parece indicar un volumen sonoro más reducido que el «piano», tal y como se observa en la siguiente ilustración:

Ilustración 76. Área 1 de la cantada *Has visto Gila* (cc. 36-41). Violín 1, violín 2, tenor y acompañamiento.

En lo concerniente al uso de las sordinas en los instrumentos de cuerda, parece que este fue otro efecto relacionado con las dinámicas en la obra de Iribarren. Tal y como

ya hemos señalado, en el caso del área de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza*, compuesta en 1757, los violines y el acompañamiento iban alternando pasajes con y sin sordina, dependiendo del volumen sonoro que el compositor quisiera emplear en cada momento.

Aparte de los datos anteriormente mencionados, una gran sutileza dinámica se observa en la sección B de la pieza *Hola pastores*, también compuesta en 1757, donde Iribarren combinaba inicialmente la indicación «muy suave» en violines y acompañamiento, con «suave» en la voz. Así pues, tal y como puede observarse en la siguiente ilustración, el compositor navarro dejaba claro que el cantante debe sobresalir por encima de los instrumentos, aunque solo cuatro compases después se indicaba que la voz debía cantar «muy quedo».

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It features four staves. The first two staves are for Violin 1 and Violin 2, both in 3/4 time. The third staff is for Trompa 1 (Trumpet 1) and the fourth for Trompa 2 y Tenor (Trumpet 2 and Tenor), also in 3/4 time. The score includes various dynamic markings: 'muy suave' (very soft) is written in red boxes on the first and fourth staves. 'Amoroso.' (lovingly) is written above the third staff. 'suave' (soft) is written above the fourth staff. 'muy quedo' (very quiet) is written in a red box above the fourth staff. The lyrics 'suabe. sus pi ne' are written below the fourth staff. The score is written in black ink with some red highlights.

Ilustración 77. Área de la cantada *Hola pastores* (cc. 102-106). Violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2 y tenor.

También en los compases siguientes de esta misma obra tenía lugar una notable gradación en las dinámicas relacionadas con el «piano» pues, además de esta indicación, aparecía «suave», «muy piano» y «pianissimo».

indicaciones se diversificaban. Dicho con otras palabras, durante la segunda mitad del s. XVIII Iribarren se tornó más sutil en sus intenciones sonoras, fomentando una mayor gradación. Así pues, comenzaron a ser frecuentes las indicaciones citadas en los ejemplos anteriores, llegando incluso a emplear por primera vez «aumentando y disminuyendo» en la pieza *¡Oh! qué halagüeña canción* (1758); recurso que no hemos vuelto a encontrar en el resto de obras analizadas.

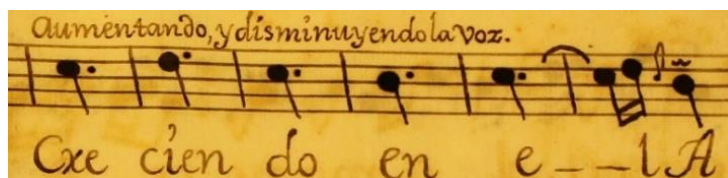


Ilustración 80. Área de la cantada *¡Oh! qué halagüeña canción* (cc. 133-138). *Particella* de la voz de alto.

Por lo que concierne a las indicaciones de *tempo* en sus áreas, se observa que estas fueron de lo más variado, haciendo uso, por lo general, de términos como *Allegro*, *Amoroso*, *Airoso*, *A medio aire*, *Vivo*, *Cantabile*, *Espiritoso*, *Assai*, *Afectuoso*, *Allegretto*, *Gustoso*, *Allegro Gustoso* y *Algo Andante*. A propósito de otras indicaciones empleadas por Iribarren como *Assai*, *Gustoso* o *Espiritoso*, debemos indicar que estas eran algo más imprecisas a la hora de ser aplicadas pues, más que indicar el *tempo* o velocidad del movimiento, parecían mostrar el carácter general¹⁵³⁹.

Aunque hemos intentado trazar la evolución cronológica que estas indicaciones de *tempo* sufrieron en las áreas que incluyen las cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren estudiadas, no hemos encontrado una tendencia clara en este parámetro, pues todas las mencionadas anteriormente aparecen de manera aleatoria desde sus obras más tempranas hasta las más tardías. No obstante, sí se observa que el término *Allegro* es uno de las más recurrentes en este tipo de movimientos. También conviene recordar que, tal y como señalábamos anteriormente, en algunas de las áreas analizadas, los últimos compases incluían una nueva indicación de *tempo*, señalando un *Adagio* para la *codetta* final.

A propósito de la textura en las áreas de Iribarren, es necesario mencionar la limitada evolución que este parámetro musical sufrió con el paso de los años: si bien en algunas de las áreas más tempranas se empleaban puntualmente complejos entramados contrapuntísticos tan característicos del Barroco (véase la ilustración 81), este tipo de

¹⁵³⁹ José Luis Palacios sostiene que el *tempo* en el Barroco intenta traducir, con frecuencia, más un afecto que la velocidad de la música. PALACIOS GAROZ, José Luis, *El último villancico barroco valenciano*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaime I, 1995, pág. 81.

recursos desaparecería en sus obras desde mediados de siglo, dejando paso a diáfanas estructuras homofónicas más propias del estilo preclásico (tendencia que se mantuvo en las cantadas analizadas durante el resto de su magisterio)¹⁵⁴⁰.

Ilustración 81. Área 1 de la cantada *Has oído Fenisa* (cc. 32-36). Violín 1, violín 2, tiple 1, tiple 2 y acompañamiento.

En relación con este parámetro musical denominado textura, se debe aclarar que a comienzos del s. XVIII se produjo, a nivel general, un antes y un después en la manera de entender la composición, siendo desde entonces concebida verticalmente, a partir de acordes y sus inversiones, estilo que abanderarían Rameau (1683-1764) o, en el caso hispánico, José de Torres (1670-1738)¹⁵⁴¹. Pese a este cambio de mentalidad producido, en este periodo dieciochesco convivirían el estilo antiguo más propiamente hispánico con un nuevo estilo que provenía principalmente de Italia¹⁵⁴².

¹⁵⁴⁰ A grandes rasgos, el estilo preclásico (o «galante», como lo denomina José Máximo Leza), pone el acento en la liberación de las reglas, contrastando la flexibilidad del nuevo ideal frente a la rigidez de las normas. En este sentido, se aprecia de manera más o menos explícita una simplificación que incluye la ralentización del ritmo armónico, la elección de texturas homofónicas, la arquitectura de la línea del bajo (con figuraciones de notas repetidas y patrones como el acompañamiento en octavas partidas), dando lugar a obras más transparentes, con melodías más sencillas (articuladas en números regulares de compases) y un uso cada vez más abundante de la ornamentación. LEZA CRUZ, José Máximo, «Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, *op. cit.*, pág. 241. En relación con este asunto, José López-Calo afirma que, desde las primeras décadas del s. XVIII se distingue un nuevo estilo que «si no pertenece ya al Clasicismo, o al menos al pre-Clasicismo, sí a una “etiqueta estética” que se le parece no poco». LÓPEZ-CALO, José, *La música en las catedrales españolas...*, *op. cit.*, pág. 466.

¹⁵⁴¹ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio y ROSA MONTAGUT, Marian, «“Del archivo al concierto”: un itinerario para la recuperación teórica y práctica del Barroco musical hispánico»..., *op. cit.*, pág. 175.

¹⁵⁴² *Ibidem*.

Aclarado esto, debemos admitir que, por norma general, en las áreas de Iribarren analizadas en el presente estudio predominaba un movimiento armónico lento, bajos repetitivos y texturas homofónicas, tendencia evidente desde sus cantadas más tempranas a las más tardías. No obstante, si ampliáramos nuestro estudio al resto de su obra, probablemente se observaría de manera más explícita la evolución que experimentó la textura en su corpus compositivo, pero esto supera con creces los objetivos abarcables en este proyecto.

IV.2.4. Canción

A diferencia de los recitados y áreas, movimientos muy recurrentes en las cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren, solo dos de las obras analizadas contienen un movimiento denominado «canción»: se trata de las cantadas *Qué es esto cielos* y *Hombres prevenid*, compuestas en 1750 y 1758 respectivamente¹⁵⁴³. De longitud algo reducida si las comparamos con algunas de las áreas analizadas¹⁵⁴⁴, las canciones muestran un compás ternario de subdivisión binaria, un plan armónico sencillo y un tratamiento silábico del texto, excepto algún caso puntual al final de frase en el que aparece un melisma. En el caso de la pieza *Hombres prevenid*, como podemos observar en la siguiente ilustración, el violín primero expone al inicio de la canción el tema principal.

¹⁵⁴³ Como hemos podido observar, este tipo de movimientos solo aparece a partir de la segunda mitad del s. XVIII.

¹⁵⁴⁴ La canción del área *Hombres prevenid* tiene una extensión de setenta compases sin contar sus repeticiones y está formada por solo dos coplas; mientras, en el caso de *Qué es esto cielos*, la canción que forma parte de esta cantada solo alcanza los treinta y siete compases sin contar las repeticiones, y cuenta con cuatro coplas que se suceden repitiendo la misma música. Esta diferencia es justificable si tenemos en cuenta que en la primera obra, *Hombres prevenid*, cada copla está a su vez subdividida en dos grandes secciones separadas por un *ritornello* instrumental que alcanza los once compases y, además, cuenta con dos secciones instrumentales al inicio (una antes y otra después del signo de repetición). Mientras, en la canción de la obra *Qué es esto cielos*, las coplas también están subdivididas en dos secciones internas, pero solo aparece un compás instrumental entre ambas. Por tanto, la mayor presencia de secciones instrumentales en la canción de la obra *Hombres prevenid* es el principal motivo de su mayor extensión. De hecho, si contabilizáramos las repeticiones indicadas, la longitud de ambos movimientos sería bastante similar.



Ilustración 82. Canción de la cantada *Hombres prevenid* (cc. 1-19). Violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2, tiple y acompañamiento.

Pero, posiblemente a causa de las prisas o por un simple descuido, Iribarren escribió los cc. 7 y 8 de esta sección inicial sin estar separados por una barra de compás¹⁵⁴⁵, signo que tuvo que añadir con posterioridad, como observamos en la siguiente imagen:

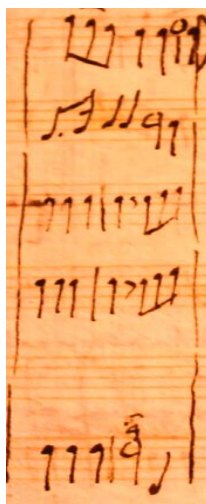


Ilustración 83. Canción de la cantada *Hombres prevenid* (cc. 7-8). Violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2, tiple y acompañamiento.

Tras la introducción instrumental, la voz de tiple 1 cantaba la primera estrofa de la copla (ver ilustración 84), sección que sería repetida con otra letra (segunda estrofa) y apoyada a unísono por el tiple 2. La segunda sección de la copla, tal y como se observa en la siguiente ilustración, procedía de la misma manera: era repetida dos veces, la primera con el tiple 1 (tercera estrofa) y la segunda con la incorporación del tiple 2 (cuarta estrofa).

¹⁵⁴⁵ Es más que probable que se deba a un descuido de Iribarren ya que, si bien en el s. XVII no se empleaban las barras de compás regularmente, lo que permitía una fluidez métrica mayor, en el s. XVIII ya era habitual escribirlas. TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «La modernización/italianización de la música sacra», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 144.

La estabilidad armónica era evidente, pues solo en ciertos momentos abandonaba Fa M enfatizando la tonalidad de la dominante (cc. 8, 28 y 53¹⁵⁴⁶). Por último, para concluir este movimiento, el *ritornello* instrumental del inicio se repetiría tras las coplas, aunque algo variado melódicamente y con una mayor extensión; de hecho, los cc. 60-70 eran un añadido que no aparecía al inicio del movimiento.

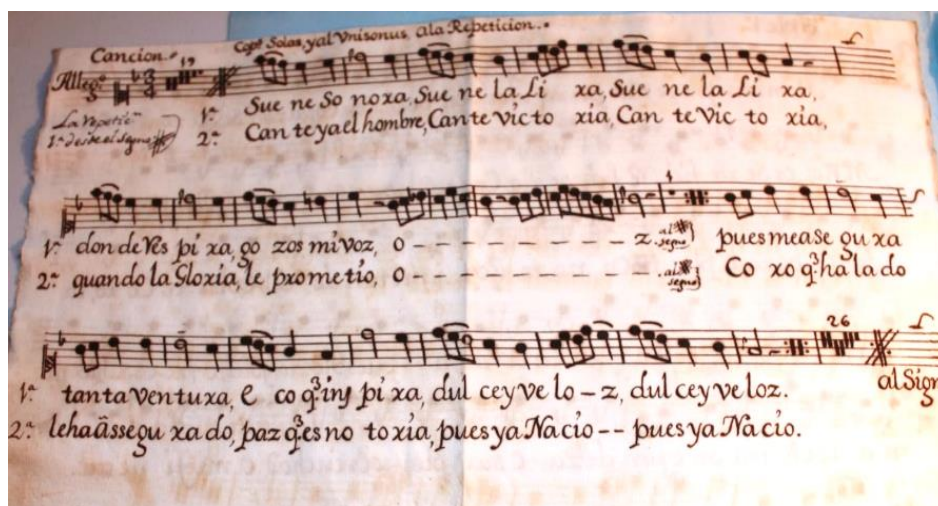


Ilustración 84. Canción de la cantada *Hombres prevenid*. Particella de tiple 1.

Por lo que respecta a la canción de la obra *Qué es esto cielos*, hemos observado que, tal y como se refleja en la siguiente ilustración, las cuatro estrofas empleaban la misma música y eran interpretadas por una sola voz (tenor).

Ilustración 85. Canción de la cantada *Qué es esto cielos*. Particella de tenor.

¹⁵⁴⁶ Estas enfatizaciones de la dominante coinciden con el final de la primera semifrase del tema principal. En virtud de los datos obtenidos en nuestro estudio, podemos decir que este material temático expuesto por el violín primero (cc. 1-19), retomado por la voz o voces (cc. 20-34) y reexpuesto nuevamente por el violín primero (cc. 45-59) tiene forma de «pregunta-respuesta», pues el antecedente (pregunta) concluye de manera suspensiva en la dominante y el consecuente (respuesta) descansa finalmente en la tónica.

El *ritornello* inicial era más breve que en la pieza *Hombres prevenid* y, sorprendentemente, no mostraba una concordancia temática con la sección vocal que le seguía. Otro dato a resaltar es que el material melódico que cantaba la voz estaba estructurado en pregunta y respuesta, con ocho compases que concluían en la tonalidad de dominante (Re M) y otros ocho que retornaban a la tónica (Sol M), al igual que ocurría con la pieza *Hombres prevenid*. Por último, un *ritornello* instrumental cerraba el movimiento, esta vez haciendo uso del material principal de la obra.

Aparte de todos los detalles mencionados, a grandes rasgos podríamos afirmar que este tipo de movimientos denominados canciones mostraban las reminiscencias autóctonas de un modo más claro que las áreas analizadas: al igual que las coplas estaban presentes en los villancicos de estilo hispánico, en las canciones de estas cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren una misma música se iba repitiendo, cambiando solo el texto. Por tanto, mientras movimientos como las áreas o recitados eran el mayor vestigio de la influencia italiana, estas secciones denominadas «canción» podrían enmarcarse dentro la tradición nacional. No obstante, a colación de lo anteriormente expuesto cabe señalar que la mezcla de estilos era evidente en las dos cantadas analizadas en este apartado, pues ambas comenzaban con un recitado (al más puro estilo italiano) seguido de una canción.

IV.2.5. Pastorela

Tal y como señalábamos en el epígrafe dedicado a los movimientos que conforman las cantadas analizadas, solo una de ellas contiene un movimiento denominado «pastorela»: la cantada *A Belén caminad*, compuesta en 1736. Pero antes de adentrarnos en el análisis de este movimiento, conviene ampliar nuestro foco de estudio al panorama nacional, para comprobar que los rasgos generales que mostraban las pastorelas eran: el empleo del 6/8 o 12/8, el predominio de formulaciones rítmicas como la corchea con puntillo, semicorchea y corchea, la presencia de notas pedales, armonías simples, bajos repetitivos, un *tempo* moderado (*Andante*, *Moderato*, *Largo*...) y, por último, su curiosa vinculación con el género femenino, pues eran normalmente cantadas por una pastora¹⁵⁴⁷.

¹⁵⁴⁷ Además de todos los datos apuntados, Pilar Ramos señalaba que, aunque las pastorelas podían estar presentes en villancicos de otras festividades, normalmente aparecían en los villancicos de Navidad, aunque raramente ocupando el primer lugar del ciclo (lo frecuente era que fuesen el tercero o el séptimo). RAMOS LÓPEZ, Pilar, «Pastorelas and the pastoral tradition in 18th Century spanish villancicos», en KNIGHTON, Tess y TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro (eds.), *Devotional music in Iberian world, 1450-1800. The*

Una vez citadas estas características generales, observamos en la siguiente ilustración que la pastorela compuesta por Iribarren cumplía con gran parte de estas premisas. De hecho, estaba compuesta en un compás de 12/8, recurría reiteradamente al esquema rítmico de corchea con puntillo, semicorchea y corchea, empleaba notas tenidas y movimientos melódicos repetitivos en el bajo, y una armonía sencilla (reiteración de la armonía de tónica) con un movimiento paralelo de las voces a distancia de tercera o sexta. Además, esta cantada era la tercera dentro del ciclo de los villancicos interpretados la Navidad de 1736.

Pastorela a duo

villancico and related genres, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2007, págs. 289-290 y 304-305. Álvaro Torrente también hace referencia a este tipo de secciones caracterizadas por el ritmo *alla siciliana* (6/8 con un puntillo en la primera corchea de cada tres) y las tan caracterizadas terceras y sextas paralelas en los instrumentos agudos, que imitaban la rusticidad de la música pastoril, rasgo denominado *stylus rusticanus* fuera de España. TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «La modernización/italianización de la música sacra», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, *op. cit.*, pág. 137.

6

Ce - le - bren pas - to - res con jú - bi - lo i

Ce - le - bren pas - to - res con jú - bi - lo i

I IV I IV V

Ilustración 86. Pastorela de la cantada *A Belén caminad* (cc. 1-7). Violín 1, violín 2, tiple, alto y acompañamiento.

En cuanto al *tempo*, esta sección analizada carece de indicación concreta. Según Pilar Ramos, esto no era habitual, pues, a diferencia de otro tipo de movimientos de los villancicos, este tipo de información se solía detallar en las pastorelas¹⁵⁴⁸. A pesar de esta afirmación, José Herrando, en su tratado *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección* (1757), sostenía que el término «pastorela» ya era una indicación de *tempo* o «aire» en sí mismo, de ahí que no fuese necesario especificar la velocidad o carácter con el que había de ser interpretada esta sección¹⁵⁴⁹.

A propósito del esquema formal de este movimiento, observamos que este no se ajusta a un patrón prefijado como podía ser el área *da capo*. De hecho, este se compone sencillamente de tres secciones internas (sección de tónica/sección de dominante/sección de tónica), en las cuales los violines (normalmente el violín 1) siempre presentan el material temático que las voces interpretan a continuación.

Pese a que, el único movimiento denominado por el propio Iribarren «pastorela» en sus cantadas de Navidad y Reyes fue el incluido en la cantada *A Belén caminad* (1736), hemos encontrado movimientos de otras de sus cantadas con rasgos muy similares al mencionado en este epígrafe. Como ejemplo se puede citar el área de la cantada *Pardiobre* (1751), cuyas notas pedal en el acompañamiento (formadas por la tónica y la dominante del acorde, omitiendo la tercera¹⁵⁵⁰), compás de 6/8, ritmos recurrentes de corchea con

¹⁵⁴⁸ Según esta investigadora, no se trataría de danzas muy conocidas con un tema claramente definido. *Ibidem*, pág. 289.

¹⁵⁴⁹ La pastorela era un tipo de aire como también podían serlo *Allegro*, *Allegretto*, *Andante*, *Adagio*, *Grave*, *Spiritoso*, *Presto* o *Andantino*. HERRANDO, José, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección*, París, 1757, pág. 7.

¹⁵⁵⁰ En el caso de la pastorela de la cantada *A Belén pastorcillos* estos pedales eran de una sola nota a lo largo de todo el movimiento.

puntillo, semicorchea y corchea, una armonía sencilla y algo estática y el uso de un instrumento de viento como el oboe recreaban un entorno bucólico en el que los pastorcillos eran los protagonistas. Todos estos detalles se recogen en la siguiente ilustración:

Ilustración 87. Área de la cantada *Pardiobre* (cc. 1-4). Oboe, violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento.

Como se puede observar en el texto que mostramos a continuación, el ambiente festivo quedaba patente en esta área de la cantada *Pardiobre*, donde un pastor danzaba y cantaba para el Niño Jesús, haciendo uso de instrumentos como el tamboril, la «castañeta» o la gaitilla, todos insertos en el poema de este movimiento¹⁵⁵¹:

Con el dulce tamboril,
la gaitilla y castañeta,
bailare la zapateta,
en el prado, y el redil,
q. ha nacido el buen Pastor.
Al portal todo zagal,
cada oveja a su pareja,
q. un cordero aquí nos dexa,
guardadito en el Portal,
gran thesoro en un vellon.

(Área de la cantada *Pardiobre*)

Otra de las singularidades destacables de las pastorelas en general consistía en que, tal y como señalaba Pilar Ramos, este tipo de secciones eran habitualmente

¹⁵⁵¹ Este texto será analizado con mayor profundidad en el Capítulo V.

anunciadas¹⁵⁵². De hecho, en el caso de la cantada *Pardiobre*, el recitado que antecede al área, así lo hace en sus últimos versos¹⁵⁵³:

Yo tambien chequitín, que soy Danzante,
tengo de dibertir, y assi dellante
de vos bailarle quiero,
toca la gayta bien, toca gaytero,
q. alla vó, por la niebe assi brincando,
y tambien bolteretas zapateando.

(Últimos versos del recitado de la cantada *Pardiobre*)

Pero las similitudes de esta área con los movimientos de pastorela no acaban aquí, sino que, a diferencia de la pastorela de la cantada *A Belén caminad*, esta sección está impregnada de un fuerte carácter teatral, sugiriendo una posible escenificación de lo que el texto narra¹⁵⁵⁴. Lo sorprendente es que esta teatralización era mucho más habitual en los villancicos de pastorela o de tonadilla, no siendo frecuente en aquellos villancicos formados por recitados o áreas o, por extensión, las cantadas¹⁵⁵⁵, género que analizamos en la presente tesis.

Vistas todas estas semejanzas entre las pastorelas de la época y el área de la cantada *Pardiobre*, podríamos aventurarnos a catalogar este movimiento como un «área de pastorela»: pese a que el autor de esta pieza no lo especificaba, el aire general de esta sección y sus características musicales y textuales la convierten en una perfecta candidata a recibir ese título¹⁵⁵⁶. En el caso de la cantada *A Belén caminad*, su pastorela carecía de notas dobles pedal (acordes vacíos de tónica y dominante en posición fundamental, omitiendo la tercera) y del carácter teatral en el que un pastor o pastora protagonizaba la acción del poema; de hecho, tal y como se observa en su texto recogido a continuación, este mostraba un vocabulario más refinado y relataba de manera impersonal cómo los pastores debían celebrar la llegada del Mesías.

Celebren pastores,
con Jubilo y gual,
en hijo y en Madre,
Belleza y Piedad.

¹⁵⁵² Según esta investigadora, era muy frecuente que las pastorelas fuesen presentadas, cantadas y juzgadas a través del villancico que las incluía. RAMOS LÓPEZ, Pilar, «Pastorelas and the pastoral tradition in 18th Century spanish villancicos»..., *op. cit.*, pág. 294.

¹⁵⁵³ Esta característica no estaba presente en la pastorela de la cantada *A Belén caminad*.

¹⁵⁵⁴ Un pastor relata en primera persona la danza que ofrece al Niño Jesús para celebrar su nacimiento.

¹⁵⁵⁵ RAMOS LÓPEZ, Pilar, «Pastorelas and the pastoral tradition in 18th Century spanish villancicos»..., *op. cit.*, pág. 295.

¹⁵⁵⁶ Otras secciones que muestran similitudes con los movimientos de pastorela son el área 2 de la cantada *Has oído Fenisa*, o las áreas de *Vamos claros mi niño* (en sus secciones *Airoso*) y *¡Ay! tierno pastor mío*.

Mostrando gozosos,
q. esta en el Portal,
en Uno y en Otro,
la Gloria y la Paz.

(Pastorela de la cantada *A Belén caminad*)

A modo de reflexión, se puede afirmar que las cantadas de Iribarren son un crisol de influencias, pues conviven tradiciones nacionales e internacionales, combinando lo autóctono (pastorelas) y lo foráneo (recitados y áreas). De hecho, las propias áreas se ven impregnadas de la cultura popular, dejando a un lado lo culto y refinado para acercarse al pueblo y sus costumbres, siendo un ejemplo evidente de ello el área de la cantada *Pardiobre*, a la cual hemos hecho alusión en los párrafos anteriores.

Antes de dar por concluido este epígrafe, nos gustaría destacar que las pastorelas no eran movimientos muy comunes en el s. XVIII; aun así, Pilar Ramos ha podido identificar 394 pastorelas (conservadas en la BNE), datadas desde la época dieciochesca hasta comienzos del s. XIX, aunque sería a partir de 1732 cuando comenzaron a proliferar en la Península¹⁵⁵⁷. Pese a la ausencia de escenografía o cambios de vestuario, la presencia de personajes pastoriles, hasta cierto punto teatrales, que danzaban sus rústicos bailes¹⁵⁵⁸, nos hace intuir el aliciente que este tipo de piezas podía suponer para el público deseoso de ver espectáculo (en el sentido más amplio de la palabra) durante el s. XVIII¹⁵⁵⁹.

IV.2.6. Final

Solo dos de las cantadas analizadas utilizan este tipo de movimiento de carácter conclusivo. Como podemos apreciar en las dos siguientes ilustraciones, algunos rasgos comunes de estos dos finales insertos en las cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren son el uso de un compás de 3/8, un tempo «airoso» y una longitud algo reducida¹⁵⁶⁰. No obstante, tonalmente se observa alguna diferencia entre ambos movimientos, pues en estos finales se emplean una tonalidad mayor y otra menor (Sol M, en el caso de la pieza

¹⁵⁵⁷ RAMOS LÓPEZ, Pilar, «Pastorelas and the pastoral tradition in 18th Century spanish villaticos»..., *op. cit.*, págs. 294 y 300.

¹⁵⁵⁸ La pastorela imitaba la simplicidad típica de la música de pastores, que danzaban con asiduidad la *brunette*, *bergerette*, *siciliana* o *musette*, empleando instrumentos como las cornamusas o flautas. *Ibidem*, págs. 300 y 302.

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*, págs. 296-297.

¹⁵⁶⁰ La extensión total de los finales de las cantadas *Dígame, dígame* y *Qué alegre caminas*, con 77 compases y 61 respectivamente, no es muy elevada si la comparamos con sus áreas analizadas.

Dígame, dígame, compuesta en 1737; y *La m*, en la cantada *Qué alegre caminas*, datada en 1744).



Ilustración 88. Final de la cantada *Dígame, dígame*. Particella de violín 1.



Ilustración 89. Final de la cantada *Qué alegre caminas*. Particella de tiple.

Estos movimientos no muestran una estructura formal clara. Por una parte, el final de la cantada *Qué alegre caminas* parece ajustarse a una forma cuaternaria, la cual reflejamos en la siguiente tabla:

Tabla 43. Estructura interna del final de la cantada *Qué alegre caminas*.

A1	R1	A2	R2	A3	R3	A4	R4
cc. 1-7	cc. 7-10	cc. 11-17	cc. 17-20	cc. 21-27	cc. 27-30	cc. 31-38	cc. 38-61
La m	Sol M Do M	Do M	Sol M	Sol M Re m La m	La m	La m	La m Do M La m

Como se puede observar, además de su estructura formal, son varias las peculiaridades que debemos destacar de este movimiento. Primeramente, no son los

instrumentos los encargados de presentar el tema principal, sino que la voz aparece desde el inicio y, además, pese a que los *ritornellos* instrumentales son muy breves a lo largo de toda la pieza, el último *ritornello* parece compensar la ausencia de instrumentos al principio con un extenso postludio que recuerda y, al mismo tiempo, amplía el tema principal. En segundo lugar, la armonía se torna algo inestable por momentos, con pasos cromáticos (c. 18) y dominantes secundarias (el primer tiempo del c. 20 es una dominante de la dominante de Sol M) en el bajo que nos llevan de una tonalidad a otra en un corto periodo de tiempo, como se muestra en en el siguiente ejemplo:

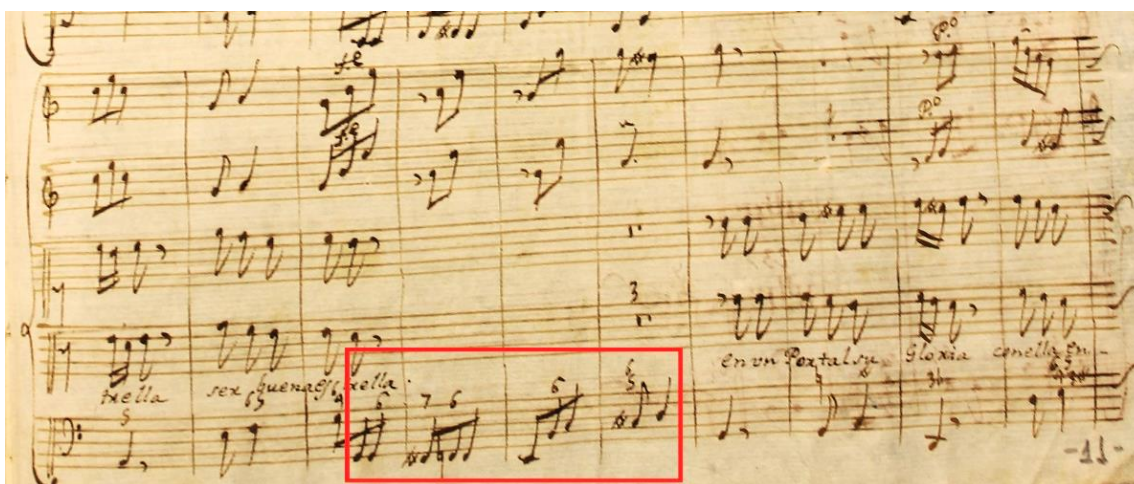


Ilustración 90. Final de la cantada *Qué alegre caminas* (cc. 15-24). Violín 1, violín 2, tiple, alto y acompañamiento.

Por otra parte, en la obra *Dígame, dígame* la estructura interna de su final es bastante diferente, pues, en lugar de cuaternaria, esta es ternaria. Además, dicho movimiento muestra un lenguaje armónico algo distinto: su diáfana y clara armonía, en la que recurrentemente incide sobre dos grados (dominante y tónica) de dos tonalidades concretas (Sol M y Re M), aleja a este movimiento de la ambigüedad que encontrábamos en el final de la cantada *Qué alegre caminas*.

Tabla 44. Estructura interna del final de la cantada *Dígame, dígame*.

R1	A1	R2	A2	R3	A3
cc. 1-8	cc. 9-21	cc. 22-29	cc. 30-51	cc. 52-57	cc. 58-77
Sol M	Sol M	Re M	Re M Sol M	Sol M	Sol M

Visto todo esto, podemos afirmar que, en lo que a estructura interna se refiere, este tipo de movimientos denominados «final» no se ajustan a un plan prefijado como ocurría con la mayoría de las áreas, sino que encontramos una forma más aleatoria.

CAPÍTULO V.

ANÁLISIS LITERARIO DE LAS CANTADAS PARA NAVIDAD Y REYES

V.1. LITERATURA EN EL s. XVIII: LOS PLIEGOS DE CORDEL

Durante el s. XVIII existió un grupo de escritores españoles de alta calidad que abrieron las nuevas rutas del pensamiento y la literatura, sin embargo, esta no es considerada una época de grandes genios: el periodo dieciochesco, desafortunadamente emplazado a continuación del Siglo de Oro literario, no fue una etapa de creación, sino de estudio y análisis en el que la didáctica desempeñaría un papel preponderante¹⁵⁶¹. A esto se suma que los frutos de la nueva mentalidad clásica e ilustrada fueron tardíos en el campo literario: las obras representativas de los géneros como el teatro y la lírica nacieron durante las últimas décadas del s. XVIII e, incluso, una vez entrado el s. XIX, cuando en toda Europa ya imperaban las nuevas orientaciones románticas¹⁵⁶².

Así pues, se dio una convivencia de diferentes corrientes durante la centuria dieciochesca: algunas efectivamente propias de los nuevos tiempos, denominadas neoclásicas; otras herederas del pasado, como el posbarroquismo; y las prerrománticas, que anunciaban nuevos tiempos¹⁵⁶³. Góngora y Quevedo servirían de modelo para las primeras generaciones de poetas, destacando Gabriel Álvarez de Toledo, José de León y Mansilla o el más famoso de ellos, Diego de Torres Villarroel¹⁵⁶⁴. Esto puede dar la impresión de que, durante esta primera mitad del s. XVIII, una sequía de ideas atenazó a nuestros creadores; no obstante, hubo excelentes escritores en estas primeras décadas, aunque, por lo general, sus obras fueron más «instrumentales» que «artísticas»¹⁵⁶⁵. Contrariamente, otros literatos consideraron vicios poéticos aquellos retorcimientos barrocos que hasta ahora se tenían por muestra de ingenio, tales como metáforas, retruécanos e hipérbatos (en esta segunda corriente destacaron Nicolás Fernández de

¹⁵⁶¹ ALBORG ESCARTI, Juan Luis, *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1989, pág. 15.

¹⁵⁶² *Ibidem*, pág. 20.

¹⁵⁶³ HURTADO BODELÓN, Jesús, *Historia de la literatura española (en español)*, Madrid, Punto de Vista Editores, 2015, pág. 241.

¹⁵⁶⁴ *Ibidem*, págs. 242-243.

¹⁵⁶⁵ FRUTOS DÁVALOS, Alberto de, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Ediciones Nowtilus S. L., 2016, págs. 152 y 156.

Moratín, Juan Meléndez Valdés, Francisco Sánchez Barbero, Manuel José Quintana o Juan Nicasio Gallego)¹⁵⁶⁶.

Visto el panorama literario general del s. XVIII, nos sumergiremos a continuación en un género concreto denominado «literatura de cordel», al cual pertenecen las cantadas analizadas en este estudio. Primeramente, es importante subrayar que estos pliegos han sido olvidados por el paso de los años, quedando a la curiosidad de bibliófilos coleccionistas¹⁵⁶⁷. De hecho, en los manuales sobre historia de la literatura se presta escasa o nula atención a este tipo de obras, consideradas prototipo del «mal gusto» o infraliteratura, donde se parangona lo vulgar con el gusto popular¹⁵⁶⁸. Estos cuadernillos, de mayor o menor extensión, eran frecuentemente vendidos por ciegos cantores y se expandían atados en un cordel o caña, de ahí su nombre¹⁵⁶⁹. A nivel práctico, estaban destinados a propagar textos literarios de diversa índole para una masa lectora, en términos generales, popular: estos se presentaban en hojas de bajo precio y sin encuadernar, lo cual los convertía en cómodos de transportar y fácil de adquirir en las esquinas de las ciudades y pueblos¹⁵⁷⁰. Además, en sus páginas encontramos la presencia de grabados que facilitaban la comprensión del contenido¹⁵⁷¹.

Paralelamente, conviene destacar que una de las funciones más relevantes que cumple la literatura de cordel fue la transmisión de la poesía: durante los ss. XVIII y XIX se iban abandonando las publicaciones de textos del romancero «viejo» y el público, ante el descrédito general que sufría la novela en aquella época, prefería los imaginativos romances frente a las inverosímiles narraciones en boga¹⁵⁷². A propósito de la relación entre este tipo de literatura y el teatro, cabe mencionar que, debido a intereses religiosos o políticos, este género escénico fue prohibido en ocasiones, pero estos cuadernillos literarios perpetuarían el drama nacional en momentos de gran afrancesamiento del país, ya que el teatro suprimido fue transformado en pliegos¹⁵⁷³.

Pronto esta tradición de imprimir dichos cuadernillos llegó a catedrales e iglesias y encontramos varias hipótesis respecto a su origen: si bien Alejandro Luis Iglesias

¹⁵⁶⁶ HURTADO BODELÓN, Jesús, *Historia de la literatura española...*, *op. cit.*, págs. 244-246.

¹⁵⁶⁷ PUCHE LORENZO, Miguel Ángel, «Nuevos ejemplos de lenguas inventadas en algunas canciones de Navidad (ss. XVII y XVIII)», *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, n.º 12 (1988), pág. 181.

¹⁵⁶⁸ LORENZO VÉLEZ, Antonio, «Una aproximación a la literatura de cordel», *Revista de Folklore*, n.º 17, tomo 2a (1982), pág. 146.

¹⁵⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*

¹⁵⁷¹ *Ibid.*

¹⁵⁷² *Ibid.*, pág. 149.

¹⁵⁷³ *Ibid.*

sostiene que el ejemplar más antiguo conservado es un pliego de la catedral de Sevilla del año 1612¹⁵⁷⁴, siendo el maestro de capilla Alonso Lobo el primero en considerar la idea de imprimir dichos poemas¹⁵⁷⁵, un estudio más reciente señala que los primeros testimonios de la impresión de estos pliegos religiosos se hallan en Toledo (1595) y Mallorca (1605)¹⁵⁷⁶.

Aunque faltan datos para llegar a conclusiones definitivas, parece que los directos responsables de la edición de los pliegos eran los maestros de capilla, quienes pagaban esta publicación y, además, fue probable que se beneficiaran de su venta¹⁵⁷⁷. En principio, lo que nació con una idea de difundir unos textos de evidente categoría moralizante se convertiría en una manera de completar los ingresos de algunos maestros y, aunque este adelantaba el dinero para costear los gastos de papel e impresión, dicha cantidad le era restituida por el cabildo catedralicio¹⁵⁷⁸. Como consecuencia de la exigencia de novedad y el uso intenso que se hacía de ellos en todas las catedrales hispánicas, estos pliegos fueron objeto de intercambio y copia de intensidades sensiblemente superiores a cualquier otro tipo de texto¹⁵⁷⁹. De hecho, aunque la puesta en escena de los villancicos era responsabilidad directa del maestro de capilla, no todos los pertenecientes a una festividad concreta eran obra suya, existiendo una tendencia a homenajear a colegas de otros centros musicales¹⁵⁸⁰.

En cuanto al formato de la portada de los pliegos de villancicos, en los encabezamientos se seguía la siguiente estructura: «Villancicos que se cantaron en la catedral de [...] en la festividad de [...] puestos en música por el maestro de capilla [...]»¹⁵⁸¹. Otras fuentes indican que, en sus orígenes, el título de los pliegos de cordel era «villancicos que se cantaron...»; pero, con objeto de que el público pudiera seguir y entender lo que se interpretaba, pronto pasaron a titularse «villancicos que se han de cantar»¹⁵⁸². Un detalle que a veces pasa desapercibido en estas portadas es la locución

¹⁵⁷⁴ LUIS IGLESIAS, Alejandro, «Alonso Lobo como compositor de villancicos o los inicios de la impresión de pliegos navideños», *Apuntes* 2, n.º 4 (2004), pág. 11.

¹⁵⁷⁵ *Ibidem*, págs. 14-15.

¹⁵⁷⁶ RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII del archivo de la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 54.

¹⁵⁷⁷ LUIS IGLESIAS, Alejandro, «Alonso Lobo como compositor de villancicos o los inicios de la impresión de pliegos navideños», *Apuntes* 2, n.º 4 (2004), págs. 14-15.

¹⁵⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*, pág. 20.

¹⁵⁸⁰ *Ibid.*, pág. 24.

¹⁵⁸¹ *Ibid.*

¹⁵⁸² REY SÁNCHEZ, Generosa, *Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del Siglo de Oro. Edición de villancicos españoles del s. XVII (1621-1700)*, tesis doctoral, directores: Ramón Mariño Paz y José Ramón Morala Rodríguez, Universidad de Salamanca, 2010, pág. 8.

«siendo [...] maestro de capilla», que solo indica quién es el titular de la plaza, aunque no significa que sea el autor de la música. Esta circunstancia se da en algunos de los pliegos de los textos a los que Iribarren puso música: coincidiendo con sus últimos años de magisterio, conservamos algún pliego en cuya portada podemos leer «siendo racionero y maestro de capilla de dicha santa iglesia don Juan Francés de Iribarren»¹⁵⁸³, tal y como se observa en la siguiente ilustración.

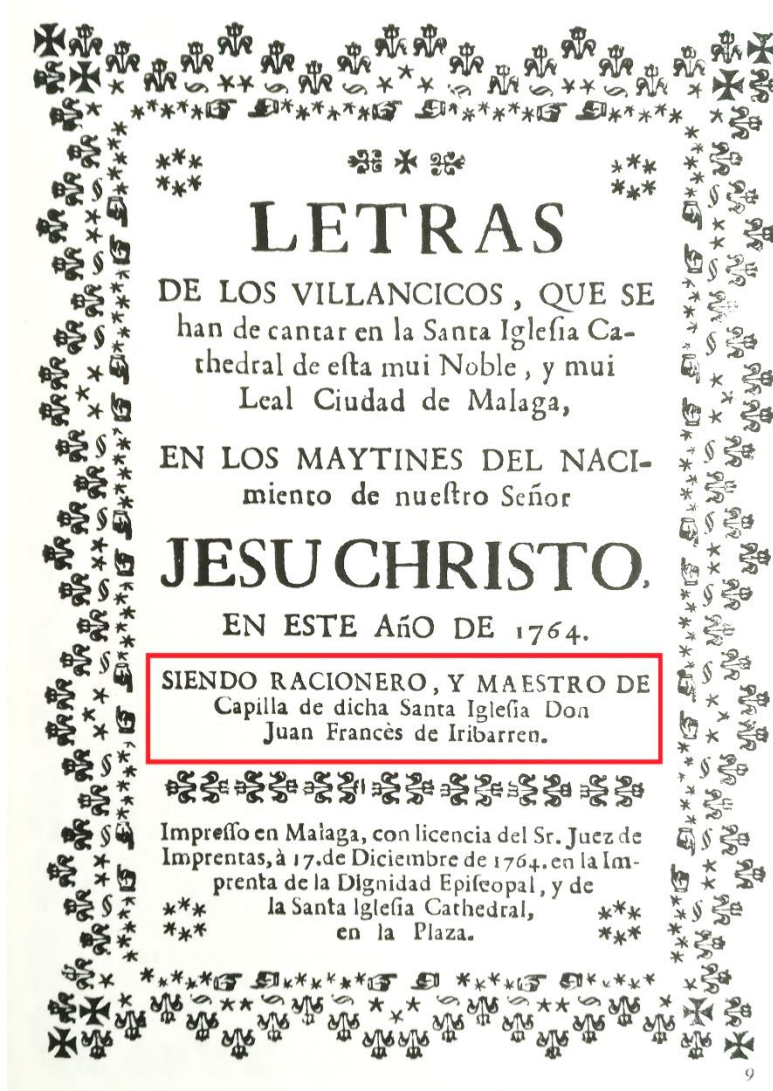


Ilustración 91. Portada del pliego de los villancicos cantados en la catedral de Málaga en 1764.

¹⁵⁸³ Uno de ellos se corresponde con el pliego de los villancicos cantados en la catedral de Málaga la Navidad de 1766. Este se encuentra conservado en la BNE y puede consultarse en el siguiente enlace: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=iribarren+letras+villancicos&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSizeAbrv=30&view=2&pageNumber=14&pageSize=1&language=es> [Consultado el 31/05/2019]. A esto hay que añadir una serie de villancicos dieciochescos publicados por Manuel Alvar: según se lee en la portada de algunos de estos pliegos, los interpretados en la Navidad de 1764 y 1765 se cantaron «siendo racionero y maestro de capilla de dicha santa iglesia don Juan Francés de Iribarren». ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos...*, op. cit.

En el caso concreto de la ciudad de Málaga, la tradición de imprimir villancicos se remonta a 1612, año en el que Juan René, el más antiguo de los maestros de imprenta locales, publicó un folleto de cuatro hojas¹⁵⁸⁴; sin embargo, el primer pliego publicado en Málaga y, además, conservado fue impreso en 1648¹⁵⁸⁵. A esta labor se sumaron algo más tarde Mateo López Hidalgo, cuyo taller se ubicaba en la Plaza Mayor, divulgando varias series de villancicos entre 1674 y 1716¹⁵⁸⁶, y otros impresores como Juan Vázquez Piédrola, Francisco Arriba o Francisco Martínez de Aguilar, que destacaron en la ciudad malagueña durante el s. XVIII¹⁵⁸⁷.

Aún podríamos aportar algunos detalles más referentes a la divulgación de estos pliegos de cordel en la catedral de Málaga, pero no es nuestro objetivo extendernos demasiado para no extralimitarnos en los objetivos marcados y, además, este asunto ha sido ampliamente tratado por Susana M.^a Rodríguez en su tesis doctoral¹⁵⁸⁸. Por lo tanto, en este apartado solo hemos expuesto, a modo de introducción, algunos de los datos más relevantes relacionados con este subgénero literario.

Para concluir, se puede afirmar que el tema del pliego de cordel ofrece grandes sorpresas al estudioso. Este tiene constantes y claras conexiones con la literatura «cult»; sin embargo, los autores eruditos o cultivados preferían mantener el anonimato por el usual desprecio que existía hacia este tipo de género literario¹⁵⁸⁹.

V.2. AUTORÍA DE LOS TEXTOS

En el villancico dieciochesco primaba, ante todo, la parte musical, por lo que no se hacía constar en los manuscritos la autoría de los textos poéticos, aspecto considerado secundario¹⁵⁹⁰. Ejemplo de ello fueron los villancicos de Antonio Soler conservados en el monasterio de El Escorial, siendo los autores de sus textos objeto de controversia; en

¹⁵⁸⁴ *Ibidem*, págs. 10-11.

¹⁵⁸⁵ RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII...*, *op. cit.*, pág. 54.

¹⁵⁸⁶ ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos...*, *op. cit.*, págs. 10-11.

¹⁵⁸⁷ RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII...*, *op. cit.*, pág. 55.

¹⁵⁸⁸ Susana Rodríguez detallaba aspectos como quién se encargaba de esta labor, cómo y en qué momento lo hacía, quién sufragaba los gastos de impresión, a quiénes se entregaban o qué cantidad correspondía a los presentes en la ceremonia. *Ibidem*, págs. 53-61.

¹⁵⁸⁹ LORENZO VÉLEZ, Antonio, «Una aproximación a la literatura de cordel...», *op. cit.*, pág. 149.

¹⁵⁹⁰ Esta es, según Susana E. Rodríguez, una de las contradicciones de los pliegos, ya que «publican al autor de la música, que no se imprime, pero callan el del poeta cuya obra [...] se divulga». RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII...*, *op. cit.*, pág. 98.

relación con este asunto, Paulino Capdepón sostiene varias hipótesis: en primer lugar, este musicólogo baraja la posibilidad de que el propio Soler escribiese los textos, aunque también sostiene otras opciones más plausibles como que se encargaran a un poeta, que se enviaran a El Escorial desde otras instituciones religiosas o, por último, que los propios monjes los realizaran¹⁵⁹¹.

Tras un exhaustivo análisis, dicho experto descarta la primera hipótesis, ya que era poco frecuente que un maestro de capilla escribiese, además de la música, el texto de sus composiciones, debido a la gran actividad y obligaciones que debía atender¹⁵⁹². Asimismo, los textos de los villancicos de Soler mostraban tal diversidad que debieron ser múltiples poetas los encargados de su escritura¹⁵⁹³. Tampoco era muy usual la segunda hipótesis señalada, pero existen excepciones como los villancicos de Iribarren, cuyos textos eran compuestos por poetas de cierto renombre, asunto que detallaremos más adelante. El tercer supuesto que señalaba Capdepón parece bastante admisible, ya que investigadores como Paul Robert Laird demostraron que, en El Escorial, durante el periodo 1630-1715, era usual el intercambio de pliegos con otras instituciones religiosas¹⁵⁹⁴. No obstante, la cuarta opción parece ser la más acertada, ya que el monasterio de El Escorial era la sede central de la orden jerónima en España y sus monjes provenían de diferentes regiones, de ahí la variedad estilística y lingüística de sus villancicos, en los que se emplearían diferentes lenguas o dialectos¹⁵⁹⁵.

En relación con este asunto cabe señalar un hecho acontecido en la catedral malagueña en 1727. Por aquel entonces, el maestro de capilla Francisco Sanz había delegado sus funciones en Fernando Requena, viéndose este obligado a componer los villancicos de aquel año¹⁵⁹⁶. Para Requena no sería una tarea fácil buscar los textos, pues este músico sostenía que se hallaba «mortificado en no acertar a servir a los individuos de esta iglesia», ya que algunos las preferían jocosas y otros serias, resultándole imposible contentar a todos; de hecho, argumentaba no tener habilidad de poeta y verse obligado a servirse de letras de otras iglesias o haber encargado a los mejores maestros de la corte y otras catedrales, por lo que pedía que se le exonerase de este cargo que correspondía al

¹⁵⁹¹ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *El Padre Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial...*, op. cit., págs. 66-67.

¹⁵⁹² *Ibidem*, pág. 67.

¹⁵⁹³ *Ibid.*

¹⁵⁹⁴ *Ibid.*

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*, pág. 68.

¹⁵⁹⁶ ACM, AACC n.º 43, fol. 701v, 16-4-1727.

maestro de capilla¹⁵⁹⁷. El cabildo parece que desoyó su petición, pues solo dos meses después se comentó en reunión capitular que las letras que Requena debía poner en música las encargó a un religioso de San Pedro de Alcántara, pero eran «tan dilatadas y con algunos términos y voces tan duras» que le era imposible adaptarlas a las composiciones musicales; así pues, este ministro pidió al cabildo encargar los poemas a Madrid, a lo cual accederían las autoridades eclesiásticas, aunque no hemos podido concretar quién fue el autor seleccionado¹⁵⁹⁸.

En virtud de los estudios realizados hasta la fecha, se puede afirmar que no todos los centros religiosos contaron con letras cuyos autores fuesen reputados literatos. De hecho, María Gembero señala que la calidad poética de los textos en lengua vernácula empleados en la catedral de Pamplona no parece haber sido muy alta¹⁵⁹⁹. Por otra parte, en el caso de otros compositores barrocos como Diego Durón, los textos de sus villancicos no salían de la pluma del compositor, sino que los escribía un letrista externo (seglares, clérigos, frailes, monjas o canónigos) que quedaba sumido en el anonimato, de tal manera que tampoco contarían con una gran finura poética¹⁶⁰⁰.

A colación de todo lo anteriormente expuesto, conviene aclarar que no siempre los compositores tenían a su alcance un literato con la fecundidad y soltura necesarias como para componer textos nuevos cada año, así que en ocasiones había que recurrir a material preexistente¹⁶⁰¹. Testimonio de ello son las copias manuscritas de poesías que llenaba el epistolario de compositores, pues estas letras eran ofrecidas a sus colegas con la esperanza de ser correspondidos y, de este modo, podrían contar con un arsenal de poemas en depósito; hecho al que se sumaría la llegada del pliego impreso, que no solo supuso un nuevo soporte textual, sino la multiplicación de estos intercambios¹⁶⁰².

El interés de los centros religiosos en que los villancicos fueran lucidos era tal que no solo se dispensaba al maestro de capilla de asistir al coro durante meses, sino que, además, se le permitía viajar a otros lugares para trabajar con silencio y tranquilidad¹⁶⁰³. A pesar de ello, parece que proporcionar al maestro unos textos de calidad no estaba entre

¹⁵⁹⁷ ACM, Leg. 616, memorial de Fernando Requena firmado en febrero de 1727.

¹⁵⁹⁸ ACM, AACC n.º 43, fol. 701v, 16-4-1727.

¹⁵⁹⁹ GEMBERO USTÁRROZ, María, *La música en la catedral de Pamplona durante el s. XVIII...*, op. cit., vol. 1, pág. 391.

¹⁶⁰⁰ RODRÍGUEZ MARTÍN, Noelia, «Villancicos barrocos de Diego Durón: Reflexiones en torno a su inspiración canaria», *Museo canario*, LIV-1 (1999), pág. 384.

¹⁶⁰¹ LUIS IGLESIAS, Alejandro, «Alonso Lobo como compositor de villancicos...», op. cit., págs. 26-27.

¹⁶⁰² *Ibidem*.

¹⁶⁰³ REY SÁNCHEZ, Generosa, *Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del Siglo de Oro...*, op. cit., pág. 8.

las prioridades del cabildo malagueño y, en consecuencia, músicos como Juan Francés de Iribarren mostraron sus quejas de manera formal: tal y como se recoge en el acta capitular del 1 de febrero de 1735, el compositor navarro sostenía que, o bien se veía obligado a rogar para obtener textos nuevos cada año, o tenía que tomarlos prestados de otras iglesias, algo intolerable en una capilla musical de reputación¹⁶⁰⁴.

Su protesta tuvo un claro resultado: se creó la plaza de poeta, que existió, concretamente, entre 1735 y 1798¹⁶⁰⁵. La colaboración de estos compositores de letras influiría claramente en sus composiciones; de hecho, sus villancicos eran más cultos y distinguidos que los de otros músicos de la época, lo que claramente se vincula a la disponibilidad de mejores letras, aparte de su talento compositivo y buen gusto¹⁶⁰⁶.

Tras varios años al servicio de este centro religioso, el maestro navarro consiguió que José Carlos Guerra, un poeta de la Capilla Real de Madrid, fuese contratado. A él se le atribuyen los villancicos cantados desde la fiesta de Resurrección de 1735 hasta los del Corpus de 1749¹⁶⁰⁷ y, de hecho, en el archivo catedralicio malagueño se conservan varios recibís con el salario que obtenía por sus servicios¹⁶⁰⁸.

En agosto de 1749 el cabildo malagueño recibió una carta de Alejandro Ferrer, poeta procedente de las Descalzas Reales de Madrid, ofreciéndose para el puesto vacante por la muerte de José Carlos Guerra: en ella resaltaba su dilatada experiencia, habiendo servido como compositor de letras en distintas capillas de otras catedrales durante cuarenta y seis años¹⁶⁰⁹. Sus dotes debieron convencer al cabildo malagueño, pues desde 1749 José Guerra sería sustituido por Alejandro Ferrer¹⁶¹⁰, componiendo las letras para la fiesta de la Inmaculada, así como de Navidad y Reyes de aquel año¹⁶¹¹. Destacado por

¹⁶⁰⁴ SÁNCHEZ, Marta, *XVIII Century Spanish Music: Villancicos of Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 25.

¹⁶⁰⁵ RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII...*, *op. cit.*, pág. 97.

¹⁶⁰⁶ *Ibidem*, pág. 103.

¹⁶⁰⁷ *Ibid.*, pág. 104.

¹⁶⁰⁸ Se conservan varios recibís de José Carlos Guerra, fechados en: 1740, 1743, 1746, 1747 y 1748. ACM, Leg. 248, Pza. 2. En relación con este asunto, parece que Madrid sería un referente para la búsqueda de poetas, pues, en el caso de la catedral de Toledo, Jaime Casellas iba a Madrid durante su magisterio para obtener las letras de sus villancicos de Navidad, aunque a veces también recurría a poetas locales. Sin embargo, conviene aclarar que para este maestro todo lo referente a la búsqueda de estas letras le suponía una carga mayor que la propia composición de las obras. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 128.

¹⁶⁰⁹ ACM, Leg. 616, 5-8-1749. Una imagen de este documento se encuentra en: RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII...*, *op. cit.*, págs. 679 y 700.

¹⁶¹⁰ ACM, Leg. 616, 2-9-1749.

¹⁶¹¹ RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII...*, *op. cit.*, pág. 107.

comedias como *No es en la deidad venganza lo que solo es enseñanza*, obra publicada en Madrid en 1745¹⁶¹², a este prolífico y veterano poeta solo se le atribuyen los textos de las composiciones que se cantaron en el mes de diciembre de 1749 y en la fiesta de Epifanía de enero del año siguiente¹⁶¹³. Su fallecimiento a finales de noviembre de 1749 truncó sus aspiraciones en la capilla catedralicia malagueña: M.^a Antonia Igualada, mujer del literato, puso en conocimiento del cabildo la defunción de su marido y, tras ser recibida la noticia, el sueldo que le hubiese correspondido a Ferrer en diciembre le fue entregado a su viuda¹⁶¹⁴.

Pocos meses después sería contratado Antonio Pablo Fernández, quien mantenía el mismo sueldo que sus predecesores¹⁶¹⁵. Este dramaturgo residía en Madrid, donde era fiscal de comedias, y entre sus obras más representativas podemos destacar *El asombro de Jerez*, *Juana la Rabicorta* y *La prudencia en la niñez*¹⁶¹⁶. Al igual que Ferrer, Fernández había ocupado la plaza de compositor de letras para la capilla musical de las Descalzas Reales y, tal y como hizo su antecesor, se ofreció al cabildo malagueño para la plaza de poeta¹⁶¹⁷. Su inmediata admisión nos permite atribuirle los textos de las composiciones en romance que se cantaron en 1750 (Corpus, Inmaculada Concepción y Navidad), pues el primer salario que recibió de la catedral malacitana está datado en julio de aquel mismo año¹⁶¹⁸.

No obstante, existe cierta controversia respecto a la fecha exacta en la que Antonio Pablo Fernández dejó el cargo, dado que no hay más noticias de este poeta en los años siguientes: si bien Manuel Alvar sostenía que este literato se mantuvo en el puesto, al menos, hasta 1769, basándose en la ausencia de referencias en esta época de compositor alguno¹⁶¹⁹, M.^a Ángeles Martín señalaba que el fin de su relación con la catedral coincidiría con el fallecimiento del maestro de capilla Juan Francés de Iribarren, que tuvo lugar en 1767¹⁶²⁰. Ante tal disparidad de opiniones, nuestras investigaciones nos llevan a decantarnos por la hipótesis planteada por M.^a Ángeles Martín, ya que, tal y como hemos podido observar durante nuestras visitas al archivo de la catedral de Málaga, los salarios

¹⁶¹² MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, págs. 413-414.

¹⁶¹³ RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII...*, op. cit., pág. 108.

¹⁶¹⁴ ACM, AACC n.º 46, fol. 838r, 1-12-1749.

¹⁶¹⁵ ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos...*, op. cit., pág. 13.

¹⁶¹⁶ *Ibidem*.

¹⁶¹⁷ ACM, AACC n.º 46, fol. 866v, 7-3-1750.

¹⁶¹⁸ ACM, Leg. 248, Pza. 2, 1-7-1750.

¹⁶¹⁹ ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos...*, op. cit., pág. 13.

¹⁶²⁰ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII...*, op. cit., vol. 1, págs. 413-414.

entregados a la capilla en la segunda mitad de 1767 no mencionaban a ningún compositor de letras, mientras que en el primer semestre sí que se asignó un sueldo a la persona encargada de la elaboración de los textos¹⁶²¹.

Pese a la controversia en torno a este asunto, lo cierto es que, tras la muerte de Iribarren, sería Fernando Fernandiere, segundo violinista de la capilla, el encargado de componer los villancicos¹⁶²². En 1769, este músico se ofreció a costear los pliegos de unas letras que presentó al cabildo, al mismo tiempo que demandaba la reimpresión de otros antiguos para la Navidad de aquel año; se le aceptaron las letras aportadas para la festividad de la Inmaculada, siempre que obtuviesen el visto bueno, pero se le negó la reutilización de pliegos de otros años¹⁶²³.

A modo de reflexión, debemos recalcar el evidente aprecio y aceptación que mostraron las autoridades eclesiásticas de la catedral de Málaga hacia los poemas empleados por Iribarren en sus composiciones pues, tras la muerte del músico navarro, se planteó usarlos para las pruebas de los siguientes candidatos al magisterio de capilla¹⁶²⁴. Sin embargo, no podemos decir lo mismo de su antecesor, Francisco Sanz, cuyos textos parecían no ser siempre del agrado del cabildo: en cierta ocasión se le exigió presentar estas letras con tiempo a las autoridades competentes para comprobar su idoneidad en una ceremonia religiosa tan importante como la Natividad¹⁶²⁵. Lo cierto es que Sanz contaba con cierta desventaja respecto Iribarren pues, aunque Sanz intentó librarse de la pesada carga que suponía la búsqueda de los textos, tuvo que ingeniárselas para conseguir las letras de sus composiciones, tarea que el cabildo le compensaba con un sobresueldo en algunas etapas puntuales¹⁶²⁶.

¹⁶²¹ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables, correspondientes al primer y segundo semestre de 1767, entregados a los ministros de la capilla musical.

¹⁶²² RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII...*, op. cit., pág. 112.

¹⁶²³ ACM, AACC n.º 51, fol. 112r, 16-11-1769.

¹⁶²⁴ ACM, AACC n.º 50, fol. 682r, 20-11-1768.

¹⁶²⁵ El cabildo pedía que se comunicase al maestro de capilla que, en el caso de los villancicos que hiciera para las festividades del Corpus, Inmaculada Concepción y Navidad, llevara las letras a los señores magistrales para que fueran revisadas, con el objeto de que se cantaran cosas decentes. ACM, AACC n.º 39, fol. 158v, 23-12-1706.

¹⁶²⁶ La ocupación del maestro en la búsqueda de letras y composición musical de los villancicos debía ser una onerosa carga y exigía al cabildo «que se le den las letras para componer los villancicos o se le libre ayuda de costa para buscarlas de poetas que las sepan hacer, porque desde que entró en la prebenda se le libraron, por los señores obispos don Alonso de Santo Tomás y don Bartolomé de Espejo, 200 reales en cada año para este fin; y habiendo llegado el señor obispo presente fray Francisco de San José, no se le ha librado cosa alguna, por lo que acudía al cabildo». Este denegó su petición. ACM, AACC n.º 39, fol. 163r, 7-1-1707.

Este conflicto por la falta de letras sería un motivo de disputa en la catedral malagueña durante el s. XVIII, ya que esta circunstancia también se produjo durante los primeros años del magisterio de Jaime Torrens en dicho templo; de hecho, él mismo tuvo que encargarse de buscar los poemas desde 1770 hasta 1772¹⁶²⁷. Mientras Manuel Alvar apuntaba que estos textos los componía «alguien»¹⁶²⁸, M.^a Ángeles Martín descubrió la reutilización de algunas letras por parte de Torrens durante aquel periodo, ya que estas fueron empleadas anteriormente en otros puntos de la geografía española, como Sevilla, Madrid, Cartagena, Córdoba, Valencia o Zaragoza¹⁶²⁹.

Lo curioso de este asunto es que en 1770 Torrens cobraba los 24 ducados anuales correspondientes al compositor de letras de la capilla¹⁶³⁰; pero solo en 1771 el maestro especificó que esa cantidad estaba destinada a pagar al encargado de componer los textos de los villancicos. Entonces el cabildo lo sufragó por última vez y mandó contratar a un poeta, dando comisión al chantre para buscarlo en Madrid¹⁶³¹.

En 1772 se había encontrado a un autor literato dispuesto a encargarse de esta tarea, pero el sueldo ofrecido le pareció insuficiente¹⁶³². Como consecuencia, puede que esto obligara al maestro Torrens a reutilizar letras antiguas, aunque hay que tener en cuenta un dato llamativo antes de afirmar estos hechos: solo se han encontrado cuatro obras de Iribarren que Torrens haya reutilizado y, además, todas ellas en los años 1772 y 1773, periodo que coincidiría parcialmente con la contratación de un nuevo poeta, Miguel Pérez Bailón¹⁶³³, lo que nos impide afirmar que, ante la ausencia de un literato, Torrens tomara prestadas las letras de las composiciones de Iribarren de manera sistemática.

A propósito de la trayectoria de Miguel Pérez en la seo malagueña, se debe señalar que este se ofreció al cabildo en agosto de 1773 y, tras un informe favorable del canónigo Cristóbal Medina Conde, al que se había pedido que investigara su conducta y habilidad, inició su actividad aquel mismo año¹⁶³⁴. Por tanto, este literato, maestro mayor de las

¹⁶²⁷ RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII...*, *op. cit.*, pág. 112.

¹⁶²⁸ ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos...*, *op. cit.*, pág. 15.

¹⁶²⁹ Más detalles sobre estos villancicos reutilizados se encuentra en: MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII...*, *op. cit.*, vol. 1, págs. 430-441.

¹⁶³⁰ ACM, AACC n.º 52, fol. 22-12-1770, libranza a Jaime Torrens por los gastos de composición de letras de villancicos; y ACM, Leg. 250, Pza. 5, pagos a Jaime Torrens por la composición de letras de villancicos, 1771. Citado en: RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII...*, *op. cit.*, págs. 681 y 714.

¹⁶³¹ ACM, AACC n.º 51, fol. 428v, 5-12-1771.

¹⁶³² ACM, AACC n.º 51, fol. 510r, 8-7-1772.

¹⁶³³ RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII...*, *op. cit.*, pág. 114.

¹⁶³⁴ *Ibidem*, pág. 115.

Reales Escuelas de Málaga, estaría a cargo de los textos de los villancicos cantados en la capilla malagueña desde la festividad de la Inmaculada de 1773 hasta los del Corpus de 1798¹⁶³⁵. Desde esta última fecha mencionada se prohibiría cantar más villancicos en la catedral malagueña¹⁶³⁶, por lo que no se necesitarían más letras para este tipo de obras musicales¹⁶³⁷. Visto todo lo anterior, es evidente que Juan Francés de Iribarren fue un privilegiado: contó durante su magisterio con la colaboración de poetas que compusieron textos nuevos cada año para sus obras, cuyos nombres, además, conocemos¹⁶³⁸. No obstante, en algunas de las composiciones analizadas hallamos una adaptación textual que permitiría cantarla en otra ocasión, como en el caso de las cantadas *Hola pastores* (1757) y *Ya anticipo la alegre* (1758).

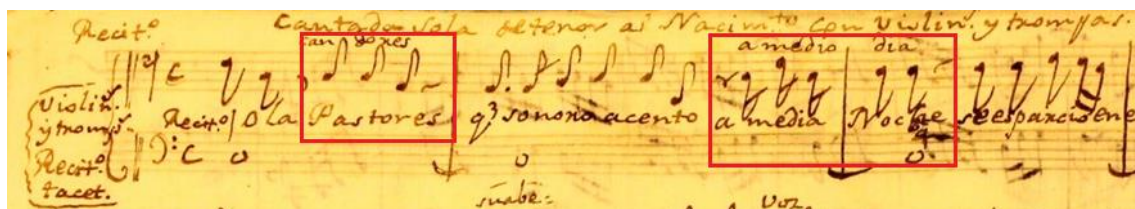


Ilustración 92. Recitado de la cantada *Hola pastores* (cc. 1-3). Tenor y acompañamiento.

La primera de estas obras contaría con una segunda versión textual tanto en el recitado como en el área, aunque, como puede observarse en la anterior ilustración, el texto solo fue adaptado en algunas secciones concretas: se sustituyeron palabras clave como «pastores» o «a media noche» por «candores» y «a medio día»; además, en los cc. 10 y 11 del recitado, la frase «sabe que lo divino ya es humano» se modificaría por «sabe que es pan divino aqueese grano». Esto nos hace pensar que esta obra, en un principio navideña, sería reutilizada para la festividad del *Corpus Christi*. Otra evidencia de que

¹⁶³⁵ *Ibid.*

¹⁶³⁶ En relación con este asunto, José López-Calo afirmaba que los villancicos comenzaron a alcanzar en el s. XVIII una gran extensión, lo que, «unido a la progresiva profanización de la forma y de la música que se interpretaba, hizo que comenzaran a levantarse en varias catedrales voces en contra de estos villancicos, pidiendo su purificación, una mayor brevedad y sencillez, y hasta su radical supresión». A veces intervenían los propios prelados y, otras veces, serían los maestros de capilla e incluso los músicos los que pedirían que los villancicos fuesen acortados o, en otros casos, suprimidos; aunque la mayor animadversión hacia este tipo de composiciones provenía de los cabildos. Respecto a los villancicos de Navidad, estos serían sustituidos a finales del s. XVIII por responsorios litúrgicos en latín y, pese a lo que sostenían investigaciones previas, no fue Francisco Javier García Fajer el iniciador de este movimiento, pues hubo casos anteriores al de la catedral de Zaragoza. Por otra parte, los villancicos del Corpus también serían sustituidos, aunque en este caso por motetes litúrgicos en latín. LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 443-444.

¹⁶³⁷ ACM, AACCC n.º 57, fols. 521v y 522r, 7-9-1798. Citado en: RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII...*, *op. cit.*, págs. 674-675.

¹⁶³⁸ Otros casos en los que se conoce el nombre del autor de las letras son la Capilla Real de Granada o la Capilla Real de Madrid. *Ibidem*, pág. 97.

este nuevo texto fue añadido con posterioridad sería su ubicación en la partitura: mientras que la segunda versión del poema se escribiría en la parte superior del pentagrama, observamos que la letra original se situaría en la parte inferior, siendo esta última la que aparecía en las *particellas* de dicha cantada de Navidad.

En relación con este hallazgo, se puede afirmar que no se conserva en el archivo de la catedral de Málaga ningún juego de *particellas* que recoja esta segunda versión textual, ya que estos cambios solo afectan al poema. De hecho, es posible que el propio Iribarren entregara las mismas *particellas* a sus músicos, indicándole solo al cantante los ligeros cambios que debía realizar en la letra.

Respecto a la cantada *Ya anticipo la alegre primavera* (1758), se ha observado que también incluía una trova, pero, en este caso, el propio autor lo especificaba al comienzo del área escribiendo «Área de tenor al Ssmo con violines». Tal y como podemos comprobar, Iribarren reutilizó este movimiento para otra festividad, independizándola del recitado que le precedía y cambiando completamente el texto.

Lamentablemente, no se han hallado evidencias que confirmen si el segundo poema utilizado era también fruto de la pluma de un literato o del propio Iribarren; pero, lo cierto es que resultaría una tarea muy compleja escribir un segundo poema que encajase perfectamente con una obra musical preexistente. Como se refleja en la siguiente ilustración, la trova textual de esta obra concreta aparece casi siempre bajo el pentagrama del acompañamiento, alejada del pentagrama de la voz, señal de haber sido añadida con posterioridad.

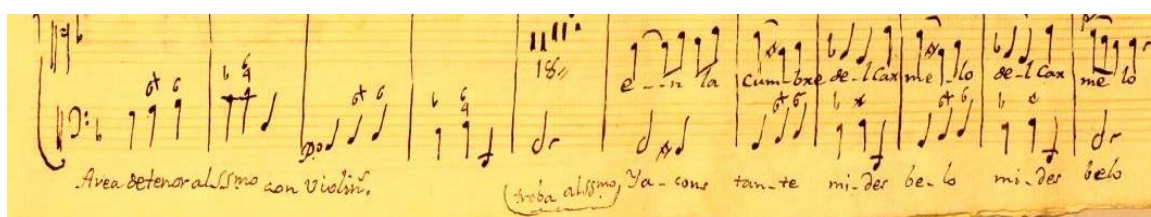


Ilustración 93. Área de la cantada *Ya anticipo la alegre primavera* (cc. 1-11). Tenor y acompañamiento.

Otras evidencias que nos llevan a pensar que este nuevo texto era del propio Iribarren son las continuas enmiendas que aparecen desde el c. 125, coincidiendo con la sección B de la obra. Así pues, el músico navarro parece que probó varias versiones textuales hasta encajar perfectamente el nuevo poema con la parte musical existente, tal y como se observa en la siguiente ilustración:

VILLANCICO PRIMERO DE KALENDA:

Introduc. on.

A 4.

Resonando de Isaias
la voz qual Clarin Divino,
al passo, q̄ al Orbe alienta,
haze fiel eco en el Limbo.

Quando que llegue se espera
el Monarcha prometido,
comboca á todos que salgan
á prevenir los caminos.

Estruillo.

Coros **E**mpieze el estruendo,
esfuerzese el bullizio,
sirviendo de operarios,

con gozos, con suspiros,
heroycos Patriarchas,
Profetas fidedignos,
que sus tareas forman
en contrapuestos Hymnos.

4. A la fagina todos
concurran comedidos;
pues va llegando el tiempo
de que el Monarcha invicto,
para una empresa grande
se ponga ya en camino.

Coros Empieze el estruendo,
esfuerzese el bullizio.

Duo O Gran Sabiduria!

2. *Duo* O Principe Benigno!

Duo Atiende á nuestros ayes. *Coros*

Duo Alienta al regozijo. *Coros*

4. y *Coros* Pues claman esperando,
con tu supremo arribo,
el fin de tanta pena,
que es del plazer principio:

Empieze el estruendo,
esfuerzese el bullizio.

Reci. a Duo 1. Ya Señor Soberano
despues de tantos siglos de esperaza,

por medio de MARIA el Mundo
alcanza

ver tu Divino Ser, en trage humano;
pues tan puro camino le afianza,
dela vie prometido el sumo Arcano,

2. Ya es tiempo de que amante,
ma nifiste tu a n r los vigilantes;

Duo Y abierto el passo, que cerrò
un descuydo,

llegue á nosotros oy cópado;

Aria a Duo 1. Ven, amado Duño

2. Llega excelto, Bien.

Duo Que tan fino empeno

pide que sa gozo
los mortales den; —

1. Pues abrió el camino

2 Sibio tu querer.

Duo Con tu Ser Divino

llena de alborozo
nuestro humano Ser.

Estrambote a 4:

No dilare, Señor, tu gran fineza

el dar á tantos ayes el alivio,

pues ya con Isaias, quantos clamã
os tienen preparados los caminos.

8. *Coros*, A la fagina todos

concurran comedidos;

pues va llegando el tiempo

de que el Monarcha invicto

para una empresa grande

se ponga ya en camino.

VILLANCICO SEGUNDO;

Cantada solo. Recitado.

Nño agraciado, que hazes de
un Pesebre

Aitar al Sacrificio mas amante,

A 2

dux 2

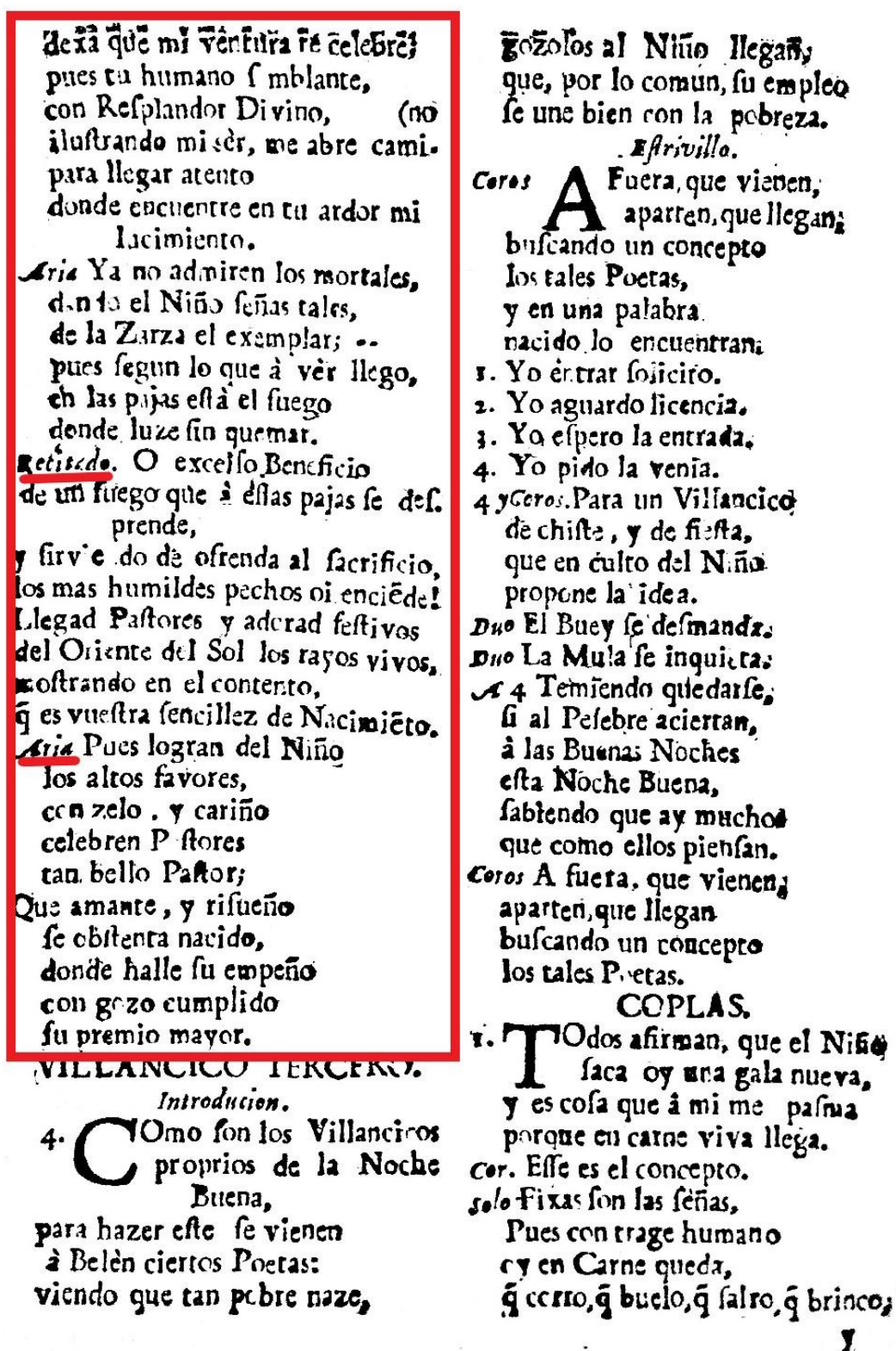


Ilustración 95. Primeras páginas del pliego de los villancicos cantados en la catedral de Málaga para la festividad del Nacimiento (año 1735)¹⁶⁴².

¹⁶⁴² Este pliego está publicado por Manuel Alvar. ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos...*, op. cit.

Además, en el manuscrito o partitura general queda mucho espacio en blanco tras el segundo movimiento y, en caso de que este maestro tuviese la intención de continuar esta pieza, lo haría justo a continuación, con objeto de aprovechar al máximo el papel pautado. Así pues, es posible que la falta de tiempo fuese el motivo que justificase esta reducción de la obra por parte de Iribarren, y mucho más coincidiendo con sus primeros años al frente de la capilla malagueña.

V.3. PLANO DE EXPRESIÓN

V.3.1. Análisis métrico

Antes de comenzar con la redacción de este epígrafe, queremos recordar al lector que los criterios de transcripción de estos versos son los expuestos en el apartado de metodología: en caso de no conservar el pliego y habernos basado en la *particella* o partitura general, la estructura de los versos ha sido establecida siguiendo nuestra intuición literaria; así pues, estos mismos textos podrían atenerse a un esquema estrófico diferente en futuros estudios.

Asimismo, cabe señalar que los diferentes movimientos musicales estarían condicionados por la métrica de los textos empleados; es más, la letra determinaría la longitud musical y la posición de las cadencias importantes¹⁶⁴³. Puesto que el análisis estrófico que realizaremos de los poemas estará diferenciado por tipos de movimientos, conviene recordar la información reflejada en la tabla 28, donde exponíamos las diversas combinaciones de movimientos que forman estas cantadas analizadas.

Respecto al análisis métrico, es necesario aclarar que, en algunas ocasiones, se han hallado aparentes irregularidades en el cómputo silábico, provocado por la subordinación que impone el ritmo musical. No obstante, según Ignacio Arellano, este sería un fenómeno corriente ya que, cuando la música dicta su ley, la regularidad métrica debe tornarse flexible¹⁶⁴⁴. Con el fin de evitar una longitud extrema en este epígrafe, procederemos a citar algunos de los esquemas estróficos más destacables de cada tipo de movimiento. De esta manera, se mostrará el patrón de rimas que conforma el poema y, solo en algunos casos, el texto completo para ejemplificarlo con mayor claridad.

¹⁶⁴³ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.^a Salud, «Doce cantadas religiosas de Joaquín García (ca. 1710-1779)», *Museo Canario*, LIV-1 (1999), pág. 392.

¹⁶⁴⁴ ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Los textos poéticos para las obras musicales de Iribarren», en LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 180.

V.3.1.1. Introducción

A propósito de este tipo de secciones, conviene destacar que, de las cuarenta y tres cantadas analizadas¹⁶⁴⁵, solo diez se inician con esta sección introductoria. Por lo que a la nomenclatura empleada respecta, el término «introducción» se utiliza en cantadas tempranas como *Quién me dirá* (1733), *Tortolilla que amorosa* (1733), *A Belén caminad* (1736), *Dígame, dígame* (1737), *Silvio soy músico antiguo* (1739) y *Yo y dos brutos* (1749); mientras que, en cantadas más tardías como *Qué alegre caminas* (1744), *Señora parida* (1746), *Per Maria gratia plena* (1753) y *¡Oh! qué halagüeña canción* (1758) se usa la denominación de «entrada».

Si ampliamos nuestro campo de estudio, observamos que tales movimientos introductorios aparecen con mayor frecuencia en obras de otros autores coetáneos: valgan como ejemplo los 125 villancicos de Antonio Soler analizados por Paulino Capdepón, de los cuales 94 comienzan por una introducción, dando como resultado un porcentaje mucho más elevado que en el caso de las cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren aquí estudiadas¹⁶⁴⁶.

A grandes rasgos, la introducción está basada en la asonancia de los versos pares, con un esquema métrico que recuerda al romance¹⁶⁴⁷. Esto se observa incluso en la introducción de menor longitud de las obras de Iribarren analizadas, inserta en la cantada *A Belén caminad* (1736): se trata de una cuarteta asonantada que combina versos hexasílabos y decasílabos (A₁₀ b₆ C₁₀ b₆), también denominada seguidilla gitana¹⁶⁴⁸.

A Belèn caminad, Pastorcillos,
que ay dos Marabillas,
pues recreo común son de todos
JESUS, y MARIA.

(Introducción de la cantada *A Belén caminad*)

La siguiente introducción más breve en lo que a número de versos se refiere, se encuentra en la obra *Per Maria gratia plena* (1753). Su entrada mantiene la rima asonante

¹⁶⁴⁵ Aunque en el análisis musical de las cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren solo pudimos centrarnos en cuarenta y dos de ellas, en este análisis literario son cuarenta y tres el número obras estudiadas. Como ya hemos comentado anteriormente, la partitura general y *particellas* de la obra *Ave que deja el nido* deben ser restauradas, de ahí que no hallamos podido acceder a su música. No obstante, su texto sí ha podido ser cotejado, estando conservado este en el pliego de los villancicos de Navidad cantados en 1734 que, afortunadamente, aún se custodia en el archivo catedralicio. ACM, Leg. 107, Pza. 17.

¹⁶⁴⁶ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *El Padre Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial...*, op. cit., pág. 69.

¹⁶⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁴⁸ *Ibid.*

en los versos pares, aunque aquí el número de versos aumenta a siete (a₈ b₈ c₇ b₇ d₇ B₁₁ e₇).

Per Maria gratia plena,
per li Authori di universo,
donai donai Signori,
festibo piacentero
donai li Caritàt,
al misero pachente passagero
donai, donai, donai.

(Entrada de la cantada *Per Maria gratia plena*)

Respecto a las introducciones cuyos poemas están formados por ocho y diez versos, se ha observado que estos no muestran ninguna disposición estrófica determinada. En el caso de la cantada *Tortolilla que amorosa* (1733), su introducción está compuesta por ocho versos octosílabos, donde el cuarto y el octavo son oxítonos o agudos (a₈ b₈ b₈ c₈ d₈ d₈ d₈ c₈). Del mismo modo, la entrada de la cantada *¡Oh! qué halagüeña canción* (1758), que consta de diez versos, tampoco se ciñe a ningún esquema estrófico concreto (a₈ b₈ c₈ c₈ b₈ d₈ d₈ a₈ a₈ b₈).

Tortolilla que amorosa
pajarillo que sonoro
formais un plumado coro
cantad la gala al Señor
q. a tres Reyes atrayendo
a tres Sabios conduciendo
es vuestro apacible estruendo
dulze salva a un fino amor.

(Introducción de la cantada *Tortolilla que amorosa*)

Con doce versos encontramos las introducciones de las obras *Silvio soy músico antiguo* (1739) y *Yo y dos brutos* (1740): se trata de romances octosilábicos con rima asonante en los pares (a₈ b₈ a₈ b₈ c₈ b₈ d₈ b₈ a₈ b₈ e₈ b₈, en el primer caso, y a₈ b₈ c₈ b₈ d₈ b₈ e₈ b₈ f₈ b₈ g₈ b₈, en el segundo). Por lo que a aspectos musicales se refiere, cabe señalar que son movimientos con un carácter estrófico donde una misma música se repite cambiando la letra, lo que rompe la relación tan estrecha que existe normalmente entre la longitud del texto y la extensión de la obra musical resultante¹⁶⁴⁹.

Silvio soy musico antiguo
que vive de lo que canta

¹⁶⁴⁹ Como veremos más adelante, este tipo de patrones estróficos sería muy recurrente en la canción.

Ya mi vida q. es el Niño
traigo tambien mi cantada.
Aunq. es algo extravagante
mi Musica no le enfada
porq. el Niño se haze cargo
de humanas extravagancias.
Mas por ceñirme a el estilo
traigo recitado y Area
por el metodo de moda
por el assumpto de gracia.

(Introducción de la cantada *Silvio soy músico antiguo*)

El número de versos asciende a catorce en la introducción de las cantadas *Quién me dirá* (1733) y *Dígame, dígame* (1737). En el primer caso, no se corresponde con ningún patrón reconocible (a₅ b₅ a₅ b₅ c₆ c₆ d₆ b₆ e₆ f₆ e₆ f₆ g₆ b₆), pero en la segunda obra encontramos un romancillo hexasilábico (a₆ b₆ a₆ b₆ c₆ b₆ c₆ b₆ d₆ b₆ e₆ b₆ f₆ b₆).

Quien me dira,
Como sabre
donde estara,
donde hallare,
aquel Dulze Dueño,
q. naze âl empeño,
que siendo infinito
Jamás pagarê,
mas ay q. el ârdor,
mas ay q. el lucir
de aquel resplandor,
le quiere encubrir
y allí se descubre,
mas presto La fe.

(Introducción de la cantada *Quién me dirá*)

Igualmente, la entrada de la cantada *Qué alegre caminas* (1744) también es un romancillo de versos hexasílabos con rima asonante en los pares (a₆ b₆ c₆ b₆ d₆ b₆ e₆ b₆ f₆ b₆ g₆ b₆ h₆ b₆ i₆ b₆); sin embargo, su extensión alcanza los dieciséis versos, siendo esta la introducción más extensa en lo que a aspectos textuales se refiere.

Que alegre caminas
Cierto es q. camino
has visto el cometa
claro es q. lo he visto
los Pronostiqueros
mil cosas han dicho
de cosas tan altas
no alcanzan sus Juycios
Y tu q. entendiste
que tu has entendido
Yo q. es una estrella

Yo digo lo mismo
 solo q. con nueva
 se tiene a prodigio
 la nuevo en el Mundo
 Ya se q. haze ruido

(Entrada de la cantada *Qué alegre caminas*)

V.3.1.2. *Recitado*

En lo concerniente a este tipo de secciones, resulta llamativo que todas las cantadas analizadas contienen uno, dos o tres recitados¹⁶⁵⁰, pero no debemos olvidar que este es uno de los movimientos más característicos de la cantada al estilo italiano, junto con el área¹⁶⁵¹. Los versos más empleados en los recitados analizados, atendiendo al número de sílabas que los componen, son heptasílabos y endecasílabos; sin embargo, también aparecen algunos de cinco, nueve, doce e, incluso, catorce sílabas, aunque con una frecuencia mucho menor.

Desde el punto de vista estrófico, existe una gran heterogeneidad: encontramos desde breves poemas compuestos por tan solo dos versos, hasta otros que alcanzan los treinta y uno. Esto condiciona directamente la longitud musical de los movimientos, ya que, a diferencia del área, los textos de los recitados no se ven sometidos a repeticiones; por tanto, una mayor extensión del texto implica un mayor número de compases en este caso¹⁶⁵².

El poema más breve es el tercer recitado de la cantada *Tortolilla que amorosa* (1733)¹⁶⁵³ que, como vemos a continuación, se trata de un pareado endecasílabo (A₁₁ A₁₁).

Y pues la Noche es emula del Dia
 Ôi q. es todo piedad todo alegría.

(Recitado 3 de la cantada *Tortolilla que amorosa*)

Al mismo tiempo, se ajustan a la sexta rima el primer recitado de la cantada *A Belén caminad* (A₁₁ B₁₁ A₁₁ B₁₁ C₁₁ C₁₁), el único recitado de la cantada *Yo y dos brutos*

¹⁶⁵⁰ Aunque la mayor parte de las cantadas analizadas solo contienen un recitado, la obra titulada *Tortolilla que amorosa* contiene tres.

¹⁶⁵¹ ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos...*, op. cit., págs. 26-27.

¹⁶⁵² El tercer recitado de la cantada *Tortolilla que amorosa* consta de 3 compases, mientras que el recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo* se extiende hasta los 43, longitud musical íntimamente ligada al número de versos que componen estos poemas.

¹⁶⁵³ Al final del tercer recitado, con el que parece terminar esta cantada, el compositor añade «desp. del Rezit.º a Duo sigue al Estrivillo», indicando que retoma uno de los movimientos anteriores. No hay estribillo en esta cantada, ya que está formada por una introducción, tres recitados y dos áreas. Suponemos que ese «estribillo» que hay que retomar tras el tercer recitado hace referencia a la introducción.

(a7 B₁₁ A₁₁ B₁₁ C₁₁ C₁₁) o el segundo recitado de la cantada *Dígame, dígame* (A₁₁ B₁₁ A₁₁ B₁₁ c7 C₁₁), compuestas en 1744, 1740 y 1737 respectivamente.

Oyes Pascual que dices Gil Parrado
que la Paz hecha ya de cielo y tierra
con el arco de christo havemos dado
es que qual Yris todo mal desterria¹⁶⁵⁴
Pues vaya de Alegria
y hagamos la razón oy armonia.

(Recitado 2 de la cantada *Dígame, dígame*)

También formados por estrofas de seis versos, encontramos sucesiones de tres pareados, como es el caso del recitado de la cantada compuesta en 1753 *Per Maria gratia plena* (a7, A₁₁, B₁₁, B₁₁, c7, C₁₁).

Yö porto piu atontato
di ver il Sol vestito di Yncarnato
may piacheri mi da que la Visione
chi un plato di Pollastra e macarrone
La note fà dileto
il hipocras Rossoli españoletto.

(Recitado de la cantada *Per Maria gratia plena*)

Por su parte, los poemas de siete versos que se corresponden con una lira irregular más un pareado son: el primer recitado de la cantada *Quién me dirá* (a7 B₁₁ B₁₁ A₁₂ a7 C₁₁ C₁₁), el recitado de la cantada *¡Oh! qué bien que suspenden* (A₁₁ B₁₁ b7 a7 b7 C₁₁ C₁₁), y el segundo recitado de las cantadas *Has oído Fenisa* (A₁₁ a7 B₁₁ b7 A₁₁ c7 C₁₁) y *¡Oh! bienaventurada* (A₁₁ b7 B₁₁ A₁₁ A₁₁ C₁₁ C₁₁), obras compuestas en 1733, 1756, 1735 y 1738 respectivamente.

Ô que bien que suspenden oy los Cielos
con Asombros Con dichas Con fulgores
a unos simples Pastores
pues entre sus desbelos
Cantan con mil Amores
al Lirio de los Valles echo Armiño
y en Belen disfrazado tierno Niño

(Recitado de la cantada *¡Oh! qué bien que suspenden*)

¹⁶⁵⁴ Desgraciadamente, no sabemos a ciencia cierta si este vulgarismo es una errata del copista (ya que solo conservamos las *particellas* de esta cantada) o un rasgo dialectal característico del habla rústica empleada en otros poemas.

En lo referente a las estrofas de ocho versos, estas pueden ser catalogadas como octavas italianas (recitado de la cantada *Niño agraciado* -1735-: A₁₁ B₁₁ A₁₁ b₇ c₇ C₁₁ d₇ D₁₁), octavas aliradas (primer recitado de la cantada *Oyendo a un pajarote* -1736-: A₁₁ B₁₁ A₁₁ B₁₁ C₁₁ C₁₁ d₇ D₁₁)¹⁶⁵⁵, *stramboto romagnuolo* (recitado de la cantada *Señora parida* -1746-: A₁₁ B₁₁ A₁₁ B₁₁ C₁₁ C₁₁ D₁₁ D₁₁), cuarteto de rimas cruzadas más dos pareados (recitado de la cantada *Qué es esto amor* -1758-: a₇ B₁₁ B₁₁ A₁₁ C₁₁ C₁₁ D₁₁ D₁₁), octava real, octava rima u octava heroica (recitado de la cantada *Ya anticipo la alegre primavera* -1758-: A₁₁ B₁₁ A₁₁ B₁₁ A₁₁ B₁₁ C₁₁ C₁₁) o cuatro pareados (recitado de la cantada *Ave que deja el nido* -1734-: A₁₁ A₉ B₁₁ B₁₁ c₇ C₁₁ D₁₁ D₁₁).

O Pajaro feliz, prevèn la Salva,
que si antes musico del Alva,
yà eres cantor de aquel eterno día,
Sol de JESUS, y Aurora de MARIA:
sublima el dulce canto,
̄ el Cielo entona el Sãto, Sãto, Sãto,
miẽtras tu afable voz clausulas quiebre
à la Deydad, ̄ obstenta esse Pesebre.

(Recitado de la cantada *Ave que deja el nido*)

A propósito de los poemas que cuentan con nueve versos, estos suelen estar compuestos por un quinteto más dos pareados (primer recitado de la cantada *Has oído Fenisa* -1735-: A₁₁ B₁₁ A₁₁ A₁₁ B₁₁ c₇ C₁₁ D₁₁ D₁₁); o una lira irregular más dos pareados (primer recitado de la cantada *¡Oh! bienaventurada* -1738-: a₇ B₁₁ A₁₁ B₁₁ B₁₁ C₁₁ C₁₁ D₁₁ D₁₁).

Has oído, Fenisa, el dulce acento?
Has mirado tu, Anfriso, assombro tanto?
Yo bien sè, ̄. su voz daba contẽto.
Yo adverti, ̄. corria por el viento.
Dando su resplandor¹⁶⁵⁶, dando su canto
noticias de una Paz ̄. en Belen nace,
y ̄. la Gloria entre unas ruinas yace;
pues vãmos donde hallẽmos
de tantas maravillas los extremos.

(Recitado 1 de la cantada *Has oído Fenisa*)

¹⁶⁵⁵ Este tipo de estrofas eran frecuentes entre los escritores dieciochescos. ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos...*, op. cit., pág. 32.

¹⁶⁵⁶ Puede que con motivo de la celeridad con la que escribía el maestro, en el manuscrito de Iribarren esta palabra estaba incompleta, dejando una de sus notas musicales sin sílaba. En la obra, el compositor escribe «resdor», mientras que, en el pliego, aparece la palabra completa «resplandor».

De igual manera, se observan diversos esquemas estróficos en los poemas de diez versos: dos liras irregulares en el recitado de la cantada compuesta en 1733 *Flores cogiendo va una pastorcilla* (A₁₁ B₁₁ b₇ A₁₁ A₁₁ C₁₁ d₇ d₇ C₁₁ C₁₁), un cuarteto más tres pareados en el recitado de la cantada de 1745 *Siendo pastor de fama* (a₇ b₇ a₇ B₁₁ c₇ C₁₁ d₇ D₁₁ E₁₁ E₁₁), un cuarteto cruzado más tres pareados en el primer recitado de la cantada *Tortolilla que amorosa* (a₇ b₇ B₁₁ a₇ C₁₁ C₁₁ D₁₁ D₁₁ e₇ E₁₁), compuesta en 1733, o cinco pareados en el caso del primer recitado de la cantada de 1741 *Qué habréis primero* (A₁₁ A₁₁ B₁₁ B₁₁ C₁₁ C₁₁ D₁₁ D₁₁ E₁₁ E₁₁).

Siendo Pastor de fama
 dexo la onda y al clarín me aplico
 mostrando q. me inflama
 por Nochebuena el Gozo q. publico
 Y assi haciendo llamada
 dare al Nazer el sol una Alboreada
 pues oy e consentido
 Viendo el Caudillo de Ysrael nacido
 q. en el Portal sonora mi trompeta
 le haga salva¹⁶⁵⁷ Real en esta Arieta.

(Recitado de la cantada *Siendo pastor de fama*)

Por otra parte, superan los diez versos estrofas compuestas por una lira irregular más tres pareados. Como ejemplo citaremos los recitados de las cantadas *Mil veces seas bendito* (a₇ B₁₁ B₁₁ A₁₁ a₇ C₁₁ C₁₁ D₁₁ D₁₁ E₁₁ E₁₁)¹⁶⁵⁸ y *Qué alegre caminas* (A₁₁ b₇ B₁₁ A₁₁ B₁₁ c₇ C₁₁ d₇ D₁₁ e₇ E₁₁), compuestas en 1760 y 1744 respectivamente.

Mil veces sea Bendito
 quien viene en nombre del Poder eterno
 a quebrantar las puertas del Ynfierno
 y la Cadena que forjo un delito
 O no crezca Ynfinito
 tu culpa Judaismo si la salba
 trocada en odio de la tarde al Alba
 cubre tu sangre de funesto luto
 malográndose en ti labor y fruto
 mira pues q. Nacio y esta contigo
 el trigo q. es Belen casa de trigo¹⁶⁵⁹

(Recitado 1 de la cantada *Mil veces sea bendito*)

¹⁶⁵⁷ Según Esther Borrego, es un saludo hecho con armas de fuego en honor y recibimiento de un personaje importante, en este caso Cristo. BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Edición crítica de los textos», en PEÑALVER SARAZIN, Guillermo, VILLARREAL FUENTES, José Manuel y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, *Juan Francés de Iribarren: Cantadas para la catedral de Málaga...*, op. cit., pág. 45.

¹⁶⁵⁸ Esther Borrego clasifica este poema como una estrofa de trece versos, pero con esta estructura algún verso quedaría sin rima y se tornaría demasiado polimétrico en lo que al número de sílabas se refiere, quedando de la siguiente manera: a₇ B₁₁ B₁₁ A₁₁ a₇ c₇ d₇ D₉ E₁₁ E₁₁ f₇ g₇ g₈. *Ibidem*, pág. 41.

¹⁶⁵⁹ Belén se traduce como «casa de trigo» y se advierte en estos versos a los judíos de que el Mesías -trigo- ha nacido y está con ellos. En relación con este episodio, hay que recordar que los judíos reconocen a Jesucristo no como Dios, sino como un profeta más. *Ibid.*, pág. 45.

Entre los recitados cuyos poemas constan de doce versos encontramos un cuarteto de rimas cruzadas más cuatro pareados. Ejemplo de ello es el recitado de la cantada *¡Ay! tierno pastor mío* (A₁₁ B₁₁ A₁₁ B₁₁ C₁₁ C₁₁ D₁₁ D₁₁ E₁₁ E₁₁ F₁₁ F₁₁), obra compuesta en 1759.

Ay! Tierno Pastor mio de mi vida
 en tu aprisco Señor en tu rebaño
 recoja tu Piedad a una perdida
 pobre ovejuela q. su alebadaño
 reconoce en el mal q. la desbela
 y el mirarse con vos ya la consuela
 en un Pesebre vos tan olvidado
 en un Portal tan pobre y tan Nevado
 venid venid mi bien al pecho mio
 que aunq. elado se mire yerto y frio
 con vuestros suaves bellos arboles
 yo se q. abrasareis como tres soles

(Recitado de la cantada *¡Ay! tierno pastor mío*)

Del mismo modo que ocurría en estrofas impares formadas por siete, nueve y once versos, los poemas de trece versos suelen estar compuestos por una lira irregular más un grupo de pareados, como es el caso del recitado de la cantada de 1743 *Montes tenedme envidia* (A₁₁ B₁₁ b₇ A₁₁ A₁₁ C₁₁ C₁₁ D₁₁ D₁₁ E₁₁ E₁₁ f₇ F₁₁).

Montes tenedme embidia que he logrado
 ver al sol de la esfera desprendido
 selvas ya hoy ha nacido
 aquel blanco jazmin que esta encarnado
 fuentes ya le podeis cantar al prado
 que nevado el cabello del rocío
 el dulce esposo despreciando el frio
 ronda a su esposa la naturaleza
 y embozada en el polvo su fineza
 en digna admiración de tierra y cielo
 aquel portal universal con suelo
 de todos los creyentes
 de las selvas los montes y las fuentes

(Recitado de la cantada *Montes tenedme envidia*)

Entre las estrofas que superan los veinte versos se encuentra, por ejemplo, el recitado de la cantada de 1751 *Pardiobre*, que está compuesto de un cuarteto cruzado seguido de siete pareados (A₁₁ B₁₁ B₁₁ A₁₁ C₁₁ C₁₁ D₁₁ D₁₁ E₁₁ E₁₁ F₁₁ F₁₁ G₁₁ G₁₁ h₇ H₁₁ I₁₁ I₁₁).

Pardiobre, q̄ aunque el frio no me dexa,
 queridos Pastorcillos de mi vida,

que ha de llegar à aquella luz polida
 que veo en el Portal, y no se alexa.
 Mas què miro! JESUS! y llo que veo!
 pareceme lla Gloria: assi llo creo.
 O, què hermosa, que sos, tierna Señora!
 Cierto, que en vuessa cara sos Aurora;
 y à fee, que yo llo juro con lla vida,
 que sin arruga estais, bella y polida.
Aquesse Chequitin, que heis oy parido;
 tan rollizo, tan juerte, y tan erguido,
 yo también chequitin, que soy Danzante,
 tengo de divertir; y assi, dellante
 de vos baylarle quiero.
 Toca la gayta bien, toca gaytero,
 que allà vò, por la nieve assi brincando,
 y también bolteretas zapateando.

(Recitado de la cantada *Pardiobre*)

Por último, el recitado de mayor longitud lo encontramos en la cantada *Hola Jau ah Riselo* (1751): en dicho poema el cómputo silábico es bastante heterogéneo, ya que está formado por versos de cinco, siete, once, doce y catorce sílabas. Esta irregularidad encuentra su paralelismo en el esquema estrófico empleado, con una rima singular donde se intercalan varios grupos de pareados y algún verso suelto (A₁₁ B₁₁ B₁₁ c₇ a₅ A₁₁ D₁₁ e₅ d₇ C₁₁ 5_f c₇ G₁₁ G₁₂ H₁₁ H₁₁ a₅ I₁₁ I₁₁ j₇ J₁₁ K₁₁ K₁₁ E₁₁ E₁₁ L₁₁ L₁₁ M₁₄ M₁₁ N₁₁ N₁₁).

OLA¹⁶⁶⁰, jau¹⁶⁶¹, ha¹⁶⁶² Riselo, que ya es hora
 de esse sueño pesado te levantes.
 No puedo, que una danza de Gigantes
 me quiere sacudir.
 Mira, que dora
 la blanca, transparente, hermosa Aurora¹⁶⁶³
 los montes con su bello rosciclèr,

¹⁶⁶⁰ Para entender el significado de la palabra «(H)ola» en este contexto, puede servir la tercera acepción de el DRAE: «3. Interjección desusada, era usada para llamar a los inferiores». Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=hola> [Consultado el 13/07/19]. En esta época el empleo de la letra «h» aún no estaba normalizado. AZORÍN FERNÁNDEZ, Dolores, «Don Gregorio Mayans y la polémica ortográfica en el siglo XVIII», *Anales de Filología Hispánica*, vol. 3 (1987), págs. 107-120.

¹⁶⁶¹ «Jau» es una voz de monteros y pastores que puede tener relación con este significado, también consultado en el DRAE: «De lugar, interjección usada para animar e incitar a algunos animales, especialmente a los toros». Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=jau> [Consultado el 13/07/19]. Esta expresión aparece con frecuencia en textos de la época y encontramos un ejemplo en *Juguetes de Talía* de Diego Torres Villarroel, concretamente en la introducción del villancico *Las aldeanas*. DE TORRES Y VILLARROEL, Diego, *Juguetes de Talía*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1795, vol. 2, pág. 334. Otros maestros de capilla, como José Pradas, usan también esta expresión. PALACIOS GAROZ, José Luis, *El último villancico barroco valenciano...*, op. cit., pág. 473.

¹⁶⁶² Según la última acepción del DRAE, se trata de una «interjección usada para denotar pena, admiración, sorpresa o sentimientos similares». Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=a> [Consultado el 13/07/19].

¹⁶⁶³ La aurora se asocia simbólicamente con el nacimiento de Cristo: «Por la entrañable misericordia de nuestro Dios, con que nos visitó desde lo alto la aurora» (Lucas, 1, 78). BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Edición crítica de los textos», en PEÑALVER SARAZIN, Guillermo, VILLARREAL FUENTES, José Manuel y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, *Juan Francés de Iribarren: Cantadas para la catedral de Málaga...*, op. cit., pág. 45.

y es medio día.
 Pues vamos à comer.
 Ahora comer? No llegas à advertir,
 que es media noche?
 Pues guelbome à dormir.
 Despierta, por tu vida, que el Egido,
 todo de luces se mira guarnecido.
 Ay, Batin, que es verdad! de chispas varias
 se mira todo lleno: Luminarias¹⁶⁶⁴
 à esta hora?
 Pero ay! ay! y que Niño tan donoso¹⁶⁶⁵!
 Què alegre! què bonico! y què gracioso!
 con una Madre bella;
 y me quemén à mi, sino es Doncella:
 en sus brazos le miro ya gorjeando.
 Si serà aquel Señor, que està esperando
 el ansia fiel de tantas Profecias?
 Dexate aora, Batin, de letanias:
 toma tu esse Flauton, yo llas Sonajas,
 y en su presencia hagamonos mil raxas¹⁶⁶⁶;
 que pues hace pucheros por nuestro barro, ò lodo,
 acallarle podremos de este modo.
 El mecerle es mejor con tono tierno.
 Porque rabie el Dimonio¹⁶⁶⁷ de el Infierno.

(Recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo*)

V.3.1.3. Área

Mientras que en los recitados primaba la combinación de versos heptasílabos y endecasílabos, en las áreas encontramos algunos formados de cinco, seis, siete, ocho o

¹⁶⁶⁴ Este término hace referencia a «la luz que se pone en las ventanas, en las torres y calles, en señal de fiesta o regocijo público. Se llama también aquella luz que arde continuamente en las iglesias delante del Santísimo Sacramento». REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1734, vol. 4, pág. 439. Según Manuel Villegas, una de las manifestaciones visibles de este día sagrado es la luz. El 25 de diciembre tiene lugar el Nacimiento, fecha a partir de la cual los días comienzan a crecer. VILLEGAS RODRÍGUEZ, Manuel, «San Agustín *in Diem Natalis Domini*», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, Madrid, Instituto Ecurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2009, pág. 8. Esta luminosidad aparece en muchas representaciones pictóricas y Luz María del Amo, refiriéndose a la iconografía de la Natividad, señala que «cuando de Jesús emana una luz que ilumina toda la escena (ya que el nacimiento ocurrió durante la noche) se le llama “Niño luciérnaga”». AMO ORGA, Luz M.^a del, «La iconografía de la Navidad I: Ciclo de la Navidad o Encarnación», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares...*, op. cit., pág. 242.

¹⁶⁶⁵ Este término significa «agraciado, pulido, aseado, chistoso, y que atrahe la vista y la voluntad, por lo gustosa que es su conversación». REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana...*, op. cit., 1729, vol. 2, pág. 336.

¹⁶⁶⁶ Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* define «hacerse rajas» como «fatigarse y darse prisa a concluir alguna cosa con demasiado afecto». COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Gabriel de León, 1673, parte segunda, pág. 154v. Aun hoy, el DRAE recoge esa acepción de la expresión «hacerse alguien rajas»: «1. Locución verbal coloquial, hacerse pedazos». Véase: <http://lema.rae.es/drae/?val=hacerse%20alguien%20rajas> [Consultado el 13/07/19]

¹⁶⁶⁷ «Lo mismo que Demónio. Es voz corrompida por ignorancia o jocosidad». REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana...*, op. cit., 1732, vol. 3, pág. 284.

diez sílabas. Además, en las áreas analizadas se evita la mezcolanza de versos de diferente metro, salvo contadas excepciones¹⁶⁶⁸. A colación del análisis de este tipo de poemas, debe señalarse que, en la lírica tradicional, era común la utilización del metro corto de la estructura ya degenerada del villancico¹⁶⁶⁹; algo que, como vemos, ocurre con los textos de estas áreas.

Por lo que al tipo de estrofas se refiere, encontramos sextillas hexasilábicas agudas (como en el área 2 de la cantada *Oyendo a un pajarote* -1736-: a₆ a₆ b₆ c₆ c₆ b₆), sextillas octosilábicas agudas (áreas de *Niño agraciado* -1735-: a₈ a₈ b₈ c₈ c₈ b₈; y *Yo y dos brutos* -1740-: a₈ a₈ b₈ c₈ c₈ b₈) o sextetos paralelos (área 2 de la cantada *Fogosa inteligencia* -1737-: A₁₀ A₁₀ B₁₀ C₁₀ C₁₀ B₁₀).

Ya no admiren los mortales,
dando el Niño señas tales,
de la Zarza el exemplar;
pues segun lo que à vèr lleo,
en las pajas està el fuego
donde luze sin quemar.

(Área de la cantada *Niño agraciado*)

De igual modo, son frecuentes las octavillas comunes compuestas por dos cuartetos (área de la cantada *Montes tenedme envidia* -1743-: a₈, b₈, a₈, b₈, a₈, b₈, a₈, b₈) o la octavilla italiana o aguda (área 2 de la cantada *Has visto Gila* -1743-: a₈ a₈ b₈ c₈ d₈ d₈ b₈ c₈).

Si al zagal q. esta en las paxas
con tambor y con sonaxas
consequimos festexar
que mas gloria que mas bien
Pues los tres que finos llegan
con los dones q. le entregan
nos alientan oy a entrar
donde todo el gozo ven

(Área 2 de la cantada *Has visto Gila*)

Una tipología más plural o cambiante muestran los poemas de diez versos: una falsa décima o estancia real en la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla*, de 1733, (a₇ b₇ a₇ b₇ c₇ d₇ d₇ a₇ b₇ c₇), coplas reales o dos quintillas octosilábicas con rima paralela

¹⁶⁶⁸ Estas excepciones son el área 1 de la cantada *Tortolilla que amorosa* y el área 2 de *¡Oh! Bienaventurada*, que combinan versos de cinco y siete sílabas, mientras que las áreas de *Hola chequillo* y *Vamos claros mi niño* combinan versos octosílabos y decasílabos.

¹⁶⁶⁹ PÉREZ PRIETO, Mariano, «Trascripción y análisis del villancico *¡Ay de mí!* (1722) del maestro Antonio Yanguas (1682-1754)», *Aula*, n.º 7 (1995), pág. 233.

en el área 1 de la cantada de 1737 *Dígame, dígame* (a₈ b₈ c₈ c₈ b₈ a₈ b₈ d₈ d₈ b₈), dos quintillas heptasilábicas en el área 1 de la cantada *Con mirra, incienso y oro* (a₇ b₇ a₇ b₇ c₇ d₇ b₇ d₇ b₇ c₇), compuesa en 1737, y, por último, dos quintillas hexasilábicas en el área de la cantada *¡Oh! qué bien que suspenden* (a₆ b₆ a₆ b₆ c₆ d₆ e₆ d₆ e₆ c₆), fechada en 1756.

Con Mirra, Yncienso y oro,
Místicas Señas dan,
del Celestial tesoro,
A quien buscando van,
las Ansias de su Amor,
Ni el ver q. es un Pesebre,
trono al Segundo Adan,
Corta el que le celebre
su Religioso Afan,
que le halla Superior.

(Área 1 de la cantada *Con mirra, incienso y oro*)

Por su parte, las áreas que superan los diez versos están formadas por grupos de estrofas más breves. Como ejemplo citaremos el área de la cantada *Silvio soy músico antiguo* (1739), constituida por dos sextillas (a₆ b₆ c₆ b₆ b₆ a₆ b₆ a₆ c₆ b₆ b₆ a₆).

No menos q. Jil
Anton y Pasqual
mi Voz oy celebre
tan regio Natal
y aturda el portal
con el tamboril
Pues sacro zagal
mas bello que Abril
haze del pesebre
su carro triunfal
y destierra el mal
de todo el redil

(Área de la cantada *Silvio soy músico antiguo*)

V.3.1.4. Canción

Según los datos obtenidos en nuestro estudio, resulta llamativo que solo dos de las cuarenta y tres cantadas analizadas en este apartado contienen este tipo de movimiento (se trata de las cantadas *Qué es esto cielos* y *Hombres prevenid*, fechadas en 1750 y 1758 respectivamente) y, en ambos casos, aparece precedido por un recitado. La primera incluye una canción de dieciséis versos heptasílabos y pentasílabos asonantados: tiene cuatro coplas, donde una misma música se repite en cada una de ellas, y su estructura responde al siguiente esquema: a₇ b₅ c₇ b₅ d₇ e₅ f₇ e₅ d₇ a₅ b₇ a₅ b₇ g₅ h₇ g₅.

Soy Zagàl, y al mirarte,
Pastor Divino,
El Ganado hàs ganado,
Que yo he perdido.
De sus lagrimas perlas
Coged, Pastores,
Que bordan el Pesebre
De borde à borde.
Ave de Gracia llena
Dixo à su Madre
Un Ave, que es preciso,
que el Ave al ave.
Tanto, mi tierno Niño,
Tu amor nos ama,
Que à las llamas de Gloria,
Con paz nos llamas.

(Canción de la cantada *Qué es esto cielos*)

La segunda es la cantada *Hombres prevenid*, en la que aparece un esquema estrófico similar: también está integrada por dieciséis versos subdivididos en grupos de cuatro, aunque esta vez todos ellos son pentasílabos (a5 b5 b5 c5 d5 a5 a5 c5 e5 e5 b5 c5 f5 f5 a5 c5).

Suene sonora
Suene la lyra
Donde respira
gozos mi voz
Cante ya el hombre
Cante victoria
Quando la gloria
le prometió
Pues me asegura
Tanta ventura
Eco que inspira
dulce y veloz
Coro que halado
le ha asegurado
paz que es notoria
pues ya nació

(Canción de la cantada *Hombres prevenid*)

Por lo que respecta a su versión cantada, hay que señalar que el primer y segundo grupo de versos de esta última composición se corresponden con una misma sección musical que se repite, pues tras escuchar estos dos conjuntos de versos con el mismo hilo melódico, pasamos al tercer (versos 9-12) y cuarto grupo (versos 13-16), donde aparece una nueva sección musical que, a su vez, se escucha en dos ocasiones. Para comprender mejor esta relación entre música y texto, podemos observar la siguiente tabla:

Tabla 45. Relación texto-música en la canción de la cantada *Hombres prevenid*.

Poema	Música
Versos 1-4	Sección A
Versos 5-8	Sección A
Versos 9-12	Sección B
Versos 13-16	Sección B

V.3.1.5. Pastorela

Solo la cantada *A Belén caminad* (1736) contiene este tipo de sección tan singular y su esquema estrófico responde a un romancillo hexasilábico (a₆ b₆ c₆ b₆ d₆ b₆ d₆ b₆), lo que nos recuerda a los patrones estróficos empleados en un gran número de áreas.

Celebren Pastores
 Con jubilo ygal
 en hijo y en madre
 Belleza y Piedad
 Mostrando gozosos
 q. esta en el Portal
 en uno y en otro
 la Gloria y la Paz

(Pastorela de la cantada *A Belén caminad*)

V.3.1.6. Final

Del mismo modo que la canción o la pastorela, el uso de un movimiento denominado final en las cantadas analizadas es bastante atípico, pues solo se emplea en dos de las cuarenta y tres obras cotejadas. La primera de ellas, titulada *Qué alegre caminas* (1744), incluye un final cuyo patrón se ajusta a un romance de ocho versos (a₇ b₅ c₇ b₅ d₇ b₅ e₇ b₅). También el final de la obra *Dígame, dígame* (1737) responde a una estrofa arromanzada, aunque, en este caso, los versos son pentasílabos (a₅ b₅ c₅ b₅ d₅ b₅ e₅ b₅).

Del cometa se ha visto
 Ya la influencia
 Pues de Reyes explica
 ser buena estrella
 en un Portal su Gloria
 con ella encuentran
 dando a entender en esto
 lo bien q. aciertan

(Final de la cantada *Qué alegre caminas*)

V.3.2. Análisis retórico

Antes de comenzar este epígrafe, conviene aclarar que existen múltiples clasificaciones de las figuras retóricas en escritos poéticos. Sin embargo, la propuesta que José Luis García Barrientos recoge en su monografía *Las figuras retóricas: El lenguaje literario* nos ha parecido la más completa y ordenada, sirviéndonos de modelo para confeccionar este apartado¹⁶⁷⁰. Con objeto de ejemplificar cada una de las figuras que se nombran y, a su vez, evitar alcanzar una extensión demasiado amplia en este apartado, solo serán seleccionadas algunas de las muestras más significativas de todas aquellas mencionadas por José Luis García.

V.3.2.1. Figuras fonológicas

En relación con las licencias fonológicas por adición, encontramos algunas como la epéntesis, en la cual se suman fonemas o sílabas en el interior de palabras; o la paragoge, en la que se añaden al final.

y escoche vigolines por el viento
sali así como esto q. anficionado
(Recitado de la cantada *Señora parida*)

à cachetes, à patadas,
manuetazos, y pedradas,
matarèmos al Llobon
(Área de la cantada *Hola Jau ah Riselo*)

Además, encontramos una figura de carácter inverso que consiste en la supresión de fonemas o sílabas al final de palabra, denominada apócope.

que allá vo, por la nieve así brincando,
y también volteretas, zapateando!
(Recitado de la cantada *Pardiobre*)

La sustitución de unos fonemas o sílabas por otros se denomina «antitescon». Este recurso está muy relacionado con ciertas jergas o dialectos, asunto que será tratado detenidamente con posterioridad¹⁶⁷¹.

¹⁶⁷⁰ GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Las figuras retóricas: El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco Libros S.L., 1998.

¹⁶⁷¹ Véase epígrafe V.3.3.3.

Hola chequillo, he, no me conoce
(Recitado de la cantada *Hola chequillo*)

à cachetes, à patadas,
manuetazos, y pedradas
(Área de la cantada *Hola Jau ah Riselo*)

Y no ande en cirimonias pues porfia
(Recitado 1 de la cantada *Que habréis primero*)

crara es feniso como el mismo dia
(Recitado 1 de la cantada *Has visto Gila*)

todo el suceso esprican tus razones
(Recitado 2 de la cantada *Has visto Gila*)

Ya q. logre tal suerte ser complido
(Recitado de la cantada *Señora parida*)

que ha de llegar a aquella luz polida
que veo en el portal y no se aleja [...]
Aquese chequitín, que heis hoy parido,
tan rollizo, tan juerte, y tan erguido
(Recitado de la cantada *Pardiobre*)

Además de las licencias fonológicas anteriormente citadas, hallamos unas recurrencias fonológicas de carácter general como la aliteración (repetición de un mismo fonema o letra) o, de un carácter mucho más definido, la aliteración onomatopéyica (repetición de fonemas o letras que intentan evocar sonidos naturales).

Que la rabia y el rigor,
del Mundano Ciego horror,
forma guerra y tempestad
(Área de la cantada *Ya ¡Oh! gran naturaleza*)

hazle al coco bù, bù, bù.
A la mu, mi tierno Hechizo,
à la rò, rò, rò, rò, rò.
(Área de la cantada *Hola Jau ah Riselo*)

alla Voy exe exe llindo tema¹⁶⁷²
(Recitado 2 de la cantada *Qué habréis primero*)

¹⁶⁷² En la partitura original, Iribarren escribe entre paréntesis una palabra explicando este recurso onomatopéyico: «alla Voy exe exe (tosiendo) llindo tema». Es bastante significativa la aclaración que el autor incluye en su partitura, hecho que demuestra hasta qué grado estas obras no solo eran interpretadas vocalmente, sino que, a su vez, se veían impregnadas de cierto grado de teatralidad. Manuel Alvar sostiene que los villancicos de Iribarren «no son otra cosa que teatro cantado dentro del templo»; y no es de extrañar, pues los escritores de las letras eran autores dramáticos. Este carácter teatral de los villancicos se denunciaba una y otra vez, pues el teatro estaba invadiendo el templo, llegando a este los mismos recursos de las tonadillas. ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos...*, op. cit., págs. 17-18.

aunq. Pese a Belzebu

tu tu ru ru tu tu

(Área de la cantada *Siendo pastor de fama*)

sonarei boni li son

bon bin bon bin bin bon bin bon

(Área de la cantada *Per Maria gratia plena*)

Baylo de Contento q. es razon,
Puesto que los Cielos aora son
los que con Mudanzas por ti estan,

Ta pa la tan pan tan

(Área de la cantada *Hola chequillo*)

V.3.2.2. Figuras gramaticales

En primer lugar, encontramos una serie de licencias gramaticales como la enumeración (serie de términos con la misma función gramatical), guardando esta una estrecha relación con otra figura retórica denominada asíndeton (ausencia de nexos conjuntivos).

de tres Reales personas que sus almas

sus dones sus coronas

(Recitado 2 de la cantada *Tortolilla qué amorosa*)

es todo Yelo el Mar el viento el Prado

Menos tu Corazon enamorado

(Recitado de la cantada *Qué temprano ¡oh! bien mío*)

Otras licencias gramaticales por supresión que aparecen frecuentemente en los textos son la interrupción (corte brusco del discurso, normalmente por una perturbación fruto de una emoción) o la elipsis (omisión de términos imprescindibles para una estructura gramatical correcta y completa).

temblando q. dolor! al fuerte hiel

(Recitado de la cantada *Qué es esto cielos*)

esta es Ciencia, ô Mortales, Verdadera

(Recitado 2 de la cantada *Con mirra, incienso y oro*)

su Cabello es Oro

y su cara Cielo

(Área de la cantada *¡Oh! qué bien que suspenden*)

o q. infausto es tu destino

q. cruel tu ceguedad

(Área de la cantada *Mil veces sea bendito*)

Por último, observamos la presencia de una licencia gramatical por inversión. Esta, conocida como hipérbaton, consiste en la ruptura de unidad sintáctica intercalando términos ajenos entre miembros inseparables de la misma.

Flores cogiendo va una pastorcilla,
del Nebado Belen por la montaña
(Recitado de la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla*)

Ambares respirando,
Cierto Jazmin esta
(Área de la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla*)

puede tan altos
milagros hazer
(Área 1 de la cantada *Quién me dirá*)

Mientras oyendo esté
fixa la estrella
(Área 1 de la cantada *Tortolilla qué amorosa*)

A continuación, nos centraremos en las recurrencias gramaticales, de las cuales destacamos la políptoton (repetición de distintas formas flexivas de un lexema) o la derivación (reunión de palabras que derivan de un mismo lexema).

que me caigo tenganme,
mas si con el Niño damos
quanto va que aunque caigamos
nuestra sed se queda en pie
(Área de la cantada *Dígame, dígame*)

Pues vamos llegando
lleguemonos pues
(Introducción de la cantada *Dígame, dígame*)

Flores cogiendo va una pastorcilla,
del Nebado Belen por la montaña
q.n Pastora te engaña,
pues será en este tiempo maravilla,
quando el Cristal de roca el hielo brilla
encontrar flor que no aya perecido,
mas ya oygo que responde,
flores ây pues se donde,
a un Jasmin una rosa â producido,
por q.n el monte es yâ Vergel florido.
(Recitado de la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla*)

fineza ynponderable
Mira en María la esencial Dulzura
la gracia mas Amable
Y en finas muestras al Plazer Unidos
(Recitado 2 de la cantada *A Belén caminad*)

si cahemos en el caer en todo
(Recitado 1 de la cantada *Dígame, dígame*)

quanto ay de la figura al figurado
(Recitado de la cantada *Jerusalén eleva*)

Silvio soy musico antiguo
que vive de lo que canta
Ya mi vida q. es el Niño
traigo también mi cantada.
Aunq. es algo extravagante
mi Musica no le enfada
porq. el Niño se haze cargo
de humanas extravagancias.
(Introducción de la cantada *Silvio soy músico antiguo*)

La repetición de palabras también es un recurso muy empleado en esta época y contempla ciertas variantes: puede darse de manera inmediata (geminación), al principio de varias secuencias sintácticas o versos (anáfora) o al principio y final (epanadiplosis), como observamos en los siguientes ejemplos.

di universo donay donay Signõri
(Entrada de la cantada *Per María gratia plena*)

venid venid mi bien al pecho mio
(Recitado de la cantada *¡Ay! tierno pastor mío*)

con Asombros Con dichas Con fulgores
(Recitado de la cantada *¡Oh! qué bien que suspenden*)

Todo fue guerra,
todo Ynquietud
Mas fue asta verte
mi buen Jesus
Pues con tu gracia
Pues con tu Luz,
se ve oy lograda
Paz y Salud.
(Final de la cantada *Dígame, dígame*)

Duerme, duerme, bello Niño:
duerme, duerme, Vida mia.
Ya te mece mi cariño:

ya te arrulla mi alegría.

(Área de la cantada *Ola Jau ah Riselo*)

Respira Adan respira

(Recitado de la cantada *Respira Adán*)

Que se ofrece que

(Introducción de la cantada *Dígame Dígame*)

Si esta repetición de palabras no se rige por un orden determinado y, a veces, aparecen ligeramente modificadas, se denomina diseminación.

Yo y dos Brutos esta noche
a Belen Vamos buscando
ellos el Pesebre y Paja
Yo el Pesebre Paja y Grano
Para el tierno Niño Ynfante
en vez de torta y regalos
traigo cierta preguntilla
Y una cierta quexa traigo
oigan todos que mi tema
sale a publico teatro
y aunq. mi Pecado es Gula
mi suplica no es Pecado

(Introducción de la cantada *Yo y dos brutos*)

Los juegos de palabras son recursos muy empleados en el Barroco literario, produciéndose así la atanaclasis o repetición de una palabra polisémica con significados diferentes.

Soy Zagal y al mirarte Pastor divino
el Ganado has ganado q. yo he perdido
De sus lagrimas Perlas coged Pastores
que bordan el Pesebre de borde a borde
Ave de Gracia llena dijo a su Madre
un Ave q. es preciso q. el Ave alave
tanto mi tierno Niño tu amor nos ama
q. a las llamas de Gloria con Paz nos llamas

(Canción de la cantada *Qué es esto cielos*)

yò li vollo con li Core;
è, si, porto bon licore

(Área de la cantada *Per Maria gratia plena*)

Esta repetición puede afectar no solo a palabras concretas, sino a estructuras sintácticas, apareciendo entonces el quiasmo o especularidad (distribución simétrica o cruzada de los componentes de unidades gramaticales equivalentes) y el parison o

paralelismo (distribución paralela de los componentes de unidades equivalentes). Como podemos apreciar, este último recurso retórico guarda una gran semejanza con la anáfora.

Suspira llora y siente
al passo q. enamora
mas solo siente y llora
(Área de la cantada *Hola pastores*)

Me Complazes te venero
Madre mia mi Señor
Yo te busco Yo te quiero
recreandonos los dos
Me arrebatá se acredita
tanta gracia tanto Amor
gozo añade hierros quita
Virgen Pura eterno Dios
(Área de la cantada *A Belén caminad*)

Tortolilla que amorosa
pajarillo que sonoro
(Dúo de la cantada *Tortolilla que amorosa*)

Cantando mi niño
Baylando mi Dios
(Área 2 de la cantada *Has oído Fenisa*)

Dulces ternezas q. el Amor Ynflama
finos Cariños que el Placer explica
(Recitado 1 de la cantada *A Belén caminad*)

cantelo el cielo dígallo la tierra
siendo para eloquencias superiores
frases los Astros silabas las flores
(Recitado de la cantada *Hasta aquí Dios amante*)

que mas gloria que mas bien
(Área 2 de la cantada *Has visto Gila*)

tiernas flores, dulces Aves,
Arroyuelos Mansos vientos,
Ynspirad vuestros Ácentos,
Ya sonoras ya suaves
(Área de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza*)

Oyd Zagales
mirad Pastores
(Área de la cantada *¡Ay! tierno pastor mío*)

os Compite, os excede, Y os afronta
(Recitado 1 de la cantada *Con mirra, incienso y oro*)

Para concluir con estas recurrencias gramaticales, expondremos varios fragmentos donde se observa el uso de la correlación (empleo de miembros equivalentes de desarrollo

horizontal) y la enumeración (aparición de una serie de términos con una misma categoría y función gramatical).

âspero Yngrato, rigoroso y frio
(Recitado 2 de la cantada *Quién me dirá*)

y q. asada cocida o q. fiambre
no me basta ya mas comida alguna
(Recitado de la cantada *Yo y dos brutos*)

redime, ampara, Y libra A los Mortales,
ligandose ôy con el, tres Zetros Reales.
(Recitado 2 de la cantada *Con mirra, incienso y oro*)

V.3.2.3. Figuras semánticas

En el plano semántico encontramos una serie de licencias como el símil (realzar un pensamiento u objeto comparándolo con otro) o el epíteto pleonástico (palabra innecesaria que no añade nada a la idea que se quiere transmitir).

No estima tanto el Solio, de su Cielo,
Como el abatimiento de la tierra
(Recitado 2 de la cantada *Con mirra, incienso y oro*)

y en los brazos de la Aurora
como a sol que cumbres dora
(Área de la cantada *Por aquel horizonte*)

es brillante luz el eco
(Área 1 de la cantada *¡Oh! bienaventurada*)

al boreal eco de sonora trompa
(Recitado de la cantada *Hola pastores*)

Por su parte, otro tipo de licencia semántica muy recurrente sería la metáfora. En los poemas de estas cantadas analizadas se emplea para hacer alusión a varios personajes bíblicos como Jesús, María, los pastores, los Reyes Magos, el diablo, etc. A diferencia del símil, en el que se establece una relación de comparación entre dos ideas, en la metáfora estas tienen una relación de identidad: en las más sencillas A equivale a B, pero en las más complejas (también denominadas metáforas puras) A sustituye a B¹⁶⁷³. A

¹⁶⁷³ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *El Padre Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial...*, op. cit., pág. 102.

continuación, se describen las metáforas encontradas en los poemas, clasificándolas por temáticas:

- Metáforas referidas a Jesucristo:

En efecto, este es el personaje omnipresente en todos estos textos y, si bien se alude a él de manera constante, no siempre es nombrado directamente. De hecho, en ocasiones Jesús es sustituido por objetos relacionados con la naturaleza como flores, un fruto o el sol¹⁶⁷⁴.

A un Jasmin una rosa â producido
(Recitado de la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla*)

Selvas ya hoy ha nacido
Aquel blanco jazmin que esta encarnado
(Recitado de la cantada *Montes tenedme envidia*)

Clavel encarnado
q. exala en Belen
(Área de la cantada *¡Oh! qué bien que suspenden*)

Cantan con mil Amores
al Lirio de los Valles echo Armiño
(Recitado de la cantada *¡Oh! qué bien que suspenden*)

Con los hombres se dan por entendidos
pues Maria les da su fruto âmado
y el se mira por ellos humanado.
(Recitado 2 de la cantada *A Belén caminad*)

di ver il Sol vestido di Yncarnato
(Recitado de la cantada *Per Maria gratia plena*)

Montes tenedme embidia que he logrado
Ver al sol de la esfera desprendido
(Recitado de la cantada *Montes tenedme envidia*)

esse sol recien Nacido
q. el aliento le volvió
(Área de la cantada *Qué temprano ¡oh! bien mío*)

En relación con este recurso literario, también observamos la presencia de algunas metáforas que ensalzan su poder, su bondad, su carácter regio o su carácter sagrado.

¹⁶⁷⁴ Esta relación que se establece entre Jesús y el sol da lugar a una de las temáticas más recurrentes en este tipo de poemas que describiremos en otro apartado, donde se alude a la luz y el fuego.

siendo autor de tierra y Cielo
(Recitado 1 de la cantada *Tortolilla que amorosa*)

Belen, trono de un Dios, Rey absoluto
â quien tres cetros oy Pagan tributo
(Recitado 1 de la cantada *Con mirra, incienso y oro*)

Viendo el Caudillo de Ysrael nacido
(Recitado de la cantada *Siendo pastor de fama*)

cantan al Hombre de paz
(Entrada de la cantada *¡Oh! qué halagüeña canción*)

Ya borrascas¹⁶⁷⁵ el hombre no tema
que oy le viene la dicha suprema
en los Brazos del yris de Paz
(Área 2 de la cantada *Fogosa inteligencia*)

guardadito en el Portal,
gran Thesoro en un Vellon.
(Área de la cantada *Pardiobre*)

Igualmente, aparecen personajes bíblicos con los que se identifica a Jesucristo, como Adán o el rey David.

Ya el triunfo canta el Adan segundo¹⁶⁷⁶
Huye la sombra q. broto el profundo
Abismo a. embidioso y obstinado
La forma de las nieblas del pecado
(Recitado de la cantada *Hasta aquí Dios amante*)

Ni el ver q. es un Pesebre,
trono al Segundo Adan
(Área 1 de la cantada *Con mirra, incienso y oro*)

ya se auyente ya se esconda
q. a su boca siempre obscura
llegara la Piedra y honda
del mejor David pastor
(Área de la cantada *Ya anticipo la alegre primavera*)

¹⁶⁷⁵ Este término está relacionado con la alegoría del mar del mundo. Tradicionalmente, el mar representa los peligros de la vida humana, pues el hombre navega sorteando borrascas y tempestades, buscando un puerto como la meta de la salvación. ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Los textos poéticos para las obras musicales de Iribarren...», *op. cit.*, págs. 182-183.

¹⁶⁷⁶ Dios se presenta a la humanidad como el segundo Adán capaz de devolver lo que nos arrebató el primero con sus pecados. VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel, *La Navidad en las artes plásticas del Barroco español*, tesis doctoral, director: Domingo Sánchez-Mesa Martín, Universidad de Granada, 2005, pág. 40.

Por lo que respecta a los textos de temática pastoril, Jesús se identifica con un pastor que conduce a su rebaño, siendo este conjunto de ovejas una metáfora referida a la humanidad guiada por Dios hacia la salvación.

Soy Zagal y al mirarte Pastor divino
(Canción de la cantada *Qué es esto cielos*)

Al mirar al pastorcillo
q. vaxo de montes altos
al Compas del Vientecillo
todo es brincos todo es saltos
las reses en el redil
(Área 1 de la cantada *Qué habréis primero*)

Por último, también se relaciona al Niño recién nacido con la palabra (de Dios) o un cordero¹⁶⁷⁷.

para que los Cielos abra
ha encarnado una palabra¹⁶⁷⁸
(Área 1 de la cantada *¡Oh! bienaventurada*)

que un Cordero aqui nos dexa,
guardadito en el Portal
(Área de la cantada *Pardiobre*)

en un pobre Portal, casi Arruinado,
Cordero, se ve ya, Reverenciado
(Recitado de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza*)

- Metáforas referidas a la Virgen María:

Al igual que ocurriría con el personaje de Jesús, la Virgen también es identificada con objetos de la naturaleza como una flor o la aurora, aunque también se ensalzan virtudes relacionadas con su belleza o virginidad¹⁶⁷⁹.

A un Jasmin una rosa â producido
(Recitado de la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla*)

¹⁶⁷⁷ El motivo del cordero es recurrente en el ambiente pastoril; nos remite a la imagen del Cordero que quita el pecado del mundo o Cristo, al mismo tiempo que se identifica a Jesús con un cordero y pastor, símbolos ya presentes en las Sagradas Escrituras. ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Los textos poéticos para las obras musicales de Iribarren...», *op. cit.*, págs. 183-184.

¹⁶⁷⁸ El verbo o la palabra es la segunda persona de la Santísima Trinidad, el Hijo de Dios. BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Edición crítica de los textos», en PEÑALVER SARAZIN, Guillermo, VILLARREAL FUENTES, José Manuel y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, *Juan Francés de Iribarren: Cantadas para la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 42.

¹⁶⁷⁹ La Inmaculada Concepción de María tardaría tiempo en ser declarada dogma de fe, aunque fuese defendida por muchos teólogos o fieles. La obra *La hidalga del valle*, auto sacramental escrito por Calderón en 1640, alude a esta polémica. ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Los textos poéticos para las obras musicales de Iribarren...», *op. cit.*, pág. 179.

al verte nazer oy de tal aurora
(Recitado 2 de la cantada *Oyendo a un pajarote*)

con una Madre bella;
y me quemen à mi, sino es Doncella
(Recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo*)

- Metáforas referidas a los Reyes Magos¹⁶⁸⁰:

Estos personajes aparecen en las cantadas de Reyes que terminaban el ciclo de Navidad, a los que se describe destacando su sabiduría, su carácter regio o aquellos utensilios que portaban, como el cetro. Al igual que ocurría con Jesús, estos tres personajes, en algunos casos concretos, se relacionan con el fuego.

de tres Reales personas que
sus almas sus dones sus coronas
postran a quien de triunfos les corone
(Area 1 de la cantada *Tortolilla que amorosa*)

Belen, trono de un Dios, Rey absoluto
à quien tres cetros oy Pagan tributo
(Recitado 1 de la cantada *Con mirra, incienso y oro*)

para q. tres hogueras una llama
abriguen su fineza
(Recitado 1 de la cantada *Tortolilla que amorosa*)

- Metáforas referidas al demonio:

A grandes rasgos, estos textos analizados aluden al antagonismo entre el bien y el mal, ya que el hombre es continuamente tentado por el demonio mientras que Dios intenta reconducir sus acciones. Por lo que respecta a dicho personaje relacionado con el mal, este adopta diferentes formas, como un lobo, una sombra o el coco.

Yendo al Niño à celebrar
aunq. Pese a Belzebu
(Área de la cantada *Siendo pastor*)

Sombra Ynfiel Nube traidora
q. al Abismo desafía
le haze horror y obscuridad
(Área de la cantada *Mil veces sea bendito*)

¹⁶⁸⁰ La Adoración de los Reyes o Epifanía es un acontecimiento litúrgico que encontramos descrito en San Mateo, 2, versículos 1-15. VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel, *La Navidad en las artes plásticas del Barroco español...*, op. cit., págs. 469-470.

hazle al coco bù, bù, bù
(Área de la cantada *Hola Jau ah Riselo*)

huya el Lobo a su hermosura
ya se auyente ya se esconda
q. a su boca siempre obscura
llegara la Piedra y honda
del mejor David pastor
(Área de la cantada *Ya anticipo la alegre primavera*)

Miren al malicioso ay q. no es nada
(Recitado 1 de la cantada *Qué habréis primero*)

- Metáforas referidas al portal de Belén:

Tal y como describe la Biblia, el Niño Jesús, a pesar de su carácter regio, nació en un lugar humilde. Esta dualidad entre la pobreza y la opulencia puede trasladarse al propio Mesías que, si bien muestra un cuerpo humano semejante al nuestro, esconde tras este disfraz a un Dios omnipotente. Dicho antagonismo se refleja en la presencia de términos como mansión, templo o trono, opuestos a otros como ruinas, albergue o cueva.

Noticias de una Paz q. en Belen naze
y q. la Gloria entre unas Ruynas Yaze
(Recitado 1 de la cantada *Has oído Fenisa*)

donde un Cielo abreviado
en tan humilde Albergue se Contiene
(Área 1 de la cantada *Has visto Gila*)

La celebre mansión de la ynocencia [...]
dandole admirazion con fiel cuidado
en un Paxiso Alvergue al encarnado.
(Recitado 1 de la cantada *Fogosa inteligencia*)

throno de un establo seco
(Área 1 de la cantada *¡Oh! bienaventurada*)

y veras en Belen ser una Cueba
templo mejor de un Dios Omnipotente
(Recitado de la cantada *Jerusalén eleva*)

Una vez descritas las licencias semánticas presentes en estos textos, nos centraremos en las recurrencias semánticas: en primer lugar, cabe citar la metábole o sinonimia, que consiste en la repetición de términos sinónimos para realzar el significado que nombran.

Anda camina que ya vamos llegando
(Recitado 1 de la cantada *Dígame, dígame*)

redime, ampara, Y libra A los Mortales
(Recitado 2 de la cantada *Con mirra, incienso y oro*)

Los claroscuros o combinaciones de luces y sombras tan típicas de la pintura barroca pueden hallar su equivalencia literaria en la siguiente figura retórica. Esta, denominada antítesis, se manifiesta mediante la polarización de dos términos antónimos o contrarios y, según Mariano Pérez, tanto este recurso retórico como la estructura hiperbática, la metáfora, la elipsis o la hipérbole son propios de una imitación formal del Barroco decadente¹⁶⁸¹.

q. lo summo en lo breve no cabia
(Recitado de la cantada *Quién me dirá*)

naciendo en glorias, y morir en penas
(Área 2 de la cantada *Quién me dirá*)

en vuestro apacible estruendo
(Dúo de la cantada *Tortolilla que amorosa*)

Y pues la Noche es emula del Dia
(Recitado 3 de la cantada *Tortolilla que amorosa*)

se viene entre el Yelo
la Luz de tu Cielo
por darnos Calor
(Área 2 de la cantada *Has oído Fenisa*)

Y de alegría en lagrimas desecho
(Recitado de la cantada *Hasta aquí Dios amante*)

y es quando Bajo soy q. echando el resto
el mas Alto de miras a tus pies puesto
siendo evidentes pruebas
ver q. abajo te vienes y me elevas
(Recitado de la cantada *Vamos claros mi niño*)

por q. cobre el olvido su memoria
(Recitado de la cantada *Qué es esto cielos*)

ya es todo sombras
su claridad
(Área de la cantada *Jerusalén eleva*)

Que modo es este de Creer Baxando
y de Baxar subiendo?
(Recitado de la cantada *¡Oh! qué halagüeña canción*)

¹⁶⁸¹ PÉREZ PRIETO, Mariano, «Trascripción y análisis del villancico *¡Ay de mí!* (1722)...», *op. cit.*, pág. 233.

el Ganado has ganado q. yo he perdido
(Canción de la cantada *Qué es esto cielos*)

V.3.2.4. Figuras pragmáticas

En este último subapartado citaremos, dentro de las figuras retóricas clasificadas como enunciativas, la prosopopeya (atribución de cualidades humanas a personas ficticias o seres inanimados) y la metagoge (atribución de cualidades sensoriales a elementos de la naturaleza).

fuentes ya le podeis cantar al prado
(Recitado de la cantada *Montes tenedme envidia*)

y la montaña de Belen le cante
(Recitado 2 de la cantada *¡Oh! bienaventurada*)

le hacen la salva
fuentes y flores
(Área de la cantada *Jerusalén eleva*)

Ambares respirando,
Cierta Jazmin esta
(Área de la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla*)

Mientras oyendo esté
fixa la estrella
(Área 1 de la cantada *Tortolilla que amorosa*)

Entre las figuras pragmáticas denominadas expresivas, destacamos la exclamación; por otra parte, dentro de las figuras clasificadas como apelativas, hemos observado la presencia de la interrogación, con la que se refuerza una afirmación o la expresión de un sentimiento.

Q Bienaventurada
mansion nocturna de esplendor vestida¹⁶⁸²
(Recitado 1 de la cantada *¡Oh! bienaventurada*)

Ya, Q Gran Naturaleza, con anelo
(Recitado de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza*)

¹⁶⁸² Esther Borrego comenta la condición de mansión que se ha dado al portal de Belén, destacando así la presencia divina con la metáfora «de esplendor vestida». BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Edición crítica de los textos», en PEÑALVER SARAZIN, Guillermo, VILLARREAL FUENTES, José Manuel y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, *Juan Francés de Iribarren: Cantadas para la catedral de Málaga...*, op. cit., pág. 34.

Q q. alhagueña canción

Q que festivo Placer

(Entrada de la cantada *¡Oh! qué halagüeña canción*)

Que es esto Cielos? q. esplendor brillante

apresura el dominio del Oriente?

tanto candor flamante?

Y el azul Pabellon resplandeciente

a media noche sin tremulos desmayos

las estrellas girar con dobles rayos?

q. es aquesto Pastores del egido?

(Recitado de la cantada *Qué es esto cielos*)

tocare? si si pardios

(Área de la cantada *Señora parida*)

V.3.3. Registros lingüísticos

En relación con los aspectos morfológicos presentes en los textos de las cantadas estudiadas, se ha analizado el tipo de palabras empleadas en ellos. Los resultados de este estudio ponen de manifiesto la presencia de tres registros diferentes en las cantadas de Navidad y Reyes de Juan Francés de Iribarren: culto, neutro y popular.

V.3.3.1. Registro culto

A propósito de los datos obtenidos tras nuestro análisis, resulta llamativo que un gran número de los poemas de estas cantadas utilizan un lenguaje muy elaborado en el que abundan cultismos o palabras refinadas. En concreto, de las cuarenta y tres cantadas analizadas, veintiuna pertenecen a este primer tipo y los títulos de estas cantadas, por orden cronológico, son: *Quién me dirá* (1733), *Niño agraciado* (1735), *Con mirra, incienso y oro* (1737), *Fogosa inteligencia* (1737), *¡Oh! bienaventurada* (1738), *Hasta aquí Dios amante* (1741), *Nevado albergue* (1742), *Montes tenedme envidia* (1743), *Qué alegre caminas* (1744), *Qué es esto cielos* (1750), *Respira Adán* (1753), *Los orbes celestiales* (1754), *Jerusalén eleva* (1755), *¡Oh! qué bien que suspenden* (1756), *Hola pastores* (1757), *Ya ¡oh! gran naturaleza* (1757), *Hombres prevenid* (1758), *¡Oh! qué halagüeña canción* (1758), *Ya anticipo la alegre primavera* (1758), *Por aquel horizonte* (1759) y *Mil veces sea bendito* (1760).

Fogosa Ynteligencia

tremolando las Alas por el viento

ylustra con su azeno

La celebre mansion de la ynocencia

para que ya esforzada

pase a manifestarlo enamorada
dándole admirazion con fiel cuidado
en un Paxiso¹⁶⁸³ Alvergue al encarnado.
(Recitado 1 de la cantada *Fogosa
inteligencia*)

Quedito pastores
que haciendo favores
La eterna Alegria
el Ave Maria
esta en ôrazion
Pasito ternezas
que viendo finezas
que el Cielo nos fia
es propia del dia
La contemplazion
(Área 1 de la cantada *Fogosa inteligencia*)

Mirad con que fervor La Madre pura
con Buelos soberanos
toca de la Deydad la regia Altura
tomando el mismo cielo con las manos
Llegad y Plazenteros
manifestad afectos verdaderos
dando con fe rendida
la Justa aclamazion a su venida.
(Recitado 2 de la cantada *Fogosa
inteligencia*)

Ya borrascas el hombre no tema
que oy le viene la dicha suprema
en los Brazos del yris de Paz
Parabienes se den los Mortales
quando Naze con finas señales
el Motivo de todo solaz¹⁶⁸⁴.
(Área 2 de la cantada *Fogosa inteligencia*)

En relación con este análisis de registros lingüístico, Cristóbal García señalaba que las cantadas de Iribarren no mostraban numerosos recursos populares, argumentando que el estilo popular era más frecuente en los villancicos, mientras que las cantadas contarían con refinados protagonistas de resonancias mitológicas¹⁶⁸⁵. Asimismo, cabe

¹⁶⁸³ Este seseo aparece en la *particella* y, como hemos visto en otros casos, puede ser un despiste del copista. No se conserva el manuscrito original de Iribarren, pero hemos encontrado algunos casos de ceceo o seseo en las *particellas* que no aparecían en la partitura general. Por ejemplo, citaremos la palabra «presencia» del área de la cantada *Hola Jau ah Riselo*, donde en la *particella* el copista escribe «precencia» (ya mencionado en la Introducción de esta tesis). Respecto al seseo (si es que este es intencionado), sostiene Miguel Ángel Puche que su aparición en los poemas de esta época puede indicar que era el español hablado en Andalucía. PUCHE LORENZO, Miguel Ángel, «Nuevos ejemplos de lenguas inventadas...», *op. cit.*, pág. 184.

¹⁶⁸⁴ Según el DRAE, esta palabra es sinónimo de consuelo, placer, esparcimiento o alivio de los trabajos. Véase: <http://dle.rae.es/?id=YG9qBmc> [Consultado el 10/03/19].

¹⁶⁸⁵ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., *La cantada religiosa de Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 32 y GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., ««Villancicos del siglo XVIII en España»...», *op. cit.*, pág. 87.

mencionar que Marcelino Díez, tras examinar los textos de una selección de cantadas de la catedral de Cadiz del s. XVIII, sostenía que estas letras tenían un tono serio, excluyendo contenidos cómicos y burlescos¹⁶⁸⁶. A pesar de las hipótesis anteriormente expuestas, en muchas de las cantadas elegidas para el presente estudio observamos la filtración de lo cómico y burlesco, fruto de la mezcolanza entre el villancico y la cantada; es más, algunas de estas obras utilizan dialectos concretos y emplean un lenguaje con claras reminiscencias populares, como veremos en los siguientes epígrafes.

V.3.3.2. *Registro neutro*

Con respecto a este registro, distinguimos dos subtipologías que a continuación describimos:

- Registro neutro por ausencia:

Este es propio de aquellas cantadas en las que no se observa la presencia de cultismos ni vulgarismos. Solo seis de las obras analizadas encajan en este perfil, siendo sus títulos *Has oído Fenisa* (1735), *Silvio soy músico antiguo* (1739), *El comilón honrado* (1744), *Qué temprano ¡oh! bien mío* (1746), *Vamos claros mi niño* (1748) y *Qué es esto amor* (1758).

Silvio soy musico antiguo
que vive de lo que canta
Ya mi vida q. es el Niño
traigo también mi cantada.
Aunq. es algo extravagante
mi Musica no le enfada
porq. el Niño se haze cargo
de humanas extravagancias.
Mas por ceñirme a el estilo
traigo recitado y Area
por el método de moda
por el assumpto de gracia.

(Introducción de la cantada *Silvio soy músico antiguo*)

Divino Niño q. entre tus fatigas
a los Pastores manifiestas fino
quieres hazer con ellos buenas migas
y en disfraz peregrino
aprecia tu grandeza

¹⁶⁸⁶ Los textos de estas cantadas estudiadas por Marcelino Díez se conservan en la BNE, impresos en sus respectivos pliegos. Todos ellos se corresponden con villancicos cantados en la catedral de Cádiz en el s. XVIII. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, op. cit., pág. 448.

obsequios de la pastoril simpleza
seais muy bien venido
por remedio de un mundo tan perdido

(Recitado de la cantada *Silvio soy músico antiguo*)

No menos q. Jil
Anton y Pasqual
mi Voz oy celebre
tan regio Natal
y aturda el portal
con el tamboril
Pues sacro zagal
mas bello que Abril
haze del pesebre
su carro triunfal
y destierra el mal
de todo el redil

(Área de la cantada *Silvio soy músico antiguo*)

- Registro neutro por fusión:

Aquellas cantadas en las que conviven cultismos y popularismos son las descritas en el presente epígrafe, dando lugar a una mezcolanza difícil de clasificar tanto en la primera (registro culto) como en la tercera tipología (registro popular). Seis de las cuarenta y tres cantadas analizadas responden a este perfil y sus títulos son *Flores cogiendo va una pastorcilla* (1733), *Tortolilla qué amorosa* (1733), *A Belén caminad* (1736), *Siendo pastor de fama* (1745) y *¡Ay! tierno pastor mío* (1759).

Ay! Tierno Pastor mio de mi vida
en tu aprisco¹⁶⁸⁷ Señor en tu rebaño
recoja tu Piedad a una perdida
pobre ovejuela q. su alebadaño
reconoze en el mal q. la desbela
y el mirarse con vos ya la consuela
en un Pesebre vos tan olvidado
en un Portal tan pobre y tan Nevado
venid venid mi bien al pecho mio
que aunq. elado se mire yerto y frio
con vuestros suaves bellos arreboles
yo se q. abrasareis como tres soles

(Recitado de la cantada *¡Ay! tierno pastor mío*)

Oyd Zagales
mirad Pastores
q. al Sol de Amores
aunq. mas yela
la Pastorela
le he de cantar
mi Pecho alabe
con fiel dulzura

¹⁶⁸⁷ Esta palabra, según el DRAE, hace alusión a un paraje donde los pastores recogen al ganado para resguardarlo. Véase: <http://dle.rae.es/?id=3JglYLq> [Consultado el 10/03/19].

a la blancura
de su Pellico
que es Pastorcico
muy singular

(Área de la cantada *¡Ay! tierno pastor mío*)

V.3.3.3. Registro popular

Al igual que ocurría en el epígrafe anterior, esta tercera categoría también contempla dos perfiles diferenciados:

- Registro popular general:

En estas obras se usan popularismos de una índole más amplia, como diminutivos, frases hechas, onomatopeyas, el cambio de algunos fonemas o su desorden dentro de la misma palabra, la errónea conjugación de algún verbo, etc. A esta subtipología pertenecen las cantadas *Oyendo a un pajarote* (1736), *Dígame, dígame* (1737), *Yo y dos brutos* (1740), *Has visto Gila* (1743) y *Señora parida* (1746).

Oyendo à un Paxarote, que cantaba,
Dexè de mi cabaña el centro escaso,
y al escochar mil cosas ò contaba,
quise luego seguir su alegre passo.

(Recitado 1 de la cantada *Oyendo a un pajarote*)

con el arco de christo havemos dado
es que qual Yris todo mal desterria

(Recitado 2 de la cantada *Dígame, dígame*)

Has visto Gila desa Luz la llama
crara es feniso como el mismo dia
a mi todo pardiobre q. me inflama

(Recitado 1 de la cantada *Has visto Gila*)

Yo me estaba en mi choza Dios loado
y escoche vigolines por el viento
sali asi como esto q. anficionado
me ârrebato el rumor de su contento
he llegado hasta aquí Señora mia
donde admirado esto Jesus Maria!
Mas como el Rabel toco he consentido
Ya q. logre tal suerte ser complido.

(Recitado de la cantada *Señora parida*)

- Uso de una jerga o dialecto concreto:

En algunas de estas obras de registro popular se observa la presencia de dialectos, variantes lingüísticas o jergas¹⁶⁸⁸. Según Noelia Rodríguez, los villancicos que sustituían a los responsorios en los maitines de Navidad «tenían como protagonistas a personajes populares o exóticos que hablaban con modismos de sus lenguas o dialectos, suscitando la risa y jolgorio dentro del templo»; además, dicha inclusión de personajes extranjeros hace reseñable la idea de «universalidad» del Nacimiento, sistematizada con la incorporación de personajes de diversas nacionalidades o condición social¹⁶⁸⁹. A esto hay que sumar que, en la sociedad aristocrática de los Habsburgo, los errores en el buen decir (propios de palurdos y criados moriscos) eran motivo de burlas y de risas y, en el caso de los villancicos, los parlamentos ridículos de personajes cómicos entretenían y ofrecían solaz al pueblo¹⁶⁹⁰.

A pesar de que el análisis de estos textos presenta una gran dificultad a nivel ecdótico, puesto que las distintas lenguas o jergas han sufrido mucha variación en su transmisión textual¹⁶⁹¹, hemos podido observar la presencia de algunas variantes lingüísticas concretas. En primer lugar, se ha identificado el sayagüés¹⁶⁹², presente en las cantadas *Que habréis primero* (1741), *Hola chequillo* (1747), *Hola Jau ah Riselo* (1751) y *Pardiobre* (1751). Originalmente, este fue un dialecto leonés rudimentario que se hablaba en Sayago (provincia de Zamora); poco después, dicho término también pasó a designar el habla rural de Salamanca o charro, jerga muy característica por su tosquedad¹⁶⁹³. Lucas Fernández, Juan del Encina, Lope de Rueda o Lope de Vega emplearon esta forma dialectal para reforzar el carácter humorístico en algunas de sus obras¹⁶⁹⁴.

¹⁶⁸⁸ El término «jerga» tiene un sentido claramente peyorativo, según algunos autores. SALVADOR PLANS, Antonio, «La conciencia dialectal en Gabriel y Galán», *Alcántara: Revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, n.º 63 (2005), pág. 15.

¹⁶⁸⁹ RODRÍGUEZ MARTÍN, Noelia, «Villancicos barrocos de Diego Durón...», *op. cit.*, pág. 382.

¹⁶⁹⁰ VALBUENA BRIONES, Ángel, «Los papeles cómicos y las hablas dialectales en dos comedias de Calderón», *Thesaurus*, vol. 42, n.º 1 (1987), pág. 47.

¹⁶⁹¹ CANONICA DE ROCHEMONTEIX, Elvezio, «Del pecado plurilingüe a la absolución monolingüe. La Farsa del sacramento, llamada de los lenguajes», *Criticón*, n.ºs 66-67 (1996), pág. 370.

¹⁶⁹² El sayagüés es un lenguaje con una carga de intencionalidad vulgarizante de gran arraigo en la tradición literaria. Suele tener un carácter burlesco, aunque este rasgo varía en su intensidad según el personaje que habla. REY SÁNCHEZ, Generosa, *Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del Siglo de Oro...*, *op. cit.*, pág. 21.

¹⁶⁹³ VALBUENA BRIONES, Ángel, «Los papeles cómicos y las hablas dialectales en dos comedias de Calderón»..., *op. cit.*, pág. 48.

¹⁶⁹⁴ *Ibidem*.

Pronto el sayagüés se convirtió en una jerga artificial de los pastores, adquiriendo estos el papel de «bobos» o campesinos ignorantes que, sin embargo, rebosaban de sentido común. Esto les convertiría en el precedente literario de la figura de Sancho Panza, representando al estamento de los labriegos (el más bajo del escalafón social)¹⁶⁹⁵. A colación de los anteriormente expuesto, cabe destacar que en las obras de Iribarren analizadas aparecen personajes como Celinda, Fenisa, Anfriso, Pascual, Gil, Gila, Feniso, Antón, Pascual, Silvio o Riselo¹⁶⁹⁶, siendo este último un nombre de pastor muy utilizado en las comedias y otros textos españoles coetáneos. Como ejemplo podemos mencionar la obra de Calderón de la Barca *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, que, como se observa en la siguiente ilustración, incluye a Riselo entre su reparto.

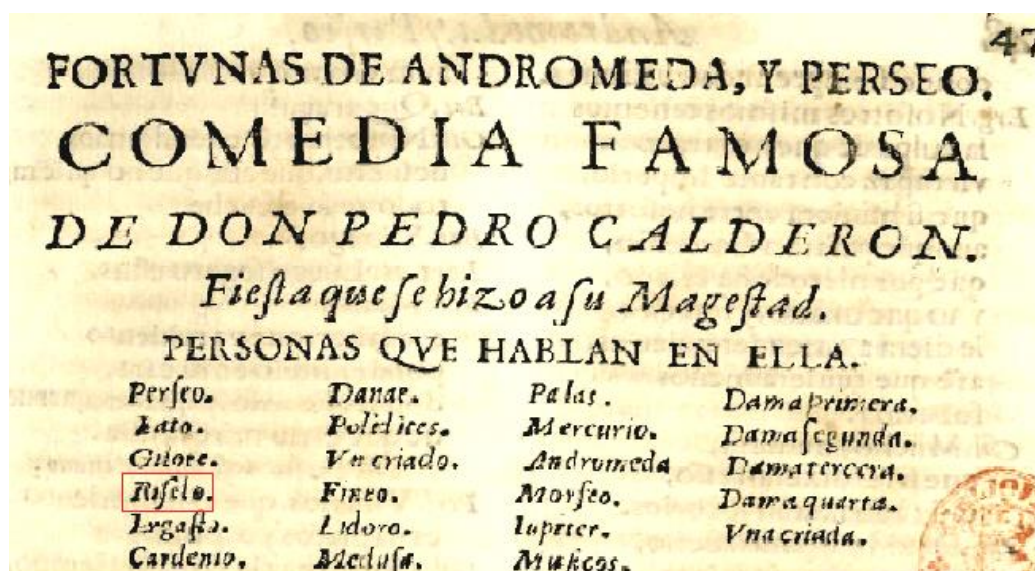


Ilustración 96. Primera página de la obra *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón de la Barca¹⁶⁹⁷.

En cuanto a las características fonéticas del sayagüés, Esther Borrego sostiene que la palatización inicial del fonema /l/ era uno de los rasgos típicos de esta variante lingüística¹⁶⁹⁸. A los rotacismos o la vacilación vocálica, presentes en estos textos,

¹⁶⁹⁵ CANONICA DE ROCHEMONTEIX, Elvecio, «Del pecado plurilingüe a la absolución monolingüe...», *op. cit.*, págs. 371-372.

¹⁶⁹⁶ Celinda aparece en la cantada *Qué habréis primero*, Fenisa y Anfriso en la cantada *Has oído Fenisa*, Pascual y Gil en *Dígame, dígame*, Gila y Feniso en *Has visto Gila*, Antón, Silvio y Pascual en *Silvio soy músico antiguo* y Riselo en *Hola Jau ah Riselo*.

¹⁶⁹⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, «Fortunas de Andrómeda y Perseo», en VVAA, *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1663, pág. 47.

¹⁶⁹⁸ BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Edición crítica de los textos», en PEÑALVER SARAZIN, Guillermo, VILLARREAL FUENTES, José Manuel y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, *Juan Francés de Iribarren: Cantadas para la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 37. Para más información sobre este dialecto, véase: LAMANO Y BENEITE, José de, *El dialecto vulgar salmantino*, Salamanca, Imprenta de «El Salmantino», 1915; y

tenemos que añadir vulgarismos que buscaban la carcajada del público y mostraban la escasa cultura de los personajes; así como onomatopeyas, formas apocopadas, frases hechas, sustitución de ciertos fonemas, etc.

Pardiobre¹⁶⁹⁹, ò aunque el frio no me dexa,
queridos Pastorcillos de mi vida,
que ha de llegar à aquella luz polida
que veo en el Portal, y no se alexa.
Mas què miro! JESUS! y llo que veo!
pareceme lla Gloria: assi llo creo.
O, què hermosa, que sos, tierna Señora!
Cierto, que en vuesa cara sos¹⁷⁰⁰ Aurora;
y à fee, que yo llo juro con lla vida,
que sin arruga estais, bella y polida.
Aquesse Chequitin, que heis oy parido;
tan rollizo, tan juerte, y tan erguido,
yo también chequitin, que soy Danzante,
tengo de divertir; y assi, dellante
de vos baylarle quiero.
Toca la gayta bien, toca gaytero,
que allà vò, por la nieve assi brincando,
y también bolteretas zapateando.

(Recitado de la cantada *Pardiobre*)

Con el dulce Tamboril,
la gaytilla, y Castañeta,
bailaré la zapateta¹⁷⁰¹,
en el Prado, y el Redil,
que ha nacido el Buen Pastor.
Al Portal todo Zagal,
cada Oveja à su pareja,
que un Cordero aquí nos dexa,
guardadito en el Portal,
gran Tesoro en un Vellon¹⁷⁰².

(Área de la cantada *Pardiobre*)

CANONICA DE ROCHEMONTEIX, Elvecio, «Del pecado plurilingüe a la absolución monolingüe...», *op. cit.*, pág. 371.

¹⁶⁹⁹ Esta expresión, ya en desuso, significa «por Dios» y aparece en otras cantadas, aunque con otras formas como «pardiez» o «pardios». Véase: <http://dle.rae.es/?id=RuOXJSQ> [Consultado el 10/03/19]. Según diccionarios de la época, es una «expresión de estilo familiar, que se usa a modo de interjección, para explicar el ánimo en que se está, acerca de alguna cosa». REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana...*, *op. cit.*, 1734, vol. 5, pág. 126.

¹⁷⁰⁰ «Vuesa» y «sos» son vulgarismos propios del sayagüés, así como «chequitín», «heis», «vo» y «juerte». BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Edición crítica de los textos», en PEÑALVER SARAZIN, Guillermo, VILLARREAL FUENTES, José Manuel y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, *Juan Francés de Iribarren: Cantadas para la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, pág. 43.

¹⁷⁰¹ La gaita y el tamboril están claramente emparentados con los pastores rústicos, así como las castañetas, término que adquiere un doble sentido: en primer lugar, son los chasquidos de las manos que acompañan bailes y cánticos y, en segundo lugar, un instrumento típico de aquella época similar a las actuales castañuelas. Por otra parte, la zapateta era un golpe o palmada que se da al pie o zapato, brincando al mismo tiempo en señal de regocijo. *Ibidem*, pág. 43.

¹⁷⁰² Para comprender el significado de estos últimos versos debemos conocer el doble sentido de la palabra «vellón»: por un lado, se refiere a la lana de un cordero u oveja y, por otro, un tipo de moneda que circulaba en Castilla. De esta manera se alude a la metáfora del cordero que se identifica con Jesús y al tesoro que nos entrega con su sacrificio. *Ibid.*, pág. 43.

En segundo lugar, hemos hallado el empleo de la lengua italiana en la cantada *Per Maria gratia plena* (1753). El poeta, con objeto de provocar la carcajada del público, quiso emular el habla algo vulgarizada de un personaje italiano en esta obra. Tal y como señala Generosa Rey en su tesis doctoral, en la mayoría de los casos de villancicos que emplean variantes lingüísticas, solo se trata de lenguas parodiadas con una gran dosis de castellanización¹⁷⁰³, al igual que ocurre en las cantadas de Iribarren mencionadas.

Per Maria gratia plena,
per li Authori di universo,
donai donai Signōri,
festibo piacentero
donai li Caritàt,
al misero pachente passagero
donai, donai, donai.

(Entrada de la cantada *Per Maria gratia plena*)

Yò porto piu atontato
di ver il Sol, vestito di Incarnato;
mai piacheri mi dà que la visione
chi un plato di Pollastra¹⁷⁰⁴ è macarrone;
la Note fa dileto,
il hipocràs¹⁷⁰⁵, Rossoli¹⁷⁰⁶ Espanoleto.

(Recitado de la cantada *Per Maria gratia plena*)

Yà ha nachuto il mio Ben
in li Trono di Belen,
yò li vollo con li Core;
è, si, porto bon licore
sonarei boni li son:
bon bin, bon bin, bin bon.
O! Chi il belo Bambineto
troba Amore con respeto,
per chi porta Redempcion.

(Área de la cantada *Per Maria gratia plena*)

V.4. PLANO DE CONTENIDO

Con el fin de dar a este epígrafe un mayor fundamento, se hace indispensable cotejar el Nuevo Testamento de la Biblia y, más concretamente, el episodio que narra el

¹⁷⁰³ REY SÁNCHEZ, Generosa, *Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del Siglo de Oro...*, op. cit., pág. 18.

¹⁷⁰⁴ Este término es sinónimo de «pollo», según el DRAE. Véase: <http://dle.rae.es/?id=TaLYMSr> [Consultado el 10/03/19].

¹⁷⁰⁵ El DRAE define este término como «bebida hecha con vino, azúcar, canela y otros ingredientes». Véase: <http://dle.rae.es/?id=KT6sK3f> [Consultado el 10/03/19].

¹⁷⁰⁶ El «rosoli» o «rosolí» es una bebida muy similar al hipocrás, según el DRAE, ya que consiste en un «aguardiente con canela, azúcar y otros ingredientes». Véase: <http://dle.rae.es/?id=WjTRuuE> [Consultado el 10/03/19].

nacimiento del Niño Jesús. Dado que los poetas sacan a relucir muchos detalles plasmados en este escrito religioso, debemos conocer exactamente cómo ocurrieron los acontecimientos, recogidos en el Evangelio de San Lucas, 2, versículos 1-20:

¹ Por aquellos días Augusto César decretó que se levantara un censo en todo el imperio romano

² (Este primer censo se efectuó cuando Cirenio gobernaba en Siria).

³ Así que iban todos a inscribirse, cada cual a su propio pueblo.

⁴ También José, que era descendiente del rey David, subió de Nazaret, ciudad de Galilea, a Judea. Fue a Belén, la ciudad de David,

⁵ para inscribirse junto con María su esposa. Ella se encontraba encinta

⁶ y, mientras estaban allí, se le cumplió el tiempo.

⁷ Así que dio a luz a su hijo primogénito. Lo envolvió en pañales y lo acostó en un pesebre, porque no había lugar para ellos en la posada.

⁸ En esa misma región había unos pastores que pasaban la noche en el campo, turnándose para cuidar sus rebaños.

⁹ Sucedió que un ángel del Señor se les apareció. La gloria del Señor los envolvió en su luz, y se llenaron de temor.

¹⁰ Pero el ángel les dijo: «No tengan miedo. Miren que les traigo buenas noticias que serán motivo de mucha alegría para todo el pueblo.

¹¹ Hoy les ha nacido en la Ciudad de David un Salvador, que es Cristo el Señor.

¹² Esto les servirá de señal: Encontrarán a un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre».

¹³ De repente apareció una multitud de ángeles del cielo, que alababan a Dios y decían:

¹⁴ «Gloria a Dios en las alturas, y en la tierra paz a los que gozan de su buena voluntad».

¹⁵ Cuando los ángeles se fueron al cielo, los pastores se dijeron unos a otros: «Vamos a Belén, a ver esto que ha pasado y que el Señor nos ha dado a conocer».

¹⁶ Así que fueron deprisa y encontraron a María y a José, y al niño que estaba acostado en el pesebre.

¹⁷ Cuando vieron al niño, contaron lo que les habían dicho acerca de él,

¹⁸ y cuantos lo oyeron se asombraron de lo que los pastores decían.

¹⁹ María, por su parte, guardaba todas estas cosas en su corazón y meditaba acerca de ellas.

²⁰ Los pastores regresaron glorificando y alabando a Dios por lo que habían visto y oído, pues todo sucedió tal como se les había dicho.

V.4.1. Recurrencias temáticas

V.4.1.1. *La luz y el fuego*

Como hemos podido observar en el relato anterior, el alumbramiento tuvo lugar a media noche, momento en el que un gran resplandor inundó el cielo¹⁷⁰⁷. De modo similar, el fuego es identificado con el amor divino en muchas ocasiones¹⁷⁰⁸; por tanto, la luz y el fuego son dos términos emparentados que aparecen constantemente en estos textos.

¹⁷⁰⁷ La tradición sostiene que el Niño, ya que era en sí mismo la luz, nació a media noche, cuando comienzan a retroceder las tinieblas. VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel, *La Navidad en las artes plásticas del Barroco español...*, *op. cit.*, pág. 75.

¹⁷⁰⁸ Según Ignacio Arellano, la llama o fuego en la tradición religiosa o literaria es símbolo de amor. ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Los textos poéticos para las obras musicales de Iribarren...», *op. cit.*, pág. 180.

La llegada del Niño, acompañada de esa luz y calor, trajo consigo la primavera en pleno invierno, de ahí que algunos títulos de las cantadas analizadas sean *Flores cogiendo va una pastorcilla* o *Ya anticipo la alegre primavera*. Francisco Manuel Valiñas describe este cambio de estación de la siguiente manera:

Habiendo nacido el Señor, se produjo también el despertar de la naturaleza; el frío invierno en que estaba sumida la tierra dio paso, de forma sobrenatural, a la más florida y hermosa primavera; pastos y frutos avanzan por doquier a la vez que retroceden las tinieblas [...]. Lo mismo que la tierra se despierta después del letargo del invierno, así el mundo entero y el hombre mismo adquirieron, en esta mística primavera de los tiempos, una nueva dignidad y un nuevo sentido para sus vidas¹⁷⁰⁹.

Por lo que respecta a los poemas de las cantadas analizadas en esta tesis doctoral, hemos comprobado que se producen numerosas alusiones a esta luz divina, tal y como se puede comprobar en los siguientes fragmentos:

pues vemos del Alva
Nazer tanto sol¹⁷¹⁰
 Mostrando el Cariño
 brindando el favor
 se viene entre el Yelo
la Luz de tu Cielo
 por darnos Calor

(Área 2 de la cantada *Has oído Fenisa*)

Luzes en el Portal ay infinitas

(Recitado 1 de la cantada *Dígame, dígame*)

q. un nuevo sol es de estos montes Dueño
 y triunfando de sombras q. avasalla
 sale por el Cenit de la muralla.

(Recitado 1 de la cantada *¡Oh! bienaventurada*)

es brillante luz el eco
 q. en los ayres resonó

(Área 1 de la cantada *¡Oh! bienaventurada*)

¹⁷⁰⁹ VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel, *La Navidad en las artes plásticas del Barroco español...*, op. cit., pág. 41.

¹⁷¹⁰ Esta metáfora, en la que se identifica al Mesías con el sol, es muy recurrente en la Biblia: «Amanecerá para vosotros, los que teméis mi nombre, un sol de justicia, con la salvación en sus rayos» (Malaquías, 4, 2); «Por las entrañas de misericordia de nuestro Dios, nos visitará el sol que nace de lo alto para iluminar a los que están en las tinieblas y en sombras de muerte» (Lucas, 1, 78-79). Citado en: BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Edición crítica de los textos», en PEÑALVER SARAZIN, Guillermo, VILLARREAL FUENTES, José Manuel y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, *Juan Francés de Iribarren: Cantadas para la catedral de Málaga...*, op. cit., pág. 42.

Que es esto Cielos? q. explendor brillante
apresura el dominio del Oriente?
tanto candor flamante?
Y el azul Pabellon resplandeciente
(Recitado de la cantada *Qué es esto cielos*)

Mira, que dora
la blanca, transparente, hermosa Aurora
los montes con su bello rosiçlèr,
y es medio dia.
Pues vàmos à comer.
Aora comer? No llegalas à advertir,
que es media noche?
Pues guelbome à dormir.
Despierta, por tu vida, que el Egido,
todo de luces se mira guarnecido.
Ay, Batin, que es verdad! de chispas varias
se mira todo lleno: Luminarias
à esta hora?
(Recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo*)

Digalo el tiempo, en que nazeis bien mio,
àspero Yngrato, rigoroso¹⁷¹¹ y frio,
q. en otro no cupiera,
el vivo incendio, de la sagrada ôguera
que de amor os a hecho
sacro bolcan el Generoso pecho
(Recitado 2 de la cantada *Quién me dirá*)

ve q. su fuego prendera en la nieve
(Recitado de la cantada *Nevado albergue*)

al incendio de su amor
que es lucir y es abrasar
de los yelos el vigor
(Área de la cantada *Montes tenedme envidia*)

Pues según lo q. ha ver llego,
En las Pajas esta el fuego,
Donde luze sin quemar.
(Área de la cantada *Niño agraciado*)

V.4.1.2. *La Encarnación*

Desde una perspectiva general, en estos villancicos Jesús adopta el rol de hombre bueno y coherente que viene a salvar al género humano, así como devolverle la hermosura con que le hizo a su imagen y semejanza¹⁷¹². La Navidad, esencialmente, ha de ser entendida como la gran fiesta de la omnipotencia y el infinito amor de Dios: Cristo bajó

¹⁷¹¹ Esther Borrego sostiene que este adjetivo acompañaba frecuentemente a fenómenos meteorológicos desagradables, como viento, tormenta o heladas, propios de la estación del invierno en la que nace el Mesías. *Ibidem*, pág. 42.

¹⁷¹² REY SÁNCHEZ, Generosa, *Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del Siglo de Oro...*, op. cit., pág. 13.

a la tierra como verdadero Dios y hombre, una sola persona, pero con dos naturalezas¹⁷¹³. Se establecen, pues, dualidades como mortal-inmortal, humano-divino, tierra-cielo, abajo-arriba, finito-infinito, tal y como se muestra en los siguientes fragmentos de las cantadas de Iribarren analizadas:

Portal yo ymaginava
q. lo summo en lo breve no cabia
(Recitado de la cantada *Quién me dirá*)

Pues mirados sus extremos
Es mas de lo que se ve.
(Área 2 de la cantada *Dígame, dígame*)

pues tu humano semblante,
con resplandor Divino
(Recitado de la cantada *Niño agraciado*)

Con los hombres se dan por entendidos
pues Maria les da su fruto amado
y el se mira por ellos humanado.
(Recitado 2 de la cantada *A Belén caminad*)

Nebado Albergue de un Amor bizarro
en cuiio centro fino
compitiendo lo humano y lo Divino
con toda la Deydad dio alli en el barro
mas con tal gusto q. su amante exceso
se vino â tierra de su propio peso
(Recitado de la cantada *Nevado albergue*)

esse sol recien Nacido
q. el aliento le volvió
(Área de la cantada *Qué temprano ¡oh! bien mío*)

sabe q. lo Divino ya es humano
(Recitado de la cantada *Hola pastores*)

Que modo es este de Creceer Baxando
y de Baxar subiendo?
(Recitado de la cantada *¡Oh! qué halagüeña canción*)

V.4.1.3. Los pecados

Desde el principio de los tiempos, la humanidad fue tentada por el demonio, encarnado en una serpiente¹⁷¹⁴. Sin duda, este pecado original aparece en los textos

¹⁷¹³ VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel, *La Navidad en las artes plásticas del Barroco español...*, op. cit., pág. 39.

¹⁷¹⁴ Este acontecimiento bíblico es recogido en Génesis, 3, 1-23.

analizados, pero también hemos observado la presencia de algunos pecados capitales como la gula, la lujuria o la pereza.

Hasta aquí Dios amante
Vivio en tinieblas delincente el Mundo
ya ve la luz del sol tierno y brillante
Ya el triunfo canta el Adán segundo
Huye la sombra q. brotó el profundo
Abismo a. embidioso y obstinado
La forma de las nieblas del pecado
(Recitado de la cantada *Hasta aquí Dios amante*)

Quien en nombre del Poder eterno
A quebrantar las puertas del Ynfierno
Y la Cadena que forjó un delito¹⁷¹⁵
O no crezca Ynfinito
tu culpa Judaismo¹⁷¹⁶,
si la salva trocada
(Recitado de la cantada *Mil veces sea bendito*)

el comilon honrado
q. su hambre canto el año pasado
[...]
a el Niño el memorial ha repetido
y suplica rendido
que le libre del resto de una pena
que no la puede echar a puerta agena.
(Recitado de la cantada *El comilón honrado*)

Es mi hambre tan furiosa
tan voraz y tan golosa
q. se traga cuanto ve
(Área de la cantada *Yo y dos brutos*)

OLA, jau, ha Riselo, que ya es hora
de esse sueño pesado te levantes.
No puedo, que una danza de Gigantes
me quiere sacudir.
Mira, que dora
la blanca, transparente, hermosa Aurora
los montes con su bello rosiçlèr,
y es medio dia.
Pues vâmos à comer.
Aora comer? No llegalas à advertir,
que es media noche?
Pues guelbome à dormir¹⁷¹⁷.

¹⁷¹⁵ Según Esther Borrego, este delito se refiere al pecado original, que forjó una cadena o la atadura de los hombres al pecado. BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Edición crítica de los textos», en PEÑALVER SARAZIN, Guillermo, VILLARREAL FUENTES, José Manuel y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, *Juan Francés de Iribarren: Cantadas para la catedral de Málaga...*, op. cit., pág. 45.

¹⁷¹⁶ Estas alusiones al pueblo judío están relacionadas con la aversión al hebraísmo de larga tradición en la literatura hispánica desde épocas medievales, que se agudizó especialmente en el Barroco. *Ibidem*, pág. 41.

¹⁷¹⁷ En este verso se hace patente la tendencia del hombre a los pecados; en este caso concreto, a la pereza.

Despierta, por tu vida, que el Egido,
todo de luces se mira guarnecido.

(Recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo*)

que nevado el cabello del rocío
el dulce esposo despreciando el frío
ronda a su esposa la naturaleza¹⁷¹⁸

(Recitado de la cantada *Montes tenedme envidia*)

Que temprano o bien mío
A rondar a tu esposa has madrugado

(Recitado de la cantada *Qué temprano ¡oh! bien mío*)

Por último, aunque no se trate propiamente de pecados, también se establece una relación explícita entre comportamientos impropios y el género femenino; de hecho, fue Eva quien cometió el primer pecado que condenó a la humanidad según las Sagradas Escrituras. Este machismo impera en la doctrina católica y, por supuesto, en estos poemas del s. XVIII de carácter religioso.

que en punto de Galar¹⁷¹⁹ Celinda mía
siempre es de la mujer lla primacia

(Recitado 1 de la cantada *Qué habréis primero*)

Sin duda, en este caso se asocia una acción poco decorosa con un personaje femenino, algo a lo que ya aludía Generosa Rey en su estudio sobre el villancico¹⁷²⁰.

V.4.1.4. *El Sacrificio y la Redención*

En lo esencial, la venida del hijo de Dios a la tierra supuso el inicio de la Redención del hombre: la humanidad dio el paso de la muerte a la vida, pues Adán, con su pecado, arrebató al hombre la absoluta preferencia divina e impuso sobre la tierra el reinado de la muerte; mientras que Cristo, moderno primer hombre, venció con su sacrificio al dolor y nos trajo para siempre la vida¹⁷²¹.

¹⁷¹⁸ Tanto en este poema como en el siguiente se hace alusión al pecado de la lujuria con la expresión «rondar a tu esposa».

¹⁷¹⁹ Según el DRAE, este término hace referencia a la acción de hablar mucho, sin interrupción y con poca discreción. Véase: <http://dle.rae.es/?id=Iuvqx2L> [Consultado el 10/03/19].

¹⁷²⁰ Según esta autora, las mujeres solían salir muy perjudicadas en este tipo de obras. REY SÁNCHEZ, Generosa, *Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del Siglo de Oro...*, op. cit., pág. 9.

¹⁷²¹ VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel, *La Navidad en las artes plásticas del Barroco español...*, op. cit., págs. 25-26.

De este modo, la Redención se vio consumada en el momento de la Encarnación. Nuestro cómputo del tiempo divide la historia política y natural en dos grandes fases, una anterior y otra posterior al Nacimiento de Jesús, lo que nos permite hacernos una idea del cambio que supuso este acontecimiento. Encarnación y Redención son, por lo tanto, dos conceptos íntimamente ligados, fundidos en uno solo en el día de Navidad¹⁷²². Esta fecha es para el creyente algo más que un simple aniversario, ya que es el día de nuestra salvación¹⁷²³.

A colación de todo lo expuesto con anterioridad, resulta evidente que en estos textos encontramos un marcado componente alegórico que puede traducirse, de un modo muy abreviado, en la oposición de dos ideas antitéticas, como son el bien y el mal. En la siguiente tabla vemos la relación de términos emparentados con cada uno de estos dos campos semánticos, entre los cuales se establece un juego de contrarios.

Tabla 46. Parejas de conceptos antitéticos que aparecen implícita o explícitamente en los textos.

Bien	Mal
Dios	Hombre/demonio
Inmortal	Mortal
Cielo	Tierra
Infinito	Finito
Arriba	Abajo
Mansión, templo, trono	Ruinas, albergue, cueva
Gloria	Pena
Nacer	Morir
Quedarse en pie	Caer
Ventura	Amargura
Luz	Oscuridad

A continuación, recogemos aquellos versos en los que se refleja el Sacrificio divino y la Redención del hombre.

Gloria nos causa ya,
con dulce pena.

(Área de la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla*)

tolerando por culpas del âjenas
naciendo en glorias, y morir en penas

(Recitado 2 de la cantada *Quién me dirá*)

¹⁷²² *Ibidem*, págs. 38-39.

¹⁷²³ *Ibid.*, págs. 36-37.

gozo añade hierros¹⁷²⁴ quita
(Área 1 de la cantada *A Belén caminad*)

Pues como hombre sufre Penas,
Como Dios rompe Cadenas,
Y como Rey, âvasalla.
(Área 2 de la cantada *Con mirra, incienso y oro*)

q. a un Portal quiso venir
por hacerte a ti favor
quando tu eres tan cruel
[...]
Ya q. ves q. haze por ti
quanto cabe en su primor
porque seas tu mas fiel
(Área de la cantada *Nevado albergue*)

siendo evidentes pruebas
ver q. abajo te vienes y me elevas
(Recitado de la cantada *Vamos claros mi niño*)

por fineza Amorosa
para abrazar con ella a los mortales
y redimirlos de tan graves males
(Recitado de la cantada *Los orbes celestiales*)

Bien se ve q. mi ventura
se libro en tu amargura
quando el cielo assi lo ordena
Para darme salvación
(Área de la cantada *Los orbes celestiales*)

Assi benignamente
se humilla tiernamente
Quien borra nuestros males
creciendo en el Amor
(Área de la cantada *¡Oh! qué halagüeña*)

Vos desnudo venis a la Campaña
A conseguir la mas heroica hazaña
(Recitado de la cantada *Qué es esto amor*)

que un Cordero aqui nos dexa,
guardadito en el Portal,
gran Thesoro¹⁷²⁵ en un Vellon.
(Área de la cantada *Pardiobre*)

¹⁷²⁴ Este término se identifica metafóricamente con el pecado, explotando de esta manera el doble sentido de esta palabra. En esta antítesis, los «hierros» aluden tanto a los «pecados» como a las «cadenas» que Cristo quita al hombre. El pecado original es el primer gran yerro del ser humano, motivo de su encadenamiento y esclavitud. ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Los textos poéticos para las obras musicales de Iribarren...», *op. cit.*, pág. 181.

¹⁷²⁵ Esta metáfora la hemos relacionado con la persona de Jesús en epígrafes anteriores (el regalo de Dios al hombre), pero este «tesoro» también puede representar la salvación.

V.4.1.5. *La música*

Puesto que estos textos tienen una finalidad escénica, aparecen instrumentos musicales, bailes, términos relacionados con la música y onomatopeyas que reflejan un cierto ritmo o sonido.

siendo tu pico
travieso Oboe
q. en los confines
serán violines

(Área 2 de la cantada *Tortolilla que amorosa*)

de tu Nacimiento
festivo laud.

(Área 2 de la cantada *Oyendo a un pajarote*)

Y aturda el portal
Con el tamboril

(Área de la cantada *Silvio soy músico antiguo*)

Si al zagal q. esta en las paxas
con tambor y con sonaxas
conseguimos festexar

(Área 2 de la cantada *Has visto Gila*)

Siendo Pastor de fama
dexo la onda y al clarín me aplico
mostrando q. me inflama
por Nochebuena el Gozo q. publico
Y assi haciendo llamada
dare al Nazer el sol una Alboreada
pues oy e consentido
Viendo el Caudillo de Ysrael nacido
q. en el Portal sonora mi trompeta
le haga salva Real en esta Arieta.

(Recitado de la cantada *Siendo pastor de fama*)

Señora Parida Yo soy un Pastor
q. un Rabel lo toco con gran perfeccion

(Entrada de la cantada *Señora parida*)

Cantadle pues en citara y psalterio
Siendo dulce boreal plectro canoro
que hoy imitando del celeste coro
La placida la alegre melodía
Pues gloria y paz ofrece su harmonia

(Recitado de la cantada *Hombres prevenid*)

Suene sonora
Suene la lyra

(Canción de la cantada *Hombres prevenid*)

Con el dulce Tamboril,
la gaytilla, y Castañeta,

bailaré la zapateta,
(Área de la cantada *Pardiobre*)

toma tu esse Flauton, yo llas Sonajas
(Recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo*)

vaya un zapateado,
Que si Antaño bayle de Otra manera,
Pardiez q. aora ha de ser, a lla ligera.
(Recitado de la cantada *Hola chequillo*)

los que con Mudanzas por ti estan,
Ta pa la tan pan tan
(Área de la cantada *Hola chequillo*)

esta Arieta Niño hermoso
quando abajo te has venido
y a mi cuerta te has unido
trebole¹⁷²⁶ te la canta mi amor
(Área de la cantada *Vamos claros mi niño*)

Llego dōde està el Sol recien nacido,
y viéndole a nosotros tan unido,
al son de mi alegría,
del Paxarote sigo la harmonia¹⁷²⁷.
(Recitado 1 de la cantada *Oyendo a un pajarote*)

manifiesto que le voy
à entonar mi sol sol mi.
(Área 1 de la cantada *Oyendo a un pajarote*)

Al son bullicioso
de albogue¹⁷²⁸ gozoso,
naciendo tu luz,
te ofrezco sencillo
el son sonetillo del tu tu ru tu.
(Área 2 la cantada *Oyendo a un pajarote*)

q. al compas del vigolin
sepa el Mundo q. por fin
hago ruido en la función
(Área de la cantada *Señora parida*)

¹⁷²⁶ Según Ignacio Arellano, el «trébole» era una canción tradicional que se cantaba la noche de San Juan, cuando se iba a coger el trébol. ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Los textos poéticos para las obras musicales de Iribarren...», *op. cit.*, pág. 186.

¹⁷²⁷ La idea de «armonía» aparece en otras obras de Iribarren como *Las aves acordes*. En dicho poema, las aves con su canto reflejan la armonía del mundo creado por Dios. No solo se subraya el valor de la música como arte expresiva, sino como principio creador del macrocosmos y el microcosmos, basándose en una serie de doctrinas filosóficas que se remontan a los pitagóricos. *Ibidem*, pág. 184.

¹⁷²⁸ El DRAE aporta dos significados de este término: el primero se refiere a una flauta simple y rústica propia de juglares y pastores y, por otra parte, el segundo hace alusión a los dos platillos pequeños de latón usados para marcar el ritmo de canciones y bailes populares. Véase: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=albogue> [Consultado el 26/04/19].

Silvio soy músico antiguo
que vive de lo que canta
Ya mi vida q. es el Niño
traigo también mi cantada.
[...]
Mas por ceñirme a el estilo
traigo recitado y Area

(Introducción de la cantada *Silvio soy músico antiguo*)

sonarei boni li son
bon bin bon bin bin bon bin bon

(Área de la cantada *Per Maria gratia plena*)

q. trino tan vello
Misterioso es

(Área de la cantada *Has oído Fenisa*)

V.4.1.6. *Las aves*

Según la Biblia, fue un ángel quien avisó a los pastores del nacimiento del Niño. No obstante, en estos textos encontramos recurrentes menciones a aves que adoptan esta función y, a su vez, sirven de guía a los zagales o a los Reyes Magos hacia el portal.

Tortolilla¹⁷²⁹ que amorosa
pajarillo que sonoro
formais un plumado coro
cantad la gala al Señor
q. a tres Reyes atrayendo
a tres Sabios conduciendo
es vuestro apacible estruendo
dulze salva a un fino amor

(Introducción de la cantada *Tortolilla que amorosa*)

Oyendo à un Paxarote, que cantaba,
Dexè de mi cabaña el centro escaso,
y al escochar mil cosas ñ contaba,
quise luego seguir su alegre passo.
Llego dõde està el Sol recién nacido,
y viéndole a nosotros tan unido,
al son de mi alegría,
del Paxarote sigo la harmonia.

(Recitado 1 de la cantada *Oyendo a un pajarote*)

Por aquel horizonte
un cielo un resplandor descende al monte
la gloria la repiten en mil coros

¹⁷²⁹ La tórtola está relacionada con la fidelidad amorosa, pues este pájaro viudo lamenta sin cesar a su cónyuge difunto con dulces trinos. ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Los textos poéticos para las obras musicales de Iribarren...», *op. cit.*, pág. 185.

tiernos lucidos Pajaros sonoros

(Recitado de la cantada *Por aquel horizonte*)

O Pajaro feliz, prevèn la Salva,
que si antes musico del Alva,
yà eres cantor de aquel eterno dia,
Sol de JESUS, y Aurora de MARIA:
sublima el dulce canto,
̄ el Cielo entona el Sãto, Sãto, Sãto,
miētras tu afable voz clausulas quiebre
à la Deydad, ̄ obstenta esse Pesebre.

(Recitado de la cantada *Ave que deja el nido*)

V.5. CLASIFICACIÓN DE LOS TEXTOS

A modo de síntesis, en este último apartado realizaremos un análisis general de los textos combinando aspectos tanto de expresión como de contenido, ambos tratados en epígrafes anteriores. En efecto, todos los poemas estudiados giran en torno a una misma temática: la Natividad o nacimiento de Jesús. Aunque este acontecimiento está compuesto de varios episodios narrativos, como el Nacimiento de Jesús, la Adoración de sus padres, la Adoración de los ángeles, la Adoración de los pastores o la Adoración de los Reyes; a grandes rasgos, todas estas obras parecen describir la Adoración de los pastores. Estos, sorprendidos por la buena nueva, emprendieron su camino hacia el portal para entregar sus presentes al recién nacido¹⁷³⁰; sin embargo, según se dé mayor o menor relevancia a alguno de los aspectos del drama navideño, estas cantadas pueden ser clasificadas atendiendo a unas temáticas más concretas.

Ciertamente, analizar obras de este tipo e intentar diferenciarlas por bloques temáticos estancos es una tarea bastante ardua y relativa, dado que una de las características del arte barroco es la variedad, aquí todo se mezcla como en la vida misma; por tanto, Germán Tejerizo, cuyo estudio se centraba en los villancicos barrocos granadinos, clasificaba los poemas por él analizados en tres tipos de géneros (lírico, narrativo o descriptivo y teatral)¹⁷³¹. Del mismo modo, Carlos Villanueva en su análisis sobre los villancicos gallegos establecía tres bloques temáticos (pastoriles, épicos y de chanza)¹⁷³²; mientras, Paulino Capdepón diferencia entre villancicos de calenda, villancicos de pastores y los restantes villancicos de Navidad¹⁷³³.

¹⁷³⁰ A excepción de las cantadas de Reyes, que relatan la llegada de estos tres personajes reales al portal.

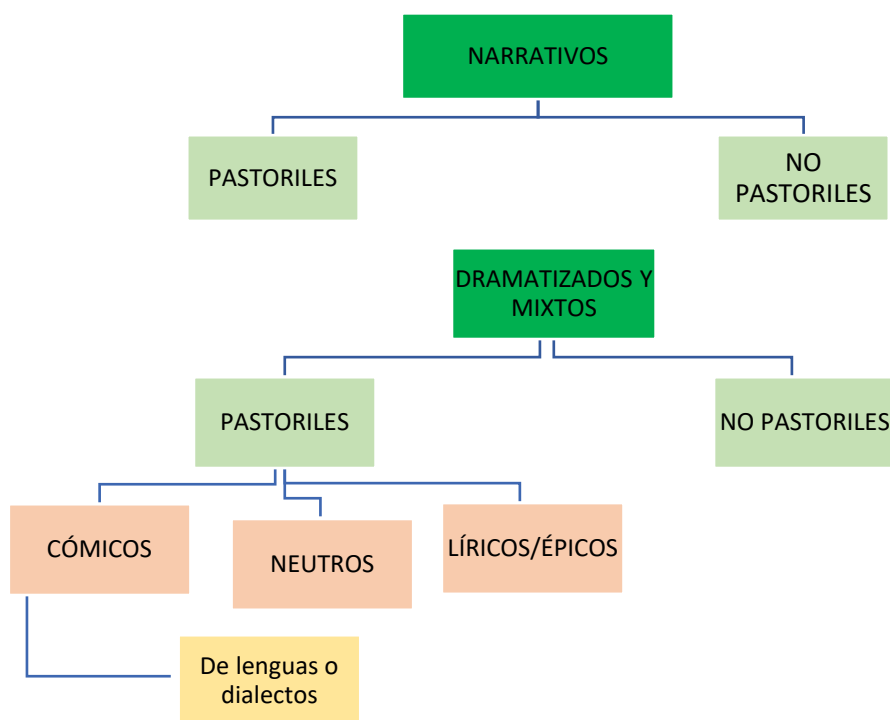
¹⁷³¹ TEJERIZO ROBLES, Germán, *Villancicos barrocos...*, op. cit., vol. 1, pág. 84.

¹⁷³² VILLANUEVA ABELEIRAS, Carlos, *Los villancicos gallegos...*, op. cit., págs. 40-41.

¹⁷³³ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, *El Padre Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial...*, op. cit., págs. 105-114.

Dadas las características de los poemas analizados en el presente estudio, creemos que ninguna de las anteriores clasificaciones es útil para este tipo de cantadas, mas una combinación de las mismas sí podría adecuarse. Así pues, en este apartado vamos a clasificar estos poemas, primeramente, en tres grandes géneros según la forma de expresión utilizada: narrativos, dramatizados y mixtos. Dentro de cada uno de estos, diferenciamos también dos subgéneros atendiendo a los personajes que aparecen: pastoriles y no pastoriles. Por último, observando el tipo de lenguaje empleado o registro lingüístico, cabe establecer una última clasificación que nos permite distinguir entre textos cómicos y líricos/épicos. Para comprender mejor este entramado de categorías y subcategorías, se puede observar el siguiente esquema:

Figura 1. Esquema con la clasificación de los textos analizados.



V.5.1. Narrativos

A grandes rasgos, el género narrativo se caracteriza por un predominio del empleo de la tercera persona del singular. El protagonista es un mero observador y describe los acontecimientos que se van sucediendo, manteniéndose ajeno a la escena; sin embargo, hay algunas obras en las que el personaje comienza a expresar sus alabanzas al Niño y, desde este momento, abandonamos el terreno narrativo para adentrarnos en el dramático.

Como resultado de este análisis, es posible afirmar que solo un poema de las cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren puede ser catalogado como narrativo puro: se trata de la cantada *El comilón honrado* (1744), en la que el «comilón», posiblemente un vulgar pastor, narra en tercera persona el episodio y se postra ante el recién nacido implorando su misericordia para redimir sus pecados.

El comilon honrado
 q. su hambre canto el año passado
 y ia con el aumento q. ha obtenido
 salió de la mitad de este cuidado
 reverente y postrado
 a el Niño el memorial ha repetido
 y suplica rendido
 que le libre del resto de una pena
 que no la puede echar a puerta agena.

(Recitado de la cantada *El comilón honrado*)

Si este Ynfante generoso
 haze alarde de piadoso
 Ya el insecto mas ocioso
 no lo dexa perecer
 oy que viene tan propicio
 al que tiene por oficio
 trabaxar en su servicio
 como ha de socorrer.

(Área de la cantada *El comilón honrado*)

Aunque en el género dramatizado y mixto aparecen otras subcategorías como la cómica o la lírica, en este caso concreto el poema adopta un tono neutro con tendencia lírica, evitando el empleo de expresiones vulgares.

V.5.2. Dramatizados

Los villancicos cantados en iglesias y catedrales durante el s. XVIII adoptaban numerosas alusiones al aspecto teatral, convirtiendo los templos sagrados en escenarios dramáticos¹⁷³⁴. Además de incluir dentro de las actividades litúrgicas unos elementos extraños en cuanto al idioma (abandonando el omnipresente latín), en fechas señaladas se permitían algunas licencias; pero, como consecuencia de los excesos formales que se

¹⁷³⁴ La música en lengua vulgar era algo común en las catedrales de comienzos del s. XVII; lo llamativo de este hecho es que estas celebraciones podían incluir «aparato escénico y otro tipo de festejos». Según avanzaba el siglo, esta teatralidad iría disminuyendo y ya a las inmediaciones de esta centuria había desaparecido, quedando las composiciones exclusivamente para cantarse y tocarse. LÓPEZ-CALO, José, «Catedrales»..., *op. cit.*, pág. 442.

habían ido produciendo, ya desde bien entrado el s. XVIII se vería un progresivo abandono de estos usos¹⁷³⁵.

En relación con este tipo de prácticas, resulta evidente que los días más señalados eran Navidad y Corpus: la iglesia se vestía entonces de ropajes humanos, convirtiéndose en el escenario sobre el que montar una tramoya e interpretar una acción con claros tintes dramáticos¹⁷³⁶. A este respecto, no son pocas las referencias a representaciones teatrales que tienen como marco el interior de una iglesia durante estos días, de las cuales conocemos sus títulos, autores, compañía e incluso su texto¹⁷³⁷. Otro dato destacable es que en aquellas fechas tan señaladas se contaba con una mayor afluencia de público a los oficios y, por tanto, esta masa de personas bulliciosas ocasionaba numerosos desórdenes¹⁷³⁸. A pesar de ello, parecían sentirse fascinados ante tal espectáculo escénico con músicas y letras que se escribían como auténticas concesiones a la galería; de esta manera, el procedimiento de la vuelta a lo divino de las letras era usado de manera fecunda, siendo ejecutadas por un excelente conjunto de músicos profesionales¹⁷³⁹.

A colación de lo anteriormente expuesto, Generosa Rey sostiene que lo más destacable de los villancicos desde el s. XVII era su componente escénico, apareciendo mojigangas, bailes, coplas o jácaras: estos no dejaban de ser una forma teatral de tono menor, así como los diálogos burlescos o coloquios pastoriles; además, estas obras fueron difundidas por todas las capas sociales, pues pronto pasaron a formar parte de la literatura de cordel¹⁷⁴⁰.

Esta teatralidad antes mencionada llegó a límites insospechados en algunos centros eclesiásticos como la catedral de Toledo, donde había unos personajes concretos como la Sibila y los pastores¹⁷⁴¹. Los desórdenes que se producían la noche de Navidad en Toledo fueron el origen de la lucha que emprendieron las autoridades eclesiásticas de aquella catedral por erradicar aspectos de carácter profano en estas celebraciones: se

¹⁷³⁵ Hasta el propio J. S. Bach fue criticado porque, en su Oratorio de Navidad, su música era más propia del género operístico que del eclesiástico. REY SÁNCHEZ, Generosa, *Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del Siglo de Oro...*, *op. cit.*, pág. 15.

¹⁷³⁶ LUIS IGLESIAS, Alejandro, «Alonso Lobo como compositor de villancicos...», *op. cit.*, págs. 6-7.

¹⁷³⁷ *Ibidem*.

¹⁷³⁸ *Ibid.*, pág. 10.

¹⁷³⁹ *Ibid.*, pág. 11.

¹⁷⁴⁰ REY SÁNCHEZ, Generosa, *Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del Siglo de Oro...*, *op. cit.*, págs. 8-9.

¹⁷⁴¹ Según Carlos Martínez, «tras la sexta lección del segundo nocturno, se solía cantar la “Sybilla” y, tras la “misa del Gallo”, salían los colegiales infantes vestidos de pastores». MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pág. 127. A esta filtración de lo teatral en la iglesia se alude también en: González Marín, Luis Antonio, «El teatro y lo teatral en los villancicos de Joseph Ruiz Samaniego», *Nassarre*, vol. X, n.º 1 (1994), págs. 97-140.

prohibiría sacar a bailar a personas del coro, que los niños que hacían de pastores pidiesen dinero o el uso de silbatos y castañuelas, entre otro tipo de actitudes poco decorosas¹⁷⁴².

En relación con estas prácticas inapropiadas, un documento, impreso en Málaga en 1682, no dejaba lugar a dudas de la férrea lucha que el cabildo malagueño llevó a cabo contra cualquier tipo de desórdenes, impropios de una institución religiosa, desde épocas ya anteriores al magisterio de Iribarren:

Porque todo el fin de las iglesias, en especial de las catedrales, es que Dios Nuestro Señor sea en ellas alabado, y este debe ser cuidado principal de los prebendados; encarga el Estatuto de esta santa iglesia, que pues son dados a la contemplación, y culto divino, que todo su cuidado sea, en que todo el oficio, así diurno como nocturno, se haga atenta, y devotamente, de manera que Dios sea por ellos en él loado, y servido, y el pueblo enseñado, y edificado, y ellos satisfagan a su cargo y obligación¹⁷⁴³.

Aparte de todos los datos ya mencionados, es evidente que en este tipo de poemas dramatizados predomina la primera persona del singular¹⁷⁴⁴, dado que el orador u oradores se convertirían en protagonistas de la historia que narraban. Sin embargo, en algunas ocasiones el personaje principal se dirigía directamente a otro que se encontraba en escena (el Niño, la Virgen, un pájaro, los pastores...), usando para ello la segunda persona del singular o del plural. Además, aparecen llamadas de atención al espectador, el uso de imperativos o mandatos, interjecciones, preguntas retóricas o diálogos que simulan una escenificación de los hechos.

V.5.2.1. *Pastoriles*

La Adoración de los pastores fue el tema de la vida de Cristo más representado en las artes plásticas del Barroco español y, como consecuencia, se produjo una natural sensibilidad del país hacia todo lo que fuera rústico, cercano, popular y amable¹⁷⁴⁵. Este es, sin duda, uno de los momentos más importantes de la teología evangélica, pues supone la revelación del Verbo hecho carne al género humano; así pues, la Iglesia, advirtiendo la

¹⁷⁴² MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 130.

¹⁷⁴³ ACM, Leg. 363, Pza. 3, *Ceremonias de la santa iglesia catedral de Málaga ordenadas por el ilustrísimo y reverendísimo Sr. don fray Alonso de Santo Tomás...*, op. cit., págs. 90-91.

¹⁷⁴⁴ A veces la primera persona del singular es reemplazada por la primera persona del plural para, sutilmente, hacer partícipe a los espectadores de la escena y convertirlos a su vez en protagonistas. En el caso de aparecer tiempos verbales en modo imperativo, la persona verbal más empleada es la segunda del singular o del plural.

¹⁷⁴⁵ VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel, *La Navidad en las artes plásticas del Barroco español...*, op. cit., pág. 125.

ejemplaridad y catequesis que se desprendía de esta escena, potenció su aparición en retablos, portadas, murales y cuadros¹⁷⁴⁶.

Respecto al origen de estos pastores citados en las Sagradas Escrituras, lo más probable es que los zagales fueran hombres de las inmediaciones del actual Beit-Sahur, lugar conocido como el «pueblo de los pastores»: esta aldehuela se levantaba en la margen occidental de la llanura que se extiende al este de Belén, hacia el mar Muerto; y, dada la benignidad del clima en este lugar durante todo el año, los rebaños pasaban la noche al raso velados por estos pastores o mayorales¹⁷⁴⁷. Tales personajes rústicos, llamados por el ángel, dan testimonio de la preferencia divina hacia lo humilde, pero también han de ser entendidos con un sentido metafórico: dichos zagales, que conducen el rebaño de la Iglesia, son depositarios de la confianza y la obediencia de los fieles, pues ellos son los primeros en recibir las señales de Dios y los más capacitados para interpretarlas y darlas a conocer¹⁷⁴⁸.

En relación con la descripción de esta tipología de textos, se debe recordar que, en estos poemas donde el personaje principal es un pastor o grupo de pastores, se recurre a tópicos generales como la fiesta que sigue al anuncio (ante el portal o en el interior del mismo), la danza o canciones que ofrecen al recién nacido (tonadillas, pastorelas, nanas), la presencia del buen pastor, las ovejas y el cordero con carácter alegórico, etc. En este sentido, consideraremos poemas pastoriles solo a aquellos que, tanto explícita como implícitamente, giran en torno a la figura de uno o varios zagales.

Pese a lo evidente que puede parecer la anterior afirmación, en algunas ocasiones hay que averiguar si se ajusta a esta temática recurriendo a la ambientación que se pretende recrear, ya que no aparece este personaje claramente citado en el texto. Sírvanos como ejemplo la obra *Niño agraciado*, de 1735, cuyos versos indican: «con resplandor Divino / Ylustrando mi ser me habre camino» (recitado) y «pues segun lo q. a ver llego / En las Pajas esta el fuego» (área). En ellos se describe la luz que guía el camino al pastor, así como el momento en el que llega al portal para contemplar y adorar al Niño.

Además de lo anteriormente expuesto, dentro de esta subcategoría encontramos poemas que buscan la hilaridad del lector o espectador¹⁷⁴⁹; para ello, recurren al empleo

¹⁷⁴⁶ *Ibidem*, 129.

¹⁷⁴⁷ *Ibid.*, pág. 131.

¹⁷⁴⁸ *Ibid.*, pág. 142.

¹⁷⁴⁹ Los maestros de capilla eran los creadores que conocían a su público y le proporcionaban el espectáculo y diversión que buscaba el espectador. REY SÁNCHEZ, Generosa, *Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del Siglo de Oro...*, *op. cit.*, pág. 13.

de una determinada lengua periférica o extranjera como objeto de risa, ya sea el uso cómico y deformado del rústico¹⁷⁵⁰, del sayagüés o del italiano «macarrónico» que ya hemos citado en apartados previos. Otras variantes lingüísticas como la de negros, el vizcaíno, el portugués, etc., no aparecen en estas cantadas analizadas; sin embargo, sí están presentes en algunos de los villancicos de Juan Francés de Iribarren¹⁷⁵¹.

A este subgénero de cantadas dramatizadas, pastoriles y cómicas pertenece la cantada *Yo y dos brutos* (1740): en dicha composición se busca recrear un carácter jocosos mediante un argumento concreto, en el que dos personajes, de baja condición, narran su llegada al portal y piden al Niño que les libre del pecado de la gula. Pero hay textos que van un paso más allá, y enfatizan esta comicidad mediante el empleo de jergas, lenguas periféricas o dialectos, como el caso de las cantadas *Oyendo a un pajarote* (1736), *Dígame, dígame* (1737), *Señora parida* (1746), *Hola chequillo* (1747), *Pardiobre* (1751), *Hola Jau ah Riselo* (1751) y *Per Maria gratia plena* (1753). Todas estas obras fueron compuestas desde 1736 hasta 1753, sin embargo, a partir de esta fecha, se abandona esta comicidad en las cantadas analizadas, predominando desde entonces el tono lírico y grandilocuente.

Según estudios previos, este tipo de obras que buscan la risa o comicidad pueden ser denominadas «villancicos de chanza», ya que esta misma expresión aparecía en los pliegos y manuscritos de la época¹⁷⁵². En ellas se caricaturizaban escenas, se buscaba lo cotidiano y aparecían personajes tipo como el tonto, el alcalde, el sacristán, la beata, los niños del coro o personajes marginales¹⁷⁵³.

Entre estos poemas dramatizados y de temática pastoril, encontramos otros con un tono neutro como *Has oído Fenisa* (1735), *Silvio soy músico antiguo* (1739), *Siendo pastor de fama* (1745), *Vamos claros mi niño* (1748), y *¡Ay! tierno pastor mío* (1759), que se alejan de las expresiones cómicas y personajes ridiculizados que buscan la carcajada del público. Por otra parte, las obras *Niño agraciado* (1735), *Qué es esto cielos* (1750) y *Hombre prevenid* (1758) forman un grupo menos numeroso de cantadas dramatizadas pastoriles en las que se hace uso de un lenguaje más grandilocuente y lírico.

¹⁷⁵⁰ Según Puche, el dialecto rústico era conocido con el nombre de sayagüés, y se convirtió en el prototipo de habla cómica de los campesinos en el teatro español de los Siglos de Oro literarios. Pero esto también ha provocado que, en determinadas obras literarias, aparezcan caracterizados mediante un lenguaje vulgar aquellos personajes de origen humilde. PUCHE LORENZO, Miguel Ángel, «Nuevos ejemplos de lenguas inventadas...», *op. cit.*, pág. 190.

¹⁷⁵¹ SÁNCHEZ, Marta, *XVIII Century Spanish Music: Villancicos of Juan Francés de Iribarren...*, *op. cit.*, pág. 71.

¹⁷⁵² VILLANUEVA ABELEIRAS, Carlos, *Los villancicos gallegos...*, *op. cit.*, pág. 40.

¹⁷⁵³ *Ibidem.*

Niño agraciado, que hazes de un Pesebre
Altar al Sacrificio mas amante,
dexa que mi ventura te celebre;
pues tu humano semblante,
con Resplandor Divino,
ilustrando mi sèr, me abre camino
para llegar atento
donde encuentre en tu ardor mi lucimiento.

(Recitado de la cantada *Niño agraciado*)

Ya no admiren los mortales,
dando el Niño señas tales,
de la Zarza el exemplar;
pues segun lo que à vèr llego,
en las pajas està el fuego
donde luze sin quemar.

(Área de la cantada *Niño agraciado*)

V.5.2.2. *No pastoriles*

Entre estas obras dramatizadas encontramos también cantadas de temática épica o lírica, donde se busca una expresión intimista, una atmósfera eminentemente conceptual y argumentos grandilocuentes que pueden ser filosóficos, cosmológicos o basados en las Sagradas Escrituras. Por tanto, se tratan aspectos doctrinales relativos a la Redención, el cumplimiento de las profecías o el Pecado Original. Así pues, siguiendo estos principios, catalogamos como cantadas dramatizadas no pastoriles y líricas las obras *Quién me dirá* (1733), *Tortolilla que amorosa* (1733) y *Mil veces sea bendito* (1760).

Mil veces sea Bendito
quien viene en nombre del Poder eterno
a quebrantar las puertas del Ynfierno
y la Cadena que forjo un delito
O no crezca Ynfinito
tu culpa Judaismo si la salba
trocada en odio de la tarde al Alba
cubre tu sangre de funesto luto
malográndose en ti labor y fruto
mira pues q. Nacio y esta contigo
el trigo q. es Belen casa de trigo

(Recitado de la cantada *Mil veces sea bendito*)

Todo el gozo y la alegría
q. amanece con la Aurora
sombra Ynfiel Nube traidora
q. al Abismo desafía
le haze horror i obscuridad
Ya tu Dueño peregrino
como à Niño Belen tratas
mas si luego le maltratas
o q. infausto es tu destino
q. cruel tu ceguedad.

(Área de la cantada *Mil veces sea bendito*)

V.5.3. Mixtos

Junto con las obras dramatizadas, las cantadas mixtas son las más numerosas entre los textos analizados. Estas, como su nombre indican, combinan rasgos teatrales y narrativos. Pero en muchas ocasiones, varios movimientos de una misma obra utilizan indistintamente un género u otro, pasando el narrador de ser un mero observador a protagonista de la historia. Al igual que en el caso de las cantadas dramatizadas, podemos encontrar varios subgéneros, los cuales serán analizados a continuación.

V.5.3.1. Pastoriles

Nuevamente, observando el tono o registro lingüístico empleado en estas obras mixtas, podemos diferenciar los mismos tres subgéneros que citábamos en el epígrafe anterior (cómico, lírico o neutro). Las cantadas *Qué habréis primero* (1741) y *Has visto Gila* (1743) son catalogadas como cantadas mixtas, pastoriles y cómicas; y en ellas se emplea una jerga o dialecto que, en este caso, es el rústico o el sayagüés. Mientras, las cantadas *Flores cogiendo va una pastorcilla* (1733), *Qué alegre caminas* (1744) y *Qué temprano oh bien mío* (1746) mantienen un tono neutro.

Flores cogiendo va una pastorcilla,
del Nebado Belen por la montaña
q.n Pastora te engaña,
pues será en este tiempo maravilla,
quando el Cristal de roca el hielo brilla
encontrar flor que no aya perecido,
mas ya oygo que responde,
flores ây pues se donde,
a un Jasmin una rosa â producido,
por q.n el monte es yâ Vergel florido.

(Recitado de la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla*)

Ambares respirando,
Cierta Jazmin esta,
de cuyo aliento blando,
se fertilizara
la selva âmena
entre su terso âlbor
viene encubierto Amor,
y se conoze quando,
Gloria nos causa ya,
con dulce pena.

(Área de la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla*)

Por otra parte, las obras *A Belén caminad* (1736), *¡Oh! bienaventurada* (1738) y *¡Oh! qué bien que suspenden* (1756) emplean un lenguaje más refinado, así como metáforas y alegorías que nos llevan a clasificarlas como mixtas, pastoriles y líricas o épicas.

A Belèn caminad, Pastorcillos,
que ay dos Marabillas,
pues recreo común son de todos
JESUS, y MARIA.

(Introducción de la cantada *A Belén caminad
pastorcillos*)

Dulces ternezas, ò el Amor inflama,
finos cariños, que el placer esplica,
ētre Hijo y Madre, cō piadosa llama
la mas ardiente unión se exppecifica;
pues uno à otro ē fiel correspōdēcia,
se aplauden el favor y la clemencia.

(Recitado de la cantada *A Belén caminad
pastorcillos*)

Me coplazes, Te venero,
Madre mia, Mi Señor,
Yo te busco, Yo te quiero.
Recreandonos los dos.
Me arrebatada, Se acredita,
Tanta gracia, Tanto Amor,
Gozo añade, Hierros quita.
Virgen Pura. Eterno Dios.

(Área de la cantada *A Belén caminad
pastorcillos*)

Contempla de tu Dios Madre tan Pura
fineza imponderable:
mira en MARIA la esencial dulcura,
la Gracia mas amable:
Y en finas muestras, al placer unidos,
con los Hombres se dan por entendidos;
pues MARIA les dà su Fruto amado,
y èl se mira por ellos humanado.

(Recitado de la cantada *A Belén caminad
pastorcillos*)

Celebren, Pastores,
con jubilo igual
en Hijo y en Madre
belleza, y piedad;
mostrando gozosos,
que està en el Portal:
en uno, y en otro
la Gloria, y la Paz.

(Pastorela de la cantada *A Belén caminad
pastorcillos*)

V.5.3.2. *No pastoriles*

Este último tipo de cantadas mixtas no pastoriles pueden ser catalogadas como líricas en su totalidad, ya que recogen argumentos grandilocuentes y una atmósfera eminentemente conceptual. Pertenecen a esta categoría: *Ave que deja el nido* (1734), *Fogosa inteligencia* (1737), *Con mirra, incienso y oro* (1737), *Hasta aquí Dios amante* (1741), *Nevado albergue* (1742), *Montes tenedme envidia* (1743), *Respira Adán* (1753), *Los orbes celestiales* (1754), *Jerusalén eleva* (1755), *Hola pastores*¹⁷⁵⁴ (1757), *Ya ¡oh! gran naturaleza* (1757), *Ya anticipo la alegre primavera* (1758), *¡Oh! qué halagüeña canción* (1758), *Qué es esto amor* (1758) y *Por aquel horizonte* (1759). Aunque hay ejemplos más tempranos, se ha observado que estas cantadas líricas o épicas son más comunes en sus últimos años de magisterio, ya que, desde 1753, aparecen con mayor frecuencia.

Según Carlos Villanueva, entre las cantadas líricas encontramos algunas denominadas «bélicas», donde se describen batallas que, de manera metafórica, aluden a la lucha entre el bien y el mal, las virtudes y los vicios, la justicia y el pecado o el diablo y Cristo, siendo este tipo de argumentos los preferidos para los villancicos de calenda¹⁷⁵⁵. Para finalizar este subapartado señalaremos que cuatro de las obras mencionadas en líneas anteriores hacen alusión a este tema bélico, como se puede observar en la siguiente selección de versos:

Los Orbes Celestiales
rompe Dios esta Noche tenebrosa
Y al de la tierra tan benigna arriba
q. desarma su diestra Vengatiba
por fineza Amorosa

(Recitado de la cantada *Los orbes celestiales*)

Toq. Al Arma el Mar y el Viento,
q. en tres Dones, nos da Aliento,
Rey q. intima, La Batalla.
Pues como hombre sufre Penas,
como Dios rompe Cadenas,
Y como Rey, âvasalla.

(Área 2 de la cantada *Con mirra, incienso y oro*)

que es esto Amor q. veo?
Vos desnudo venis a la Campaña
A conseguir la mas heroica hazaña

¹⁷⁵⁴ A pesar de este título, dicha cantada no es clasificada como pastoril; la temática general no gira en torno a una escena bucólica o pastoril, aunque se cite a los pastores en el primer verso.

¹⁷⁵⁵ VILLANUEVA ABELEIRAS, Carlos, *Los villancicos gallegos...*, op. cit., pág. 40.

Y en vez de armas Señor es vuestro empleo
Para lograr en una mil conquistas
débiles pajas frágiles aristas
(Recitado de la cantada *Qué es esto amor*)

Que la rabia y el rigor,
del Mundano Ciego horror,
forma guerra y tempestad,
(Área de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza*)

CAPÍTULO VI.

ANÁLISIS RETÓRICO MUSICAL DE LAS CANTADAS PARA NAVIDAD Y REYES DE JUAN FRANCÉS DE IRIBARREN

La retórica o «arte de la palabra fingida» es una disciplina cuyo objetivo consiste en el estudio y análisis de los discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión¹⁷⁵⁶. Sus orígenes se remontan al s. V, pero en los ss. XVI, XVII y XVIII la retórica influyó en gran medida la educación, la religión, la sociedad y el arte: además de imprimir su particular sello en la literatura y el teatro, otras disciplinas como la pintura, la escultura y, sobre todo, la arquitectura y la música se vieron seducidas por su eficacia persuasiva, adaptando sus principios y métodos¹⁷⁵⁷.

A propósito de la nomenclatura empleada en esta disciplina, se ha de mencionar que todos los conceptos musicales relacionados con la retórica proceden de antiguos escritores griegos y romanos, especialmente Aristóteles, Cicerón y Quintiliano¹⁷⁵⁸. Tras ser olvidada durante siglos, en 1416 se redescubrió la obra *Institutio oratoria* de Quintiliano, donde se evidenciaba que el objetivo de esta disciplina era instruir al orador para controlar y dirigir las respuestas emocionales de su audiencia o «mover los afectos» de los oyentes¹⁷⁵⁹.

Ya en el Barroco, el *corpus* teórico de la retórica musical se recogía en numerosos tratados, siendo este denominado por sus propios autores con el nombre genérico de «música poética» (en alusión a su vínculo con la poética literaria)¹⁷⁶⁰. Gracias a la recuperación de los conocimientos teóricos contenidos en estos tratados se ha demostrado la importancia de la retórica en los procesos compositivos del Renacimiento tardío y el Barroco musical¹⁷⁶¹.

A propósito de este resurgimiento de la retórica existe cierta controversia: por un lado, Martín Páez sostiene que el interés generalizado por la esta disciplina surgió en el Renacimiento¹⁷⁶²; no obstante, Iván Cartas indica que sería un error circunscribir el auge

¹⁷⁵⁶ CARTAS MARTÍN, Iván, «Retórica musical. El madrigal *Io pur respiro* de Gesualdo», *Icono 14*, vol. 3, n.º 1 (2005), pág. 1.

¹⁷⁵⁷ LÓPEZ CANO, Rubén, *Música y retórica en el Barroco...*, *op. cit.*, pág. 7.

¹⁷⁵⁸ CARTAS MARTÍN, Iván, «Retórica musical...», *op. cit.*, pág. 3.

¹⁷⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁶⁰ LÓPEZ CANO, Rubén, *Música y retórica en el Barroco...*, *op. cit.*, pág. 7.

¹⁷⁶¹ *Ibidem*, págs. 7-8.

¹⁷⁶² PÁEZ MARTÍNEZ, Martín, «Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical», *Rétor*, n.º 6 (2016), pág. 57.

de la retórica musical al madrigal renacentista o barroco, ya que es posible encontrar estos recursos en muchos procesos compositivos de todas las épocas¹⁷⁶³.

Pero aún existen más versiones en relación con este asunto, ya que, según Fernando Marín, es posible encontrar los primeros indicios del empleo de recursos retóricos en la música antes del Renacimiento, pues tanto el ritmo diastemático como el prosódico de las melodías gregorianas habitualmente obedecían a una lógica declamatoria e incluso describían el contenido del texto¹⁷⁶⁴. Lo mismo ocurría con la polifonía temprana; de hecho, en el repertorio de Notre-Dame hallábamos precedentes de la tradición retórico-musical, donde las palabras importantes se mostraban claramente acentuadas y se elegía el modo según el contenido del texto y el afecto¹⁷⁶⁵.

A pesar de la diversidad de opiniones al respecto, lo cierto es que no fue hasta el s. XVII cuando las analogías entre retórica y música impregnaron todos los niveles del pensamiento musical, ya fuera sobre estilo, forma, expresión, métodos de composición o praxis interpretativa; es más, la unión de la música con los principios retóricos es una de las características más destacadas del racionalismo barroco musical¹⁷⁶⁶. Si nos centramos en los tratadistas españoles de la época dieciochesca, conviene mencionar que Francesc Valls en su *Mapa armónico-práctico* (1742) dedicaba un capítulo a este asunto, donde sostenía que:

Esta materia es la más importante para el buen compositor, pues sin ella [...] sabe bien de dibujar pero ignora el arte de aplicar los colores a la imagen; importa poco que el músico sepa todas las habilidades, que hasta aquí se han manifestado, si no sabe el cómo ha de vestir las letras que tiene a su cargo; circunstancia sin la cual, aunque la composición tenga todos los primores musicales [...] le deslucirá todo su trabajo. Consiste esta gran circunstancia en entender bien el sentido de la letra, así de latín como de romance, no en lo material de las palabras, si no en lo formal del concepto, pues quien esté atado a lo material de ellas, hará tantos hierros cuantas fueren las sílabas [...]
Dejo aparte el sentido de todos los autores, que a cada afecto le señalan uno de los doce tonos [...] pero el diestro compositor que entienda bien la letra sabrá acomodar cualquier tono a cualquier afecto [...] A más de esto ha de estar advertido el compositor en el modo de gobernar aquella música cuando se cante, pues la que fuere dolorosa, triste o lúgubre las rija muy despacio; si es alegre o festiva vaya el compás aprisa, pero no tanto que no se perciba la letra [...]¹⁷⁶⁷

¹⁷⁶³ Por ejemplo, este autor citaba formas musicales como la sonata, muy empleada durante el Clasicismo y Romanticismo, cuyo discurso musical comparte numerosas semejanzas con la oratoria. CARTAS MARTÍN, Iván, «Retórica musical...», *op. cit.*, pág. 35.

¹⁷⁶⁴ MARÍN CORBÍ, Fernando, «Figuras, gesto, afecto y retórica en la música», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 23, n.º 1 (2007), pág. 24.

¹⁷⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶⁶ CARTAS MARTÍN, Iván, «Retórica musical...», *op. cit.*, pág. 4.

¹⁷⁶⁷ Este capítulo era titulado «del modo cómo se han de explicar y vestir los afectos que expresa la letra en la composición musical». VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico...*, *op. cit.*, fols. 253v y 254r.

Desafortunadamente, hacia mediados del s. XVIII esta vieja disciplina comenzaba a presentir los efectos de una inminente decadencia, pues el Siglo de las Luces quería expulsar esta doctrina definitivamente, cuestionando los valores retóricos¹⁷⁶⁸. No obstante, a partir del s. XX, lingüistas, formalistas, estructuralistas y semiólogos retoman su estudio, lo que supuso un resurgimiento de la retórica, aunque, esta vez, bajo otros lenguajes¹⁷⁶⁹.

VI.1. RETÓRICA Y FORMA MUSICAL

Tal y como se observó durante en el análisis formal realizado a las cantadas incluidas en nuestro estudio, la mayoría de sus áreas responden a una estructura muy concreta que denominamos «área pentapartita», aunque a grandes rasgos muestren una forma tripartita¹⁷⁷⁰. En 1739, Mathesson equiparó el esquema estándar de un área *da capo* con la disposición retórica de una oración¹⁷⁷¹ y, según este teórico, las secciones en las que se articulan este tipo de obras, siguiendo un esquema retórico, son:

- *Exordium*: puede ser entendido como «la introducción y comienzo de una melodía cuyo propósito e intención se muestran para preparar al oyente y atraer su atención».
- *Narratio*: contiene «un informe, un relato en el que sugieren el significado y la naturaleza de la oración».
- *Propositio*: «contiene brevemente el significado y propósito del discurso musical», y un segundo periodo vocal, que «contiene una propuesta variada».
- *Confutatio*: contiene «todo lo que va en contra de la proposición».
- *Confirmatio*: constituye la «consolidación inequívoca de la propuesta».
- *Peroratio*: «conclusión de nuestra oración musical y debe, sobre todo, ser especialmente conmovedora»¹⁷⁷².

En función de los datos expuestos, el análisis de la mayoría de las áreas que componen las cantadas de Navidad y Reyes de Iribarren se articula de la siguiente manera:

¹⁷⁶⁸ CARTAS MARTÍN, Iván, «Retórica musical...», *op. cit.*, pág. 5.

¹⁷⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁷⁰ Véase Capítulo IV, epígrafe IV.2.3.

¹⁷⁷¹ HILL, John Walter, *La música barroca...*, *op. cit.*, págs. 409-411.

¹⁷⁷² *Ibidem*.

- *Exordium*: se corresponde con el primer *ritornello*.
- *Narratio*: aparece la primera sección vocal.
- *Propositio*: coincide con el segundo *ritornello* instrumental, una segunda sección vocal, y un tercer *ritornello*.
- *Confutatio*: coincide con la sección B o contrastante.
- *Confirmatio*: se corresponde con la recapitulación de la sección A, integrando el primer *ritornello*, la primera sección vocal, el segundo *ritornello* y la segunda sección vocal.
- *Peroratio*: coincide con el *ritornello* instrumental final.

Con objeto de poder observar todas las secciones antes mencionadas con mayor claridad, adjuntamos la siguiente tabla en la que se contempla la subdivisión interna de un área pentapartita y su correspondencia con la disposición retórica de una oración.

Tabla 47. Análisis retórico del esquema formal del área pentapartita.

Sección	A			B	A'	
Subsección	R	A1	R	A2 R	B	R-A1'-R- A2'-R
Análisis retórico	<i>Exordium Narratio</i>		<i>Propositio</i>		<i>Confutatio</i>	<i>Confirmatio y peroratio</i>

VI.2. DECORATIO MUSICAL

Para entender este concepto debemos citar nuevamente a Mattheson, quien en su obra *Vollkommene Capellmeister* (1739) expuso un esquema de composición musical completamente organizado y racional, modelado sobre la teoría retórica¹⁷⁷³. En relación con el discurso oral, este autor distinguía las siguientes etapas:

- *Inventio*: invención de los argumentos o temas musicales, en el caso de la música.
- *Dispositio*: distribución de las ideas en los lugares más adecuados del discurso.

¹⁷⁷³ CARTAS MARTÍN, Iván, «Retórica musical...», *op. cit.*, págs. 6-7.

- *Elocutio*: verbalización del discurso, que se distingue por la *decoratio* o procedimiento que trasgrede las normas habituales de expresión. De este proceso surgen las denominadas «figuras retóricas».
- *Pronuntatio*: ejecución del discurso ante el público. Los oradores se centran en la gesticulación y manejo vocal óptimos para lograr la efectividad del discurso y los ejecutantes en «cómo decir» la música¹⁷⁷⁴.

Una vez aclarado en qué momento del discurso tenía lugar la *decoratio* musical, a continuación aludiremos a la terminología empleada para su análisis. Como pionero en la citación y clasificación de las diferentes figuras retóricas cabe citar a Joachim Burmeister, quien en 1606 analizó el motete *In me tansierunt* de Orlando di Lasso (compositor del Renacimiento tardío y contemporáneo del propio Burmeister) estudiando su estructura retórica y el empleo de las figuras musicales¹⁷⁷⁵. Después de este primer impulso, muchos escritores alemanes siguieron esta misma terminología retórica e inventaron algunas figuras nuevas exclusivamente musicales; sin embargo, en estas clasificaciones se dan numerosos conflictos entre la terminología y la descripción de las figuras que hacían los distintos autores¹⁷⁷⁶. Esta confusión en la utilización de ciertos términos nos hubiese conducido a una catalogación de estos recursos retóricos un tanto errática o confusa en nuestro análisis; por ello, hemos decidido tomar como referencia la monografía de Rubén López Calo, centrada en la influencia de la retórica en el Barroco musical, cuya clasificación resulta ser más completa y ordenada¹⁷⁷⁷.

En relación con el empleo de figuras retóricas en la música de Iribarren, resulta sorprendente la opinión que tenía de Marta Sánchez hace unas décadas:

Iribarren no confía excesivamente en la ilustración musical de las palabras; de todas maneras, usa este recurso particularmente en primeros movimientos para expresar

¹⁷⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁷⁵ En este tratado, Joachim Burmeister pretendió codificar los recursos musicales y su relación con las figuras retóricas. Tenía un fin didáctico y pretendía ilustrar a sus alumnos los recursos compositivos que podían usar, pues todos ellos habían asistido a clases de retórica. CUENCA RODRÍGUEZ, M.^a Elena, «Música y retórica en el tratado *Musica poética* (1606) de Joaquim Burmeister», *Sineris. Revista de Musicología*, n.º 12 (2013), pág. 2.

¹⁷⁷⁶ CARTAS MARTÍN, Iván, «Retórica musical...», *op. cit.*, pág. 9.

¹⁷⁷⁷ LÓPEZ CANO, Rubén, *Música y retórica en el Barroco...*, *op. cit.* No obstante, también se han tenido en cuenta otros trabajos como: GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la “Ars Musica” y la “Musica practica” a comienzos del Barroco», *Revista de Musicología*, vol. 10, n.º 3 (1987), págs. 811-841.

significados de palabras y frases subjetivas o para interpretar sonidos de la naturaleza, objetos o efectos instrumentales¹⁷⁷⁸.

Como se reflejaba en el anterior extracto, esta investigadora afirmaba que Iribarren no era muy proclive al uso de este tipo de recursos, idea que no se corresponde con lo que hemos podido observar en nuestro análisis. Pero antes de adentrarnos en este estudio retórico de su obra, es necesario subrayar que el análisis de estas figuras da lugar a confusión y ambigüedades; de hecho, estas no adquieren un significado definitivo hasta que no se ven en su contexto musical mediante un texto o un título¹⁷⁷⁹. Por lo tanto, figuras idénticas se prestan a numerosos significados, de ahí la dificultad que implica este tipo de análisis.

VI.2.1. Figuras que afectan a la melodía

VI.2.1.1. Figuras de repetición

Anaphora: consiste en la aparición de un mismo fragmento musical al inicio de varias frases. Este era un recurso musical muy empleado por Iribarren, donde un mismo material temático pasaba por diferentes voces con un carácter fugado, tal y como puede observarse en el siguiente fragmento musical. A propósito de este ejemplo, resulta llamativo que el acompañamiento no actuaba solo como un sustento armónico, sino que se convertía en una línea melódica más del entramado contrapuntístico.

Ilustración 97. Área 2 de la cantada *Has oído Fenisa el dulce acento* (cc. 11-16). Violín 1, violín 2, tiple 1, tiple 2 y acompañamiento.

¹⁷⁷⁸ «Iribarren does not rely excessively in word-painting; nevertheless, he uses this device particularly in opening movements to convey meanings of subjective words and phrases or to interpret sounds of nature, objects, or instrumental effects». SÁNCHEZ, Marta, *XVIII Century Spanish Music: Villancicos of Juan Francés de Iribarren...*, op. cit., pág. 74.

¹⁷⁷⁹ BUKOFZER, Manfred F., *La música en la época barroca...*, op. cit., pág. 393.

Palilogia: se produce una repetición melódica exacta. En el siguiente fragmento, la repetición literal la encontramos en la parte de oboe y violín.

PALILOGIA

The image shows a musical score for two staves, oboe and violin, in 6/8 time. The oboe part has a melodic line that is repeated exactly in the violin part. The repetition is highlighted with a red box. The word 'PALILOGIA' is written above the score.

Ilustración 98. Área de la cantada *Pardiobre* (cc. 5-7). Parte de oboe y violín 1.

Gradatio: se trata de un tipo de repetición alterada o *traductio* que suele afectar a una sola voz, ascendiendo o descendiendo por grados conjuntos. En el siguiente fragmento, Iribarren exponía un mismo motivo melódico (cc. 4-6), trasportándolo descendentemente; mientras, el material del violín 1, formado por segundas descendentes (c. 4), también era trasportado en los dos siguientes compases. El movimiento melódico repetitivo a distancia de segunda que forma estos motivos está relacionado con otra figura retórica denominada *circulatio*, la cual mencionaremos más adelante.

GRADATIO

Amoroso

The image shows a musical score for three staves: flute, violin 1, and violin 2, in 3/4 time. The flute part has a melodic line that is repeated with a descending interval. The violin 1 and 2 parts have a descending second interval that is also repeated. The word 'GRADATIO' is written above the score. The tempo marking 'Amoroso' is written above the flute staff. The instruction 'con sordina' is written below the violin 1 and 2 staves.

Ilustración 99. Área de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (cc. 1-7). Parte de flauta travesera y violín 1 y 2.

Paranomasia: en esta figura retórica se produce la repetición de un fragmento musical con una fuerte adición o variación. Como se puede observar en el siguiente ejemplo, tras un ascenso melódico por segundas en las voces de tenor y bajo, Iribarren añadía una fuerte variación al repetir este motivo, ya que, en lugar de encontrar un ascenso de segunda mayor después del Re, este compositor recurría a un salto descendente de séptima en la voz de tenor bastante inusual; por otra parte, el bajo realizaba un movimiento melódico de octava, preparando así a la cadencia final de esta frase.

PARANOMASIA

The image shows a musical score for tenor and bass. The title 'PARANOMASIA' is centered above the score. The tenor part (top staff) and bass part (bottom staff) both sing the lyrics 'mas fue as-ta ver - te mi_ buen Je - sus,'. Two red boxes highlight specific phrases: the first box covers the first two measures of both parts, and the second box covers the last two measures, where the tenor part has a fermata over the word 'mi'.

Ilustración 100. Final de la cantada *Dígame, dígame* (cc. 68-75). Parte de tenor y bajo.

Polyptoton: a diferencia de las dos figuras anteriores, el *polyptoton* implica varias voces, pues consiste en la repetición de un mismo fragmento musical en otra voz. En el ejemplo que mostramos a continuación, Iribarren recurría a un juego de voces donde tenor y bajo intercambian un mismo material motivico, dando lugar a una textura contrapuntística en la que el tenor presenta un tema que es repetido literalmente dos compases después por la voz del bajo.

POLYPTOTON

The image shows a musical score for violin and tenor. The title 'POLYPTOTON' is centered above the score. The violin part (top staff) plays a melodic line. The tenor part (bottom staff) sings the lyrics 'mas fue as - ta ver - te mi buen Je - sus' and then repeats 'mi buen Je - sus'. Two red boxes highlight the first phrase in both parts, showing the tenor's phrase starting two measures after the violin's phrase.

Ilustración 101. Final de la cantada *Dígame, dígame* (cc. 13-17). Violín 1 y 2, tenor y acompañamiento.

VI.2.1.2. Figuras descriptivas

Estos recursos retóricos se denominan de forma genérica *hipotiposis*. Fundamentados en la imitación, estos tratan de describir con música conceptos extramusicales, como pueden ser personas y cosas, estableciéndose en ocasiones complejas redes de asociación analógica. En el siguiente fragmento musical seleccionado, se observa que Iribarren adelantaba con una anacrusa la aparición de la palabra «misterioso» en la voz de tiple 2 (algo que no ocurría en la voz de tiple 1), separando además la primera y segunda sílaba de este término con un silencio. De esta manera, rompería el movimiento homorrítmico que imperaba hasta el momento entre las voces, recurso que enturbiaba intencionadamente el discurso con un breve momento politextual,

estableciendo así una analogía entre el resultado sonoro de este fragmento y el significado del término «misterioso».

118 Da Capo (al Fin) 5

HIPOTIPOSIS

q. tri - no tan be - llo Mis - te - rio - so es

no que tri - no tan ve - llo Mis - te - rio - so es

Ilustración 102. Área 1 de la cantada *Has oído Fenisa* (cc. 118-122). Violín 1, violín 2, tiple 1, tiple 2 y acompañamiento.

Respecto al área de cantada *Pardiobre*, resulta evidente que el texto describía un ambiente festivo en el que los pastores celebran el nacimiento de Jesús, apareciendo términos como «tamboril», «gaitilla» o «castañeta». Pero estos instrumentos no solo eran citados, sino que algunos de ellos serían recreados: por ejemplo, la sonoridad de la gaita era claramente emulada por los violines y el acompañamiento, empleando acordes incompletos donde se omitía la tercera¹⁷⁸⁰. Este recurso armónico, denominado bajo de *musette*, se halla presente desde que comienza el área, como se muestra a continuación:

HIPOTIPOSIS

Ilustración 103. Área de la cantada *Pardiobre* (cc. 1-4). Oboe, violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento.

¹⁷⁸⁰ Véase Capítulo IV, epígrafe IV.2.5.

A propósito del término *musette*, se ha de mencionar que este hacía referencia a un aerófono de la familia de los caramillos, chirimías u oboes rústicos que, con el tiempo, describiría un tipo de gaita¹⁷⁸¹. El timbre de la gaita se asociaba al entorno rural o la música de los conjuntos campestres y, por lo que a sus características físicas respecta, este instrumento estaba provisto de un tubo de insuflación con una válvula que cerraría el aire del odre (tubo del cual salían los bordones); estos bordones normalmente emitían la fundamental y la quinta, aunque también podían ir separados por octavas, produciendo así la nota pedal tan características de este instrumento¹⁷⁸². A pesar de todo lo anteriormente expuesto, debemos añadir que al término *musette* también hacía alusión a una danza pastoral con unas características musicales muy concretas: el bajo estaba formado por un bordón en la tónica, mientras la voz o voces superiores consistían en melodías que discurrían por grados conjuntos¹⁷⁸³.

Como se observa en la siguiente ilustración, Franz Joseph Haydn imitó esta sonoridad en las voces de fagotes y violas del trío de su sinfonía n.º 88.



Ilustración 104. *Trio del Minuetto* de la sinfonía n.º 88 en Sol M de Franz Joseph Haydn (cc. 1-7).

¹⁷⁸¹ En el s. XVIII, dicho término se identificaba con una gaita muy utilizada en Francia, cuya alimentación de aire provenía de un fuelle, ubicado entre el costado y el antebrazo del instrumentista; autores como Jean-Baptiste Lully o Marc Antoine Charpentier incluyeron este instrumento en algunas de sus obras. GONZÁLEZ COBO, Ramón Andrés, «Musette», en *Diccionario de instrumentos musicales: de Píndaro a J.S. Bach*, Barcelona, Bibliograf, 1995, págs. 259-263.

¹⁷⁸² GONZÁLEZ COBO, Ramón Andrés, «Gaita», en *Diccionario de instrumentos musicales..., op. cit.*, pág. 195.

¹⁷⁸³ GREEN, Robert A., BAINES, Anthony C., LITTLE Y MEREDITH, Ellis, «Musette», en SADIE, S. y TYRRELL, J. (coords.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línea]. <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el 31/07/19].

Otro ejemplo de este recurso armónico-tímbrico, esta vez formado por intervalos de octava, lo encontramos en la parte de trompas del villancico gallego *¡Ou da casa!, ¿el ay licencia?*, obra compuesta por el maestro Ángel Custodio Santavaya y estrenada en 1796 en Mondoñedo¹⁷⁸⁴.

GAITA Y COPLAS

The image displays a musical score for the piece 'GAITA Y COPLAS'. It features ten staves: Oboe 1, Oboe 2, Trompas en sol, Tiple, Alto, Tenor, Bajo, Violín 1, Violín 2, and Acomp. The Trompas en sol staff is highlighted with a red rectangular box, showing a melodic line with an interval of an octave. The score is in 6/8 time and G major.

Ilustración 105. Coplas del villancico *¡Ou da casa!, ¿el ay licencia?* (cc. 1-6)¹⁷⁸⁵.

También el siguiente fragmento musical seleccionado evidencia la gran influencia del contenido del texto en la música del maestro Iribarren: en el área de la cantada *¡Oh! qué halagüeña canción*, la palabra «creciendo» del poema coincide con una matización musical muy específica y poco recurrente en las obras analizadas, pues el propio

¹⁷⁸⁴ Su transcripción y algunos datos sobre este villancico puede encontrarse en: VILLANUEVA ABELEIRAS, Carlos, *Los villancicos gallegos...*, op. cit., págs. 241 y 435-448.

¹⁷⁸⁵ Transcripción de Carlos Villanueva Abeleiras. *Ibidem*, págs. 435-448.

compositor señalaba que había que interpretar esta palabra «aumentado y disminuyendo la voz». Si bien en las cantadas analizadas era frecuente encontrar matices como *piano*, *fuerte*, *suave*, *eco*..., en esta cantada, compuesta en 1758, el maestro navarro emplearía este inusual matiz para enfatizar el significado del texto poético.

The image shows a musical score for three parts: alto, tenor, and piano. The title 'HIPOTIPOSIS' is written in large, bold letters. Above the first staff (alto), the instruction 'aumentando y disminuyendo la voz' is written in red and enclosed in a red box. Below the first staff, the lyrics 'Cre - cien - do en el A - mor' are written, with 'Cre - cien - do' also enclosed in a red box. The second staff (tenor) has the same lyrics and the same red instruction above it. The third staff (piano) shows the accompaniment with figured bass notation: 3b, 6, 6/4, 6/5, 6/4, 6 5/4 3#, 5.

Ilustración 106. Área de la cantada *¡Oh! qué halagüeña canción* (cc. 133-139). Parte de alto, tenor y acompañamiento.

Otro ejemplo obvio de esta conexión entre el texto y la música se encuentra en la cantada *¡Oh! qué bien que suspenden*. En este caso, Iribarren recurría a la indicación *dolce* en los violines y *suave* en la voz para poner música al texto «dulce suavidad».

The image shows a musical score for two parts: trumpet 1 and tenor. The title 'HIPOTIPOSIS' is written in large, bold letters. Above the first staff (trumpet 1), the instruction 'Dolce' is written in red and enclosed in a red box. Above the second staff (trumpet 2), the instruction 'Dolce' is also written in red and enclosed in a red box. Below the third staff (tenor), the instruction 'Suabe' is written in red and enclosed in a red box. Below the tenor staff, the lyrics 'dul - ce sua vi dad,' are written, with 'dul - ce' enclosed in a red box.

Ilustración 107. Área de la cantada *¡Oh! qué bien que suspenden* (cc. 28-31). Parte de trompa 1, trompa 2 y tenor.

Por lo que respecta al siguiente fragmento seleccionado, hemos observado que el texto mencionaba el temblor producido por el frío, acción que se traducía musicalmente

en el empleo de rápidas figuraciones en violines y voz (fusas y *acciacaturas*), emulando así el tiritar que este descenso térmico producía en el individuo encargado de interpretarlo.

Ilustración 108. Área de la cantada *Respira Adán* (cc. 25-27). Violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento.

Además de emplear unas figuraciones determinadas, Iribarren también jugaría con la densidad sonora orquestal para el enfatizar el contenido del texto: en el área de la cantada *Siendo pastor de fama* encontramos una figuración repetitiva en semicorcheas en los violines coincidiendo con la palabra «ruidoso».

Ilustración 109. Área de la cantada *Siendo pastor de fama* (cc. 82-83). Violín 1, violín 2, clarín, bajo y acompañamiento.

A todos los ejemplos anteriores debemos sumar el motivo melódico con el que este maestro de capilla comenzaba el área 2 de la cantada *Con mirra, incienso y oro*: el

ascenso por terceras formando el arpeggio de Do M (c. 1) no fue escogido de manera arbitraria, pues pocos compases parecería el cantante con el verso «toque alarma el mar y el viento». Por lo tanto, esta llamada de atención que recogía el texto sería recreado con estos acordes que desplegaban los violines y el oboe.



Ilustración 110. Área 2 de la cantada *Con mirra, incienso y oro* (cc. 1-2). Parte de oboe, violín 1 y violín 2.

Otro ejemplo de *hipotiposis* se encuentra recogido en el área de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza*: desde el comienzo de esta sección se producía una incisiva repetición de semicorcheas, emulando así la «rabia» y el «rigor» presentes en el texto. Esta repetición musical de una misma figura en los violines coincide con la repetición del fonema «r» en el plano literario, recurso denominado «aliteración».

The image shows a musical score for a section titled "Ayrosso". It features a vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats and a common time signature. The lyrics are: "Que la ra-bia y el ri-gor, del Mun-da-no Cie-go ho-rror, for-ma". The instrumental accompaniment includes a string section (violin 1 and violin 2) and an oboe. The string section is marked "sin sordinas" and "fe". The oboe part is marked "oboe" and "oboe". The score includes dynamic markings like "fe" and "sin sordina". There are also some performance instructions like "6" and "6b" below the string part.

48

gue - rra y tem - pes - tad

3_b 3_b 3_b 3_b

Ilustración 111. Área de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza* (cc. 44-51). Violín 1, violín 2, oboe 1, oboe 2, tiple y acompañamiento.

Que la rabia y el rigor,
 del Mundano Ciego horror,
 forma guerra y tempestad
 (Área de la cantada *Ya ¡oh! gran naturaleza*)

Anabasis y catabasis: este tipo de figuras descriptivas consisten en el trazo de líneas melódicas específicas (ascendentes, en el caso de la *anabasis*; y descendentes, en la *catabasis*). Los dos siguientes ejemplos en concreto son extractos musicales que coinciden con una figura literaria denominada «antítesis» en la que se enfrentan términos antónimos: palabras como «bajar» o «profunda» coincidían con un movimiento melódico descendente, mientras que términos como «ascender» o «elevación» realizaban el movimiento contrario.

ANABASIS

CATABASIS

si ba - xan sus Crys - ta - les,

pa - ra as - cen - der me - jor

a Duo

pa - ra as - cen - der me - jor

Ilustración 112. Área de la cantada *¡Oh! qué halagüeña canción* (cc. 84-89). Parte de alto y tenor.

Ilustración 113. Entrada de la cantada *¡Oh! qué halagüeña canción* (cc. 30-34). Parte de alto y tenor.

Tal y como se observa en la siguiente ilustración, encontramos nuevamente una «antítesis» poética que enfrenta los verbos «bajar» y «subir». Sin embargo, el ascenso melódico paulatino que se observaba en los ejemplos anteriores sería sustituido en este caso por un salto repentino de sexta en la palabra «subiendo», recurso que podría identificarse con la figura retórica musical denominada *saltus duriusculus*.

Ilustración 114. Recitado de la cantada *¡Oh! qué halagüeña canción* (cc. 1-4). Parte de alto.

Como último ejemplo de este recurso denominado *catabasis*, resulta interesante señalar el largo melisma descendente se produce sobre el término «thesoro» en la cantada *Pardiobre*. Así pues, la relación entre esta palabra y el empleo de un movimiento melódico descendente no es tan obvia como en ejemplos anteriores. Por lo tanto, conviene aclarar que esta palabra alude metafóricamente a la salvación de la humanidad: el Niño nacido era el Mesías anunciado en el Antiguo Testamento y su cometido era dar su vida por nosotros y dispensarnos del castigo eterno que nuestros antepasados Adán y Eva habían causado con sus pecados, regalándonos nuevamente la inmortalidad que perdimos en el Paraíso. De ahí que Iribarren estableciese una analogía entre este recurso musical (movimiento melódico descendente) y la humillación que la raza humana debía mostrar por sus pecados cometidos¹⁷⁸⁶. Así pues, no sería casualidad que el tratado de Kircher, publicado en 1650, señalase que esta figura retórica denominada *catabasis* expresaba un

¹⁷⁸⁶ Sobre iconografía cristiana y simbolismo, véase: GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, «El nacimiento de Cristo», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 2, n.º 4 (2010), págs. 41-59.

«sentimiento de inferioridad, humillación y envilecimiento para expresar situaciones deprimentes»¹⁷⁸⁷.



Ilustración 115. Área de la cantada *Pardiobre* (cc. 86-88). Parte de tiple.

Circulatio: esta figura, también relacionada con un movimiento melódico concreto, consiste en la oscilación alrededor de una nota. En el caso del área de la cantada *Hola Jau ah Riselo*, su texto recoge una nana que los pastores cantan al niño Jesús, siendo bastante evidente la relación entre el balanceo que realizaría una madre al mecer a su bebé y la oscilación melódica de estos motivos con carácter arrullador.



Ilustración 116. Área de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (cc. 1-7). Parte de flauta travesera.

Pero no debemos pasar por alto que ese reiterado movimiento melódico muestra un claro paralelismo con las repeticiones textuales recogidas en los primeros versos del poema. Como se puede observar en el siguiente fragmento textual del área la cantada *Hola Jau ah Riselo*, el empleo de la «anáfora» es evidente en el inicio del poema:

Duerme, duerme, bello Niño:
duerme, duerme, Vida mia.
Ya te mece mi cariño:
ya te arrulla mi alegría.

(Área de la cantada *Hola Jau ah Riselo*)

Fuga hipotiposis: en general, esta figura retórica musical es una melodía ascendente o descendente rápida, ligera y breve. En el siguiente ejemplo se muestra claramente el

¹⁷⁸⁷ LÓPEZ CANO, Rubén, *Música y retórica en el Barroco... op. cit.*, pág. 152.

paralelismo establecido entre el texto «vengo bolando» y la figuración de las tres semicorcheas con comienzo anacrúsico que emplea este compositor.

10 FUGA HIPOTIPOSIS

bien, ven - go Bo - lan - do,

Ilustración 117. Recitado 2 de la cantada *Oyendo a un pajarote* (c. 10). Parte de bajo y acompañamiento.

Interrogatio: se trata de una interrogación musical que puede ser expresada mediante un ascenso de la nota final de frase, una semicadencia a la dominante o una cadencia fría. En el siguiente ejemplo, la interrogación se materializa con un salto de cuarta ascendente en la voz de tiple.

11

va - mos a co - mer

INTERROGATIO

Ao - ra co - mer?

Ilustración 118. Recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (cc. 8-9). Violín 1, violín 2, tiple, alto y acompañamiento.

Exclamatio: este tipo de figuras retóricas, en las que se rebasa el ámbito melódico habitual, coinciden normalmente con un salto inesperado superior a una tercera. En los siguientes ejemplos se observa una enfatización del contenido del texto mediante saltos de séptima menor, quinta o cuarta.

EXCLAMATIO

Flo-res co-gien-do va u-na pas-tor - ci - lla del Ne-ba - do Be - len por la mon-ta - ña

4/2 6

Ilustración 119. Recitado de la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla* (cc. 1-3). Alto y acompañamiento.

EXCLAMATIO

Ó - la Jau

Ilustración 120. Recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (c. 1). Parte de violín 1, violín 2 y tiple.

EXCLAMATIO

mi-ra to-do lle no Lu-mi - na-rias a es-ta ho-ra? pe-ro Ay ay

Ilustración 121. Recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (cc. 20-22). Parte de tiple.

Prosopopeya: esta figura con la que se pretenden evocar personas o cosas, también denominada *assimilatio*, consiste en la representación musical de afectos, pensamientos o características de personas ausentes o cosas inanimadas. En el primer ejemplo seleccionado para mostrar esta figura retórica observamos que las onomatopeyas «exe, exe» debían ser cantadas «tosiendo», empleando así un recurso dramático más propio del ámbito teatral que del eclesiástico. En relación con esta fina línea que separaba lo profano de lo religioso durante el s. XVIII, José Máximo Leza sostenía que la comunidad de fieles era también considerada público y, dado que este colectivo tenía un gusto ya formado gracias a las realidades musicales que consumía fuera del templo, la capacidad afectiva desarrollada por la música teatral supondría una atractiva novedad para suscitar en los fieles los sentimientos contenidos en los textos sagrados, quedando así atenuada la

condena a los procedimientos, siempre que el fin y la función que se cumplieran fuesen legítimos¹⁷⁸⁸.



Ilustración 122. Recitado 2 de la cantada *Qué habréis primero* (cc. 6-8). Tiple 1, tiple 2 y acompañamiento.

A propósito del siguiente ejemplo, se observa que el cantante despliega una serie de figuras rápidas y trinos simulando el tiritar que produce el frío, ya que el texto acaba de mencionar la palabra «hielo». Tal y como se puede comprobar, esta figura retórica guarda una gran semejanza con la *hipotiposis*, ya mencionada con anterioridad.



Ilustración 123. Área de la cantada *Respira Adán* (cc. 39-46). Violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento.

Pero las cantadas analizadas no solo reflejaban acciones humanas, sino que Iribarren también emularía con su música sonidos propios de animales. Como veremos en el siguiente fragmento musical de la cantada *Tortolilla que amorosa*, aparecían una serie de giros melódicos rápidos por grados conjuntos y trinos sobre la sílaba tónica de la palabra «oboe», simulando el canto del pájaro al que aludía el texto:

¹⁷⁸⁸ LEZA CRUZ, José Máximo, «Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico», en LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica...*, op. cit., pág. 225.

De azentos Rico
muestra tu fee
siendo tu pico
trabieso Oboe

(Área 2 de la cantada *Tortolilla que amorosa*)

The image displays a musical score for the cantada 'Tortolilla que amorosa'. It features three staves: a vocal line (soprano), a tenor line, and a bass line. The vocal line includes lyrics: 'pi - co tra - bie - so O - boe tra - bie - so O - boe tra - vie - - - - -'. The tenor and bass lines provide accompaniment. Two specific sections of the score are highlighted with red boxes. The first red box encompasses the vocal line and the tenor/bass accompaniment for the phrase 'tra - vie - - - - -'. The second red box encompasses the vocal line and the tenor/bass accompaniment for the phrase 'so'. Both red boxes highlight trills (tr) in the vocal line. Below the second red box, the word 'PROSOPOPEYA' is written in large, bold, capital letters. The bass line has a '6 6' marking below it.

Ilustración 124. Área 2 de la cantada *Tortolilla que amorosa* (cc. 36-42). Parte de oboe, tenor y acompañamiento.

En el siguiente ejemplo resulta evidente que, coincidiendo con las onomatopeyas «tu, tu, ru, tu», la voz simula el redoble de algún instrumento de percusión con un ritmo característico (corchea con puntillo-semicolona-corchea). Según Josep Crivillé, esta figuración recuerda a la *muñeira*: danza gallega que se bailaba al son de la gaita, el pandero y el tambor, en una tonalidad mayor, usando un compás binario de 6/8 y presentando de manera reiterativa la fórmula rítmica del modo dáctilo (larga-breve-breve)¹⁷⁸⁹.

¹⁷⁸⁹ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, *Historia de la música española 7. El folklore musical*, Madrid, Alianza Música, 1983, págs. 226-227.

Ilustración 125. Área 2 de la cantada *Oyendo a un pajarote* (cc. 22-26). Oboe, violín 1, violín 2, bajo y acompañamiento.

Del mismo modo que en el ejemplo anterior, el siguiente extracto musical muestra la recreación de un instrumento musical percusivo sobre las onomatopeyas «ta, pa, la, tan, pan, tan», aunque esta vez con un ritmo diferente.

Ilustración 126. Área de la cantada *Hola chequillo* (cc. 32-37). Violín 1, violín 2, bajo y acompañamiento.

A propósito del empleo de la *prosopopeya* o *assimilatio* a lo largo de la historia de la música, Rubén López citaba casos como el *Capriccio Stravagante* para cuerdas y continuo de Carlo Farina (1600-1640), que incluía imitación de liras, trompetas, clarines, flautines, guitarras, gallinas, gallos, gatos o perros, entre otros; o *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, donde se recreaban animales o condiciones meteorológicas para ilustrar cada una de las estaciones¹⁷⁹⁰.

¹⁷⁹⁰ LÓPEZ CANO, Rubén, *Música y retórica en el Barroco...*, op. cit., pág. 159.

Pathopoeia: se aplica en secciones musicales donde el texto denotaba los afectos más intensos, como dolor, alegría, tristeza, temor, terror, etc. El siguiente ejemplo muestra el choque melódico de segunda coincidiendo con la palabra «singular», lo que rompe momentáneamente con una sonoridad imperante en la que predominaba la consonancia tonal.

116

PATHOPOEIA

8 sin - gu - lar, quan - tos tus mis - te - rios sor

7 7 3# 6 4+ 6 4 3#

Ilustración 127. Área 2 de la cantada *Quién me dirá* (cc. 116-121). Violín 1, violín 2, tenor y acompañamiento.

En los dos siguientes extractos la *pathopoeia* tiene lugar sobre la sílaba tónica de las palabras «llorando» y «pucheros». Por una parte, en el siguiente fragmento musical se observa una disonancia entre las voces a distancia de segunda menor.

34

PATHOPOEIA

pues- to al se - re - no, llo - ran - do por ti,

Ilustración 128. Área de la cantada *Respira Adán* (cc. 34-38). Violín 1, violín 2, trompa y acompañamiento.

Por otra parte, en la siguiente ilustración se muestra un breve paso a una tonalidad alejada: partiendo de la subdominante de Do M (c. 36), nos trasladamos a Sol m (esta tonalidad contrastante se hace evidente en el Mi b de la palabra «pucheros», confirmándose más adelante con el Fa # del bajo); así, para enfatizar la tristeza que rodea el término mencionado, se ensombrece la armonía mediante un brusco y breve cambio tonal.

Ilustración 129. Recitado de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (cc. 35-37). Parte de alto y acompañamiento.

VI.2.2. Figuras que afectan a la armonía

VI.2.2.1. Figuras de disonancia

Passus duriusculus: esta figura consiste en un movimiento melódico disonante. En el siguiente fragmento musical este recurso se traduce en una sucesión de semitonos que ascienden abarcando una distancia de tercera menor y, al igual que ocurría en ejemplos anteriormente, se enfatizan palabras como «misterio» o «singular».

Ilustración 130. Cantada *Quién me dirá* (cc. 136-139). Violín 1, violín 2, tenor y acompañamiento.

Esta misma subida cromática se observa en el siguiente ejemplo, donde el acompañamiento realiza una serie repetitiva de semicorcheas que ascienden por semitonos o segundas menores a cada compás, partiendo de un Si natural hasta llegar a un Mi natural.

The image shows a musical score for a piece titled "PASSUS DURIUSCULUS". The score is written for Violin 1, Violin 2, Oboe, Flute, Tenor, and Accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 9. The bass line (bottom staff) features a prominent chromatic ascent of semibreves, starting on B4 and ascending stepwise to E5. This ascent is highlighted with a red box. The other staves show various melodic and rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and rests. The piece concludes with a final cadence in measure 16.

Ilustración 131. Dúo de la cantata *Tortolilla que amorosa* (cc. 9-16). Violín 1, violín 2, oboe, tiple, tenor y acompañamiento.

Saltus duriusculus: también relacionada con la conducción de la voz, esta figura suele ser un salto melódico mayor de una sexta o, por otra parte, un salto que forme un intervalo melódico disonante. En el siguiente extracto musical vemos que la palabra «pena» coincide con un salto melódico de cuarta aumentada bastante llamativo para el oyente.

Lo mismo ocurre en los ejemplos posteriores, donde encontramos amplios intervalos como la cuarta aumentada, séptima menor, quinta disminuida o sexta menor, coincidiendo estos con palabras tan relevantes para la cultura cristiana como «infierno» o «sacrificio».

80

SALTUS DURIUSCULUS

glo - ria nos cua - sa ya con dul - ze pe - - na

6 6+ 6

Ilustración 132. Área de la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla* (cc. 80-82). Oboe 1, oboe 2, violín 1, violín 2, alto y acompañamiento.

Flo-res co-gien-do va u-na pas-tor - ci - lla del Ne-ba - do Be - len por la non-ta - ña

SALTUS DURIUSCULUS

4/2 6

Ilustración 133. Recitado de la cantada *Flores cogiendo va una pastorcilla* (cc. 1-3). Alto y acompañamiento.

5

SALTUS DURIUSCULUS

puer-tas del yn-fier-no y la ca - de-na

6

Ilustración 134. Recitado de la cantada *Mil veces sea bendito* (cc. 5-6). Tenor y acompañamiento.

SALTUS DURIUSCULUS

Ni - ño a-gra - cia - do, q. Ha-zes de un Pe - se - bre, Al - tar al Sa cri - fi - cio, mas A -

3b 4#

Ilustración 135. Recitado de la cantada *Niño agraciado* (cc. 1-3). Alto y acompañamiento.

El último ejemplo de *saltus duriusculus* que hemos mencionado no resulta tan llamativo por el movimiento melódico que realiza, ya que solo se trata de un salto de sexta menor, sino por la disonancia que forma con el bajo: el Mi b es la séptima disminuida de Fa #, acorde que actúa como sensible de la dominante (o una dominante secundaria con novena y con la fundamental implícita) en una cadencia final que confirma Do M.

9

SALTUS DURIUSCULUS

mi - no, pa - ra lle - gar A - ten - to, don - de en - cuen tre en tu ar - dor, mi Lu - ci - mien - to.

6 4 7^b 4 3[♯]

Ilustración 136. Recitado de la cantada *Niño agraciado* (cc. 9-11). Alto y acompañamiento.

Parrehsia: esta figura, vinculada con la relación armónica entre partes vocales, se produce cuando dos voces producen fuertes e inusuales disonancias como consecuencia del movimiento natural de la línea melódica de cada una de ellas. El siguiente ejemplo fue también catalogado como *pathopoeia* en apartados anteriores, por ser, gracias a estas disonancias, una clara emulación sonora del verbo «llorar».

34

PARREHSIA

pues - to al se - re - no, llo ran - do por ti,

Ilustración 137. Área de la cantada *Respira Adán* (cc. 34-38). Violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento.

Este otro ejemplo muestra nuevamente un choque armónico a distancia de segunda, posiblemente para describir con sonidos la palabra «estruendo».

Ilustración 138. Dúo de la cantada *Tortolilla que amorosa* (cc. 64-67). Violín 1, violín 2, oboe, tiple, tenor y acompañamiento.

Cadentiae duriusculae: esta figura retórica, que también recoge disonancias fuertes e inusuales, aparece inmediatamente antes de los acordes que forman una cadencia final, como es el caso del siguiente fragmento, donde se prepara la confirmación de Si b Mayor.

Ilustración 139. Introducción de la cantada *Quién me dirá* (cc. 46-50). Violín 1, violín 2, tenor 1, tenor 2 y acompañamiento.

VI.2.2.2. Figuras de acordes

Faux Bordon: es un movimiento melódico de terceras y sextas paralelas, empleado, como podemos observar, en el siguiente ejemplo.

Ilustración 140. Área 2 de la cantada *Con mirra, incienso y oro* (cc. 51-53). Violín 1, violín 2, tiple, bajo y acompañamiento.

VI.2.3. Figuras que afectan a varios elementos musicales

VI.2.3.1. Por adición

Diminutio: es la disminución de los valores rítmicos de un fragmento. En el siguiente extracto vemos que el compositor navarro utiliza valores de negra con puntillo o negra la primera vez que expone el texto «buen pastor» para, justo a continuación, repetir este mismo extracto poético con valores musicales más breves que acelera rítmicamente el discurso.

Ilustración 141. Área de la cantada *Pardiobre* (cc. 25-29). Parte de tiple.

Variatio: consiste en la enfatización de un texto con ornamentos. De los muchos ejemplos que encontramos en las composiciones de Iribarren, se ha elegido el siguiente fragmento, donde se observa que este maestro de capilla no diferenciaba entre un mordente o un trino

a la hora de ornamentar sus melodías, ya que conviven en pasajes análogos. En este caso, el ornamento da un cierto movimiento a una melodía estática donde las tres sílabas de la palabra «mirando» se interpretan sobre una misma nota.

Ilustración 142. Área 1 de la cantada *Has oído Fenisa* (cc. 62-66). Violín 1, violín 2, tiple 1, tiple 2 y acompañamiento.

VI.2.3.2. Por sustracción

Pausa: se produce un silencio en alguna de las voces. En este caso, Iribarren lo emplea en la parte de tiple 2, coincidiendo con la palabra «misterio».

Ilustración 143. Área 1 de la cantada *Has oído Fenisa* (cc. 119-122). Violín 1, violín 2, tiple 1, tiple 2 y acompañamiento.

Suspiratio: se trata de un fragmento interrumpido por silencios esparcidos a modo de suspiros. En el caso de las composiciones analizadas, observamos este recurso de manera

muy explícita en el área de la cantada *Hola pastores*, donde esta figura retórica coincide con la palabra «suspira».

SUSPIRATIO

sus - pi - ra llo - ra y

Ilustración 144. Área de la cantada *Hola pastores* (cc. 102-106). Parte de tenor.

Un ejemplo similar lo encontramos en una famosa melodía perteneciente a la ópera *Rinaldo* de Haendel, donde el cantante pide que le dejen llorar su cruel suerte.

p La - scia ch'io pian - ga mia cru - da sor - te

Ilustración 145. Aria *Lascia chío pianga* de la ópera *Rinaldo* de G.F. Haendel (cc. 1-4). Parte de soprano.

VI.2.3.3. *Por permutación y/o sustitución*

Metabasis: este recurso consiste en una permutación que produce un cruzamiento de voces, hecho que se observa en el siguiente extracto musical, donde un mismo material temático pasa por los violines 1 y 2. Esta reiteración motivica puede estar emparentada con la repetición de palabras que se produce al inicio del poema al que Iribarren pone música en este movimiento, cuyo primer verso es «Dígame, dígame».

A medio ayre METABASIS

Ilustración 146. Introducción de la cantada *Dígame, dígame* (cc. 1-3). Parte de violín 1 y violín 2.

Mutatio toni: en esta figura retórica se emplea un cambio súbito de modo. Concretamente en el siguiente extracto, pasamos de La Mayor a La menor de manera inesperada en el compás 43, donde tanto en la parte de los violines como en la voz aparece un Do natural. Esto coincide con la sílaba tónica de la palabra «oscuridad» y, como hemos de suponer, este hecho no se produce de manera arbitraria.

Ilustración 147. Área de la cantada *Mil veces sea bendito* (cc. 38-43). Violín 1, violín 2, trompa 1, trompa 2, tenor y acompañamiento.

En el siguiente fragmento musical este cambio modal tiene lugar con la aparición del término «humillación», donde una sonoridad más oscura contrasta la brillantez de los compases anteriores, donde aparecían términos como «flor», «bien» o «amor».

Ilustración 148. Área 1 de la cantada *Quién me dirá* (cc. 86-99). Violín 1, violín 2, tenor y acompañamiento.

Antitheton: aparecen ideas contrarias o antitéticas mediante elementos musicales contrastantes. Este es un recurso que aparece habitualmente con el comienzo de la sección

B de las áreas que hemos analizado. En el siguiente ejemplo seleccionado, la parte B del área de la cantada *Respira Adán* (que comienza en el c. 127) muestra una orquestación más reducida: desaparecen los motivos melódicos con figuraciones breves (corcheas, semicorcheas o fusas) y amplios saltos, recurriendo ahora a figuras largas (blancas o negras) y movimientos reducidos de segunda. El matiz también ayuda a crear una atmósfera más calmada, ya que aparece la indicación *piano* en los violines 1 y 2 (c. 127).

111 *fe* *dol.* *fe* *dol.* *fe*

gor.

121 *fe* *p°* *p°*

ANTITHETON

que - rien - do pa - ssi - ble, bo - rrar la dis

130

cor - dia, con ze - lo a - pa - ci - ble, de Mi - se - ri - cor - dia, que tie - ne por mi, por

Ilustración 149. Área de la cantada *Respira Adán* (cc. 111-136). Violín 1, violín 2, tiple y acompañamiento.

Como resultado de todo lo anteriormente expuesto, se ha observado que Iribarren, al igual que otros muchos músicos de la época, estuvo familiarizado con la disciplina de

la retórica y sus recursos. Así pues, estas cantadas analizadas se convirtieron en un «belén viviente» que recreaba la adoración de los pastores, temática que también inspiró a algunos pintores de la época, como puede observarse en la siguiente ilustración:



Ilustración 150. *La adoración de los pastores*. Obra de Antón Rafael Mengs (1770)¹⁷⁹¹.

Por lo tanto, al igual que artistas pictóricos, escultóricos o literarios de la época plasmaron este acontecimiento en sus creaciones, las obras musicales de Iribarren pintarían con sonidos la Natividad, siendo el paralelismo entre las diferentes manifestaciones artísticas incuestionable. De hecho, no podemos olvidar que detrás de estos poemas subyace un programa ideológico: estos se convierten en un medio para hacer llegar al pueblo inculto un mensaje universal¹⁷⁹². Así pues, el cristianismo pasaba de los monótonos sermones de los clérigos a la música compuesta por el maestro de capilla, siendo este arte un canal alternativo de comunicación entre la Iglesia y el pueblo, aunque,

¹⁷⁹¹ Aunque este óleo fue realizado en Roma, en la actualidad se conserva en el Museo de Prado. Este pintor estuvo al servicio de Carlos III y creó escuela en España. GARCÍA MELERO, José Enrique, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, págs. 108-109.

¹⁷⁹² RODRÍGUEZ MARTÍN, Noelia, «Villancicos barrocos de Diego Durón...», *op. cit.*, pág. 382.

obviamente, mucho más atractivo para los feligreses¹⁷⁹³. En este caso concreto, la Navidad conmemora la Encarnación del Verbo y la Redención y, puesto que dicho episodio recoge el principio básico de la religión cristiana, este se convirtió en musa de plumas, pinceles y gubias¹⁷⁹⁴.

¹⁷⁹³ Según Antonio Ezquerro, los villancicos suponían un elemento importante de atracción al templo, pues su texto en castellano acercaba el mensaje a una población que no solo desconocía la lengua latina, sino que, además, era analfabeta en su mayor parte. El maestro de capilla experimentaba en estas obras con nuevos procedimientos musicales y textuales; buscaba así causar sorpresa entre el público y catequizar a una audiencia ávida de escuchar, en su propia lengua, bailes que le eran familiares entre otros elementos cercanos a sus gustos. De este modo, a través de unos textos muchas veces intencionadamente sencillos, que fuesen fácilmente comprensibles, tomados del romancero o de obras profanas vueltas a lo divino, se trataba de conseguir que la audiencia saliese del templo tarareando unas melodías rítmicamente incisivas y unos textos aparentemente fáciles, pero con un gran trasfondo religioso. Dicho de otro modo, el maestro con sus villancicos intentaba arropar, dándoles sensación de gran sencillez, unos complejos mensajes con los que adoctrinar al pueblo. EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, «Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII: procesos de intercambio entre lo culto y lo popular», *Anuario Musical*, n.º 56 (2001), págs. 112-113.

¹⁷⁹⁴ VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel, *La Navidad en las artes plásticas del Barroco español...*, *op. cit.*, pág. 33.

CONCLUSIONES

Juan Francés de Iribarren, nacido en 1699 en Sangüesa (Navarra), es una de las figuras clave del Barroco musical español. La temprana inquietud artística que poseía incentivó su traslado a Madrid siendo adolescente, ciudad en la que se instruyó con músicos de la talla de José de Torres. Los adelantos de Iribarren debieron ser notables, pues en 1717 accedió a la organistía de la catedral de Salamanca, cargo que no le impidió realizar labores compositivas o pedagógicas. Pero la etapa musical más reseñable de este músico comenzó con su llegada a la catedral de Málaga: en este centro eclesiástico desempeñó el magisterio de capilla desde 1733 hasta 1767, periodo que supuso un antes y un después para la seo malacitana, siendo este músico navarro el responsable del progreso de esta institución musical en muchos sentidos.

Los inicios de su andadura en tierras malagueñas coincidirían con una serie de dificultades a las que debió enfrentarse y superar: una capilla diezmada, la inobediencia de algunos seises, la ausencia de un archivo musical, la carga que le suponía buscar textos en romance para componer sus obras, el penoso estado económico en el que Iribarren había quedado tras realizar las gestiones burocráticas necesarias para su toma de posesión y, por último, la situación arquitectónica de un templo malagueño en obras y en pleno proceso de ampliación, cuyos dos imponentes órganos, que aún hoy en día engalanan las ceremonias más reseñables, no estaban ni proyectados por aquel entonces.

Pese a los escollos que encontró en su camino, el maestro sangüesino no escatimaría en esfuerzos, realizando desde su llegada a la ciudad malagueña una labor musical encomiable. Por lo que respecta a la capilla de música de la catedral de Málaga, podemos afirmar que este conjunto de cantores e instrumentistas experimentó un claro progreso y expansión en muchos sentidos: la última etapa de Francisco Sanz, antecesor de Iribarren en el puesto, dejó una mermada plantilla musical, pues a la ausencia de seises se debe añadir la falta de salmistas con la que se encontró Iribarren; pero el incansable maestro navarro recuperó la prosperidad de este colectivo vocal-instrumental en lo que a número de ministros se refiere (algunos de ellos pertenecientes a un mismo núcleo familiar), insertando incluso novedosos instrumentos.

Aparte de haber nutrido la plantilla musical con cantantes e instrumentistas, lo cual situaría en una posición bastante privilegiada a esta institución religiosa en el panorama catedralicio nacional, existen evidencias de que durante su magisterio hubo un

estilo propio que diferenciaba sus prácticas musicales del resto de catedrales españolas de la época. Desafortunadamente, no hemos encontrado datos que nos permitan describir con detalle cuáles eran los rasgos musicales específicos de la capilla de la seo malagueña durante esta etapa.

Indistintamente del estilo allí practicado, lo cierto es que la catedral de Málaga se convertiría en un destino ansiado por muchos músicos de la época; de hecho, se conservan una gran cantidad de memoriales de aspirantes que, aun siendo de puntos geográficos muy alejados, deseaban trabajar en la seo malagueña. Dado que la aceptación de estos músicos siempre debía ser avalada por el maestro de capilla, intuimos que Iribarren se vio obligado a invertir gran cantidad de tiempo en la búsqueda y selección de candidatos idóneos. Pero no solo fue reseñable su tesón por conseguir una nutrida plantilla, sino también el buen clima de trabajo que fomentó con sus músicos: a diferencia de otros maestros dieciochescos en la seo malacitana, sus desavenencias con los cantantes e instrumentistas en plantilla fueron casi inexistentes.

Por lo que respecta a su tarea compositiva, cabe señalar que Iribarren modernizó en cierto sentido las prácticas musicales de la catedral malagueña, pues incorporó nuevas formas musicales y sonoridades instrumentales. Si bien Francisco Sanz declaró en reiteradas ocasiones el poco aprecio que sentía por las nuevas tendencias musicales, el maestro Iribarren trajo consigo novedosos aires influenciados por las corrientes italianizantes de la época, siendo sus cantadas el ejemplo más evidente.

En lo concerniente a los rasgos estilísticos de este maestro navarro, resulta evidente que en sus cantadas de Navidad y Reyes encontramos una evolución desde el estilo barroco hacia la estética preclásica: mientras que en obras más tempranas se observa una mayor presencia de texturas contrapuntísticas, un ritmo armónico rápido e inestable o el empleo de hemiolias, desde mediados de siglo su música muestra un ritmo armónico más lento, texturas eminentemente homofónicas o frases con una articulación interna más regular. Además, aunque durante el s. XVIII se defendía la preeminencia de las partes vocales sobre las instrumentales, cabe destacar la importancia que los ministriles adquirieron en estas composiciones analizadas. A esto debemos sumar la existencia de obras puramente instrumentales compuestas por Iribarren, circunstancia que lo convertiría en un pionero en su época, pues pocos autores se aventuraban a escribir música que prescindiese de partes vocales por aquel entonces.

En relación con la instrumentación empleada por el maestro sangüesino, se observa una clara evolución o tendencia hacia la paulatina incorporación de instrumentos

de viento en sus cantadas de Navidad y Reyes: por norma general, estas obras incluían solo dos violines y el continuo, pero instrumentos como la trompa gozaron de un gran protagonismo a partir de la segunda mitad del s. XVIII en sus cantadas analizadas. Asimismo, desde 1750 también se observan otras innovaciones estilísticas en estas obras que son muestra de su evolución compositiva hacia el estilo preclásico: la polaridad temática en sus áreas, alejando el carácter de los temas A y B en ellas con cambios de *tempo*, dinámicas o instrumentación; o el empleo de una paleta dinámica más amplia que aportaba mayor detalle en cuanto a su ejecución.

Como consecuencia de todos estos cambios, se puede afirmar que, aproximadamente desde mediados del s. XVIII, su estilo compositivo evolucionó hacia una nueva etapa en la que amplió los recursos musicales que empleaba en sus obras, hecho que coincide con una reducción del número de movimientos internos que las integraban. Aun siendo evidente este paulatino acortamiento de sus cantadas de Navidad y Reyes, dichas composiciones muestran una gran variedad en lo que al tipo de movimientos empleados se refiere, incluyendo entradas, recitados, áreas, canciones, pastorelas o finales.

Respecto a la estructura interna de algunos de estos movimientos, cabe señalar que existen evidencias de que este maestro estaba totalmente al tanto de las nuevas tendencias de su época. Como prueba de ello podemos citar que sus áreas mayoritariamente responden a la forma pentapartita, algo más compleja que el área tripartita.

Otro dato reseñable es la gran variabilidad de tesituras que el propio Iribarren empleaba en las partes vocales de estas obras objeto de estudio. Este hecho nos invita a pensar que el maestro navarro, en aras de conseguir una correcta puesta en escena de sus composiciones, tendría muy en cuenta quién era el encargado de interpretarlas; de ahí que adaptase sus obras al registro concreto de aquel cantante y a la propia destreza vocal que este mostraba, componiendo obras de mayor o menor dificultad, según el caso.

Pese al loable esfuerzo que Iribarren realizaba para intentar cumplir con sus labores como maestro de capilla, en ciertos momentos se vio forzado a reutilizar obras preexistentes, algunas de ellas compuestas durante su etapa como organista en la catedral de Salamanca, aliviando de esta manera la pesada carga que debía soportar al frente de la capilla malagueña. Aun así, no parece que el maestro navarro quisiese eludir sus responsabilidades; es más, aunque no estaba obligado a enseñar a los seises ningún tipo de habilidad instrumental, existen pruebas de que adiestró en el órgano a alguno de ellos.

En este caso concreto, una de las razones para haber realizado esta tarea docente puede radicar en el aprecio que sentía por la música y su labor como trasmisor de conocimientos. Realmente su destreza como organista debió ser admirable y, tras haberse dedicado a este instrumento en épocas pasadas, su añoranza podría haberle incitado a dedicar algo de su escaso tiempo libre a algún pupilo interesado por formarse en esta disciplina, aunque existieron diversas circunstancias que, en mayor o menor medida, favorecieron esta situación.

Además de todo lo anteriormente expuesto, otro dato meritorio relacionado con la labor del maestro navarro fue la creación del archivo musical de la seo malagueña en 1737. El compromiso de Iribarren con esta misión fue tal que, tras la muerte del compositor, su hermano depositó en dicho archivo todos los manuscritos que conservaba del maestro sangüesino, legando varias arcas repletas de partituras a la catedral de Málaga. Este material, sumado al resto de obras ya depositadas por el propio Iribarren durante su magisterio, es el origen del gran legado compositivo que de él hoy en día conservamos. Sin embargo, debemos reseñar que, si bien gran parte de su inmenso corpus musical se halla actualmente en la seo malagueña, sus obras o copias de las mismas llegaron a diferentes puntos de la geografía española e, incluso, hispanoamericana, tal y como se refleja en recientes estudios llevados a cabo por Javier Marín. A colación de esta expansión geográfica de su obra cabe mencionar que Málaga, aparte de ser punto estratégico entre Europa y África o el resto del mar Mediterráneo, también estrechó lazos con tierras del continente americano, vínculo que justifica la existencia de composiciones del maestro Iribarren en archivos religiosos de México o Guatemala.

Su obra, incuestionablemente, traspasó las fronteras de la ciudad malagueña, pero Iribarren se sentía tan comfortable en la catedral de Málaga que, tal y como él mismo argumentaba en su última etapa, ni un solo día se ausentó de esta ciudad y, por tanto, de sus obligaciones con la capilla. Solo en 1741 se sintió tentado a abandonar este cargo para aceptar el magisterio de Valladolid, alegando motivos familiares; pero lo cierto es que aquel año una gran epidemia azotó la ciudad, hecho que también pudo alentar su decisión. Afortunadamente, el cabildo consiguió retenerle con varias concesiones: un aumento salarial, el traslado a Málaga de su hermano y un salario para su madre en caso de que Iribarren falleciese antes que ella.

Como se puede observar, las autoridades eclesiásticas malagueñas eran conscientes de la valía del músico navarro y, aparte de las concesiones mencionadas, Iribarren logró que varios poetas fueran expresamente contratados para encargarse de las

letras en romance a las que él debía poner música, algo infrecuente hasta entonces en la catedral de Málaga. En relación con estos textos, las conclusiones derivadas de su estudio literario evidencian la gran calidad poética que estos poseían, fruto de la actividad creadora de literatos de cierto renombre que recurrieron a una gran variedad de patrones estróficos, innumerables figuras retóricas y el empleo de lenguas o dialectos con un fin jocoso.

Los autores de estos poemas, cuyo nombre además conocemos, estuvieron al servicio del cabildo malagueño en etapas muy concretas, abarcando prácticamente la totalidad del magisterio de Iribarren sin interrupción. Las dudas surgen con el cese de Antonio Pablo Fernández, el último de los poetas contratados durante el periodo mencionado: este literato permaneció, según estudios previos, hasta 1767, pero se han hallado dos cantadas del maestro navarro, compuestas en 1757 y 1758, que fueron reutilizadas por el propio compositor *a posteriori* modificando el texto. Esto podría indicarnos que, durante sus últimos años de magisterio, Iribarren se encontrase con cierta escasez de material poético con el que trabajar, aunque otra hipótesis más plausible es que la avanzada edad del maestro y lo gravosa que sería la carga de componer un gran número de villancicos al año fuesen el principal motivo de este reciclaje textual y musical. De hecho, con unas simples modificaciones en el poema, el músico sangüesino podía valerse del trabajo realizado con anterioridad, centrándose así en otras tareas más urgentes.

En cuanto a la importancia que revisten estas composiciones en los actos religiosos, debemos recordar que la música era un vehículo evangelizador, pues durante siglos la Iglesia intentó convertir el pueblo a la fe cristiana; para ello procuró usar términos que una masa iletrada pudiese comprender, trasladando el cristianismo de los monótonos sermones a la música compuesta por los maestros de capilla. De esta manera, el arte barroco adquirió un extraordinario poder de persuasión que se basaba en un profundo conocimiento del funcionamiento de las pasiones del alma. A colación de estas ideas, el análisis retórico de las cantadas seleccionadas para nuestro estudio nos ha permitido comprobar que Juan Francés de Iribarren se esforzó por imprimir en sus obras la elocuencia y el poder para mover los afectos propios de los oradores. Prueba de ello es el simbolismo que impregna sus composiciones, convirtiéndose estas en objeto de propaganda religiosa que adoctrinaba a los fieles con música.

Tras exponer los principales resultados de nuestro multidisciplinar estudio, el cual contempla factores históricos, musicales, literarios o retóricos, solo nos queda pendiente

plasmar algunas ideas dirigidas a futuros investigadores. En primer lugar, es conveniente señalar que, en aras de realizar un estudio meticuloso, nuestro análisis no debe pasar por alto ningún tipo de detalle por nimio que pudiera parecer. Por un lado, hemos comprobado que, en una de sus obras, Iribarren dejó anotado el nombre de los cantantes que debían ejecutar la composición. Por otro lado, se observa que los copistas no siempre eran fieles al texto original y las *particellas* recogían algún error lingüístico o la omisión de algún compás (incluso algunas de ellas recogían correcciones del propio Iribarren). Además, recurrir a las ediciones de obras realizadas hasta el momento no nos exime de consultar la fuente original, pues algunas anotaciones importantes, como una cadencia vocal de puño y letra del propio Iribarren, se omitieron en transcripciones hoy en día publicadas.

Aparte de tener en cuenta estos detalles, es evidente que el amplísimo repertorio conservado de Iribarren puede amedrentar a muchos musicólogos a la hora de escoger su obra como objeto de estudio, pero saber parcelar adecuadamente el campo de nuestro análisis es una de las posibles soluciones. Este compositor merece la atención de un gran número de investigadores que, paralelamente, podrían trabajar en la recuperación y posterior exploración de su obra completa; de tal manera, la suma de varios estudios particulares nos permitirá obtener conclusiones más generales con las que describir la música del maestro navarro de manera más concluyente, así como su evolución compositiva. De hecho, la presente tesis está elaborada pensando siempre en futuros musicólogos que, de un modo claro, práctico y cómodo, puedan encontrar en este documento los datos necesarios como punto de partida en su camino, de ahí que recurramos a numerosas tablas o la recopilación de los datos biográficos de la plantilla musical en el Anexo 1.

No obstante, lejos de convertir esta tesis en una recopilación de datos inconexos, hemos pretendido que en nuestro análisis confluyeran todas las perspectivas posibles, incluyendo aspectos históricos, musicales, literarios y retóricos. Gracias a ello, nuestro estudio se convierte en una investigación multidisciplinar cuyas conclusiones adquieren un mayor sentido tras observar los paralelismos entre los diferentes planos observados. Al igual que se ha intentado comprender la realidad musical de la catedral malagueña teniendo en cuenta el contexto histórico que la rodeaba (dado que esta institución no era un ente aislado, sino una pieza más de una realidad social en un periodo concreto), estas obras seleccionadas solo pueden ser analizadas en profundidad si atendemos a aspectos como la evolución de la capilla malagueña, el análisis de los textos empleados, la importancia de la retórica en estas composiciones o la realidad musical de la época a nivel

local y estatal. Pero todo el trabajo realizado quedaría incompleto si finalmente las obras no pudiesen ser disfrutadas por el público: estas mudas partituras han permanecido durante siglos en el más absoluto silencio y el estudio de las mismas debe ir de la mano de su interpretación por agrupaciones musicales que tengan en cuenta análisis como el realizado en la presente tesis.

Finalmente, conviene destacar que este estudio aporta un nuevo impulso hacia la reconstrucción de la historiografía dieciochesca. Sin embargo, los datos obtenidos no solo ayudan a comprender mejor las obras analizadas, sus textos o la situación de los músicos encargados de su interpretación, sino que suponen un acicate para futuros investigadores que decidan emprender la recuperación del resto del corpus compositivo de Juan Francés de Iribarren, que bien merece unos años de dedicación.

BIBLIOGRAFÍA

A

- ABAD IBÁÑEZ, José Antonio, *La celebración del misterio cristiano*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 2000.
- ALBORG ESCARTI, Juan Luis, *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1989.
- ALÉN GARABATO, M.^a Pilar, *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, La Coruña, Ediciones do Castro Música, 1995.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Villancicos dieciochescos*, edición facsímil, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1973.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.^a Salud, «Doce cantadas religiosas de Joaquín García (ca. 1710-1779)», *Museo Canario*, LIV-1 (1999), págs. 389-404.
- AMO HORGA, Luz M.^a del, «La iconografía de la Navidad I: Ciclo de la Navidad o Encarnación», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2009, págs. 233-252.
- ANGLÉS PAMIES, Higinio y PENA COSTA, Joaquín, *Diccionario de la Música Labor*, Barcelona, Labor, 1954.
- ARAIZ MARTÍNEZ, Andrés, *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona, Labor, 1942.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Los textos poéticos para las obras musicales de Iribarren», en LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz (coord.), *Juan Francés de Iribarren. Compositor 1699-1767*, Sangüesa, Coral Nora de Sangüesa, 1999.
- ARTERO PÉREZ, José, «Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII», *Anuario Musical*, n.º 2 (1947), págs. 191-202.
- ARTOLA GALLEGO, Miguel, *La burguesía revolucionaria (1808-1874). Historia de España Alfaguara V*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- ASENJO BARBIERI, Francisco, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, vol. 1 (edición, transcripción e introducción de Emilio Casares Rodicio), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

AZORÍN FERNÁNDEZ, Dolores, «Don Gregorio Mayans y la polémica ortográfica en el siglo XVIII», *Anales de Filología Hispánica*, n.º 3 (1987), págs. 107-120.

B

BARCO CEBRIÁN, Lorena C., «El ceremonial religioso en la catedral de Málaga a través del análisis codicológico de sus libros (ss. XV-XIX): estado de la cuestión», en MARCHANT RIVERA, Alicia y TORRE MOLINA, M.^a Josefa (coords.), *Poder, identidades e imágenes de ciudad en España (ss. XVI-XIX). Música y libros de ceremonial religioso*, Málaga, Editorial Síntesis, 2019, págs. 55-76.

BEDMAR ESTRADA, Luis Pedro, *La música en la Catedral de Córdoba a través del magisterio de Jaime Balius y Vila (1785-1822)*, Córdoba, Junta de Andalucía-Consejería de Educación, 2009.

BERROCAL CEBRIÁN, Joseba Endika, «“Y que toque el Abuè”. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del s. XVIII», *Artigrama*, n.º 12 (1996-1997), págs. 293-312.

BOLEA Y SINTAS, Miguel, *La catedral de Málaga*, Málaga, Arturo Gilabert, 1894.

BOMBI, Andrea, «La música en las festividades del Palacio Real de Valencia en el siglo XVIII», *Revista de Musicología*, vol. 28, n.ºs 1-2 (1995), págs. 175-228.

BOURLIGUEUX, Guy, «Francés de Iribarren, Juan», en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1955, vol. 4, págs. 342-343.

BOYD, Malcolm y CARRERAS LÓPEZ, Juan José (eds.), *Music in Spain during the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; edición de José Máximo Leza Cruz, *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.

BUKOFZER, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, 2^a edición, Madrid, Alianza Música, 1992.

BURGOS MADROÑERO, Manuel, «La evolución urbana de Málaga», *Gibraltar*, n.º 24 (1972), págs. 23-52.

BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., y PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental*, 7^a edición, Madrid, Alianza Música, 2008.

C

CABILDO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA, *Relación de lo que contienen los órganos de la santa iglesia catedral de Málaga, nuevamente contruidos por D. Julián de la Orden*,

Málaga, Oficina del impresor de la Dignidad Episcopal de la santa iglesia y de esta muy ilustre ciudad, 1783.

CALAMÓN DE LA MATA Y BRIZUELA, José. *Glorias sagradas, aplausos festivos y elogios poéticos en la perfección del hermoso magnífico templo de la santa iglesia catedral de Salamanca y colocación del Augustísimo Sacramento en su nuevo sumptuoso tabernáculo*, Salamanca, Imprenta de la Santa Cruz, 1736.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, «Fortunas de Andrómeda y Perseo», en VVAA, *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1663, págs. 47-95.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, «Arquitectos del Barroco en la catedral de Málaga», en LACARRA DUCAY, M.^a del Carmen (coord.), *El Barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, págs. 233-278.

CANELA GRAU, Montserrat, *Antoni Milà, tres dècades de paisaje sonoro devocional. Estudio sobre la capilla de música y el compositor tarraconense en la segunda mitad del s. XVIII*, tesis doctoral, director: Antonio Ezquerro Esteban, Universidad de Salamanca, 2017.

CANONICA DE ROCHEMONTEIX, Elvezio, «Del pecado plurilingüe a la absolución monolingüe. La Farsa del sacramento, llamada de los lenguajes», *Criticón*, n^{os} 66-67 (1996), págs. 369-382.

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina», *Hispania Sacra* LXV, n.º 131 (enero-junio 2013), págs. 182-237.

—, «La organistía en la época de Antonio de Cabezón», *Revista de Musicología*, n.º 2 (2011), págs. 203-221.

—, «Maestros de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en el s. XVIII (I y II)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n^{os} 47 y 49 (2007 y 2009), págs. 293-320 y 309-330.

—, «Cantada», en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, págs. 72-74.

—, «La capilla de música del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 37 (1997), págs. 215-226.

—, «Los maestros de la capilla de Monasterio de la Encarnación de Madrid (s. XVIII)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 36 (1996), págs. 455-486.

—, *El Padre Antonio Soler y el cultivo del villancico en El Escorial*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 1993.

—, *La música en la Real Capilla de Madrid s. XVIII*, Madrid, Fundación Amigos de Madrid, 1992.

CÁRDENAS SERVÁN, Inmaculada, «La música en la Colegiata de Olivares», *Anuario Musical*, n.º 36 (1981), págs. 91-129.

CARRILLO DE ALBORNOZ Y GALBEÑO, Juan, SEQUERA MARTÍNEZ, Luis, y QUESADA GÓMEZ, Agustín, *Abriendo camino. Historia del Arma de Ingenieros*, vol. 1, Madrid, Comisión de Estudios Históricos del Arma de Ingenieros, 1997.

CARTAS MARTÍN, Iván, «Retórica musical. El madrigal *Io pur respiro* de Gesualdo», *Icono 14*, vol. 3, n.º 1 (2005), págs. 118-154.

CARTER, Francis, *A Journey from Gibraltar to Malaga*, Londres, T. Cadell, 1777; edición de Antonio Olmedo López, *Viaje de Gibraltar a Málaga*, Málaga, Diputación de Málaga-Arguval, 1981.

CARRILLO MARTOS, Juan L. y GARCÍA-BALLESTER, Luis, *Enfermedad y sociedad en la Málaga de los siglos XVIII y XIX. La fiebre amarilla (1741-1821)*, Málaga, Universidad de Málaga, 1980.

CASARES RODICIO, Emilio, «La música en la catedral de León; maestros del s. XVIII y catálogo musical», *Archivos Leoneses*, n.º 67 (1980), págs. 7-88.

—, *La música en la Catedral de Oviedo*, Oviedo, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 1980.

—, «Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo», *Anuario Musical*, n.º 30 (1975), págs. 181-208.

CASTRO PÉREZ, Candelaria, CALVO CRUZ, Mercedes y GRANADO SUÁREZ, Sonia, «Las capellanías en los ss. XVII-XVIII a través del estudio de su escritura de fundación», *Anuario de Historia de la Iglesia*, n.º 16 (2007), págs. 335-347.

CEPAS PALANCA, José A., «Los estatutos de limpieza de sangre», en *La crisis de la historia* [en línea]. <https://www.lacrisisdelahistoria.com/estatutos-de-limpieza-de-sangre/> [Consultado el 28/12/2019].

CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Música, 2004.

COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Gabriel de León, 1674.

CRISANTO GÁNDARA, Xosé, «El violón ibérico», *Revista de Musicología*, vol. 22, n.º 2 (1999), págs. 123-164.

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, *Historia de la música española 7: El folklore musical*, Madrid, Alianza Música, 1983.

CUADRADO GARZÓN, M.^a Asunción, *La música en la catedral de Zamora en la primera mitad del s. XVIII*, tesis doctoral, director: Paulino Capdepón Verdú, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

CUÉLLAR FRANCÉS, Rafael, *El maestro de capilla Joaquín García (Anna c. 1710-Las Palmas 1779)*, tesis doctoral, director: José Luis Palacios Garoz, Universitat Jaume I, 2015.

CUENCA RODRÍGUEZ, M.^a Elena, «Música y retórica en el tratado *Musica poetica* (1606) de Joaquim Burmeister», *Sineris. Revista de Musicología*, n.º 12 (2013), págs. 1-45.

D

DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso, *Las epidemias de Málaga: apuntes históricos*, Málaga, Tipología de «El Último», 1903.

—, *Curiosidades malagueñas*, Málaga, Tipografía de Zambrana Hermanos, 1899 (obra reeditada por la Comisión Organizadora de la Feria de Libro en Málaga, Editorial Arguval, 1993).

DÍEZ HUERTAS, Luis y RUIZ CASTRO, Manuel, *Música y músicos en la santa iglesia catedral de Málaga: siglo XVIII, vol. 10*, inédito, Granada, CDMA, 1998.

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad y la Diputación de Cádiz, 2004.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, «Andalucía en el s. XVII (sugerencias sobre algunas líneas de investigación)», en *I Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, Caja de Ahorros de Córdoba, 1976, págs. 349-358.

DONOSTIA, José Antonio de, *Música y músicos en el País Vasco, vol. 5*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1951.

DUCE CHENOLL, José, *La obra vocal de Juan Bautista Cabanilles en su contexto. Una reflexión sobre la práctica musical histórica*, tesis doctoral, directores: Luis Antonio González Marín y Paulino Capdepón Verdú, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.

DURÁN GUDIOL, Antonio, «La capilla de música de la catedral de Huesca», *Anuario Musical*, n.º 19 (1964), págs. 30-55.

E

ESCUER SALCEDO, Sara, *El villancico en la catedral de Jaca durante el reinado de Felipe V (1700-1746): recepción y evolución de un nuevo estilo*, tesis doctoral, director: Antonio Ezquerro Esteban, Universidad Complutense de Madrid, 2018.

ESLAVA Y ELIZONDO, Hilarión (dir.), *Gaceta musical de Madrid*, n.º 33 (16 de septiembre de 1855).

—, *Museo Orgánico Español*, Madrid, Imprenta de José C. de la Peña, 1853.

—, *Lira sacro-hispana: gran colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos*, Madrid, Martín Salazar (ed.), 1852-1860, 10 vols.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, «Noticias relativas a la música y los músicos, procedentes de las actas capitulares de la iglesia de Santa María del Pilar de Zaragoza, 1600-1656», *Cuaderno de Investigación Musical*, n.º 6 (2018), págs. 5-88.

—, «Recepción de la música de Georg Friedrich Händel en España», *Recerca Musicològica*, n.ºs 20-21 (2013-2014), págs. 103-149.

—, «Músicos del seiscientos hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Barbán y Mateo Calvete», *Anuario Musical*, n.º 61 (2006), págs. 81-120.

—, «Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII: procesos de intercambio entre lo culto y lo popular», *Anuario Musical*, n.º 56 (2001), págs. 97-113.

—, «El estudio de las marcas de agua del papel como material para determinar la datación y procedencia de las fuentes histórico-musicales, y su grado de fiabilidad», *Anuario Musical*, n.º 55 (2000), págs. 19-70.

—, *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII (tipología, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*, tesis doctoral, director: José Vicente González Valle, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.

—, «RISM-España importancia y alcance de sus actividades: La catalogación de fuentes musicales en España», *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, vol. 1, n.º 1 (1994), págs. 5-8.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio y ROSA MONTAGUT, Marian, «“Del archivo al concierto”: un itinerario para la recuperación teórica y práctica del Barroco musical hispánico», *Anuario Musical*, n.º 68 (2013), págs. 169-202.

F

FEIJOO Y MONTENEGRO, fray Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1726.

FERNÁNDEZ CABELLO, Lorena, *El tratamiento de la trompa en la obra de Juan Francés de Iribarren a través de sus cantadas: «O que bien que suspenden» (1755), «Jerusalen eleva» (1756) y «Ay tierno pastor mio» (1759)*, TFM, tutor: Francisco Martínez González, Universidad de Granada y Universidad Internacional de Andalucía, 2016.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, «Cantorales polifónicos de la abadía de Santo Domingo de Silos», *Tesoro Sacro Musical*, n.º 57 (1974), págs. 35-39.

FERNÁNDEZ DE LARRINOVA, Rafael, *Un aria da capo de Antonio Vivaldi: «Vedrò con mio diletto»* [en línea], 8 de agosto de 2015 <https://bustena.wordpress.com/2015/12/08/un-aria-da-capo-de-antonio-vivaldi/> [Consultado el 20/10/2019].

FLORISTÁN SAMANES, Casiano, *Diccionario abreviado de liturgia*, Pamplona, Editorial Verbo Divino, 2011.

FRANCES DE IRIBARREN, Juan *et alii*, *Arde el furor intrépido* [Grabación sonora], Sevilla, OBS Prometeo, 2009.

—, *Serpiente venenosa: música en las catedrales de Málaga y Cádiz en el s. XVIII* [Grabación sonora], Sevilla, Almaviva, 2008.

—, *Monumentos sonoros de la catedral de Málaga: música en honor de San Ciriaco y Santa Paula* [Grabación sonora], Málaga, Desirtu, 2008.

—, *Villancicos y cantadas: sacred song and dances from Latin America and Spain* [Grabación sonora], Port Washington, Koch International Classics, 2005.

—, *La música en la catedral de Málaga* [Grabación sonora], Madrid, A & B Master Record Natural, 2001.

—, *Mas no puede ser: Villancicos y cantatas* [Grabación sonora], Madrid, Deutsche Harmonia Mundi, 1994.

—, *Cantatas barrocas del s. XVIII* [Grabación sonora], Madrid, Centro de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan, *Con qué dulzura el alma* [Grabación sonora], Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2017.

—, *Pardiobre* [Grabación sonora], Sevilla, OBS Prometeo, 2011.

—, *Juan Francés de Iribarren (1699-1767): salmos, villancicos y cantadas* [Grabación sonora], Madrid, RTVE, 2007.

FRUTOS DÁVALOS, Alberto de, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Ediciones Nowtilus S. L., 2016.

FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la, «Las cartas de música en la correspondencia general de la catedral de Cuenca (1619-1697)», *Hispania Sacra* LXXI, n.º 144 (julio-diciembre 2019), págs. 547-562.

—, «La intervención musical en las exequias reales de la catedral de Cuenca (1598-1621)», *Hispania Sacra* LXV, n.º 131 (enero-junio 2013), págs. 103-138.

G

GALLEGO GALLEGO, Antonio, *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza Música, 1988.

GÁMEZ AMIÁN, M.^a Aurora, *La economía de Málaga en el s. XVIII*, Granada, Gráficos Arte S.A., 1983.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Madrid, Arco Libros, 1998.

GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel, *Breve historia de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

GARCÍA FRAILE, Dámaso, *Catálogo archivo de música de la catedral de Salamanca*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca-Diputación Provincial de Cuenca, 1981.

GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L., «Villancicos del siglo XVIII en España», *Música y Educación*, n.º 80 (2009), págs. 78-91.

—, «Interpretación de villancicos y cantatas en Málaga a mediados del s. XVIII», *Hoquet*, n.º 2 (2004), págs. 59-74.

—, «Cantatas en Málaga: La música de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)», *Jábega*, n.º 95 (2003), págs. 66-80.

—, *La cantada religiosa de Juan Francés de Iribarren (1698-1767): análisis de Sagrada Devoción (1757)*, trabajo inédito de los cursos del doctorado, Universidad de Granada, 1997-98.

GARCÍA MELERO, José Enrique, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998.

GEMBERO USTÁRROZ, María, *Navarra/Música*, Navarra, Gobierno de Navarra-Departamento de Cultura, Deporte y Juventud-Dirección General de Cultura Príncipe de Viana, 2016.

- , *La música en la catedral de Pamplona durante el s. XVIII*, Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 1995, 2 vols.
- GODWIN, Joscelyn, *Armonías del cielo y de la tierra: la dimensión espiritual de la música desde la Antigüedad hasta la Vanguardia*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2000.
- GÓMEZ-MORÁN, Miriam, «La música religiosa de Liszt», *Revista de Espiritualidad*, n.º 67 (2008), págs. 371-386.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio (dir.), *Catálogo de Libros de Polifonía [y del archivo de música] de la Catedral de Sevilla*, Granada, CDMA, 1994.
- GONZÁLEZ COBO, Ramón Andrés, *Diccionario de instrumentos musicales: de Píndaro a J. S. Bach*, Barcelona, Bibliograf, 1995.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, «El nacimiento de Cristo», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 2, n.º 4 (2010), págs. 41-59.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, «Acerca de la recuperación de *Venus y Adonis*, de José de Nebra», *Cuadernos de Investigación Musical*, n.º 6 (2018), págs. 115-155.
- , «Regir la capilla o el oficio de director antes de que existieran los directores», *Quodlibet: Revista de Especialización Musical*, n.º 46 (2010), págs. 81-117.
- , «“Pastor a los campos diles”, villancico de Navidad de Mateo Romero y Jusepe Ximénez», *Anuario Musical*, n.º 57 (2002), págs. 85-96.
- , «Aspectos de la práctica musical española en el s. XVII: voces y ejecución vocal», *Anuario Musical*, n.º 56 (2001), págs. 83-95.
- , «El teatro y lo teatral en los villancicos de Joseph Ruiz Samaniego», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 10, n.º 1 (1994), págs. 97-140.
- , «A propósito de “Música para los ministriles de El Pilar de Zaragoza (1671-1672)”». Noticias y reflexiones sobre la Capilla de Música de El Pilar en el s. XVII», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 7, n.º 2 (1991), págs. 159-170.
- ,
- «Notas sobre la trasposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del s. XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza», *Recerca musicològica*, n.ºs 9-10 (1989-90), págs. 303-325.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio y GONZÁLEZ URIOL, José Luis, «Práctica de tañedores, entre los ss. XVI y XXI», *Anuario Musical*, n.º 69 (2014), págs. 295-322.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, *Ad limina apostolorum. Cartas de los obispos malagueños conservadas en el archivo secreto vaticano y otros documentos sobre la historia de la Iglesia en Málaga*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2010.

—, *Málaga: perfiles de su historia en documentos del archivo catedral (1487-1516)*, tesis doctoral, directora: Marion Reder Gadow, Universidad de Málaga, 1994.

—, *Archivo de la catedral de Málaga*, Málaga, Ediciones Edinford, 1994.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, «Música y retórica: una nueva trayectoria de la “Ars Musica” y la “Musica practica” a comienzos del Barroco», *Revista de Musicología*, vol. 10, n.º 3 (1987), págs. 811-841.

GREEN, Robert A., BAINES, Anthony C., LITTLE y MEREDITH, Ellis, «Musette», en SADIE, Sadie y TYRRELL, John (coords.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línea]. <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el 31/07/19].

GUILLÉN ROBLES, Francisco, *Historia de Málaga y su provincia*, 4ª edición, Málaga, Editorial Arguval, 2001.

GUILLÉN BERMEJO, M.ª Cristina y RUIZ DE ELVIRA, Isabel (coords.), *Catálogo de villancicos y oratorios de la Biblioteca Nacional: siglos XVIII-XIX*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario, *La música en la Colegial de San Salvador de Sevilla*, tesis doctoral, directora: M.ª Isabel Osuna Lucena, Universidad de Sevilla, 2001.

H

HAMILTON, Earl J., *Guerra y precios en España, 1651-1800*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

—, *El tesoro americano y la revolución de los precios en España*, Barcelona, Ariel Historia, 1975.

HAMILTON, Mary Neal, *Music in Eighteenth Century Spain*, Nueva York, University of Illinois Press- Urbana, 1937.

HILL, John Walter, *La música barroca*, Madrid, Ediciones Akal, 2010.

HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio, «Música y músicos de la catedral de Pamplona», *Anuario Musical*, n.º 12 (1967), págs. 209-246.

HERRANDO YAGO, José, *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección*, París, 1757.

HONEGGER, Marc, *Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs oeuvres*, París, Editorial Bordas, 1970; edición de Tomás Marco Aragón, *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*, Madrid, Espasa Calpe-Banco Bilbao Vizcaya, 1993.

HUELIN Y RUIZ BLASCO, Ricardo, «Apuntes para la historia de la sociedad malagueña», *Gibralfaro*, n.º 22 (1970), págs. 9-129.

HURTADO BODELÓN, Jesús, *Historia de la literatura española (en español)*, Madrid, Punto de Vista Editores, 2015.

I

ISUSI FOGOAGA, Rosa, *La música en la catedral de Sevilla en el s. XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, tesis doctoral, directora: María Gembero Ustárroz, Universidad de Granada, 2002.

J

JAMBOU, Louis, «Algunos músicos “extranjeros” en Castilla», *Revista de Musicología*, vol. 5, n.º 1 (1982), págs. 143-152.

JANETZKY, Kurt, *The Horn*, Portland, Amadeus Press, 1988.

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro, *La música en Jaén*, Jaén, Diputación, 1991.

K

KAMEN, Henry, *Felipe V, el rey que reinó dos veces*, Madrid, ediciones «Temas de Hoy», 2000.

KASTNER, Santiago, «La música en la catedral de Badajoz (años 1654-1764)», *Anuario Musical*, n.º 18 (1963), págs. 223-238.

—, «Notas sobre la música en la catedral de Tuy», *Anuario Musical*, n.º 13 (1958), págs. 195-200.

KENYON DE PASCUAL, Beryl, «El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavazza», *Revista de Musicología*, vol. 7, n.º 2 (1984), págs. 431-434.

KNIGHTON, Tess y TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*, Aldershot, Ashgate, 2007.

KRAUEL, Blanca, *Viajeros británicos en Málaga (1760-1855)*, Málaga, Diputación Provincial, 1988.

L

LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz, «El Estudio de Gramática de Viana», *Príncipe de Viana*, n.º 246 (2009), págs. 145-195.

—, «Juan Francés de Iribarren, compositor de Sangüesa (1699-1767)», *Príncipe de Viana*, n.º 218 (1999), págs. 663-704.

— (coord.), *Juan Francés de Iribarren. Compositor 1699-1767*, Navarra, Coral Nora de Sangüesa, 1999.

—, «Organeros y órganos en Sangüesa», *Príncipe de Viana*, n.º 209 (1996), págs. 499-544.

LAIRD, Paul R., *Towards a history of the Spanish Villancico*, Michigan, Harmonie Park Press, 1997.

LAMANO Y BENEITE, José de, *El dialecto vulgar salmantino*, Salamanca, Imprenta de «El Salmantino», 1915.

LARA MORAL, Laura, «La Natividad en la catedral de Málaga: año 1751», *Hoquet*, n.º 12 (2014), págs. 92-106.

—, *Juan Francés de Iribarren: Las cantadas de Navidad de 1751*, TFM, tutores: Victoriano J. Pérez Mancilla y Francisco Martínez González, Universidad de Granada y Universidad Internacional de Andalucía, 2013.

LATHAM, Alison (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

LESTER, Joel, *Compositional theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

—, *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*, Nueva York, Oxford University Press, 1996.

LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica (vol. 4). La música en el s. XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.

LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Inventario musical de 1770 en la catedral de Málaga», *Anuario Musical*, n.º 24 (1969), págs. 237-246.

—, «Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585-1799) [II]» *Anuario Musical*, n.º 23 (1968), págs. 157-189.

—, «Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585-1799) [I]», *Anuario Musical*, n.º 22 (1967), págs. 145-171.

—, «Notas históricas de los maestros de capilla de la catedral de Málaga (1641-1799)», *Anuario Musical*, n.º 20 (1965), págs. 105-160.

—, «Notas históricas de los maestros de capilla de la catedral de Málaga (1583-1641)», *Anuario Musical*, n.º 19 (1964), págs. 72-93.

LLORENS CISTERÓ, José M.^a, «Morales, Cristóbal de», en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 7, págs. 761-769.

- , «Guerrero, Francisco», en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 6, págs. 26-36.
- LOLO HERRANZ, Begoña, «La recepción del primer barroco en la Real Capilla», *Recerca Musicològica*, n^{os} 17-18 (2007-2008), págs. 67-81.
- , *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1990.
- LÓPEZ-CALO, José, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012.
- , *La música en la catedral de Valladolid. Documentario musical (I). Actas capitulares (1547-1829)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Caja España, 2007.
- , «Catedrales», en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, págs. 440-447.
- , *La música en la Catedral de Plasencia (notas históricas)*, Madrid, Ediciones De La Coria-Fundación Xavier de Salas, 1995.
- , *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*, Granada, CDMA, 1993.
- , *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, Granada, CDMA, 1993.
- , *Música en la catedral de Calahorra*, Logroño, Gobierno de La Rioja-Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1991.
- , *Documentario musical de la Catedral de Segovia, vol. 1*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- , *La música en la catedral de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial, 1988-1989.
- , *La música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, Gobierno de La Rioja-Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988.
- , «Barroco-Estilo Galante-Clasicismo», en LÓPEZ-CALO, José, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael y CASARES RODICIO, Emilio (coords.), *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente»*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 2, págs. 3-29.
- , *La música en la catedral de Zamora, vol. 1. Catálogo del archivo de música*, Zamora, Diputación Provincial, 1985.
- , *La música en la Catedral de Palencia*, Palencia, Institución «Tello Téllez de Meneses»-Diputación Provincial de Palencia, 1981.

—, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Ávila*, Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978.

—, *Catálogo musical del archivo de la santa iglesia catedral de Santiago*, Cuenca, Diputación Provincial-Instituto de Música Religiosa, 1972.

—, *La música en la catedral de Granada en el s. XVI*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1963.

—, «Fray José de Vaquedano, maestro de capilla de la catedral de Santiago (1681-1711)», n.º 10 (1955), págs. 191-216.

LÓPEZ CANO, Rubén, *Música y retórica en el Barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

LORENZO VÉLEZ, Antonio, «Una aproximación a la literatura de cordel», *Revista de folklore*, n.º 17, tomo 2a (1982), págs. 146-151.

LUIS IGLESIAS, Alejandro, «Alonso Lobo como compositor de villancicos o los inicios de la impresión de pliegos navideños», *Apuntes 2*, n.º 4 (2004), págs. 5-41.

M

MADURELL MARIMÓN, José M.^a, «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, músicos e instrumentos (ss. XIV-XVIII)», n.º 4 (1949), págs. 193-220.

—, «Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (ss. XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, n.º 3 (1948), págs. 213-243.

MARÍN CORBÍ, Fernando, «Figuras, gesto, afecto y retórica en la música», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 23, n.º 1 (2007), págs. 11-52.

MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, Kassel, Reichenberger, 2002.

—, «Francés de Iribarren, Juan», en SADIE, Stanley y TYRRELL, John (coords.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línea]. <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el 17/11/19].

MARÍN LÓPEZ, Javier, «Música local e internacional en una catedral novohispana de provincias: Valladolid de Michoacán (XVII-XVIII)», en ALFARO CRUZ, Jesús y TORRES MEDINA, Raúl (coords.), *Música y catedral. Nuevos enfoques, viejas temáticas*, México, Seminario Permanente de Historia y Música en México-Universidad Autónoma de México, 2010, págs. 87-105.

- , «Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (ss. XVII-XIX)», *Príncipe de Viana*, n.º 238 (2006), págs. 425-457.
- , «Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)», en GARCÍA-ABÁSULO, Antonio (coord.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, Servicios de publicaciones Universidad de Córdoba, 2010, págs. 95-132.
- MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto, *Niños y tiples en la catedral de Zamora (1600-1750). Aproximación a su estudio*, Zamora, Festival Internacional de Música «Pórtico de Zamora», 2008.
- MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del s. XVIII: la vida y obra de Jaime Torrens*, tesis doctoral, director: Antonio Martín Moreno, Universidad de Granada, 1997, 2 vols.
- , *Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836), organista de la catedral de Málaga*, Málaga, Cátedra «Rafael Mitjana» de la Universidad y Diputación Provincial, 1987.
- MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles y MESSA POULLET, Carlos, «Málaga», en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. 7, págs. 46-61.
- MARTÍN MORENO, Antonio (dir.), *Catálogo del archivo de música de la catedral de Málaga*, Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2003.
- , *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1985.
- , *Historia de la música andaluza*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- (ed.), *Cuaderno de las obligaciones que deben cumplir los músicos de voz, ministriles y demás instrumentistas de la capilla de música de esta santa iglesia catedral de Málaga [...] hasta este año de 1770*, edición facsímil, Granada, Ministerio de Cultura, 1985.
- , *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», 1976.
- MARTÍN TENLLADO, Gonzalo, *Eduardo Ocón: El Nacionalismo Musical*, Málaga, Seyer, 1991.
- MARTÍNEZ GIL, Carlos, «Los villancicos de Jaime Casellas para la catedral de Toledo (1734-1762)», *Archivo Secreto*, n.º 3 (2006), págs. 226-258.
- , *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764): evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.
- MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música en su entorno*, Málaga, Studia Malacitana, 1996.

MARTÍNEZ SOLARES, José Manuel, *Los efectos en España del terremoto de Lisboa (1 de noviembre de 1755)*, Madrid, Ministerio de Fomento Español, 2001.

MEDINA ÁLVAREZ, Ángel, *Los atributos del capón*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001.

MEDINA CONDE, Cristóbal de, *Descripción de la santa iglesia catedral de Málaga, desde 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*, Málaga, Impresor del Correo de Andalucía, 1878.

MESSA POULLET, Carlos, *La música en la catedral de Málaga durante el Renacimiento*, tesis doctoral, director: Antonio Martín Moreno, Universidad de Granada, 1997.

MITJANA Y GORDÓN, Rafael, «Histoire de la musique: Espagne», en LAVIGNAC, Albert, *Encyclopédie de la Musique*, París, Delagrave, 1920; edición de Antonio Álvarez Cañibano, *La música en España*, Madrid, Centro de Documentación Musical de Madrid, 1993.

MOLL ROQUETA, Jaime, «Documentos para la historia de la música en la catedral de Toledo», *Anuario Musical*, n.º 13 (1958), págs. 159-166.

MONTERO GARCÍA, M.^a Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca*, Salamanca, Publicaciones del archivo catedral de Salamanca, 2011.

—, *La figura de Manuel Doyagüe (1755-1842) en la música española*, tesis doctoral, director: Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

MORALES GARCÍA-GOYENA, Luis, *Estatutos de la catedral de Málaga recogidos de los originales por el Doctor Luis Morales García-Goyena*, Granada, Imprenta y Librería de López de Guevara, 1907.

N

NARANJO LORENZO, Luis E., «Francés de Iribarren, Juan», en ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo (dir.), *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2011, vol. 20, págs. 359-563.

—, «Francés de Iribarren Echevarría, Juan», en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 5, págs. 235-241.

—, «La aportación de Juan Francés de Iribarren en la música española del s. XVIII», *Musiker*, n.º 11 (1999), págs. 35-48.

—, «Los villancicos y las cantadas de Navidad de Juan Francés de Iribarren», conferencia presentada en el ciclo *Secular Genres in Sacred Contexts?: the Villancico and the Cantata in the Iberian world, 1400-1800*, celebrado en Londres entre el 1 al 4 de julio de 1998 con la dirección de Tess Knighton y Álvaro Torrente (inédito).

—, *Transcripción de una selección de la obra de Juan Francés de Iribarren (1699-1767) (estudio preliminar y catálogo)*, inédito, Granada, CDMA, 1997.

—, «Los maestros de capilla de la catedral de Málaga», *Boletín de la Federación Andaluza de Coros*, n.º 2 (1996), págs. 4-12.

NAVARRO GONZALO, Restituto, *Catálogo musical del archivo de la santa iglesia catedral basílica de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial, Instituto de Música Religiosa, 1973.

NAVASCUÉS ZAMORA, Vicente, *Transcripción de partituras del maestro don Juan Francés de Iribarren (1699-1767)* [Música impresa], inédito, Granada, CDMA, 2007.

O

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, «Aportaciones de la correspondencia epistolar de Miguel de Irizar sobre música y músicos españoles durante el s. XVII», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 16 (1995), págs. 83-96.

P

PACETTI ARANDA, Luis M.^a, *Transcripción de obras a solo del s. XVIII del Archivo de Música de la Catedral de Málaga* [Música impresa], inédito, Granada, CDMA, 2008.

PÁEZ MARTÍNEZ, Martín, «Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical», *Rétor*, n.º 6 (2016), págs. 51-72.

PAJARES BARÓN, Máximo, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Cádiz*, Granada, CDMA, 1993.

PALACIOS GAROZ, José Luis, *El último villancico barroco valenciano*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995.

PASTOR COMÍN, Juan José, «Los colaboradores literarios de Sebastián Durón», *Scherzo: Revista de Música*, n.º 317 (2016), págs. 78-92.

—, «Música y literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes», *Revista de Musicología*, vol. 27, n.º 2 (2004), págs. 1190-1197.

PAVÍA Y SIMÓ, Josep, *La música en Cataluña en el s. XVIII. Francesc Valls (1671-1747)*, Barcelona, CSIC, 1997.

—, «Documents per a la història de les capelles de música de Barcelona. 1763-1820», *Anuario Musical*, n.º 37 (1982-1983), págs. 99-128.

PEDRELL SABATÉ, Felipe, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*, Barcelona, Víctor Berdós, 1987.

PEDRO HERNÁNDEZ, Aquilino de, *Diccionario de términos religiosos y afines*, Pamplona, Editorial Verbo Divino, 2009.

PELINSKI, Ramón A., «La polifonía vocal española del siglo XVII y su forma de escribirla», *Anuario Musical*, n.º 24 (1969), págs. 191-198.

PEÑALVER SARAZIN, Guillermo, VILLARREAL FUENTES, José Manuel y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, *Juan Francés de Iribarren: Cantadas para la catedral de Málaga*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011.

PÉREZ BERNÁ, Juan, *La capilla de música de la catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1766-1727)*, tesis doctoral, directora: M.ª Pilar Alén Garabato, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

PÉREZ MANCILLA, Victoriano J., «La plaza de organista en las catedrales españolas en la época de Durón (1660-1716)», en CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino y PASTOR COMÍN, Juan José (eds.), *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época*, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, págs. 245-265.

—, «Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión», *Anuario Musical*, n.º 68 (2013), págs. 47-80.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano, «Francés de Iribarren, Juan», en *Diccionario de la música y músicos*, Madrid, Istmo, 1985, vol. 2, pág. 45.

PÉREZ PRIETO, Mariano, «La capilla de música de la Catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750: historia y estructura», *Revista de Musicología*, n.º 18 (1995), págs. 145-173.

PINO CHICA, Enrique del, *Historia general de Málaga*, Córdoba, Almuzara, 2008.

—, *Tres siglos de teatro malagueño (XVI-XVII- XVIII)*, Madrid, Universidad de Málaga, 1974.

PLAZA PRIETO, Juan, *Estructura económica de España en el s. XVIII*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1976.

PRATS REDONDO, Consuelo, *Música y músicos en la catedral de Murcia entre 1600-1750*, tesis doctoral, director: Antonio Ezquerro Esteban, Universidad de Murcia, 2010.

PRECIADO RUIZ DE ALEGRÍA, Dionisio, «Juan García de Salazar. Maestro de capilla en Toro, Burgo de Osma y Zamora (†1710)», n.ºs 31-32 (1976-1977), págs. 65-113.

—, «Obras desconocidas de autores conocidos en los cantorales de Silos», *Revista de Musicología*, n.º 15 (1992), págs. 625-720.

PUCHE LORENZO, Miguel Ángel, «Nuevos ejemplos de lenguas inventadas en algunas canciones de Navidad (ss. XVII y XVIII)», *Estudio de Lingüística Universidad de Alicante*, n.º 12 (1988), págs. 181-193.

Q

QUEROL GAVALDÁ, Miguel, «El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)», *Cuadernos de sección. Música*, n.º 1 (1983), págs. 115-128.

—, *Esteban de Brito. Obras*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1976.

—, *Música Barroca Española, vol. 5: cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1973.

QUINTANAL ÁLVAREZ, Inmaculada, *La música en la catedral de Oviedo en el s. XVIII*, Oviedo, Centro de estudios del s. XVIII-Consejería de Educación del Principado de Asturias, 1983.

R

RAMOS LÓPEZ, Pilar, *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del s. XVII: Diego de Pontac*, Granada, Diputación Provincial-Junta de Andalucía, 1992, 2 vols.

—, «Pastorelas and the pastoral tradition in 18th Century spanish villancicos», en KNIGHTON, Tess y TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro (eds.), *Devotional music in Iberian world, 1450-1800. The villancico and related genres*, Aldershot, Ashgate Publishing Company, 2007, págs. 283-306.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua, vols. 1-6*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1729-39.

REDER GADOW, Marion, «Fundación y erección de la escuela de primeras letras para pobres: Señora del Carmen», *Baetica*, n.º 10 (1987), págs. 309-326.

—, «Una institución docente malagueña del s. XVIII: los Niños de la Providencia», *Baetica*, n.º 8 (1985), págs. 405-415.

—, «Aproximación a una institución docente femenina: el colegio de huérfanas Nuestra Señora de la Concepción de María Santísima», *Baetica*, n.º 7 (1984), págs. 291-301.

REINA MENDOZA, José Manuel, *La vivienda en la Málaga de la segunda mitad del s. XVIII*, Málaga, Diputación Provincial, 1986.

REPPETO BETES, José Luis, *La capilla de música de la Colegial de Jerez (1550-1825)*, Jerez de la Frontera (Cádiz), Centro de Estudios Jerezanos-CSIC-Editorial Sexta S.A., 1980.

REY SÁNCHEZ, Generosa, *Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del Siglo de Oro. Edición de villancicos españoles del s. XVII (1621-1700)*, tesis doctoral, directores: Ramón Mariño Paz y José Ramón Morala Rodríguez, Universidad de Salamanca, 2010.

RODRIGO HERRERA, José Carlos, *La música en Málaga durante el reinado de Carlos II (1665-1700)*, tesis doctoral, directora: M.^a Josefa de la Torre Molina, Universidad de Málaga, 2015.

RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, *Ecdótica y estudio lingüístico de los villancicos del s. XVIII del archivo de la catedral de Málaga*, tesis doctoral, directora: Pilar Carrasco-Cantos, Universidad de Málaga, 2016.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Pablo L., «Solo Madrid es corte. Villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la catedral de Segovia», *Artigrama*, n.º 12 (1996-97), págs. 237-256.

RODRÍGUEZ MARTÍN, Noelia, «Villancicos barrocos de Diego Durón: Reflexiones en torno a su inspiración canaria», *El Museo Canario*, LIV-1 (1999), págs. 381-388.

ROS-FÁBREGAS, Emilio, «Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica», *CODEXXI*, n.º 1 (1998), págs. 68-135.

ROSEN, Charles, *Formas de sonata*, Madrid, Mundimúsica ediciones, 2010.

RUBIO CALZÓN, Samuel, «El archivo de música de la catedral de Plasencia», *Anuario Musical*, n.º 5 (1950), págs. 147-168.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, tesis doctoral, director: Antonio Martín Moreno, Universidad de Granada, 1995, 2 vols.

S

SALDONI I REMENDO, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881; edición de Jacinto Torres Mulas, Madrid, Centro de Documentación Musical de Madrid, 1986.

- SALVADOR PLANS, Antonio, «La conciencia dialectal en Gabriel y Galán», *Alcántara: Revista del Seminario de Estudios Cacerreños*, n.º 63 (2005), págs. 9-32.
- SÁNCHEZ, Marta, *XVIII Century Spanish Music: Villancicos of Juan Francés de Iribarren*, Pittsburg (EE. UU.), Latin American Literary Review Press, 1988.
- SÁNCHEZ LA CHICA, Juan Manuel y TORRE PRIETO, Adolfo de la, *La catedral de Málaga: una sinfonía inacabada*, Málaga, Obispado de Málaga, 2018.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Gustavo, «Las cantadas de Navidad en los monasterios jerónimos de Guadalupe y El Escorial», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2009, págs. 603-620.
- SANTOS ARREBOLA, M.^a Soledad, *La Málaga Ilustrada y los filipenses*, Málaga, Universidad de Málaga-Caja de Ahorros de Antequera-Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1990.
- SARRIA MUÑOZ, Andrés, *Religiosidad y política. Celebraciones públicas en la Málaga del s. XVIII*, Málaga, Gráficas San Pancraccio, 1996.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, «El maestro de capilla palentino Tomás Micieces I (1624-1667): su vida, su obra y sus discípulos», *Anuario Musical*, n.º 30 (1975), págs. 67-96.
- SOBOUL, Albert, LEMARCHAND, Guy y FOGEL, Michèle, *Le siècle des Lumières. L'essor (1715-1750)*, París, Presses Universitaires de France, 1977; traducción y edición de Juan Calatrava Escobar, *El siglo de Las Luces. Los inicios (1715-1750)*, Madrid, Ediciones Akal, 1992.
- SORIANO FUERTES, Mariano, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850, vol. 4*, Barcelona-Madrid, Imprenta de Narciso Ramírez, 1859.
- SOTORRÍO TENLLADO, Regina, «La catedral de Málaga suena en Roma», en *Diario Sur* [en línea], 16-10-2018. <https://www.diariosur.es/culturas/musica/catedral-malaga-suena-20181016212422-nt.html> [Consultado el 21/10/2019].
- STEVENSON, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1961; reeditado en *La música en las catedrales del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- , «Francés de Iribarren, Juan», en SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6ª edición, Londres, MacMillan Publishers Limited, 1980, vol. 6, págs. 772-773.

SUÁREZ-PAJARES, Javier, *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, 2 vols.

SUBERBIOLA MARTÍNEZ, Jesús, *Real Patronato de Granada. El arzobispo Talavera, la Iglesia y el Estado Moderno (1486-1516)*, Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1985.

SUBIRÁ PUIG, José, «La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos», *Anuario Musical*, n.º 19 (1959), págs. 207-230.

T

TEJERIZO ROBLES, Germán, *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada*, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura-Editoriales Andaluzas Unidas, 1989, 2 vols.

TORIBIO GIL, Pablo, *La misa en España durante la primera mitad del s. XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas*, tesis doctoral, directores: José Máximo Leza Cruz y Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, Universidad de Salamanca, 2013.

TORRE MOLINA, M.^a Josefa de la, «La catedral de Málaga como modelo de estudio de la música en el ámbito catedralicio español e hispanoamericano: logros, perspectivas y retos», en GARCÍA-ABÁSULO, Antonio (coord.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba, Servicios de publicaciones Universidad de Córdoba, 2010, págs. 299-341.

—, «Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España, el caso de la catedral de Málaga», en MARÍN LÓPEZ, Miguel Ángel (ed.), *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, págs. 237-285.

—, *La música en Málaga durante la era napoleónica*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna», *Artigrama*, n.º 12 (1996-97), págs. 217-236.

TORRES Y VILLARROEL, Diego de, *Juguetes de Talía, vol. 2*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1795.

V

VALBUENA BRIONES, Ángel, «Los papeles cómicos y las hablas dialectales en dos comedias de Calderón», *Thesaurus*, vol. 42, n.º 1 (1987), págs. 47-59.

- VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel, *La Navidad en las artes plásticas del Barroco español*, tesis doctoral, director: Domingo Sánchez-Mesa Martín, Universidad de Granada, 2005.
- VALLS GALÁN, Francesc, *Mapa Armónico Práctico*, 1742; edición de Josep Pavía i Simó, *Frances Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)*, Barcelona, CSIC, 2002.
- VEGA GARCÍA-FERRER, M.^a Julieta, *Los cantorales de canto llano en la catedral de Málaga*, Sevilla, Consejería de Cultura-CDMA, 2007.
- VICENS VIVES, Jaime, *Aproximación a la historia de España*, Barcelona, Editorial Vicens-Vives S.A., 1988.
- VILAR I TORRENS, Josep M.^a, *La música a la seu de Manresa en el segle XVIII*, Manresa, Generalitat de Catalunya-Caixa de Manresa-Ajuntament de Manresa, 1990.
- VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos, *Los villancicos gallegos*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1994.
- VILLANUEVA ABELAIRAS, Carlos, GOYENA, Héctor L., RESTELLI, Graziela B., y SÁNCHEZ, Walter, «Villancico», en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 10, págs. 920-925.
- VILLAS TINOCO, Siro, «El siglo XVIII malagueño», en *Málaga*, Granada, Editorial Andaluza de Ediciones ANEL S.A., 1984.
- , *Málaga en tiempos de la Revolución Francesa*, Málaga, Universidad de Málaga, 1979.
- , «La Málaga Ilustrada: el siglo XVIII», en VVAA, *Historia de Málaga*, Málaga, Prensa Malagueña S.A.-Diario SUR, 1958, págs. 397-480.
- VILLEGAS RODRÍGUEZ, Manuel, «San Agustín *in Diem Natalis Domini*», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2009, págs. 7-22.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia, «Voces e instrumentos en la música española del s. XVIII», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 3, n° 2, 1987, págs. 95-105.
- VVAA, *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, Madrid, Arco/Libros, 1996.

W

WEBSTER, James, «Between Enlightenment and Romanticism in music history: “First Viennese Modernism” and the delayed Nineteenth Century», *19th-Century Music*, vol. 25, n^{os} 2-3 (Otoño/Primavera 2001-2002), págs. 108-126.

WESTRUP, Jack, «Recitativo», en SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6^a edición, Londres, MacMillan Publishers Limited, 1980, vol. 15, págs. 643-648.

WESTRUP, Jack, MC CLYMONDS, Marita P., BUDDEN, Julian y CLEMENS, Andrew, «Aria», en SADIE, Stanley y TYRRELL, John (coords.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línea]. <http://www.oxfordmusiconline.com> [Consultado el 26/01/19].

WOBESER, Gisela von, «La función social y económica de las capellanías de misas en la Nueva España del s. XVIII», *Estudios de Historia Novohispania*, n.º 16 (1996), págs. 119-138.

ANEXO 1

PLANTILLA MUSICAL DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA DURANTE EL MAGISTERIO DE IRIBARREN: CANTANTES, MINISTRILES Y ASPIRANTES, POR ORDEN ALFABÉTICO

ACOSTA, Antonio (tenor)

En marzo de 1754, Antonio Acosta, procedente de Ronda, mostró su interés por la prebenda de tenor en la capilla malagueña¹⁷⁹⁵. Por aquel entonces sugirió que, en un periodo de año y medio, estaría adiestrado en música y habilitado en gramática, por lo que se le admitió a cambio de un salario¹⁷⁹⁶. Dos años más tarde solicitó opositar para la prebenda de tenor vacante¹⁷⁹⁷ y, aunque en un principio no se le permitió por falta de órdenes¹⁷⁹⁸, finalmente se le dispensó para que pudiera participar¹⁷⁹⁹.

Una vez realizado el correspondiente examen, el maestro Iribarren informó de la buena calidad vocal e inteligencia en música que poseía¹⁸⁰⁰. Pocos meses después se leyeron sus pruebas de genealogía y limpieza de sangre, realizadas en Acebo y la villa de Fuente Grinaldo, en los obispados de Coria y Ciudad Rodrigo (provincia de Extremadura)¹⁸⁰¹.

En octubre de aquel mismo año, Su Majestad le hizo merced de la media ración de tenor vacante y, puesto que aún no era presbítero, se le encomendó que se ordenara en el plazo de un año¹⁸⁰². Tras haber tomado posesión del cargo¹⁸⁰³, desde 1760 se le citó en numerosas ocasiones por su delicado estado de salud¹⁸⁰⁴.

Su fallecimiento, finalmente, tendría lugar el 25 de septiembre de 1768¹⁸⁰⁵ y, a modo de anécdota, parece que este músico no tuvo muy buena fama entre los miembros del cabildo ya que, en 1777, hablando de otros tenores de la capilla que desconocían el latín, se referían a Acosta diciendo que era corto en gramática¹⁸⁰⁶. Además, le solía dar calentura por los continuos errores en la letra, y le atribuyen su muerte al pudor y vergüenza que le ocasionaba el ejercicio de su ignorancia¹⁸⁰⁷.

¹⁷⁹⁵ ACM, AACC n.º 47, fol. 137r, 18-3-1754.

¹⁷⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁹⁷ ACM, AACC n.º 48, fol. 266r, 16-7-1756.

¹⁷⁹⁸ ACM, AACC n.º 48, fol. 295r, 18-8-1756.

¹⁷⁹⁹ ACM, AACC n.º 48, fol. 322v, 15-9-1756.

¹⁸⁰⁰ ACM, AACC n.º 48, fols. 361r y 361v, 13-10-1756.

¹⁸⁰¹ Estas se leyeron en varias reuniones capitulares de 1757. ACM, AACC n.º 48, fols. 481r y 481v, 1-8-1757 y ACM, AACC n.º 48, fols. 451r y 451v, 5-10-1757. En dichas pruebas de genealogía y limpieza de sangre, fechadas en 1756, se especificaba que era natural de Marbella, oriundo de Ciudad Rodrigo. ACM, Leg. 38, Pza. 8.

¹⁸⁰² ACM, AACC n.º 48, fol. 453r, 12-10-1757.

¹⁸⁰³ ACM, AACC n.º 48, fols. 454v y 455r, 13-10-1757.

¹⁸⁰⁴ En la reunión capitular del 10 de octubre de 1760 se decía que estuvo en Marbella mudando aguas por su dolor hipocondríaco convulsivo. ACM, AACC n.º 49, fols. 200r y 200v, 10-10-1760.

¹⁸⁰⁵ ACM, AACC n.º 50, fol. 660v, 25-9-1768.

¹⁸⁰⁶ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836)...*, op. cit., págs. 62-63.

¹⁸⁰⁷ *Ibidem*.

AGUILAR, Pascual de (salmista)

Este salmista fue admitido en la catedral de Málaga en julio de 1743¹⁸⁰⁸, dato que se corrobora en los salarios entregados a los miembros de la capilla de música durante el segundo semestre de 1743¹⁸⁰⁹. Solo un año más tarde se le despidió, aunque desconocemos la causa¹⁸¹⁰; no obstante, se conserva una carta suya sin fechar solicitando su readmisión¹⁸¹¹, siendo esta la última noticia relacionada con este cantante que se ha podido encontrar.

AGUILERA PALENQUE, José (Miguel) de (salmista y ayuda de sochantre)

Este cantante con voz de tenor, tras haber participado con el coro de la capilla de la catedral de Málaga en agosto de 1716, afirmaba hallarse con principios de canto llano; parece ser que sus cualidades eran las adecuadas, pues se le admitió para officiar los maitines de noche, alternando por semanas con Bernardo Ortega, al mismo tiempo que asistía al coro de día como ayuda de sochantre y salmista¹⁸¹². En mayo de 1729 decía llevar catorce años sirviendo en la catedral de Málaga, aunque con un salario muy corto, por lo que pedía se le aumentase¹⁸¹³. La falta de salmistas en los maitines de noche era un problema en la capilla musical malagueña por aquel entonces y, en noviembre, se acordó que José de Aguilera, Juan Gallac, Sebastián Carabantes y Félix de Borja asistiesen todas las noches de maitines a sochantrear y salmear¹⁸¹⁴. Esto no fue aceptado de buen agrado por los cantantes implicados, pues pidieron que se revocara lo acordado¹⁸¹⁵.

En junio de 1732, José de Aguilera solicitó permiso para pasar a Coín, «su patria», a curarse del calor de hígado que padecía, y se le concedió un mes de licencia¹⁸¹⁶. A propósito de su situación económica, en 1734 sostenía que gozaba de una ración diaria a cargo del colegio, pero que el Obispo quería suprimírsela; además, exponía que, por lo tenue de su renta, no podía mantener al crecido número de colegiales que anualmente tenía¹⁸¹⁷.

¹⁸⁰⁸ ACM, AACC n.º 46, fols. 38v y 41r, 24-7-1743.

¹⁸⁰⁹ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la la capilla de música correspondientes a la segunda mitad de 1743.

¹⁸¹⁰ ACM, AACC n.º 46, fol. 215v, 5-11-1744.

¹⁸¹¹ ACM, Leg. 616, carta de Pascual de Aguilera.

¹⁸¹² ACM, AACC n.º 41, fols. 43v y 44r, 27-8-1716.

¹⁸¹³ ACM, AACC n.º 44, fols. 118r y 118v, 12-5-1729.

¹⁸¹⁴ ACM, AACC n.º 44, fol. 143v, 10-11-1729.

¹⁸¹⁵ ACM, AACC n.º 44, fols. 145v y 146r, 25-11-1729.

¹⁸¹⁶ ACM, AACC n.º 44, s.p., 30-6-1732.

¹⁸¹⁷ ACM, AACC n.º 44, s.p., 25-10-1734.

Además de todo lo anteriormente mencionado, fue capellán de Santa Bárbara¹⁸¹⁸, cargo que le supuso un costoso litigio¹⁸¹⁹, y elaboraría la tabla del coro durante treinta años¹⁸²⁰. Finalmente, renunció a su plaza en junio de 1771, por encontrarse incapacitado debido a sus achaques¹⁸²¹; dato que se confirma en los salarios fijos y variables asignados durante el primer semestre de aquel año, donde se señalaba que Aguilera solo ejerció hasta el 14 de junio¹⁸²².

ALMÁCHAR, Juan de (seise)

Este seise entró en la capilla musical de la catedral de Málaga en 1765¹⁸²³ y, pasado unos años, solicitó la compra de un instrumento de tecla para su estudio¹⁸²⁴, denominado «monacordio»¹⁸²⁵. Su situación económica sería poco holgada, pues en 1768 decía necesitar ropa de abrigo para poder desplazarse a la catedral en invierno, ya que sus padres vivían en el barrio del Perchel¹⁸²⁶.

El comportamiento inadecuado de este y otros seises provocó que, en enero de 1767, se le despidiese junto a Miguel Briosca, José García y Juan Fernández¹⁸²⁷. Los excesos cometidos por estos niños cantores no debieron ser tan graves, pues pocos días después pidieron perdón al cabildo para que les readmitiesen y, bajo la amenaza de volver a ser castigados y expulsados si reincidían en estos comportamientos, fueron nuevamente aceptados en la capilla¹⁸²⁸.

¹⁸¹⁸ ACM, AACC n.º 51, fol. 493r, 23-8-1771.

¹⁸¹⁹ Se conserva un memorial de José de Aguilera en el que hacía mención de los atrasos que le había producido el pleito por el puesto de Santa Bárbara. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 30-7-1749.

¹⁸²⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 588v, 2-7-1763.

¹⁸²¹ ACM, AACC n.º 51, fols. 420r y 420v, 14-6-1771.

¹⁸²² ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables correspondientes a la capilla de música durante el primer semestre de 1771.

¹⁸²³ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables correspondientes a la capilla de música durante el segundo semestre de 1765.

¹⁸²⁴ En las actas se comenta que, aunque el cabildo decidió adquirir un monacordio de 11 pesos, el Sr. Santos, encargado de su compra, comunicó que había salido otro mejor por 232 reales y 17 maravedíes, siendo este finalmente el elegido. ACM, AACC n.º 50, fol. 507r, 19-10-1767 y ACM, AACC n.º 50, fol. 540r, 26-1-1768. También se conserva un documento en el que se ordena al administrador de canonjías de cantores el pago de dicha cantidad a Almáchar para poder costear este instrumento de tecla. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 31-1-1768.

¹⁸²⁵ Según Luca Chiantore, encontramos tres grandes familias de instrumentos de tecla: por un lado, los de cuerda pinzada como clave, virginal o espineta; en segundo lugar, el órgano, aerófono de teclado emplazado en las iglesias; y, por último, el clavicordio, un instrumento de cuerda percutida al que tratadistas españoles denominaban «manicordio», «monacordio» o «manocordio». Por tanto, la introducción del vocablo «clavicordio» fue algo tardía en la Península Ibérica, lo que generó una gran confusión entre los instrumentos de la familia del clave y el propio clavicordio. CHIANTORE, Luca, *Historia de la técnica pianística...*, op. cit., págs. 21-22.

¹⁸²⁶ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1768.

¹⁸²⁷ ACM, AACC n.º 50, fol. 367r, 23-1-1767.

¹⁸²⁸ ACM, AACC n.º 50, fol. 374r, 30-1-1767.

Finalmente, fue despedido en enero de 1771 por desobedecer al maestro Torrens¹⁸²⁹ y, aunque fue perdonado y readmitido¹⁸³⁰, unos días más tarde solicitaba licencia para retirarse durante la muda y buscar un maestro con el que aprender composición y órgano¹⁸³¹. De hecho, en los salarios del primer semestre de 1771 se le asignó un sueldo hasta fin de febrero de dicho año¹⁸³².

ALONSO, Agustín (aspirante a tiple)

Este cantante, procedente de Granada, opositó en junio de 1754 para la plaza de tiple vacante de la catedral de Málaga¹⁸³³. El maestro Iribarren no lo halló hábil por la mala calidad de la voz y la falta de suficiencia en música y canto; además, opositó sin derecho, por ser menor de edad¹⁸³⁴.

ÁLVAREZ, Francisco (salmista)

En 1758 el maestro Iribarren informó de la buena voz y destreza de este presbítero sochantre de la iglesia de Guadix¹⁸³⁵. Este sería admitido en la catedral de Málaga como salmista, pero solo un año más tarde las actas capitulares reflejaban su falta, siendo recibidos en su puesto José Galindo y Juan González¹⁸³⁶.

ARACIL, MIGUEL (aspirante a violín)

En 1740, este músico había recibido noticias de la necesidad de encontrar ministros de habilidad en la catedral de Málaga y, puesto que dicho pretendiente sostenía tener destreza con el violín, pedía ser admitido¹⁸³⁷. Aparte de este memorial, en la misma reunión capitular se leyó otra carta de Diego Velasco, que era violín de la capilla malagueña por entonces; en este documento pedía al cabildo que, antes de admitir al violinista italiano anteriormente mencionado, se le tuviera en cuenta a él, alegando tener

¹⁸²⁹ ACM, AACC n.º 51, fol. 318v, 18-1-1771.

¹⁸³⁰ ACM, AACC n.º 51, fols. 336r y 336v, 28-2-1771.

¹⁸³¹ ACM, AACC n.º 51, fols. 336v y 337r, 2-3-1771.

¹⁸³² ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de los miembros de la capilla de música correspondientes al primer semestre de 1771.

¹⁸³³ ACM, AACC n.º 51, fol. 159v, 26-6-1754.

¹⁸³⁴ ACM, Leg. 616, 23-6-1754, autos de oposición a la media ración de tiple.

¹⁸³⁵ En el memorial presentado por Iribarren, este sostiene que el aspirante, de 32 o 33 años, era suficientemente diestro en canto llano, su voz abrigaba al coro y se le oía en el ámbito de la iglesia bastante. También tenía buenos medios y altos con suficiente claridad y sonoridad y, además, mostraba buena pronunciación, así como buenos modales. ACM, Leg. 704, Pza. 6.

¹⁸³⁶ ACM, AACC n.º 49, fol. 42r, 4-7-1759.

¹⁸³⁷ ACM, AACC n.º 45, fols. 182v y 183r, 23-12-1740.

igual o más destreza¹⁸³⁸. Aunque Diego Velasco vio peligrar su estabilidad en la capilla ante las pretensiones de Miguel Aracil, el cabildo finalmente no consideró conveniente admitir al aspirante italiano¹⁸³⁹.

ARANDA Y AMEZAGA, Francisco de (chantre)

Tras la muerte de Luis Pérez de Renero, chantre de la catedral de Málaga hasta 1725, Francisco de Aranda y Amezaga tomó posesión del puesto en 1726¹⁸⁴⁰. El 28 de mayo de 1754, dio noticia de su fallecimiento Francisco Rodríguez Trujillo, cura del Colmenar, quien sostenía que su muerte tuvo lugar en aquella villa la tarde anterior¹⁸⁴¹. Después de veintiocho años ocupando la dignidad de chantre, su puesto recayó en Antonio Piñateli¹⁸⁴².

ARCADIO, Miguel (aspirante a tenor)

En 1754, este racionero tenor de la iglesia de Astorga tuvo noticia de los edictos de oposición para la prebenda de tenor vacante en Málaga, pero no podía venir a ser oído a examen hasta la fecha del Corpus¹⁸⁴³. El cabildo aceptó su propuesta y sostenía que se le ayudaría con los gastos¹⁸⁴⁴; sin embargo, no tenemos más noticias suyas.

ASCANIO, Pedro (ayuda de sochantre y contrabajo)

En enero 1725 se citaba por primera vez a este cantante, que ya era ayuda de sochantre por aquella fecha en la catedral de Málaga¹⁸⁴⁵. Dos años más tarde, se le propuso un puesto de sochantre en la Capilla Real de Granada; puesto que su voz era muy buena y necesaria en la capilla musical malagueña, el cabildo malacitano incrementó su sueldo¹⁸⁴⁶. El gran aprecio que este gozó por parte de las por las autoridades eclesiásticas malagueñas es evidente, ya que, además del aumento citado, en 1735 pidió ser nombrado contrabajo de la capilla y se admitió su propuesta¹⁸⁴⁷.

¹⁸³⁸ *Ibidem*.

¹⁸³⁹ *Ibid.*, fol. 183r.

¹⁸⁴⁰ ACM, AACC n.º 43, fol. 571r, 25-1-1726.

¹⁸⁴¹ ACM, AACC n.º 47, fols. 155r y 155v, 29-5-1754.

¹⁸⁴² ACM, AACC n.º 47, fols. 166r, 166v y 186v, 7-8-1754.

¹⁸⁴³ ACM, AACC n.º 47, fols. 154v y 155r, 20-5-1754.

¹⁸⁴⁴ ACM, AACC n.º 47, fols. 160r y 160v, 26-6-1754.

¹⁸⁴⁵ En 1725 encontramos su primera mención en las actas capitulares, reunión en la que se habló sobre una petición de ayuda de costa por su parte. ACM, AACC n.º 43, fol. 397v, 4-1-1725.

¹⁸⁴⁶ ACM, AACC n.º 43, fols. 691v y 692r, 7-3-1727.

¹⁸⁴⁷ ACM, AACC n.º 44, s.p., 3-1-1735.

Pese a hallarse delicado de salud desde 1737¹⁸⁴⁸, su muerte no se produjo hasta 1738: por un lado, las actas capitulares reflejaban que el coro estaba falto de voces por el fallecimiento de Pedro Ascanio¹⁸⁴⁹; y, por otro lado, los salarios del primer semestre de 1738 reflejaban que murió en mayo de aquel año¹⁸⁵⁰. Su última cita la encontramos en un acta capitular de 1760, donde solo se decía que ya había fallecido y que tenía un hijo religioso en Córdoba con habilidades y voz¹⁸⁵¹.

ASCANIO, José (salmista)

Este cantante era sobrino de Pedro Ascanio y, en junio de 1738, su tío solicitó que este muchacho, según él, con buena voz, entrase al coro para habilitarse, y se le admitió¹⁸⁵². Su última cita en las actas capitulares se remonta a diciembre de 1744¹⁸⁵³, pero los salarios de 1746 demostrarían que por aquel entonces aún pertenecía a la capilla de música y seguía asistiendo a los maitines de noche¹⁸⁵⁴.

AYALA, José de (aspirante a violín)

La primera referencia que encontramos de este violinista es su pertenencia a la plantilla de la catedral de Ávila en 1740¹⁸⁵⁵. Ya en 1754, este músico sevillano fue recibido por el cabildo de Toledo, que lo consideró «muy diestro no solo en música, sino en la ejecución y fortaleza del arco»¹⁸⁵⁶. Aunque por aquel entonces en Toledo la plaza de primer violín estaba cubierta por Francesco Montali, Iribarren quiso que Ayala compartiese este mismo rango en la capilla, lo que no gustó al violinista italiano; sus desavenencias con Montali motivaron la renuncia de Ayala y su retorno a Ávila¹⁸⁵⁷. Pronto mostró su interés por una plaza vacante que había en la catedral de Valladolid, pues se ofreció ir a ser oído por el cabildo vallisoletano a cambio de una ayuda de costa

¹⁸⁴⁸ Se conserva un memorial de Pedro Ascanio en el que decía hallarse enfermo y pedía ayuda de costa para alimentarse. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 29-7-1737.

¹⁸⁴⁹ Resulta incongruente que en un acta capitular de 1738 se citaba, por una parte, que pedía ayuda de costa por los muchos gastos que le generan la enfermedad que padece y, pocas líneas después, se mencionaba: «por muerte de don Pedro Ascanio está el coro falto de voces». ACM, AACC n.º 45, fol. 59r, 16-5-1738.

¹⁸⁵⁰ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla musical correspondientes al primer semestre de 1738.

¹⁸⁵¹ ACM, AACC n.º 49, fol. 170v, 30-6-1760.

¹⁸⁵² ACM, AACC n.º 46, fol. 63r, 3-6-1738.

¹⁸⁵³ ACM, AACC n.º 46, fol. 260v, 23-12-1744.

¹⁸⁵⁴ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables entregados a la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1746.

¹⁸⁵⁵ MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española...*, op. cit., pág. 101.

¹⁸⁵⁶ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 367.

¹⁸⁵⁷ *Ibidem.*

y así se acordó en la reunión capitular del 10 de octubre de 1755¹⁸⁵⁸. Pero pocos días después el cabildo de Valladolid decidió no proveer la plaza, aunque se tendría presente a este candidato, al cual se le otorgaron 200 reales para compensar los gastos de su viaje¹⁸⁵⁹.

En 1760, este músico escribió al cabildo malagueño solicitando, en caso de haber vacante, plaza de violín y violón para él y su hijo; pero se dio por visto su memorial¹⁸⁶⁰. En 1764 volvió a solicitar el puesto de primer violín, pero no había ningún ministerio disponible¹⁸⁶¹.

AYLLÓN Y LUQUE, Pedro (aspirante a salmista)

Procedente de Córdoba, este aspirante vino a Málaga junto con Francisco Galindo; ambos pretendían la plaza de salmista en 1758, pero no se les admitió¹⁸⁶². En 1779, mientras trabajaba en la iglesia colegial de San Hipólito, pidió venir a ser oído y, aunque se le dijo que se le recibiría¹⁸⁶³, no hay más noticias suyas.

BAREA, Miguel (tenor)

Según informaba el maestro Iribarren en 1751, este «tenorcito mediano» no era desagradable al oído, pero necesitaba al menos un año para adiestrarse tanto en la «música suelta» como en la de facistol; aun así, se le admitió¹⁸⁶⁴. Dos años más tarde se ausentó durante un mes sin haber solicitado licencia, por lo que se le descontó el salario de dicho período¹⁸⁶⁵, hecho que mostraría la poca permisividad del cabildo malagueño ante este tipo de incumplimientos del reglamento. Desgraciadamente, no sabemos a ciencia cierta si fue consecuencia de la falta cometida, pero ese mismo año sería despedido y Francisco Escudero fue admitido en su lugar¹⁸⁶⁶.

¹⁸⁵⁸ LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Valladolid. Vol. VII...*, op. cit., pág. 250.

¹⁸⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁶⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 166v, 30-6-1760.

¹⁸⁶¹ ACM, AACC n.º 50, fol. 68r, 9-8-1764.

¹⁸⁶² ACM, AACC n.º 48, fol. 524v, 9-3-1758.

¹⁸⁶³ Se conserva un memorial con fechado en 1779, en el que, en la esquina superior derecha, se reflejaba que el cabildo no tenía reparo en que viniese a ser oído. ACM, Leg. 616, 19-2-1779, carta de Pedro Ayllón y Luque.

¹⁸⁶⁴ ACM, AACC n.º 46, fol. 988r, 11-9-1751.

¹⁸⁶⁵ ACM, AACC n.º 47, fol. 54r, 9-5-1753.

¹⁸⁶⁶ ACM, AACC n.º 47, fols. 105r y 105v, 10-11-1753.

BELMAR Y MUÑIZ, Antonio (seise, salmista y contralto)

Este seise fue aceptado, junto con Antonio García, el 12 de abril de 1741 y mantendría esta plaza hasta 1752¹⁸⁶⁷. Desafortunadamente, no se puede confirmar si continuó en la capilla, pero en 1753, se citó que gozaba de 50 ducados por salmear en el coro¹⁸⁶⁸.

En julio de 1754, solicitó que se le relevase de salmear para servir mejor, pero se le negó¹⁸⁶⁹. Su salud se vio afectada en 1756 y pidió licencia para salir a mudar aguas, por lo que se le concedieron dos meses y, al mismo tiempo, fue despedido de su puesto¹⁸⁷⁰.

Aun así, continuó con su labor en otro centro religioso, pues fue músico en Jaén hasta noviembre de 1774, año en el que, tras su solicitud, sería readmitido como contralto en la capilla malagueña¹⁸⁷¹. Este dato se corrobora en los salarios del segundo semestre de 1774, donde se mencionaba que Antonio y Joaquín Muñiz fueron recibidos el 26 de noviembre de aquel año¹⁸⁷². En este puesto permaneció hasta su muerte, que tuvo lugar en enero de 1804¹⁸⁷³.

Entre su dilatada descendencia también encontramos a varios integrantes de la capilla musical de la catedral de Málaga. El mayor de sus ocho hijos, Joaquín, ocupó plaza de tenor asalariado entre 1774 y 1779¹⁸⁷⁴. En 1777, su hijo Blas ya estaba en muda tras un periodo como seise en la capilla; puesto que no había sacado voz, había preferido adiestrarse en otra facultad antes de quedarse sin un puesto de trabajo y, dada su predilección por otro tipo de actividades, se le dio una ayuda al abandonar la catedral, aunque no se especifica en qué otro oficio se habilitó¹⁸⁷⁵.

¹⁸⁶⁷ Fue aceptado en 1741. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables que se pagaron a los músicos de la capilla en el primer semestre de 1741. En las libranzas despachadas el 30 de junio de 1752 se decía que fue despedido y quedó en su lugar Andrés Martín. ACM, Leg. 855, Pza. 2, fol. 195v, libro en que se toma razón de las libranzas que se despachan para los ministros y otros gastos: desde 9 de agosto de 1741 hasta fin de enero de 1755.

¹⁸⁶⁸ ACM, AACC n.º 47, fol. 63r, 4-7-1753.

¹⁸⁶⁹ ACM, AACC n.º 47, fol. 162v, 3-7-1754.

¹⁸⁷⁰ ACM, AACC n.º 50, fols. 221r y 221v, 12-6-1756.

¹⁸⁷¹ ACM, Leg. 438, Pza. 13, carta de Antonio Belmar Muñiz.

¹⁸⁷² ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables que se pagaron a la capilla de música y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1774.

¹⁸⁷³ ACM, Leg. 785, Pza. 3, fol. 8r, libro de las Constituciones y acuerdos de la Capilla de Música de la Sta. iglesia catedral de Málaga.

¹⁸⁷⁴ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables que se pagaron a la capilla de música y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1774. En octubre de 1779 dejó de ser asalariado y tomaría posesión de la media ración de tenor. ACM, AACC, n.º 53, fol. 418v, 26-10-1779.

¹⁸⁷⁵ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 1-9-1777.

BELTROL, José de (aspirante a sochantre y violinista)

Este presbítero sochantre de la seo de Zaragoza ofreció venir a ser oído en mayo de 1754¹⁸⁷⁶. Con objeto de determinar si era conveniente su admisión, fue oído por el maestro Iribarren: puesto que este no apreció que tuviese destreza en el canto, no tuvo por conveniente oírlo en examen¹⁸⁷⁷. A pesar del informe negativo que emitió Juan Francés de Iribarren, solo un mes después se le citaba entre los aspirantes opositores a la prebenda de sochantre, pero no se le halló hábil ni suficiente para dicho puesto; por otro lado, resulta llamativo que en esta acta se mencionaba que era procedente de Córdoba, aunque anteriormente apuntábamos que provenía de Zaragoza¹⁸⁷⁸.

En 1772 opusó a la plaza de primer violín y, a pesar de salir elegido en aquella ocasión Félix Laure¹⁸⁷⁹, tres años más tarde sería admitido como violinista con 100 ducados anuales¹⁸⁸⁰, aumentados a 150 en 1783¹⁸⁸¹. Tras la muerte del segundo violinista Agustín Fernández, acaecida en 1792, se le concedió su plaza con 250 ducados¹⁸⁸². No contento con ello, en 1797 volvió a opositar para primer violín, resultando elegido Francisco Odena Ibarro¹⁸⁸³. Murió el 20 de noviembre de 1800¹⁸⁸⁴.

BLANCO, Mateo (aspirante a salmista)

Este presbítero sochantre de la colegiata de San Hipólito de Córdoba fue examinado por el maestro Iribarren en 1758: Iribarren informó que era diestro en el canto llano, conocía los tonos, pero era un tenor de poco cuerpo, pues su voz no tenía en medios, altos ni bajos el lleno suficiente, motivos que impidieron que fuese admitido por salmista¹⁸⁸⁵.

¹⁸⁷⁶ ACM, AACC n.º 47, fols. 147v y 148r, 13-5-1754.

¹⁸⁷⁷ ACM, AACC n.º 47, fols. 148r y 148v, 15-5-1754.

¹⁸⁷⁸ ACM, AACC n.º 47, fol. 159v, 26-6-1754.

¹⁸⁷⁹ ACM, AACC n.º 51, fol. 512r, 13-7-1772.

¹⁸⁸⁰ ACM, AACC n.º 52, fol. 10r, 30-5-1775.

¹⁸⁸¹ Se conserva un memorial fechado el 7 de mayo de 1783, en el que este músico violinista pedía un aumento de sueldo, alegando tener una madre anciana y una hermana doncella a su cargo. ACM, Leg. 248, Pza. 1. Esta petición fue mencionada en la reunión capitular celebrada aquel mismo día. ACM, AACC n.º 54, fol. 142v, 7-5-1783.

¹⁸⁸² ACM, AACC n.º 56, fol. 340r, 7-8-1792.

¹⁸⁸³ ACM, Leg. 616, 16-3-1797, autos de oposición a la plaza de primer violín.

¹⁸⁸⁴ ACM, AACC n.º 58, fol. 429r, 20-11-1800.

¹⁸⁸⁵ ACM, AACC n.º 48, fols. 510r y 510v, 16-2-1758.

BRIOSCA, Miguel (seise y aspirante a violín)

Su nacimiento se produjo en Málaga en 1756¹⁸⁸⁶ y fue admitido como seise el ocho de abril de 1766¹⁸⁸⁷. Su comportamiento inapropiado provocó que, en enero de 1767, fuese despedido junto a los seises Juan de Almáchar, José García y Juan Fernández¹⁸⁸⁸. La gravedad de los hechos no debió ser excesiva, pues pocos días después pidieron perdón al cabildo para que les readmitiese y, aunque se les advirtió que si reincidían serían despedidos, fueron nuevamente aceptados en la capilla¹⁸⁸⁹.

Dada la proximidad de su edad de muda, en 1769 el cabildo le costeó un violín que había solicitado para su estudio¹⁸⁹⁰. En un documento fechado en enero de 1770 se le seguía mencionando como seise y, además, se solicitaba al administrador de canonjías de cantores que librase esta cantidad económica, asignada a Briosca, para sufragar la compra de su violín¹⁸⁹¹. A pesar de esta nueva habilidad instrumental que estaba adquiriendo, continuó en su puesto de seise hasta el 4 de mayo de 1771¹⁸⁹². Ese mismo día se le dio una ayuda de costa para su retiro¹⁸⁹³.

BUIZA, José de (aspirante a tenor)

Este cantante de Córdoba fue aspirante a la prebenda de tenor vacante en la catedral de Málaga en 1754; no obstante, pidió se le dispensara por no tener la edad competente para poder ser presbítero en el plazo de un año y, pese a que el cabildo le permitió firmar la oposición, finalmente no se le halló hábil para el puesto¹⁸⁹⁴.

CANO¹⁸⁹⁵, Luis (seise)

Tras haber dejado Antonio Casalilla su plaza vacante, se recibió como seise a Luis Cano en abril de 1750 pues, de todos los aspirantes, su voz resultó ser la de mejor

¹⁸⁸⁶ En un documento fechado en 1797 se mencionaba que tenía cuarenta y dos años. ACM, Leg. 616, 16-3-1797, autos de oposición a la plaza de primer violín.

¹⁸⁸⁷ Este músico fue admitido en abril de 1766. ACM, AACC n.º 50, fol. 251v, 8-4-1766. Hecho que también se confirma en los salarios del primer semestre de 1766 asignados a los músicos de la capilla y otros ministros, documento que menciona que fue seise desde abril de aquel año. ACM, Leg. 248, Pza. 2.

¹⁸⁸⁸ ACM, AACC n.º 50, fol. 367r, 23-1-1767.

¹⁸⁸⁹ ACM, AACC n.º 50, fol. 374r, 30-1-1767.

¹⁸⁹⁰ ACM, AACC n.º 51, fol. 121r, 23-12-1769.

¹⁸⁹¹ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 15-1-1770.

¹⁸⁹² ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables entregados a los músicos de la capilla y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1771.

¹⁸⁹³ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 4-5-1771.

¹⁸⁹⁴ ACM, AACC n.º 47, fol. 157r, 17-6-1754 y ACM, AACC n.º 47, fol. 159v, 26-6-1754.

¹⁸⁹⁵ Según M.^a Ángeles Martín, en algunos documentos aparece citado como Luis Lescano. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 2, pág. 312.

calidad¹⁸⁹⁶. El cabildo tenía un gran aprecio por su labor en la capilla, ya que en julio de 1753 se le gratificó económicamente por su buen hacer durante la octava del Corpus¹⁸⁹⁷; y, solo un año más tarde, recibía otra compensación por su gran trabajo durante la Pascua¹⁸⁹⁸.

Pero sus cualidades vocales no solo eran elogiadas en Málaga, pues en septiembre de 1755 se le ofreció una prebenda de contralto en Salamanca¹⁸⁹⁹. En la catedral malacitana esta plaza estaba ocupada por el Zarzosa y Luis Cano pidió permiso para aceptar el puesto de Salamanca; no solo se le concedió, sino que recibió una ayuda de costa para el viaje¹⁹⁰⁰.

El 20 de diciembre de 1760 fue ordenado presbítero, obteniendo una media ración de contralto en Salamanca y, tras servir este puesto durante algunos años, en 1763 pretendió la plaza de tiple vacante en la catedral de Málaga, pero se negó su petición¹⁹⁰¹. Finalmente, se le concedió el retiro a Andalucía por causas de salud y accedió a un beneficio en la colegiata de Antequera¹⁹⁰².

CARABANTES, Sebastián (salmista)

En 1727 se permitió a este presbítero entrar al coro a salmear y cantar a facistol sin salario alguno¹⁹⁰³. Solo un año después, pidió obtener un sueldo por sus servicios¹⁹⁰⁴, petición que aceptó el cabildo¹⁹⁰⁵.

Aunque perdemos su pista durante un largo periodo de tiempo, en julio de 1750 el maestro Juan Francés de Iribarren informó de la voz de Sebastián Carabantes, cantor de la parroquia de Santiago, comentando que era un tenor abultado con buena pronunciación y lleno para el salmeo; por otra parte, no sabía canto llano y, si cantaba algo, era de memoria o de oído de escuchar a otros¹⁹⁰⁶. Puesto que el tenor Juan de

¹⁸⁹⁶ ACM, AACC n.º 46, fol. 872r, 4-4-1750.

¹⁸⁹⁷ ACM, AACC n.º 47, fol. 63r, 4-7-1753.

¹⁸⁹⁸ ACM, AACC n.º 47, fols. 115v y 116r, 3-1-1754.

¹⁸⁹⁹ ACM, AACC n.º 47, fols. 323v y 324r, 17-9-1755.

¹⁹⁰⁰ ACM, AACC n.º 47, fol. 324r, 17-9-1755. En Salamanca fue aceptado sin realizar ningún tipo de prueba, pues fue recomendado por el propio Iribarren al cabildo catedralicio salmantino, quien lo describía como «un contralto natural, nada violento y no de los gritones». ACS, AACC n.º 55, fol. 843v, 25-8-1755. Citado en: MONTERO GARCÍA, M.^a Josefa (coord.), *Catálogo de los fondos musicales del archivo catedral de Salamanca...*, op. cit., pág. 33.

¹⁹⁰¹ ACM, AACC n.º 49, fol. 614r, 9-8-1763; y ACM, AACC n.º 49, fol. 614v, 17-8-1763.

¹⁹⁰² ACM, Minutas de Cartas n.º 7, fol. 74r, 26-7-1777, consulta de la media ración de contralto.

¹⁹⁰³ ACM, AACC n.º 43, fol. 712v, 4-6-1727.

¹⁹⁰⁴ ACM, AACC n.º 44, fol. 44r, 16-4-1728.

¹⁹⁰⁵ ACM, AACC n.º 44, fol. 77r, 2-10-1728.

¹⁹⁰⁶ ACM, AACC n.º 46, fol. 897r, 29-7-1750.

Valdivieso se había ausentado sin licencia, se necesitaban voces en el coro y se recibió a Carabantes para salmear; sin embargo, se le pidió que estudiase canto llano (Pedro del Rosal se encargaría de adiestrarle con una hora de lección los días feriados)¹⁹⁰⁷.

Finalmente, sería nombrado capellán en 1754¹⁹⁰⁸ y permanecería en la catedral malagueña hasta el fin de sus días. Durante sus últimos años se encontraba desempeñando el puesto de primer salmista¹⁹⁰⁹, pero murió el 22 de noviembre de 1780, a la edad de ochenta y dos años¹⁹¹⁰.

CARMONA, José (aspirante a seise)

El maestro Iribarren presentó un memorial al cabildo en octubre de 1759 donde exponía que había escuchado varios pretendientes para la plaza de seise: José Cordón, de ocho años y siete meses; José Carmona, de ocho años y tres meses; José Narvárez, de ocho años y dos meses; Francisco Cortés, de ocho años y siete meses; y José Gómez, de ocho años y medio¹⁹¹¹. Entre ellos, el que presentaba mejor voz y sabía leer con más soltura era José Cordón¹⁹¹²; por tanto, José Carmona no fue seleccionado para el puesto.

CARRELERO, Juan (aspirante a tenor)

Pese a que normalmente nos centramos en la etapa malagueña de los músicos mencionados en este Anexo, las primeras menciones encontradas de este cantante se recogen en las actas capitulares de la catedral de Valladolid de 1739¹⁹¹³. Ya en agosto de 1741, este tenor de la capilla vallisoletana fue nombrado rector del «colegio músico» de aquella ciudad¹⁹¹⁴. Poco después, fue conecedor de la falta de voces que experimentaba la catedral de Málaga, ofreciéndose como aspirante en febrero de 1742; así pues, el cabildo malacitano decidió que viniese a ser oído, pero no tomaría una decisión hasta oír

¹⁹⁰⁷ ACM, AACC n.º 46, fols. 897v y 898r, 29-7-1750.

¹⁹⁰⁸ ACM, AACC n.º 47, fol. 117r, 9-1-1754.

¹⁹⁰⁹ En un memorial de 1775 decía llevar sirviendo más de treinta años. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1775.

¹⁹¹⁰ ACM, Leg. 248, Pza. 3, salarios asignados a los componentes de la capilla de música y otros ministros durante el segundo semestre de 1780.

¹⁹¹¹ ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f.

¹⁹¹² Aunque esta información está recogida en una reunión capitular de octubre de 1759 (ACM, AACC n.º 49, fol. 71r, 19-10-1759), también encontramos un memorial con información más detallada al respecto (ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f.).

¹⁹¹³ Esto fue mencionado en la reunión capitular del 16 de octubre de 1739, en la que se señalaba que a este músico tenor (al cual se le denominaba «Juan Carretero») le fueron asignadas unas horas en mesa capitular, al igual que se hizo con los capellanes del número. LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Valladolid. Vol. VII..., op. cit.*, pág. 231.

¹⁹¹⁴ *Ibidem*, pág. 235.

en examen a Manuel Castroverde, contralto que se encontraba en la ciudad¹⁹¹⁵. Sin embargo, no hay más noticias posteriores sobre este cantante en las actas de la catedral de Málaga y, en el caso de la catedral de Valladolid, su última mención se remonta a 1743¹⁹¹⁶.

CASALILLA¹⁹¹⁷, Antonio (seise)

Su admisión se produjo el 12 de abril de 1741, junto a los seises Antonio García, Antonio José Belmar y Matías Trujillo¹⁹¹⁸. En 1747 se citaba que este seise sacaba voz de contralto, junto con Miguel de Castro¹⁹¹⁹. Finalmente, murió en 1750, dejando su plaza vacante y siendo esta ocupada por Luis Cano¹⁹²⁰.

CASTELLANOS, Tomás (seise, clarín, trompa y violón)

Este seise fue admitido el 21 de julio de 1753¹⁹²¹. Desde septiembre de 1759, debido a su edad, ya no era apto para servir en dicho puesto y se aplicó a la trompa y el clarín¹⁹²². Su etapa como seise finalizó el 20 de septiembre de aquel año, ocupando su lugar José Cordón¹⁹²³.

En 1760 sostenía haberse adiestrado suficientemente en la trompa y el clarín, y pidió ser admitido en las fiestas de guerra, lo cual se le concedió; en estas fechas solo había una trompa y clarín en la capilla, por no poder asistir su maestro Pedro Espada (primer trompa y clarín por aquel entonces)¹⁹²⁴. Esto motivó que, en julio de aquel mismo año, pidiera ser admitido en la capilla como trompa, clarín y violón; pero no se le concedió, por no haber necesidad de estos instrumentos¹⁹²⁵.

Pedro Espada había pedido licencia para ir a Hamburgo unos cinco o seis meses, en abril de 1761; entonces solicitó al cabildo que Tomás Castellanos, a quien había

¹⁹¹⁵ ACM, AACC n.º 45, fols. 260r y 260v, 27-2-1742.

¹⁹¹⁶ En marzo de 1743 se admitía «la excusa del tenor Carretero del rectorado del colegio músico», aunque desconocemos a qué asunto se aludía. LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Valladolid. Vol. VII...*, *op. cit.*, pág. 231.

¹⁹¹⁷ Aunque en muchas ocasiones era mencionado como «Cazalilla», hemos comprobado que copistas y escribanos eran ceceantes, y es más que probable que el apellido original fuese «Casalilla».

¹⁹¹⁸ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables entregados a la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1741.

¹⁹¹⁹ ACM, AACC n.º 46, fols. 651r y 651v, 15-11-1747.

¹⁹²⁰ ACM, AACC n.º 46, fol. 872r, 4-4-1750.

¹⁹²¹ ACM, AACC n.º 47, fol. 72v, 21-7-1753; y ACM, Leg. 855, Pza. 2, fol. 231v, libro en que se toma la razón de las libranzas..., *op. cit.*

¹⁹²² ACM, AACC n.º 49, fol. 63r, 13-9-1759.

¹⁹²³ ACM, AACC n.º 49, fols. 71r y 71v, 19-10-1759.

¹⁹²⁴ ACM, AACC n.º 49, fol. 170r, 30-6-1760.

¹⁹²⁵ ACM, AACC n.º 49, fols. 174v y 175r, 14-7-1760.

enseñado él mismo, lo supliera durante su ausencia, y se admitió su petición¹⁹²⁶. En diciembre de aquel mismo año, Castellanos fue llamado de Ronda para servir con sus instrumentos, pero tuvo noticia de que su maestro falleció y había falta de personal en la capilla malacitana¹⁹²⁷; debido a este siniestro, decidió quedarse en Málaga y que le asignaran un salario competente¹⁹²⁸. Aun así, no dejó de insistir en que se le nombrara ministro de la capilla en propiedad, y en diciembre de 1762 decía llevar ya un año sirviendo de trompa, clarín y violón, y haber ocupado siete años el puesto de seise anteriormente¹⁹²⁹.

Finalmente sería admitido en marzo de 1763, pues mostró suficiente destreza en la trompa y clarín¹⁹³⁰. Desde entonces, este ministro pidió ayuda económica al cabildo en muchas ocasiones; prueba de ello son los numerosos memoriales conservados en los que alegaba tener una dilatada familia y un corto salario¹⁹³¹.

Tras cuarenta y dos años de servicio, en mayo de 1797 gozó de un aumento de sueldo¹⁹³². Su muerte tendría lugar en 1803, a causa de la epidemia de fiebre amarilla¹⁹³³.

CASTRO, Blas de (seise y aspirante a tenor)

Este miembro de la capilla malacitana fue admitido como seise de la catedral, al menos, desde 1747¹⁹³⁴. En julio de 1753 dejaría su puesto, habiendo nuevos pretendientes para la plaza de seise¹⁹³⁵, aunque en otras fuentes se especifica que fue despedido¹⁹³⁶.

¹⁹²⁶ Su admisión se recoge en un acta capitular de abril de 1761. ACM, AACC n.º 49, fols. 291v y 292r, 16-4-1761. Pero debemos añadir que se conserva un informe sin fechar de Francisco Piera sobre Tomás Castellanos, en el que Piera sostenía que, si bien Castellanos estaba hábil para servir en la capilla con el clarín y la trompa, con el violín lo estaba menos. ACM, Leg. 422, Pza. 1, s.f. Este debe datar del periodo comprendido entre el 20-9-1760 y 7-2-1766, tiempo durante el cual, de manera intermitente, Piera sustituyó al maestro de capilla en sus funciones.

¹⁹²⁷ Aunque Castellanos pensaba que la muerte de Pedro Andrés de la Espada estuvo causada por una tormenta marítima, lo cierto es que fue una colisión con otro navío en la costa holandesa lo que provocó su hundimiento y, como consecuencia, la muerte de todo el pasaje excepto un miembro de la tripulación. Todo esto fue certificado por el cónsul de Hamburgo Juan Freyer. ACM, Leg. 422, Pza. 1b, 28-6-1762.

¹⁹²⁸ ACM, AACC n.º 49, fols. 359r y 359v, 23-12-1761.

¹⁹²⁹ ACM, AACC n.º 49, fols. 499r y 499v, 23-12-1762.

¹⁹³⁰ ACM, AACC n.º 49, fols. 535v y 536r, 10-3-1763.

¹⁹³¹ Se conservan varios memoriales pidiendo ayuda de costa para mantener su crecida familia, fechados en: 16-1-1766, 23-12-1766, 30-6-1768, 6-7-1769, 23-12-1769, 22-6-1770, 22-10-1770, 10-7-1771, 23-12-1771, 23-12-1772 y 25-6-1773. ACM, Leg. 248, Pzas. 1 y 3.

¹⁹³² ACM, AACC n.º 57, fols. 385r y 385v, 17-5-1797.

¹⁹³³ Este músico murió el 23 de noviembre de 1803. ACM, Leg. 265, Pza. 1, fol. 37r, libro de las fiestas de la capilla de música de esta santa iglesia catedral de Málaga para el año de 1801 (el libro abarca desde 1801 hasta 1836).

¹⁹³⁴ ACM, Leg. 855, Pza. 2, fol. 95v, libro en que se toma la razón de las libranzas..., *op. cit.*

¹⁹³⁵ ACM, AACC n.º 47, fol. 72v, 21-7-1753.

¹⁹³⁶ ACM, Leg. 855, Pza. 2, fol. 221r, libro en que se toma la razón de las libranzas..., *op. cit.*

Solo un año más tarde, siendo músico en Jaén¹⁹³⁷, opositó para la vacante de tenor de la catedral malagueña, pero sería declarado sin derecho alguno¹⁹³⁸. El seleccionado en este procedimiento selectivo fue Francisco Piera¹⁹³⁹.

CASTRO, Miguel de (seise y contralto)

Sus inicios en la capilla malagueña se remontan a enero de 1740, fecha en la que fue recibido en la plaza de seise, junto a Ciriaco Flores¹⁹⁴⁰. Su labor en la capilla debió de ser notable, pues en junio de 1743 se le premió con 225 reales por su gran labor¹⁹⁴¹ y, en junio de 1744, se citó lo mucho que trabajaba en las funciones de la capilla donde servía con la voz de contralto¹⁹⁴². Ya en 1748, a los veintiún años y llevando nueve al servicio de la capilla, pidió que se le admitiera por contralto, que es la voz que sacó; el cabildo lo despidió de la plaza de seise y pidió que lo examinase el maestro Iribarren¹⁹⁴³, hecho que también se refleja en los salarios de aquel año¹⁹⁴⁴. Este sostenía que era un contralto oscuro sin riego ni declive para cantar solo, aunque mostraba bastante destreza en la música para repentizar lo que se le ofreciese; pero no se le admitió, puesto que tenía otros defectos en la voz, ni se le dejó trabajar en la capilla sin salario, como pretendía su padre Juan de Castro, con la esperanza de que se mejorase con el tiempo¹⁹⁴⁵.

Como consecuencia de los datos expuestos, puede parecer que en ese año de 1748 finalizarían sus servicios en la catedral, pero siendo capellán de la colegial de Olivares, en noviembre de 1763, Miguel de Castro pidió ser admitido en la plaza de contralto; no obstante, se le mandó acudir cuando hubiese plaza vacante¹⁹⁴⁶. Si bien hubo varias peticiones más por su parte, hasta el 24 de noviembre de 1764 no pasaría a ocupar dicho puesto en la seo malagueña¹⁹⁴⁷.

En 1766 se encargaría de la enseñanza y educación de los seises, ya que al maestro Iribarren se le había concedido «patitur abierto»¹⁹⁴⁸, y se le dispensó de la asistencia al

¹⁹³⁷ ACM, AACC n.º 47, fol. 159v, 26-6-1754.

¹⁹³⁸ ACM, Leg. 616, autos de la oposición a tenor.

¹⁹³⁹ ACM, Minutas de cartas n.º 6, fol. 51r, 19-1-1755.

¹⁹⁴⁰ ACM, AACC n.º 45, fol. 137v, 3-1-1740.

¹⁹⁴¹ ACM, AACC n.º 46, fol. 31r, 21-6-1743.

¹⁹⁴² ACM, AACC n.º 46, fols. 118v y 119r, 19-6-1744.

¹⁹⁴³ ACM, AACC n.º 46, fol. 712v, 11-7-1748.

¹⁹⁴⁴ Mientras que en las libranzas despachadas en junio de 1748 aparecía su nombre, este no consta en las de diciembre de aquel mismo año. ACM, Leg. 855, Pza. 2, fols. 113v y 127v, libro en que se toma la razón de las libranzas..., *op. cit.*

¹⁹⁴⁵ ACM, AACC n.º 46, fols. 717v y 718r, 9-8-1748.

¹⁹⁴⁶ ACM, AACC n.º 49, fol. 650r, 11-11-1763.

¹⁹⁴⁷ ACM, AACC n.º 50, fols. 87r y 87v, 24-11-1764.

¹⁹⁴⁸ ACM, AACC n.º 50, fols. 255v, 256r, 256v y 257r, 14-4-1766.

coro¹⁹⁴⁹. Su cumplimiento con la tarea era poco riguroso, por lo que el cabildo propuso destinar el cuidado de estos niños al capellán de Santa Bárbara Fernando Godoy¹⁹⁵⁰. La reacción de Castro no se hizo esperar, y este expresó a los señores capitulares lo complicado que era compatibilizar su asistencia al coro con sus obligaciones hacia los seises; por tanto, se le excusó de dicha asistencia y se le mantuvo la tarea de educar y enseñar a los niños cantores, encomendando a Godoy el cuidado de los seises en el coro, lo que aliviaría la labor de Miguel de Castro¹⁹⁵¹.

Pese a las concesiones, durante el tiempo que desempeñó esta cargante obligación, mostró una gran severidad con los seises. Esto produjo tanto las quejas de estos niños como la súplica de Castro de ser relevado de dicho puesto; sin embargo, los señores capitulares se limitaron a amenazar a los seises con el despido si su conducta no era la adecuada¹⁹⁵². Debido a lo penoso que le suponía hacerse cargo de esta tarea, y aprovechando la muerte del maestro Iribarren, se le duplicó la cantidad económica que tenía encomendada por dicha labor¹⁹⁵³ y se mantuvo al cuidado de los seises hasta 1770, año en el que se incorporó el nuevo maestro Jaime Torrens¹⁹⁵⁴.

La muerte de su madre, en 1771, le ocasionó un gran desembolso económico y a los gastos del entierro habría que sumar aquellos generados por los cuidados de esta mujer en los últimos años¹⁹⁵⁵. Su situación era tan angustiosa que se vio obligado a pedir ayuda de costa¹⁹⁵⁶. Nuevamente se ocuparía de los seises entre 1773 y 1775, por lo que recibiría un sobresueldo procedente de la prebenda del maestro de capilla¹⁹⁵⁷. Finalmente, murió en 1803¹⁹⁵⁸ y en su testamento dejó estipulado que los seises recibirían los intereses de sus rentas¹⁹⁵⁹.

¹⁹⁴⁹ ACM, AACC n.º 50, fol. 260v, 2-5-1766.

¹⁹⁵⁰ ACM, AACC n.º 50, fol. 257v, 14-4-1766.

¹⁹⁵¹ ACM, AACC n.º 50, fols. 260r y 260v, 2-5-1766.

¹⁹⁵² ACM, AACC n.º 50, fol. 292r, 22-7-1766.

¹⁹⁵³ En la reunión capitular del 23 de diciembre de 1767 se refleja que Miguel de Castro, ya a cargo de los seises desde hacía dos años, pedía un aumento de sueldo. El salario estipulado por llevar a cabo dicha tarea ascendía a 100 ducados; Iribarren había disfrutado de esta cuantía hasta que cedió la mitad a Miguel de Castro para sustituirlo y, desde el fallecimiento del maestro, la otra mitad no se había asignado a ningún ministro. Por ello, Miguel de Castro solicitaba que se le entregase la otra mitad del sueldo desde el fallecimiento del maestro hasta el 22 de aquel mes; y se le concedió hasta que se proveyese nuevamente el magisterio. ACM, AACC n.º 50, fol. 521r, 23-12-1767.

¹⁹⁵⁴ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 318.

¹⁹⁵⁵ ACM, Leg. 248, Pza. 1, julio de 1771.

¹⁹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁵⁷ ACM, AACC n.º 52, fols. 61v, 62r y 62v, 5-8-1775.

¹⁹⁵⁸ ACM, Leg. 265, Pza. 1, fol. 37r, libro de las fiestas de la capilla de música de esta santa iglesia catedral de Málaga.

¹⁹⁵⁹ ACM, Leg. 616, 1804, último testamento de Castro (en la parte superior del folio consta la fecha de 1804, pero abajo indica que la cantidad económica fue entregada el 25-1-1805).

CASTROVERDE, Manuel¹⁹⁶⁰ de (seise y contralto)

Desde mayo de 1726, este revoltoso seise ya servía en la catedral malagueña y echó en el pilar de la sacristía al menor de los seises, llamado Heredia; de no ser porque había gente, este se hubiese ahogado y, como castigo, se despidió a Castroverde¹⁹⁶¹. A pesar de esta expulsión, se le admitió nuevamente, aunque solo por un año¹⁹⁶². En octubre de 1726, pasó a desempeñar un puesto en la colegiata del Salvador¹⁹⁶³.

Sorprendentemente, no se vuelven a tener noticias suyas hasta marzo de 1742, fecha en la que se le cita como contralto de Ronda: pedía que se le admitiese a examen para la vacante de la capilla malagueña, pero se mandó entonces que el maestro Iribarren lo evaluase¹⁹⁶⁴. Puesto que Juan Francés de Iribarren encontró su voz de suficiente cuerpo y con los altos y bajos necesarios, se le recibió por contralto en la capilla¹⁹⁶⁵.

Su relación con el cabildo parece que no fue muy fluida, ya que en noviembre de 1743 quería examinarse en Córdoba para obtener plaza: si bien el cabildo pidió al maestro Iribarren que intentara retenerlo, ya que había pocas voces en la capilla, este no quiso quedarse de ninguna manera, y se le despidió¹⁹⁶⁶. Pese a su actitud desafiante, solo unos días después pidió perdón por la ligereza con la que percibió la pretensión, sin haber reflexionado lo mucho que debía a este cabildo desde su niñez; por ello, pidió ser readmitido y prestar servicios en esta iglesia hasta su muerte, petición que le fue concedida¹⁹⁶⁷.

En 1744, la plaza de tiple llevaba vacante desde hacía doce años y Manuel de Castroverde, que ya era contralto de la capilla y, además, sostenía haber estado nueve años de seise, decía querer ordenarse sacerdote y ocupar esta plaza, pero no se le concedió¹⁹⁶⁸. Esto no sentó muy bien al músico, ya que solo un mes más tarde se fue a solicitar plaza a Córdoba con la excusa de encontrarse enfermo; dada la falta, se le

¹⁹⁶⁰ Aunque M.^a Ángeles Martín lo cita como Miguel de Castroverde, en todas las actas cotejadas se le cita como Manuel. Además, en los salarios a los que hemos tenido acceso también se utiliza el nombre de Manuel.

¹⁹⁶¹ ACM, AACC n.º 43, fol. 609r, 31-5-1726.

¹⁹⁶² ACM, AACC n.º 43, fol. 617v, 12-6-1726.

¹⁹⁶³ RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La colegiata del Salvador...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 434.

¹⁹⁶⁴ ACM, AACC n.º 45, fol. 261v, 1-3-1742.

¹⁹⁶⁵ ACM, AACC n.º 45, fol. 264v, 5-3-1742 y ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables entregados a los músicos de la capilla y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1742.

¹⁹⁶⁶ ACM, AACC n.º 46, fols. 70r y 70v, 13-11-1743.

¹⁹⁶⁷ El ofrecimiento de un nuevo puesto no solo vino desde Córdoba, sino también desde Ceuta. ACM, AACC n.º 46, fol. 72r, 20-11-1743.

¹⁹⁶⁸ Si bien la voz de Castroverde era de contralto, este comentaba que suplía a los tiples siempre que era necesario, como lo hizo José de Juan en su tiempo. ACM, AACC n.º 46, fols. 143v y 144r, 29-7-1744.

despidió desde el 19 de agosto de 1744, fecha desde la que se ausentó definitivamente de esta ciudad¹⁹⁶⁹.

CAVAL Y CASTILLO, Pedro (aspirante a salmista)

En 1763, mientras desempeñaba el puesto de capellán y salmista de la colegial de San Hipólito de Córdoba, solicitó ser admitido en la capilla catedralicia de Málaga y se presentaba como un tenor grueso que alcanzaba un registro de dos octavas¹⁹⁷⁰. A cambio de una ayuda económica para el viaje, ofrecía venir a ser oído, pero suponemos que no llegaron a responderle, puesto que no se decidió nada al respecto¹⁹⁷¹.

CHIRÍN¹⁹⁷², Manuel (aspirante a tenor)

En enero de 1743 las prebendas de tenor y tiple se hallaban vacantes en Málaga. Este músico, procedente de la iglesia de Sigüenza, pretendía la plaza de tenor, mientras que Manuel de Ratta optaba por la de tiple: ambos pidieron venir a ser oídos y mostrar la calidad de sus voces, pero solo se les comunicó que les avisaría cuando debieran ponerse en camino¹⁹⁷³.

Mientras tanto, el maestro Iribarren pidió informes a Madrid y Toledo, por orden del cabildo, para conocer la habilidad y suficiencia de estos músicos¹⁹⁷⁴. Casualmente, se conserva una carta de recomendación de aquel mismo año, remitida por Juan Antonio del Valle desde Toledo: en esta señala que, por una parte, Manuel Chirin era un músico virtuoso, recogido y aplicado de inteligencia y, por otra parte, su voz era más de tenor «de gala» con bastantes altos y bajos¹⁹⁷⁵. Este cantante solicitó licencia en la catedral de Sigüenza para emprender el camino a Málaga, petición que le fue concedida tanto a él como a su compañero Manuel Ratta el 22 de marzo de aquel año de 1743¹⁹⁷⁶. Aun así, desconocemos si llegó a presentarse en la Málaga, pues no hay más noticias posteriores.

¹⁹⁶⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 152r, 24-8-1744.

¹⁹⁷⁰ ACM, Leg. 616, 14-10-1763, carta de Pedro Caval.

¹⁹⁷¹ ACM, AACC n.º 49, fol. 650v, 11-11-1763.

¹⁹⁷² Aunque en algunas fuentes su primer apellido era Chirín. ACM, Leg. 422, Pza. 1b, 1743. En algunas actas capitulares, se escribe Cherín. No obstante, en la catedral de Sigüenza aparece citado como Chirim. SUÁREZ-PAJARES, Javier, *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, vol. 2, pág. 333.

¹⁹⁷³ ACM, AACC n.º 46, fol. 12v, 30-1-1743.

¹⁹⁷⁴ ACM, AACC n.º 46, fol. 17v, 2-3-1743.

¹⁹⁷⁵ ACM, Leg. 616, 20-2-1743, carta de Juan Antonio del Valle.

¹⁹⁷⁶ SUÁREZ-PAJARES, Javier, *La música en la catedral de Sigüenza...*, op. cit., vol. 2, pág. 340.

COLMENARES, Salvador (seise)

Según los salarios consultados, este seise fue admitido el 12 de agosto de 1767¹⁹⁷⁷; sin embargo, en las actas capitulares se cita su recibimiento un día antes¹⁹⁷⁸. Desafortunadamente, no se puede afirmar con rotundidad hasta qué fecha ocupó el cargo, pero al menos seguía en su puesto hasta finales de 1776, ya que se le cita en los salarios de aquel año¹⁹⁷⁹.

CONEJOS ARTIAGA, Miguel (organista)

Tras la muerte del organista Juan de Moya, acaecida el 2 de enero de 1687, varios músicos fueron llamados para ser oídos y escoger al más dotado con este instrumento¹⁹⁸⁰; por una parte, vino un organista de Madrid, que no parecía mostrar mucha habilidad; y, por otra parte, Miguel Conejos, que, tras ser examinado por el maestro de capilla Francisco Sanz, fue considerado capaz en todo aquello necesario para el órgano (aunque solo tenía veintidós años y en algunas «curiosidades de acompañamientos» no se le había hallado muy firme, se mostraba muy aficionado a estudiar y saber)¹⁹⁸¹.

El 23 de diciembre de 1687 quedaron aprobadas las pruebas de genealogía y limpieza de sangre de este músico natural de Longares¹⁹⁸². Puesto que era procedente del reino de Aragón, la obtención del beneplácito eclesiástico no era compatible con las leyes de este Reino; pero, por ser muy hábil y necesario para la capilla, el cabildo decidió escribir al Rey para que le fuese concedida la dispensa de naturaleza¹⁹⁸³. El 10 de abril de 1688 se leyó la Cédula Real que le permitiría tomar posesión del puesto y, tras conseguir el beneplácito de la Corona, se celebró la ceremonia que le otorgaría el cargo¹⁹⁸⁴.

¹⁹⁷⁷ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables que se entregaron a la capilla de música y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1767.

¹⁹⁷⁸ Piera informaba de las edades y calidad de voces de los pretendientes a la plaza de seise, proponiendo por mejor a José Colmenares, por su voz de tiple clara, sonora y dilatada por los altos, y el cabildo lo admitió. ACM, AACCC n.º 50, fols. 472v y 473r, 11-8-1767.

¹⁹⁷⁹ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables que se entregaron a la capilla de música y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1776.

¹⁹⁸⁰ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas...», *op. cit.*, pág. 170.

¹⁹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁹⁸² ACM, Leg. 51, Pza. 20, pruebas de genealogía y limpieza de sangre de Miguel Conejos Artiaga.

¹⁹⁸³ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas...», *op. cit.*, págs. 171-172. Según Luis Jambou, existían por aquel entonces trabas legales para que los naturales de la Corona de Aragón pudieran obtener prebendas eclesiásticas en la Corona de Castilla y viceversa. Ya en 1723 el Rey Felipe V emitiría un Real Decreto según el cual los naturales de los reinos de Castilla, Aragón, Valencia y Cataluña podrían obtener plazas eclesiásticas en ellos recíprocamente sin privilegio de extranjería, aunque no en el de Mallorca. No obstante, hasta la aprobación de dicha ley sería necesaria la naturalización de los interesados en obtener prebendas si procedían de un reino diferente. JAMBOU, Louis, «Algunos músicos “extranjeros” en Castilla», *Revista de Musicología*, vol. 5, n.º 1 (1982), págs. 144-145.

¹⁹⁸⁴ *Ibidem*.

Sus dotes como organista hicieron que varias iglesias cercanas solicitasen sus servicios y, el 13 de septiembre de 1694, Miguel Conejos notificó al cabildo malagueño que le llamaban desde Sevilla, pero un aumento de sueldo frenó su partida¹⁹⁸⁵. En septiembre de 1701 se le ofreció el magisterio de capilla en la iglesia de Cádiz; para evitar que abandonase su puesto en Málaga, y «considerando su habilidad y puntal cumplimiento», se le concedió una ayuda económica y se le libró de los maitines de noche, que pasarían a ser responsabilidad del segundo organista¹⁹⁸⁶. Otra oportunidad se le presentó en mayo de 1707, cuando mostró al cabildo su intención de opositar en Granada, pero un aumento de 100 ducados le hizo replanteárselo¹⁹⁸⁷. En esta ocasión el cabildo le prometió que, si conseguían la ración entera para la plaza de sochantre, tal y como se había solicitado al Rey, pediría otra para el organista y se le atendería por sus muchos servicios, pues era notable su gran habilidad¹⁹⁸⁸.

Como hemos comprobado, su buen hacer y puntualidad pudieron ser el origen de que, en numerosas ocasiones, sus súplicas al cabildo fuesen respondidas mediante la concesión de sus solicitudes: otro ejemplo lo encontramos en junio de 1716, fecha en la que rogaba ser aliviado de sus trabajos, eximiéndole de tocar en maitines de noche y otros ritos; la respuesta del cabildo fue encomendar estos al segundo organista Francisco Villafranca, quien, además de sus labores como arpista, desde ahora debería asistir al órgano en los maitines nocturnos, en los solemnes y en las misas de Nuestra Señora los sábados¹⁹⁸⁹.

Miguel Conejos músico cumplió con tareas de diversa índole durante su labor en la catedral malagueña, convirtiéndose en un ministro muy polifacético: examinó a pretendientes a la organistía de diversas iglesias y parroquias de la provincia como Coín¹⁹⁹⁰ y Alhaurín¹⁹⁹¹; fue también maestro organero y revisó diversos instrumentos de otras instituciones religiosas como la iglesia de Alhaurín¹⁹⁹² o las parroquias de los Santos

¹⁹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁹⁸⁶ ACM, AACC n.º 38, fol. 36v, 2-9-1701.

¹⁹⁸⁷ ACM, AACC n.º 39, fols. 198r y 198v, 16-5-1707.

¹⁹⁸⁸ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas...», *op. cit.*, págs. 173-174.

¹⁹⁸⁹ *Ibidem*, pág. 175.

¹⁹⁹⁰ ACM, AACC n.º 40, fol. 268v, 31-7-1713; y ACM, AACC n.º 41, fol. 207v, 29-11-1717.

¹⁹⁹¹ ACM, AACC n.º 42, fol. 597r, 7-12-1722.

¹⁹⁹² En 1713 se le pedía que examinase un realejo para sustituir el órgano de la iglesia de Alhaurín, dañado por un terremoto desde 1680. ACM, AACC n.º 40, fols. 216r y 216v, 22-5-1713.

Mártires, San Juan¹⁹⁹³ y Santiago¹⁹⁹⁴; formó a futuros organistas¹⁹⁹⁵; substituyó, en alguna ocasión, al maestro Francisco Sanz valorando a músicos aspirantes¹⁹⁹⁶; e incluso compuso alguna obra musical¹⁹⁹⁷.

Desde 1733 su salud se vio mermada y, pese a suplicar mantenerse en la enfermería por sus muchos años y achaques, se le ordenó continuar con su labor¹⁹⁹⁸. En relación con los datos cotejados, parece que así lo hizo en los años posteriores, pues en un acta de 1735 se reflejaban sus quejas sobre el segundo organista Villafranca: Miguel Conejos debía atender el altar esa semana, por lo que se vio obligado a ausentarse dos días y, a pesar de haber enviado un recado al segundo organista para que le supliese, este no apareció, lo que le supuso la correspondiente multa¹⁹⁹⁹.

Este miembro de la capilla se mantuvo en el cargo hasta el 21 de julio de 1737, fecha de su muerte²⁰⁰⁰. Como consecuencia de lo anteriormente expuesto, parece que su labor fue muy apreciada por el cabildo malagueño, pues, como se ha comprobado, en varias ocasiones se frenó su intención de marchar a otras iglesias andaluzas.

CÓRDOBA, José de (aspirante a seise)

Este pretendiente fue examinado junto a Salvador de Herrera, Andrés Martínez y Jorge Isola en 1751: a sus ocho años, tenía voz mediana y buen oído, pero resultó elegido el primero de los aspirantes²⁰⁰¹.

¹⁹⁹³ Debía finalizar y comprobar la reparación y aderezo de los órganos de las parroquias de los Santos Mártires y San Juan, instituciones religiosas ubicadas en la capital malagueña. ACM, AACC n.º 40, fol. 218v, 1-6-1713.

¹⁹⁹⁴ Miguel Conejos también era citado como maestro organero y, dado sus conocimientos en la materia, se le pedía examinar el órgano de la parroquia de Santiago para informar al cabildo sobre el coste que sería necesario desembolsar para su arreglo. ACM, AACC n.º 40, fol. 341r, 30-10-1713.

¹⁹⁹⁵ Diego de Alcántara, discípulo suyo, pedía ser nombrado organista en los Mártires. ACM, AACC n.º 40, fol. 246r, 3-7-1713. Y José Cruzado, otro de sus discípulos, solicitaba suplirle en ausencias y enfermedades, lo cual se le concedió. ACM, AACC n.º 44, fol. 43v, 16-4-1728.

¹⁹⁹⁶ Los señores Conejo y Lozano examinaron al pretendiente a la media ración de tenor vacante, estando el maestro de capilla enfermo. ACM, AACC n.º 43, fol. 638v, 17-9-1726.

¹⁹⁹⁷ Las sobrinas de Miguel Conejos ofrecieron al cabildo unas obras musicales finalizadas por su tío. El objetivo de estas era enriquecer el archivo de la catedral malacitana a cambio de una limosna, pero no se admitieron por estar el archivo bien provisto. ACM, AACC n.º 46, fol. 679r, 21-3-1748.

¹⁹⁹⁸ ACM, AACC n.º 44, s.p., 6-5-1733.

¹⁹⁹⁹ ACM, AACC n.º 44, s.p., 2-12-1735.

²⁰⁰⁰ En la reunión capitular del 22 de julio de 1737 se dice que falleció el día anterior. ACM, AACC n.º 45, fol. 26v, 22-7-1737. Información que también podemos encontrar en el *Libro de Defunciones del Sagrario*, fol. 182v.

²⁰⁰¹ ACM, Leg. 438, Pza. 13a, s.f. Informe mencionado en: ACM, AACC n.º 46, fol. 947r, 4-1-1751.

CORDÓN Y CARRERO, José (seise, bajón y chirimía)

En octubre de 1759 era recibido en la plaza de seise en lugar de Tomás Castellanos²⁰⁰². En 1762 se dijo que había padecido tercianas malignas sin alivio alguno para su curación²⁰⁰³, aunque su andadura en la capilla malagueña continuó.

Este miembro de la capilla desempeñó el puesto de seise hasta julio de 1767²⁰⁰⁴, pese a que algún documento lo seguiría citando como poseedor de dicha plaza en 1770²⁰⁰⁵. Esto puede dar lugar a hipótesis contradictorias, pero los salarios del segundo semestre de 1767 señalaban que fue seise hasta el 5 de julio y bajonista desde el 6 del mismo mes, sin dejar lugar a equívocos²⁰⁰⁶. Lo más probable es que se mantuviese con el sueldo de seise y por eso se mencionase que seguía ocupando dicha plaza hasta 1770.

Durante el período de la muda comenzó a estudiar chirimía y bajón «por dictamen del señor maestro de capilla»²⁰⁰⁷. Tras un tiempo de adiestramiento, en 1767 fue examinado por Francisco Piera, quien encontró al músico con suficientes conocimientos de canto de órgano, canto llano y música de facistol, por lo que sería contratado como bajonista con 100 ducados y 12 fanegas de trigo²⁰⁰⁸. Aunque en muchos documentos se le cite como bajonista de la capilla, parece que también se encargaría de la chirimía en aquellos momentos que fuese necesario, pues en 1772 decía desempeñar su obligación en los «trabajosos» instrumentos de bajón y chirimía²⁰⁰⁹. Ya en 1782, su implicación en la desaparición de varios objetos de la secretaría le costó el puesto²⁰¹⁰. De hecho, en los

²⁰⁰² El maestro presentó un memorial al cabildo señalando que había escuchado a varios candidatos: José Cordón, de ocho años y siete meses; José Carmona, de ocho años y tres meses; José Narváez, de ocho años y dos meses; Francisco Cortés, de ocho años y siete meses y José Gómez, de ocho años y medio. Entre ellos, el primero era el que presentaba mejor voz y sabía leer con más soltura. ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f. Este documento se leyó en la reunión capitular del 19 de octubre de 1759. ACM, AACC n.º 49, fol. 71r, 19-10-1759.

²⁰⁰³ ACM, AACC n.º 49, fol. 459r, 27-7-1762.

²⁰⁰⁴ En los salarios de 1767 se dice que fue seise hasta el 5 de julio. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1767.

²⁰⁰⁵ En un documento, fechado en 1770, el seise José Cordón y Carrasco pedía que le librasen una cantidad económica concreta. ACM, Leg. 438, Pza. 13a, 1770.

²⁰⁰⁶ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1767.

²⁰⁰⁷ ACM, AACC n.º 50, fol. 200r, 9-10-1765.

²⁰⁰⁸ Se conserva el memorial presentado por Francisco Piera, tras el examen realizado. ACM, Leg. 422, Pza. 1d, s.f. Documento que fue leído en reunión capitular del 6 de julio de 1767. ACM, AACC n.º 50, fol. 444r, 6-7-1767.

²⁰⁰⁹ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1772.

²⁰¹⁰ En relación con aquel asunto, se llamó a José Cordón para que hablase sobre este asunto: dijo que sabía que se cometían excesos pero que no los había visto y no los podía confirmar, aun así, se acordó despedirlo. ACM, AACC n.º 54, fol. 59r, 20-7-1782. Solo dos días después se descubrió que tenía llave de la secretaría y que había fundido y vendido una escribanía de plata que faltaba, cuyo importe tuvo que pagar. ACM, AACC n.º 54, fol. 61v, 22-7-1782.

salarios del segundo semestre de 1782, se señala que fue despedido el 22 de julio de aquel año²⁰¹¹. Desafortunadamente, se desconoce la fecha de su fallecimiento²⁰¹².

CORRAL, Juan del (aspirante a sochantre)

En abril 1733 pidió ocupar la sochantría de la catedral de Valladolid y el cabildo vallisoletano le admitió²⁰¹³. Después de unos años sin noticias suyas, en julio de 1739, pretendía la prebenda de sochantre en la catedral de Málaga y, si bien el cabildo acordó que viniese a ser oído, no hay más citas en esta iglesia malagueña²⁰¹⁴.

Varias décadas después encontramos a este músico citado en las actas de la catedral de Valladolid: en enero de 1768 se le mencionaba como segundo sochantre, aunque desconocemos desde cuándo estaba cubriendo dicho puesto; por otra parte, en marzo de aquel año se decía que «no se hable más del sochantre Guzmán y se avise para que busque otro para que sirva al coro»; ya en agosto se le nombraba por última vez, pues «pedía se le diese alguna remuneración del servicio de todo este año por las dos sochantrías vacantes, y se le mandó dar 300 reales de fábrica por una vez»²⁰¹⁵. Tras su muerte, en 1778, a su viuda se le perdonaron los derechos de sepultura de su marido correspondientes a fábrica²⁰¹⁶.

COTILLAS, Juan (corneta, oboe, bajón)

Este instrumentista perteneció a la capilla de la colegiata del Salvador de Granada hasta julio de 1709; de allí pasó a la Capilla Real de Granada, donde estuvo desde 1709 hasta 1711²⁰¹⁷. El 6 de marzo de 1711 sería admitido como corneta en la catedral de Málaga²⁰¹⁸, aunque otras fuentes señalaban que fue el 24 de abril de ese mismo año²⁰¹⁹. En 1728 trasladó al cabildo su necesidad de adquirir un oboe que costaría ocho o nueve

²⁰¹¹ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios de la capilla musical y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1782.

²⁰¹² Se conserva una carta suya sin fechar pidiendo ayuda, ya que padecía tabardillo. ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f.

²⁰¹³ En la reunión capitular del 17 de abril de 1733 se mencionaba que ocuparía la sochantría con un sueldo de 200 ducados de renta. LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Valladolid. Vol. VII...*, op. cit., pág. 223.

²⁰¹⁴ ACM, AACC n.º 45, fol. 122v, 29-7-1739.

²⁰¹⁵ LÓPEZ-CALO, José, *La música en la catedral de Valladolid. Vol. VII...*, op. cit., págs. 257, 264-265.

²⁰¹⁶ *Ibidem*, pág. 274.

²⁰¹⁷ RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La colegiata del Salvador...*, op. cit., vol. 2, pág. 428.

²⁰¹⁸ Se cita esta información en la reunión capitular del 23 de marzo de 1711. ACM, AACC n.º 40, fol. 22r, 23-3-1711. Además, esta fecha se corrobora en los salarios fijos y variables de la capilla y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1711. ACM, Leg. 85.

²⁰¹⁹ RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La colegiata del Salvador...*, op. cit., vol. 2, pág. 428.

pesos, y se acordó que se trajera un juego de oboes de Madrid²⁰²⁰. Ese mismo año se le dio el puesto de Pedro Requena, segundo bajón ya fallecido, con el mismo salario que gozaba por corneta²⁰²¹.

En 1729 decía haber servido con este instrumento (la corneta) diecinueve años y que pronto dominaría el bajón, por lo que pedía ayuda para comprarlo²⁰²². Tal fue su aprovechamiento que enseñó el bajón a un hijo suyo y pidió que dejaran a este entrar al coro en 1733; mientras, el progenitor solicitó dedicarse al oboe, debido a la falta que había de tiple y, por lo quebrantado de su salud, quedaría a cargo del bajón su hijo (mientras este no fuese diestro y siempre que hubiese división de bajones)²⁰²³. En marzo de 1754 murió y a su viuda, Leonor Ruiz de Ascoita, se le concedieron tres meses de supervivencia del salario que gozaba su difunto marido²⁰²⁴.

COTILLAS, Manuel (bajón y chirimía)

Su padre, Juan Cotillas, que le había enseñado a tocar el bajón, pidió en 1733 al cabildo que lo dejasen entrar en el coro para adiestrarse y sustituir a su progenitor cuando fuese necesario; propuesta que fue aceptada²⁰²⁵. En 1734, ya decía llevar dos años sirviendo con el bajón sin salario alguno, por lo que pidió se le señalase algún sueldo para ayudar a su pobre padre²⁰²⁶. Solo un año después se precisaba que tocara la chirimía y el bajoncillo, por ser instrumentos adherentes al bajón, y acordó el cabildo que se adiestrase en música, se habilitase en el bajón y se aplicase a tocar con perfección los demás instrumentos citados²⁰²⁷.

Desafortunadamente, no se han encontrado más noticias suyas en la catedral de Málaga, pero su biografía puede ser completada con los datos mencionados por Marcelino Díez: este sostiene que un músico llamado Manuel Cotilla sirvió como bajón, bajoncillo y oboe en la catedral gaditana entre 1746 y 1791, año en el que falleció²⁰²⁸. En relación con los datos cotejados, es más que probable que se trate de este mismo músico, cuyo rastro desaparece en las actas capitulares malagueñas desde 1735.

²⁰²⁰ ACM, AACC n.º 44, fol. 8r, 19-1-1728.

²⁰²¹ ACM, AACC n.º 44, fols. 80r y 80v, 12-11-1728.

²⁰²² ACM, AACC n.º 44, fol. 104v, 5-3-1729.

²⁰²³ ACM, AACC n.º 44, s.p., 24-7-1733.

²⁰²⁴ ACM, AACC n.º 47, fol. 131v, 9-3-1754.

²⁰²⁵ ACM, AACC n.º 44, s.p., 24-7-1733.

²⁰²⁶ ACM, AACC n.º 44, s.p., 8-7-1734.

²⁰²⁷ ACM, AACC n.º 44, s.p., 7-10-1735.

²⁰²⁸ DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII...*, op. cit., págs. 202 y 206.

CRISPÍN MARTÍNEZ, Rafael (aspirante a tenor)

En 1751, el maestro Iribarren mostró al cabildo diferentes cartas de la corte, informando de ciertas voces, en las que se sostenía que Crispín era el tenor de la capilla de la Soledad más reseñable y que, además, se ofrecía venir a ser oído²⁰²⁹. En su examen este tenor mostró la buena destreza y buen estilo que desde la corte habían informado, pero tenía la voz parda, oscura, nada sonora, sin deleitar el oído, además de una pronunciación muy confusa; por ello, no se le admitió y se le concedieron diez reales para su vuelta a Madrid²⁰³⁰.

CUESTA, José (contralto)

Este contrato pedía ayuda de costa en 1703 para traer a su familia desde Antequera²⁰³¹. Como consecuencia de lo anteriormente expuesto, suponemos que había sido aceptado recientemente y aún no había trasladado a sus seres queridos, aunque no se han encontrado datos concretos sobre su fecha de admisión. Ya en 1715, año en el que se le citaba como mayordomo de la capilla, decía que se había criado en esta iglesia y, ante su petición de ayuda económica, se acordó que hiciera mérito y que estudiase²⁰³². En 1736 pidió licencia para ir a Granada, aunque se desconoce qué asuntos le llevaban a emprender aquel viaje²⁰³³, y su muerte tuvo lugar el 1 de abril de 1738²⁰³⁴.

CUESTA, Manuel José (seise y tenor)

En enero de 1716, Manuel José de Cuesta pidió entrar de tenor sin salario, pero no se le permitió²⁰³⁵. Aun así, no cesó en su empeño y, solo un año más tarde, alegando que había ocupado el puesto de seise cinco años y, tras su etapa como niño cantor, había servido en el coro otros cinco años sin salario, pidió que se le asignara una renta anual y se le concedió²⁰³⁶.

Su fuerte carácter se refleja en un acta de 1719, fecha en la que Fernando Requena se quejó de este músico, denunciando que se negó a cantar un papel que se le dio y,

²⁰²⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 986r, 3-8-1751.

²⁰³⁰ ACM, AACC n.º 46, fols. 987v y 988r, 11-9-1751.

²⁰³¹ ACM, AACC n.º 38, fol. 159r, 27-11-1703.

²⁰³² ACM, AACC n.º 40, fols. 534r y 534v, 29-8-1715.

²⁰³³ ACM, AACC n.º 44, s.p., 4-5-1736.

²⁰³⁴ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1738.

²⁰³⁵ ACM, AACC n.º 41, fol. 5r, 3-1-1716.

²⁰³⁶ ACM, AACC n.º 41, fol. 87r, 4-1-1717.

además, le ultrajó con «palabras ignominiosas» provocando un notable escándalo²⁰³⁷. Como consecuencia, el deán lo mandó a la cárcel ocho días, no dejándolo salir ni a comer ni a dormir a casa, bajo pena de ser despedido, y se le prohibió entrar en casa de mujeres sospechosas²⁰³⁸.

Manuel Cuesta fue nombrado capellán en 1720²⁰³⁹ y parece que más adelante dejaría sus servicios en Málaga pasando a la catedral de Sevilla, ya que en 1733 su hermano Pedro pidió licencia para ver a un hermano suyo que se hallaba enfermo en la ciudad hispalense²⁰⁴⁰. De hecho, entre 1720 y 1740 no encontramos más citas de Manuel en las actas de la catedral de Málaga.

Ya en marzo de 1740 se vuelve a mencionar a este músico, pues el maestro de Iribarren informó que, buscando voces de tenor y tiple, encontró a Manuel Cuesta, el mejor tenor de la iglesia de Sevilla. Su voz era por aquel entonces clara, llena, sonora, dilatada y con buen estilo al cantar, por lo que gozaba de grandes aplausos y aceptación; motivos suficientes para ser admitido en la prebenda de tenor²⁰⁴¹. Pero pocos meses después volvería a ser recibido en Sevilla y se le despidió²⁰⁴².

CUESTA, Pedro (contralto)

La primera noticia que encontramos de este músico es un aumento de salario en 1726²⁰⁴³. Esto demuestra que ya prestaba servicios como contralto en la capilla de música de la catedral de Málaga; pero no se puede asegurar desde qué año concreto. En febrero de 1729 sostenía que su padre, José, quería cederle 30 ducados anuales de los 300 que gozaba de salario de contralto en la capilla, pero no se le concedió²⁰⁴⁴.

En septiembre de 1733 pidió licencia para ir a Sevilla a visitar a un hermano enfermo, que suponemos que sería Manuel José²⁰⁴⁵. Ya en noviembre de aquel mismo año, la iglesia de Granada ofreció un puesto por el que le pagarían 140 ducados y 12 fanegas de trigo; pero esperaba recibir un aumento en Málaga y por eso lo ponía en conocimiento del cabildo, quien aprobaría su incremento salarial²⁰⁴⁶.

²⁰³⁷ ACM, AACC n.º 41, fols. 534v-535v, 20-9-1719.

²⁰³⁸ *Ibidem*.

²⁰³⁹ ACM, AACC n.º 42, fol. 39v, 29-2-1720.

²⁰⁴⁰ ACM, AACC n.º 44, s.p., 25-9-1733.

²⁰⁴¹ ACM, AACC n.º 45, fols. 143r y 143v, 10-3-1740.

²⁰⁴² ACM, AACC n.º 45, fols. 154v y 155r, 8-8-1740.

²⁰⁴³ ACM, AACC n.º 43, fol. 567r, 16-1-1726.

²⁰⁴⁴ ACM, AACC n.º 44, fol. 101r, 8-2-1729.

²⁰⁴⁵ ACM, AACC n.º 44, s.p., 25-9-1733.

²⁰⁴⁶ ACM, AACC n.º 42, s.p., 5-11-1733.

Como hemos podido comprobar, encontramos muy pocas citas referentes a este cantante y, además, era muy habitual que en las actas capitulares y otros documentos de la época se cambiase el nombre a ciertos músicos de manera errónea. Todo esto nos hace plantearnos la hipótesis de que este músico contralto de la capilla podría ser la misma persona que José Cuesta.

DEBLA, José de (aspirante a sochantre)

Este presbítero de Alcanar pretendía ser oído para la prebenda de sochantre, vacante en 1754. Pese a haber sido sochantre principal en la iglesia de Cuenca durante siete años, más otros tantos que sirvió en Córdoba, no se consideró necesario que viniese a ser oído²⁰⁴⁷.

ESCUADERO, Francisco (tenor)

Este músico tenor vino de Ávila para ser oído en noviembre de 1753, pero su voz no era apta para la prebenda por ser de poco lleno y no tener la sonoridad necesaria; aun así, se le ofreció entrar con un salario para suplir la falta de voces que había en todas las iglesias²⁰⁴⁸. En 1755 todavía no se le había proporcionado medio alguno para ordenarse y, además, no se le veía con verdadera vocación; entonces, pidió al cabildo ser libre, pero este le amenazó con excluirlo de la capilla si contraía matrimonio, ya que no consideraba conveniente tener a un ministro casado²⁰⁴⁹.

Aun así, parece que esta advertencia no le amedrentó, pues este tenor fue finalmente despedido en 1759 por haber contraído nupcias²⁰⁵⁰. Pese a no haber obedecido, solicitaba continuar al servicio de la catedral ofreciéndose a colocar en el coro un clave de su propiedad, acompañar él mismo la música a papeles y sustituir en el órgano las ausencias de los organistas, cantando también cuando fuese necesario; pese a todo lo mencionado, el cabildo no lo admitió²⁰⁵¹. Su despido es confirmado en un acta de 1760, fecha en la que ya no pertenecía a la capilla; en ella se reflejaba que Antonio Mirantes y de Navarrete, que había sido seise en Málaga y tenor en la capilla de Ronda, pretendía la

²⁰⁴⁷ ACM, AACC n.º 47, fol. 127r, 26-2-1754.

²⁰⁴⁸ ACM, AACC n.º 47, fols. 105r y 105v, 10-11-1753.

²⁰⁴⁹ ACM, AACC n.º 48, fols. 481v y 482r, 23-12-1755.

²⁰⁵⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 41v, 4-7-1759.

²⁰⁵¹ ACM, AACC n.º 49, fol. 80r, 14-11-1759.

plaza de tenor que obtuvo Francisco Escudero y pedía presentarse a examen para ocupar la vacante²⁰⁵².

ESPADA Y BELTRI, Pedro Andrés de la (trompa, clarín y violín)

Este músico solicitó en abril de 1744 entrar en la capilla, pero no había plaza vacante en aquel momento²⁰⁵³. No obstante, en junio de ese mismo año se le admitió como trompa, clarín y violín²⁰⁵⁴. Con objeto de un mejor aprovechamiento por su parte, en diciembre de 1749 se le concedieron 265 reales para afrontar el pago de unas trompas que encargó al norte²⁰⁵⁵.

Las continuas solicitudes para salir a tomar baños a Alhama de Granada desde 1751 nos hacen pensar que no gozaba de un buen estado de salud²⁰⁵⁶. Además, tocar los instrumentos a los que se dedicaba requería un gran esfuerzo²⁰⁵⁷. Vistos dichos datos, es probable que estos fuesen los motivos por los que dejase de asistir a las fiestas de guerra desde 1760, y su alumno, Tomás Castellanos, pidiera que se le admitiese en su puesto²⁰⁵⁸. Pero no será hasta abril de 1761 cuando Tomás ocupase su plaza, fecha en la que Pedro Andrés de la Espada solicitó licencia por seis meses para ir a Hamburgo por la muerte de su tío²⁰⁵⁹. Un accidente marítimo le causó la muerte, hecho que el cónsul de Hamburgo Juan Freyer certificó: según este, el navío en el que debía volver a España salió del puerto de Hamburgo el 8 de noviembre de 1761, pero tuvo la desgracia de ser embestido por otro en la costa de Holanda; allí se fue a pique, salvándose solo un miembro de la tripulación, quien aseguraba que el resto de pasajeros del barco habían fallecido²⁰⁶⁰. A este fatal desenlace se hizo alusión en una reunión capitular casi un año después²⁰⁶¹.

²⁰⁵² ACM, AACC n.º 49, fol. 201r, 10-10-1760.

²⁰⁵³ ACM, AACC n.º 46, fol. 109v, 15-4-1744.

²⁰⁵⁴ En las actas capitulares fijaban su admisión el 12 de junio de 1744. ACM, AACC n.º 46, fol. 117v, 12-6-1744. Por otra parte, los salarios fijos y variables correspondientes al primer semestre de 1744 señalan que entró a servir el 17 de junio de aquel año. ACM, Leg. 248, Pza. 2.

²⁰⁵⁵ ACM, AACC n.º 46, fol. 844v, 23-12-1749.

²⁰⁵⁶ Pedía al cabildo veinticuatro días de licencia para pasar a los baños de la Alhama y recobrar su salud. ACM, AACC n.º 47, fol. 85v, 3-9-1753.

²⁰⁵⁷ Según él mismo afirmaba, el clarín y la trompa eran los de más fatiga que se usaban en música. ACM, Leg. 367, Pza. 13, s.f.

²⁰⁵⁸ ACM, AACC n.º 49, fol. 170r, 30-6-1760.

²⁰⁵⁹ Pedro Andrés de la Espada pidió, mediante un memorial, cinco o seis meses para ir personalmente a Hamburgo por la muerte su tío, quedando Tomás Castellanos en su puesto. ACM, Leg. 438, Pza. 14. Este documento se leyó en la reunión capitular del 16 de abril de 1761. ACM, AACC n.º 49, fol. 291v, 16-4-1761.

²⁰⁶⁰ ACM, Leg. 422, Pza. 1b, 28-6-1762.

²⁰⁶¹ En el acta capitular del 18 de agosto de 1762 se mencionaba que su fallecimiento tuvo lugar el 15 de noviembre de 1761. ACM, AACC n.º 49, fol. 468r, 18-8-1762.

ESPINOSA, Francisco (violín y violón)

En julio de 1755 presentó un memorial al cabildo malagueño María de Quesada, mujer del capitán comandante general don José Escafintas: esta solicitaba para Francisco de Espinosa plaza de violín y, gracias a esta influencia externa, el cabildo lo admitió pese a no ser necesario²⁰⁶². Aunque encontramos otras citas en 1756 y 1759²⁰⁶³, su primera mención como violón de la capilla se produjo en 1760, año en el que se le concedió la plaza que dejó vacante Nicolás Trujillo; de esta manera, Francisco Espinosa pasó a ser segundo violín y segundo violón en la seo malagueña²⁰⁶⁴.

Desde 1762 su salud se vio mermada²⁰⁶⁵ y existe cierta controversia en cuanto a la fecha exacta de su defunción: por una parte, las actas capitulares reflejaban que su muerte se produjo en octubre de 1769²⁰⁶⁶; no obstante, en los salarios del segundo semestre de 1769 se decía que murió el 22 de septiembre²⁰⁶⁷. Tras su fallecimiento, su hermano, Tomás Espinosa, pretendía la plaza de segundo violín²⁰⁶⁸.

FELIZ, Domingo Tomás (aspirante a salmista)

Este salmista, procedente de Toledo, envió una carta al cabildo malagueño solicitando plaza: decía tener voz de cuerpo y deseaba poder ordenarse «in sacris», pero solo se dio por visto su memorial²⁰⁶⁹.

FERNÁNDEZ FRANCO, Manuel (aspirante a tenor)

En marzo de 1754, este presbítero de la colegiata del Salvador Granada realizó en Málaga examen para la prebenda de tenor vacante, pero no fue considerado a propósito para el puesto²⁰⁷⁰.

²⁰⁶² ACM, AACC n.º 48, fol. 297r, 10-7-1755.

²⁰⁶³ ACM, AACC n.º 48, fol. 336v, 24-9-1756; y ACM, AACC n.º 49, fol. 74v, 26-10-1759.

²⁰⁶⁴ ACM, AACC n.º 49, fol. 170v, 30-6-1760.

²⁰⁶⁵ ACM, AACC n.º 49, fol. 387v, 23-3-1762.

²⁰⁶⁶ ACM, AACC n.º 51, fol. 105v, 7-10-1769.

²⁰⁶⁷ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1769.

²⁰⁶⁸ Además de toda la información mencionada, también decía haberse habilitado en el violón y oboe. ACM, Leg. 553, Pza. 1, s.f.

²⁰⁶⁹ ACM, AACC n.º 50, fol. 12r, 24-1-1764.

²⁰⁷⁰ ACM, AACC n.º 47, fol. 162v, 3-7-1754.

FERNÁNDEZ, Juan (seise)

Este seise fue recibido en abril de 1766²⁰⁷¹ y ejerció hasta marzo de 1770²⁰⁷². Aun así, no conocemos más detalles sobre su labor en la capilla.

FLORES, Ciriaco (seise)

Le fecha de admisión de este seise es 1740, año en el que fue aceptado junto con Miguel de Castro²⁰⁷³. Por lo que respecta a su trayectoria en la capilla, es posible afirmar que en 1741 aún seguía ejerciendo el puesto de seise²⁰⁷⁴ y su última mención es de 1743²⁰⁷⁵.

FRAGUA RODRÍGUEZ, Lorenzo de (seise y tenor)

Su primera mención como seise se remonta a septiembre de 1709: este nieto del campanero pedía entrar a la capilla, pues se hallaba adelantado en música y necesitaba estudiar gramática²⁰⁷⁶. Tras su solicitud, parece que fue admitido, ya que en diciembre de 1712 pidió que se le asignase salario de músico por llevar nueve años de seise (cuatro de ellos en la capilla cantando papeles) y se le concedió²⁰⁷⁷. En relación con todos los datos expuestos anteriormente, sus orígenes en la capilla podrían remontarse a 1703.

Desde 1716 se le comienza a citar como músico tenor²⁰⁷⁸, aunque sin salario hasta 1726, ya que sería en este año cuando accedió a la media ración de tenor mediante oposición, sustituyendo a Colombo²⁰⁷⁹. Su examen fue realizado el día 18 de septiembre de 1726, y fue el único opositor a la prebenda vacante²⁰⁸⁰. Este cantante, natural de Málaga²⁰⁸¹, tomaría posesión de esta prebenda en abril de 1727²⁰⁸² y se mantendría en este puesto hasta su muerte, acaecida en octubre de 1754²⁰⁸³.

²⁰⁷¹ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios primer semestre de 1766 y ACM, AACC n.º 50, fol. 251v, 8-4-1766.

²⁰⁷² Documentos de la época reflejan que sirvió hasta el 12 de marzo. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios primer semestre 1770.

²⁰⁷³ ACM, AACC n.º 45, fol. 137v, 3-1-1740.

²⁰⁷⁴ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios primer semestre 1741.

²⁰⁷⁵ En esta fuente es citado como Ciriaco Porras, puede que, por despiste del escribano, al igual que ocurre con otros músicos cuyo nombre o apellido a veces es modificado. ACM, Leg. 855, Pza. 2, fol. 25v, libro en que se toma la razón de las libranzas..., *op. cit.*

²⁰⁷⁶ ACM, AACC n.º 39, fol. 395r, 25-9-1709.

²⁰⁷⁷ ACM, AACC n.º 40, fol. 112v, 29-12-1712.

²⁰⁷⁸ ACM, AACC n.º 41, fol. 4v, 3-1-1716.

²⁰⁷⁹ ACM, AACC n.º 43, fol. 638v, 17-9-1726.

²⁰⁸⁰ ACM, AACC n.º 43, fol. 640v, 20-9-1726.

²⁰⁸¹ Sus pruebas de genealogía y limpieza de sangre reflejan que Lorenzo de Fragua Rodríguez era natural de Málaga. ACM, Leg. 50, Pza. 15.

²⁰⁸² ACM, AACC n.º 43, fol. 698v, 3-4-1727.

²⁰⁸³ ACM, AACC n.º 47, fol. 194v, 5-10-1754.

Su relación con la catedral se convertiría en un asunto de familia: como hemos citado, su abuelo fue campanero en dicha institución religiosa y, además, en noviembre de 1732, su progenitor (Pedro de Fragua), ya con setenta años y una sordera que le impedía oír el reloj, suplicaba dormir con su hijo en lugar de en la torre; esto nos lleva a pensar que su padre cubría el puesto de campanero que su abuelo ya desempeñó²⁰⁸⁴. El cabildo, ante tal petición, acordó jubilar a Pedro de Fragua y buscar a otro que cubriera su puesto²⁰⁸⁵.

FRAGUA (RODRÍGUEZ), Francisco de (tenor)

Este otro hijo del campanero y hermano, por tanto, de Lorenzo de Fragua, sostenía en 1725 haber estado sirviendo como músico en el coro de la catedral de Málaga durante tres años y, si bien pidió que se le asignase salario, no se le concedió²⁰⁸⁶. Ya en mayo de 1735 solicitaba nuevamente ejercitarse como tenor en esta institución religiosa y, a pesar de que pedía continuar y que se le asignara un salario decente, tampoco en esta ocasión se hizo²⁰⁸⁷.

GALINDO, José (salmista)

En relación con la información cotejada, existen indicios para pensar que este cantante ya prestaba servicios en la catedral de Málaga desde 1756²⁰⁸⁸, aunque habrá que esperar algunos años más para encontrar citas suyas en las actas capitulares. En marzo de 1758 este músico, procedente de Córdoba, pretendía la plaza de salmista junto a Pedro Ayllón, pero no se admitió a ninguno de los dos²⁰⁸⁹. Un año más tarde se mencionaba que se hallaba ejercitando en el coro, junto con Juan González, con aplicación y adelantamiento en el canto llano, por lo que ambos pedían ser admitidos como salmistas y se les concedió a expensas de ser examinados en un plazo de seis meses²⁰⁹⁰. En octubre de 1759 serían evaluados por el maestro Iribarren, quien sostenía que la voz de Galindo

²⁰⁸⁴ ACM, AACC n.º 44, s.p., 7-11-1732.

²⁰⁸⁵ *Ibidem*.

²⁰⁸⁶ ACM, AACC n.º 43, fol. 397v, 4-1-1725.

²⁰⁸⁷ ACM, AACC n.º 44, s.p., 6-5-1735.

²⁰⁸⁸ En un documento, fechado en 1772, este cantante afirmaba llevar sirviendo dieciséis años, por lo que sus orígenes en la catedral podrían remontarse a 1756. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1772.

²⁰⁸⁹ ACM, AACC n.º 48, fol. 524v, 9-3-1758.

²⁰⁹⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 30r, 18-4-1759.

era de calidad, pero le faltaba mucho para adiestrarse en canto llano, por lo que debía seguir mejorando los defectos que tenía²⁰⁹¹.

Durante el tiempo que sirvió la plaza de salmista en Málaga, opositaría sin éxito a una capellanía de San Pedro de la catedral de Córdoba (1762)²⁰⁹² y a las sochantrías de Toledo y Sevilla en 1763 y 1764²⁰⁹³. Su trabajo en la capilla malacitana debía ser extenuante, pues en 1766 el conjunto de salmistas presentó un memorial al cabildo en el que alegaban ser muy pocos para el mucho trabajo que había²⁰⁹⁴.

Desde 1768 la salud de Galindo empeoró, padeciendo de los ojos²⁰⁹⁵. Por ello pidió la jubilación en varias ocasiones, pero no se la concederían hasta 1795; es más, seguía con la obligación de asistir al coro los días que se le indicasen, aunque estuviese exento de cantar²⁰⁹⁶. Su última cita es de enero de 1804²⁰⁹⁷.

GALLAC, Juan o Julián (salmista y ayuda de sochantre)

La primera mención a este músico se remonta a enero de 1724: dicha acta capitular reflejaba que se trataba de un colegial al que el sochantre Bernardo Ortega había instruido²⁰⁹⁸. Un año después, por fin se le citaba como salmista²⁰⁹⁹ y, en 1726, se le nombraba, además, como ayuda de sochantre²¹⁰⁰. Tras un tiempo al servicio de la catedral, en 1739 pretendía el puesto de administrador de canonjías de cantores, pero este fue asignado a José Messeguer²¹⁰¹. Su muerte tuvo lugar en 1741²¹⁰².

²⁰⁹¹ El informe de este examen mencionaba que Galindo tenía veintidós años y ya estaba libre de muda; sin embargo, le faltaba mucho para adiestrarse en canto llano y su voz era poco afinada y firme. A pesar de ser un tenor lleno, ahuecaba bastante la voz y no se le consideraba apto para cantar solo. También leía más veloz de lo necesario, algo que se considera un defecto por el maestro de capilla. ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f. Este asunto fue tratado en una reunión capitular de octubre de 1759. ACM, AACC n.º 49, fols. 73v y 74r, 23-10-1759.

²⁰⁹² ACM, AACC n.º 49, fol. 447r, 21-6-1762.

²⁰⁹³ ACM, AACC n.º 50, fol. 4v, 3-1-1764.

²⁰⁹⁴ Este documento está firmado por Francisco Nonza, Sebastián Carabantes, Salvador Pérez, José Galindo y Juan de Ortega, todos ellos salmistas de la catedral de Málaga por aquella época. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1766.

²⁰⁹⁵ ACM, AACC n.º 50, fol. 620v, 30-6-1768.

²⁰⁹⁶ En 1795 sostenía haber servido treinta y ocho años y hallarse, por aquel entonces, corto de vista. ACM, AACC n.º 57, fols. 119r y 119v, 10-1-1795.

²⁰⁹⁷ ACM, AACC n.º 58, fol. 447r, 4-1-1804.

²⁰⁹⁸ En enero de 1724 Bernardo Ortega pedía se le exonerase de los maitines de noche, sustituyéndole en esta tarea su discípulo, Julián Gallac (es reseñable que esta ocasión se citaba a este último como «Julián»). ACM, AACC n.º 43, fols. 202r y 202v, 3-1-1724.

²⁰⁹⁹ ACM, AACC n.º 43, fol. 397v, 4-1-1725.

²¹⁰⁰ ACM, AACC n.º 43, fol. 607v, 16-5-1726.

²¹⁰¹ ACM, AACC n.º 45, fol. 126v, 23-9-1739.

²¹⁰² Murió el 22 de noviembre de 1741. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables que se pagaron a la capilla de música en diciembre de 1741.

GARCÍA, Antonio (aspirante a sochantre)

Procedente de Granada, este cantante optó a la plaza de sochantre de la catedral de Málaga en 1740, pero el maestro Iribarren no lo encontró a propósito²¹⁰³.

GARCÍA, Antonio Lorenzo (seise y aspirante a tenor)

Este seise fue recibido el 12 de abril de 1741²¹⁰⁴ y se mantuvo en el puesto hasta 1746²¹⁰⁵. Durante su etapa como tenor de San Cayetano de Madrid, el maestro Iribarren informaba al cabildo sobre este cantante. Este opositó, junto con Francisco Piera, en 1754 y, aparte de que su voz no estaba hecha todavía, daba muestras de que sería un tenor de poco cuerpo, y, además, no mostraba ser diestro²¹⁰⁶. En 1764 escribió nuevamente desde Madrid interesándose por la plaza de tenor²¹⁰⁷, pero no se le admitió a examen por estar casado y no tener referencias de las cualidades de su voz²¹⁰⁸.

GARCÍA Y QUERO, Bernardo (seise, violín, violón, violonchelo, trompa y clarín)

Este músico fue seise desde 1731²¹⁰⁹; sin embargo, la primera mención que encontramos se remonta a enero de 1740, año en el que su cargo como seise de la catedral malagueña cesó, pero sostenía que había aprendido a tocar el violín y el violón, por lo que pedía mantenerse al servicio de la capilla²¹¹⁰. De hecho, en los salarios fijos y variables del primer semestre de 1740 se menciona que fue recibido el 15 de enero de aquel año²¹¹¹.

²¹⁰³ ACM, AACC n.º 45, fol. 178v, 12-11-1740.

²¹⁰⁴ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables pagados a la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1741 y ACM, Leg. 855, Pza. 2, fols. 5v y 70r, libro en que se toma la razón de las libranzas..., *op. cit.*

²¹⁰⁵ Aunque la última cita en las actas capitulares es de junio de 1746 (ACM, AACC n.º 46, fol. 500r, 8-6-1746), los salarios del primer semestre de aquel año reflejan que fue despedido en abril (ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables entregados a la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1746). No obstante, en un memorial presentado al cabildo, este exponía que fue seise de la catedral de Málaga entre 1742 y 1748, fechas que no concuerdan con las que hemos hallado en actas capitulares y salarios; aunque dicho memorial está sin fechar, Antonio García indica que tenía treinta años y que había tenido noticias de la muerte de Juan de Valdivieso. ACM, Leg. 422, Pza. 1c, s.f.

²¹⁰⁶ ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f. y ACM, AACC n.º 47, fol. 232r, 30-12-1754.

²¹⁰⁷ ACM, Leg. 616, s.f, carta de Antonio García.

²¹⁰⁸ En febrero de 1764 se menciona a Antonio García, pretendiente a la plaza de tenor que «fue seise de esta Sta. iglesia, y no tiene noticia de la calidad de su voz, por cuando se ausentó de esta ciudad estaba en muda, pero sabe es casado y es falta notable. Y el cabildo en vista de este informe no tuvo por conveniente llamar al referido». ACM, AACC n.º 50, fol. 17v, 16-2-1764.

²¹⁰⁹ En 1795 decía tener 75 años de edad y haber servido 64 años en la catedral de Málaga; comenzó como seise desde 1731 y como trompa, clarín, violón y violonchelo desde 1740. ACM, AACC n.º 57, fols. 149r y 149v, 14-3-1795. Puede que hubiese exagerado esta cifra, ya que el 4 de enero de 1740 decía haber servido ocho años de seise, lo que nos lleva a pensar que fue admitido en 1732. ACM, Leg. 616, 4-1-1740.

²¹¹⁰ ACM, AACC n.º 45, fol. 137v, 3-1-1740.

²¹¹¹ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1740.

Si bien en 1741 se le citaba como segundo violón²¹¹², pocos años más tarde también se encargó de tocar la trompa²¹¹³. Probablemente su habilidad con el violín, citada anteriormente, también le convertiría en una buena opción en caso de necesidad de la capilla; no obstante, no hemos encontrado actas en la catedral de Málaga en las que se le cite como violinista.

En 1750, ejerciendo de trompa y clarín, pidió ayuda económica para ciertos instrumentos que hizo traer del extranjero²¹¹⁴. Desde entonces, parece que su salud se vio mermada, ya que presentó un memorial informando que padecía de ictericia y necesitaba licencia para poder recuperarse²¹¹⁵.

Este precario estado físico le obligó a ausentarse en ciertas ocasiones desde 1760²¹¹⁶. Pero esto no impidió que Bernardo García siguiese interesado en mejorar sus dotes musicales, ya que ese mismo año pidió ayuda de costa para sufragar la compra de dos violones²¹¹⁷.

Desde 1761 Matías Trujillo ocupó su cargo de trompa, clarín y violín, mientras que Bernardo García se mantuvo en su puesto de violón²¹¹⁸. Esto puede ser otra prueba de que García también ejerció como violinista desde sus inicios, aunque no se mencione en las fuentes de la época.

Su trabajo en la capilla musical no le imposibilitó dedicarse a otros negocios²¹¹⁹. La manutención de sus seis hijos y mujer debía ser una gran carga que, en ciertos momentos, no podría afrontar con su salario y, de hecho, pidió ayuda de costa al cabildo en numerosas ocasiones: en 1773, por ejemplo, alegando ser de los ministros más antiguos de la catedral, pedía ayuda económica para sufragar los gastos que la enfermedad de su mujer le habían conllevado, a lo que se sumaba la numerosa familia que debía mantener²¹²⁰.

²¹¹² ACM, AACC n.º 45, fol. 207r, 17-5-1741.

²¹¹³ ACM, AACC n.º 46, fol. 427r, 6-12-1745.

²¹¹⁴ En cuanto a la procedencia de estos instrumentos, en un acta capitular se menciona que las había pedido a Alemania. ACM, AACC n.º 46, fol. 907r, 16-9-1750. Pero en el memorial original dirigido al cabildo, este músico sostenía que había traído una trompa y un clarín desde Viena, pensando que no le costarían más que otros instrumentos que encargó a Londres. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 16-9-1750.

²¹¹⁵ En este memorial se aporta certificación médica firmada por el doctor José García Carrión. ACM, Leg. 438, Pza. 14, 20-9-1750.

²¹¹⁶ Francisco Espinosa pedía suplirle en estos periodos de enfermedad. ACM, AACC n.º 49, fol. 170v, 30-6-1760.

²¹¹⁷ Bernardo García ocupaba la plaza de violón tras el fallecimiento de Nicolás Trujillo, convirtiéndose en su sucesor. ACM, AACC n.º 49, fol. 170r, 30-6-1760.

²¹¹⁸ ACM, AACC n.º 49, fol. 249r, 3-1-1761.

²¹¹⁹ Pedía permiso para pasar a la ciudad de Cádiz a practicar algunos negocios. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 16-8-1779.

²¹²⁰ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 25-6-1773.

En 1795, debido a su avanzada edad, se le daría licencia para asistir al coro «sin obligación de tocar su instrumento»²¹²¹. En este mismo año, Jaime Torrens emitiría un informe sobre la importancia de los ministros que manejan los instrumentos de registro bajo, ya que son la baza principal sobre la cual estriba la firmeza y seguridad de toda la capilla y orquesta²¹²². Según él, estos instrumentistas debían ser hábiles en su facultad y los más puntuales; pero Bernardo García ya tenía setenta y cuatro años, mostrando la torpeza propia de su edad²¹²³. Entonces dejó de ser útil con el violón, pues le faltaba afinación, firmeza y seguridad de compás, cualidades esenciales para un buen acompañante²¹²⁴. Finalmente moriría en marzo de 1800²¹²⁵.

GARCÍA, Diego (seise)

Pese a desconocer el año al que se remonta su relación con la catedral de Málaga, sabemos que en 1738 hacía tiempo que faltaba al coro: el cabildo tenía noticias de que este seise había contraído matrimonio; por tanto, se le libró entonces el sueldo correspondiente y se le despidió²¹²⁶.

GARCÍA, José (seise)

De este seise solo se conoce que fue admitido en 1764²¹²⁷ y que su inadecuado comportamiento le costaría el puesto en 1767²¹²⁸.

GARCÍA, Tomás (contralto)

Este subdiácono de Ubrique presentó, en 1745, un memorial exponiendo que había ejercitado en el coro y opositado a una de las prebendas de la catedral de Málaga. El maestro Iribarren informó que su voz era de contralto, aunque de poco cuerpo (en los altos era clara, se oscurecía en los bajos) y, además, necesitaba mucha aplicación y tiempo

²¹²¹ A sus 75 años de edad y tras haber servido 64 años en la catedral de Málaga, tenía falta de respiración, opresión de orina y un temblor que le impedía sujetar el instrumento. Se le concedió la jubilación permitiéndole asistir cuando pudiera, sin obligación de tocar el instrumento. ACM, AACC n.º 57, fols. 149r y 149v, 14-3-1795.

²¹²² ACM, Leg. 616, 6-2-1795.

²¹²³ *Ibidem.*

²¹²⁴ *Ibid.*

²¹²⁵ Según se refleja en un acta capitular de marzo de 1800, había sido músico de la capilla desde 1739. ACM, AACC n.º 58, fols. 313r y 313v, 22-3-1800.

²¹²⁶ ACM, AACC n.º 45, fol. 63r, 3-6-1738.

²¹²⁷ Este ocupó la plaza vacante de Miguel Maynoldi por ser el más a propósito en relación con las voces, edades y circunstancias de los aspirantes. ACM, AACC n.º 50, fol. 89r, 29-11-1764.

²¹²⁸ ACM, AACC n.º 50, fol. 367r, 23-1-1767.

por estar «corto» en música; por estos motivos, no se le admitió en la prebenda, pero se le dio un salario para ejercer interinamente y que se adiestrara²¹²⁹. De manera sorprendente, pocos días después Iribarren consideró que ya estaba habilitado en música²¹³⁰ y la prebenda de tenor estaba vacante, lo que permitía pagarle su salario²¹³¹.

En 1760 citó a un hermano que era músico de profesión y necesitaba ejercitarse para perfeccionarse; pidió entonces al cabildo que le permitiese entrar a cantar en el coro, pero se le negó²¹³². Tras treinta y ocho años al servicio de la catedral, en 1779 se hallaba sumamente necesitado por la enfermedad y fallecimiento de su padre, motivo que le llevó a pedir limosna al cabildo²¹³³. Finalmente, fue despedido el 1 de mayo de 1781 por llevar cuatro meses fuera de la ciudad sin licencia del cabildo²¹³⁴.

GARCÍA DE LOS DOS, Ambrosio (seise y aspirante a salmista, organista, violón y violín)

De este seise tenemos pocos datos. En primer lugar, junto con su hermano Joaquín, pedía ayuda de costa al cabildo en 1737: el motivo era la compra de los instrumentos que tocaban y, si bien el cabildo ofreció dárselos, no se especifica cuáles eran²¹³⁵. Su despido se produjo el 14 de marzo de 1741²¹³⁶. Pero sus noticias no terminan ahí, sino que en 1765, alegando haber sido seise de esta capilla, donde había aprendido música y órgano con el actual maestro de capilla (Iribarren), y tras haber ingresado posteriormente en el monasterio de San Jerónimo de Sevilla, pedía volver a la capilla como salmista o para tocar órgano, violón y violín²¹³⁷. Sin embargo, no fue admitido²¹³⁸.

GARCÍA DE LOS DOS, Joaquín (seise)

En 1730 se le admitió como seise²¹³⁹. Su mermada salud fue el origen de un memorial que su padre presentó al cabildo en 1732, en el que exponía que su hijo sufría

²¹²⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 383r, 4-8-1745.

²¹³⁰ ACM, AACC n.º 46, fol. 385v, 11-8-1745.

²¹³¹ ACM, AACC n.º 46, fol. 893r, 25-6-1750.

²¹³² ACM, AACC n.º 49, fols. 200v y 201r, 10-10-1760.

²¹³³ ACM, AACC n.º 53, fol. 439r, 20-12-1779 y ACM, Leg. 248, Pza. 1, 20-12-1779.

²¹³⁴ ACM, AACC n.º 53, fols. 601r y 601v, 9-5-1781.

²¹³⁵ ACM, AACC n.º 45, fol. 33v, 19-9-1737.

²¹³⁶ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables que se pagaron a la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1741.

²¹³⁷ ACM, AACC n.º 50 fol. 211r, 23-12-1765.

²¹³⁸ ACM, AACC n.º 50 fol. 216v, 2-1-1766.

²¹³⁹ En 1730 se cita a «Joaquín Diego Juan García»; y suponemos que, por proximidad temporal, se trata del seise Joaquín García de los Dos. ACM, AACC n.º 44, fol. 167r, 17-3-1730.

la enfermedad del tabardillo²¹⁴⁰. Su estado mejoraría y su padecimiento no supuso un escollo para progresar en su carrera musical, pues cinco años después pedía ayuda de costa junto con su hermano Ambrosio (también seise de la catedral malagueña) para comprar los instrumentos que tocaban, sin detallar a cuáles se referían²¹⁴¹.

El tabardillo parece que le acompañó durante muchos años, ya que en junio de 1738 pidió ayuda de costa para curarse nuevamente de esta enfermedad²¹⁴². Dos años más tarde, solicitó formar parte de la capilla con el salario que se estimara oportuno y se le admitió, aunque no sabemos para qué puesto en concreto²¹⁴³. Esto se confirma en los salarios fijos y variables de diciembre de 1740, donde se señala que Joaquín de los Dos fue recibido el 1 de julio y, además, ya no se le nombraba como seise²¹⁴⁴. En diciembre de 1742 pedía ayuda para «entrar de religioso, constando estar recibido»²¹⁴⁵. Desgraciadamente, aquí se pierde su rastro.

GÓMEZ, José (aspirante a seise)

El maestro Iribarren presentó un memorial al cabildo malagueño en octubre de 1759 diciendo que había escuchado varios aspirantes a seise (José Cordón, de ocho años y siete meses; José Carmona, de ocho años y tres meses; José Narváez, de ocho años y dos meses; Francisco Cortés, de ocho años y siete meses y José Gómez, de ocho años y medio), pero el que presentaba mejor voz de ellos y sabía leer con más soltura era José Cordón²¹⁴⁶. Puesto que este era el pretendiente más dotado, el cabildo lo admitió de entre todos los aspirantes, siendo el resto rechazados²¹⁴⁷.

GONZÁLEZ DE LA PEÑA, Antonio (bajón, flauta y chirimía)

Este polifacético bajonista de la santa iglesia de Córdoba dominaba el oboe, las dos flautas y la chirimía; además, el maestro Iribarren expuso al cabildo que ya lo había escuchado tocar en esta ciudad de Málaga con gran destreza²¹⁴⁸. Probablemente gracias a

²¹⁴⁰ ACM, AACC n.º 44, s.p., 2-9-1732.

²¹⁴¹ ACM, AACC n.º 45, fol. 33v, 19-9-1737.

²¹⁴² ACM, AACC n.º 45, fol. 64r, 6-6-1738.

²¹⁴³ Pese a que en esta acta capitular se le cita solo como Joaquín García, suponemos que se trata del mismo individuo. ACM, AACC n.º 45, fol. 153v, 1-7-1740.

²¹⁴⁴ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables que se pagaron a la capilla y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1740.

²¹⁴⁵ ACM, AACC n.º 45, fol. 325v, 22-12-1742.

²¹⁴⁶ ACM, Leg. 704, Pza. 6; y ACM, AACC n.º 49, fol. 71, 19-10-1759.

²¹⁴⁷ ACM, AACC n.º 49, fol. 71r, 19-10-1759.

²¹⁴⁸ ACM, AACC n.º 45, fol. 156r, 11-8-1740.

este informe, se le admitió en agosto de 1740²¹⁴⁹. Sus siguientes citas relevantes están relacionadas con asuntos familiares: pidió licencia en 1744 para contraer matrimonio y, en 1762, para ir a por su familia a la Serranía de Ronda²¹⁵⁰. Pese a su precario estado de salud en sus últimos años²¹⁵¹, se mantuvo al servicio de la catedral hasta su fallecimiento en 1765²¹⁵².

GONZÁLEZ DE MORA, Juan (aspirante a tenor)

En 1754 fue uno de los aspirantes a la prebenda de tenor; procedente de Sevilla, este cantante no fue admitido por la mala calidad de su voz y falta de suficiencia en música y canto llano²¹⁵³.

GONZÁLEZ, Juan (salmista)

Este cantante se hallaba ejercitando en el coro con aplicación y adelantamiento; solicitó que se le admitiese como salmista en abril 1759 y el maestro Iribarren le impuso la condición de ser examinado en seis meses²¹⁵⁴. Tras su evaluación en octubre de ese año, el maestro vio evidencias de que le faltaba mucho para adiestrarse en canto llano, pero tenía buena calidad de voz, por lo que se le pidió que enmendara sus defectos²¹⁵⁵. Iribarren sostenía en 1759 que era un tenor lleno, natural y «sin ficción», aunque solía enronquecer al cantar algunas veces; además, debía abrir suficientemente la boca para articular bien las palabras y adiestrarse algo más en canto llano²¹⁵⁶. Visto este informe, se

²¹⁴⁹ Su admisión se refleja en dos documentos de la época; primeramente, en la reunión capitular del 11 de agosto de 1740 se decía que Antonio González de la Peña dominaba el bajón, oboe, dos flautas y chirimía y que, por estar Fernando Requena enfermo de gota, sus servicios en la capilla serían de mucha utilidad; lo que suponemos favoreció su admisión. ACM, AACC n.º 45, fol. 156r, 11-8-1740. Además, se conserva una carta suya algo posterior. ACM, Leg. 616, 26-8-1740.

²¹⁵⁰ ACM, AACC n.º 46, fol. 95r, 12-2-1744; y ACM, AACC n.º 49, fols. 471r y 471v, 25-8-1762.

²¹⁵¹ En junio de 1765 presentó certificación médica haciendo constar el tiempo que padece de la molesta enfermedad de difícil respiración, y se menciona la necesidad de mudar aires por dos o tres meses. Solo se le concedió un mes y, en caso de necesitar de un descanso más prolongado, debería aportar nuevamente certificación médica. ACM, AACC n.º 50, fol. 161v, 3-4-1765.

²¹⁵² Aunque su fallecimiento se produjo el 16 de julio de 1765 (ACM, Leg. 248, Pza. 3, salarios fijos y variables correspondientes al segundo semestre de 1765), este hecho volvía a ser citado en reuniones capitulares posteriores, pues en diciembre Pedro Rodríguez, contralto de la capilla, pedía ayuda económica para comprar los hábitos que había dejado el difunto Antonio de la Peña (ACM, AACC n.º 50, fol. 210v, 23-12-1765); y, a comienzos de enero de 1766, se vuelve a hacer mención de su defunción, detallando que fue a causa de un afecto asmático (ACM, AACC n.º 50, fol. 217v, 2-1-1766).

²¹⁵³ ACM, AACC n.º 47, fol. 159v, 26-6-1754.

²¹⁵⁴ ACM, AACC n.º 49, fol. 30r, 18-4-1759.

²¹⁵⁵ ACM, AACC n.º 49, fols. 73v y 74r, 23-10-1759.

²¹⁵⁶ ACM, Leg. 704, Pza. 6, 18-4-1759.

le admitió como salmista en 1759²¹⁵⁷, aunque en 1763 perdió su puesto de trabajo por haberse ausentado sin licencia²¹⁵⁸.

GONZÁLEZ PADILLA, Juan (sochantre)

En 1754, siendo presbítero sochantre principal de la santa iglesia metropolitana de Granada, opusó a la prebenda de sochantre en Málaga: el maestro, Juan Francés de Iribarren, recogió en su informe que su voz era «de suficiente lleno con los altos, medios y bajos necesarios» y que mostraba «inteligencia en canto llano»; por estos motivos, se le consideró a propósito para el puesto y fue admitido²¹⁵⁹. Este músico, natural de Villa de Abla, perteneciente al obispado de Guadix²¹⁶⁰, sustituyó a Miguel Sáenz Paniagua (quien había dejado vacante la prebenda de sochantre por dejación)²¹⁶¹ y tomó posesión en una ceremonia celebrada en mayo de 1756²¹⁶².

Si bien en 1760 se le propuso un puesto en la iglesia de Toledo, «partido ventajoso» según sus propias palabras, el cabildo malagueño le aumentó el sueldo para que se mantuviese en su cargo²¹⁶³. Finalmente, permaneció en la capilla malagueña hasta su muerte, acaecida en 1784²¹⁶⁴.

GONZÁLEZ DE VALDIVIESO, Juan (tenor y salmista)

La ausencia del tenor José Messeguer en la catedral malagueña, que había pedido permiso para opositar en otra parte, llegó a los oídos de este cantante en agosto de 1744; esto le alentó a pedir plaza de tenor en la capilla, donde ya se le había oído con anterioridad²¹⁶⁵. El maestro Iribarren emitió un informe en el que mencionaba su buena voz y destreza, por lo que despidieron a Manuel Castroverde (contralto que se había ausentado sin permiso) y admitieron a Juan de Valdivieso²¹⁶⁶. Dos días después de entrar

²¹⁵⁷ ACM, AACC n.º 49, fol. 30r, 11-4-1759.

²¹⁵⁸ Además de todo lo mencionado, en este documento se dice que Juan González fue despedido de la plaza de salmista. ACM, AACC n.º 49, fol. 589v, 2-7-1763.

²¹⁵⁹ El informe del maestro Iribarren, cuyo original se conserva (ACM, Leg. 704, Pza. 6) fue leído en el cabildo del 3 de julio de 1754 (ACM, AACC n.º 47, fols. 161r y 161v, 3-7-1754).

²¹⁶⁰ El documento original de las pruebas de genealogía y limpieza de sangre de D. Juan González, presentado por Real Cédula inserta a una media ración como sochantre, año 1756, se conserva en: ACM, Leg. 49, Pza. 6.

²¹⁶¹ ACM, AACC n.º 48, fols. 119r y 119v, 18-3-1756.

²¹⁶² ACM, AACC n.º 48, fols. 172r y 172v, 3-5-1756.

²¹⁶³ ACM, AACC n.º 49, fols. 144r y 144v, 8-5-1760.

²¹⁶⁴ Su fallecimiento se citaba en el cabildo del 7 de octubre de 1784, mencionando que murió la noche anterior a dicha reunión. ACM, AACC n.º 54, fol. 465r, 7-10-1784. Esta fecha que se confirma en los salarios de aquel año. ACM, Leg. 397, Pza. 1, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1784.

²¹⁶⁵ ACM, AACC n.º 46, fol. 152r, 24-8-1744.

²¹⁶⁶ *Ibidem*.

a formar parte de la capilla, pidió ayuda de costa para trasladar desde Vélez-Málaga a su familia, donde se hallaba establecido con anterioridad²¹⁶⁷.

Sus responsabilidades aumentaron cuando, desde enero de 1745, además asistía a salmear al coro por falta de voces²¹⁶⁸. En 1750 el cabildo llamó su atención por haberse ausentado de la ciudad sin licencia y le dio un mes de plazo para retornar, haciendo esto por caridad con su pobre familia; en caso contrario, perdería el puesto²¹⁶⁹. Al parecer no volvió con demasiada premura, pues, tras pedir perdón, su readmisión se produjo en octubre de aquel año²¹⁷⁰.

Además de su destreza vocal, parece sus dotes musicales también estaban relacionadas con el órgano, ya que en 1752 pidió cincuenta días de licencia para pasar a Osuna a componer dos órganos²¹⁷¹. El músico no volvió tras el citado permiso, por lo que se le suspendió el salario y se le dio un ultimátum: en caso de no presentarse para las vísperas de la Natividad de Nuestra Señora de aquel año, se le despediría²¹⁷². A pesar del percance, se le volvió a citar años más tarde, por lo que intuimos que regresó a tiempo²¹⁷³. En relación con esta faceta como compositor de órganos, en 1762 también le concedieron unos días de licencia para construir el órgano del convento de la Merced²¹⁷⁴.

Respecto a su cese encontramos algunos datos que llegan a ser contradictorios. En primer lugar, las actas capitulares fijan su despido en 1763²¹⁷⁵; además, probablemente su fallecimiento tuvo lugar en 1764²¹⁷⁶. Estos datos expuestos no concuerdan con estudios previos, pues M.^a Ángeles Martín afirmaba que su última noticia está datada en 1782, año en el que seguía ocupando su plaza²¹⁷⁷. Según esta misma musicóloga, Juan González Valdivieso podría ser la misma persona que Juan González de la Mora, pero no se han

²¹⁶⁷ ACM, AACC n.º 46, fol. 145r, 26-8-1744.

²¹⁶⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 274v, 4-1-1745.

²¹⁶⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 897v, 29-7-1750.

²¹⁷⁰ En la reunión capitular del 14 de octubre de 1750 se menciona que fue admitido en la plaza de tenor y salmista. ACM, AACC n.º 46, fol. 915r, 14-10-1750. Aunque en otras fuentes se dice que fue recibido nuevamente el 11 de octubre de 1750. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1750.

²¹⁷¹ ACM, AACC n.º 46, s.p., 1-7-1752.

²¹⁷² ACM, AACC n.º 46, s.p., 25-8-1752.

²¹⁷³ ACM, AACC n.º 47, fol. 161v, 3-7-1754; y ACM, AACC n.º 49, fol. 521r, 12-2-1763.

²¹⁷⁴ En esta acta se le cita como Julián de Valdivieso. ACM, AACC n.º 49, fol. 376r, 16-2-1762.

²¹⁷⁵ Citado como Juan de Valdivieso en esta acta, se dice que despedido por haberse ausentado de la ciudad sin permiso desde el 5 de mayo de 1763. ACM, AACC n.º 49, fol. 589v, 2-7-1763.

²¹⁷⁶ En mayo de 1764, Pedro Valdivieso pedía ser admitido como tenor «para con este alivio poder asistir a su madre y hermana en la ausencia de su padre», que suponemos que podía ser Juan González de Valdivieso. No sabemos si esta ausencia citada se refiere a su fallecimiento o al haberse ausentado de la ciudad, como ya se ha mencionado. ACM, AACC n.º 50, fol. 37v, 19-5-1764.

²¹⁷⁷ Esta información no se ha podido comprobar pues no se especifica en qué fuente se basa. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 2, pág. 348.

encontrado documentos que lo corroboren²¹⁷⁸. De confirmarse dicho dato, esto podría ser el origen de algunas incongruencias biográficas.

(GONZÁLEZ) VALDIVIESO, Pedro (tenor)

En mayo de 1764, solicitó plaza de tenor para asistir a su madre y hermana ante la ausencia de su padre²¹⁷⁹. Tras recibir el informe del maestro de capilla, se le admitió como tenor asalariado²¹⁸⁰. Probablemente, ya fuese en lo personal o en lo económico, su labor en la catedral le satisfacía, pues rechazó varias ofertas de otras iglesias²¹⁸¹. A esto se suma que su trabajo fue muy apreciado por el cabildo malagueño: se le premió con varios aumentos de renta, se le encomendó el gobierno del coro en 1786 y se le encargó la enseñanza de salmistas que acudían a su casa a instruirse en canto llano²¹⁸².

Ante esta buena relación entre el cabildo y este ministro, lo lógico sería pensar que gozaba de un sueldo decente, pero el caso es que se conservan numerosos memoriales en los que este músico pedía ayuda de costa, aumento o adelanto de renta, alegando diversos motivos²¹⁸³. Por último, debemos añadir que, a pesar de ser tenor, este músico no se negó a cantar papeles de otras voces siempre que fuese necesario²¹⁸⁴, lo que

²¹⁷⁸ *Ibidem*, vol. 2, pág. 347.

²¹⁷⁹ No se menciona el nombre de su padre, pero suponemos que se trataba de Juan González Valdivieso. ACM, AACC n.º 50, fol. 37v, 19-5-1764.

²¹⁸⁰ El día de su admisión se mencionaba que, con solo veintiún años, tenía «suficiencia en la música suelta, que no tiene en la de facistol en que acabará de soltarse con el ejercicio de cuatro o cinco meses, faltándole también gramática». ACM, AACC n.º 50, fol. 47v, 14-6-1764. Esta fecha exacta de su admisión (14 de junio), vuelve a ser mencionada en el acta del 3 de julio de 1764. ACM, AACC n.º 50, fol. 56v, 3-7-1764.

²¹⁸¹ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 10-7-1771.

²¹⁸² ACM, AACC n.º 55, fol. 151v, 2-5-1786. Miguel del Pino, clérigo diácono vecino de Comares, decía haber estudiado canto llano con Pedro Valdivieso. Aunque pedía ser examinado, se le pidió que esperase a otros salmistas para hacer todos juntos el examen. ACM, AACC n.º 56, fols. 103r y 152v, 6-12-1790.

²¹⁸³ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 30-6-1766 (pedía aumento); ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1766 (pedía adelanto); ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1767 (pedía ayuda económica, pues su padre había vuelto por segunda vez a casa y le había socorrido para remediar sus males y facilitar su regreso a Granada, por lo que se había empeñado); ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1769 (decía que había entrado a servir con diecinueve años y tenía veinticinco, pedía aumento); ACM, Leg. 248, Pza. 1, 22-6-1770 (alegaba llevar seis años sirviendo como tenor, no solo cantando los papeles que a su voz pertenecían, sino también los de otras distintas; con el sueldo que tenía no podía mantener a su madre, mujer e hijos, y pedía un aumento); ACM, Leg. 248, Pza. 1, 22-12-1770 (decía que había tenido que venir algunos días al coro sin alimentarse); ACM, Leg. 248, Pza. 1, 10-7-1771 (solicitaba aumento de renta alegando que, además de los papeles de tenor, nunca se negó a cantar los de otras voces para que no se notase su ausencia y, además, alegaba que nunca pensó en trasladarse a otra iglesia, aunque le habían ofertado puestos con una renta mayor); ACM, Leg. 248, Pza. 1, 25-6-1773 (pedía algún socorro); ACM, Leg. 248, Pza. 1, 3-7-1777 (su madre fue enterrada y pedía ayuda económica); ACM, Leg. 248, Pza. 1, 18-8-1781 (desde marzo se hallaba enferma su mujer y tuvo que trasladarla a Churriana) y ACM, Leg. 248, Pza. 1, 31-5-1783 (pedía ayuda de costa para pasar a Granada a ordenarse de menores).

²¹⁸⁴ En 1770 decía llevar seis años sirviendo como tenor no solo cantando los papeles que a su voz pertenecían, sino también los de otras distintas. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 22-6-1770. Solo un año más tarde pedía aumento de renta alegando que, además de los papeles de tenor, nunca se negó a cantar los de otras voces para que no se notase su ausencia. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 10-7-1771.

supondría un gran alivio para la capilla en casos de necesidad. Su gran labor finalizó con su fallecimiento en 1804²¹⁸⁵.

GONZÁLEZ VALJARIZO²¹⁸⁶, Nicolás (organista)

Tras la muerte de Miguel Conejos en julio de 1737, el cabildo optó por cubrir la organistía sin convocar oposición para evitar los gastos que ocasionaba este proceso selectivo; por tanto, se solicitó a Juan Francés de Iribarren informes de aquellos músicos con la habilidad suficiente para optar al puesto²¹⁸⁷. Además del organista del Pilar de Zaragoza, que finalmente no pudo venir²¹⁸⁸, Nicolás González sería el otro candidato, quien, con objeto de retornar a Cádiz lo más pronto posible, el 31 de agosto de 1738 ya se hallaba en Málaga dispuesto a ser examinado; sin más dilación, al día siguiente realizaría las pruebas correspondientes²¹⁸⁹.

Según informó el maestro Iribarren, este organista procedente de la catedral de Cádiz²¹⁹⁰ cumplió con el examen; no obstante, se acordó que también se examinaría a Francisco de Villafranca antes de tomar una decisión, pero, tras ser evaluado, este último no resultó ser a propósito para el puesto²¹⁹¹. Pocos días después, Nicolás González sería admitido y sustituiría a su antecesor Miguel Conejos, evitando de este modo enfrentarse al proceso selectivo de una oposición²¹⁹². Sus pruebas de genealogía y limpieza de sangre provenían de lugares diversos: las primeras, hechas en los lugares de Molacillos, Pozo Antonio y Casaseca de las Chanas, pertenecientes al obispado de Zamora, fueron leídas el 4 de noviembre de 1738²¹⁹³; las segundas, realizadas en Córdoba y Bujalance, serían leídas el quince de enero 1739²¹⁹⁴. Dos días más tarde, presentó al cabildo una Cédula

²¹⁸⁵ En 1804 se menciona su ausencia y, en esta ocasión, era citado como Pedro Valdivieso. ACM, Leg. 785, Pza. 3, fol. 8r, libro de las constituciones y acuerdos de la capilla de música.

²¹⁸⁶ Este segundo apellido lo hemos deducido por una cita que se hace de su madre, Francisca Valjarizo. ACM, AACC n.º 49, fol. 147r, 14-5-1760. Por otra parte, Andrés Llordén afirma que en su partida de defunción se le citaba como Nicolás González Baquerizo, recogida en el Libro de Defunciones del Sagrario, fol. 144. LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas...», *op. cit.*, pág. 179.

²¹⁸⁷ *Ibidem*, págs. 175-176.

²¹⁸⁸ ACM, AACC n.º 45, fol. 74v, 29-8-1738.

²¹⁸⁹ ACM, AACC n.º 45, fol. 75r, 31-8-1738.

²¹⁹⁰ En las actas capitulares se indica que provenía de Cádiz. ACM, AACC n.º 45, fol. 75r, 31-8-1738. Pero Adalberto Martínez señalaba que, según otro documento fechado en enero de 1779, Nicolás González Valjarizo salió de las Esclavas Descalzas Reales de Madrid. MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, pág. 260.

²¹⁹¹ ACM, AACC n.º 45, fols. 75v y 76r, 3-9-1738.

²¹⁹² ACM, AACC n.º 45, fol. 77r, 6-9-1738.

²¹⁹³ Llordén Simón, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas...», *op. cit.*, pág. 176.

²¹⁹⁴ Esta información se menciona en las actas capitulares. ACM, AACC n.º 45, fols. 104r y 104v, 15-1-1739. Y, además, se confirma en un memorial conservado en el archivo de la catedral malagueña. ACM, Leg. 53, Pza. 3.

Real firmada por el Rey, por la que se le hacía merced de la prebenda de órgano y tuvo lugar la ceremonia con la que tomó posesión²¹⁹⁵.

Pronto comenzó a tener problemas con el segundo organista (Francisco de Villafranca), al que acusaba en 1740 de malos modos y no servir correctamente²¹⁹⁶. Como resultado de este malestar, pidió que le asignaran a otro el puesto de Villafranca, pero este último solo fue reprendido y advertido de que, en caso de continuar así, el cabildo procedería de otro modo²¹⁹⁷.

Desde 1745 encontramos datos que muestran el deteriorado estado de salud de González²¹⁹⁸, pero algo mucho más grave y reseñable ocurrió en mayo de 1760: ese año, Francisca Valjarizo (madre de este organista) denunció ante el cabildo que su hijo fue arrestado el día 12 de mayo por el alguacil mayor del Tribunal General y entregado al convento del Carmen, ignorando la causa; esta anciana, que alcanzaba los 70 años de edad y estaba enferma de tabardillo, pidió clemencia para su hijo²¹⁹⁹. El apresamiento del organista de la catedral por parte del alguacil no sentó nada bien al cabildo, que lo interpretó como una falta de honor y respeto por su parte²²⁰⁰. Tal fue su enfado, que esta persona de autoridad pidió perdón por su manera de proceder, sosteniendo que ignoraba que el apresado fuese prebendado, pues pensaba que se trataba de un simple músico; tras haberse disculpado, entregó a Nicolás González al cabildo el día 15 de mayo, dejando todo este asunto en sus manos²²⁰¹. Una vez que este músico prebendado estuvo a disposición de la institución religiosa, se le exigió que «se abstuviese del trato en la casa y con las personas que estaba indiciado», procurando enmendar sus costumbres y desarreglada vida; de no cumplir con este mandato, se le despediría dejando vacante su prebenda y, como castigo, por el momento se le mandó pasar a hacer ejercicios espirituales a San Felipe Neri²²⁰².

En la reunión capitular del 19 de mayo de 1760 se comentaba que Nicolás González no estaba capacitado para decir misa «por los muchos defectos y malas ceremonias que se le han notado», y quedó suspendido hasta estar instruido²²⁰³. Sorprendentemente, el 7 de junio de 1760 por la mañana ya se le consideraba apto para

²¹⁹⁵ ACM, AACC n.º 45, fols. 105r y 105v, 17-1-1739.

²¹⁹⁶ ACM, AACC n.º 45, fols. 151r y 151v, 1-6-1740.

²¹⁹⁷ ACM, AACC n.º 45, fols. 151r y 151v, 1-6-1740.

²¹⁹⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 383v, 4-8-1745.

²¹⁹⁹ ACM, AACC n.º 49, fol. 147r, 14-5-1760.

²²⁰⁰ *Ibidem*.

²²⁰¹ ACM, AACC n.º 49, fols. 149r, 149v y 150r, 16-5-1760.

²²⁰² ACM, AACC n.º 49, fols. 150r, 150v, 151r, 151v y 152r, 16-5-1760.

²²⁰³ ACM, AACC n.º 49, fols. 152v y 153r, 19-5-1760.

cumplir con esta obligación²²⁰⁴, pero en el cabildo de esa misma tarde se constataría una nueva inobediencia: según los datos recogidos en esta reunión, el día 2 de junio de 1760 había celebrado una misa sin estar habilitado, a lo que habría que sumar su recaída en las malas costumbres, entrando en la casa y tratando a las personas de mala reputación, hecho por el que ya había sido amonestado; esta reincidencia le costaría una nueva suspensión para poder celebrar misa y, además, fue arrestado en la torre de la catedral, aunque se le permitiría salir en momentos puntuales para cumplir con las obligaciones de su prebenda²²⁰⁵. Este lugar no parecía ser muy adecuado para su confinamiento, ya que el 9 de junio se le trasladó a la sala en la que estuvo la oficina de fábrica, más cómoda y segura²²⁰⁶. Pocos días después, su madre solicitó al cabildo la visita de un médico, pues su hijo padecía gravemente de la cabeza y del estómago y tenía una afección en los ojos; suplicó entonces que se le permitiese volver a casa, pero, según el informe realizado, el estado de Nicolás González no era grave y se decidió que permaneciese recluido²²⁰⁷.

Ya en julio de 1760, tras más de un mes arrestado, pidió piedad por su quebrantada salud y, tras evidenciar su arrepentimiento, fue puesto en libertad²²⁰⁸. Durante su apresamiento y ante la imposibilidad de atender sus obligaciones musicales, su labor organística recaía en Francisco Villafranca (organista segundo); además, fue contratado Pedro Torrente por si hubiese necesidad de contar con otro organista que tocase el arpa²²⁰⁹. A pesar de estas muestras de inobediencia y comportamiento tan impropio para un músico prebendado de la catedral de Málaga, González permaneció en su puesto hasta 1768, año de su fallecimiento²²¹⁰.

GUERRERO, Rafael (salmista)

En septiembre de 1763, siendo acólito con voz de bajo, se le dio permiso para entrar a los maitines de noche de la catedral malagueña²²¹¹. Sin embargo, se le negaría la entrada al coro tras el examen que le realizó el maestro Iribarren al año siguiente²²¹².

²²⁰⁴ ACM, AACC n.º 49, fol. 160v, 7-6-1760.

²²⁰⁵ ACM, AACC n.º 49, fols. 161r, 161v y 162r, 7-6-1760.

²²⁰⁶ ACM, AACC n.º 49, fol. 163v, 9-6-1760.

²²⁰⁷ ACM, AACC n.º 49, fols. 167r y 167v, 30-6-1760.

²²⁰⁸ ACM, AACC n.º 49, fol. 173r, 14-7-1760.

²²⁰⁹ ACM, AACC n.º 49, fols. 163v y 164r, 9-6-1760.

²²¹⁰ El 19 de junio de 1768 se dijo que murió el día anterior a las diez de la noche. ACM, AACC n.º 50, fols. 593r y 593v, 19-6-1768. Y los salarios confirman que murió el 18 de junio de 1768. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1768.

²²¹¹ ACM, AACC n.º 49, fol. 632v, 20-9-1763.

²²¹² El maestro no lo encontró a propósito «por necesitar ejercitar la voz, leer bien latín y adiestrarse en el canto llano». ACM, AACC n.º 50, fol. 4r, 3-1-1764.

Si bien pasó a ser sochantre de la parroquia de los Mártires, en 1768 se le permitió nuevamente su asistencia a lo maitines de noche para ejercitarse en la catedral²²¹³. Pese a su insistencia, nunca se le autorizaría entrar a las horas diurnas, siendo despedido definitivamente en diciembre de 1780²²¹⁴. Su última mención se corresponde con la negativa del cabildo a su petición de entrar a servir en maitines de noche en agosto de 1788²²¹⁵.

GUZMÁN, Bernardo Antonio de (salmista)

Este cantor de Teba de treinta y seis años solicitó plaza de salmista en la catedral de Málaga en 1750: si bien sostenía haber cumplido bien con el examen realizado, no tenía conocimientos en canto llano ni dominaba el canto de órgano y su voz de tenor era de poco cuerpo; aun así, sería admitido y se le asignó renta desde el 5 de agosto de aquel año²²¹⁶. Su última cita al servicio de la catedral de Málaga se remonta al 14 de enero de 1751, donde se comentaba que se le mandó aplicarse en música y, puesto que así lo hizo, se le libró una cantidad económica²²¹⁷. Poco después pasó a Loja a servir como sochantre²²¹⁸ y su última noticia es de 1755, año en el que fue nombrado sacristán mayor y organista en Alhucemas²²¹⁹.

HENRÍQUEZ, Pedro (chantre)

Este abad de Cuenca sustituyó a Antonio Piñateli en el cargo de chantre desde febrero de 1766²²²⁰, puesto que mantuvo hasta 1792²²²¹. Durante este periodo colaboró en asuntos como la búsqueda de un poeta para la composición de los villancicos²²²² o la realización de unas pruebas anuales a los salmistas desde 1785, viendo lo poco instruidos que estaban dichos cantantes en canto llano²²²³.

²²¹³ ACM, AACC n.º 50, fol. 567v, 17-5-1768.

²²¹⁴ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 2, pág. 352.

²²¹⁵ ACM, AACC n.º 55, fol. 387v, 27-8-1788.

²²¹⁶ ACM, AACC n.º 46, fol. 898r, 29-7-1750 y ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros correspondientes al segundo semestre de 1750.

²²¹⁷ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 14-1-1751.

²²¹⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 988r, 11-9-1751.

²²¹⁹ ACM, AACC n.º 47, fol. 454v, 6-12-1755.

²²²⁰ ACM, AACC n.º 50, fols. 227r y 227v, 3-2-1766.

²²²¹ ACM, Leg. 482, 1792.

²²²² ACM, AACC n.º 51, fol. 469r (569r), 12-3-1772.

²²²³ Dado lo poco instruidos que estaban los salmistas en canto llano, se ordenó al chantre que los hiciese examinar en su presencia cada año en el mes de junio. ACM, AACC n.º 55, fol. 170v, 15-9-1786.

HEREDIA, Francisco de o Nicolás de (seise, violín, oboe)

Este hijo de Alonso de Heredia, en 1711 solicitó al cabildo ser recibido como seise, pero ya había cuatro al servicio de la catedral; aun así, pidió entrar sin salario para adiestrarse en el coro y aprender²²²⁴. En 1712 decía llevar un año y medio sin salario y solicitó que se le asignase, pero, primeramente, debería hacer un examen, siendo Colombo el encargado de evaluarlo²²²⁵. Su primer salario llegó en 1713²²²⁶ y continuó en el puesto de seise durante una larga temporada. Los demás seises ya estaban en muda en mayo de 1726 y Heredia, por ser el menor, fue el único que se mantuvo en su puesto²²²⁷. Su cambio de voz se produjo un año después, momento en el que pidió entrar al coro y se le admitió²²²⁸.

Como consecuencia de las averiguaciones llevadas a cabo, parece que no perdió la oportunidad de ampliar sus conocimientos durante su periodo como seise, puesto que Heredia fue alumno de Pedro de la Espada a lo largo de esta etapa²²²⁹. Su aprovechamiento debió de ser notable; de hecho, en 1729 solicitaba ser recibido por segundo violín en la capilla y se le aceptó²²³⁰. Las inquietudes musicales de este ministro le llevaron a adiestrarse también en el oboe, por lo que, en 1735, el cabildo acordó que se le habilitase en ese instrumento²²³¹. Esto no le impidió mejorar su destreza con el violín, ya que pidió licencia para viajar a Italia y perfeccionarse²²³².

En 1743 solicitó plaza en Córdoba sin haber pedido licencia al cabildo y, aunque no la logró ocupar, el cabildo acordó que se tuviera aquello presente; es más, en los salarios de 1743 solo se le asignó renta hasta el 15 de mayo durante el primer semestre²²³³. Ya en 1744 también pidió licencia para opositar en Badajoz, puesto que en Málaga decía

²²²⁴ ACM, AACC n.º 40, fol. 41r, 13-7-1711.

²²²⁵ ACM, AACC n.º 40, fol. 112v, 29-12-1712.

²²²⁶ ACM, AACC n.º 40, fol. 246v, 3-7-1713.

²²²⁷ ACM, AACC n.º 43, fol. 609r, 31-5-1726.

²²²⁸ En junio de 1727 decía llevar diez años como seise. ACM, AACC n.º 43, fol. 712r, 4-6-1727. No obstante, esto no concuerda con los datos anteriores.

²²²⁹ ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f.

²²³⁰ En 1729 fue recibido como segundo violín y decía llevar doce años de seise, dato que no concuerda con lo reflejado en actas anteriores; suponemos que sería un error intencionado por su parte para que el cabildo tuviese en cuenta su petición. ACM, AACC n.º 44, fol. 111r, 9-4-1729. En 1732 aumentó esta cifra nuevamente, mencionando que llevaba dieciséis años al servicio de la catedral. ACM, AACC n.º 44, s.p., 8-8-1732. Pero también es probable que, al menos, llevase desde 1708 como seise, puesto que en 1707 se cita que había tres seises sin mencionar su nombre y ya en 1708 había cuatro, especificando el nombre de dos de ellos: Heredia y Trujillo. Es una hipótesis bastante realista que el tal Heredia fuese Nicolás, aunque nos decantamos por la idea de que este sea Antonio Heredia. ACM, Leg. 85, salarios fijos y variables de los músicos de la capilla y otros ministros correspondiente a los años 1707 y 1708, primer semestre.

²²³¹ ACM, AACC n.º 44, s.p., 3-1-1735.

²²³² ACM, AACC n.º 44, s.p., 29-4-1735.

²²³³ ACM, AACC n.º 46, fol. 70v, 13-11-1743 y ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables del primer semestre de 1743.

tener poca renta y, al ganar esta oposición, Pedro Andrés de la Espada pidió ocupar su vacante²²³⁴.

HEREDIA, Antonio (seise y salmista)

La fecha exacta en la que este miembro de la capilla fue admitido sigue siendo un enigma hasta el momento. En 1708 se citaba a un seise de apellido Heredia, que probablemente se refería a este ministro; y en 1711 se perdería su rastro por un tiempo²²³⁵. Murió el 13 de octubre de 1741, año en el que ocupaba el puesto de salmista²²³⁶.

HERRERA, Salvador o Antonio²²³⁷(seise)

Tras ser escuchado por el maestro Iribarren en el coro junto a otros aspirantes a seise en 1751, se le consideró el más a propósito por su voz y mejor edad, pasando este a sustituir a Antonio Navarrete²²³⁸. En un informe, el maestro navarro lo describió como el mayor de los pretendientes, con nueve años y tres meses, siendo el de mejor voz²²³⁹. Seis años más tarde era citado como el seise más antiguo y solicitaba asistir a maitines de noche, a lo cual accedió el cabildo²²⁴⁰. Su rastro se pierde en diciembre 1757, fecha en la que aparece mencionado por última vez²²⁴¹.

HIGUERAS, José (seise y contralto)

En un memorial de 1755, Iribarren citaba a todos los aspirantes a seise que había escuchado: Sebastián Martínez, Salvador Magaña, José Higuera, Pedro Salinas y Miguel Maynoldi; de ellos, Higuera tenía ocho años, era el más pequeño de todos los aspirantes y, por lo tanto, el más idóneo en este sentido, pues, según el maestro navarro, si los seises entraban ya mayores, les duraba poco la voz, pues a los catorce años solían entrar en

²²³⁴ ACM, AACC n.º 46, fols. 109v y 110r, 15-4-1744; y ACM, AACC n.º 46, fol. 117v, 12-6-1744.

²²³⁵ Según los salarios, en 1708 había cuatro seises en plantilla y se especificaba el nombre de dos de ellos: Heredia y Trujillo. ACM, Leg. 85, salarios fijos y variables de los músicos de la capilla y otros ministros correspondiente al primer semestre de 1708. Por otra parte, su última mención se halla en: ACM, Leg. 85, salarios correspondientes al primer semestre de 1711.

²²³⁶ Aunque no se cita qué puesto ocupaba, intuimos que era salmista por el lugar que ocupa en el listado de músicos mencionados, ya que su nombre se recoge junto al salmista José Aguilera y Juan Gallac. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios correspondientes al segundo semestre de 1741.

²²³⁷ Tras citarlo como Antonio de Herrera en los salarios desde 1751 hasta 1753, en 1754 aparece enmendado el nombre y sobrescrito «Salvador»; lo que nos hace pensar que hasta la fecha se le había nombrado erróneamente como «Antonio». ACM, Leg. 855, Pza. 2, fols. 172v, 195v, 209r, 221r, 231v y 239v, libro en que se toma la razón de las libranzas..., *op. cit.*

²²³⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 947r, 4-1-1751.

²²³⁹ El resto de aspirantes eran Andrés Martínez, José de Córdoba y Jorge de Isola. ACM, Leg. 438, Pza. 13a, s.f.

²²⁴⁰ ACM, AACC n.º 48, fols. 473r y 473v, 21-7-1757.

²²⁴¹ ACM, AACC n.º 48, fol. 481v, 23-12-1757.

muda²²⁴². Si bien Higueras era el más apropiado por su edad para dicho puesto, solo fueron aceptados Salinas y Maynoldi²²⁴³. La primera cita de Higueras como seise se remonta a septiembre de 1761²²⁴⁴, aunque su entrada en el periodo de muda se produjo en 1764²²⁴⁵. A la edad de veintiún años, siendo clérigo de menores y gramático, fue admitido como contralto en diciembre de 1768²²⁴⁶.

Probablemente no se encontraba demasiado a gusto en el puesto, pues durante el año 1772 opusó a una plaza en Granada²²⁴⁷ y a una sacristía de música en Vélez Málaga²²⁴⁸, pero se mantuvo al servicio de la catedral malagueña. Su interés por continuar formándose le llevaría a desplazarse de ciudad, dado que en junio de 1774 le concedieron licencia para estudiar en la escuela moderna de Madrid²²⁴⁹, donde permanecería hasta octubre del año siguiente²²⁵⁰.

A su vuelta a Málaga, participó en la oposición a la media ración de contralto de esta catedral, vacante por la muerte de Andrés Zarzosa²²⁵¹; sin embargo, resultaron elegidos, en primer lugar, Antonio Gonzalo y, en segundo lugar, Luis Cano²²⁵². Desde 1769 su situación económica debía ser bastante preocupante, pues pidió en numerosas ocasiones al cabildo un aumento de renta o ayuda de costa²²⁵³; a lo que se sumaría el

²²⁴² ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f., informe de seis del maestro Iribarren.

²²⁴³ ACM, AACC n.º 47, fol. 409v, 13-11-1755.

²²⁴⁴ Aunque en 1761 encontramos su primera mención como seise en las actas capitulares (ACM, AACC n.º 49, fol. 339v, 30-9-1761), existen algunas incoherencias cronológicas respecto a su fecha de admisión, pues pudo ingresar de seise en 1757, ya que en 1779 sostenía que llevaba veintidós años de servicio (ACM, AACC n.º 53, fols. 439r y 439v, 20-12-1779).

²²⁴⁵ José Higueras y Miguel Maynoldi habían entrado ya en los dieciocho años y pedían ayuda económica para contribuir al gasto que ocasionaban a sus padres, ofreciéndose como seis hasta salir de la muda o el tiempo que el cabildo estimara, cantando lo que se ofrezca como si fueran músicos. Pero se les negó. ACM, AACC n.º 50, fol. 56v, 3-7-1764.

²²⁴⁶ ACM, AACC n.º 50, fol. 710r, 22-12-1768.

²²⁴⁷ ACM, AACC n.º 51, fols. 505r y 505v, 27-6-1772.

²²⁴⁸ Este miembro de la capilla pedía aumento y se le negó, porque su intención era ir a opositar a Granada y, de no salir elegido, buscar algún cargo en Madrid. El permiso para presentarse a dicha oposición se le concedería con una condición: traer a su vuelta un justificante de haber participado en el proceso selectivo. ACM, AACC n.º 51, fols. 532r y 532v, 20-8-1772. También se conserva un memorial suyo en el que menciona este asunto relacionado con la sacristía de Vélez-Málaga. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 20-8-1772.

²²⁴⁹ ACM, Leg. 616, 4-6-1744, carta de José Higueras dirigida al cabildo.

²²⁵⁰ ACM, AACC n.º 52, fol. 30r, 3-7-1775.

²²⁵¹ Según el informe del maestro, «su voz es legítima y propia de contralto, pero con el defecto notable de no poderla sujetar, y por lo tanto padece una tal desarinación que indispensablemente es molesta a los que le oyen; cuya voz por sus circunstancias solo es útil en el facistol y en las funciones en que ejerce el todo de la capilla; está bastante instruido en la música y bien fundamentado». ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f.

²²⁵² Junto a Higueras y Gonzalo, opusitaron Luis Cano (colegiata de Antequera), Alonso Portela (Astorga) y José Úbeda (Sevilla). ACM, AACC n.º 53, fols. 62r, 62v y 63r, 24-5-1777.

²²⁵³ Estos memoriales están fechados el 23-12-1769, 22-12-1770, 23-12-1771 y 25-6-1773, todos ellos conservados en: ACM, Leg. 248, Pza. 1.

fallecimiento de su madre en 1783²²⁵⁴. Finalmente, se mantuvo en su puesto hasta su muerte, que tuvo lugar el 21 de febrero de 1802²²⁵⁵.

IBARRA, Manuel de (seise)

Este individuo fue seise de la catedral de Málaga desde 1762²²⁵⁶. En 1766 pedía licencia para retirarse, alegando que su tío, cura de Almáchar, no podía mantenerlo en la ciudad; por tanto, debía abandonar su puesto en la capilla malacitana²²⁵⁷.

ISOLA, Jorge de (aspirante a seise)

Este pretendiente fue examinado junto a Salvador de Herrera, Andrés Martínez y José de Córdoba en 1751: contaba con ocho años y tres meses de edad, pero su oído no era a propósito para la música²²⁵⁸. En esta ocasión resultaría elegido el primero de los aspirantes antes mencionados²²⁵⁹.

JUAN, José de (contralto)

Con diecinueve años y proveniente de Murcia, este músico opositó a la plaza de contralto en la catedral de Málaga en 1718 y, según el informe del maestro Sanz, los opositores tenían voces delicadas sin alto ni lleno suficiente para la capilla, ya que los tenores las tapaban (a propósito de este asunto, conviene tener en cuenta que, por aquel entonces, la voz de contralto era primordial debido a la ausencia de tiples adultos)²²⁶⁰. De todos los aspirantes solo se admitió a José Juan, que estaba cambiando la voz, aunque el maestro quería corroborar que le quedase un buen control vocal tras la muda²²⁶¹.

Según los datos cotejados, suponemos que su calidad vocal sí fue del agrado del maestro Sanz tras el periodo de muda²²⁶², pues, aparte de su puesto como contralto, sus dotes musicales y buena predisposición laboral le llevaron a desempeñar otros cargos: en

²²⁵⁴ Decía llevar sirviendo veintiséis años y pedía ayuda económica tras la muerte de su madre. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 2-4-1783.

²²⁵⁵ ACM, Leg. 138, Pza. 11, salarios de fábrica mayor correspondientes al primer semestre de 1802.

²²⁵⁶ ACM, AACC n.º 49, fol. 498v, 23-12-1762.

²²⁵⁷ Además de mencionarse esto en las actas capitulares (ACM, AACC n.º 50, fol. 220r, 16-1-1766), se conserva un memorial suyo en el que decía que su tío, Pedro Palomino, había sido destinado a Almáchar y, puesto que no podía mantenerle en esta ciudad, pedía al cabildo que admitiese su retiro después de tres años de servicio, asignándole una limosna (ACM, Leg. 248, Pza. 1, 16-1-1766).

²²⁵⁸ ACM, Leg. 438, Pza. 13a, s.f. Memorial mencionado en: AACC n.º 46, fol. 947r, 4-1-1751.

²²⁵⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 947r, 4-1-1751.

²²⁶⁰ ACM, AACC n.º 41, fols. 270r y 270v, 26-3-1718.

²²⁶¹ ACM, AACC n.º 41, fol. 270v, 26-3-1718.

²²⁶² No hemos encontrados más datos desde 1718 hasta 1732.

1732 ejercía como compositor y escribió varios salmos²²⁶³ y, en 1737, año de la creación del archivo de música en la catedral de Málaga, por iniciativa del maestro Juan Francés de Iribarren, se le asignó la tarea de trasladar 1160 pliegos, labor en la que también colaboraron Nicolás Trujillo y José Messeguer²²⁶⁴.

La catedral contó con sus servicios durante veintitrés años, ya que, en 1741, tendría lugar su fallecimiento; Sebastiana Pérez (su mujer) expuso al cabildo el desamparo en que había quedado ella y sus ocho hijos, pidiendo renta para subsistir²²⁶⁵. Por último, encontramos una cita póstuma de este músico en 1744, donde se describe que José Juan suplió a los tiples siempre que la ocasión lo requiriera²²⁶⁶.

LAGOS, Miguel de (tenor)

En 1761, este tenor solicitó cantar en el coro sin estipendio, con cuyo ejercicio podría habilitarse y suplir la falta de voces; dicha petición le fue concedida²²⁶⁷. Aunque un año más tarde el maestro Iribarren sostenía que su voz no estaba bien afirmada, también sugirió que prometía mucho más lleno y claridad con la práctica, mostrando bastante destreza; puesto que su voz era necesaria por no haber más tenor que pudiese cantar en el segundo coro y muchas veces en el primero, se le admitió a cambio de un salario²²⁶⁸. Desde 1768 hasta 1771 se conservan varios memoriales en los que pedía aumento de sueldo o ayuda de costa, lo que nos hace intuir que su situación económica era algo ajustada²²⁶⁹. Sus últimas citas encontradas señalan que se encontraba enfermo desde abril de 1771²²⁷⁰, pero no hemos hallado más datos posteriores.

LAGOS, Miguel (seise)

Miguel Lagos fue un seise al servicio de la catedral de Málaga desde el 27 de mayo de 1771, cuando contaba con siete años²²⁷¹, hasta 1775, fecha en que se le

²²⁶³ ACM, AACC n.º 44, s.p., 28-11-1732.

²²⁶⁴ ACM, AACC n.º 45, fol. 9r, 8-2-1737.

²²⁶⁵ Aparte de esta mención por parte de su viuda (ACM, AACC n.º 45, fols. 236v y 237r, 23-12-1741), los salarios correspondientes al segundo semestre de 1741 dicen que murió el 19 de diciembre (ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros correspondientes al segundo semestre de 1741).

²²⁶⁶ ACM, AACC n.º 46, fol. 143v, 29-7-1744.

²²⁶⁷ ACM, AACC n.º 49, fol. 284v, 27-3-1761.

²²⁶⁸ ACM, AACC n.º 49, fol. 397v, 14-4-1762.

²²⁶⁹ Hemos encontrado varios memoriales suyos, con fecha de 29-8-1766, 23-12-1767, 30-6-1768, 23-12-1769, 22-12-1770 y 10-7-1771, todos ellos conservados en: ACM, Leg. 248, Pza. 1.

²²⁷⁰ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 29-8-1771 y 5-12-1771.

²²⁷¹ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios correspondientes a la primera mitad de 1771.

despidió²²⁷². Aunque comparte nombre con el cantante anterior, no es posible que sea el mismo músico, ya que este seise desempeñó su puesto con posterioridad. Como podemos comprobar, este no ejerció durante el magisterio de Iribarren, pero consideramos interesante citarlo para evitar malentendidos y confusiones en posibles estudios posteriores.

LEÓN, José de (seise)

En octubre de 1748 el maestro Iribarren examinó a tres chicos para acceder a la plaza de seise, siendo el mejor de ellos José de León, por su buena voz, buena edad y algunos principios en «solfa»; estas habilidades musicales le llevaron a ocupar la plaza de Miguel de Castro²²⁷³. Como últimos datos relacionados con su trayectoria, conviene señalar que aparece mencionado en los salarios de 1754²²⁷⁴ y que, en 1755, se le nombró sacristán magistral de música de la iglesia de Santa María de Vélez-Málaga, finalizando sus servicios en la catedral de Málaga²²⁷⁵.

LOZANO, Antonio (tenor)

Su primera noticia se remonta a 1703, año en el que vino de Cuenca para opositar a la plaza de tenor; en esta ocasión solo se menciona que se le dio ayuda de costa²²⁷⁶. Sin embargo, dos años más tarde pidió ser oído por segunda vez²²⁷⁷ y, puesto que continuaba vacante esta plaza de tenor desde 1703 (por la muerte de Pinto Sedeño), se escogió a Antonio Lozano entre cuatro aspirantes²²⁷⁸. Según sus pruebas de genealogía y limpieza de sangre, parece que no accedió a la media ración hasta años después²²⁷⁹.

En 1717, fue nombrado administrador de canonjías de cantores²²⁸⁰ y, en 1728, se incrementó el número de tareas que debía realizar, como traer algunas obras de música

²²⁷² En los salarios del primer semestre de 1775 se dice que sus servicios en la catedral malagueña terminaron el 10 de marzo de 1775. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios correspondientes a la primera mitad de 1775. Además, en un documento del 14 de marzo de aquel mismo año se menciona que se le entregó a Miguel Lagos, seise que fue de la catedral de Málaga, una cantidad económica. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 14-3-1775.

²²⁷³ ACM, AACC n.º 46, fol. 714v, 20-7-1748.

²²⁷⁴ ACM, Leg. 855, Pza. 2, fol. 240r, libro en que se toma la razón de las libranzas..., *op. cit.*

²²⁷⁵ ACM, AACC n.º 47, fol. 408v, 13-11-1755.

²²⁷⁶ ACM, AACC n.º 38, fol. 134v, 13-5-1703.

²²⁷⁷ ACM, AACC n.º 39, fol. 68r, 17-11-1705.

²²⁷⁸ ACM, AACC n.º 39, fol. 71r, 4-12-1705.

²²⁷⁹ Según sus pruebas de genealogía y limpieza de sangre, este cantante, natural de la villa de Belmonte en el obispado de Cuenca, fue presentado por Su Majestad para una media ración en la catedral de Málaga en 1706. ACM, Leg. 38, Pza. 1.

²²⁸⁰ ACM, AACC n.º 41, fol. 219v, 22-12-1717.

para el culto (dos misereres y unas vísperas)²²⁸¹ o buscar a dos muchachos que tuvieran voz y edad adecuadas para el puesto de seises²²⁸². Por último, moriría el 11 de septiembre de 1739²²⁸³.

LUAS, Francisco José de (ayuda de sochantre)

En abril de 1767, este religioso de Estepa decía hallarse habilitado en canto llano y pedía ser examinado²²⁸⁴; su admisión se produjo el 8 de abril de aquel año²²⁸⁵. Pronto finalizaron sus servicios en la catedral, pues en los sueldos de 1767 se le asignó salario solo hasta octubre²²⁸⁶. De hecho, el 11 de noviembre se votó en una reunión capitular si debía o no seguir en el coro de la catedral, pero no se consideró oportuno mantenerle por una incompatibilidad de esta tarea musical con su situación como religioso²²⁸⁷.

LUCENA, Juan de (aspirante a salmista)

Este miembro de la capilla malagueña pretendió la plaza de salmista en 1763, siendo por aquel entonces cantor de la parroquia de San Pedro de Córdoba²²⁸⁸. Tras el examen realizado por el maestro Iribarren, este informó de que su voz era poco llena, sin bajo y sin medio suficiente para salmear, aunque no estaba mal en el canto llano de una mediana dificultad; vistas estas carencias, parece que esto no satisfacía las necesidades de la capilla, pues no fue admitido²²⁸⁹.

LLAMAS, Félix de (contralto)

Este contralto entró a ejercitarse en el coro de la catedral de Málaga con licencia del señor presidente; sin embargo, el 12 de septiembre de 1763 se acordó que no volviese al coro, pues este tipo de licencias solo eran facultativas del cabildo²²⁹⁰. Al mes siguiente se denegaba su solicitud de ser readmitido²²⁹¹.

²²⁸¹ ACM, AACC n.º 44, fols. 52v y 53r, 21-5-1728.

²²⁸² ACM, AACC n.º 44, fol. 54v, 4-6-1728.

²²⁸³ ACM, AACC n.º 45, fol. 126r, 11-9-1739.

²²⁸⁴ ACM, AACC n.º 50, fol. 398v, 2-4-1767.

²²⁸⁵ Desde el 8 de abril, que fue recibido, tenía un salario asignado por horas nocturnas; pero desde primeros de mayo, asistía a horas tanto nocturnas como diurnas, conforme al cabildo del 11 de junio de 1767. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios correspondientes al primer semestre de 1767.

²²⁸⁶ ACM, Leg. 248, Pza. 2. Salarios del segundo semestre de 1767.

²²⁸⁷ ACM, AACC n.º 50, fols. 509r y 509v, 11-11-1767.

²²⁸⁸ ACM, AACC n.º 49, fol. 617r, 20-8-1763.

²²⁸⁹ *Ibidem.*

²²⁹⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 628 v, 12-9-1763.

²²⁹¹ ACM, AACC n.º 49, fol. 635r, 8-10-1763.

LLAMAS, Miguel (aspirante a seise)

Este miembro de la capilla malagueña fue aspirante a seise a la edad de ocho años y solo conservamos el informe que el tenor Francisco Piera emitió sobre su examen²²⁹².

MACÍAS SAMPER, Antonio (aspirante a contrabajo)

Tanto este contrabajo de la Real Capilla de la Encarnación de Madrid como el tenor de Valladolid, Juan Carretero, conocían la falta de cantantes que había en la catedral de Málaga, y ambos se ofrecieron como aspirantes para suplir sus respectivas voces: el cabildo decidió que viniesen a ser examinados, pero no tomaría una decisión hasta oír a Manuel Castroverde, contralto que se encontraba en la ciudad²²⁹³. Lamentablemente, no hemos encontrado más noticias.

MAGAÑA, Salvador (aspirante a seise)

En un memorial de noviembre de 1755, Iribarren citaba a todos los aspirantes a seise que había escuchado: en él comentaba que si los seises entraban «grandecitos» les duraba poco la voz, ya que a los catorce años mudaban la voz²²⁹⁴. Si bien se presentaron a la plaza de seise Sebastián Martínez, Salvador Magaña, José Higuera, Pedro Salinas y Miguel Maynoldi, solo fueron aceptados los dos últimos²²⁹⁵.

MAIORGA, Juan Antonio (aspirante a tenor)

Este tenor de Sevilla solicitaba una de las plazas vacantes en la capilla y se encargó al maestro Iribarren que se informase de su voz²²⁹⁶. Un mes más tarde, Iribarren entregó una carta que había recibido de Sevilla al cabildo; pero, puesto que estas autoridades eclesiásticas no podían hacer juicio formal de dicha voz, se le encomendó que diese su parecer²²⁹⁷. El maestro explicó pocos días después el contenido de la carta, en la que se comentaba que era un «tenor regular no sobresaliente» cuya voz no era «de las más apacibles», además de «poco abultada»²²⁹⁸. Pese a que no se le consideraba muy diestro, se le pidió venir a ser oído ofreciéndole ayuda de costa para el viaje²²⁹⁹.

²²⁹² Según Piera, su voz era dulce, alta, con cuerpo y leía bien; y, aunque el documento se halle sin fechar, posiblemente fue redactado entre los años 1760-1763 o 1766-1770. ACM, Leg. 422, Pza. 1d, s.f.

²²⁹³ ACM, AACC n.º 45, fols. 260r y 260v, 27-2-1742.

²²⁹⁴ ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f. Leído en. ACM, AACC n.º 47, fol. 409v, 13-11-1755.

²²⁹⁵ *Ibidem*.

²²⁹⁶ ACM, AACC n.º 46, fol. 600v, 17-4-1747.

²²⁹⁷ ACM, AACC n.º 46, fols. 606v y 607r, 12-5-1747.

²²⁹⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 608v, 16-5-1747.

²²⁹⁹ *Ibidem*.

Tras el correspondiente examen, el maestro Iribarren informó que este tenor de la parroquia de Santa Ana de Sevilla no era a propósito para la prebenda, «por no tener bajos ni medios, que es defecto notable, además de su poca destreza y ningún lucimiento por su mal estilo y pronunciación oscura», por lo que su voz no sería de provecho en un futuro²³⁰⁰. Visto esto, el cabildo no consideró admitirlo²³⁰¹.

MALCHUS, Matías (bajón)

Perteneciente al regimiento de Nápoles y residente en San Roque, este músico fue admitido como bajonista de la catedral de Málaga en septiembre de 1740²³⁰². Sin embargo, no hemos encontrado más citas posteriores.

MARTÍN, Andrés (seise)

Este seise sería citado por primera vez en los salarios del primer semestre de 1752 y, tras dejar su puesto el seise Antonio Belmar, Andrés Martín ocupó este cargo²³⁰³. Su última mención se encuentra en los salarios asignados en junio de 1754²³⁰⁴.

MARTÍNEZ, Sebastián (aspirante a seise)

En un memorial de 1755, en el que Iribarren citaba a todos los aspirantes a seise que había escuchado, el maestro Iribarren comentaba que si estos entraban grandecitos les duraba poco la voz, ya que a los catorce comenzaban la muda²³⁰⁵. En este documento se citaba a Sebastián Martínez, Salvador Magaña, José Higuera, Pedro Salinas y Miguel Maynoldi; del primero de ellos comentaba que cumplía once años en febrero y, al cantar y leer, gagueaba bastante, por lo que no fue admitido²³⁰⁶.

MARTÍNEZ Y SAMPER, Jorge (violón)

En mayo de 1726 este músico solicitaba formar parte de la capilla como violón y en julio de aquel mismo año ya se citaba que fue recibido²³⁰⁷. En 1728 surgió un pequeño conflicto a la hora de proporcionarle un instrumento: pese a que el cabildo pidió a Nicolás

²³⁰⁰ ACM, AACC n.º 46, fol. 611v, 31-5-1747.

²³⁰¹ *Ibidem*.

²³⁰² Se conserva una carta suya agradeciendo la admisión, junto con Juan Maynoldi. ACM, Leg. 616, 2-9-1740.

²³⁰³ ACM, Leg. 855, Pza. 2, fol. 195r, libro en que se toma razón de las libranzas..., *op. cit.*

²³⁰⁴ *Ibidem*, fol. 240r.

²³⁰⁵ ACM, Leg. 704, Pza. 6. Memorial mencionado en: ACM, AACC n.º 47, fol. 409v, 13-11-1755.

²³⁰⁶ *Ibidem*.

²³⁰⁷ ACM, AACC n.º 43, fol. 610v, 31-5-1726; y ACM, AACC n.º 43, fol. 625v, 30-7-1726.

Trujillo (violín y violón) que entregara su instrumento a Jorge Samper²³⁰⁸, este se negó, alegando que era de su propiedad²³⁰⁹.

En 1741 pedía licencia para pasar a Madrid y de allí a Valencia (su patria), por la muerte de su madre²³¹⁰. Su salud se vería mermada desde entonces y, en octubre de 1748, pidió ayuda de costa por los gastos de su enfermedad²³¹¹. Aun así, se mantuvo al servicio de la catedral hasta su muerte, acaecida en 1757; en enero de aquel año, el cabildo recibió una carta de su viuda exponiendo los muchos atrasos que le había generado la enfermedad y muerte de su marido, por lo que solicitaba ayuda económica²³¹².

Probablemente, se trata del mismo músico que Jorge Samper, quien ejerció como violinista, al menos, entre 1736 y 1751²³¹³. No obstante, no hemos encontrados datos que confirmen esta hipótesis o que citen a Jorge Martínez Samper como violinista, además de violón de la capilla.

MARTÍNEZ, Andrés (seise)

Con solo seis años opositó a la plaza de seise, junto a Salvador Herrera, José de Córdoba y Jorge de Ysola; en el informe, el maestro Iribarren reflejó que Andrés Martínez era el mejor tras Salvador Herrera, y su voz, aunque falta de ejercicio, daba muestras de ser sonora y de buen metal²³¹⁴. Aunque dicho informe se encuentra sin fechar, aparece por primera vez mencionado en los salarios de 1752, especificando que fue recibido en julio de aquel año²³¹⁵.

En junio de 1760 exponía haber servido de seise en la catedral de Málaga, pero estaba entrando en muda²³¹⁶. Su relación laboral con dicha institución religiosa llegó a su fin, pues pocos meses después se dice que su plaza de seise estaba vacante, ya que había tomado el hábito de religioso de San Juan de Dios, pasando Francisco Salinas a ocupar su puesto²³¹⁷.

²³⁰⁸ ACM, AACC n.º 44, fol. 78v, 10-11-1728.

²³⁰⁹ ACM, AACC n.º 44, fol. 82r, 29-11-1728.

²³¹⁰ ACM, AACC n.º 45, fol. 215v, 1-7-1741.

²³¹¹ ACM, AACC n.º 46, fol. 735r, 31-10-1748.

²³¹² ACM, AACC n.º 48, fol. 408r, 3-1-1757.

²³¹³ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla y otros ministriles de esta iglesia, correspondientes al segundo semestre de 1736; y ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1751.

²³¹⁴ ACM, Leg. 438, Pza. 13a, s.f.

²³¹⁵ ACM, Leg. 855, Pza. 2, fol. 209r, libro en que se toma la razón de las libranzas..., *op. cit.*

²³¹⁶ ACM, AACC n.º 49, fol. 169v, 30-6-1760.

²³¹⁷ ACM, AACC n.º 49, fol. 227v, 27-11-1760.

MATA, Nicolás de la (tenor)

En marzo de 1754, este cantante procedente de Córdoba pretendía la prebenda vacante de tenor; pese a que el cabildo ya lo había oído en el coro y no se le consideraba con toda la destreza necesaria para ejecutar «de repente», el maestro de capilla Juan Francés de Iribarren destacaría su buen estilo en el cantar y competencia en gramática para ser sacerdote²³¹⁸. Un día después se confirmó su admisión en la prebenda de tenor vacante, por fallecimiento de Lozano²³¹⁹, pero no parece que llegara a desempeñar esta labor: solo un mes más tarde pidió licencia para pasar a Córdoba y trasladar a sus ancianos padres, siendo esta la última cita suya que encontramos²³²⁰.

MAYES, Francisco (aspirante a contralto)

Este subdiácono contralto de la colegial de Olivares se ofreció en noviembre de 1747 a venir a ser examinado²³²¹. Además de estar ya ocupada la prebenda de contralto, los seises Castro y Casalilla suplían esa voz; por tanto, no se le consideró necesario²³²².

MAYNOLDI, Juan (oboe y flauta)

Este músico del regimiento de Nápoles y residente en San Roque, fue admitido como oboe y flauta en la catedral malagueña en septiembre de 1740²³²³. Sus cualidades debieron llamar la atención del cabildo, pues en 1756 se citaba su sobresaliente habilidad como instrumentista²³²⁴.

Solo un año después de ser admitido en la capilla catedralicia, fue reprendido por un comportamiento inapropiado: Nicolás Trujillo, Nicolás de Heredia, Diego Velasco, Juan Maynoldi y Bernardo García llevaron violines y oboes a la fiesta del Rosario, celebrada fuera de la catedral; pero, según el cabildo, en este tipo de actos solo estaban permitidos los bajones, chirimías y, como mucho, los oboes²³²⁵. Estos últimos instrumentos debían interpretarse con suma imperfección si querían usarse en «tropa»,

²³¹⁸ ACM, AACC n.º 47, fols. 128r y 128v, 4-3-1754.

²³¹⁹ ACM, AACC n.º 47, fol. 129v, 5-3-1754.

²³²⁰ ACM, AACC n.º 47, fol. 142r, 26-4-1754.

²³²¹ ACM, AACC n.º 46, fol. 641r, 2-11-1747.

²³²² ACM, AACC n.º 46, fol. 651v, 15-11-1747.

²³²³ Se conserva su carta de agradecimiento por haberle admitido en la que también se cita a Matías Malchus. ACM, Leg. 616, 2-9-1740. Esta fecha es confirmada en una reunión capitular de 1743, en la que decía llevar tres años al servicio de la catedral de Málaga como oboe. ACM, AACC n.º 46, fol. 70r, 13-11-1743.

²³²⁴ ACM, AACC n.º 48, fol. 222v, 12-6-1756.

²³²⁵ ACM, Leg. 616, 14-6-1741.

alterándose su naturaleza o tono y haciéndolo servir como una chirimía, algo que las autoridades competentes consideraban literalmente «repugnante»²³²⁶.

Desde 1760 su salud se vio mermada: señalaba padecer gravemente y no poder curarse por su cortedad de medios²³²⁷. Por este motivo, pidió ayuda económica al cabildo en repetidas ocasiones desde entonces²³²⁸. Sin embargo, parece que el cabildo no quería prescindir de sus servicios, ya que permaneció en el puesto hasta su muerte, que se produjo el 20 de agosto de 1781²³²⁹.

MAYNOLDI, Miguel (seise y flauta suplente)

En un memorial de 1755, Iribarren citó a todos los aspirantes a seise que había examinado: Sebastián Martínez, Salvador Magaña, José Higuera, Pedro Salinas y Miguel Maynoldi²³³⁰. De este último comentaba que era el de mejor voz y, por ello, fue aceptado junto a Salinas; además, ambos eran los más adecuados por su edad²³³¹.

Sus dotes musicales parecen proceder de su entorno más cercano, ya que las actas capitulares recogen que era uno de los hijos de Juan Maynoldi²³³². Pero este vínculo familiar con la capilla no fue suficiente: solo se mantuvo en la plaza de seise hasta 1764, pues al cambiar la voz perdió la tesitura de tiple²³³³ y, aunque hizo algunas suplencias como segundo flauta²³³⁴, no se le permitió continuar en la capilla²³³⁵.

²³²⁶ *Ibidem*.

²³²⁷ ACM, AACC n.º 49, fol. 141v, 2-5-1760.

²³²⁸ ACM, Leg. 248, Pza. 1 (memoriales de 19-12-1771, 25-6-1773 y 20-6-1780).

²³²⁹ Según se refleja en una reunión capitular de 1781, Lorenzo Maynoldi, hijo de Juan, exponía que, tras haber fallecido su padre, que fue músico oboe de la catedral de Málaga por más de cuarenta años «en los que cumplió con la mayor honradez», había quedado empeñado con los muchos gastos de su enfermedad y entierro. Por ello, suplicaba al cabildo una ayuda, y este acordó «librarle seis mesadas de supervivencia, mitad en depósito de la prebenda de tiple vacante y otra mitad en fábrica mayor». ACM, AACC n.º 53, fol. 641r, 3-9-1781. El memorial original de Lorenzo Maynoldi se encuentra conservado en el archivo. ACM, Leg. 422, Pza. 1d, 3-9-1781.

²³³⁰ ACM, Leg. 704, Pza. 6. Memorial mencionado en: ACM, AACC n.º 47, fol. 409v, 13-11-1755.

²³³¹ *Ibidem*.

²³³² ACM, AACC n.º 47, fol. 409v, 13-11-1755.

²³³³ En 1764 él y José Higuera habían entrado ya los dieciocho años y pedían ayuda económica para contribuir al gasto que ocasionaban a sus padres, ofreciéndose como seises hasta salir de la muda o el tiempo que el cabildo estimara, cantando lo que se ofrezca como si fueran músicos; pero se les negó ACM, AACC n.º 50, fol. 56v, 3-7-1764. Se conserva también un informe sin fechar de Piera, que probablemente sea de esta misma época; en él sostenía que, de los seis seises, Pedro salinas y Miguel Maynoldi estaban en tránsito de la voz de tiple y ya no servían para cantar. De los dos mayores, siempre se procuraba que uno tuviese inteligencia en los libros y papeles para repartirlos a la capilla; como en este manejo solo estaba habilitado Pedro Salinas, ahora se instruiría a Maynoldi por si faltase Salinas. ACM, Leg. 422, Pza. 1, s.f.

²³³⁴ ACM, AACC n.º 50, fol. 64v, 27-7-1764.

²³³⁵ No hemos podido comprobar esta información pues no se menciona la fuente en la que se basa. MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 2, pág. 369.

MERCADAL, Raimundo (aspirante a sochantre)

Este músico de la santa iglesia de Osma sostenía en 1764 haber sido admitido como sochantre en la iglesia de México; por aquel entonces se encontraba en Cádiz para embarcarse y volver a Osma, pero pretendía la sochantría en la catedral de Málaga²³³⁶. La respuesta del cabildo fue negativa, ya que esta plaza no se hallaba vacante en aquel momento²³³⁷.

MESSEGUER, José (compositor, tenor)

En noviembre de 1728, Trujillo citaba la habilidad de este músico como compositor, ya que había escrito las vísperas y la misa de Todos los Santos, siendo del agrado del cabildo y de los músicos; puesto que el maestro de capilla Francisco Sanz se hallaba incapaz de componer música «según el estilo y práctica en todas las iglesias», se le admitió como compositor de música y se exoneró de esta carga a Francisco Sanz²³³⁸. Pronto sus obligaciones se vieron ampliadas: solo un año más tarde reivindicaba su faceta como tenor y se ofrecía a cantar²³³⁹; además, en octubre de 1730 quedó al cargo de la enseñanza de los seises²³⁴⁰.

Su papel en la capilla debió ser muy significativo, pues en 1732 era citado como «teniente del maestro de capilla»²³⁴¹ y sostenía haber servido el magisterio de capilla durante cuatro años²³⁴². Tantas responsabilidades pudieron agotar a este músico, ya que en octubre de 1733 pidió al cabildo la «transmutación» de su plaza de músico tenor y se le admitió²³⁴³.

Poco duraría su tranquilidad, ya que, junto con José Juan y Nicolás Trujillo, fue uno de los músicos responsables del traslado de 1160 pliegos para crear el archivo de música en 1737; por lo tanto, en diez meses debían tener copiados 387 pliegos cada uno²³⁴⁴. A esto se suma que, en 1739, accedía a un nuevo puesto dentro de la catedral, ya que fue nombrado administrador de las canonjías de cantores²³⁴⁵, pero solo hasta 1743, año en que fue sustituido por Luis de Molina²³⁴⁶.

²³³⁶ ACM, AACC n.º 50, fol. 68r, 9-8-1764.

²³³⁷ *Ibidem*.

²³³⁸ ACM, AACC n.º 44, fols. 80r y 80v, 12-11-1728.

²³³⁹ ACM, AACC n.º 44, fol. 115r, 2-5-1729.

²³⁴⁰ ACM, AACC n.º 44, s.p., 11-10-1730.

²³⁴¹ ACM, AACC n.º 44, s.p., 2-1-1732.

²³⁴² ACM, AACC n.º 44, s.p., 2-5-1732.

²³⁴³ ACM, AACC n.º 44, s.p., 14-10-1733.

²³⁴⁴ ACM, AACC n.º 45, fol. 9r, 8-2-1737.

²³⁴⁵ ACM, AACC n.º 45, fol. 126v, 23-9-1739.

²³⁴⁶ ACM, AACC n.º 46, fols. 31v y 32r, 26-6-1743.

En julio de 1744 pidió licencia para ir a opositar al magisterio de capilla de la colegiata de Zafra²³⁴⁷. Juan de Valdivieso, aprovechando su ausencia, solicitaría su plaza de tenor y sería admitido, ya que el maestro Iribarren observó una gran destreza en su voz²³⁴⁸. Pero el cese de Messeguer no llegaría hasta octubre de 1744, momento en el que las actas capitulares reflejan que había obtenido la plaza de Badajoz²³⁴⁹.

MIRANTES Y DE NAVARRETE, Antonio (seise y aspirante a tenor)

Su primera mención aparece en los salarios de 1744²³⁵⁰. En diciembre de 1750 fue despedido: según informaba el maestro Iribarren, cometía muchas travesuras e incluso había lastimado a un compañero²³⁵¹. Diez años más tarde se mencionaba que, después de ser seise en Málaga, pasó a ser tenor en la capilla de Ronda y, si bien ahora pretendía ser admitido en la plaza de tenor de la catedral de Málaga, el cabildo no permitió ni siquiera oírlo a examen²³⁵².

MOGOLLÓN, Juan (bajón, chirimía y trompa)

En 1766, siendo bajonista en Granada, donde también había desempeñado el puesto de seise, solicitaba plaza de instrumentista en Málaga²³⁵³. Tras realizar el correspondiente examen, fue admitido como bajonista²³⁵⁴; además, aprendió a tocar la chirimía²³⁵⁵ y la trompa²³⁵⁶, recibiendo aumentos de sueldo por ello. Esta multiplicidad de instrumentos que tenía a su cargo le llevaría a pedir un incremento salarial en 1769, pues decía tener mucho trabajo en tocar sus dos instrumentos «por lo fuerte de ellos»²³⁵⁷.

Su desesperada situación económica le llevó a pedir ayuda de costa en 1771, 1772, 1773 y 1781²³⁵⁸, aunque la muerte de Antonio Úbeda en 1789 le permitió ascender a

²³⁴⁷ ACM, AACC n.º 46, fol. 127v, 15-7-1744.

²³⁴⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 152r, 24-8-1744.

²³⁴⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 210r, 28-10-1744.

²³⁵⁰ ACM, Leg. 855, Pza. 2, fol. 35r, libro en que se toma razón de las libranzas..., *op. cit.*

²³⁵¹ ACM, AACC n.º 46, fol. 933r, 11-12-1750.

²³⁵² ACM, AACC n.º 49, fol. 201r, 10-10-1760.

²³⁵³ ACM, AACC n.º 50, fol. 302r, 30-9-1766.

²³⁵⁴ ACM, AACC n.º 50, fol. 303v, 2-10-1766.

²³⁵⁵ ACM, AACC n.º 50, fol. 520v, 23-12-1767.

²³⁵⁶ Este decía estar supliendo a Matías Trujillo en la trompa, pero no se ofrecía a tocar el clarín por serle molesto a su pecho. Se le dijo que en las procesiones de dentro y fuera sí estaba obligado a tocar este instrumento. ACM, AACC n.º 51, fol. 447r, 10-7-1771.

²³⁵⁷ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1769.

²³⁵⁸ En 1771 tenía una madre viuda a su cargo y cinco hermanos en la ciudad de Granada; además, había comprado dos instrumentos, por lo que pedía ayuda de costa. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1771. Un año después pedía que se le perdonase un dinero que se le adelantó. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1772. En 1773 era citado como bajonista y trompista, y pedía algún socorro. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 25-6-1773. Ese

bajonista primero²³⁵⁹. Ya en 1806, tras cuarenta años de servicio, sería jubilado con toda la renta²³⁶⁰.

MORENO, Juan Diego (aspirante a bajón)

En 1765, siendo bajonista en la catedral de Almería, y dominando el violín, oboe, flauta, trompa y chirimía, solicitó ocupar la plaza de bajón en la catedral de Málaga; pero el cabildo prefirió ofertar primero esta plaza al bajonista de Toledo Antonio Úbeda²³⁶¹ y este último la recibiría gustosamente pocos días después²³⁶². Desafortunadamente, no podemos afirmar que sea la misma persona, pero en agosto de 1775 se cita en un memorial a Diego Moreno, músico de violín y tiple en la iglesia de Santa María de la Encarnación de Ronda²³⁶³.

MOYA, Antonio (aspirante a salmista)

Este cantante solicitaba plaza de salmista en octubre de 1743 y, puesto que ya había sido oído por el cabildo en el coro, el maestro Iribarren sostenía que su capacidad para servir era insuficiente, «así por lo desigual de su voz como porque no sabe ni entiende canto llano»; visto el dictamen de Iribarren, el cabildo no le recibió²³⁶⁴.

MUÑOZ DE CABRERA, Miguel (aspirante a tenor, salmista o sochantre)

En marzo de 1755 este presbítero veintenero de Córdoba, que había cantado en el coro de la catedral de Málaga, pretendía la prebenda de sochantre o tenor vacantes en dicha institución malacitana, pero el cabildo no lo halló competente por su mala voz y corta inteligencia en música²³⁶⁵. Tras muchos años sin noticias suyas, solicitó ser nuevamente oído en octubre de 1782; sin embargo, a los señores capitulares no les agradó su voz y se le denegó el examen que solicitaba²³⁶⁶.

mismo año solicitaba ayuda de costa para pasar a su tierra. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 28-9-1773. Ya en 1781 pedía ayuda de costa por las graves deudas que había contraído. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 1-12-1781.

²³⁵⁹ ACM, AACC n.º 55, fols. 460r y 460v, 11-5-1789.

²³⁶⁰ ACM, Leg. 785, Pza. 3, fol. 10, 28-10-1806, libro de constituciones y acuerdos de la capilla de música.

²³⁶¹ ACM, AACC n.º 50, fol. 161r, 14-6-1765.

²³⁶² ACM, AACC n.º 50, fol. 166r, 27-6-1765.

²³⁶³ ACM, Leg. 616, 11-8-1775.

²³⁶⁴ ACM, AACC n.º 46, fol. 60v, 9-10-1743.

²³⁶⁵ ACM, AACC n.º 47, fol. 265r, 17-3-1755.

²³⁶⁶ ACM, AACC n.º 54, fols. 84r y 84v, 26-10-1782.

MUÑOZ, Jerónimo (tenor)

En septiembre de 1744, tras haber participado en las vísperas de Nuestra Señora, este cantante fue admitido como tenor en la catedral malacitana²³⁶⁷. Solo dos meses después pidió permiso al cabildo para ir a Montilla y trasladar su casa a Málaga, pero se le despidió porque parecía «no estar en ánimo de volver», según señaló por escrito al maestro Iribarren²³⁶⁸.

NARVÁEZ, José (aspirante a seise)

El maestro Iribarren presentó un memorial al cabildo, en octubre de 1759, exponiendo que había escuchado varios aspirantes a seise (José Cordón, de ocho años y siete meses; José Carmona, de ocho años y tres meses; José Narváez, de ocho años y dos meses; Francisco Cortés, de ocho años y siete meses y José Gómez, de ocho años y medio); aunque el que presentaba mejor voz y leía con más soltura era José Cordón²³⁶⁹.

NAVARRO, José (sochantre)

Tras haber realizado una convocatoria de provisión para cubrir la plaza de sochantre, vacante por la muerte de Alonso de Gálvez, se presentaron tres aspirantes; de estos salió elegido para el puesto José Navarro, salmista de la catedral de Granada²³⁷⁰. Sin embargo, no hemos encontrado más noticias suyas.

NONZA, Francisco (salmista)

Antes de ser admitido como salmista en la catedral de Málaga, sirvió en la sacristía de la iglesia parroquial de los Santos Mártires de Málaga, junto con Félix de Llamas, en 1756²³⁷¹. Solo un año más tarde pretendía que se le admitiese asistir a maitines de noche, pero se le negó²³⁷².

Ya en 1763, siendo presbítero sochantre de la iglesia colegial de Antequera, seguía deseando obtener un puesto en la catedral de Málaga y, finalmente, se le admitió como salmista²³⁷³. Su última cita la encontramos en un memorial de 1780, en el que pedía ayuda

²³⁶⁷ ACM, AACC n.º 46, fol. 160v, 10-9-1744.

²³⁶⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 216v, 5-11-1744.

²³⁶⁹ ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f. Memorial mencionado en: ACM, AACC n.º 47, fol. 71r, 19-10-1759.

²³⁷⁰ ACM, Leg. 616, 12-8-1756.

²³⁷¹ ACM, AACC n.º 48, fol. 291r, 14-8-1756.

²³⁷² ACM, AACC n.º 48, fols. 473r y 473v, 21-7-1757.

²³⁷³ ACM, AACC n.º 49, fols. 522v y 523r, 12-2-1763.

económica, pues su hermana, religiosa del convento de Santa Clara, había muerto²³⁷⁴. Desconocemos la fecha exacta de su cese.

OCHOA Y GÁLVEZ, Alonso de (sochantre)

Su admisión parece haberse producido en 1706, pues en un memorial dirigido al cabildo en septiembre de 1713 decía llevar siete años sirviendo como sochantre y, además de cumplir con todas sus obligaciones como sochantre, suplía en el órgano y arpa²³⁷⁵. En 1756 se decía que la plaza de sochantre se hallaba vacante por la muerte de Alonso de Gálvez; se hizo convocatoria para su provisión y, de los tres pretendientes, salió elegido José Navarro, salmista de la iglesia de Granada²³⁷⁶.

OLMO Y MORALES, Fernando del (aspirante a sochantre)

Este cantor procedente de Cazalla opositó a la sochantría de la catedral de Málaga en 1738; no obstante, se le dio una ayuda de costa para emprender el viaje de vuelta, no habiendo sido seleccionado para el puesto²³⁷⁷.

ONEVA, Sebastián de (aspirante a contrabajo)

Este cantante se ofrecía venir a ser oído en julio de 1738, siendo por aquel entonces contrabajo de la capilla de San Cayetano de Madrid²³⁷⁸. El aspirante emprendió dicho viaje, pero intuimos que su voz no fue del agrado del maestro Iribarren, puesto que un mes más tarde se le dio ayuda de costa para su regreso a Madrid²³⁷⁹.

ORTEGA Y LEÓN, Bernardo de (ayuda de sochantre)

Este músico, nacido el 5 de marzo de 1684²³⁸⁰, estuvo vinculado a la música desde su más tierna infancia. Las fuentes indican que «se crio» en la iglesia de Granada²³⁸¹, expresión que intuimos se refiere a su periodo como seise. Bernardo de Ortega no debió sentirse muy cómodo en la capilla granadina, pues su «desazón» le hizo trasladarse a la catedral de Guadix²³⁸², donde ocupaba el puesto de sochantre en 1706²³⁸³.

²³⁷⁴ ACM, Leg. 616, 25-11-1780.

²³⁷⁵ ACM, Leg. 616, 4-9-1713, memorial de Alonso de Ochoa y Gálvez.

²³⁷⁶ ACM, Leg. 616, 12-8-1756.

²³⁷⁷ ACM, AACC n.º 45, fol. 83v, 14-10-1738.

²³⁷⁸ ACM, AACC n.º 45, fols. 64v y 65r, 17-7-1738.

²³⁷⁹ ACM, AACC n.º 45, fol. 74r, 29-8-1738.

²³⁸⁰ ACM, AACC n.º 39, fol. 159r, 19-12-1706.

²³⁸¹ ACM, AACC n.º 39, fol. 107r, 12-4-1706.

²³⁸² *Ibidem*.

²³⁸³ ACM, AACC n.º 39, fol. 106v, 12-4-1706.

Aquel mismo año, Francisco Martínez, traído desde Granada para escribir los libros de coro, informó al cabildo malagueño sobre este cantante que se ofrecía venir a ser oído²³⁸⁴. Puesto que la sochantría era un puesto presbiterial²³⁸⁵, el candidato debía ordenarse o estar ordenado en un determinado periodo de tiempo²³⁸⁶. Pero este cantante no parecía poder estar listo en un año, plazo marcado por el Concilio, pues solo tenía «principios en gramática»; es por ello que, aunque se iniciaron los procesos burocráticos para hacerle poseedor de la prebenda, por el momento solo se le asignó la renta aneja a la media ración de sochantre²³⁸⁷. Mientras se llevaban a cabo los trámites, se le pidió perfeccionarse en canto llano y estudiar la gramática que le faltaba para poderse ordenar²³⁸⁸. A modo de agasajo, el cabildo permitiría a Bernardo de Ortega ponerse la capa de coro cuando llegase el invierno, aun no siendo poseedor de la prebenda²³⁸⁹.

Ante este clima de cordialidad entre este futuro sochantre y la institución eclesiástica, comenzó a perfeccionarse en gramática²³⁹⁰. Mientras, los trámites para acceder a la prebenda seguían su curso, pues en septiembre de aquel año se leyó su fe de bautismo y parecía tener bastante edad para ordenarse de presbítero en de un año²³⁹¹. Todo discurría con normalidad y, después de vacaciones, se mandaría consultar a Su Majestad para darle la media ración de sochantre²³⁹².

Las primeras desavenencias llegaron con la solicitud de Bernardo de Ortega al cabildo tanto de un adelanto de los gastos que le supondría las pruebas de genealogía y limpieza de sangre como de un aumento de sueldo²³⁹³. Ambas peticiones fueron denegadas de manera tajante, invitándole a marcharse en caso de no ser de su agrado la cuantía económica asignada por sus servicios²³⁹⁴. Pese a la confianza depositada en un

²³⁸⁴ ACM, AACC n.º 39, fols. 106v y 107r, 12-4-1706.

²³⁸⁵ Según Carlos Martínez, los músicos racioneros debían estar ordenados para, de este modo, «poder participar en las distribuciones de los beneficios que reportaba su obtención». De hecho, conseguir una ración suponía participar en las cantidades por las que estaban dotadas ciertas celebraciones religiosas como misas, fiestas, o memoriales que, en caso de no asistencia, no cobrarían. Tal es así que el sueldo de un racionero estaba formado por su salario más una cantidad variable vinculada a su capacidad de asistencia a las celebraciones litúrgicas. MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., págs. 51 y 72.

²³⁸⁶ ACM, AACC n.º 39, fols. 107r y 107v, 12-4-1706.

²³⁸⁷ ACM, AACC n.º 39, fol. 107r, 12-4-1706.

²³⁸⁸ ACM, AACC n.º 39, fol. 107v, 12-4-1706.

²³⁸⁹ ACM, AACC n.º 39, fols. 106v, 107r y 107v, 12-4-1706.

²³⁹⁰ ACM, AACC n.º 39, fol. 115r, 5-5-1706.

²³⁹¹ Según se refleja en el cabildo del 19 de octubre de 1706, «mientras se sacan los despachos tendrá cumplidos los 23 años y podrá ordenarse dentro de la fecha que dispone el Estatuto de esta santa iglesia». ACM, AACC n.º 39, fol. 159r, 19-10-1706.

²³⁹² *Ibidem*.

²³⁹³ ACM, AACC n.º 39, fol. 163r, 7-1-1707.

²³⁹⁴ ACM, AACC n.º 39, fol. 163v, 7-1-1707.

primer momento, el deán ahora dudaba si este músico sería capaz de adelantar lo suficiente en gramática para poder ordenarse en el plazo fijado²³⁹⁵; por tanto, se suspendió temporalmente la consulta al Rey²³⁹⁶, paralizando de esta manera el proceso burocrático que le haría poseedor de la prebenda.

A la desconfianza del cabildo debemos añadir un hecho que definitivamente le alejaría de tomar posesión de la media ración de sochantre: en 1707 se había ausentado para ir a Córdoba a casarse, lo que le costaría su puesto²³⁹⁷. Prueba de ello es que su rastro en las actas capitulares se perdió durante un tiempo, aunque no tardaría en reaparecer implorando ser readmitido: en marzo de 1708, encontrándose en Málaga sin empleo, suplicaba ser recibido como sochantre con algún salario²³⁹⁸. Desafortunadamente, para el cabildo el hecho de que hubiese contraído matrimonio le convertía en un candidato no apto para el puesto de sochantre principal; pero la situación era bastante extrema y, ante la necesidad de voces que sufría la capilla, el cabildo se vio forzado a aceptarle²³⁹⁹. No obstante, solo sería admitido como asalariado temporal, pues en cuanto se cubriese la sochantría, se le despediría y, además, en caso de mostrar descompostura, sería cesado de inmediato²⁴⁰⁰. Este músico debió aceptar las condiciones propuestas, ya que en diciembre de 1708 se le citaba en los aguinaldos como «segundo sochantre»²⁴⁰¹.

Sus obligaciones aumentaron en 1710, año en el que se encomendó sochantrear los maitines de noche alterándose por semanas con otro cantante²⁴⁰². Esta pesada carga pronto hizo mella en la salud de Bernardo de Ortega, pues en 1713 decía hallarse enfermo por su continua asistencia en el coro²⁴⁰³ y, solo dos años más tarde, ofrecía dejar los maitines de noche para conservar y no cansar la voz²⁴⁰⁴. Aun así, no hay evidencias de que el cabildo aceptase su renuncia en las actas capitulares; es más, se le permitió gozar de la media ración de sochantre²⁴⁰⁵, mejora económica que suponemos le fue asignada para compensar la dura tarea de oficiar los maitines de noche. A este hecho se suma que,

²³⁹⁵ ACM, AACC n.º 39, fol. 166r, 13-1-1707.

²³⁹⁶ ACM, AACC n.º 39, fol. 166v, 13-1-1707.

²³⁹⁷ ACM, AACC n.º 39, fol. 222r, 25-8-1707.

²³⁹⁸ ACM, AACC n.º 39, fol. 268v, 16-3-1708.

²³⁹⁹ ACM, AACC n.º 39, fol. 268v, 16-3-1708.

²⁴⁰⁰ *Ibidem.*

²⁴⁰¹ ACM, AACC n.º 39, fol. 331r, 22-12-1708.

²⁴⁰² ACM, AACC n.º 39, fol. 439v, 6-6-1710.

²⁴⁰³ ACM, AACC n.º 40, fol. 355r, 20-11-1713.

²⁴⁰⁴ ACM, AACC n.º 40, fol. 495r, 15-2-1715.

²⁴⁰⁵ ACM, AACC n.º 40, fol. 495v, 15-2-1715.

en 1717, se seguía citando su asistencia a estas funciones nocturnas²⁴⁰⁶, lo que corrobora nuestra hipótesis de que no consiguió ser relevado en esta labor.

Tras varios años ejerciendo como salmista y sochantre, Ortega seguía gozando de la asignación económica perteneciente a la media ración de sochantre, pero Miguel de Sáenz Paniagua fue admitido como sochantre en 1719²⁴⁰⁷ y este tomó posesión del cargo en 1720²⁴⁰⁸. Esta circunstancia suponía que la media ración ya tenía dueño, pero la plaza de contralto había quedado vacante en 1720, circunstancia que aprovechó Bernardo de Ortega para pedir que se le «mudase» a la media ración de contralto²⁴⁰⁹.

Nuevamente asegurada su partida salarial, este músico seguiría ejerciendo durante muchos años en esta institución religiosa. Su fallecimiento se produjo a finales de 1744 o comienzos del año siguiente, pues en enero de 1745 su viuda, Leonor de Talavera, exponía el gran desamparo en el que había quedado con sus seis hijas doncellas y un hijo pequeño: esta solicitaba ayuda económica al cabildo, alegando los cuarenta años que su marido había ejercido como «sochantre»²⁴¹⁰. No obstante, según los datos expuestos con anterioridad, podemos afirmar que oficialmente el puesto desempeñado por este músico solo fue el de ayuda de sochantre.

ORTEGA, Juan Basilio de (salmista y ayuda de sochantre)

Si bien investigaciones previas señalaban que fue admitido como salmista en torno a 1725²⁴¹¹, el cotejo de las actas capitulares parece indicar que este hecho no se produjo hasta 1729, pues en diciembre de 1731 Juan Basilio de Ortega sostenía que hacía dos años que asistía diariamente al coro (sin renta ni ayuda de costa alguna)²⁴¹². Otra evidencia la encontramos en un acta capitular de enero de 1733, en la que se refleja que llevaba en el coro cuatro años salmeando y asistiendo a facistol; demandaba entonces ser admitido por salmista, y así se hizo²⁴¹³.

²⁴⁰⁶ ACM, AACC n.º 41, fol. 44r, 27-8-1716.

²⁴⁰⁷ ACM, AACC n.º 41, fols. 515v y 516r, 9-8-1719.

²⁴⁰⁸ ACM, AACC n.º 42, fol. 26r, 8-2-1720.

²⁴⁰⁹ ACM, AACC n.º 42, fol. 27r, 8-2-1720.

²⁴¹⁰ ACM, AACC n.º 46, fol. 279v, 12-1-1745.

²⁴¹¹ En noviembre de 1749 decía que llevaba veinticuatro años de servicio. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-11-1749.

²⁴¹² ACM, AACC n.º 44, s.p., 20-12-1731.

²⁴¹³ ACM, AACC n.º 44, s.p., 9-1-1733.

En 1737 pidió licencia para contraer matrimonio y ya era citado como ayuda de sochantre²⁴¹⁴. Su mujer e hijos enfermaron en 1753, dadas las continuas ayudas de costa y licencias que pidió desde entonces hasta 1758 alegando estos motivos²⁴¹⁵.

Tal era la necesidad económica que tenía, que en enero de 1758 se retiró, sin haber pedido licencia, alegando no poderse mantener con la renta que gozaba²⁴¹⁶. Pero solo un año más tarde solicitaba ser readmitido y, debido a la falta de salmistas que tenía la capilla, en enero de 1759 se le concedió (aunque algunos mostraron su disconformidad)²⁴¹⁷. Su muerte tuvo lugar en 1774²⁴¹⁸. Durante sus años de trabajo en la capilla musical malagueña debió pasar ciertos apuros económicos, según se recoge en ciertos memoriales dirigidos al cabildo: en 1769 decía llevar cuarenta años sirviendo en el coro desde prima hasta laudes y pedía ayuda económica para mantener a las doce personas que tenía a su cargo²⁴¹⁹. Pero solo un año más tarde decía haber estado al servicio de la catedral cuarenta y cinco años (suponemos que era una exageración que buscaba la clemencia del cabildo) y pedía nuevamente ayuda para esa dilatada familia a la que atender²⁴²⁰.

OVIEDO, Antonio de (aspirante a sochantre)

Este cantor vino de Jaén para ser oído y ocupar la prebenda de sochantre en 1747, pero el maestro Iribarren, tras haberle examinado, sostenía que su voz no era a propósito para dicha prebenda, «ni aun para salmear por los muchos defectos que se le notan»; por tanto, no se le admitió, aunque se le mandó librar una ayuda de costa para su viaje de vuelta²⁴²¹.

PASTOR, Juan (seise)

De este seise solo conocemos que servía en la capilla catedralicia de Málaga en noviembre de 1767²⁴²². Por aquel entonces decía hallarse enfermo y sin medios²⁴²³, pero no se conservan más noticias suyas.

²⁴¹⁴ ACM, AACC n.º 45, fol. 33v, 19-9-1737.

²⁴¹⁵ ACM, AACC n.º 46, fol. 737r, 23-11-1748; ACM, AACC n.º 47, fol. 63r, 4-7-1753; y ACM, AACC n.º 48, fols. 486v y 487r, 24-8-1757.

²⁴¹⁶ ACM, AACC n.º 48, fol. 522v, 7-3-1758.

²⁴¹⁷ ACM, AACC n.º 49, fol. 7r, 10-1-1759.

²⁴¹⁸ Su muerte se produjo el 28 de agosto de 1774. ACM, Leg. 248, Pza. 1, salarios fijos y variables del segundo semestre de 1774.

²⁴¹⁹ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1769.

²⁴²⁰ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 27-6-1770.

²⁴²¹ ACM, AACC n.º 46, fol. 635r, 2-10-1747.

²⁴²² ACM, AACC n.º 50, fol. 513r, 18-11-1767.

²⁴²³ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 18-11-1767.

PÉREZ DEL ÁGUILA, Salvador Antonio (salmista)

Este miembro de la capilla nacido en Málaga el 14 de enero de 1720²⁴²⁴, fue colegial del seminario y capellán de coro de la catedral malagueña²⁴²⁵. Aunque ya se le citaba en los salarios de 1741²⁴²⁶, puede ser que su relación laboral con esta institución malagueña se remontase a 1734 (en un acta capitular de 1784, se menciona que llevaba cincuenta años sirviendo de colegial y salmista, aunque no especifica en qué año comenzó a ejercer como salmista)²⁴²⁷.

En 1749, dos años después de salir del colegio del seminario, decía hallarse en casa con su madre, una tía de ochenta años y tres hermanas huérfanas; puesto que en los seis últimos meses había asistido sin faltar ni una sola vez a los maitines, pedía que se le asignase una ayuda económica²⁴²⁸. Como hemos comprobado, seguía percibiendo cierta asignación por asistir a maitines de noche en 1750²⁴²⁹ y, ante su falta de conocimientos en canto llano, se encargó a Pedro del Rosal que diera una lección todos los días feriados a este músico entre otros²⁴³⁰. Su trabajo debió de ser extenuante en ciertas épocas, ya que en 1766 los salmistas decían ser muy pocos para el mucho trabajo que tenían²⁴³¹.

En 1784, tras la muerte de Clemente Chinchilla, Salvador Pérez tomó posesión de su media ración vacante²⁴³². Desde entonces, no se encuentran más noticias suyas.

PIERA, Francisco (tenor)

Este cantante vino desde la capilla de San Cayetano de Madrid, en diciembre de 1754, para opositar a la prebenda de tenor de la catedral malagueña²⁴³³, plaza que se hallaba vacante tras la muerte de Lorenzo de Fragua²⁴³⁴. El maestro Iribarren informó que su voz era de tenor natural, con los altos, medios y bajos para servir a la música, teniendo en ellos el lleno suficiente; además, mostraba inteligencia en todo género de música y,

²⁴²⁴ ACM, AACC n.º 54, fol. 339r, 12-3-1784.

²⁴²⁵ ACM, Leg. 55, Pza. 20, pruebas de genealogía y limpieza de sangre.

²⁴²⁶ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla y otros ministros correspondientes al primer semestre de 1741.

²⁴²⁷ ACM, AACC n.º 54, fol. 320v, 4-2-1784.

²⁴²⁸ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1749.

²⁴²⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 896v, 10-7-1750.

²⁴³⁰ ACM, AACC n.º 46, fol. 898r, 29-7-1750.

²⁴³¹ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1766.

²⁴³² ACM, AACC n.º 54, fol. 339r, 12-3-1784; y ACM, AACC n.º 54, fol. 339v, 14-3-1784.

²⁴³³ Esta información está basada en la reunión capitular del 25 de diciembre de 1754. ACM, AACC n.º 47, fol. 231r, 25-12-1754. Aunque también se conserva el informe redactado por el maestro Iribarren: ACM, Leg. 704, Pza. 6.

²⁴³⁴ Los otros candidatos fueron Juan González de Mora, músico de Sevilla; Manuel Fernández Franco, músico de la Real Capilla de Granada; y Blas de Castro, de la catedral de Jaén. ACM, Leg. 616, 26-12-1754. Información también reflejada en las actas capitulares. ACM, AACC n.º 47, fols. 159v y 160r, 26-6-1754.

por tanto, lo consideró a propósito para el puesto²⁴³⁵. Tras la lectura de este informe por parte del cabildo, resultó elegido para la plaza²⁴³⁶. Dicho puesto le sería concedido, mediante una Cédula Real, en abril de 1755²⁴³⁷. El 20 de diciembre de 1755 se abrieron y leyeron sus pruebas de genealogía y limpieza de sangre, hechas en la villa de Onteniente (arzobispado y reino de Valencia) y en la Reula (arzobispado de Leiscar en Bearne, reino de Francia)²⁴³⁸. Su toma de posesión tuvo lugar pocos días después²⁴³⁹.

A sus funciones como tenor se sumaron pronto otros cargos, como el de puntador del coro en 1757, sustituyendo a Pérez²⁴⁴⁰. Además, desde 1760 la salud del maestro Iribarren, que contaba con sesenta y dos años, empeoró, lo que le impedía realizar sus funciones; por ello, desde septiembre de aquel año, el músico navarro fue relevado del magisterio y enseñanza de los seises, cediendo 100 ducados a Francisco Piera para que se encargara de estos asuntos²⁴⁴¹. Sin embargo, el maestro tenía permitido echar en el coro el compás todas las veces que voluntariamente quisiera hacerlo por gusto²⁴⁴².

Solo un año más tarde, Piera puso en conocimiento del cabildo lo gravoso que le resultaba la enseñanza de los seises por la mucha «desenvoltura» que mostraban, a pesar de los castigos; por ello, suplicó que se nombrase a otro para encargarse de este asunto, pero obtuvo un no por respuesta²⁴⁴³. Ante tal situación, el cabildo le recomendó que, si los seises no eran obedientes, se les despidiera para servir de escarmiento a los demás²⁴⁴⁴.

Ya en 1763 dejó sus labores como maestro de capilla y la enseñanza de los seises, volviendo a quedar este cargo en manos del anciano Iribarren, a pesar de su padecer y flaqueza en piernas y cabeza²⁴⁴⁵. No obstante, a partir de 1766 (a raíz de la jubilación del

²⁴³⁵ Aunque esta información está basada en la reunión capitular del 30 de diciembre de 1754 (ACM, AACC n.º 47, fols. 232r y 232v, 30-12-1754); el informe del maestro aporta más datos sobre el examen hecho a Piera, tenor que presentaba una voz sonora, agradable y, además, una correcta pronunciación entendible desde cualquier parte de la iglesia (ACM, Leg. 704, Pza. 6, s.f.).

²⁴³⁶ Tras haber sido elegido para el puesto (ACM, Minutas de cartas n.º 6, fol. 49r, 4-1-1755), poco después se menciona que se le permitió entrar ya a servir en el coro como asalariado mientras tomaba posesión de la prebenda (ACM, AACC n.º 47, fols. 243v y 244r, 9-1-1755).

²⁴³⁷ ACM, Leg. 616, 15-4-1755, Cédula Real.

²⁴³⁸ ACM, AACC n.º 47, fols. 469r y 469v, 20-12-1755.

²⁴³⁹ ACM, AACC n.º 47, fols. 486v y 487r, 26-12-1755.

²⁴⁴⁰ ACM, AACC n.º 48, fol. 466v, 23-6-1757.

²⁴⁴¹ ACM, AACC n.º 49, fols. 189v, 190r y 190v, 20-9-1760.

²⁴⁴² *Ibidem*.

²⁴⁴³ ACM, AACC n.º 49, fols. 322r y 322v, 29-7-1761.

²⁴⁴⁴ La información mencionada está basada en la reunión capitular del 29 de julio de 1761. ACM, AACC n.º 49, fols. 322r y 322v, 29-7-1761. Pero también se conserva una carta de Piera donde sostenía que «no bastan amonestaciones, amenazas y aún algún castigo para evitar su desenvoltura igual en todos, cosa que me es de mucho rubor y me tiene con algún quebranto de salud [...] por no ser mi genio para más». ACM, Leg. 438, Pza. 13, s.f.

²⁴⁴⁵ ACM, AACC n.º 49, fols. 519r y 519v, 7-2-1763.

maestro)²⁴⁴⁶, Piera lo volvió a sustituir en algunas tareas como los exámenes de aspirantes a plazas de música, a su cargo entre el periodo que comprende la muerte del maestro Iribarren y la incorporación de Torrens en 1770²⁴⁴⁷. A colación de los datos cotejados, parece que, durante esta suplencia, Piera no cumplió con todas las tareas que se le habían encomendado pues, como denunciaba Miguel de Castro al cabildo en mayo de 1766, además de otras obligaciones como el cuidado y enseñanza de los seises, «entró con la de componer, que nunca cumplió»²⁴⁴⁸; desconocemos si el motivo de esta dejación de funciones fue la falta de tiempo, su poca habilidad en la composición o simple desidia.

En 1778, murió un hermano de Francisco Piera, dejando dos hermanas solteras sin ningún recurso económico, por lo que decidió ocuparse de ellas opositando en la iglesia de Santa María de Onteniente (lugar cercano a la residencia de estas); al tomar posesión del nuevo cargo, renunció a su plaza en Málaga²⁴⁴⁹. Como se ha podido comprobar, en los salarios de aquel año se le asignó un sueldo hasta el 13 de agosto de 1778²⁴⁵⁰. Dos años después pedía ser readmitido en la catedral malagueña²⁴⁵¹. La respuesta del cabildo fue favorable y, de esta manera, reingresó como tenor asalariado en la catedral de Málaga²⁴⁵², plaza que ocuparía hasta su muerte, en 1785²⁴⁵³.

PIÑATELI, Antonio (chantre)

Canónigo de la catedral de Málaga desde febrero de 1751²⁴⁵⁴, Antonio Piñateli ocupó la dignidad de chantre desde el siete de agosto de 1754, plaza vacante por el fallecimiento de D. Francisco Aranda Amezaga²⁴⁵⁵. Su salud parecía estar quebrantada desde 1755²⁴⁵⁶ y, tras más de diez años ocupando este cargo, Piñateli falleció a la una y

²⁴⁴⁶ ACM, AACC n.º 50, fol. 255v, 14-4-1766.

²⁴⁴⁷ MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 2, págs. 394-395.

²⁴⁴⁸ ACM, AACC n.º 50, fol. 260r, 2-5-1766.

²⁴⁴⁹ ACM, AACC n.º 53, fols. 233r, 233v y 234r, 4-9-1778.

²⁴⁵⁰ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1778.

²⁴⁵¹ Piera exponía que «por lo destemplado de aquel país, mucha decadencia en su salud, solicita volver a esta Santa iglesia con la renta que el cabildo se sirva señalarle». En su memorial también especificaba haber servido en la catedral malagueña 24 años. El cabildo le admitió. ACM, AACC n.º 53, fol. 510r, 2-6-1780.

²⁴⁵² ACM, AACC n.º 53, fol. 518r, 21-6-1780.

²⁴⁵³ En el cabildo del 7 de octubre de 1785 se dice que falleció la noche anterior. ACM, AACC n.º 55, fol. 92r y 92v, 7-10-1785.

²⁴⁵⁴ ACM, AACC n.º 46, fol. 961r, 25-2-1751.

²⁴⁵⁵ ACM, AACC n.º 47, fols. 166r, 166v y 186v, 7-8-1754.

²⁴⁵⁶ Presentó varios certificados médicos y pidió se le concediera «patitur abierto». ACM, AACC n.º 47, fol. 307r, 30-7-1755.

media de la mañana del 2 de agosto de 1765, dándole sepultura, tal y como era su deseo, en la bóveda de la capilla del Santo Cristo²⁴⁵⁷.

PORRAS, Félix de (aspirante a contralto)

En 1745 se decía que había ejercitado en el coro la voz de contralto por algunos meses, por lo que pedía al cabildo le admitiese con plaza en la capilla; puesto que su voz no se consideraba que fuese a propósito para el puesto, la respuesta fue negativa²⁴⁵⁸.

PUJOL, Gabriel (aspirante a tenor)

El 10 de junio de 1743, este músico de Mallorca se ofrecía para el puesto de tenor, que se hallaba vacante en la catedral de Málaga²⁴⁵⁹. Según él, no temía ningún estilo musical, su voz de tenor llegaba todo lo alto que podía llegar esta cuerda y, además, estaba instruido en el violón y violín²⁴⁶⁰.

Si bien por aquel entonces se hallaba sirviendo en la iglesia de San Sebastián, había ocupado la plaza de primer tenor en el Palau de Barcelona y también había opositado recientemente en Valencia, donde le dieron la enhorabuena los señores capitulares²⁴⁶¹. A pesar del ofrecimiento y del interés que mostró por el puesto en la capilla malagueña, no hemos encontrado pruebas de que fuese admitido.

RAMÍREZ, Antonio (salmista)

En diciembre de 1757 se mencionaba que ejercitaba de salmista para el coro²⁴⁶². Este pedía ser admitido en el este ministerio, conformándose con el salario que se considerase conveniente²⁴⁶³. No parece que fuese muy del agrado del cabildo, pues se le dio limosna y no se le permitió entrar más en el coro²⁴⁶⁴.

²⁴⁵⁷ ACM, AACC n.º 50, fol. 180r, 2-8-1765.

²⁴⁵⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 433v, 23-12-1745.

²⁴⁵⁹ ACM, Leg. 616, 10-6-1743.

²⁴⁶⁰ *Ibidem.*

²⁴⁶¹ *Ibid.*

²⁴⁶² ACM, AACC n.º 48, fol. 482r, 23-12-1757. Las actas capitulares de este año tienen un error de paginación, ya que del fol. 499 pasa al 450, saltando hacia atrás. Por tanto, debemos especificar que el acta aquí mencionada, correspondiente al fol. 482, aparece dos veces. En esta cita concreta, nos referimos a la segunda ocasión en la que la página coincide con este número.

²⁴⁶³ *Ibidem.*

²⁴⁶⁴ *Ibid.*

RAMÍREZ, Gabriel (seise)

En 1749 se le citaba pidiendo ayuda de costa²⁴⁶⁵. Desafortunadamente, se desconoce desde cuándo ejercía en la capilla malagueña y hasta cuándo se mantuvo en el puesto, ya que no hemos encontrado más noticias suyas.

RATTA, Manuel de (aspirante tiple)

Pese a que en 1739 había sido nombrado tiple segundo en la catedral de Sigüenza (actividad que debía compaginar con tareas propias de la organistía)²⁴⁶⁶, sus deseos de promoción le llevaron a pedir licencia en marzo de 1743 para pasar a Málaga a ser oído²⁴⁶⁷. Según los memoriales cotejados, este músico ya había contactado con el cabildo malagueño en enero de 1743²⁴⁶⁸, pero el maestro Iribarren decidió pedir informes a Madrid y Toledo, por orden del cabildo, para conocer la habilidad y suficiencia de este músico, y estos documentos fueron recibidos en marzo de aquel año²⁴⁶⁹. En el primero de ellos, José Picanol, capellán de Madrid, sostenía que había oído a este cantante hacía tres años, cantando tiples segundos con gran destreza y estilo, y que no hubiera dudado en contratarlo, si no fuese por el inconveniente de que no era capón²⁴⁷⁰. Además, se conserva otra carta de recomendación de aquel mismo año, remitida por Juan Antonio del Valle desde Toledo: en ella se destacaba la voz delgada de Ratta y sus conocimientos de composición²⁴⁷¹. Puesto que su habilidad era reconocida, se le mandó venir a ser oído²⁴⁷², pero no hay noticias posteriores.

Desafortunadamente, desconocemos si llegó a presentarse en la catedral malagueña. Pero lo cierto es que sus menciones continúan en la seo de Sigüenza: en septiembre de 1743 pedía permiso a la institución religiosa de Sigüenza para trasladarse a la corte de Madrid por un tiempo²⁴⁷³, pero un mes más tarde se le concedió un aumento salarial, ejerciendo por aquel entonces dos empleos (tiple y organista)²⁴⁷⁴. Esto le contentó solo por un tiempo, pues en junio 1744 pedía permiso para ir a ser oído a Sevilla²⁴⁷⁵. Por otra parte, es probable que, aprovechando su viaje a tierras andaluzas, pasara por otras

²⁴⁶⁵ ACM, AACC n.º 46, fol. 759v, 3-1-1749.

²⁴⁶⁶ SUÁREZ-PAJARES, Javier, *La música en la catedral de Sigüenza...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 334.

²⁴⁶⁷ *Ibidem*, vol. 2, pág. 340.

²⁴⁶⁸ ACM, AACC n.º 46, fol. 12v, 30-1-1743.

²⁴⁶⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 17v, 2-3-1743.

²⁴⁷⁰ ACM, Leg. 616, 20-2-1743, carta de José Picanol.

²⁴⁷¹ ACM, Leg. 616, 20-2-1743, carta de Juan Antonio del Valle.

²⁴⁷² ACM, AACC n.º 46, fol. 17v, 2-3-1743.

²⁴⁷³ SUÁREZ-PAJARES, Javier, *La música en la catedral de Sigüenza...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 342.

²⁴⁷⁴ *Ibidem*, vol. 2, pág. 343.

²⁴⁷⁵ *Ibid.*, vol. 2, pág. 345.

catedrales de la zona, ya que finalmente presentó su renuncia al cabildo de Sigüenza habiendo sido aceptado en la catedral de Córdoba para el puesto de tiple²⁴⁷⁶.

REQUENA, Fernando (bajón, compositor)

Este músico fue aceptado en la capilla el 15 de mayo de 1711²⁴⁷⁷. Lo cierto es que debía estar satisfecho con su trabajo y el sueldo asignado: en diciembre de 1717, le ofrecieron un puesto en las Descalzas Reales y lo rechazó por estar en Málaga «bien hallado» y «por no hacer desaire a esta iglesia», lo que le supuso, además, un aumento de sueldo²⁴⁷⁸.

Sus primeros problemas con algunos músicos de la capilla se reflejan en un acta de septiembre de 1719, donde se quejó sobre Manuel Cuesta: se había entregado a este último un papel para ser cantado y, además de no quererlo hacer, «le ultrajó [a Fernando Requena] con palabras ignominiosas dando notable escándalo»²⁴⁷⁹. Para procurar una reconciliación entre ambos, el cabildo tuvo que interceder²⁴⁸⁰.

Pronto comenzó a adquirir nuevas responsabilidades, ya que en enero de 1720 recibió el encargo de componer villancicos en castellano para el Corpus, Concepción y Navidad, aunque esta fuese tarea del maestro de capilla²⁴⁸¹. Además, quedó bajo su responsabilidad el cuidado de los seises, asignándole para ello 50 ducados que se descontarían del sueldo al maestro Sanz²⁴⁸²: de ellos, 30 ducados se le asignaban por la enseñanza de los seises y 20 por componer villancicos²⁴⁸³.

Fernando Requena se hallaba de permiso en 1726, confiando en que su hermano quedaría como segundo bajonista²⁴⁸⁴. No obstante, parece que su familiar no cumplió correctamente con dicha labor, ya que «dio accidente en el primer salmo de unas vísperas y se quedaron sin perfecta solemnidad»²⁴⁸⁵.

²⁴⁷⁶ *Ibid.*, vol. 2, págs. 345-346.

²⁴⁷⁷ Pocos días después de su admisión, se refleja en acta que fue recibido el día 15 de mayo. ACM, AACC n.º 40, fol. 31v, 21-5-1711.

²⁴⁷⁸ ACM, AACC n.º 41, fol. 72r, 23-12-1717.

²⁴⁷⁹ ACM, AACC n.º 41, fols. 534v, 535r y 535v, 20-9-1719.

²⁴⁸⁰ ACM, AACC n.º 41, fol. 540r, 6-10-1719.

²⁴⁸¹ ACM, AACC n.º 42, fol. 9r, 12-1-1720.

²⁴⁸² ACM, AACC n.º 42, fols. 242v y 243r, 25-1-1721.

²⁴⁸³ Este ministro sustituyó al maestro de capilla Francisco Sanz en la enseñanza de los seises y composición de los villancicos. ACM, AACC n.º 42, fol. 253r, 10-2-1721. En 1728 se acordaría restituir a Francisco Sanz todas sus competencias. ACM, AACC n.º 44, fol. 45r, 26-4-1728.

²⁴⁸⁴ ACM, AACC n.º 43, fols. 632r y 632v, 3-9-1726.

²⁴⁸⁵ *Ibidem.*

En enero de 1727 manifestó al cabildo lo gravosa que le resultaba la carga de componer villancicos: hasta ahora había solicitado las mejores letras de otras iglesias y pedía se le exonerase de dicha responsabilidad por no tener para pagar a un poeta y no acertar a servir (ya que a algunos gustan las letras jocosas y a otros serias)²⁴⁸⁶. Como podemos apreciar, no quería tener la obligación de buscar letras ni elegir las, pero se acordó, debido a su buen hacer, que siguiese componiendo y no hiciese caso de lo que hablaba cada uno; también se le aumentó la cantidad asignada para que buscara un religioso que hiciese dichas letras y que de ahí en adelante no se cantasen letras de otras partes²⁴⁸⁷. En relación con esta problemática, en abril de aquel mismo año decía haber encontrado a un religioso, del convento de San Pedro de Alcántara, que había hecho ya algunas letras²⁴⁸⁸. Sin embargo, estas eran «muy dilatadas con unos términos y voces tan duras» que le resultaba imposible adaptarlas a las composiciones de la música; por este motivo, pedía licencia para solicitar estos poemas a Madrid²⁴⁸⁹.

En 1750 demandaba que se le dotara con una mayor cantidad económica, pues, además de haber estado sustituyendo en sus funciones al maestro Francisco Sanz durante nueve años, había rechazado plazas en Sevilla y en las Descalzas Reales de Madrid²⁴⁹⁰. Su predilección por la catedral malagueña era evidente, pero pretendía ser recompensado por su trayectoria en la capilla.

Sus servicios se extendieron, como máximo, hasta 1762, ya que en marzo de aquel año se citó que el salario de bajonista se hallaba vacante por el fallecimiento del bajonista principal, Fernando Requena²⁴⁹¹. En cambio, no se menciona la fecha exacta de su defunción, por ello no es posible confirmar si se produjo con mucha anterioridad a esta reunión capitular.

RIAÑO, Matías de (aspirante a tenor y violín)

Este músico de Granada pedía ser examinado para una plaza en la capilla malagueña en septiembre de 1745, y el cabildo acordó que fuese examinado por el maestro después de completas²⁴⁹². Pocos días después Iribarren informó que su voz de tenor no era nada sobresaliente, por su falta de ejercicio y firmeza del pecho, aunque

²⁴⁸⁶ ACM, AACC n.º 43, fols. 668v y 669r, 15-1-1727.

²⁴⁸⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸⁸ ACM, AACC n.º 43, fols. 701r y 701v, 16-4-1727.

²⁴⁸⁹ *Ibidem*.

²⁴⁹⁰ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 10-7-1750.

²⁴⁹¹ ACM, AACC n.º 49, fols. 388v y 389r, 23-3-1762.

²⁴⁹² ACM, AACC n.º 46, fol. 393r, 25-9-1745.

mostraba bastante destreza en música; en cuanto a su habilidad con el violín, el maestro de capilla quedó impresionado, considerando que no se encontraría en las catedrales «otro que lo aventaje por su mucha ejecución y limpieza en el tocar»²⁴⁹³. Puesto que lo realmente necesario para la capilla en aquel momento eran voces, no se le recibió por no ser suficientes las cualidades vocales mostradas en el examen²⁴⁹⁴.

RODRÍGUEZ, José (organista)

Este organista invidente, procedente de la parroquia de Santiago (Málaga)²⁴⁹⁵, asistía a los maitines de noche de la catedral de Málaga desde el 16 de enero de 1766²⁴⁹⁶. En julio de 1771 se le contrató para suplir al primer organista Francisco de Villafranca en sus ausencias y enfermedades²⁴⁹⁷, cargo que desempeñaría hasta que, en abril de 1772, se admitió como «sustituto interino» a Benito García, procedente de Murcia²⁴⁹⁸.

RODRÍGUEZ, Juan Valentín (aspirante a bajón, violín, oboe y trompa)

Este bajonista de la catedral de Almería pedía plaza en Málaga en mayo de 1764, pero resultó no haber vacante²⁴⁹⁹. En 1766, el puesto de bajonista quedaría sin cubrir tras la muerte de Vicente Úbeda; por ello, volvió a ofrecerse no solo como bajonista, sino como violín, oboe y trompa, aunque nuevamente sin éxito²⁵⁰⁰.

RODRÍGUEZ, Miguel (aspirante a salmista y tenor)

Este cantante, procedente de Antequera, aspiraba a una plaza de salmista en la catedral de Málaga en febrero de 1764, pero no fue admitido²⁵⁰¹. Ya siendo sacristán mayor de la iglesia parroquial de Marchena, en 1768 volvía a ser examinado, en esta ocasión, para una plaza de tenor²⁵⁰². Sin embargo, no hemos encontrado más noticias suyas.

²⁴⁹³ ACM, AACC n.º 46, fol. 393v, 30-9-1745.

²⁴⁹⁴ *Ibidem*.

²⁴⁹⁵ ACM, AACC n.º 51, fol. 448r, 10-7-1771.

²⁴⁹⁶ Decía llevar seis meses tocando en órgano en los maitines para ejercitarse. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 16-1-1766.

²⁴⁹⁷ ACM, AACC n.º 51, fol. 448r, 10-7-1771.

²⁴⁹⁸ ACM, AACC n.º 51, fols. 477v y 478r, 11-4-1772.

²⁴⁹⁹ ACM, AACC n.º 50, fol. 41v, 23-5-1764.

²⁵⁰⁰ ACM, Leg. 422, Pza. 1 d), 17-8-1766, carta de Juan Valentín.

²⁵⁰¹ ACM, AACC n.º 50, fol. 17v, 16-2-1764.

²⁵⁰² ACM, AACC n.º 50, fol. 635v, 11-8-1768.

RODRÍGUEZ, Pedro (seise y contralto)

Este ministro, admitido el 16 de enero de 1753²⁵⁰³, fue elegido entre todos los aspirantes a seise por ser el de menor edad y, además, tener gran calidad vocal²⁵⁰⁴. Algunas fuentes parecen indicar que nació en torno a 1741²⁵⁰⁵; no obstante, en noviembre de 1767 sostenía tener veinticuatro años²⁵⁰⁶. Por otra parte, en agosto de 1760, año en el que decía contar con diecinueve años y haber mudado su voz, pidió servir con los contraltos y primeros tiples, pero se le negó²⁵⁰⁷. A pesar de ello, siguió insistiendo, y en diciembre de aquel mismo año, las actas capitulares constatan que cantaba con los contraltos y primeros tiples siempre que se ofrecía; por este motivo, solicitó que se le concediera parte entera en las fiestas hallándose con destreza suficiente y se le mandó acudir desde entonces²⁵⁰⁸.

Pedro Rodríguez ocupó la plaza de seise en la catedral de Málaga hasta 1762, pues el 15 de noviembre de aquel año era admitido provisionalmente como contralto en la capilla malagueña²⁵⁰⁹. En aras de un ascenso o mejor posicionamiento económico, en febrero de 1765 opositó sin éxito en la catedral de Córdoba a una plaza de contralto²⁵¹⁰.

Si bien fue despedido el diez de octubre de 1766, pidió perdón por haber realizado examen en otra institución religiosa y fue restituido en su plaza en la capilla malagueña²⁵¹¹. Pocos días después pasó a Granada para ser examinado por el maestro de capilla de aquella iglesia²⁵¹²: no debió tener mucho éxito en esta prueba, pues se le seguiría citando en años posteriores, como podremos comprobar.

En 1769 se hallaba enfermo y su padre, Antonio Rodríguez, escribió un memorial al cabildo pidiendo que se le ayudase con alguna limosna²⁵¹³. Por otra parte, sus escarceos nocturnos le trajeron algún problema, y fue recluido en 1771 en los capuchinos, siendo trasladado posteriormente al convento de la Magdalena en Antequera²⁵¹⁴. No obstante, fue readmitido, pues solo un mes después era nombrado nuevamente como miembro de la

²⁵⁰³ ACM, Leg. 855, Pza. 2, fol. 221r, libro en que se toma la razón de las libranzas..., *op. cit.*

²⁵⁰⁴ ACM, AACC n.º 47, fol. 5r, 16-1-1753.

²⁵⁰⁵ En 1762 decía tener veintiún años. ACM, AACC n.º 49, fol. 489r, 15-11-1762.

²⁵⁰⁶ ACM, AACC n.º 50, fol. 512r, 18-11-1767.

²⁵⁰⁷ Esta información se refleja en el cabildo del 22 de agosto de 1760. ACM, AACC n.º 49, fols. 183v y 184r, 22-8-1760. Y el memorial presentado por este músico también se conserva, corroborando estos datos. ACM, Leg. 422, Pza. 1b, 22-8-1760.

²⁵⁰⁸ ACM, AACC n.º 49, fol. 236v, 23-12-1760.

²⁵⁰⁹ En 1762 decía llevar diez años de seise y tener veintiún años. ACM, AACC n.º 49, fol. 489r, 15-11-1762.

²⁵¹⁰ ACM, AACC n.º 50, fol. 126v y 127r, 22-2-1765.

²⁵¹¹ En el acta del 16 de octubre de 1766 se decía que fue despedido, junto con Miguel de Castro, el día 10 de aquel mes. ACM, AACC n.º 50, fol. 308v, 16-10-1766.

²⁵¹² ACM, AACC n.º 50, fols. 314r y 314v, 25-10-1766.

²⁵¹³ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 22-9-1769.

²⁵¹⁴ ACM, AACC n.º 51 fols. 419v, 420r y 420v, 14-11-1771.

capilla²⁵¹⁵. Pese a que se sucedieron algunos altercados más relacionados con este músico, como ser despedido en octubre de 1772²⁵¹⁶, siguió al servicio de la catedral hasta la fecha de su muerte en 1778, ya que sigue apareciendo en los salarios hasta el 19 de noviembre de aquel año²⁵¹⁷.

ROSAL, Pedro del (salmista)

El 8 de agosto de 1738, este capellán procedente de Córdoba solicitaba venir a ser oído a Málaga para ocupar la media ración de sochantre, que se hallaba vacante²⁵¹⁸. El 25 de agosto de aquel mismo año fue examinado por el maestro de capilla Iribarren²⁵¹⁹ y, posteriormente, admitido como salmista²⁵²⁰. Tras pasar unos años al servicio de la catedral malagueña, en 1742 le ofrecieron una plaza en Montilla; pero, ya que su voz era necesaria en el coro, el cabildo malagueño consiguió que se mantuviese en su puesto, gracias a un aumento de sueldo²⁵²¹.

Desde 1750 se le asignó el cargo de instruir en el canto llano a todos los destinados para el salmeo, dedicando una hora de lección los días feriados a Sebastián Carabantes y Salvador Pérez²⁵²². Pese a su aparente estabilidad en Málaga, en 1757 se marchó al convento de San Juan de Dios en Granada, despidiéndose del servicio de la catedral malagueña²⁵²³.

El cambio no parecía compensarle, pues solo dos años más tarde (en 1759) pedía volver y, por tanto, se pidió un informe a Granada para conocer las costumbres del referido y estado de su voz²⁵²⁴. Si bien se mencionaba que este se mantenía sin decadencia ni en la voz ni en sus buenas costumbres²⁵²⁵, el cabildo no tuvo por conveniente admitirlo²⁵²⁶.

²⁵¹⁵ Pidió ayuda de costa y se le negó. ACM, AACC n.º 51, fol. 437v, 23-12-1771.

²⁵¹⁶ ACM, AACC n.º 51, fol. 570r, 22-10-1772.

²⁵¹⁷ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1778.

²⁵¹⁸ ACM, AACC n.º 45, fol. 66v, 8-8-1738.

²⁵¹⁹ ACM, AACC n.º 45, fol. 73v, 25-8-1738.

²⁵²⁰ ACM, AACC n.º 45, fol. 74r, 29-8-1738.

²⁵²¹ ACM, AACC n.º 45, fols. 293v y 294r, 3-8-1742.

²⁵²² ACM, AACC n.º 46, fol. 898r, 29-7-1750.

²⁵²³ ACM, AACC n.º 48, fols. 476r y 476v, 2-12-1757. Las actas capitulares de este año tienen un error de paginación, ya que del fol. 499 pasa al 450, saltando hacia atrás. Por tanto, debemos especificar que el acta aquí mencionada, correspondiente al fol. 476, aparece dos veces. En esta cita concreta, nos referimos a la segunda ocasión en la que la página coincide con este número.

²⁵²⁴ ACM, AACC n.º 49, fols. 13r y 13v, 20-2-1759.

²⁵²⁵ ACM, AACC n.º 49, fol. 24r, 5-4-1759.

²⁵²⁶ ACM, AACC n.º 49, fol. 29v, 18-4-1759.

RUIZ, Diego (seise)

En 1733 Diego Ruiz presentó un memorial en el que sostenía que, tras haber sido examinado para seise, se le había considerado con suficiente destreza para el puesto y suplicando ser admitido, el cabildo lo aceptó; no obstante, no hemos encontrado más noticias sobre este miembro de la capilla malagueña²⁵²⁷.

RUIZ, Francisco (salmista)

En marzo de 1767 este canónigo procedente de Córdoba, con voz de tenor bajo, lleno y fuerte, pretendía plaza de salmista²⁵²⁸. Este se ofreció venir a ser oído, pero pedía una ayuda de costa para el viaje²⁵²⁹.

Puesto que el maestro Iribarren se hallaba enfermo, el examen lo realizó Francisco Piera, que por aquel entonces se encargaba de gobernar la capilla²⁵³⁰. Tras ser evaluado, el informe reflejaba que su voz era de tenor bajete, no muy sonora, dilatada en los altos y abultada en los medios, aunque con pocos bajos; también poseía bastante inteligencia en el canto llano tanto en la faceta teórica como en la práctica, aunque algo menos en esta última²⁵³¹. No estaba casado y el cabildo lo admitió por salmista, acordando que, si se adelantaba en el canto llano, se le aumentaría el salario²⁵³². Desafortunadamente, no se han hallado más noticias suyas posteriores.

SÁENZ PANIAGUA, Miguel Nicolás (sochantre)

En 1719, contando con veinticuatro años, este cantante fue examinado en la catedral de Málaga²⁵³³. En esta prueba demostró que tenía una voz llena, era diestro en música para cantar papeles y, además, dominaba el canto de órgano; sin embargo, le faltaba profundidad en los bajos y su voz se turbaba por algún temblor, lo cual podía ser consecuencia de su corta edad y lo acelerado que vino de un camino tan largo, pues

²⁵²⁷ ACM, AACC n.º 44, s.p., 14-3-1733.

²⁵²⁸ ACM, AACC n.º 50, fol. 390r, 17-3-1767.

²⁵²⁹ *Ibidem*.

²⁵³⁰ ACM, AACC, n.º 50, fol. 398v, 2-4-1767.

²⁵³¹ ACM, Leg. 422, Pza. 1d, s.f.

²⁵³² ACM, AACC n.º 50, fol. 403r, 8-4-1767.

²⁵³³ Este ministro ocupaba plaza de contrabajo de las monjas de la Encarnación de Madrid por aquel entonces, y se menciona que nació en la villa de Maesone (obispado de Cuenca) el 25 de septiembre de 1695. ACM, AACC n.º 41, fols. 515v y 516r, 9-8-1719.

procedía de Madrid²⁵³⁴. No obstante, se le admitió²⁵³⁵ y tomó posesión del cargo en febrero de 1720, ocupando la plaza que dejó vacante Pedro de Castro y Pimentel²⁵³⁶.

Aunque se mantuvo más de dos décadas al servicio de la catedral de Málaga, en enero de 1744 fue despedido por haberse ausentado de su puesto en repetidas ocasiones²⁵³⁷. Su plaza de sochantre sería nuevamente ocupada por Juan González Padilla en 1756²⁵³⁸.

SALINAS, Francisco (seise)

Francisco Piera, quien suplía al maestro Iribarren en sus funciones, examinó a este seise en 1760: este expuso al cabildo que Salinas era el mejor pretendiente a la vacante de seise y, visto esto, se le admitió por su corta edad y calidad de voz²⁵³⁹. Tras unos años al servicio de la catedral malagueña, en 1765 se le despedía por haber encontrado acomodo en Madrid²⁵⁴⁰.

SALINAS, Pedro (seise, bajón y chirimía)

En noviembre de 1755 accedía a la plaza de seise en la catedral de Málaga²⁵⁴¹. De todos los pretendientes los más apropiados resultaron ser, por su edad y voz, Salinas y Maynoldi; por lo tanto, se admitió a ambos²⁵⁴².

Ese seise fue despedido de su plaza en marzo de 1763 por ser el más antiguo²⁵⁴³ y haber perdido la voz²⁵⁴⁴. Desde entonces comenzó a estudiar bajón y chirimía con Antonio González de la Peña²⁵⁴⁵ y, además, le permitieron entrar a perfeccionarse en el coro tras haberse ejercitado durante el breve periodo de diez meses²⁵⁴⁶, dado que lo había pedido

²⁵³⁴ *Ibidem.*

²⁵³⁵ *Ibid.*

²⁵³⁶ Según sus pruebas de genealogía y limpieza de sangre, era procedente de Villar del Maestre, en el obispado de Cuenca. ACM, Leg. 51, Pza. 26. Su toma de posesión se refleja en el acta capitular del 8 de febrero de 1720. ACM, AACC n.º 42, fol. 26r, 8-2-1720.

²⁵³⁷ ACM, AACC n.º 46, fol. 82r, 3-1-1744.

²⁵³⁸ ACM, AACC n.º 48, fols. 119r y 119v, 18-3-1756.

²⁵³⁹ ACM, AACC n.º 49, fol. 227v, 27-11-1760.

²⁵⁴⁰ ACM, AACC n.º 50, fols. 157r y 157v, 30-5-1765.

²⁵⁴¹ ACM, AACC n.º 47, fol. 409r, 13-11-1755.

²⁵⁴² *Ibidem.*

²⁵⁴³ ACM, AACC n.º 49, fols. 535v y 536r, 10-3-1763.

²⁵⁴⁴ En su informe, Piera comenta que, de los seis seises, Pedro salinas y Miguel Maynoldi estaban en tránsito de la voz de tiple y ya no servían para cantar. De los dos mayores, siempre se procuraba que uno tuviese inteligencia en los libros y papeles para repartirlos a la capilla; como en este manejo solo estaba habilitado Pedro Salinas, ahora se instruiría a Maynoldi por si faltase Salinas. ACM, Leg. 422, Pza. 1, s.f.

²⁵⁴⁵ ACM, AACC n.º 50, fol. 108v, 3-1-1765.

²⁵⁴⁶ ACM, AACC n.º 49, fol. 656v, 17-11-1763.

expresamente al cabildo²⁵⁴⁷. En febrero de 1765 se le concedió licencia para opositar en Ronda, donde la plaza de bajonista había quedado vacante tras la promoción de Antonio Úbeda a Toledo²⁵⁴⁸. Después de haber resultado seleccionado, dejó su puesto en la catedral de Málaga en abril de 1765²⁵⁴⁹.

SÁNCHEZ, Agustín (aspirante a tiple)

Agustín Sánchez, procedente de Jaén, solicitaba cubrir la plaza de tiple en 1747 pero no fue admitido²⁵⁵⁰. Insatisfecho con esta negativa, opositó en junio de 1754 a la prebenda de tiple vacante en la catedral de Málaga y, a pesar de no estar ordenado, el cabildo le permitió examinarse²⁵⁵¹. Una vez evaluado por el maestro de capilla Juan Francés de Iribarren, este músico no fue considerado hábil para dicha prebenda²⁵⁵².

SÁNCHEZ, José (aspirante a sochantre)

Este músico opositó a la plaza de sochantre en junio de 1754, pero no fue admitido²⁵⁵³. Junto a él, hicieron el examen José Beltrol, procedente de Zaragoza, Juan González, quien era sochantre de la catedral de Granada, y Francisco de Vergara²⁵⁵⁴; hecho el correspondiente examen, González sería votado en primer lugar²⁵⁵⁵.

SÁNCHEZ MOLINA, Manuel (aspirante a tenor)

Este tenor, que ejercía en las Descalzas Reales, fue oído por el deán de la catedral de Málaga en octubre de 1754: este quedó impresionado por la buena calidad y destreza vocal de Manuel Sánchez Molina y, de hecho, escribió al maestro de capilla Iribarren

²⁵⁴⁷ Se conserva un memorial sin fechar en el que pedía ayuda para comprar un bajón y chirimía, que llevaba un tiempo aprendiendo a tocar; además, tras su adiestramiento, solicitaba asistir a las fiestas con la capilla, pues su pobre madre se hallaba muy necesitada (de los tres hermanos, uno era seise en la catedral de Málaga, el otro «monacillo» en esta misma institución, y el solicitante había tenido que invertir una gran cuantía económica para pagar su enseñanza en los referidos instrumentos). En el margen puede leerse la respuesta a su petición y la rúbrica de Iribarren dando el visto bueno: «puede entrar Pedro Salinas en el coro para acabarse más bien de perfeccionar en el bajón y chirimía». ACM, Leg. 446, Pza. 4, s.f.

²⁵⁴⁸ ACM, AACC n.º 50, fol. 120r, 4-2-1765.

²⁵⁴⁹ ACM, AACC n.º 50, fol. 145r, 10-4-1765.

²⁵⁵⁰ ACM, AACC n.º 46, fol. 635v, 2-10-1747.

²⁵⁵¹ ACM, AACC n.º 47, fol. 157r, 17-6-1754.

²⁵⁵² ACM, AACC n.º 47, fol. 159v, 26-6-1754.

²⁵⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁵⁴ ACM, Leg. 616, 15-6-1754, autos de oposición.

²⁵⁵⁵ ACM, Minutas de cartas n.º 6, fol. 34v, 9-7-1754.

informando sobre ello²⁵⁵⁶. Dichas cualidades musicales serían muy apreciadas en la catedral de Málaga, ya que no había en su capilla nadie con estas dotes por entonces²⁵⁵⁷.

Con veintisiete años, este tenor no quería perder la plaza que ocupaba en aquel momento, por lo que supeditaba su venida a ser admitido de antemano²⁵⁵⁸. Esto no gustó al cabildo, pues, para ser aceptado, debía ser primero examinado; de hecho, la catedral malagueña, intentando mostrar un trato cordial hacia este músico, ofreció costearle el viaje²⁵⁵⁹. A pesar de este ofrecimiento económico por parte de las autoridades malacitanas, no hay más noticias suyas.

SAOR, Francisco (aspirante a trompa y violín)

Este instrumentista de nacionalidad alemana solicitó plaza en la catedral de Málaga en noviembre de 1763 y, a pesar de haber tocado en el coro con anterioridad, no fue admitido²⁵⁶⁰.

SOLVES ORSINI, Luis (contralto)

Este cantante, siendo músico contralto en Jaén, pidió en febrero de 1737 ser admitido en la catedral de Málaga y, si bien el maestro Iribarren dijo que su voz no era del cuerpo correspondiente, Luis Solves mostraba destreza al cantar, «con mucha gala y lucimiento en la voz»; por lo tanto, fue admitido²⁵⁶¹. Tras una temporada en Málaga, se le ofreció un puesto en la catedral de Granada, por lo que pidió que se le aumentase el salario o que se le diese licencia para aprovechar la oportunidad tan venturosa que se le ofrecía²⁵⁶². Ante la falta de voces que padecía la catedral de Málaga por aquel entonces, el cabildo le aumentó el sueldo²⁵⁶³, aunque volvió a rebajárselo en 1747²⁵⁶⁴.

Este ministro permaneció en la catedral de Málaga hasta su muerte, acaecida el 14 de junio de 1780²⁵⁶⁵. No obstante, su labor en la capilla musical no le impidió compaginar

²⁵⁵⁶ ACM, AACC n.º 47, fol. 196r, 28-10-1754.

²⁵⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁵⁹ *Ibid.*

²⁵⁶⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 649v, 11-11-1763.

²⁵⁶¹ ACM, AACC n.º 45, fols. 11r y 11v, 8-2-1737.

²⁵⁶² ACM, AACC n.º 46, fol. 339v, 20-3-1745.

²⁵⁶³ *Ibidem*.

²⁵⁶⁴ Este ministro pedía ayuda de costa, ya que se le había bajado el sueldo en 1747. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 10-7-1750.

²⁵⁶⁵ Tras su fallecimiento su viuda, Teresa Requena, recibió seis meses de renta, pues dejaba tres hijas solteras y un varón menor de edad y, aunque en las actas capitulares se dice que falleció el 14 de junio (ACM, AACC n.º 53, fol. 526r, 10-7-1780), en los salarios correspondientes al primer semestre de 1780, se

sus obligaciones de cantor con otros negocios: a partir de 1775 recibió varias licencias para realizar cobros en ciudades como Madrid²⁵⁶⁶, Benamejí, Lucena y Córdoba²⁵⁶⁷.

TORRENTE, Pedro (arpista sustituto)

En junio de 1760, el organista principal de la catedral de Málaga Nicolás González se hallaba arrestado y, ante su imposibilidad de atender sus obligaciones musicales, se encomendó al segundo organista sustituirle en el órgano; por tanto, Pedro Torrente fue contratado para hacerse cargo del arpa cuando el segundo organista no pudiese realizar esta labor²⁵⁶⁸. No obstante, no hemos encontrado más noticias relacionadas con su persona.

TORRES, José de (seise)

En 1749 se le cita pidiendo ayuda de costa junto a otro seise, Gabriel Ramírez, pero no hay más noticias suyas²⁵⁶⁹.

TORRES Y MATA, Pedro de (salmista)

En agosto de 1760, siendo ayuda de sochantre de la colegiata de San Hipólito de Córdoba y contando con solo veintitrés años, fue examinado para la plaza de salmista por el maestro Iribarren²⁵⁷⁰. Este observó que era diestro en el canto llano y que su voz era de bastante lleno en los medios y suficiente en los bajos; por otra parte, aunque los altos eran un poco violentos, no siendo propios para el salmeo, cantaba con bastante claridad y distinción²⁵⁷¹. Puesto que estos defectos podían remediarse debido a su corta edad, fue admitido por salmista²⁵⁷².

Las faltas de asistencia y estado de José de Aguilera (sochantre principal que estaba para poco trabajo) provocaron que Pedro de Torres se ofreciera, en 1761, a suplirle en sus ausencias para hacer el oficio del coro, pero se le negó²⁵⁷³. Sus servicios en la catedral malagueña no parecían satisfacer del todo al cabildo, ya que en febrero de 1766

menciona que fue el 15 de junio (ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes a primer semestre de 1780).

²⁵⁶⁶ ACM, AACC n.º 53, fol. 35r, 22-4-1777.

²⁵⁶⁷ ACM, AACC n.º 53, fol. 400r, 16-8-1779.

²⁵⁶⁸ ACM, AACC n.º 49, fols. 162v, 163r, 163v y 164r, 9-6-1760.

²⁵⁶⁹ ACM, AACC n.º 46, fol. 759v, 3-1-1749.

²⁵⁷⁰ El informe de este examen (ACM, Leg. 616, s.f.) fue leído en el cabildo del 14 de agosto de 1760 (ACM, AACC n.º 49, fol. 180r, 14-8-1760).

²⁵⁷¹ *Ibidem.*

²⁵⁷² *Ibid.*

²⁵⁷³ ACM, AACC n.º 49, fol. 324r, 29-7-1761.

se citaron nuevamente sus excesos y faltas de asistencia al coro, amenazándole con la expulsión²⁵⁷⁴.

Si bien los salarios correspondientes al primer semestre de 1766 mostraban que este ministro fue despedido el 5 de marzo de 1766²⁵⁷⁵, en otro documento se señala que fue salmista hasta abril de 1766²⁵⁷⁶. Pese a esta controversia, lo cierto es que en marzo de 1766 ya sostenía haber encontrado otro puesto²⁵⁷⁷. En diciembre de 1767, siendo entonces citado como cantor de Sacromonte de Granada, pedía reingresar en la capilla catedralicia malagueña²⁵⁷⁸. Sus súplicas no parecieron conmover al cabildo, pues no hemos encontrado más noticias suyas en las actas capitulares malagueñas.

TRUJILLO, Nicolás (seise, rabel, violín y violón)

En 1714 decía llevar ocho años sirviendo como seise sin salario y, puesto que aprendió a tocar el violín y violón, solicitaba una asignación económica o sueldo²⁵⁷⁹ y, ese mismo año, gracias a una ayuda de costa que le fue concedida, adquirió un violón²⁵⁸⁰. No obstante, en julio de 1715, ya sirviendo como violón en la capilla, seguía ocupando la plaza de seise²⁵⁸¹. Sorprendentemente, aunque en agosto de ese mismo año se le citaba como músico de rabel y violón²⁵⁸², se mantuvo con el salario de seise hasta 1721²⁵⁸³.

En abril de 1718 pidió ser examinado por el maestro Francisco Sanz tanto en su voz como en los instrumentos a los que se había aplicado, pero el maestro informó «siniestramente» sobre su oposición a la media ración de contralto y se decidió no aceptarle²⁵⁸⁴. A su etapa como seise conviene sumar que este músico también sería admitido en una plaza de violín, pero no podemos afirmar con exactitud la fecha en la que

²⁵⁷⁴ ACM, AACC n.º 50, fol. 234v, 27-2-1766.

²⁵⁷⁵ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1766.

²⁵⁷⁶ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 7-7-1766.

²⁵⁷⁷ Además de la información ya mencionada y recogida en las actas capitulares (ACM, AACC n.º 50, fols. 236v y 237v, 3-3-1766); hemos hallado un memorial de este músico, firmado en Granada el 15 de agosto de 1766, en el que exponía la pena que le causaba no hallarse al servicio de la catedral de Málaga (ACM, Leg. 422, Pza. 1b, 15-8-1766).

²⁵⁷⁸ La información recogida en las actas capitulares (ACM, AACC n.º 50, fol. 516v, 5-12-1767) se confirma en un memorial de este músico, donde exponía ser sochantre en la iglesia de Sacromonte de Granada; pero, por la cortedad de su sueldo y el pesar tan grande que le causaba no servir en la catedral de Málaga, pedía ser readmitido (ACM, Leg. 422, Pza. 1c, 30-11-1767).

²⁵⁷⁹ ACM, AACC n.º 40, fol. 436v, 26-4-1714.

²⁵⁸⁰ ACM, AACC n.º 40, fol. 484v, 22-11-1714.

²⁵⁸¹ ACM, AACC n.º 40, fol. 525r, 11-7-1715. Según M.^a Ángeles Martín, fue seise entre 1705 y 1715. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 2, pág. 420.

²⁵⁸¹ ACM, AACC n.º 40, fol. 534r, 29-8-1715.

²⁵⁸² *Ibidem*.

²⁵⁸³ ACM, AACC n.º 42, fol. 242v, 25-1-1721.

²⁵⁸⁴ ACM, AACC n.º 41, fol. 275r, 1-4-1718.

accedió al puesto, ya que algunas fuentes parecen indicar que este hecho se produjo en 1723²⁵⁸⁵ y de otras se deduce que esto tuvo lugar en 1726²⁵⁸⁶.

A modo de anécdota, cabe mencionar que su participación en la fiesta del Rosario, celebrada fuera de la catedral, le supuso una reprimenda por parte del cabildo en 1741²⁵⁸⁷: este ministro, junto con Diego Velasco, Nicolás de Heredia, Juan Maynoldi y Bernardo García, llevaron violines y oboes a este acontecimiento festivo celebrado fuera de la catedral; pero, según el cabildo, en este tipo de actos solo estaban permitidos los bajones, chirimías y, como mucho, los oboes²⁵⁸⁸. Según las autoridades eclesiásticas malacitanas, estos últimos instrumentos debían interpretarse con suma imperfección si querían usarse «en tropa», alterándose su naturaleza o tono y haciéndolo servir como una chirimía, algo que las estas autoridades consideraban repugnante²⁵⁸⁹.

En 1760 su viuda, Juana Barranquero, dijo haber quedado desamparada por la pérdida de su marido, Nicolás Trujillo, que había sido violón de la capilla²⁵⁹⁰. Pronto su plaza sería ocupada por Bernardo García, quien lo sustituiría al violón; sin embargo, sus ausencias y enfermedades de este ministro provocaron que Francisco Espinosa solicitase suplirle como segundo violín y segundo violón, siendo esta petición aceptada por el cabildo²⁵⁹¹.

TRUJILLO, Matías (seise, trompa, clarín, violín y violonchelo)

Sus inicios en la catedral de Málaga se remontan a 1741, año en el que desempeñaba el puesto de seise²⁵⁹². En agosto de 1751 ya ejercitaba con aprovechamiento la trompa y el clarín, siendo su maestro y mentor Pedro Espada²⁵⁹³, pero en diciembre de 1752 fue despedido de la plaza de seise²⁵⁹⁴.

²⁵⁸⁵ Se conserva una carta de Trujillo en la decía haber sido nombrado violinista en 1723; en ella sostenía que fue recibido para servir en 1705, fue seise diez años, continuó como violón ocho años y ahora servía de violín primero, habiendo ejercido un total de treinta y siete años (este siete parece estar escrito sobre un seis y, además, algunas líneas después, se vuelve a mencionar esta cifra total de años al servicio del cabildo malagueño, ahora citando treinta y seis). ACM, Leg. 616, 11-7-1742.

²⁵⁸⁶ En otra carta fechada en 1750, sostenía que, tras haber sido admitido en 1705, fue seise durante seis años, a los que siguieron quince con el violón. De esta fuente se deduce que sus inicios como violinista se produjeron en 1726. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 10-7-1750.

²⁵⁸⁷ ACM, Leg. 616, 14-6-1741.

²⁵⁸⁸ *Ibidem*.

²⁵⁸⁹ *Ibid*.

²⁵⁹⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 108r, 27-2-1760.

²⁵⁹¹ ACM, AACC n.º 49, fol. 170v, 30-6-1760.

²⁵⁹² En los salarios se dice que fue recibido el 12 de abril. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios del primer semestre de 1741.

²⁵⁹³ ACM, AACC n.º 46, fol. 957v, 8-2-1751.

²⁵⁹⁴ ACM, Leg. 855, Pza. 2, fol. 209r, libro en que se toma razón de las libranzas..., *op. cit*.

A pesar de lo expuesto con anterioridad, las actas capitulares reflejan que se mantuvo en la plaza de seise hasta 1753: el dos de enero de aquel año Matías Trujillo sostenía que llevaba trece años en la plaza de seise y que proseguía aplicándose en la trompa y clarín²⁵⁹⁵; pocos días después dejó vacante su plaza de seise, siendo Pedro Rodríguez su sustituto²⁵⁹⁶; y, finalmente, en diciembre de aquel mismo año, ya era citado como trompa y clarín de la capilla²⁵⁹⁷.

En 1754 fue multado por salir de la ciudad sin licencia para atender una función en Antequera y, aunque pidió que le fuera retirada la sanción, alegando que no tuvo tiempo de pedir el correspondiente permiso, se le mantuvo²⁵⁹⁸. Esta amonestación le hizo ser más precavido en ocasiones siguientes: por ejemplo, en 1759, él y otros músicos de la capilla fueron llamados para una función en Cádiz en la que se proclamaba al monarca Carlos III y, aunque pidieron la licencia pertinente, el cabildo les negó el permiso para asistir a dicho acto²⁵⁹⁹.

Francisco Piera, sustituto temporal del maestro Iribarren, informó en 1761 de la destreza de Matías Trujillo con la trompa, clarín y violín, exponiendo que era suficientemente hábil para ocupar la plaza que tenía Bernardo García²⁶⁰⁰. Desde entonces, Trujillo desempeñaría dicho cargo hasta 1770, pues fue relevado como trompa y clarín, por razones de salud, ofreciéndosele tocar el violín y otros instrumentos²⁶⁰¹.

Como hemos podido observar, se trata de un ministro bastante polifacético: además de los instrumentos que ya dominaba, en 1771 se le dieron seis meses de plazo para habilitarse con el contrabajo²⁶⁰²; sin embargo, pidió sustituirlo por el violonchelo y su demanda fue concedida²⁶⁰³.

La jubilación llegaría en diciembre de 1784, tras cuarenta y tres años de servicio en la catedral de Málaga²⁶⁰⁴, pero años más tarde su renta le sería retirada por haber estado

²⁵⁹⁵ ACM, AACC n.º 47, fol. 4r, 2-1-1753.

²⁵⁹⁶ ACM, AACC n.º 47, fol. 5r, 16-1-1753.

²⁵⁹⁷ ACM, AACC n.º 47, fol. 108v, 22-12-1753.

²⁵⁹⁸ ACM, AACC n.º 47, fol. 144v, 13-5-1754.

²⁵⁹⁹ ACM, AACC n.º 49, fols. 74v y 75r, 26-10-1759.

²⁶⁰⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 250r, 8-1-1761.

²⁶⁰¹ ACM, AACC n.º 51, fol. 297r, 22-12-1770.

²⁶⁰² ACM, AACC n.º 51, fol. 504v, 2-10-1771.

²⁶⁰³ Matías Trujillo alegaba que el profesor de este instrumento ya no se hallaba en la ciudad, siendo este quien le había de enseñar. Por tanto, pedía cambiar el contrabajo por el violonchelo para suplir las ausencias y enfermedades de Bernardo García. ACM, AACC n.º 51, fol. 532r, 28-8-1772.

²⁶⁰⁴ Matías Trujillo decía llevar cuarenta y tres años, desde seise hasta hoy, tocando el violín. Este ministro tenía achaques y padeceres, y suplicaba al cabildo que admitiese a José María Laure, hijo del primer violín Félix Laure, en su puesto, dándole 50 de los 150 ducados que él gozaba. El cabildo, conocedor de la habilidad de este violinista, lo admitió. ACM, AACC n.º 54, fols. 507r y 507v, 6-12-1784.

preso a causa del «amancebamiento con mujer casada»²⁶⁰⁵. Esta asignación le fue restituida tras ganar el recurso que había interpuesto a la Real Cámara²⁶⁰⁶ y, aunque el cabildo intentó evitar cumplir esta resolución²⁶⁰⁷, no volverían a aparecer noticias al respecto.

Sus servicios en la catedral de Málaga no dejaron muy satisfechos al cabildo, pues en un informe dirigido a la Real Cámara en 1791 se comentaba que, después de su etapa como seise, pasó a ser instrumentista por no haber sacado voz; también se señala que fue un ministro muy poco aplicado en su facultad, poco puntual y nada recomendable por su habilidad e instrucción, ya que tenía continuas distracciones con otros negocios²⁶⁰⁸. A todo esto se sumaba el deshonroso asunto que lo había separado de la esta institución religiosa, habiéndose relacionado con una mujer casada²⁶⁰⁹.

ÚBEDA, Antonio (bajón y chirimía)

Su padre, bajonista de la catedral de Málaga, solicitaba que su hijo fuese admitido como bajón y chirimía en septiembre de 1763 y se le ofreció la plaza²⁶¹⁰. Por aquel entonces, Antonio Úbeda ocupaba el puesto de bajonista de Ronda²⁶¹¹ y sostenía no poder mantener a su familia con la renta que se le ofrecía en Málaga, es por ello que exigía un aumento para incorporarse a la plaza²⁶¹². Ante la negativa del cabildo, permaneció en Ronda hasta comienzos de 1765, año en que se trasladó a Toledo dejando su plaza vacante²⁶¹³.

El cabildo toledano le propuso adiestrarse en la chirimía y el sacabuche²⁶¹⁴. Respecto al primero de estos instrumentos, Úbeda sostenía tener poco dominio de él; pero, al ser más suave y fácil de aprender que el bajón, podría adiestrarse en breve²⁶¹⁵. Su

²⁶⁰⁵ Según se refleja en las actas capitulares, tuvo un trato ilícito con mujer casada, por lo que había estado dos veces en la cárcel y salido bajo fianzas; esto causó la retirada de su renta. ACM, AACC n.º 56, fols. 70v y 71r, 16-7-1790.

²⁶⁰⁶ En una carta al Rey se ordenaba que «Vuestra Ilustrísima le continúe al citado don Matías Trujillo con los expresados 100 ducados». ACM, AACC n.º 56, fol. 270v, 14-2-1792.

²⁶⁰⁷ ACM, AACC n.º 56, fols. 272r y 272v, 17-2-1792.

²⁶⁰⁸ ACM, Minutas de cartas n.º 8, fol. 61vr, 13-7-1791.

²⁶⁰⁹ Se dice que «había estado mucho tiempo y en distintas ocasiones en la cárcel pública por sus reincidencias en la causa de amancebamiento con una mujer casada». ACM, Minutas de cartas n.º 8, fols. 62v-63r, 13-7-1791.

²⁶¹⁰ ACM, AACC n.º 49, fol. 628v, 12-9-1763.

²⁶¹¹ Según las actas capitulares, era diestro tanto en música a facistol como a papeles; además, en el bajón era bastante hábil y con la chirimía acompañaba muy bien. ACM, AACC n.º 49, fol. 631v, 20-9-1763.

²⁶¹² ACM, AACC n.º 49, fol. 636r, 10-10-1763.

²⁶¹³ ACM, AACC n.º 50, fol. 120r, 4-2-1765.

²⁶¹⁴ MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pág. 307.

²⁶¹⁵ *Ibidem*, pág. 317.

singular habilidad unida a su corta edad (veintitrés años por aquel entonces) motivaría su admisión en Toledo, pese a que la capilla, que contaba con cuatro bajonistas en plantilla, no experimentaba una falta de este instrumento²⁶¹⁶.

La necesidad de bajonistas sí era apremiante por aquel entonces en la catedral malagueña, hecho que provocó que aquel mismo año de 1765 el cabildo malacitano le ofreciese el puesto nuevamente²⁶¹⁷, admitiendo las condiciones económicas que exigía el músico²⁶¹⁸. Tras llegar a un acuerdo salarial, Antonio Úbeda se incorporó a la capilla el 15 de agosto de 1765²⁶¹⁹. No contento con su sueldo, dos años después de su admisión pedía un adelanto al cabildo por tener que mantener a su mujer y cinco hijos y, además, hacer frente a muchas deudas²⁶²⁰.

En 1778 pidió licencia para opositar a la plaza de bajón en la catedral de Palencia y, aunque parece que no llegó a presentarse²⁶²¹, no hemos encontrado más citas relevantes sobre la fecha en la que finalizó sus servicios en la catedral de Málaga²⁶²². Tan solo se ha hallado un informe fechado en 1789, en el que el maestro Jaime Torrens citaba el examen realizado a un tal Vicente Úbeda, bajonista que pretendía servir en la catedral²⁶²³. Por la fecha en la que se efectuó esta prueba, es posible que fuese uno de los cinco hijos de Antonio Úbeda, pues se decía que su difunto padre fue un excelente bajonista con buen tono y buena afinación (que eran las principales cualidades que se pedía a estos instrumentistas), capaz de suavizar uno de los instrumentos que es de los más fuertes y ásperos²⁶²⁴. El maestro sostenía que el examinado estaba bien instruido y que había desempeñado con seguridad la parte de música a papeles, pero que en facistol se mostró

²⁶¹⁶ *Ibid.*, pág. 322.

²⁶¹⁷ ACM, AACC n.º 50, fol. 161r, 14-6-1765.

²⁶¹⁸ ACM, AACC n.º 50, fol. 166r, 14-6-1765.

²⁶¹⁹ En los salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondiente al segundo semestre de 1765, se decía que este músico fue recibido el 15 de agosto de aquel año. ACM, Leg. 248, Pza. 3. Esta información se confirma en una reunión capitular. ACM, AACC n.º 50, fols. 183v y 184r, 17-8-1765.

²⁶²⁰ ACM, Leg. 248, Pza. 3, 27-6-1769.

²⁶²¹ Este músico no aparecía entre los opositores a esta plaza y puede que no llegara a presentarse por ser un puesto para bajón y violín. ACM, AACC n.º 53, fol. 304v, 2-12-1778.

²⁶²² Solo hemos encontrado un memorial en el que este bajonista pedía ayuda de costa. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 22-12-1780.

²⁶²³ Se conserva un memorial en el que, además de los datos ya expuestos, también se habla sobre la necesidad de contratar a un nuevo bajonista. En él, el maestro sostenía que la capilla contaba con tres instrumentistas habilitados en aquel momento para tocar el bajón, pero solo uno de ellos, de apellido Mogollón, lo interpretaba; de los otros bajonistas, Colmenares casi siempre se dedicaba a la trompa y el clarín, mientras que Mellado, a la flauta o el oboe. Pero el bajón siempre debía acompañar en el coro a los salmistas en las antífonas de vísperas y la misa de todas las principales solemnidades; aunque ahora no se venía haciendo, si hubiese otro bajón sería posible volver a estas costumbres. ACM, Leg. 575, Pza. 7, 26-6-1789.

²⁶²⁴ *Ibidem*.

poco hábil, puesto que no había servido con anterioridad en iglesia ninguna, y este era el lugar donde únicamente se adquiriría la práctica y conocimiento de estos libros (algo que no concuerda con la trayectoria musical de este instrumentista)²⁶²⁵. En relación con los datos expuestos anteriormente, parece que Antonio Úbeda había fallecido antes de la realización de este informe en 1789, aunque otra opción plausible es que este músico examinado por Torrens fuese otro hijo de Vicente Úbeda (bajonista fallecido en agosto de 1766²⁶²⁶) y hermano, por tanto, de Antonio Úbeda.

ÚBEDA, Vicente (bajón, corneta, chirimía y oboe)

Sus primeras noticias están relacionadas con la catedral de Cádiz, donde fue admitido en 1736 como bajón, aunque también dominaba la corneta, chirimía y oboe²⁶²⁷. Ya que daba muestras de ser un músico muy polivalente, el cabildo gaditano le exigió tocar los cuatro instrumentos durante su estancia en la capilla²⁶²⁸. No obstante, se retiró a los dos años y desconocemos en qué institución religiosa trabajó durante una larga temporada²⁶²⁹.

Ya en 1746 recuperamos su rastro, pues en agosto de aquel año este músico fue admitido en Málaga para tocar el bajón y otros instrumentos, pero sin ocupar plaza en la capilla ni asignarle ayuda de costa²⁶³⁰. Solo un mes después solicitaba al cabildo ser recibido con un salario y, como mostraba gran destreza y se le consideraba necesario para la capilla, se le admitió²⁶³¹.

Ante la necesidad de adquirir un nuevo bajón, en 1749 pedía ayuda económica al cabildo, ya que el suyo estaba «quebrado»²⁶³². Esto evidencia la preocupación que mostraba por ejercer su labor de la manera más decente y correcta.

Tras el fallecimiento de Fernando Requena en 1762, Vicente Úbeda pasaría a ocupar la plaza de primer bajón con el correspondiente aumento de sueldo²⁶³³. Tres años después, con la incorporación de su hijo Antonio a la catedral de Málaga²⁶³⁴, padre e hijo fueron compañeros hasta el fallecimiento del progenitor. Aunque su defunción se produjo

²⁶²⁵ *Ibid.*

²⁶²⁶ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios de músicos y ministros, correspondientes al segundo semestre de 1766.

²⁶²⁷ Díez MARTÍNEZ, Marcelino, *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana...*, *op. cit.*, pág. 202.

²⁶²⁸ *Ibidem*, pág. 204.

²⁶²⁹ *Ibid.*, pág. 202.

²⁶³⁰ ACM, AACC n.º 46, fol. 514v, 3-8-1746.

²⁶³¹ ACM, AACC n.º 46, fol. 526r, 5-9-1746.

²⁶³² ACM, AACC n.º 46, fols. 806r y 806v, 3-7-1749.

²⁶³³ ACM, AACC n.º 49, fol. 388v, 23-3-1762.

²⁶³⁴ ACM, AACC n.º 49, fol. 183v, 17-8-1765.

el 2 de agosto de 1766²⁶³⁵, su precario estado de salud le llevó a pedir al cabildo patitur abierto desde mayo de aquel año²⁶³⁶. Pese a que Vicente Úbeda permaneció en el cargo hasta su muerte, parece que sus problemas de salud se remontan a 1750, ya que las actas capitulares recogen sus continuas peticiones de licencia por enfermedad²⁶³⁷.

VELASCO Y FERNÁNDEZ, Diego (seise y violín)

Respecto a su fecha de admisión en la capilla malagueña, encontramos varios datos contradictorios: su primera mención se remonta a enero de 1731 y en ella se comenta que llevaba seis años sirviendo de seise²⁶³⁸; pero en un memorial fechado en 1732 también afirmaba llevar seis años en el puesto y exponía que su voz ya estaba mudando, aunque se había aplicado al violín y estaba aprendiendo flauta dulce²⁶³⁹. Este ministro pidió entrar al coro y, pese a las habilidades que mostraba, no se le admitió²⁶⁴⁰. Una tercera fuente parece insinuar que su admisión como seise se produjo en 1724: Velasco ocupó plaza de seise durante diez años y pasó a violín en 1734²⁶⁴¹. Sin embargo, en 1734 afirmaba haber estado sirviendo en la catedral malagueña trece años, lo que nos lleva a pensar que fue admitido en 1721²⁶⁴². Para añadir más confusión al asunto, en un memorial de 1771 decía haber entrado a servir en la catedral en el año 1726 como mozo de coro²⁶⁴³ y, puesto que en esta fuente señalaba la fecha exacta de su admisión, consideraremos este año como inicio de sus servicios como seise.

Vistas las controversias en cuanto a su admisión y dejando a un lado este asunto, lo cierto es que en 1733 la falta de seises se convirtió en un problema en la catedral de Málaga, ya que habían perdido enteramente la voz y no asistían al coro²⁶⁴⁴. A Diego Velasco se le mantuvo su salario de seise por un año más, pero ocupando una plaza de

²⁶³⁵ A su viuda, Lorenza Navarro, se le concedieron cuatro meses de «supervivencia», conforme a lo acordado en el cabildo del 2 de octubre. ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios de músicos y ministros, correspondientes al segundo semestre de 1766.

²⁶³⁶ En un memorial pedía «patitur abierto» y limosna por su precario estado de salud; suponemos que su condición física era preocupante, pues el recibí aparece firmado por su hijo Antonio Úbeda, ya que este ministro estaba ausente. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 21-5-1766.

²⁶³⁷ ACM, AACC n.º 46, fol. 910v, 5-10-1750; ACM, AACC n.º 48, fol. 472v, 21-7-1757; y ACM, AACC n.º 48, fol. 483v, 24-8-1757.

²⁶³⁸ ACM, AACC n.º 44, s.p., 4-1-1731.

²⁶³⁹ ACM, AACC n.º 44, 11-2-1732.

²⁶⁴⁰ *Ibidem*.

²⁶⁴¹ Su fecha de admisión como violinista es deducida de una carta suya escrita en 1735, en la que decía llevar dos años ejerciendo de violín, más los diez años de su niñez que estuvo de seise. ACM, Leg. 438, Pza. 14, 1735.

²⁶⁴² ACM, AACC n.º 44, s.p., 8-7-1734.

²⁶⁴³ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 17-8-1771.

²⁶⁴⁴ ACM, AACC n.º 44, s.p., 30-1-1733.

instrumentista; pasado ese periodo, debería contar con la aprobación del cabildo para continuar entrando al coro con el violín o, en caso contrario, se le despediría²⁶⁴⁵. En relación con los datos cotejados, parece que contó con el visto bueno del cabildo, pues en 1734 se cita que ejercía de violín, gozando media parte en las fiestas; solicitó entonces gozar de parte entera y se le concedió²⁶⁴⁶.

Un año después se le nombraría tercer violín y, con el objeto de ampliar su destreza con este instrumento, pedía permiso para viajar a Italia, junto con Nicolás Heredia²⁶⁴⁷. Desafortunadamente, desconocemos qué acordó el cabildo en esta ocasión, pues en 1736 su interés por mejorar su técnica le impulsó a pedir nuevamente trasladarse a Italia por un tiempo; pero las autoridades eclesiásticas le solicitaron que no lo hiciese, alegando que no perdería los frutos de su estudio y aplicación aun permaneciendo al servicio de la catedral de Málaga²⁶⁴⁸.

A pesar de su obediencia, su puesto de trabajo comenzó a peligrar en 1740, ya que Miguel Aracil, procedente de Italia, pidió ser recibido en la capilla por su destreza y manejo del violín²⁶⁴⁹. Tras conocer la noticia, Diego Velasco solicitaba que se le tuviese presente, pues afirmaba tener igual o más destreza que el anterior; el cabildo, teniendo en cuenta ambas peticiones, no consideró necesario admitir al violinista italiano, pero pidió un informe al maestro Iribarren sobre Velasco²⁶⁵⁰. El maestro navarro sostenía que el violinista de la catedral de Málaga se había aplicado muy bien en el estudio y adelantamiento del violín, de modo que tocaba con mucho primor, destreza y seguridad; por ello, fue ascendido a primer violín, plaza que compartiría con Nicolás Trujillo²⁶⁵¹.

Aunque Velasco no mostró ser tan díscolo como otros músicos de la capilla, su participación en la fiesta del Rosario, fuera de la catedral, le supuso una reprimenda por parte del cabildo²⁶⁵²: este ministro, junto Nicolás Trujillo, Nicolás de Heredia, Juan Maynoldi y Bernardo García, llevaron violines y oboes a este acontecimiento festivo celebrado fuera de la catedral; pero, según el cabildo, en este tipo de actos solo estaban permitidos los bajones, chirimías y, como mucho, los oboes²⁶⁵³. Estos últimos

²⁶⁴⁵ *Ibidem*.

²⁶⁴⁶ ACM, AACC n.º 44, s.p., 8-7-1734.

²⁶⁴⁷ ACM, AACC n.º 44, s.p., 29-4-1735.

²⁶⁴⁸ Además de la información ya mencionada, en este memorial también decía haberse criado en esta iglesia como mantenido durante veinticuatro años y haber pedido permiso para viajar a Italia en 1736. ACM, Leg. 248, Pza. 1, 10-5-1750.

²⁶⁴⁹ ACM, AACC n.º 45, fols. 182v y 183r, 23-12-1740.

²⁶⁵⁰ ACM, AACC n.º 45, fols. 182v y 183r, 23-12-1740.

²⁶⁵¹ ACM, AACC n.º 45, s.p., 4-1-1741.

²⁶⁵² ACM, Leg. 616, 14-6-1741.

²⁶⁵³ *Ibidem*.

instrumentos debían interpretarse con suma imperfección si querían usarse en «tropa», alterándose su naturaleza o tono y haciéndolo servir como una chirimía, algo que las autoridades competentes consideraban repugnante²⁶⁵⁴.

En 1771 alegaba estar padeciendo una enfermedad que le había ocasionado muchos gastos²⁶⁵⁵. A pesar de este precario estado de salud, permaneció al servicio de la catedral hasta su fallecimiento, en 1772²⁶⁵⁶.

VERGARA, Francisco de (aspirante a sochantre)

Según estudios previos, en 1748 este cantante era profesor de canto llano y órgano en la colegiata del Salvador de Granada²⁶⁵⁷. En cuanto a su rastro por las actas capitulares de la catedral de Málaga, habría que esperar a 1754 para encontrar noticias suyas: aquel año pretendía opositar a la plaza de sochantre de la seo malagueña, pero al ser aún menor de edad no se le permitió presentarse a examen²⁶⁵⁸.

VIDAL, José Juan (aspirante a tenor)

En 1740, este opositor a la prebenda de tenor no mostró las cualidades necesarias para cubrir el puesto; de hecho, no era diestro en música, ni su estilo de cantar era el idóneo y, además, su voz no tenía el lleno ni lucimiento necesario, pues era gangoso y cantaba «por las narices»²⁶⁵⁹.

VILLAFRANCA, Alonso (bajón, arpista y organista)

Nacido en Santa Fe (Granada), se casó con María Losorio, viuda de Pedro Ramos, el doce de diciembre de 1698 en la parroquia del Sagrario de Málaga²⁶⁶⁰. Algunas fuentes parecen indicar que fue admitido como bajonista de la catedral de Málaga en 1703 y ocupó dicha plaza durante siete años hasta que enfermó del pecho²⁶⁶¹. Pero en un acta

²⁶⁵⁴ *Ibid.*

²⁶⁵⁵ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 17-8-1771.

²⁶⁵⁶ Su viuda, Francisca Ruiz, recibió seis meses de supervivencia. ACM, AACC n.º 51, fol. 447r, 25-1-1772.

²⁶⁵⁷ RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel, *La colegiata del Salvador...*, *op. cit.*, pág. 585. Según M.^a Ángeles Martín, es extraño que a tan corta edad ya fuese maestro de canto llano; por tanto, no podemos asegurar que sea la misma persona que se presentó a Málaga en 1754. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 425.

²⁶⁵⁸ Otros candidatos fueron José Beltrol, José Sánchez Rey y Juan González Padilla, siendo este último elegido para la plaza. ACM, Leg. 616, junio de 1754, autos de oposición.

²⁶⁵⁹ ACM, AA, CC. n.º 45, fol. 140v, 1-2-1740.

²⁶⁶⁰ También en esta acta se decía que era yerno de Juan Antonio Osorio, a veces citado con el nombre de Juan Losorio o Juan del Osorio. ACM, AACC n.º 39, fols. 188v y 189r, 18-4-1707.

²⁶⁶¹ ACM, Leg. 248, Pza. 1, 10-7-1750, memorial de Alonso Villafranca.

capitular de 1705 se afirma que fue recibido en julio del año 1704 y que, aunque todavía no era un consumado bajonista, se había adelantado mucho²⁶⁶².

Pese a esta controversia relacionada con su fecha de admisión, podemos afirmar que fue despedido en 1710: sin él, la capilla quedó con un único bajonista, Antonio de León y esto suponía un gran agravio, ya que uno solo no podía llenar la capilla; por lo tanto, se pidió a Antonio de León que enseñara su instrumento al corneta Francisco Quero²⁶⁶³. Para facilitar su aprendizaje, se exigió a Salvador Núñez que entregase su bajón a este cornetista²⁶⁶⁴ y, aunque con este instrumento ya sería suficiente para el entrenamiento de Quero, el cabildo también pagó a Antonio Villafranca por su bajón, con objeto de que este también lo entregara²⁶⁶⁵. En relación con este intercambio de instrumentos entre músicos de la capilla, parece que este era un hecho frecuente, ya que Villafranca inició sus servicios en la capilla con un bajón que tenía en posesión Diego Dardo²⁶⁶⁶.

En lo que concierne a aspectos relacionados con la trayectoria de Villafranca, este pasó unos años fuera de Málaga al servicio de la catedral de Córdoba²⁶⁶⁷. Pero en 1716 murió el arpista y segundo organista Juan Navarro y, por tanto, se hizo llamar a Alonso Villafranca para tocar el arpa en los villancicos de Pascua de la catedral de Málaga²⁶⁶⁸. Puesto que realizó un buen papel en esta actuación, se le admitió en enero de 1716, esta vez como arpista y segundo organista, lo que supuso para él un cambio considerable, ya que anteriormente había servido como bajonista en esta misma institución religiosa²⁶⁶⁹. Pese a ser nombrado sustituto de Juan Navarro, solo recibiría salario como arpista y, hasta que no se perfeccionase en el órgano, no recibiría emolumento alguno por esta labor²⁶⁷⁰.

El paso de los años perjudicó su estado de salud y, en julio de 1722, rogaba que se nombrara a su hijo Francisco segundo arpista; este le sería de gran ayuda ya que él se encontraba con muchos achaques y, considerada la idoneidad de este refuerzo, se permitió

²⁶⁶² ACM, AACC n.º 39, fols. 46v y 47r, 23-6-1705.

²⁶⁶³ ACM, AACC n.º 39, fol. 444r, 12-6-1710.

²⁶⁶⁴ Salvador Núñez padecía una enfermedad que le imposibilitaba tocarlo. *Ibidem*.

²⁶⁶⁵ ACM, AACC n.º 39, fol. 444v, 7-7-1710.

²⁶⁶⁶ Alonso Villafranca sostenía tener concertado un bajón que estaba en posesión de Diego Dardo; puesto que no podía costeárselo, pidió 50 ducados, aunque solo se le libraron 25. ACM, AACC n.º 38, fol. 147v, 17-8-1703.

²⁶⁶⁷ Según M.^a Ángeles Martín, recibía un salario por tocar el arpa, mientras se perfeccionaba en el órgano. MARTÍN QUIÑONES, M.^a Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 426.

²⁶⁶⁸ ACM, AACC n.º 41, fol. 6v, 10-1-1716.

²⁶⁶⁹ ACM, AACC n.º 41, fols. 11v, 12r y 12v, 17-1-1716.

²⁶⁷⁰ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas...», *op. cit.*, págs. 173-174.

a su descendiente la entrada en la capilla musical²⁶⁷¹. La salud de Alonso Villafranca no parecía mejorar y, por sus notorios accidentes, no podía continuar su labor como segundo organista; por ello, pidió ser relevado definitivamente por su hijo en diciembre de 1736, admitiéndose su propuesta²⁶⁷².

En 1744 fallecía su mujer y pidió ayuda de costa para su entierro, pero se le negó²⁶⁷³. Finalmente, su muerte se produjo en el 23 de enero de 1751²⁶⁷⁴.

VILLAFRANCA, Francisco de (arpista y organista)

Según Adalberto Martínez, Francisco de Villafranca fue un habitual de las referencias capitulares, destacando sobre cualquier otra cualidad su espíritu reivindicativo²⁶⁷⁵. Sus pruebas de genealogía y limpieza de sangre indican que nació en Málaga el 30 de mayo de 1702²⁶⁷⁶ y, por otra parte, parece que su vinculación con la catedral de Málaga se remonta a 1720, ya que en un memorial presentado en 1764 decía llevar cuarenta y cuatro años al servicio de esta iglesia²⁶⁷⁷. Según él, estuvo cubriendo un puesto que heredó de sus mayores, los cuales llevaban ejerciendo dicho cargo desde su abuelo²⁶⁷⁸.

A pesar de lo expuesto anteriormente, su primera cita en las actas capitulares no se producía hasta 1722: aquel año su padre solicitaba que se nombrase a su hijo, Francisco Villafranca, segundo arpista, lo que le sería de gran ayuda por hallarse con muchos achaques; tras deliberar sobre esta propuesta, se permitió dicha admisión²⁶⁷⁹.

En 1728 el maestro de capilla, Francisco Sanz, propuso a Francisco Villafranca para enseñar a los seises²⁶⁸⁰, compensando dicha labor con 25 ducados²⁶⁸¹. Al parecer, esta tarea no sería de su agrado, puesto que, solo dos años más tarde, se le encargó a José Messeguer²⁶⁸².

²⁶⁷¹ ACM, AACC n.º 42, fol. 510v, 1-7-1722.

²⁶⁷² ACM, AACC n.º 44, s.p., 22-12-1736.

²⁶⁷³ ACM, AACC n.º 46, fol. 109v, 15-4-1744.

²⁶⁷⁴ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al primer semestre de 1751.

²⁶⁷⁵ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, op. cit., pág. 246.

²⁶⁷⁶ Se conserva un documento en el que se especifica que era hijo de Alonso Villafranca y de María Losorio, cuyo nombre figuraba en el testamento como María López Osorio. ACM, Leg. 45, Pza. 9.

²⁶⁷⁷ ACM, Leg. 438, Pza. 14.

²⁶⁷⁸ *Ibidem*.

²⁶⁷⁹ ACM, AACC n.º 42, fol. 510v, 1-7-1722.

²⁶⁸⁰ ACM, AACC n.º 44, fol. 54v, 4-6-1728.

²⁶⁸¹ ACM, AACC n.º 44, fols. 58r y 58v, 3-7-1728.

²⁶⁸² ACM, AACC n.º 44, s.p., 11-10-1730.

El 22 de diciembre de 1736 fue nombrado organista segundo, sucediendo así a su padre²⁶⁸³. La inquietud musical de Francisco Villafranca parecía estar más inclinada a ser instrumentista que docente, pues en 1738 pidió ser admitido a la oposición a organista (como se había hecho con el aspirante de Cádiz) y se le permitió²⁶⁸⁴. Tras la correspondiente evaluación, el maestro Iribarren sostenía que el organista gaditano, Nicolás González, había cumplido bien con el examen²⁶⁸⁵, y fue seleccionado para el puesto²⁶⁸⁶.

Los enfrentamientos entre ambos músicos no se hicieron esperar mucho y, en junio de 1740, las actas capitulares recogen una disputa entre ambos: Nicolás se quejaba de los malos modos de su compañero que, además, no cumplía con sus obligaciones²⁶⁸⁷; mientras, Villafranca se defendía diciendo que su obligación era tocar en las ausencias y enfermedades del principal, pero no en las misas de Nuestra Señora o maitines de segunda clase, pues así lo hacía su padre en tiempos de Miguel Conejos²⁶⁸⁸. A pesar de los conflictos que se produjeron, el cabildo le permitió seguir sirviendo, pero acordó que el deán le reprendiese sus malos modos con González²⁶⁸⁹. Las disputas entre dichos ministros perduraron en el tiempo, siendo este tipo de asuntos uno de los principales motivos²⁶⁹⁰. A esto debemos sumar las continuas desavenencias de Villafranca con el cabildo, lo que le condujo a ser penalizado con multas o, por otra parte, ser suspendido de decir misa y de servir en el altar²⁶⁹¹.

A mediados de la centuria dieciochesca pedía al cabildo una ayuda de costa por la penosa enfermedad que padecía²⁶⁹². Sorprendentemente, su «supuesta» dolencia no fue impedimento para que en 1751 se le ascendiese a arpista principal tras la vacante que dejó su padre, cargo que se sumaba al de segundo organista²⁶⁹³.

La relación de Villafranca con el cabildo no mejoró con los años y su comportamiento seguía dejando mucho que desear: el 14 de agosto de 1767 fue separado

²⁶⁸³ ACM, AACC n.º 44, s.p., 22-12-1736.

²⁶⁸⁴ ACM, AACC n.º 45, fol. 75r, 2-9-1738.

²⁶⁸⁵ ACM, AACC n.º 45, fol. 76r, 3-9-1738.

²⁶⁸⁶ ACM, AACC n.º 45, fol. 77r, 6-9-1738.

²⁶⁸⁷ ACM, AACC n.º 45, fols. 151r y 151v, 1-6-1740.

²⁶⁸⁸ *Ibidem*.

²⁶⁸⁹ *Ibid.*

²⁶⁹⁰ En 1765 el primer organista volvía a quejarse por el mismo problema: la desidia por el cumplimiento de las obligaciones por parte de Villafranca. MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, pág. 248.

²⁶⁹¹ *Ibidem*, pág. 259.

²⁶⁹² ACM, Leg. 248, Pza. 1, 23-12-1750.

²⁶⁹³ ACM, AACC n.º 46, fols. 957v y 958r, 8-2-1751.

del servicio y readmitido nuevamente el 18 de noviembre²⁶⁹⁴; es más, según el cabildo celebrado el 17 de agosto de 1765, los músicos no podían ausentarse a otras partes sin permiso expreso y, haciendo caso omiso a esta norma, Francisco de Villafranca había ido a las fiestas de Marbella, lo que le supuso ser privado de su oficio²⁶⁹⁵. Pero la baja de este organista segundo había sobrecargado las obligaciones del primer organista y, tras interceder el deán, el cabildo restituyó a Villafranca, en atención a sus muchos años de servicio y edad²⁶⁹⁶.

Como era de esperar, este polémico músico no desistiría de su deseo de ocupar la plaza de primer organista: fallecido Nicolás González en junio de 1768, Villafranca volvió a opositar en 1769, junto a otros aspirantes como Benito García, Antonio Bueno, Esteban Redondo y Jaime Torrens²⁶⁹⁷. Tras la correspondiente votación, serían elegidos Jaime Torrens y Benito García, en primer y segundo lugar respectivamente²⁶⁹⁸; pero Jaime Torrens también opositó a la prebenda de maestro de capilla y, tras haber superado una larga y polémica oposición²⁶⁹⁹, la designación de primer organista sorprendentemente recayó sobre Francisco de Villafranca²⁷⁰⁰. Lo lógico hubiese sido promocionar al otro pretendiente propuesto, Benito García, pero el suceso vino impuesto directamente desde Madrid: en la reunión capitular del 19 de febrero de 1770 se leyó una carta de la corte, en la que se notificaba el nombramiento de Villafranca para ocupar el puesto de organista primero, dejando vacante la plaza de segundo²⁷⁰¹. Tras un recurso interpuesto por el cabildo²⁷⁰², finalmente en marzo de 1771 se ordenó darle posesión de la media ración de

²⁶⁹⁴ ACM, Leg. 248, Pza. 2, salarios fijos y variables de la capilla de música y otros ministros, correspondientes al segundo semestre de 1767.

²⁶⁹⁵ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas...», *op. cit.*, págs. 178-179.

²⁶⁹⁶ *Ibidem.*

²⁶⁹⁷ Conviene señalar que, según Andrés Llordén, hubo hasta cinco candidatos al puesto, aunque no se detalla su nombre. *Ibid.*, pág. 180.

²⁶⁹⁸ ACM, AACC n.º 51, fol. 9r, 10-1-1769.

²⁶⁹⁹ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, *op. cit.*, vol. 1, págs. 318-328.

²⁷⁰⁰ ACM, AACC n.º 51, fol. 139r, 19-2-1770.

²⁷⁰¹ *Ibidem.*

²⁷⁰² Respecto a la trayectoria de Villafranca en la capilla de música de Málaga, el cabildo no dejaba en buen lugar a este ministro. La prebenda de organista era presbiterial y este ministro no había llegado ni a subdiácono por su ignorancia de la lengua latina, poco juicio y desarreglada conducta. En 1736 pasó a ocupar el puesto de segundo organista y, como solo había un órgano, este solo tenía obligación de tocar cuando el primero se ausentase. Fue multado en repetidas ocasiones por faltar e incluso despedido durante tres meses en 1767. Respecto a la oposición a primer organista realizada hacía poco tiempo, se detallaba que solo resultaron aprobados Torrens y Benito García; Villafranca no cumplió en ninguno de los actos y, de hecho, ni asistió al último, siendo solo examinados los otros cuatro. Puesto que la catedral por aquel entonces solo contaba con un realejo, se pedía la suspensión de la provisión de la plaza de segundo organista, insistiendo nuevamente en dedicar este salario a la construcción de un órgano de calidad y decencia. ACM, Minutas de cartas n.º 6, fols. 331r-334v, 2-3-1770.

órgano²⁷⁰³, acontecimiento que tuvo lugar en abril del mismo año²⁷⁰⁴. Su puesto como segundo organista fue desempeñado entre noviembre de 1770 y abril de 1771 por Francisco Torrens²⁷⁰⁵, aunque el 11 de abril de 1772 sería nombrado segundo organista Bernardo García²⁷⁰⁶. Respecto a las obligaciones que ahora asumía Villafranca como primer organista, este presentó un memorial al cabildo indicando que no era su obligación pagar al organista segundo como sustituto de sus ausencias y enfermedades, mostrando nuevamente la actitud reivindicativa que le caracterizaba²⁷⁰⁷.

Sus últimos años en la capilla malagueña debieron ser complicados: Francisco Villafranca ya tenía una edad avanzada, pues en 1766 presentó un memorial en el que señalaba tener sesenta y cuatro años²⁷⁰⁸. Debido a su quebrantada salud, tras cuarenta y seis años sirviendo le resultaba muy gravoso tocar el arpa y pedía ejecutarla sentado, como lo hacía con el violón; además, pedía ser relevado de tocar el órgano en los maitines de noche y no acudir a tocar en las misas del Santísimo y Nuestra Señora²⁷⁰⁹. En el acta del 10 de enero de 1766 se recogía su solicitud y la respuesta del cabildo: su petición de tocar el arpa sentado fue concedida, así como el no asistir tocando el órgano a los maitines de noche, para lo que se nombró al organista sustituto de la parroquia de Santiago José Rodríguez; no obstante, se le mantuvo en la obligación de tocar en las misas del Santísimo y Nuestra Señora²⁷¹⁰.

Los contratiempos provocados por este músico fueron cuantiosos a lo largo de su dilatada vida laboral en la catedral malagueña, llegando a ser embargada su prebenda²⁷¹¹. Su incapacidad para tocar los nuevos órganos fue tal que el cabildo se vio obligado a contratar al organista José Barrera en 1782, músico procedente de Cuenca²⁷¹². Pero sus

²⁷⁰³ Se conserva una carta fechada el 22 de marzo de 1771, procedente de la Real Cámara de Madrid, en la que el marqués de los Llanos ordenaba al deán y cabildo malagueños que se entregara la media ración de órgano a Francisco Villafranca. ACM, Leg. 2, Pza. 87, 22-3-1771.

²⁷⁰⁴ ACM, AACC n.º 51, fols. 366r y 366v, 3-4-1771.

²⁷⁰⁵ MARTÍN QUIÑONES, M.ª Ángeles, *La música en la catedral de Málaga...*, op. cit., vol. 1, pág. 120.

²⁷⁰⁶ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, op. cit., pág. 258.

²⁷⁰⁷ ACM, Leg. 2, Pza. 88, 22-10-1771.

²⁷⁰⁸ Adalberto Martínez sostiene que, según la partida de bautismo, Francisco Villafranca solo tenía sesenta y tres años y medio por aquel entonces. MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, op. cit., pág. 248.

²⁷⁰⁹ Esta información está recogida en un documento que, aunque se halla sin fechar, por su concordancia con las actas capitulares, suponemos es de 1766. ACM, Leg. 438, fol. 14, s.f.

²⁷¹⁰ ACM, AACC n.º 50, fol. 221r, 10-1-1766.

²⁷¹¹ ACM, AACC n.º 53, fol. 554r, 25-11-1780.

²⁷¹² Aunque Villafranca seguía ocupando su media ración, Barrera sería contratado para hacerse cargo de sus funciones como organista. ACM, AACC n.º 54, fols. 27v y 28r, 9-3-1782. En relación con lo anteriormente mencionado, resulta evidente que Villafranca no poseía la capacidad suficiente para manejar los nuevos órganos; es más, no serviría de nada haber gastado grandes cantidades económicas si no se contaba con un organista que supiese cuidar y manejar los nuevos instrumentos, «tocando todos sus registros con frecuencia, evitando por este modo el que se empolvasen y perdiesen, como había sucedido

malos modos no acabarían aquí, sino que provocaría escándalos durante el culto, como quitar a Barrera del órgano y tocar en su lugar; esto causó su relevo definitivo de dicho instrumento, aunque seguiría recibiendo su renta hasta su fallecimiento²⁷¹³. Su defunción tuvo lugar el 26 de noviembre de 1787, con ochenta y cinco años, tras haber permanecido al servicio de la catedral nada menos que sesenta y un años²⁷¹⁴.

VILLAREJO Y ROSAL, José (aspirante a salmista)

En la reunión capitular celebrada el 3 de junio de 1743 se leyó un memorial en el que este aspirante solicitaba ser recibido por salmista; por tanto, el cabildo pidió al maestro Iribarren que evaluara su voz y habilidad musical²⁷¹⁵. Juan Francés de Iribarren informó a las autoridades eclesiásticas de que su voz no era «de abrigo alguno para el servicio del coro, por ser de poco cuerpo, floja y desafinada» y que, además, era «muy corto cantollanista», lo que impidió su admisión en la catedral malagueña²⁷¹⁶.

ZARZOSA, Andrés (contralto)

En 1717 fue examinado para la plaza de tiple en la iglesia de Álora y de Ronda, siendo aprobado en esta última localidad por el maestro de capilla²⁷¹⁷. Llegó a la catedral malagueña en octubre de 1727, año en el que opositó a la media ración de contralto, vacante entonces por la muerte de Juan José de Mesa: habiendo parecido bien su voz, se le dio un salario hasta que estuviese más experimentado y, mientras tanto, se resolvería si se le daba o no la prebenda²⁷¹⁸. En julio de 1729 pedía que se le admitiese a examen²⁷¹⁹, pero parece que sus habilidades no convencieron, ya que se le pidió en agosto de aquel mismo año que se habilitara más en música²⁷²⁰.

con los órganos de Almería y en parte con los de Granada». LLORDÉN SIMÓN, Andrés, «Notas históricas de los maestros organistas...», *op. cit.*, pág. 184.

²⁷¹³ Según se refleja en las actas capitulares, Villafranca subió una vez comenzada la misa de tercia y quitó su asiento a José Barrera. Tocó tan extrañamente que ni el presidente podía seguir la misa, ni el coro oficiarla, ni las gentes podían contener la risa. Tenía ya más de ochenta años y había servido más de cincuenta. Estaba tan notoriamente torpe de oído y falto de vista que le era imposible acompañar la música por no ver el papel y, por tanto, se le relevó, aunque seguía recibiendo íntegramente sus emolumentos. ACM, AACC n.º 54, fols. 119r, 119v y 120r, 7-2-1783.

²⁷¹⁴ MARTÍNEZ SOLAESA, Adalberto, *Catedral de Málaga: órganos y música...*, *op. cit.*, pág. 265.

²⁷¹⁵ ACM, AACC n.º 46, fol. 34r, 3-7-1743.

²⁷¹⁶ ACM, AACC n.º 46, fol. 35v, 10-7-1743.

²⁷¹⁷ Álora: En 1744 se cita que se examinó de tiple en Álora en 1717, en un documento sin foliar anejo a las actas capitulares. ACM, AACC n.º 46, s.p., 22-10-1744. Ronda: ACM, AACC n.º 41, fol. 219r, 17-12-1717.

²⁷¹⁸ ACM, AACC n.º 43, fol. 728v, 24-10-1727.

²⁷¹⁹ ACM, AACC n.º 44, fol. 126v, 20-7-1729.

²⁷²⁰ ACM, AACC n.º 44, fol. 129r, 3-8-1729.

Su paciencia se agotó en junio de 1732, pues su salario en la catedral de Málaga le resultaba insuficiente; además, iba a ser nombrado maestro de capilla de la iglesia mayor de Ronda²⁷²¹. Sin embargo, el cabildo apreciaba sus dotes vocales y sabía que no sería fácil encontrar otra cantante con sus habilidades; por lo tanto, se le comunicó la falta que hacía en la capilla malagueña y que se consultaría a Su Majestad sobre la media ración de contralto²⁷²². A esto hay que añadir que se le permitió gozar por entero de la renta de dicha media ración, aunque, al mismo tiempo, habría que examinar su suficiencia²⁷²³.

Sus pruebas de genealogía y limpieza de sangre, procedentes de Ronda, se leyeron en septiembre de 1733²⁷²⁴. En noviembre de aquel mismo año se presentó una Cédula de Su Majestad: esta, fechada el 18 de agosto de 1733 y firmada por el Rey, le hacía merced de la media ración de contralto²⁷²⁵.

En 1763 su edad era ya avanzada y su salud precaria, por lo que sería relevado de la asistencia a la capilla²⁷²⁶. Finalmente, su fallecimiento tuvo lugar el 15 de agosto de 1775²⁷²⁷. Como evidencian los datos cotejados, parece que la voz de este ministro fue bastante polivalente, sirviendo tanto de tiple como de contralto en las diferentes instituciones religiosas por las cuales pasó a lo largo de su trayectoria profesional.

²⁷²¹ ACM, AACC n.º 44, s.p., 30-6-1732.

²⁷²² *Ibidem*.

²⁷²³ ACM, AACC n.º 44, s.p., 5-7-1732.

²⁷²⁴ En sus pruebas de genealogía y limpieza de sangre, fechadas en septiembre de 1733, se señala que este cantante, natural de Ronda, fue presentado para una media ración de contralto. ACM, Leg. 38, Pza. 3. Dicho documento fue leído en cabildo aquel mismo mes. ACM, AACC n.º 44, s.p., 25-9-1733.

²⁷²⁵ ACM, AACC n.º 44, s.p., 5-11-1733.

²⁷²⁶ En 1763 decía llevar treinta y nueve años sirviendo su prebenda, algo que no concuerda con los datos expuestos con anterioridad, ya que su primera cita la encontramos en octubre de 1727, año en el que opositó a la media ración de contralto vacante. ACM, AACC n.º 49, fol. 666r, 3-12-1763.

²⁷²⁷ ACM, AACC n.º 52, fols. 75v y 76r, 16-8-1775.

ANEXO 2

**ÁREAS DE LAS OBRAS *HOLA JAU*
*AH RISELO Y NIÑO AGRACIADO***

Area de la cantada *Hola Jau ah Riselo* (Sig.: 76-16)

Amoroso

Flauta travesera

Violin I

Violin II

Tiple

Alto

Acom.to

6 3# 6 6 6 6 6 6# 7b 6

8

Duer - me Duer - me be-llo Ni - ño Duer- me Duer - me vi-da mi - a

6 4 3# 5 3#

16

Ha Do

Ya te me-ce mi ca - ri - ño Ya te a-rru-lla mi a - le - gri - a Ha Do

5 3# 3b 7b 3#

24

no - sso Po - de - ro - sso haz-le al co-co bu bu bu haz-le al co-co bu bu bu bu bu bu bu bu bu bu

no - sso Po - de - ro - sso haz-le al co-co bu bu bu haz-le al co-co bu bu bu bu bu bu

31

a la ro ro ro ro a la ro - ro ro ro.

a la mu mi tier- no e- chi - zo a la ro - ro ro ro.

3b 7b 4 3# 6 3b 7b 3# *tasto solo*

40

mi - ra que te a - rru - llo yo que te a - rru - - - -

Duer - me - te mi Ni - ño e - a duer - me - - - te que te a -

3# 6 5 6+ 3# 6 3# 3#

47

- llo yo a la mu mi tier - no e - chi - zo a la ro ro ro ro

rru - llo yo a la ro ro ro ro

3# 6 3# 6 6 3# 6 6 3# 6+

54

ro a la ro ro - ro ro - ro mi - ra que te a - rru llo

ro a la ro ro - ro ro - ro duer - me - te mi Ni - ño e - a

tasto solo 6 3# 6 6 6

61

yo mi - ra que te a - rru - llo yo te a - rru - llo yo mi - ra que te a - rru - llo yo te a rru-llo

mi - ra que te a - rru - llo yo te a - rru - llo yo mi - ra que te a - rru - llo yo te a rru-llo

6 4 6 4

69

yo: Ya se

yo:

6 3# 6 6 6 6 6 6 6+ 7b 6 6 6

78

Ayroso

yo que aun-que dur - mien-do es-tais vos siem - pre ve - lan-do

Pe-ro el Llo - bo an da ron-

6 6 4 6 7 3#

87

mi chi - qui - to Ga - lan

dan -do an - da ron - dan do por si lo - gra ir en - gu - llen - do ir en - gu - llen - do mi chi - qui - to Ga - lan

94

ci-to si mos dais bue-sso fa - bor a ca - che-tes ma-nue - ta - zos ma-ta-
 ci-to si mos dais bue-sso fa - bor a pa - ta - das y pe - dra-das ma-ta

7 6 6 6 6

101

re-mos al Llo - bon - - - - - al - Llo bon.
 re mos al Llo - bon - - - - - al - Llo bon.

6 6 6 6 6 6 3

109 *Amoroso*

Duer - me - Duer - me be-llo Ni - ño a la ro ro -
 mi - ra que te a-rru-llo - yo a la ro ro -

6 6+ 6 3# 6 3#

116

-ro ro - - (ro) mi - ra que te a - rru - llo yo te a - rru - llo

-ro ro - - ro mi - ra que te a - rru - llo yo te a - rru - llo

6/4 3# 5 6/4

122

yo mi ra que te a - rru - llo yo te a - rru - llo yo.

yo mi ra que te a - rru - llo yo te a - rru - llo yo.

eco

eco

eco

eco

6/4 6 6/4

Area de la cantada *Niño agraciado* (Sig.: 77-26)

Violín I

Violín II

Alto

Acomp.to

Medio Ayre

4

8

12

Ya no ad - mi - ren los Mor - ta - les, Ya no ad - mi - ren los Mor

ta - les dan - do el Ni - ño se - ñas ta - les de la Zar - za el e - jem - plar de la zar - sa el e - jem

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Niño agraciado' (Sig.: 77-26). It is arranged for Violin I, Violin II, Alto, and Accomp.to. The time signature is 12/8. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into systems. The first system (measures 1-4) includes a 'Medio Ayre' section. The second system (measures 5-8) contains the lyrics 'Ya no ad - mi - ren los Mor - ta - les, Ya no ad - mi - ren los Mor'. The third system (measures 9-12) contains the lyrics 'ta - les dan - do el Ni - ño se - ñas ta - les de la Zar - za el e - jem - plar de la zar - sa el e - jem'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p°'. Fingerings and bowings are indicated throughout the piece.

15

plar... a dan-do el Ni-ño Se-ñas ta-les de la Zar-za el e-jem

19

plar... el e-jem-plar, Ya no ad-mi-ren los Mor

23

ta-les, Ya no ad-mi-ren los Mor-ta-les, dan-do el Ni-ño Se-ñas, ta-les de la Zar-za el e-jem

26

plar, Ya no ad-mi-ren los Mor-ta-les, dan-do el Ni-ño, Se-ñas ta-les, de la zar-za el e-jem-plar

30

dan - do el Ni - ño Se - ñas ta - les de la Zar - za el e - jem plar de la

3 \sharp 6+ 6 5 9/7 6/4 9/7 6 6

33

Zar - za el e - jem - plar el e - jem - plar.

6 6 6/5 6 6/5

37

4 \sharp 6 4/2 4/2 6 6 6/4 6 3 \flat 6 6 6 3 \flat

41

Pues Se - gun lo q. ha ver lle - go, Pues se gun lo q. ha ver

3 \sharp 6+ 6 5 5 \flat 7/5 5 3 \sharp 6+ 6 6

45

lle - go, en las Pa - jas es - ta el fue - go, don - de lu - ze sin que - mar_ en las Pa - jas es - ta el fue - go, don - de Lu - ze sin que

49

mar, ar_ en las Pa - jas es - ta el fue - go don - de Lu - ze sin que

53

mar, don - de lu - ze_ sin que - mar, don - de Lu - ze sin que - mar.

D.C. Ad°