



**UNIVERSIDAD AUTONOMA
DE MADRID**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO INTERFACULTATIVO DE MÚSICA

**LA VIDA MUSICAL
EN LA CATEDRAL DE TOLEDO
DURANTE EL SIGLO XVII:
CAPILLA DE MÚSICA Y OBRAS**

Autora: Natalia Medina Hernández

Director: Alfredo Vicent López

Madrid, 2015

ÍNDICE GENERAL

SIGLAS Y ABREVIATURAS	7
INTRODUCCIÓN.....	9
I APROXIMACIÓN HISTÓRICA	
I.1. Situación del país en el siglo XVII durante el reinado de los tres últimos Austrias.....	13
I.2. La ciudad de Toledo en el siglo XVII.....	23
I.3. La relación de la catedral de Toledo con la realeza.....	32
II CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO	
II.1. Aspectos generales sobre la capilla de música.....	45
II.2. Maestros de capilla.....	51
II.2.1. Alonso de Tejeda (1604-1617)	53
II.2.2. Juan de Riscos (1617-1619)	57
II.2.3. Juan de la Bermeja (1620-1642)	61
II.2.4. Luis Bernardo Jalón (1643-1644)	63
II.2.5. Luis de Garay (1644-1645)	66
II.2.6. Vicente García (1645-1650)	67
II.2.7. Tomás Micieces (1650-1662)	69
II.2.8. Juan de Padilla (1662-1673)	71
II.2.9. Pedro de Ardanaz (1674-1706)	75
II.3. Cantores	80
II.3.1. Seises	82
II.3.2. Típles.....	90
II.3.3. Contraltos	96
II.3.4. Tenores	103
II.3.5. Contrabajos	108
II.4. Organistas	
II.4.1. Las oposiciones para el cargo de organista	112
II.4.2. La función de los organistas	117
II.4.3. Órganos y organeros	120

II.4.4.	Los organistas: ¿un puesto hereditario?	125
II.4.4.1.	Los Peraza	125
II.4.4.2.	Los Sanz	129
II.4.4.3.	Los Solana	132
II.5.	Ministriles	
II.5.1.	Grupo de ministriles como reflejo instrumental del lenguaje vocal	138
II.5.1.1.	El bajón	140
II.5.1.2.	El sacabuche	146
II.5.1.3.	La corneta	151
II.5.2.	Nuevos instrumentos e instrumentistas para reforzar el acompañamiento continuo imperante	156
II.5.2.1.	El arpa	158
II.5.2.1.1.	Diego Fernández de Huete	162
II.5.2.2.	El archilaúd	166
II.5.2.3.	El violón	168

III EL REPERTORIO PRACTICADO POR LA CAPILLA DE MÚSICA

III.1.	¿Qué repertorio practicaba la capilla?	173
III.2.	Géneros musicales en el siglo XVII	176
III.3.	El año litúrgico y el calendario musical	184
III.4.	La vigencia del repertorio de autores anteriores a 1600	195

IV CATALOGACIÓN DE OBRAS DE MÚSICA DEL SIGLO XVII RELACIONADAS CON LA CATEDRAL DE TOLEDO

IV.1.	Obras conservadas en el Archivo Capitular de la Catedral de Toledo	201
IV.2.	Obras conservadas en otros archivos españoles	213

V TRANSCRIPCIÓN DE LAS OBRAS DE MÚSICA DEL SIGLO XVII CONSERVADAS EN EL ARCHIVO CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

V.1.	Introducción	223
V.2.	Comentario crítico	229
V.3.	Aparato crítico	230

V.4. Transcripciones	238
- Thomas Micieces, <i>Magnificat a 8v</i>	239
- Thomas Micieces, <i>Magnificat a 10v</i>	258
- Thomas Micieces, <i>Magnificat de Quarto Tono a 8v</i>	298
- Thomas Micieces, <i>Lauda Jerusalem a 12v</i>	330
- Juan de Padilla, <i>Laetatus Sum a 12v</i>	353
- Pedro de Ardanaz, <i>Dominica Tercia a 4v</i>	412
- Pedro de Ardanaz, <i>Beatus Vir a 10v con instrumentos</i>	420
- Pedro de Ardanaz, <i>Laetatus Sum a 10v</i>	452
- Pedro de Ardanaz, <i>Laetatus Sum a 12v</i>	484
- Pedro de Ardanaz, <i>Laetatus Sum a 13v con instrumentos</i>	540
- Pedro de Ardanaz, <i>Himno a San Hermenegildo a 4 v</i>	580
- Carlos Patiño, <i>Credidi a 8v</i>	584
- Carlos Patiño, <i>Laetatus Sum a 8v</i>	613
- Cristóbal Galán, <i>Laudate Dominum a 8v</i>	636
CONCLUSIONES	659
APÉNDICE DOCUMENTAL	663
FUENTES DOCUMENTALES	737
BIBLIOGRAFÍA	740
ÍNDICE DE CUADROS E IMÁGENES	767
ÍNDICE ONOMÁSTICO	769

AGRADECIMIENTOS

Antes de comenzar el desarrollo de esta Tesis Doctoral quiero acordarme de algunas personas, sin cuyo apoyo hubiese sido muy complicado llegar hasta aquí. En primer lugar, voy a recordar a mi familia, mis padres y hermanos, quienes se han mantenido pacientes, expectantes y a la vez ilusionados por este trabajo.

Profesionalmente, debo agradecer el trato recibido por el personal de bibliotecas y archivos, que tan amable y profesionalmente me han atendido a lo largo de todos estos años. De una manera especial, quiero nombrar a los responsables del Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo. Desde que empecé a formar parte de su “familia”, allá por el año 2002, he contado en todo momento con su apoyo y su cariño, tanto en lo profesional como en lo personal. Recuerdo con añoranza mi primer encuentro con D. Ramón Gonzálvez y con D. Ángel Fernández, y la amabilidad con la que me atendieron D. Carmelo Sánchez y D. Jesús Fernández. En la etapa más actual del archivo es digna de destacar la profesionalidad de Alfredo Rodríguez e Isidoro Castañeda, quienes siempre me han tendido una mano amiga y colaboradora.

A este archivo catedralicio llegué acompañada por Carlos Martínez Gil. Él me introdujo en este apasionante mundo inculcándome el valor y la importancia que tiene el estudio de la música de la catedral de Toledo. Dentro del archivo tuve la suerte de coincidir con otros compañeros de profesión que dieron mayor sentido a las horas allí empleadas. De todos ellos conservo un grato recuerdo, agradeciendo especialmente a Michael Noone su apoyo, amabilidad y la confianza y respeto que ha tenido hacia mi trabajo a lo largo de estos años.

Pero esta larga línea de investigación no hubiese llegado a término sin el respaldo de Alfredo Vicent, mi Director de Tesis. Alfredo fue el primer profesor que me dio la bienvenida en los inicios de los cursos de este programa de Doctorado y ha terminado convirtiéndose en el pilar fundamental de esta trayectoria, aportándome en todo momento, además de su profesionalidad, fuerza, positivismo y grandes dosis de generosidad. Gracias Alfredo por facilitarme tanto esta ardua tarea. Siempre has estado a mi lado para sumar y nunca he encontrado en ti una sola pizca de desaliento. Echaré de menos esas largas reuniones en las que no te importó llegar a clase sin comer por atenderme de la mejor de las maneras.

En esta recta final quiero acordarme de todas las personas que me han mostrado su apoyo más incondicional y se han preocupado por mí, en especial mis queridos compañeros de trabajo de quienes he recibido palabras alentadoras cada día. Vaya también mi agradecimiento para el personal responsable del Ayuntamiento de Toledo por facilitarme el acceso a sus bienes y permitirme fotografiarlos, a Juanjo Montero por abrirme las puertas de la Catedral de Toledo para poder extraer las mejores imágenes de los órganos y del coro de la misma, a Javier Rodríguez por los “préstamos” tan especiales de libros que me ha proporcionado y a la familia Andrada Conde por sus horas dedicadas a las lecturas y revisiones de estos capítulos.

Por fin, quiero rememorar a las tres personas más especiales e importantes: Carmen y Eva, mis hijas pequeñas, a quienes he robado tantas horas de atenciones y de juegos que espero poder recompensar en breve. Y a Nacho... para quien nunca tendré palabras que puedan agradecer todo el apoyo que siempre me ha mostrado, en lo profesional, pero sobre todo en lo personal. Este trabajo es tan suyo como mío.

GRACIAS.

SIGLAS Y ABREVIATURAS

A.	Alto/Contralto
Acompto.	Acompañamiento
AC.	Actas Capitulares
ACT.	Archivo Capitular de la Catedral de Toledo
A.H.P.T.	Archivo Histórico Provincial de Toledo
Arp.	Arpa
B.	Bajo
Bc.	Bajo continuo
BNE.	Biblioteca Nacional de España
c.	Compás
cc.	compases
Cfr.	Confróntese, compárese
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
fol.	folio
fol. v.	folio vuelto
ff.	folios
Ibid.	En la misma obra
Ibídem .	En la misma obra y misma página
ICCMU.	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
IPIET.	Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos
Leg.	Legajo
LOF.	Libro de Obra y Fábrica
Ms.	Manuscrito
nº	número
Ob.	Oboe
Op. cit.	Obra ya citada del mismo autor
Org.	Órgano
p.	página
pp.	páginas
RISM.	Répertoire International des Sources Musicales

S.	Soprano / Tiple
SGAE.	Sociedad General de Autores y Editores
T.	Tenor
v.	voces
vol.	volumen

INTRODUCCIÓN

“El patrimonio es, por esencia, frágil, y lo que se destruye resulta irrecuperable.”

Gregorio Marañón Beltrán de Lis, Presidente de la Real Fundación Toledo.

(*El País*, 18 de junio de 2009)

Toledo, potente sede arzobispal del mundo cristiano conocida como “*la segunda Roma*”, continuaba siendo la capital religiosa de España en el siglo XVII pese a haber perdido décadas atrás la capitalidad del Imperio.

Las celebraciones solemnes que tuvieron lugar en su Catedral Primada de España estuvieron siempre acompañadas por composiciones musicales, no menos suntuosas, pues la música siempre fue el elemento principal que ensalzaba el esplendor del culto divino en los oficios religiosos.

Entre los magníficos fondos custodiados en el Archivo Capitular toledano se conservan algunos manuscritos de las obras de música que fluyeron de las ideas de los mejores maestros de capilla de nuestro país durante el siglo XVII, constituyendo por sí mismas grandes joyas del patrimonio cultural.

Precisamente este patrimonio que - *es, por esencia, frágil* -, debido a la escasez de obras conservadas, nos motiva y convierte en responsables de su estudio y adaptación, permitiendo que estas notas vuelvan a latir tras cuatro siglos reposando entre los muros de la catedral, únicos testigos de estas interpretaciones en el pasado. Como si de una sala actual de conciertos se tratase, multitud de personas de toda condición social, entonces asistían al templo para deleitarse con esta música.

Sin embargo, la importancia de la catedral de Toledo contrasta con el número de investigaciones musicales realizadas hasta el momento, dirigidas principalmente hacia los siglos XVI y XVIII.

Esta ausencia de estudios sobre los aspectos musicales del siglo XVII en Toledo es una constante que se manifiesta en todas las catedrales españolas. Posiblemente esté relacionada con la mencionada escasez de obras de música conservadas de este periodo. Quizás el cambio en la práctica compositiva, que pasó de recoger y agrupar las obras en grandes códices a componer obras plasmadas en papeles sueltos, facilitó el tránsito de las mismas de unos lugares a otros aumentando la probabilidad de su extravío o traslado a otros centros musicales.

Toledo sufrió en este siglo múltiples adversidades sociales, demográficas, económicas y financieras que la introdujeron en un proceso de desgaste y decadencia contrastando con el esplendor de la Ciudad Imperial y Sede de la Corte española que fue, hasta el traslado a Madrid en el año 1561.

Sin embargo, la ciudad continuó ostentando el título de “capital espiritual de España”. La primacía de la catedral le siguió otorgando una preeminencia incuestionable siendo el clero toledano punto de referencia para el resto de las Iglesias del reino. A ello habría que añadir la importancia de la religión en la vida de los últimos Austrias que reinaron en España durante el siglo XVII. La idea de fortalecer el catolicismo desde el poder convirtió a la Catedral Primada en un pilar esencial que influía en las decisiones políticas y servía de apoyo económico a la monarquía.

La importancia de este centro religioso se convertiría así, en destino deseado por los músicos de este periodo, siendo la posesión de su magisterio una de las más codiciadas de toda España. Pasaron por la catedral de Toledo maestros de capilla de primer orden y, junto a ellos, integraron la capilla de música los mejores cantores, organistas y ministriles del momento.

Son estas razones principalmente, las que me encaminaron hacia el estudio de la vida musical en la catedral de Toledo durante el siglo XVII a través de la capilla de música y las obras que estos músicos compusieron e interpretaron, para colaborar con el enriquecimiento del

patrimonio cultural español de este siglo que cuenta con el acervo cultural y artístico de nombres como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Velázquez, Zurbarán o Murillo, y muy especialmente, El Greco y Cervantes, de quienes aún saboreamos en Toledo los ecos de las celebraciones del IV Centenario de la muerte del pintor y de la publicación de la segunda edición de *El Quijote* durante 2014 y 2015 respectivamente.

I. APROXIMACIÓN HISTÓRICA

I.1. Situación del país en el siglo XVII durante el reinado de los tres últimos Austrias

La historia española de los siglos XVI y XVII está marcada por la titularidad de la corona de la dinastía de los Habsburgos o Casa de Austria.¹ Los reinados de Carlos I y de su hijo Felipe II ocuparon todo el siglo XVI. El 13 de septiembre de 1598 murió Felipe II y tuvo lugar la proclamación de Felipe III como nuevo monarca de todos los reinos de la Península.² La monarquía hispánica era en ese momento la mayor potencia territorial y militar pero los tres últimos Austrias llevarían a España a perder su hegemonía en Europa a lo largo del siglo XVII.

Con Felipe III se inició el periodo que algunos historiadores han denominado “de los Austrias menores” aunque quizás el calificativo no sea excesivamente justo pues gran parte de los males y desgracias que acecharon a estos últimos reyes de su dinastía tuvieron sus raíces durante el siglo XVI. El nuevo monarca sucedió a su padre cuando tenía veintiún años. Fue un hombre tímido, casto y devoto. Su carácter religioso acabaría por regir su vida entera. De hecho, durante su reinado aumentó extraordinariamente el número de monasterios así como el número de religiosos y de santos.³

¹ Reinados de los monarcas de la Casa de Austria: Carlos I (1516-1556), Felipe II (1556-1598), Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700).

² “...y además del Rosellón, Nápoles, Sicilia, Milán, Cerdeña, Países Bajos, el Franco-Condado, Islas Baleares y Canarias, de las plazas españolas de la costa septentrional de África, Méjico, Perú, Brasil, Nueva Granada, Chile, de las provincias de Paraguay y de la Plata, Guinea, Angola, Bengala, Mozambique, de los reinos de Ormuz, Goa y Cambaya, costa de Malabar, Malaca, Macao, Ceylán, las Molucas, Filipinas y todas las Antillas”. Cfr. Antonio Cánovas del Castillo: *Historia de la decadencia de España desde Felipe III hasta Carlos II*, Málaga, Editorial Algazara, 1992, p. 58.

³ Según estimaciones del censo de 1591, se contabilizan unos 74.000 eclesiásticos en Castilla, algo más del 1% de la población, y ascendiendo proporcionalmente hacia el 1,5 o 2% para mediados del XVII. En la misma fecha, y también en Castilla, los religiosos y religiosas se estiman en unos 40.000/50.000, de los que las órdenes mendicantes formaban la rama más nutrida. Clérigos seculares, religiosos y religiosas, suponían hasta en 15 por mil del total de seglares. Cfr. Luis E. Rodríguez San Pedro: *Los siglos XVI-XVII: cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000, p. 117.

Bajo el reinado del tercer Felipe se introdujo la figura del “valido” o “privado”. Era un gobernante por delegación real que se interponía entre el monarca y las instituciones. A este cargo se accedía por decisión regia, no por tener una determinada preparación. La consolidación de la práctica del valimiento constituye una fase sin precedentes en el desarrollo del sistema de toma de decisiones de la monarquía y de las relaciones entre aristocracia y corona.

Felipe III entregó el mando de la monarquía a su privado, el Duque de Lerma, desde los primeros momentos de su reinado. Este valido fue un hombre de gran ambición, desconfiado, suspicaz y poco cuidadoso con la hacienda pública. No sólo no acertó a remediar los males de la monarquía sino que contribuyó a empeorarlos, al mismo tiempo que favorecía sus intereses personales. Desde entonces y hasta el final del siglo XVII cambiarían los validos sucediéndose unos a otros con la misma continuidad con la que se sucedían los reyes.

Los acontecimientos políticos del reinado no fueron tan numerosos ni trascendentales como los del siglo anterior. La política exterior del país estuvo amparada bajo el pensamiento predominante del monarca que no era otro que la conservación de la paz implantándose a partir de 1610 la llamada “pax hispánica”, un periodo de armisticio entre los pueblos de Europa.

Los problemas económicos y demográficos condicionaron la política interior. Desde los primeros años de este reinado la hacienda pública se encontraba sumida en una gran pobreza agravada por el desgaste económico, la mala administración y las sucesivas alteraciones de la moneda que ocasionaron un gran desorden económico durante todo el siglo. También se registró una acusada regresión demográfica con una marcada tendencia despobladora. Si al inicio del reinado de Felipe III la población era de 8.485.000 habitantes,⁴ a finales del siglo XVII rondaba los 7.000.000 de habitantes.⁵

Las dos primeras décadas del siglo se caracterizaron demográficamente por una ligera tendencia a la baja. Posteriormente siguió un periodo en el que se produjo una recuperación moderada. Los años centrales de la centuria estuvieron marcados por una caída más profunda

⁴ Cfr. Antonio Domínguez Ortiz: *La sociedad española en el siglo XVII*, Granada, CSIC Universidad de Granada, 1992, p. 106.

⁵ *Ibid.*, p. 108

alcanzándose los niveles más bajos de todo el siglo. A partir de 1660 se constató de nuevo una gran diversidad de comportamientos: mientras que en algunos reinos la recuperación ya era un hecho, en otros su población permaneció prácticamente estancada o con un crecimiento mínimo, habiendo lugares en los que no se registró ningún tipo de activación.

Entre las causas que influyeron de manera notable en los problemas demográficos del siglo se encuentran las epidemias de peste. Existieron tres periodos en los que estas enfermedades hicieron más estragos. El primero se registró entre los años 1597 y 1602. El siguiente periodo tuvo lugar entre 1647-1651 siendo el más breve pero el más agudo. Por último, el de menor mortandad se situó entre 1676 y 1685.

Al problema de la despoblación también contribuyó la decisión del monarca de expulsar a los moriscos del país. Los moriscos eran vistos como una amenaza para la monarquía desde el punto de vista de la religión católica. En agosto de 1609 se inició el proceso por las costas de Valencia y Granada, donde más abundaban, y en el año 1610 se continuó por el resto de España dándose por acabado el proceso de expulsión de los moriscos a finales de dicho año. A pesar de las lagunas en la documentación, de las salidas clandestinas y de los muertos por las fatigas del camino, las cifras se aproximan a los 300.000 expulsados.⁶

El 31 de marzo de 1621 murió Felipe III a los cuarenta y tres años de edad y tras veintitrés de reinado. En este momento España ostentaba aún su hegemonía en el exterior pero en el interior se apreciaban ya los síntomas de la decadencia. La península quedaba menos poblada que en el reinado anterior y los errores económicos cometidos durante el mismo causaron un desorden que duraría todo el siglo XVII.

Felipe IV, sucedió a su padre en el poder. Su reinado (1621-1665) supuso uno de los más largos y trascendentales para nuestra historia. Fue un hombre culto, dotado de grandes cualidades intelectuales y artísticas. Se hizo acompañar desde el principio del reinado de una persona de su máxima confianza, el Conde-Duque de Olivares, quien desde su llegada se encargó de exterminar

⁶ En el reino de Valencia fueron expulsados 117.464, en Aragón 60.818, en Castilla y Extremadura 44.625, en Murcia 13.552, en Andalucía occidental 29.939 y en el reino de Granada 2.026. Cfr. Ricardo García Cárcel: *Historia de España siglos XVI y XVII: la España de los Austrias*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 276.

a opositores y contrarios nombrando a sus amistades más cercanas responsables en los puestos públicos de más influencia. Realizó una enérgica política exterior buscando mantener la hegemonía española en Europa.

El comienzo del reinado de Felipe IV fue similar al de su padre. Desde el principio mostró un gran interés por la renovación, una actitud crítica hacia los gobiernos anteriores y la intención de corregir vicios públicos y desarreglos. Pero eran demasiado grandes los empeños y la presión fiscal diseñada para desahogar la hacienda pública resultó extremadamente grave y muy poco eficiente.

La moneda ocupó desde el principio la atención del monarca, del gobierno y de la nación entera. Se continuaron produciendo cambios y devaluaciones en la misma que hicieron padecer a los pueblos y no lograron solucionar los problemas del Estado, ya que ninguna medida adoptada consiguió una evolución positiva en la economía. Tampoco se remedió la despoblación ni la ruina de las ciudades ni de los campos. El problema arrastrado desde el siglo anterior fue tan insondable que necesitaba soluciones y estrategias bien meditadas, de las cuales la primera y más eficaz era la consecución de la paz. Con ella se disminuirían los desembolsos públicos para fines bélicos y se restablecerían el comercio, la agricultura y la industria.

En el ámbito exterior, Felipe IV mantuvo una dura contienda durante la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), una de las más grandes catástrofes de la historia europea de la que resultó una Francia fortalecida. Es importante destacar que en el siglo XVI Francia apenas había tomado parte en los asuntos europeos permaneciendo largo tiempo paralizada por sus discordias religiosas. Por esta causa Francia se hallaba en la cumbre de su poder en el siglo XVII, contrastando con una España mermada y en decadencia. Su población, que triplicaba a la nuestra, no se encontraba repartida por dos mundos ni diezmada por dos siglos de guerras.

Durante el reinado de Luis XIII (1610-1643) Francia adquirió la importancia en Europa que merecía por número de habitantes y por la dimensión de sus fronteras. Para lograrlo tuvo que desmoronar la influencia y el predominio de España. Luis XIII declaró formalmente la guerra a Felipe IV en el año 1635 con consecuencias extraordinarias para el devenir de la monarquía hispánica. Este periodo bélico con Francia tocó a su fin con la conocida como “Paz de los

Pirineos” firmada en el año 1659 que supuso un hito en la pérdida de la influencia española en Europa. Tras varios meses de duras negociaciones se cedieron gran número de territorios relativamente pequeños acordando que el límite entre ambas naciones se establecía en la cima de la cordillera de los montes Pirineos. Quedó también pactado allí el matrimonio del joven monarca francés Luis XIV con la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, y el compromiso de no unir ambas coronas, España y Francia, tanto ellos como sus descendientes. El agotamiento político y financiero determinaría la política exterior en el último período del reinado de Felipe IV.

Mientras tanto, la política interior atravesaba graves problemas. Las acciones imperialistas del Conde-Duque de Olivares se mostraron nefastas para los recursos de la corona española y para sus intereses. Concretamente el año 1640 se produjeron dos importantes acontecimientos: la sublevación de Cataluña en el mes de junio y la de Portugal en diciembre.

La rebelión catalana fue el resultado del grave malestar colectivo impuesto por una pequeña fracción de la clase dirigente, quien optó por el giro separatista ante la evidencia de una extrema debilidad de los vínculos políticos entre la clase castellana y la nobleza catalana. Los catalanes notaban el desinterés con el que eran tratados en la Corte de Castilla y acumulaban deseos de venganza. El 7 de junio de 1640, día del Corpus, comenzaron su particular lucha: los segadores armados en Barcelona mataron al virrey y cometieron atropellos contra la nobleza y la alta burguesía, fieles a la corona. Cataluña se proclamó república independiente y no volvería a integrarse en España hasta pasados doce años.

En Portugal también estaban cansados del alto coste, tanto económico como humano, que suponían las guerras continentales de la política hegemónica de los Habsburgo en Europa. Todo ello unido a la antipatía hacia los castellanos por su soberbia, su desprecio y la falta de representación portuguesa en la política hispana, propició que se alzaran en armas proclamando por rey al Duque de Braganza con el nombre de Juan IV. España intentó resolver las tensiones portuguesas y tras inútiles esfuerzos Portugal vería reconocida su independencia durante el reinado de Carlos II.⁷

⁷ En el Tratado de Lisboa del 13 de febrero de 1668 se reconoció la independencia de Portugal, con el apoyo de Francia, Holanda e Inglaterra, devolviéndosele todos sus territorios a excepción de Ceuta. Cfr. M^a Patricia

Los acontecimientos de las revueltas, la caída del Conde-Duque de Olivares en 1643, la muerte de la Reina Isabel de Borbón a finales de 1644 y la muerte del príncipe D. Baltasar Carlos en 1646 inundaron de melancolía y tristeza el corazón de Felipe IV. En el año 1649 contrajo segundas nupcias con su sobrina Mariana de Austria. Se hizo este matrimonio a petición de las Cortes y de la nación, que se mostraba sumamente inquieta por la falta de heredero varón. De este matrimonio nacería Carlos II en el año 1661.

La mayor preocupación del monarca en los últimos años del reinado era dejar resuelta la sucesión, pues el heredero era un niño débil y enfermizo. Felipe IV deseaba que su hijo Carlos, en caso de no poder reinar, fuera sustituido por una persona con mejor derecho evitando a toda costa que las coronas de Francia y España recayesen sobre el mismo monarca. Por otra parte la edad del joven heredero exigía una larga regencia y la inexperiencia de Mariana de Austria, futura regente, precisaba del apoyo de una Junta de Gobierno que garantizase el funcionamiento de la burocracia previamente implantada.

Felipe IV murió el 17 de septiembre de 1665 tras un reinado de cuarenta y cuatro años del cual las siguientes generaciones heredamos grandes e imperecederas obras de artistas de la talla de Velázquez, Murillo, Zurbarán, Tirso y Calderón.

Durante el periodo de regencia, Mariana de Austria demostró ser una reina con poco talento aunque imperiosa, terca y poco amante de los españoles a quienes siempre miró como extranjeros. Tuvo la desgracia de no saber suplir su escasa capacidad y en lugar de rodearse de personas más válidas eligió privados menos aptos que ella para dirigir los asuntos del Gobierno. Nombró Consejero de Estado e Inquisidor General a su confesor Juan Everardo Nithard⁸ causando gran disgusto entre los miembros de la Junta.

Rodríguez Rebollo: "El Consejo de Estado y la Guerra de Portugal (1660-1668)" en *Instituto Universitario de Historia "Simancas"*, Valladolid, 2006, 26 pp. 117-127.

⁸ Juan Everardo Nithard fue un religioso austríaco perteneciente a la Compañía de Jesús que vino a España acompañando a Mariana de Austria en calidad de confesor. Fue nombrado Inquisidor General en 1666 cargo que le permitió entrar a formar parte de la Junta de Regencia convirtiéndose en el personaje más influyente de la Corte. Fue desterrado de España en 1669 mediante un pronunciamiento militar promovido por Don Juan de Austria. Cfr. Henry Kamen: *La España de Carlos II*, Barcelona, RBA, 2005, pp. 432-439.

El principal enemigo de Mariana de Austria en su regencia fue Juan de Austria.⁹ El fin último de este hijo bastardo de Felipe IV era conseguir la tan ansiada corona siendo conecedor del delicado estado de salud del pequeño Carlos II.

Carlos II mostró desde su nacimiento signos de ser un niño con problemas de salud física y mental debido en gran parte a la política matrimonial endogámica establecida por la dinastía de los Austrias. La escasa vitalidad del rey preocupaba a su madre, a España y al resto de Europa por la incertidumbre que ocasionaba la sucesión de su trono.

Los problemas de salud también le impidieron el estudio, la meditación y la concentración en el trabajo, pero Carlos II no tuvo tantas carencias como se cree, ni le faltó entendimiento ni voluntad. El día 6 de noviembre de 1675 Carlos II cumplió catorce años tomando posesión de su reinado, según lo establecido en el testamento de Felipe IV.

Carlos II heredaba unos reinos todavía muy extensos, pese a las pérdidas de las guerras producidas a lo largo del siglo XVII. El rey a su llegada al poder censuraba a su madre por el poco amor que mostraba hacia los españoles al tiempo que apreciaba a Juan de Austria porque los partidarios de éste último se encargaban de transmitirle su bondad, su generosidad y su amor hacia España.

Una vez alcanzada la mayoría de edad, Carlos II firmó un decreto por el que nombró a su hermano Juan de Austria primer ministro y hombre de su confianza. Una de las primeras decisiones del primer ministro fue apartar del lado del monarca a su influyente madre, Mariana de Austria, desterrándola a Toledo. La temprana muerte del hermano del rey el 17 de septiembre de 1679 le hizo perder las posibilidades de alcanzar la ambicionada corona. Juan de Austria fue el último válido del siglo XVII. Los privados que le siguieron son más conocidos como primeros ministros.

⁹ Nació el 7 de abril de 1629 en Madrid de la relación entre Felipe IV y María Calderón. Creció pacíficamente en el campo, en Ocaña, bajo la acción de distinguidos guardianes y expertos tutores, a quienes debió su interés por la cultura. En mayo de 1642 fue reconocido oficialmente como hijo natural del rey y en 1643 aceptado como príncipe. Fue investido caballero de la orden eclesiástica de San Juan con el título de gran prior de la orden en Castilla y León, con sede en Consuegra, al sur de Toledo. *Ibid.*, p. 431.

Nada más fallecer Juan de Austria, Carlos II viajó a Toledo para reencontrarse con su madre y suplicarle su vuelta a la corte madrileña. Tan sólo dos días después Mariana de Austria entró triunfante en Madrid acompañada por el rey, su hijo.

El siguiente acontecimiento importante tuvo lugar a principios de enero de 1680 con la llegada a Madrid de la esposa de Carlos II y nueva reina de España, María Luisa de Orleans.¹⁰ Carlos II le agasajó proporcionándole todo tipo de espectáculos, toros y comedias, presentando la corte el aspecto alegre que denotaba en los mejores tiempos de Felipe IV. Tras el matrimonio el monarca se mostró más animado y firme en su cargo. La nación se encontraba en una situación complicada. El dinero era tan escaso que apenas había para el gasto diario de la Casa Real a pesar de los intentos por moderar el mismo.

Cuadro 1. Distribución de los Gastos de la Real Casa en 1674

Capilla Real	38.000 ducados
Ornamentos de la Capilla Real	2.000 ducados
Gajes de mayordomos y gentileshombres	50.000 ducados
Despensa	200.000 ducados
Plato de Su Majestad	14.000 ducados
Cera de la capilla	7.000 ducados
Limosnas de cera	10.000 ducados
Otras limosnas	8.000 ducados
Acemilería	10.000 ducados
Gasto ordinario del mercader	150.000 ducados
Botica	7.000 ducados
Las tres guardas	50.000 ducados
Criados de la caballeriza	12.000 ducados
Gajes de los criados domésticos	36.000 ducados
Casa de pajes y caballerizas	50.000 ducados
Gasto de cámara y guardarropa	24.000 ducados
Total de gasto ordinario	668.000 ducados ¹¹

¹⁰ El matrimonio entre Carlos II y María Luisa de Orleans se concertó en la firma de la Paz de Nimega entre Francia y España en 1678. La boda se celebró el 11 de noviembre de 1679 en Quintanapalla (Burgos). *Ibid.*, p. 483.

¹¹ Durante el reinado de Felipe III los gastos de la Casa Real ascendían a un total de 1.214.030 ducados. En la corte de Felipe IV llegaron al millón y medio de ducados, sin embargo, esta cifra era proporcionalmente inferior a la que gastó Felipe III por la depreciación de la moneda. Al gasto total de 668.000 ducados de la Corte de Carlos II hay que añadir casi otro tanto de gasto en la Casa de la Reina Madre. Cfr. Antonio Domínguez Ortiz: *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1971, pp. 79-90.

En los pueblos y ciudades no quedaban riquezas ni habitantes. Los campos estaban sin labradores y la moneda se encontraba en una condición tan incurable y ruinosa que la hacienda sufrió una situación crítica a finales del reinado. La economía agraria se vio afectada por la disminución de la mano de obra reduciéndose el área de cultivos en los terrenos marginales mientras los más fértiles se siguieron cultivando. La ganadería se benefició de la reducción del área cultivada disponiendo de mayor superficie de pastos.

La muerte de la reina María Luisa a principios del año 1689 supuso un duro golpe para el monarca. La alerta por la sucesión seguía latente entre los españoles. El rey hizo un esfuerzo y se apresuró en buscar nueva esposa sabedor de los problemas que supondría la falta de descendencia. A los pocos meses del fallecimiento de su primera esposa contrajo segundas nupcias con Mariana de Neoburgo, una mujer soberbia, altiva, sin moderación ni límite en el antojo y con la ambición de gestionar parte del gobierno.

Desde Francia se observaba de cerca la ausencia de descendencia española. Luis XIV ansiaba su gran propósito sobre España deseando que todos los estados de la monarquía hispánica fueran a parar a manos de su nieto, Felipe de Anjou.

Pero Carlos II expediría un decreto designando heredero en 1696 a José Fernando de Baviera, nieto de la infanta Margarita Teresa y bisnieto de Felipe IV. Estos planes se verían frustrados porque el Príncipe Elector de Baviera falleció el 3 de febrero de 1699 a los seis años de edad. Tras un sinnúmero de presiones y viendo que su muerte era inmediata Carlos II hizo que se extendiera un testamento nombrando como su sucesor y heredero de todos sus estados al Duque de Anjou, nieto de Luis XIV, haciendo constar que las coronas de España y Francia no podrían ser unidas.

El 1 de noviembre falleció Carlos II y el mismo día se hizo público el testamento real. Luis XIV aceptó la sucesión en favor de su nieto y el 17 de noviembre lo presentó en Versalles como Felipe V de España.

En el siglo XVII Europa se hallaba inmersa en una crisis general que en los reinos hispánicos se manifestó antes que en los demás países y fue más profunda y persistente que en centroeuropa debido a las alteraciones monetarias, y en parte también, a la alta fiscalidad que padecía Castilla, consecuencia de la política militarista de los Habsburgo a fin de mantener a ultranza los territorios que les pertenecían dinásticamente y a su vez el prestigio de la corona española.

Un siglo fue suficiente para comenzar y llevar al extremo la ruina de la inmensa monarquía levantada del suelo con la unión de las manos de Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón. Con la dinastía austríaca pereció la gran España de los Reyes Católicos.

La hacienda quedó empeñada y no había producción industrial ni comercio o agricultura para proporcionar tanto oro como era necesario. La despoblación era extraordinaria, la obra de la unidad nacional estaba muy atrasada, y la extensión de nuestro imperio y separación entre las diferentes provincias hacían difícil su defensa y desmesuradamente fácil su ofensa.

Con Felipe III se inició el rápido descendimiento. Este monarca dedicó su vida a ser buen cristiano y murió con la satisfacción de dejar para España gran número de santos, muchos de ellos populares como San Isidro Labrador, Santa Teresa de Jesús o San Ignacio de Loyola.

En el reinado de Felipe IV se precipitó la decadencia. A su muerte la situación no auguraba un buen futuro.

Mariana de Austria fue una mujer de pocas cualidades para el gobierno y su hijo Carlos II, último monarca de la dinastía, murió sin sucesión originando una guerra que concluiría con la llegada al poder de una nueva dinastía: los Borbones.

El siglo XVIII marca en la historia demográfica española el comienzo de una trayectoria nueva que da paso a un crecimiento ininterrumpido de la población auspiciado por una considerable mejora de la economía, pero este ya es otro siglo.

I.2. La ciudad de Toledo en el siglo XVII

Toledo sufrió los mismos avatares que el resto de ciudades del país durante el siglo XVII pero la situación era más dramática por las consecuencias del traslado de la corte a Madrid en 1561.¹² Hasta este año y desde 1480, Toledo era una de las ciudades más importantes dentro de los dominios de la monarquía de los Austrias. Este traslado de la corte no tuvo consecuencias inmediatas para la ciudad sino que los efectos negativos se produjeron a lo largo del siglo que nos ocupa.¹³

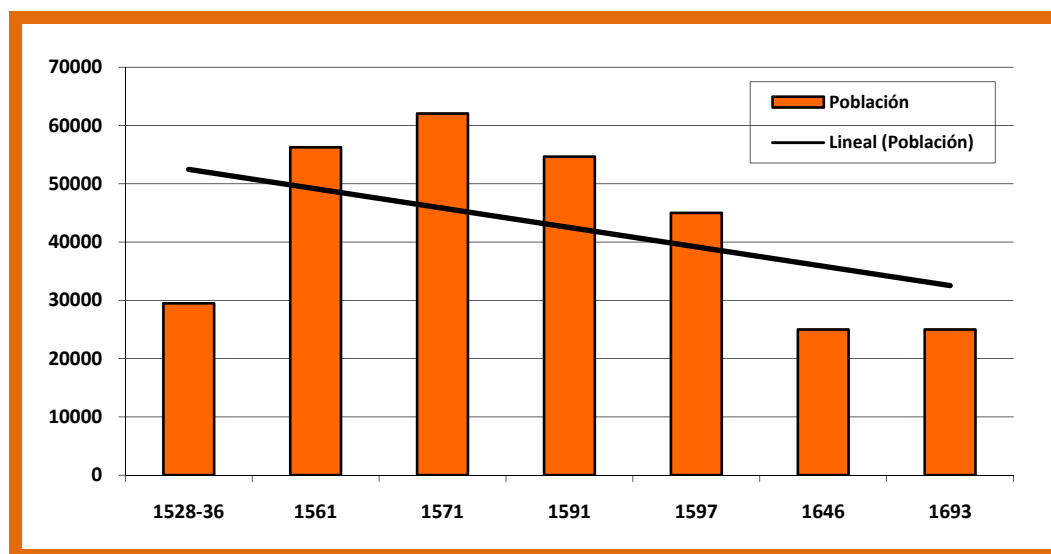
En los primeros años del siglo XVII Toledo era percibida por sus vecinos y por los viajeros que la visitaban como una ciudad importante, rica y muy poblada, con activas manufacturas, un comercio pujante y con un dinamismo que la transformaba de día en día a través de mejoras urbanísticas y nuevos edificios. Pero su condición nobiliaria se resintió de forma inexorable cuando buena parte de la nobleza emigró en busca de la sombra del poder que la ciudad ya no podía ofrecer.

La ciudad estaba sufriendo una “hemorragia de sangre noble”¹⁴ al ser abandonada por sus linajes más importantes. Perdió su anterior vitalidad con la ausencia de artesanos y comerciantes. En suma, le faltaba la vida de antaño al experimentar tan importante movimiento demográfico.

¹² El 19 de mayo de 1561, Felipe II, después de consultar con su Consejo, anunció la intención de designar a Madrid como capital del reino y lugar permanente de residencia cortesana. Entre las muchas y variadas razones que se esgrimen entonces para este cambio cuenta la desazón que Isabel de Valois (tercera esposa del monarca) sufría en la ciudad imperial. Su estancia en Toledo, durante poco más de un año, no era buena para su salud. Por ello Isabel no lamentó abandonar esta ciudad que le acogió recién casada. El Alcázar de Madrid fue desde abril de 1561 su morada principal en España. Cfr. M^a José Rubio: *Reinas de España, Las Austrias*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2010, p. 184

¹³ Antes de la llegada de la corte, Toledo gozó de un periodo de relativa prosperidad. La población iba en aumento y en 1560 la villa estaba superpoblada con un censo cercano a los 60.000 habitantes, cifra que se situaba entre las mayores de la España del siglo XVI. Pero después de la marcha de la corte la ciudad siguió creciendo, y en 1571 su población alcanzaba 62.000 habitantes. Un censo posterior de 1591 indicaba que el número de habitantes descendió a 57.000, cifra algo más baja que las de las décadas anteriores, pero también revelaba que la villa no se vio seriamente perjudicada por la pérdida de la corte. Aunque en los años siguientes Toledo continuaría viendo decrecer su población, este revés en sus fortunas se debió sólo en parte a la decisión de Felipe de marcharse a Madrid. Cfr. Richard L. Kagan: “La Toledo del Greco” en *El Greco de Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura-Fundación Banco Urquijo, 1982, pp. 37-38.

¹⁴ Cfr. Fernando Martínez Gil: “El Antiguo Régimen” en *Historia de Toledo*, Olías del Rey, Editorial Tilia, 2010, p. 371.

Cuadro 2. Demografía de Toledo en los siglos XVI y XVII ¹⁵

Toledo llegó a 57.760 habitantes en 1561, el año en que la corte se alejó definitivamente. Incluso en los años posteriores a este traslado aún percibimos un ligero aumento en la demografía de la población. La recesión se produjo a finales de la década de los 80, así las cifras de 1591 nos denotan ya un sensible descenso que se hace vertiginoso en la primera mitad del siglo siguiente. Después del desplome demográfico de la primera mitad del siglo XVII, la población toledana se estancó en torno a 20.000 habitantes y así se mantuvo durante dos largos siglos, pues en 1857 todavía se registraban 17.275 habitantes.

A principios del XVII se aprecia un aumento de la emigración de toledanos a otras ciudades, principalmente a Madrid. La tendencia hacia una decadencia convirtió en pocos años a la populosa ciudad de Toledo en un núcleo de segundo orden, condición que ya no abandonaría en toda su historia.

Esta continua migración de toledanos a Madrid¹⁶ en los comienzos del siglo XVII indica que la economía local había entrado en una etapa de verdadera crisis. Un censo de 1646 revela

¹⁵ Cfr. Fernando Martínez Gil: *Toledo y la crisis de Castilla 1677-1686*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1987, p. 40.

que la población descende casi un cincuenta por ciento sobre los datos de 1591. La decadencia de Toledo se produjo en los años posteriores a la muerte del Greco, en 1614.¹⁷

A la emigración se le unió la amenaza de los factores climatológicos y epidémicos. Las adversidades climáticas propiciadoras de enfermedades y contagios repercutieron igualmente en años de malas cosechas, escasez de granos y precios elevados agravados por el caos económico. A todo ello se le sumó la drástica devaluación monetaria de 1680.¹⁸

La inestabilidad climática en la que se sucedieron periodos lluviosos y años de extrema sequía malograron cosechas y crianzas. Los años 1605, 1614, 1664, 1668 y 1683 fueron especialmente secos. Ante tal situación preocupante se realizaron rogativas desde la catedral toledana.¹⁹

El hambre y las enfermedades se encontraban entre las causas principales de muerte.²⁰ Las enfermedades más frecuentes de la época eran las fiebres tercianas y cuartanas, las calenturas intermitentes que se refieren a lo que hoy conocemos por paludismo, el garrotillo que es una angina diftérica sofocante, el catarro o romadizo relacionado con irregularidades en el aparato respiratorio, las disenterías con el digestivo y el dolor de costado similar a la pulmonía. La lepra y la sífilis prácticamente desaparecieron en el XVII. La gota, la apoplejía y la parálisis eran dolencias corrientes entre los nobles y ricos ocasionadas por un exceso de carne en su alimentación.²¹

¹⁶ En las Actas Capitulares de la Catedral de Toledo también se pone de manifiesto la preocupación por la despoblación de la ciudad debido a la marcha de sus vecinos a Madrid a pesar de los intentos de frenar esta huida mediante pregones y diligencias con el propio Rey y su Real Consejo. Cfr. ACT. AC. vol. 27, f. 262, 15 septiembre 1617. [Apéndice Documental, nº X].

¹⁷ Cfr. Richard L. Kagan, Op. cit., p. 40.

¹⁸ Cfr. Fernando Martínez Gil: *Toledo y la crisis de Catilla 1677-1686*, Op.cit., p. 12.

¹⁹ En el mes de mayo del año 1664 debido al gran desconsuelo existente por la escasez de agua y la consecuente esterilidad de las tierras se pide para consuelo de los fieles y remedio de esta gran necesidad, se saque en procesión por las calles de la ciudad a la Virgen del Sagrario. Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 15v, 7 mayo 1664. [Apéndice Documental, nº XXII].

²⁰ El médico, Juan Vázquez aseguraba que la mortandad que corría en Toledo en 1631 no se debía sino a la falta de alimentos y a la mala calidad de los mantenimientos. Cfr. Fernando Martínez Gil: *Actitudes ante la muerte en el Toledo de los Austrias*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1984, p. 33.

²¹ *Ibid.*, pp. 33 y 34.

Los toledanos sufrieron otros padecimientos que a veces se manifestaban de forma epidémica: en 1615-1616 se registró una mortalidad que afectó especialmente a los niños; en 1631 y debido a una crisis de subsistencia hubo una epidemia de calenturas maliciosas, continuas y contagiosas que se achacó al consumo de malos alimentos. En 1666 se extendió otra epidemia de calenturas y en 1684 una oleada general de enfermedades ligada a una crisis alimenticia, un tiempo atmosférico hostil y un cuadro de miseria generalizada.²²

Pero la enfermedad mortal más temida era la peste por la rapidez y la letalidad de su proceso. Azotó a Toledo y su provincia en 1599²³ aunque con menos virulencia que a otras ciudades. Después de dicho año esta enfermedad no volvió a penetrar en la ciudad. No obstante, su amenaza era continua y las medidas de protección que se adoptaron causaron importantes tributos en la economía y en la vida diaria de los toledanos. Toledo tuvo que guardarse y protegerse de la peste que azotó a los reinos de Valencia, Murcia, Cataluña y Aragón en 1648-1652, y más tarde, entre 1676 y 1683 de la que asoló el litoral levantino y Andalucía.²⁴ En este siglo Toledo salió bastante bien librada de los embates gracias a su situación en el interior de la península y a las medidas que adoptó. La peste se consideraba un castigo divino a los pecados particulares y sociales de los hombres. Para lograr la extinción del contagio había que aplacar la ira de Dios y renunciar a todo aquello que podía desagradarle. Las rogativas más solemnes se celebraron en la Catedral.²⁵

La expulsión de los moriscos es el tercer factor que influyó en el proceso de despoblación. Como consecuencia de la sublevación del reino de Granada en 1568, fueron asignados 2.508 moriscos a Toledo de los que 1.873 se establecieron en el núcleo urbano. En los años sucesivos continuarían llegando moriscos. Un recuento de 1581 registró 15.263 moriscos en

²² Cfr. Fernando Martínez Gil: "El Antiguo Régimen" en *Historia de Toledo*, Op. cit., p. 374.

²³ Julián Montemayor: "Una ciudad frente a la peste: Toledo a finales del s. XVI" en *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*, (t. II), Madrid, Universidad Complutense, 1985, pp. 1105-1112.

²⁴ ACT. AC. vol. 39, ff. 149v y 150, 8 julio 1679; ACT. AC. vol.40, ff. 23v y 24, 16 julio 1681; ACT. AC. vol.40, ff. 133v y 134, 15 junio 1682.

²⁵ ACT. AC. vol.33, f. 67, 26 mayo 1649; ACT. AC. vol.33, f. 98, 7 marzo 1650; ACT. AC. vol.33, f. 67, 26 mayo 1649; ACT. AC. vol. 34, ff. 165 y 165v, 3 agosto 1656; ACT. AC. vol.34, f. 198v, 10 enero 1657; ACT. AC. vol. 39, ff. 149v y 150, 8 julio 1679; ACT. AC. vol.39, f. 150v, 8 julio 1679; ACT. AC. vol.40, ff. 23v y 24, 16 julio 1681; ACT. AC. vol.40, ff. 133v y 134, 15 junio 1682; ACT. AC. vol. 40 f. 134, 16 junio 1682.

el arzobispado de Toledo, 3.032 en la ciudad.²⁶ Salvo excepciones, constituyeron una población pobre y mano de obra subalterna y barata.²⁷ La expulsión en 1609 contribuyó al decrecimiento de la población toledana. Esta decisión de Felipe III tuvo como objetivo el fortalecimiento de la fe y la religión católica encargando el monarca a la catedral de Toledo fijar una fecha para conmemorar en toda España esta importante victoria.²⁸

A finales del XVI la economía de Toledo sufrió los mismos estragos que debilitaban a otras ciudades industriales españolas. Entre esos males se encontraba la incertidumbre en el abastecimiento de materias primas, la falta de seda, la falta de inversiones pues los mercaderes invertían en tierras y juros tratando de esquivar los elevados impuestos que pesaban sobre la industria y el comercio, los crecientes costos de mano de obra y, finalmente, la competencia de los tejidos extranjeros económicos y de buena calidad.

La crisis de los oficios artesanales y del comercio era otra manifestación de la decadencia de la ciudad durante el siglo XVII. Dentro de las distintas actividades artesanales desarrolladas en Toledo destacaron desde tiempos antiguos las producciones de armas blancas, cerámicas, bonetes, la orfebrería y el arte del tejido de la lana y de la seda. La actividad señera de la economía toledana era la industria textil, especialmente la sedera.²⁹ La fabricación de sedas de Toledo hasta mediados del siglo XVII era de gran reputación, con gran número de telares, la mayoría ubicados en las parroquias de Santo Tomé, Santiago del Arrabal, San Andrés, San Lorenzo y las mozárabes.³⁰

²⁶ Cfr. Fernando Martínez Gil: "El Antiguo Régimen" en *Historia de Toledo*, Op. cit., p. 380.

²⁷ Muchos de ellos eran hortelanos y trabajadores sin especificar, 51 eran azacanes y 28 tenderos, abundando también los aprendices, tejedores, tintoreros y herreros. Cfr. Fernando Martínez Gil: "El Antiguo Régimen" en *Historia de Toledo*, Op. cit., p. 380.

²⁸ ACT. AC. vol. 26, ff. 335 y 335v, 27 mayo 1614; ACT. AC. vol. 26, fol. 339v, 2 junio 1614; ACT. AC. vol. 26, ff. 365v y 366, 18 julio 1614.

²⁹ Esta actividad industrial fue la de mayor amplitud e importancia en la ciudad durante varios siglos, debido a las necesidades de suntuosidad que se creó para el culto de la Iglesia (casullas, dalmáticas, capas de coro, paños de facistol, paños de hombros, etc.) y al anhelo de ostentación externa, haciéndose la moda más lujosa y exigente, ganando el vestido de seda la categoría de símbolo de riqueza y distinción social. Esta actividad, aparte de la Iglesia, dio de comer a la mayoría de la población de Toledo durante un gran periodo de su historia y fue de las de más renombre de España durante los primeros siglos de la Edad Moderna. Cfr. Ángel Santos Vaquero: *La industria textil sedera de Toledo*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 2010, p. 12.

³⁰ Cfr. Fernando Martínez Gil: *Toledo y la crisis de Castilla 1677-1686*, Op. cit., p. 49.

El declive de la industria sedera toledana se situó a partir de mediados del siglo XVII debido en especial a la dura competencia industrial extranjera, al escaso espíritu empresarial de la burguesía y a la fuerte presión tributaria.³¹ El fondo de la crisis sedera se alcanzó en 1685 después de unos años catastróficos para cualquier actividad económica. En 1651 constaban en la ciudad 5.000 telares. En 1663 aumentaron a 9.561. A partir de esta fecha se inició un descenso alcanzándose el punto más bajo en 1684 con 600 telares en funcionamiento.³² La coyuntura adversa de 1677-86 supuso un duro golpe a causa de la retracción de la demanda y especialmente a la falta de materias primas motivada por la total interrupción comercial con Murcia, principal proveedora de seda, para evitar el contagio de peste. La razón estructural continuaba siendo la competencia de los productos extranjeros.³³ A la gran aceptación de tejidos de seda del exterior que invadían nuestro mercado había que añadir la mayor calidad que ofrecían estos productos textiles y su mejor presentación, más atractivos al público por mayor ligereza, tintes nuevos y telas novedosas que no se fabricaban en nuestro país, unido al alto gravamen que padecía la producción nacional, la alta presión fiscal, con la gran diversidad de impuestos desde la materia prima a los géneros acabados, tanto reales como municipales y aduaneros.³⁴ La producción textil y el volumen de negocio descendieron espectacularmente. La crisis del arte de la seda, en otro tiempo orgullo de Toledo, se había consumado.

El estancamiento intelectual que generalmente se asocia con la decadencia no se observa en Toledo a principios del siglo XVII. La ciudad se aferraba a un pequeño pero relativamente acaudalado grupo de eclesiásticos, comerciantes y nobles que estaban dispuestos a conceder su mecenazgo a poetas y pintores. Ese mecenazgo era la razón principal de que Toledo, a pesar de las dificultades económicas que se cernían sobre ella, podía no solamente sostener a toda una colonia de artistas, eruditos e intelectuales, sino también seguir siendo uno de los centros más importantes de la cultura española.

³¹ Cfr. Ángel Santos Vaquero, Op. cit., pp. 59 y 60.

³² Cfr. Fernando Martínez Gil: "El Antiguo Régimen" en *Historia de Toledo*, Op. cit., p. 386.

³³ Esta preocupación también se refleja en las actas capitulares de la catedral de Toledo: "*Estando los dho SS^r Caplarm^{te} ayuntados entraron Comissarios de la Ciudad y significaron el miserable estado de su republica causado por la abundancia de sedas tegidas que entran defuera del Reyno q por ser tan baratas no ay quien compre las de la tierra ni quien quiera dar a labrar seda en esta Ciudad por el temor q no se a de vender ...*" Cfr. ACT. AC. vol. 28, ff. 137v y 138, 26 marzo 1620.

³⁴ Cfr. Ángel Santos Vaquero, Op. cit., p. 61.

El ayuntamiento se embarcó en un propio y ambicioso programa de edificaciones pocos años más tarde de la marcha de la corte. Pretendía hacer desaparecer la Toledo medieval y alzar en su lugar una ciudad moderna al estilo del Renacimiento italiano. El ayuntamiento contaba con la ayuda de la Iglesia en esta gran empresa de renovación, y principalmente con los conservadores de la catedral sin cuya cooperación muchos proyectos municipales no hubieran podido llegar a término.

Perdiendo sus funciones de cortesana, política y aristocrática, y más tarde su importancia como centro artesanal y mercantil, la ciudad se redujo a la función eclesiástica. A finales del siglo XVI y principios del XVII el número de clérigos representaba el 5% de la población toledana. Un censo del año 1591 cifraba en 739 clérigos seculares de que dos tercios estaban adscritos a la catedral y 1.942 clérigos regulares.³⁵ Además, la población religiosa continuó creciendo al tiempo que disminuía la población seglar. Este elevado número de religiosos y la fuerte emigración seglar llevaron a un progresivo aumento de la influencia de la Iglesia en el ámbito local.

El arzobispo toledano³⁶ dirigía una archidiócesis que abarcaba casi todo el centro de España.³⁷ La Catedral empleaba a todo un pequeño ejército de artistas, vidrieros, escultores, orfebres, sastres y otros artesanos necesarios para mantener el edificio en buen estado de conservación. Además era el mayor empresario de Toledo con más de seiscientas personas en su nómina. Entre éstas se contaban catorce dignidades, cuarenta canónigos, cincuenta racioneros, más de doscientos capellanes, docenas de niños de coro y un complemento de personal laico cuyos cometidos iban desde suministrar cera para las velas hasta vigilar a los visitantes del

³⁵ Cfr. Richard L. Kagan, *Op. cit.*, p. 53

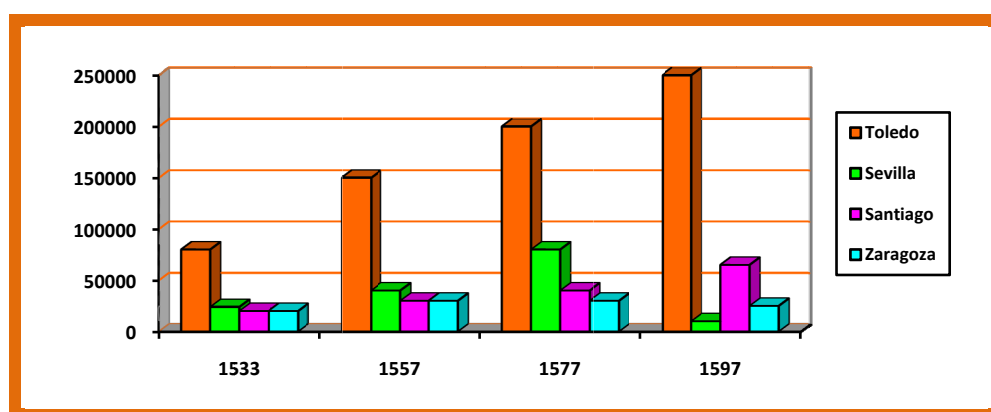
³⁶ El arzobispo de Toledo era una figura poderosa dentro de la jerarquía eclesiástica española. Ostentaba el título de Primado de España lo que implicaba que el arzobispo toledano era el portavoz oficial de la Iglesia española. Esta influencia y riqueza de los arzobispos de Toledo les confería un poderoso papel en el gobierno. Los reyes esperaban de ellos que residieran en la corte, que sirviesen en altos cargos, y que siempre que fuera necesario empleasen sus recursos en favor de la corona.

³⁷ Según datos de un Informe del Cardenal Portocarrero en el año 1685, el Arzobispado de Toledo, Primado de las Españas, se encuentra situado geográficamente en la provincia de Castilla la Nueva siendo su extensión de 40 leguas de oriente a occidente y de 30 leguas de norte a mediodía. Limita con los obispados de Segovia y Sigüenza por el norte, con los de Cuenca y Cartagena por el este, con los de Plasencia y Ávila por el oeste, y con los de Córdoba y Jaén por el sur. La archidiócesis de Toledo cuenta con 6 ciudades, siendo la de Toledo el centro de todas ellas, 190 villas de gran población y 517 lugares. Tiene además una Iglesia catedral, 4 Iglesias colegiales y 802 Iglesias parroquiales. Y a todo ello se añaden 134 conventos de religiosos y 109 de monjas. Cfr. Ángel Fernández Collado: *Los Informes de Visita Ad Limina de los Arzobispos de Toledo*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 68.

templo.³⁸ La catedral dinamizó la economía de la ciudad cuando esta última se encontraba en plena decadencia.

Los prelados toledanos del siglo XVII conservaron todo su poder económico y religioso pero estuvieron más alejados del poder político que sus antecesores.³⁹ Habría que esperar a don Luís Manuel Fernández Portocarrero⁴⁰ para encontrar un arzobispo a la antigua usanza, decisivo en temas políticos como el asunto de la designación del futuro rey de España y en los avatares de la Guerra de Sucesión. El arzobispo de Toledo era el prelado más rico de la Península. Sus rentas anuales superaban los 200.000 ducados, cifra muy elevada que ni el más acaudalado de los Grandes de España era capaz de recaudar. También la sede episcopal toledana era la más rica de España.

Cuadro 3. Rentas en ducados de las cuatro sedes episcopales más ricas ⁴¹



³⁸ Cfr. Pedro de Alcocer: *Historia o descripción de la imperial ciudad de Toledo*, Toledo, I.P.I.E.T. 1973, Libro Segundo, ff. XCIX y XCIX(v).

³⁹ Gran peso político tuvieron el Cardenal-Infante don Fernando de Austria (1620-1641) aunque sólo visitó su sede ocasionalmente y don Gaspar de Borja y Velasco (1645) pero murió a los diez meses de tomar posesión. Don Baltasar de Moscoso y Sandoval (1646-1665) y don Pascual de Aragón (1666-1667) se ocuparon fundamentalmente de los asuntos pastorales. Cfr. Ángel Fernández Collado, Op. cit., pp. 42, 44, 47 y 54.

⁴⁰ Luis Manuel Fernández Portocarrero (1677-1709) alcanzó en 1651 la dignidad de Deán del Cabildo de la catedral de Toledo. A partir de 1666 actuó como gobernador y vicario general del arzobispado durante las ausencias del cardenal don Pascual de Aragón. El 20 de diciembre de 1677 fue nombrado arzobispo de Toledo. Gastado por el peso de la edad y una vejez accidentada falleció en Madrid en 1709. La catedral de Toledo recibió en su testamento un importante legado artístico. Ibid., pp. 65 y 66.

⁴¹ Cfr. Fernando Martínez Gil: "El Antiguo Régimen" en *Historia de Toledo*, Op. cit., p. 352.

Toledo evitó la completa decadencia gracias a estas rentas del arzobispado, única institución poderosa que no abandonaría la ciudad, pero a costa de caer bajo su influencia. Toledo era por definición una ciudad eclesiástica.⁴²

En la historiografía de los últimos años observamos indicios de una recuperación que comienza en 1680. Para contener la inflación se promulgó el 10 de febrero una disposición trascendental para la historia económica de España. El decreto de la “baja moneda”⁴³ se publicó en Toledo el 11 de febrero de 1680. Los historiadores están de acuerdo en que fue una operación quirúrgica violenta pero que, con los reajustes posteriores, acabó con años de inflación sentando las bases de una duradera estabilización monetaria. La estabilización no fue producida por los solos efectos de la baja de la moneda de 1680, sino por los requisitos que se llevaron a cabo en los años posteriores y que culminaron en las disposiciones de octubre de 1686. La reforma monetaria de 1686 completó la de 1680 y logró la estabilización sellando así en cierto modo el final de la gran crisis de 1677-86. Si hay una fecha simbólica que puede usarse para cerrar la crisis es sin duda la de 1686 con su acoplamiento monetario.⁴⁴

A partir de dicho año la crisis parecía superada: se suceden años de buenas cosechas, la actividad textil remontó su mínimo histórico, la peste ya no volvió a amenazar la ciudad y la desorbitada bajada de la moneda llevó por fin a la estabilización económica.

Los últimos años del siglo XVII en la catedral toledana estuvieron dominados por la poderosa personalidad del arzobispo de Toledo, Luis Manuel Fernández Portocarrero. El hecho más importante de su largo pontificado fue, desde el punto de vista pastoral, la celebración en 1682 de un Sínodo diocesano cuyas Constituciones estuvieron en vigor durante más de dos

⁴² El cardenal D. Pascual de Aragón en su primer Informe presentado como arzobispo de Toledo en el año 1672 indica que tiene el arzobispado de Toledo una Iglesia catedral, cuatro Colegiales, 802 parroquias, 174 conventos de religiosos y 107 de monjas. El territorio cuenta con 5.000 eclesiásticos y 916.000 laicos, capaces de poder confesar y comulgar, sin contar a los religiosos y niños que serán otras 200.000 personas. A pesar del descenso demográfico, la ciudad conservaba en 1672, 27 iglesias parroquiales, conventos 17 de religiosos y 24 de monjas. Cfr. Ángel Fernández Collado, Op. cit., pp. 56-62.

⁴³ La medida consistió en reducir el valor de esta moneda a la cuarta parte y el de la falsificada a la octava parte, rebajándose el precio de la plata al 50%. El objetivo principal era que el oro y la plata volviesen a la circulación comercial. Cfr. Fernández Martínez Gil: *Toledo y la Crisis de Castilla 1677-1686*, Op. cit., pp. 124-125.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 155.

siglos. En el aspecto político, Portocarrero intervino decisivamente en el asunto de la designación del futuro rey de España. Mediante un decreto real, y mientras durase la enfermedad de Carlos II, se le concedieron plenos poderes y se le entregaron los sellos reales. Fueron ímprobos los esfuerzos del arzobispo para que el monarca nombrase en su testamento como heredero al Duque de Anjou quien convertido en Felipe V tras la muerte del último Austria encargó al arzobispo formar parte del reducido número de ministros que le ayudarían a gobernar. A Portocarrero se le encomendó el difícil campo de la reforma de la Hacienda tarea en la que no tuvo mucho éxito siendo relevado del cargo y retirado a su sede de Toledo en el año 1705.⁴⁵ La estrecha relación de la Catedral con la Corte no es exclusiva de estos últimos años del siglo sino que es constante a lo largo de la centuria, tal y como detallaremos en el apartado siguiente.

I.3. La relación de la Catedral de Toledo con la realeza

*“La Iglesia Catedral de la ciudad de Toledo es un templo suntuoso y de mucha grandeza. Fue fundado por el apóstol Santiago, según la tradición recibida, y favorecido con la presencia en él de la Santísima Reina de los Ángeles, que descendió a imponer a San Ildefonso una celestial casulla. En la catedral se venera a la antigua y milagrosa imagen de Nuestra Señora del Sagrario, así como otras imágenes antiguas y devotas. Tiene también muchas reliquias y cuerpos de santos especialmente los de San Eugenio y Santa Leocadia que fueron devueltos a Toledo desde países muy lejanos gracias a la piedad y al buen hacer del rey Felipe II.”*⁴⁶

La importancia de la religión fue una característica común en la personalidad de los tres últimos Austrias que reinaron en España durante el siglo XVII, y estuvo presente en su vida y en su reinado. En los Libros de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo queda reflejada esta religiosidad de los monarcas y nos revelan detalles que les vinculan con diversidad de acontecimientos. Comenzaremos con un análisis de los temas más personales y familiares, continuando con los asuntos relacionados con la política, y finalizando con las visitas directas de los monarcas a la catedral.

⁴⁵ Cfr. Ángel Fernández Collado, Op. cit., p. 66.

⁴⁶ De esta manera definen los arzobispos toledanos del siglo XVII a la Catedral de Toledo en los Informes que periódicamente presentaban ante su Santidad en Roma. Ibid., pp. 69-70.

La comunicación entre el Cabildo catedralicio y la Corte se realizaba mediante el envío de cartas. De este modo llegaban a la catedral noticias sobre acontecimientos como los nacimientos de las princesas e infantes, casamientos, enfermedades y fallecimientos de los miembros más destacados de la realeza. En las actas capitulares encontramos referencia a los nacimientos de la Infanta Ana María de Austria,⁴⁷ hija de Felipe III y Margarita de Austria, de la princesa Margarita María Catalina,⁴⁸ de la princesa María Eugenia⁴⁹ y el del Príncipe de Asturias Baltasar Carlos,⁵⁰ hijos de Felipe IV e Isabel de Borbón. También se detalla el nacimiento de la infanta Margarita,⁵¹ hija de Felipe IV y Mariana de Austria. Estos acontecimientos se solían celebrar en la Catedral toledana con la realización de procesiones por el ámbito del templo con *Te Deum Laudamus*, ordenando alegrías y luminarias durante siete días, claustros solemnes de campanas y música de ministriles y chirimías.

Los casamientos de algunos miembros de la monarquía también se encuentran recogidos en las actas. Son los casos de las bodas de la infanta Ana de Austria con Luis XIII de Francia, de Carlos II con María Luisa de Orleans y la del primer Borbón Felipe V con María Luisa de Saboya.

Con motivo de la boda de la infanta Ana de Austria con Luis XIII en Burdeos en 1615, Felipe III pidió a la Catedral de Toledo la realización de una misa solemne y una procesión para bendecir esta boda, celebrándose oficios religiosos solemnes durante varios días en el ámbito de la catedral.⁵²

La boda del rey Carlos II con María Luisa de Orleans en 1679 fue comunicada a la Catedral por la Reina Madre quien solicitó la puesta de luminarias en distintos puntos de la ciudad

⁴⁷ ACT. AC. vol. 22, ff. 332v y 333, 24 septiembre 1601.

⁴⁸ ACT. AC. vol. 29, fol. 125, 27 noviembre 1623; ACT. AC. vol 29, fol. 125, 28 noviembre 1623; ACT. AC. vol 29, fol. 125, 1 diciembre 1623.

⁴⁹ ACT. AC. vol. 29, fol. 211v, 22 noviembre 1625.

⁵⁰ ACT. AC. vol. 30, ff. 57v y 58, 21 octubre 1629. [Apéndice Documental, nº XV].

⁵¹ ACT. AC. vol. 33, ff. 158 y 158v, 13 julio 1651.

⁵² Cfr. ACT. AC. vol. 27, ff. 73 y 73v, 15 octubre 1615; ACT. AC. vol 27, 74v y 75, 16 octubre 1615; ACT. AC. vol. 27, ff. 75v y 76, 17 octubre 1615; ACT. AC. vol 27, fol. 70, 24 octubre 1615; ACT. AC. vol 27, fol. 80, 30 octubre 1615. [Apéndice Documental, nº VIII].

durante los tres días siguientes al casamiento además de lamparillas en las torres, chirimías y claustros de campanas para celebrar este acontecimiento.⁵³



Imagen 1: Francisco Rizi, *Retrato ecuestre de Carlos II*, 1680, Ayuntamiento de Toledo



Imagen 2: Francisco Rizi, *Retrato ecuestre de María Luisa de Orleans*, 1680, Ayuntamiento de Toledo

Menos evidentes fueron las manifestaciones de alegría mostradas en el casamiento de Felipe V con María Luisa de Saboya en 1701. A la catedral se le comunicó la noticia pero no se llevó a cabo ningún tipo de celebración porque no había orden de que se realizase ninguna demostración fuera de la Corte.⁵⁴

Las actas capitulares recogen el fallecimiento de la hermana de Felipe III, la emperatriz María de Austria, en el Convento de la Descalzas Reales de Madrid en 1603 donde se celebraron las honras y a las que acudieron Tomás de Miranda y Hernando de Segura, racioneros cantores procedentes de la Catedral toledana.⁵⁵

⁵³ Cfr. ACT. AC. vol. 39, ff. 152v y 153, 16 julio 1679. [Apéndice Documental, nº XXXII].

⁵⁴ Cfr. ACT. AC. vol 47, fol. 253, 5 mayo 1701.

⁵⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 74, 14 marzo 1603.

En junio del mismo año encontramos el envío por el pésame al Duque de Lerma⁵⁶ tras el fallecimiento de su mujer Catalina de la Cerda.⁵⁷

En 1611 se informó a la catedral del delicado estado de salud de la esposa de Felipe III, la reina Margarita de Austria. Con este motivo se realizaron rogativas en el templo por su salud⁵⁸ pero finalmente fallecería el día 3 de octubre del mismo año⁵⁹ a consecuencia de las complicaciones sufridas durante el parto de Alfonso de Austria. En el año 1621 falleció el rey Felipe III.⁶⁰

La primera muerte notificada durante el reinado de Felipe IV fue la de la reina Isabel de Francia en 1644;⁶¹ dos años más tarde falleció el príncipe Baltasar Carlos.⁶² Las actas capitulares nos aportan todos los detalles de las honras que le hicieron al príncipe.⁶³

Con un sentimiento especial se recibió la noticia de la muerte de la madre de Carlos II, la reina Mariana de Austria, en el año 1696. Durante los años de su destierro en Toledo mantuvo una estrecha relación con la Catedral y una gran devoción por la Virgen del Sagrario.⁶⁴

⁵⁶ ACT. AC. vol. 23, fol. 89v, 6 junio 1603.

⁵⁷ La duquesa de Lerma, Catalina de la Cerda, fue camarera mayor de la Reina D^a Margarita de Austria. El fin de su cargo era controlar en todo momento la vida de Margarita. La reina no pudo evitar desconfiar de ella, situación que provocaría en ésta un crónico cargo de conciencia, una enfermiza melancolía, a la que se achacó su temprana muerte en 1603. Pero lo cierto es que desde principios del año 1603 la duquesa de Lerma, agonizó de un tumor en el vientre que la tuvo postrada en cama sin poder ejercer bien el importante cargo que tenía encomendado. Su muerte el 2 de junio de 1603, dejó al poderoso privado de Felipe III viudo e inmerso en frecuentes ataques de melancolía. Cfr. M^a José Rubio, Op. cit., pp.254 y 258.

⁵⁸ ACT. AC. vol. 26, fol. 95, 1 octubre 1611.

⁵⁹ ACT. AC. vol. 26, ff. 100v y 101, 11 noviembre 1611.

⁶⁰ ACT. AC. vol. 28, fol. 202v, 1 abril 1621.

⁶¹ ACT. AC. vol. 32, ff. 156 y 156v, 14 octubre 1644.

⁶² ACT. AC. vol. 32, fol. 206v, 18 octubre 1646.

⁶³ ACT. AC. vol. 32, fol. 207v, 19 octubre 1646. [Apéndice Documental, nº XX].

⁶⁴ ACT. AC. vol. 45, ff. 359v y 360, 18 mayo 1696. [Apéndice Documental, nº XXXVI].

En octubre de 1700 son numerosas las cartas que informaban sobre la enfermedad de Carlos II notificando desde la Corte casi a diario los cambios evolutivos en el estado de salud del rey⁶⁵ correspondiendo con continuas demostraciones y rogativas desde la Catedral: procesiones con la imagen de la Virgen del Sagrario, exposición en el altar mayor de las reliquias de los Santos Patronos de la ciudad (S. Eugenio, S. Ildefonso y Sta. Leocadia), claustros de campanas, cantos de Letanías, misas cantadas, etc.

El rey Carlos II falleció el día 1 de noviembre por la tarde.⁶⁶ Días después se recibió una carta de la reina manifestando el dolor por dicha pérdida y encargando a esta Santa Iglesia Misas de honras, Responsos al inicio del Novenario, y demás manifestaciones religiosas que se acostumbraban en estos casos.⁶⁷

Un año después de su fallecimiento la reina ordenaría que se recordase la muerte del monarca con motivo del “cabo de año” mediante toques de campanas en todas las parroquias y conventos de la ciudad. Fue celebrado en el Convento de los Capuchinos.⁶⁸

Además de los acontecimientos personales de la vida de los monarcas existieron otro tipo de relaciones con la catedral de Toledo. La idea de fortalecer el catolicismo desde el poder era una constante en este período. Numerosas son las referencias a los asuntos relacionados con la política sobre los que se informaba al Cabildo desde principios de siglo.

⁶⁵ ACT. AC. vol. 47, ff. 173 y 173v, 29 septiembre 1700; ACT. AC. vol. 47, ff. 175 y 175v, 1 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 176, 3 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 176v, 4 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, ff. 176v y 177, 5 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, ff. 177 y 177v, 7 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 177v, 7 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 177v, 8 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 179, 9 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 179, 10 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 179, 11 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 179v, 12 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 179v, 13 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, ff. 179v y 180, 13 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 180v, 14 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 181, 15 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 182, 16 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 182, 17 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 182v, 18 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 182v, 19 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 183, 20 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 183, 21 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 184v, 22 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 185, 23 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 185v, 25 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 186, 27 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, ff. 186 y 186v, 29 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, ff. 186v y 187, 29 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 187, 30 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 187v, 31 octubre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 187v, 1 noviembre 1700.

⁶⁶ ACT. AC. vol. 47, ff. 187v y 188, 2 noviembre 1700; ACT. AC. vol. 47, fol. 188, 4 noviembre 1700.

⁶⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 47, ff. 191v y 192, 12 noviembre 1700. [Apéndice Documental, nº XLI].

⁶⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 47, fol. 298v, 3 noviembre 1701.

Bajo el reinado de Felipe III España alcanzó su máxima expansión territorial. En el año 1602 el Rey firmó en Valladolid una carta dirigida al Deán y Cabildo de la Catedral toledana solicitando financiación para la guerra, argumentando que tenía que defender las costas y las fronteras de herejes y enemigos de la fe católica.⁶⁹

En respuesta a la carta le concedieron un donativo de 18.000 ducados abonados una primera parte para navidad de 1602, la segunda en la navidad del año siguiente y la tercera para la navidad de 1604.⁷⁰

Las cartas no siempre tenían como fin último la consecución de donativos. En ocasiones el carácter era más de tipo exclusivamente religioso ordenándose procesiones, oraciones y sacrificios religiosos que ayudasen en los prósperos sucesos de la monarquía. Era habitual que en estas manifestaciones también estuviese presente la música.⁷¹

Uno de los acontecimientos más destacados de la política interior del reinado de Felipe III fue la expulsión de los moriscos llevada a cabo de forma escalonada entre los años 1609 y 1613. En las actas capitulares queda constancia de una carta que se recibe del rey en 1614 solicitando a la catedral que se encargase de proponer un día que fuese festivo en toda España para conmemorar la expulsión de los moriscos del país y haberles liberado de estos enemigos de la fe católica y la religión.⁷²

Tras dos meses de deliberaciones, el cabildo aconsejó que esta festividad no fuese de ámbito general en todo el reino, sino que se celebrase de manera particular en las iglesias que su Majestad eligiere y en la iglesia principal de cada uno de los reinos de los que fueron expulsados aprovechando para quitar de la catedral de Toledo la fiesta que conmemoraba la Conversión de los Moriscos de Granada que venía de tiempos de los Reyes Católicos.⁷³

⁶⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 26v, 11 mayo 1602.

⁷⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 23, ff. 26v y 27, 11 mayo 1602.

⁷¹ Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 72v, 8 marzo 1603. [Apéndice Documental, nº II].

⁷² Cfr. ACT. AC. vol. 26, ff. 335 y 335v, 27 mayo 1614. [Apéndice Documental, nº VI].

⁷³ Cfr. ACT. AC. vol. 26, ff. 365v y 366, 18 julio 1614.

Durante el reinado de Felipe IV este tipo de correspondencia entre monarquía y clero siguió siendo habitual. En el año 1635, durante la Guerra de los Treinta Años, queda constancia de una carta informando de las buenas nuevas de Flandes que generó las correspondientes celebraciones con procesiones y Misas.⁷⁴

A la muerte de Felipe IV en 1665, la reina Mariana de Austria se convirtió en regente hasta la mayoría de edad de su hijo Carlos. Llegado ese momento la propia reina lo comunicó a la Catedral.⁷⁵

Durante el reinado de Carlos II serían dos las máximas preocupaciones mostradas al Cabildo: por un lado las graves epidemias de peste que asolaron el país en esta época y por otro el grave estado económico en el que se encontraba la monarquía al final de los Austrias.

El monarca mostró en una carta su inquietud por las noticias sobre enfermedades contagiosas en la ciudad de Cartagena, en clara referencia a la epidemia de peste bubónica que sufrió esta ciudad en 1676, rogándose por ello súplicas, oraciones, procesiones y novenarios a la Virgen del Sagrario.⁷⁶

En el ámbito económico fueron varias las peticiones de ayuda de Carlos II en forma de donativos. A veces esta súplica se solicitaba en granos. A estas alturas del siglo XVII, cada vez era más habitual que los donativos solicitados fueran denegados alegando estar padeciendo el templo malos momentos económicos.⁷⁷

Los tres monarcas objeto de este estudio visitaron la Catedral de Toledo en diversas ocasiones coincidiendo en gran parte con la celebración de la Semana Santa, la Ascensión de la Virgen o el Corpus Christi.

⁷⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 31, fol. 108v, 19 septiembre 1635.

⁷⁵ ACT. AC. vol. 38, ff. 186 y 186v, 10 noviembre 1675.

⁷⁶ ACT. AC. vol. 38, ff. 253v y 254, 7 agosto 1676. [Apéndice Documental, nº XXIV].

⁷⁷ ACT. AC. vol. 40, ff. 105 y 105v, 17 marzo 1682; ACT. AC. vol. 40, ff. 313 y 313v, 5 septiembre 1683; ACT. AC. vol. 40, fol. 318v, 20 septiembre 1683.

Felipe III visitó Toledo en mayo de 1611 y las actas capitulares nos reflejan la llegada de sus majestades para escuchar misa en la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario de la Catedral detallando cómo hicieron su entrada al templo por la Puerta del Perdón.⁷⁸

En el mismo mes del año 1615 volvieron los monarcas para oír misa acompañados de sus hijos. En esta ocasión se ordenaría “...al M^o de Capilla que los músicos ayan de cantar al organillo que estarán cerca del altar mientras el dicho Sor Abbad celebrare la dicha missa...”.⁷⁹

La última visita de Felipe III de la que se tiene constancia sucedió en octubre del año 1616. En esta ocasión el monarca quiso presenciar los oficios religiosos desde la tribunilla del claustro para lo que se instaló una cama de damasco carmesí.⁸⁰

En abril de 1623, bajo el reinado de Felipe IV, tuvo lugar la visita del Príncipe de Gales,⁸¹ único hijo varón del rey de la Gran Bretaña, a la Catedral de Toledo. Con motivo de esta visita se celebraron oficios religiosos acompañados de música y procesión hasta el Monasterio de Santo Domingo el Real.⁸²

El miembro de la realeza que más relación tuvo con la ciudad de Toledo durante el siglo que nos ocupa fue la reina Mariana de Austria. Carlos II comunicó la noticia del destierro de su madre a la ciudad mediante una carta escrita en febrero de 1677.⁸³

⁷⁸ ACT. AC. vol. 26, ff. 53v y 54, 18 mayo 1611.

⁷⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 38, 9 mayo 1615. [Apéndice Documental, nº VII].

⁸⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 27, ff. 186 y 186v, 28 octubre 1616; ACT. AC. vol. 27, fol. 187, 29 octubre 1616.

⁸¹ En marzo de 1623 dos caballeros ingleses llegaron a Madrid de incógnito tras atravesar media Europa disfrazados de criados. Se trataba del príncipe Carlos de Gales, hijo del rey Jacobo I de Inglaterra, acompañado del duque de Buckingham. Habían trascurrido ya varios años de negociaciones entre España e Inglaterra sobre el posible matrimonio del heredero inglés con la infanta María, hermana de Felipe IV. El príncipe de Gales decidió, poniendo en riesgo su vida, venir a Madrid para forzar el cierre del trato y regresar con una esposa. Recibido en la corte con todos los honores, la estancia de Carlos de Inglaterra se alargó durante seis meses. El pacto matrimonial no llegó nunca a cumplirse. Cfr. M^a José Rubio, Op. cit., pp. 293 y 294.

⁸² Cfr. ACT. AC. vol. 29, ff. 93 y 93v, 6 abril 1623. [Apéndice Documental, nº XIV].

⁸³ ACT. AC. vol. 38, ff. 312 y 312v, 23 febrero 1677.

El templo se preparó para recibir a la Reina madre. Lo primero que se dispuso hace referencia a los músicos de la Capilla:

”Este dho dia acordaron que en atencion de estarse aguardando la venida de la Reyna Nra S^{ra} a esta Çiudad, y que no es vien poner en contingencia q los Musicos de esta S^{ta} Iglesia hagan falta, para lo que se ofreciere quando su Mag^d venga a ella, y tenerse notiçia que algunos estan para ir fuera a la fiesta de las 40 horas, se les notifique y requiera y a los Ministriles que pena de cada 50 ducados no salgan ni se ausenten de esta Çiud^d por aora hasta que el Cabildo se asegure de el dia fixo de la venida de su Mag^d...”⁸⁴

Finalmente la reina llegó el día 29 de marzo por la tarde. El acta capitular de ese día nos aporta los detalles de todos los actos organizados para su recibimiento,⁸⁵ así como los referidos a las propinas de los criados y soldados de la reina.⁸⁶

Durante el tiempo que la reina Mariana de Austria permaneció en el Alcázar de Toledo mantuvo una estrecha relación con la Catedral. Era habitual que los sábados por la tarde acudiese a visitar a la Virgen del Sagrario advirtiéndose al maestro de capilla que tuviese preparada la capilla y la música que se debía interpretar para que todo ello fuese del agrado de su majestad.⁸⁷ En ocasiones presenciaba los preparativos de la Virgen con motivo de la fiesta de la Asunción.⁸⁸

También era costumbre que los señores del Cabildo acompañados de un cortejo creado para la ocasión acudiesen a “*dar las Pascuas*” a la reina el día 24 de diciembre.⁸⁹

⁸⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 312v, 23 febrero 1677.

⁸⁵ ACT. AC. vol. 38, ff. 322v y 323, 29 marzo 1677; ACT. AC. vol. 38, fol. 323, 30 marzo 1677; ACT. AC. vol. 38, fol. 323v, 31 marzo 1677; ACT. AC. vol. 38, fol. 324, 1 abril 1677; ACT. AC. vol. 38, fol. 324v, 2 abril 1677. [Apéndice Documental, nº XXVII].

⁸⁶ ACT. AC. vol. 38, fol. 325v, 5 abril 1677.

⁸⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 348v, 3 julio 1677. [Apéndice Documental, nº XXVIII].

⁸⁸ ACT. AC. vol. 39, ff. 61v y 62, 9 agosto 1678.

⁸⁹ ACT. AC. vol. 38, fol. 388v, 18 diciembre 1677; ACT. AC. vol. 38, fol. 389, 20 diciembre 1677; ACT. AC. vol. 38, fol. 390, 22 diciembre 1677; ACT. AC. vol. 38, fol. 392v, 24 diciembre 1677.

Durante su estancia en Toledo tuvo lugar el casamiento de su hijo con María Luisa de Orleans (1679) y por este motivo ella misma ordenó cómo proceder para celebrar el acontecimiento.⁹⁰

Días después del enlace, el rey visitó a su madre preparándose el templo para esta real visita y organizando los actos propios de estas situaciones.⁹¹ El objetivo de la visita debió ser proponerle a la Reina madre su regreso a Madrid ya que tan solo unos días después la reina informaría sobre su vuelta a la corte madrileña.⁹² La última reseña en las actas capitulares sobre Mariana de Austria es para comunicar su muerte.⁹³

Tras esta visita Carlos II volvió a Toledo en varias ocasiones a lo largo de su reinado. Durante sus estancias en el Palacio Real de Aranjuez fueron habituales las visitas en el mismo día a la ciudad.⁹⁴

En mayo de 1698⁹⁵ el rey asistió a la celebración de la Ascensión de la Virgen presenciando la misa solemne que se celebró con motivo de esta festividad así como la interpretación de los villancicos, los motetes y la Salve que por parte de la Capilla de música se cantaron en honor a la virgen y la participación de ministriles bajones en la celebración de la hora *Nona*.⁹⁶

⁹⁰ ACT. AC. vol. 39, ff. 152v y 153, 16 julio 1679. [Apéndice Documental, nº XXXII].

⁹¹ ACT. AC. vol. 39, ff. 170v y 171, 19 septiembre 1679.

⁹² ACT. AC. vol. 39, ff. 172v y 173, 25 septiembre 1679.

⁹³ ACT. AC. vol. 45, ff. 359v y 360, 18 mayo 1696. [Apéndice Documental, nº XXXVI].

⁹⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 39, ff. 338v, 339 y 339v, 25 abril 1681; ACT. AC. vol. 39, ff. 340 y 340v, 25 abril 1681; ACT. AC. vol. 39, ff. 341, 341v y 342, 26 abril 1681; ACT. AC. vol. 39, fol. 342v, 26 abril 1681; ACT. AC. vol. 40, fol. 116, 27 abril 1682; ACT. AC. vol. 40, ff. 117v y 118, 3 mayo 1682; ACT. AC. vol. 44, ff. 281 y 281v, 8 mayo 1692; ACT. AC. vol. 44, ff. 281v y 282, 8 mayo 1692; ACT. AC. vol. 44, fol. 282v, 9 mayo 1692; ACT. AC. vol. 44, fol. 282v, 9 mayo 1692.

⁹⁵ A partir de la primavera de 1698 Carlos II sufrió constantes recaídas en sus males. El rey caminaba apoyado en los hombros de un criado y apenas recibía audiencias ni se ocupaba de asuntos de gobierno. Se le recomendó un cambio de aires y se decidió el traslado de los reyes con un séquito muy reducido a la ciudad de Toledo. Allí residieron en el Palacio Arzobispal durante mes y medio, de abril a junio de 1698, llevando una vida de oración y recogimiento, sin más actividad que asistir a ceremonias religiosas. En este ambiente devoto Carlos II exigía un total asilamiento. Cfr., M^a José Rubio, Op. cit., p. 445.

⁹⁶ ACT. AC. vol. 46, ff. 229v y 230, 7 mayo 1698. [Apéndice Documental, nº XXXVIII].

Días después acudieron los reyes a la Misa y Procesión del Corpus de Toledo.

A la muerte del rey Carlos II, Felipe V expresó el deseo de que la reina viuda abandonase la ciudad de Madrid antes de su llegada. Por ello, Mariana de Neoburgo se retiró a Toledo donde vivió recluida en el Alcázar.

En febrero de 1701 la reina hizo entrada en Toledo hospedándose en las Casas Arzobispales mientras preparaban el Alcázar.⁹⁷ Por su estado de reciente viudedad, Mariana de Neoburgo entró en la ciudad por la noche y sin ningún tipo de recibimiento solicitando visitar a la Virgen del Sagrario.⁹⁸

Durante su estancia en Toledo los cargos de la Catedral acudieron a dar las Pascuas a la reina.⁹⁹ También fueron continuas las visitas de la reina al templo para orar ante la Virgen del Sagrario, sobre todo los sábados, así como la asistencia a los oficios de la Semana Santa.¹⁰⁰ Como muestra de su fervorosa devoción Mariana de Neoburgo ofreció a la virgen una joya de diamantes y amatistas en forma de jarra.¹⁰¹

Felipe V visitó a la reina viuda en agosto de 1701 y aprovechó la ocasión para asistir a la catedral a escuchar misa continuando de esta manera con la tradición de sus predecesores.¹⁰²

La reina Mariana de Neoburgo residió en el Alcázar de Toledo hasta el año 1706 en que se trasladó a Bayona (Francia) donde fue desterrada por el Rey Felipe V.¹⁰³ Finalmente acabó sus días en el Palacio del Infantado de Guadalajara donde falleció en el año 1740.

⁹⁷ ACT. AC. vol 47, ff. 224 y 224v, 3 febrero 1701.

⁹⁸ ACT. AC. vol 47, ff. 225 y 225v, 3 febrero 1701. [Apéndice Documental, nº XLII].

⁹⁹ ACT. AC. vol 47, fol. 314v, 24 diciembre 1701.

¹⁰⁰ ACT. AC. vol 47, fol. 316, 4 enero 1702; ACT. AC. vol 47, ff. 330 y 330v, 16 febrero 1702; ACT. AC. vol 48, ff. 306 y 306v, 14 marzo 1704; ACT. AC. vol 48, ff. 307v, 308, 308v y 309, 17 marzo 1704; ACT. AC. vol 49, ff. 45v y 46, 6 abril 1705.

¹⁰¹ Cfr. ACT. AC. vol 49, fol. 117v, 28 septiembre 1705.

¹⁰² ACT. AC. vol 47, ff. 273 y 273v, 30 julio 1701; ACT. AC. vol 47, ff. 274 y 274v, 1 agosto 1701. [Apéndice Documental, nº XLIII].

La Catedral de Toledo tuvo un papel protagonista, no sólo dentro de la propia ciudad, sino en todo el reino por su condición de Sede Primada Religiosa de España ejerciendo una gran influencia sobre la sociedad de la época. Los detalles que nos revela el análisis de las fuentes primarias del siglo que ocupa nuestro estudio nos confirman cómo la Catedral Primada de la ciudad de Toledo también influyó en destacados asuntos de la monarquía, a pesar del traslado de la Corte a Madrid, protagonizando acontecimientos importantes en la historia de nuestro país.

¹⁰³ Con el objetivo de apartarla definitivamente del nuevo reinado y castigar su actitud contra los Borbones, Felipe V ordenó su destierro inmediato fuera del país. El 22 de agosto de 1706 la reina viuda abandonó Toledo, rumbo a Francia, donde se le destinó como nuevo domicilio la ciudad de Bayona. Viviendo en suelo francés podría ser vigilada por el rey Luis XIV, quedando fuera de la frontera española para que su condición de expulsada por traición al monarca fuera pública y notoria. Cfr., M^a José Rubio, Op. cit., p. 459.

II. CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

II.1. Aspectos generales sobre la Capilla de Música

En el presente capítulo haremos un recorrido por los activos de la Capilla de Música de la Catedral de Toledo. Primeramente trataremos los aspectos generales de dicha capilla para a continuación detener nuestra atención en los sucesivos Maestros de Capilla como en la totalidad de voces, organistas y ministriles que integraban la misma.

Desde la Edad Media la función principal de la Capilla de Música ha sido magnificar la celebración del culto divino. Así cuanto más esplendor y solemnidad tuvieran las celebraciones litúrgicas en la catedral de Toledo mayor sería la gloria de Dios y la fama de la institución.¹⁰⁴ Tanto el Cardenal Arzobispo como el Cabildo siempre dieron mucha importancia a todo lo relacionado con el canto, los cantores y, en general, con todos los prebendados y obligados a la asistencia coral.¹⁰⁵

En sus orígenes, el *chantre* o *capiscol* representaba la máxima autoridad musical en lo relacionado con las celebraciones corales que se celebraban en la catedral. A lo largo del siglo XVI y, a medida que la música y, especialmente la polifonía, desempeñaron un mayor papel en la liturgia, el chantre cedió parte de sus competencias al verdadero director musical de las celebraciones corales cuya superior formación musical le permitía componer su propio repertorio. De esta manera nació el cargo de *maestro de capilla* que fue adquiriendo más relevancia con el paso de los siglos convirtiéndose en la principal figura musical.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Cfr. M^a José Lop Otín: *El Cabildo Catedralicio de Toledo en el siglo XV*, Madrid, Fundación Ramón Areces, 2003, p. 106.

¹⁰⁵ “*El canto de órgano, el llamado canto llano y el fabordón con ministriles acompañantes, fueron cosas tan notables y tan excelentes dentro de Toledo, en medio de lo muy bueno español de los siglos XVI y XVII, que siempre la Primada mereció por esa razón ser considerada norma y modelo de las demás iglesias españolas,...*” Cfr. Felipe Rubio Piqueras: “Música y Músicos Toledanos” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, junio 1923, p. 113.

¹⁰⁶ A partir del año 1599 el cargo de Maestro de Capilla en la catedral de Toledo llevó anexa una ración. Cfr. ACT. AC. vol. 45, fol. 307, 5 diciembre 1695.

Las voces que integraban la capilla de música se dividían en *cantores* y *psalmeadores*. A partir del siglo XV asociamos el término cantor con aquellas voces encargadas de interpretar el canto de órgano.¹⁰⁷ A mediados del siglo XVI surgió la categoría de los psalmeadores para identificar a un grupo de cantores no racioneros cuya función se limitaba a la interpretación del canto llano.¹⁰⁸

A lo largo del siglo XVII la capilla de música fue adaptando su estructura para tener cubiertas las obligaciones de canto de órgano y poder interpretar las obras compuestas por los maestros de este siglo, sin abandonar el canto llano que siguió estando presente en la catedral de Toledo a lo largo de toda la centuria.

Los cantores de música polifónica se dividían, según el registro de sus voces, en *tiples*, *contraltos*, *tenores* y *contrabajos*. Estos cantores podían ser racioneros o asalariados, quedando asignadas dos raciones para cada voz.¹⁰⁹

La función de los psalmeadores, más conocidos durante este siglo como psalmistas o psalmeantes, era supervisada por los racioneros *sochantre*, *socapiscol*¹¹⁰ y *claustrero*.¹¹¹ En este periodo el número de voces psalmistas osciló entre diez y quince aunque durante las primeras décadas se

¹⁰⁷ Cfr. François Reynaud: *La polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris, CNRS Brepols, 1996, p. 2.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁹ Felipe Rubio Piqueras establece que del total de cincuenta raciones asociadas a los diferentes cargos de la capilla de música, a la voz de tiple se destinaban la ración número 22 y 40, a la voz de contralto las raciones número 45 y 48, para la voz de tenor las número 23 y 44 y para los cantores contrabajos se reservaban las raciones número 10, 24 y 47 aunque no siempre todas estaban ocupadas. Cfr. Felipe Rubio Piqueras: "Música y músicos toledanos" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 13, 1922, pp. 200-229.

¹¹⁰ Detalle de las obligaciones del sochantre y socapiscol en el siglo XVII: "*Que se encargue y intime a los Sochantres, y espeçialmente al Socapiscol, no apresuren en el choro, guardando en offiçiar las horas y Missa el buen orden que se requiere y siempre se ha estilado dando a cada solemnidad y offiçio la que le corresponde para que no aya motivo ni ocassion de reparo ni en el choro ni fuera de el, y que este con cuidado de decir los Versos de los Hymnos, o Psalmos reçados que tocan al Organo como obligaçion propia suya, y se evite el escrupulo de que se omitan por no aver persona determinada que cuide de esto, y dudarse de alguna falta en ello. Y que lo mismo se haga en Maytines al Te Deum Laudamus, diciendo alternativamente este Hymno los Sochantres que asisten a ellos y se les intime juntamente para que cuiden de que asi se execute.*" Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 173, 13 septiembre 1675.

¹¹¹ El Claustro, también llamado durante el siglo XVII Maestro de Melodía, era la persona que se responsabilizaba de la escuela de los clerizones, ocupándose de instruirles en el canto llano o de melodía y de corregir los defectos en que pudieran incurrir tanto en la música como en la lectura. Dentro de los clerizones se encontraba el grupo de los seises.

hace complicado dar un número exacto porque era habitual en los Libros de Obra y Fábrica de la catedral no establecer diferenciación entre los cantores asalariados encargados de la polifonía y los psalmistas. De hecho, apreciamos que la línea que divide a ambos es tan fina que en ocasiones una misma persona hacía labores de psalmista y también de cantor polifónico cuando las cualidades de su voz así lo permitían y las necesidades de la capilla de música lo requerían.¹¹² La colaboración era mutua, siendo habitual que los miembros del canto llano interviniesen con la capilla polifónica para reforzar la cuerda de bajos y también está documentada en las catedrales la presencia de los cantores de la capilla en el coro de canto llano.¹¹³ La obligación de salmear no quedaba reservada únicamente para las voces graves de la capilla haciéndose extensible también a tiples y contralto quienes “cumplían a regañadientes” con esta tarea.¹¹⁴

Los seises constituían una categoría más dentro de las voces que integraban la capilla de música remontándose su presencia a mediados del siglo XV.¹¹⁵ Como su propio nombre indica, desde sus orígenes se consideró que seis era el número de miembros más idóneo. Esta formación, a pesar de su reducida composición, siempre estuvo muy considerada desde el cabildo catedralicio toledano. Estos niños cantores no recibían ninguna remuneración económica por su participación activa dentro de la capilla; a cambio eran mantenidos y recibían una completa formación musical en la casa del maestro de capilla, donde vivían. A lo largo del siglo XVII el número de niños no siempre fue seis, encontrándonos ligeras variaciones en esta cifra considerada como la más apropiada.

¹¹² “Llamados este día los Señores Dean, y caviº trataron de lo spiritual, y acordaron lo sigtº Que los cantores asalariados desta S^{ta} Igl^a tengan oblig^{on} a Psalmear en el choro, y cantar en lo que se ofreziere en el, porque introduçiendo los que no estan reçibidos para psalmeadores el deçir que no tienen oblig^{on} a psalmear, y se le notifique al apunt^{or} para que se lo notifique a ellos, y de quenta al S^r Presidente, y el S^r que los fuere procure remediarlo penandolos en lo que le pareziere hasta que con efecto vayan cumpliendo con esta oblig^{on}; y que lo mismo se haga con los R^{os} cantores, que no cantaren en las festividades quando hubiere varetas = y se llame para ver las fundaz^{nes} de las capellanias del choro, y constituçiones, que hablan a cerca de los capellanes para reconozar la oblig^{on} que tienen de cantar en el choro”. Cfr. ACT. AC. vol. 37, ff. 122v y 123, 5 septiembre 1670.

¹¹³ Santiago Ruiz Torres: “Entorno a la mensuración del canto llano: una nueva aproximación a partir del examen crítico de sus fuentes”, en *El Entorno Musical del Greco*, Actas del Simposio, Toledo, 30 enero-2 febrero 2014, p. 53.

¹¹⁴ Cfr. Carlos Martínez Gil: “La selección de voces para la capilla de música de la catedral de Toledo. El viaje de Alonso Lobo en 1600.”, en *El entorno Musical del Greco*, Actas del Simposio, Toledo, 30 enero-2 febrero 2014, p. 228.

¹¹⁵ Cfr. François Reynaud, Op. cit., p. 142.

Desde el siglo XIV los cantores de la capilla de música tuvieron la necesidad de ser acompañados por algún instrumento que apoyase y reforzase sus voces. En un primer momento se encargó esta función al órgano, presente en los oficios religiosos y tañido en sus inicios por el maestro claustrero. A medida que el instrumento empezó a requerir conocimientos más especializados fueron contratados los primeros organistas profesionales a quienes se les asignaría una ración en el año 1482.¹¹⁶ Posteriormente complementarían este refuerzo vocal otros instrumentos musicales que fueron integrándose en la capilla. Ahora bien, si la tradición de poseer cantores y organistas en la catedral de Toledo se remonta a época medieval, habría que esperar hasta el año 1531 para encontrar la presencia documentada de ministriles en los Libros de la catedral.¹¹⁷ La familia de los instrumentos de viento fue la primera en introducirse en las capillas catedralicias en el siglo XVI con la función de acompañar y sostener a las voces.

Los ministriles presentes en la capilla de música a principios del siglo XVII eran alrededor de diez, todos ellos de viento.¹¹⁸ Durante el periodo estudiado observamos pequeñas oscilaciones aunque siempre en cifras cercanas al diez, siendo seis¹¹⁹ el número de ministriles menor que hemos hallado y trece la cifra más alta coincidiendo con las décadas finales de la centuria.¹²⁰ Pero este aumento es un dato puntual que no se mantuvo durante muchos años volviendo a ser diez los ministriles en los inicios del siguiente siglo.

Los instrumentos que se escuchaban en la catedral durante las primeras décadas del XVII eran bajones, chirimías, sacabuches y cornetas, además del órgano.

¹¹⁶ Cfr. M^a José Lop Otín, Op. cit., p. 176

¹¹⁷ Cfr. François Reynaud, Op. cit., p. 204.

¹¹⁸ Desde el año 1531 que comienzan a aparecer los primeros documentos relacionados con los ministriles constan seis músicos como integrantes de la capilla. Desde 1536 y hasta 1562 ascienden a ocho. A partir de 1563 pasan de ocho a nueve. De 1563 a 1585 la cifra se mantiene en nueve con momentos de diez. A partir de 1585 y hasta 1600 la cifra llegó incluso a once en algunos años. Cfr. François Reynaud, Op. cit., pp. 213-214.

¹¹⁹ En el año 1663 figuran en la plantilla de ministriles de la capilla de la catedral de Toledo un total de seis. Tres ministriles bajones, dos sacabuches y un ministril corneta. Cfr. LOF. 1663.

¹²⁰ Según los datos que ofrecen los Libros de Frutos y Gastos de la catedral de Toledo (LOF.), entre los años 1680 y 1682 el número de ministriles de la capilla ascendió a trece (dos arpistas, un archilaúd, un violón, cuatro ministriles bajones, tres sacabuches y dos cornetas). A partir del año 1683 se fue reduciendo manteniéndose entre nueve y diez.

El carácter conservador de las capillas religiosas demoraba la introducción de nuevos instrumentos en comparación con las capillas de música no religiosas.¹²¹ Se veía con demasiada prudencia la introducción de instrumentos como violines o clarines¹²² en el ámbito litúrgico, por considerarse destinados a fines profanos y no religiosos. Con el paso del tiempo acabarían formando parte de las mismas.¹²³

A lo largo del siglo XVII destacamos la entrada de tres nuevos instrumentos en la capilla de música de la catedral de Toledo: el arpa, el archilaúd y el violón. La adecuación a las características del nuevo lenguaje barroco de la música hizo necesaria la introducción de instrumentos para la ejecución del bajo continuo y bajo cifrado. Además, la policoralidad y su consecuente necesidad de un mayor número de voces distribuidas en varios coros colocados en diferentes espacios, obligaba a los instrumentos a acompañar a las voces y a sustituirlas cuando la ocasión así lo requería.¹²⁴

El arpa fue el primer instrumento que se introdujo en la capilla durante el siglo XVII, concretamente en el año 1639¹²⁵ seguido del archilaúd en 1664¹²⁶ y del violón en 1677.¹²⁷

¹²¹ En la plantilla de instrumentos que integraban la Real Capilla de Madrid en el año 1701 ya hay presencia de violines y clarines, además de arpa, archilaúd, bajones y violones. Cfr. Begoña Lolo: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1988, pp. 40-41.

En base a los datos de las Actas Capitulares y los Libros de Obra y Fábrica de la catedral de Toledo, en su capilla de música en el año 1701 aún no se han introducido ni el violín ni el clarín, se ha extinguido el archilaúd y siguen teniendo vigencia instrumentos de viento como el sacabuche y la corneta.

¹²² En el año 1702 se presentó en la Catedral de Toledo para ser examinado un ministril clarín que no sería recibido por considerarse a este instrumento bélico y por tanto no apropiado para el culto y poco adaptable a los puntos de música. Cfr. ACT. AC. vol. 48, fol. 74, 1 diciembre 1702 y fol. 84v, 22 diciembre 1702.

¹²³ El violín se introdujo en la capilla de música de la catedral de Toledo a finales del año 1716 y el clarín no se incorporaría hasta el año 1748. Cfr. Carlos Martínez Gil: *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764)*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 355, 356, 389 y 390.

¹²⁴ En algunas de las obras de este siglo que se conservan en el Archivo Capitular de la catedral de Toledo encontramos partituras dentro de los coros de las composiciones que no llevan escrito texto, siendo destinadas a ser interpretadas por un instrumento, aunque no siempre lo especifica. En la obra de Tomás Micieces *Magnificat a 10*, la voz del bajo del primer coro es instrumental. En el salmo *Beatus Vir a 10 con Instrumentos*, de Pedro de Ardanaz, las dos primeras voces del tercer coro están compuestas expresamente para el bajoncillo. Vuelve a utilizar este instrumento para la segunda voz del segundo coro de la obra *Laetatus Sum a 13*, siendo la voz del bajo del mismo coro instrumental.

¹²⁵ Cfr. LOF. 1639, fol. 61v.

¹²⁶ Cfr. LOF. 1664, fol. 85.

¹²⁷ Cfr. LOF. 1677, fol. 61v.

La llegada de estos nuevos instrumentos no supuso un aumento en el número de ministriles. Lo que sí supondría es un cambio en la estética de la música que en la catedral toledana se interpretaba. La capilla de música evolucionó para adaptarse a las nuevas características de la música barroca, pasando de tener un acompañamiento reservado exclusivamente a los instrumentos de viento a contar con un grupo de ministriles donde estos instrumentos se iban reduciendo al tiempo que los de cuerda adquirían mayor presencia.

Cuadro 4. Evolución de los miembros de la Capilla de Música durante el siglo XVII.

	1604	1610	1620	1632	1639	1650	1661	1662	1664	1665	1670	1677	1682	1686	1695	1706
CANTORES ^(*)	25	28	32	22	20	20	24	24	22	28	28	24	20	20	18	26
ORGANISTAS	3	5	3	3	3	3	3	2	3	3	3	3	4	3	4	3
BAJÓN	4	4	2	4	4	3	3	3	3	5	3	4	4	2	4	4
SACABUCHE	4	4	4	3	2	2	2	2	2	2	2	2	3	1	1	1
CORNETA	3	2	2	3	3	2	3	3	1	1	1	2	2	2	2	3
ARPA					1	1	1			1	2		2	1	1	1
ARCHILAUD									1	1	1	1	1	1		
VIOLÓN												1	1	1	1	1
TOTAL MINISTRILES	11	10	8	10	10	8	9	8	7	10	9	10	13	8	9	10
TOTAL CAPILLA	39	43	43	35	33	31	36	34	32	41	40	37	37	31	31	39

* En el cómputo total de cantores se incluyen tanto las voces destinadas al canto de órgano como los psalmistas encargados del canto llano. En ocasiones, algunos psalmistas también se integraban en el canto de órgano y viceversa.

II.2. Maestros de Capilla

Las obligaciones del maestro de capilla no han variado mucho a lo largo de los siglos dentro de la catedral de Toledo, siendo similares las desempeñadas por los maestros del XVII a las que ejercieron los maestros de capilla del siglo anterior,¹²⁸ especialmente a partir de la segunda mitad cuando empezó a ser habitual que los maestros se encargasen de la composición de la polifonía en latín para la capilla de música.

En el libro tercero de Prebendas de la Iglesia Primada española se encuentran los distintos oficios que se precisan para el buen servicio de la liturgia, entre ellos el de *maestro de capilla*. Este libro contiene todo lo relativo a las obligaciones del cargo que consistían básicamente en la enseñanza y el cuidado de los seises, llevar el compás en los cantos de órgano, encomendar las obras de contrapunto concertado que se debían cantar, detallando además el comportamiento del maestro con su capilla cuando se recibiese la visita del Rey a la catedral.¹²⁹

Desarrollando estas obligaciones básicas del maestro de capilla encontramos que éste no sólo tenía que hacerse cargo de los seises cuando estaban en su casa. En épocas en las que escaseaban voces en la capilla tenía que salir a buscarlas por las diferentes ciudades y pueblos. Para esta tarea así como para examinar las voces y músicos que llegaban a la capilla, contaba con la colaboración de los demás racioneros músicos.

En cuanto a las funciones musicales específicas, el maestro tenía obligación de componer música para la catedral, ensayarla con la capilla y dirigir a la misma en el momento definitivo de su ejecución. Las épocas compositivas de mayor trabajo solían coincidir con las fechas más

¹²⁸ François Reynaud en su estudio de la capilla toledana durante el siglo XVI, divide las obligaciones del maestro de capilla en dos: las obligaciones administrativas y las musicales. Dentro de las tareas de tipo administrativo recoge la búsqueda y presencia en los exámenes para la recepción de nuevas voces para la capilla, el alojamiento, cuidado y enseñanza del canto polifónico a los seises, las lecciones de canto polifónico a los cantores en el claustro de la catedral y la elección de los cantores para las ceremonias que se celebraban fuera de la catedral. En cuanto a las obligaciones musicales destaca que el maestro debía poseer un control del repertorio, responsabilizándose de los libros de música polifónica así como de su corrección, la adquisición de nuevos libros y la composición de los villancicos de la Navidad y de la Epifanía, de misas, salmos, himnos y motetes para el repertorio que se interpretaba. En lo referido a la ejecución musical coordinaba a los cantores, organistas y ministriles, dirigía a los cantores en el coro y la participación en el canto de órgano. Cfr. François Reynaud, Op. cit., p. 139.

¹²⁹ Cfr. Felipe Rubio Piqueras, Op. cit., octubre-diciembre 1922, p. 203.

solemnes del calendario litúrgico (Navidad, Semana Santa, Corpus Christi y Asunción de la Virgen).

Desde el cabildo catedralicio de Toledo se prestaba especial atención a la originalidad de las obras compuestas por los maestros de capilla quienes a veces debido a las muchas horas que requería la composición y las pocas que disponían para dedicarse a ella, recurrían a la música de maestros anteriores utilizándola como material para sus composiciones. Algunas obras se guardaban evitando que fueran empleadas en ocasiones posteriores dado que era obligación de los maestros componer obras nuevas para cada festividad.¹³⁰

Las obras se encuentran divididas en dos grandes grupos: obras en latín y obras en castellano.

Para la composición de la música en latín (*Misas, Motetes, Psalmos, Magníficats*, etc.) el maestro disponía de mayor libertad de tiempo que para la composición de las obras en castellano. Este es el motivo por el que las obras en latín de los maestros de capilla son de mejor calidad. Las obras polifónicas en castellano, los *Villancicos*, eran interpretadas sobre todo en las Octavas de las grandes festividades litúrgicas. Para cada una de las fiestas el maestro debía componer ocho villancicos y esta tarea era llevada a cabo en los días previos a las mismas. Dichas obras sólo podían ser interpretadas una sola vez, componiéndose ocho nuevas para cada festividad del año y para cada año. Esto suponía que los maestros no se esmerasen demasiado en una obra que se componía en poco tiempo y que su vida iba a ser relativamente corta. A pesar de ello, han llegado hasta nuestros días magníficos ejemplos de villancicos aunque lamentablemente ninguno en la catedral de Toledo.

El maestro de capilla de la catedral de Toledo tenía asignada una ración.¹³¹ Disfrutaba de un salario que recibía por tercios (cada cuatro meses) y al que se le añadía la parte

¹³⁰ En el año 1625 se advirtió al maestro de capilla "...q el día de la octava de Corpus Christi al encerrarle se cante este año y los sig^{tes} el mejor villancico, y advierta al M^o de Cap^a q las letras y composicion de ellas en esta S^{ta} Yg^a an de ser nuevas, y q no se aian cantado en otra parte..." Cfr. ACT. AC. vol. 29, fol. 189v, 2 junio 1625.

¹³¹ La ración que se asignaba al cargo de maestro de capilla en Toledo era la número 35. Esta ración se anexó definitivamente al cargo en el año 1599 que hasta entonces tenía asociada una de Tenor. Por tanto a partir de esta fecha siempre se proveyó para el maestro de capilla siendo el primero en disfrutarla el maestro Alonso

correspondiente por la ración en la repartición anual de las ganancias del cabildo. Los miembros racioneros de la capilla también tenían derecho a varios días de licencia para su recreación por cada tercio del año, siempre que fueran solicitados con anticipación. Además de su salario, el maestro recibía cantidades económicas por el cuidado de los seises y ayudas anuales por la composición e impresión de los villancicos.¹³² A todo ello se le añadían otras adicionales por cada encargo que se le encomendase desde el cabildo, como salir a buscar por toda la geografía voces para la capilla o analizar e informar sobre los diferentes libros de música que llegaban a la catedral enviados por otros maestros de música.

No cabe duda que el cargo de maestro de capilla en Toledo iba asociado a un buen salario aunque también a una gran carga de trabajo y dedicación. A lo largo del siglo que ocupa nuestro estudio fueron nueve los maestros de capilla que estuvieron al frente de la misma. Algunos de ellos se mantuvieron fieles en el desempeño de sus funciones hasta su muerte; para otros el paso por la capilla toledana fue una etapa más en su trayectoria profesional. A continuación analizaremos el periodo durante el cual ejercieron su magisterio en la catedral toledana en base a la información contenida en los Libros de Actas Capitulares, Libros de Obra y Fábrica y Expedientes de Limpieza de Sangre del Archivo Capítular de la Catedral de Toledo.

II.2.1. Alonso de Tejeda (1604-1617)

El maestro zamorano Alonso de Tejeda llegó a Toledo después de una dilatada trayectoria como maestro de capilla en otras iglesias. Su primer magisterio documentado lo desempeñó en la catedral de Calahorra desde donde fue a la catedral salmantina de Ciudad Rodrigo¹³³ y posteriormente a la catedral de León, a finales del siglo XVI.¹³⁴ Su paso por la catedral leonesa

Lobo. A partir de él todos los maestros del siglo XVII tendrían asociada a su cargo esta ración número 35 del Coro del Deán. Cfr. Felipe Rubio Piqueras, Op. cit., p. 211-213.

¹³² Las ayudas a la composición de villancicos se gratificaban con tres mil maravedíes desde inicios del siglo XVII y hasta 1637, año en que se incrementó a cuatro mil maravedíes por la composición más dos mil maravedíes por la impresión de los mismos. Esta cantidad de seis mil maravedíes se mantuvo estable hasta el final del magisterio de Pedro de Ardanaz, último maestro del siglo XVII.

¹³³ Véase: Dionisio Preciado: "Alonso de Tejeda" en *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. 10, pp. 247-249.

¹³⁴ El maestro Alonso de Tejeda fue maestro de capilla en la catedral de León entre los años 1591 y 1593. De este breve magisterio cabe destacar que fue el maestro responsable de la introducción del bajón en la capilla de

duró poco más de dos años marchándose a Salamanca hasta principios del siglo XVII. Finalmente consiguió llegar a la catedral de su ciudad, Zamora.¹³⁵

Los magisterios desempeñados por Tejeda se caracterizan por ser episodios muy breves hasta su llegada a Toledo, donde desempeñó el cargo más duradero, permaneciendo desde 1604 hasta 1617.

A principios del año 1604 la catedral de Toledo publicó edictos para cubrir la ración anexa al magisterio de capilla que había quedado vacante tras la marcha de Alonso Lobo a la catedral de Sevilla.¹³⁶

Transcurridos los plazos de los edictos y llegado el momento de los exámenes, el cabildo se reunió para detallar los ejercicios que tendrían que realizar los opositores al cargo de maestro de capilla. Para ello se redactó un memorial que contiene veinte ejercicios en los que se detallan las diferentes cuestiones técnicas sobre las que serían examinados los opositores, convirtiéndose en un documento de gran valor y que estuvo vigente en las pruebas que realizaron los maestros de capilla del siglo XVII.¹³⁷

Los aspirantes a la plaza del magisterio de capilla vacante fueron Diego de Bruceña, maestro de capilla de Burgos, Francisco de Bustamante, maestro de capilla de Coria, Lucas Tercero, maestro de capilla de León y Joan Siscar, maestro de capilla de Valladolid.¹³⁸ Finalizados todos los exámenes y oída la opinión de los cantores y ministriles de la capilla decidieron no otorgar la ración a ninguno de los opositores prorrogando dos meses más el plazo para que se presentasen otros candidatos.¹³⁹

música de esta ciudad. Cfr. Dionisio Preciado: *Alonso de Tejeda*, vol. 1, Madrid, Editorial Alpuerto, 1974, pp. 27-30.

¹³⁵ Hasta en dos ocasiones estuvo el maestro Tejeda en la catedral de Zamora: la primera vez entre los años 1601-1604, y la segunda entre 1623-1628, año en que murió. *Ibid.*, pp. 59-62 y 103-105.

¹³⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 152v, 27 febrero 1604.

¹³⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 23, ff. 182, 182v y 183, 21 mayo 1604. [Apéndice Documental, Documento nº III].

¹³⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 23, ff. 183v y 184, 24 mayo 1604.

¹³⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 23, ff. 185 y 185v, 31 mayo 1604.

En esta segunda fase se presentó Alonso de Tejeda.¹⁴⁰ El día 3 de agosto y tras haber escuchado las opiniones de los miembros de la capilla sobre cada uno de los opositores al cargo se procedió a la votación para proveer el magisterio de capilla siendo el resultado un voto para Lucas Tercero, maestro de capilla de León, y diecinueve votos para Alonso de Tejeda.¹⁴¹ Esta diferencia de votos nos pone de manifiesto la calidad del maestro zamorano.

En la celebración de la Navidad del año 1604 Tejeda se encargó de las tareas y compromisos propios de su cargo, como probar con la capilla durante los días previos los villancicos que se cantarían durante las Pascuas de ese año.¹⁴²

A juzgar por la información que nos aportan las actas capitulares debió ser muy satisfactoria desde sus inicios la labor que desempeñó Tejeda al frente de la capilla de música, tanto para los señores capitulares como para los cantores y ministriles, ya que lo propios músicos fueron los encargados de solicitar un aumento de salario para su maestro. Éste le fue concedido¹⁴³ no siendo el único que disfrutó el maestro,¹⁴⁴ aunque su magisterio no estuvo exento de apercibimientos.¹⁴⁵

A finales de octubre de 1606 se recibió una petición del maestro tras la cual se propusieron edictos para su ración.¹⁴⁶ En esta petición enviada desde Zamora solicitaba que se acomodase en algún oficio a su cuñado y, si esto no fuese así, manifestaba no volver a la catedral

¹⁴⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 207v, 28 julio 1604.

¹⁴¹ Cfr. ACT. AC. vol. 23, ff. 208 y 208v, 3 agosto 1604.

¹⁴² Cfr. ACT. AC. vol. 23, 246v, 11 diciembre 1604.

¹⁴³ Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 301, 19 julio 1605 y LOF. 1605, fol. 21.

¹⁴⁴ Al año siguiente se le volvería a aumentar el salario a Alonso de Tejeda hasta llegar a los doscientos ducados anuales, que es el salario que tendrían los maestros de capilla de este siglo a excepción de Juan de Padilla en sus últimos años y Pedro de Ardanaz, que llegarían a trescientos ducados. Cfr. ACT. AC. vol. 24, fol. 6v, 13 enero 1606 y LOF. 1606, fol. 22.

¹⁴⁵ El maestro Tejeda recibió varias advertencias durante su magisterio. Una de ellas fue “...*que el Maestro de Capilla no consienta entrar a cantar en el choro persona alguna a quien no aya examinado si es habil para ello.*” Cfr. ACT. Vol. 26, fol. 275, 9 septiembre 1613.

Al año siguiente pidieron “*que el Maestro de Capilla que es o por tpo fuere no consienta que en las lamentaciones se dexa de cantar verso ni palabra alguna.*” Cfr. ACT. AC. vol. 26, fol. 317v, 11 abril 1614

¹⁴⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 24, fol. 88v, 26 octubre 1606.

toledana rechazando su ración. El cabildo le respondió instándole a decidir sobre regresar o dejar el puesto, investigando por qué había vuelto a Zamora.¹⁴⁷ Finalmente, Alonso de Tejeda regresó a Toledo.¹⁴⁸

Tras este capítulo aislado la normalidad volvió a la capilla de música. En la Navidad del año 1610 recibió Tejeda diez ducados de aguinaldo “*por lo bien que se a cantado estas pascuas*”.¹⁴⁹

Otra de las tareas propias del maestro era analizar y comprobar la conveniencia de los libros de música que se recibían procedentes de diferentes catedrales. En enero de 1611 se recibieron unos libros enviados por el maestro de capilla de Lisboa.¹⁵⁰

Pero la tarea más complicada que le debía resultar al maestro era el cuidado y educación de los seises. En el año 1614 Alonso de Tejeda suplicó que “*...se sirviesen de encargar a otra persona el alimentar los Seyses quedandose a su cargo el enseñarlos la musica poque le rebuelven su cassa y no son obedientes antes salen de su casa sin su licençia y le dan muchas pesadumbres y desasosiegos...*”.¹⁵¹

En 1615 tuvo que encargarse de los preparativos musicales de la visita del rey Felipe III y de su familia a escuchar misa en la catedral.¹⁵² En 1617 recibió instrucciones muy detalladas acerca de los aspectos musicales para la celebración del corpus.¹⁵³ Pero tres días después el maestro enviaría una carta manifestando su dejación del cargo motivado por unos problemas surgidos con tres cantores de la capilla¹⁵⁴ y excusándose porque “*...no tiene coraçon para despedirse*

¹⁴⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 24, fol. 89v, 31 octubre 1606.

¹⁴⁸ En enero del año siguiente el maestro Tejeda solicitó que no se tuviesen en cuenta las faltas durante su ausencia, pero eso no sucedió. El cabildo, como castigo, optó por no compensarle las penas por esta causa. Cfr. ACT. AC. vol. 24, fol. 101, 8 enero 1607.

¹⁴⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 26, fol. 12v, 10 enero 1611.

¹⁵⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 26, fol. 18, 21 enero 1611, fol. 44v, 11 abril 1611.

¹⁵¹ Cfr. ACT. AC. vol. 26, fol. 403, 6 noviembre 1614.

¹⁵² Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 38, 9 mayo 1615.

¹⁵³ Cfr. ACT. AC. vol. 27, ff. 235v y 236, 24 mayo 1617. [Apéndice Documental, Documento nº IX].

¹⁵⁴ Los cantores que motivaron la renuncia al magisterio toledano del maestro Tejeda fueron los racioneros contraltos Francisco Molina, Alonso Carrillo y Juan Vera quienes demostraron con sus comportamientos, tanto

personalme de quien tanta md. lea hecho...”¹⁵⁵ Inmediatamente después se pusieron los edictos para cubrir la plaza que dejaba vacante Tejeda.¹⁵⁶

Tan sólo un ejemplo de las obras de música que compuso durante su estancia en Toledo ha llegado hasta nuestros días. *Jesu corona virginum* es un himno compuesto para cuatro voces sin acompañamiento instrumental basado en la técnica del contrapunto imitativo renacentista. Esta obra se encuentra recogida en el Códice 25 perteneciente a la colección de *Libros de Coro Polifónicos Manuscritos* conservados en la Catedral de Toledo.¹⁵⁷

Alonso de Tejeda ingresó como fraile de la orden de San Agustín en el Convento de San Felipe de Madrid.¹⁵⁸ Vivió entre los agustinos alrededor de diez meses, y de allí fue a la catedral de Burgos donde reanudó sus labores de maestro de capilla. Terminó sus días sirviendo por segunda vez el magisterio de su ciudad, Zamora.¹⁵⁹

II.2.2. Juan de Riscos (1617-1619)

Juan de Riscos nació en Antequera (Málaga) el 16 de noviembre 1590¹⁶⁰ en el seno de una familia de músicos y maestros de capilla, que desde finales del siglo XVI y durante el siglo XVII desarrollaron su labor en diferentes catedrales españolas compartiendo apellido, y en ocasiones con el mismo nombre.

dentro como fuera de la catedral, una actitud impropia de su condición y de la institución a la que representaban. Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 239, 31 mayo 1617; ff. 250 y 250v, 11 julio 1617.

¹⁵⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 237v, 27 mayo 1617.

¹⁵⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 239v, 1 junio 1617.

¹⁵⁷ La catalogación y transcripción de esta obra la realizó el musicólogo Michael Noone. Cfr. Michael Noone: *Códice 25 de la Catedral de Toledo*, Madrid, Editorial Alpuerto, 2003, pp. 54, 55, 137, 138 y 139.

¹⁵⁸ Cfr. LOF. 1617, fol. 27.

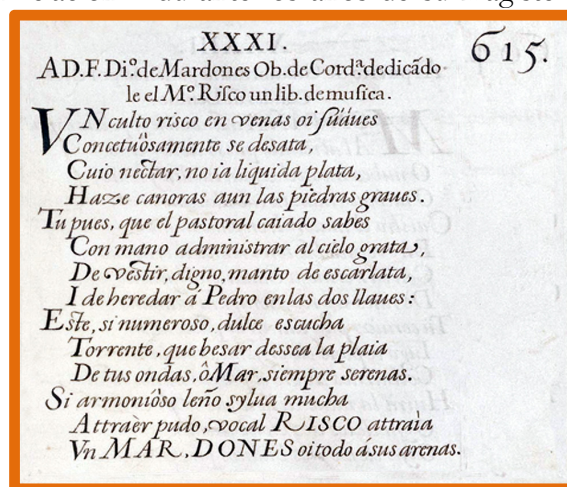
¹⁵⁹ Alonso de Tejeda falleció el 7 de febrero de 1628. Cfr. Dionisio Preciado, Op. cit., p. 104.

¹⁶⁰ Cfr. Expediente de Limpieza de Sangre año 1617, nº 884.

Se inició en la música con su tío también llamado Juan de Riscos, maestro de capilla en la Colegiata de Antequera, en la Capilla Real de Granada y en la Catedral de Jaén.¹⁶¹

Nuestro maestro, siguiendo los pasos de su tío, comenzó la carrera musical en su tierra natal, como maestro de capilla de la Colegiata de Antequera entre los años 1608 y 1612.¹⁶² De allí pasó a la Catedral de Córdoba donde comenzó sirviendo como ayudante y posteriormente ocupó el puesto de maestro de capilla, desde 1616 hasta 1617.¹⁶³ En la catedral cordobesa coincidió con Luis de Góngora¹⁶⁴ con quien mantuvo una gran relación¹⁶⁵ durante los años de su magisterio poniéndole música a las letras que el poeta escribió para los villancicos que se cantaron en esta catedral para las celebraciones de Navidad y del Corpus de los años 1615 y 1616.

Imagen 3. Luis de Góngora, Soneto XXXI *Un culto risco en venas oi suaves*, en *Obras de D. Luis de Góngora [Manuscrito] / reconocidas y comunicadas con él por D. Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Polvoranca. Tomo I, Sonetos heroicos.*BNE



El maestro Riscos abandonó el magisterio de la catedral de Córdoba para ocupar el cargo vacante en la catedral de Toledo por dejación de Alonso de Tejada.

¹⁶¹ Cfr. Pedro Jiménez Cavallé: "Los maestros de capilla de la catedral de Jaén", en *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros*, Córdoba, 1998, p. 4.

¹⁶² Cfr. Andrés Llordén: "Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera", en *Anuario Musical*, XXXI-XXXII, 1976-1977, pp. 127 y 128.

¹⁶³ Según las Cuentas de Fábrica de la catedral de Córdoba, su cese como maestro de capilla se produjo en 10 de enero de 1618. Cfr. Manuel Nieto Cumplido: "Los maestros de capilla de la catedral de Córdoba", en *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros*, Córdoba, 1996, p. 6.

¹⁶⁴ El poeta y dramaturgo Luis de Góngora (1561-1627) tras su paso por la Universidad de Salamanca tomó órdenes menores en el año 1575 y pasó a desempeñar un cargo eclesiástico en la catedral de Córdoba donde fue racionero.

¹⁶⁵ Como muestra de la estrecha relación que mantuvieron, Luis de Góngora escribió a Juan de Riscos un soneto preliminar para un Libro de Música, que no ha llegado hasta nuestros días, dedicado al Obispo de Córdoba Diego de Mardones. El soneto lleva por título: *Un culto Risco en venas hoy suaves*. Cfr. Alejandro Luis Iglesias: "El Maestro de Capilla Diego de Bruceña (1567/71-1623) y el impreso perdido de su Libro de Misas, Magnificats y Motetes" en *Encomium Musicae*, Nueva York, Pendragon Press, 2002, p. 451.

El primero en intentar acceder al puesto fue Bartolomé de Navarrete, maestro de la Capilla de San Andrés en Jaén, quien tras realizar los exámenes no fue admitido.¹⁶⁶

En octubre del año 1617 se examinó Juan de Riscos. Para valorar sus capacidades se le pidió “...*que mañana a la misa de nra S^a y el Domingo a la misa mayor rija el facistor y el Domingo a la tarde mientras completas venga a tomar puntos para el Lunes a la misma hora ser examinado*”.¹⁶⁷ Después le fueron entregados al maestro los mismos puntos que en el mes de agosto se le entregaron al opositor Navarrete y se le dieron veinticuatro horas para la composición.¹⁶⁸ Finalmente, tras ser examinado de los ejercicios contenidos en el acta capitular de mayo de 1604¹⁶⁹ y tras las votaciones de rigor, se procedieron a cerrar los edictos adjudicando la ración del magisterio de capilla al maestro Juan de Riscos, con un salario de doscientos ducados anuales.¹⁷⁰

En las navidades de 1617, el maestro ya se encontraba inmerso en sus labores musicales encargándose de ir a la Capilla de San Blas a probar los villancicos los días que hubiese misa mayor de canto de órgano.¹⁷¹

Muestra del gusto por la introducción de las obras policorales desde las primeras décadas del siglo, encontramos una advertencia del cabildo al maestro Riscos para “...*que en las fiestas de primera clase, y fiestas solemnes canten missas de a ocho, o mas voces, y no de a quatro*”.¹⁷² De esta manera convive en la capilla de música de la catedral de Toledo la polifonía más clásica heredada del siglo XVI con las obras compuestas con el nuevo lenguaje del barroco que se va colando de una manera sutil dentro de los muros del templo toledano.

¹⁶⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 258v, 31 agosto 1617; fol. 259, 31 agosto 1617; fol. 259, 1 septiembre 1617; fol. 260v, 6 septiembre 1617.

¹⁶⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 269, 13 octubre 1617.

¹⁶⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 27, 269, 15 octubre 1617.

¹⁶⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 23, ff. 182, 182v y 183, 21 mayo 1604. [Apéndice Documental, Documento nº III]

¹⁷⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 27, 269v y 270, 16 octubre 1617; fol. 270v, 19 octubre 1617.

¹⁷¹ Cfr. ACT. AC. vol. 27, 277v, 7 de diciembre 1617.

¹⁷² Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 55, 12 octubre 1618.

El maestro Juan de Riscos, como todos los maestros de capilla del siglo en Toledo, tenía la obligación de alojar en su casa a los seises, cuidar de ellos y enseñarles el canto de órgano. En ocasiones esta labor se hacía extensiva a otros cantores psalmeantes interesados en aprender canto de órgano.¹⁷³

También se encargó de realizar informes sobre los libros de música enviados por otros maestros de capilla para valorar si eran dignos del uso de la capilla. Si esto sucedía se quedaban en la catedral gratificando al compositor. Durante el magisterio de Juan de Riscos llegó a Toledo un *Libro de Magnificats* enviado por Sebastián de Aguilera y Heredia, maestro de capilla de la catedral de Zaragoza.¹⁷⁴

Destacamos dos ausencias del maestro Riscos durante su breve magisterio toledano. La primera de ellas en el año 1618 cuando en su ausencia el maestro de la Capilla Real de Madrid, Gabriel Ortiz, se encargó de dirigir el coro en las fiestas de San Miguel y San Francisco, y la conmemoración de la Batalla Naval.¹⁷⁵ Un año después, de nuevo ausente el maestro, fue sustituido por el racionero contrabajo de la capilla, Tomás de Miranda.¹⁷⁶

Esta última ausencia de Juan de Riscos estuvo relacionada con problemas relativos a la salud ya que su muerte está fechada el 2 de agosto de 1619.¹⁷⁷

Del período del maestro Riscos en la catedral toledana no se conserva ninguna obra de música compuesta por él.¹⁷⁸

¹⁷³ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 58v, 29 octubre 1618; fol. 59, 5 noviembre 1618; fol. 82, 7 marzo 1619.

¹⁷⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 92, 15 mayo 1619.

¹⁷⁵ Cfr. LOF. 1618, fol. 127

¹⁷⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 98v, 8 julio 1619.

¹⁷⁷ Cfr. LOF. 1619, fol. 26.

¹⁷⁸ Juan de Riscos está considerado el autor de la música de la primera zarzuela con texto de Calderón de la Barca "*El jardín de Falerina*", obra escénica de género español en la que se alternan la declamación y el canto. Fue estrenada en El Real Sitio del Pardo en el año 1648, por lo que el autor de la música no vivió para presenciar dicho estreno. Cfr. Juan de Moraleda y Esteban: "El autor de la primera zarzuela en Toledo" en *Boletín Real Academia de Bellas Artes de Toledo*, nº 12, 1922, pp. 177-179.

II.2.3. Juan de la Bermeja (1620-1642)

Juan de la Bermeja dio sus primeros pasos como maestro de capilla en las catedrales de Burgo de Osma y Segovia. A la catedral Toledo llegó procedente de Segovia, donde se encontraba ocupando el cargo de maestro de capilla y donde recibió su educación musical desde niño como mozo del coro.¹⁷⁹

A los exámenes para ocupar la ración del magisterio toledano vacante tras la muerte de Juan de Riscos se presentaron Diego de Grado, maestro de la capilla de San Salvador en Úbeda,¹⁸⁰ Juan Benítez de Riscos, maestro de capilla de la Colegial de Úbeda,¹⁸¹ Fulgencio Méndez, maestro de capilla de la Colegial de Antequera,¹⁸² Esteban de Britu, maestro de capilla de Málaga¹⁸³ y Juan de la Bermeja, maestro de capilla de la catedral de Segovia.¹⁸⁴ Siguiendo el memorial del año 1604 “...examinaron a todos los opositores al Magisterio de Capilla en decir quarta y quinta voz sobre un tercio, y sobre un cuarto, y en otras habilidades, haziendolas cada uno deporsi, sin estar presentes los postreros a ver como lo decia el primero, y entrando luego los demas por su antigüedad, y diciendo los mismo q el primero avia dho y se canto un Motete q cada uno acaso tenia compuesto de antes sin q viesse la voz de contrabajo y cantandola el, como se le ofreciese. Juº Martin del Risco no hizo esto, por no traer Motete suyo, aunq se ofrecio hazer lo mismo en motete compuesto por otro.”¹⁸⁵

Tras este proceso se adjudicó el cargo del magisterio de capilla de la catedral de Toledo con la ración anexa a Juan de la Bermeja¹⁸⁶ con un salario de doscientos ducados anuales al que

¹⁷⁹ Cfr. Expediente de Limpieza de Sangre, año 1619, nº 1139, fol. 11.

¹⁸⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 112v, 6 noviembre 1619.

¹⁸¹ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 112v, 7 noviembre 1619.

¹⁸² Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 113, 9 noviembre 1619.

¹⁸³ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 113v, 11 noviembre 1619.

¹⁸⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 113v, 12 noviembre 1619.

¹⁸⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 28 fol. 112, 5 noviembre 1619; fol. 114, 13 noviembre 1619.

¹⁸⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 114v, 14 noviembre 1619.

había que añadir las cantidades que recibía el maestro por el cuidado y educación de los seises¹⁸⁷ y por otras tareas que le fuesen encomendadas aún dentro de sus obligaciones como la realización de informes sobre los libros de música que se recibían procedentes de otras catedrales.¹⁸⁸

Siempre fue prioritario para el cabildo que la parte musical que acompañaba a las importantes celebraciones religiosas que en el templo primado se celebraban estuviera a la altura que correspondía a esta iglesia. Las actas capitulares nos revelan como no siempre fueron del agrado de los señores capitulares las prácticas compositivas del maestro Juan de la Bermeja recibiendo advertencias a este respecto durante su magisterio.¹⁸⁹ Fue observado de cerca el maestro y se siguieron revisando los villancicos que componía para las celebraciones antes de imprimirlos.¹⁹⁰

Durante su magisterio se tuvo que encargar de tener la capilla bien asistida de voces y cuando había periodos de inestabilidad era su cometido buscar cantores por las diferentes ciudades y centros musicales.¹⁹¹ Por esta tarea se pagaban al maestro compensaciones económicas además de su salario anual.¹⁹²

¹⁸⁷ En los años 1621 y 1631 el maestro Juan de la Bermeja sería liberado de la responsabilidad de cuidar y enseñar a los seises por enfermedad. En el año 1626 se los quitaron de su casa. En estos casos se ocupaba del cuidado de los seises un racionero de la capilla. Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 242v, 14 octubre 1621; vol. 29, fol. 227, 26 agosto 1626 y vol. 30, fol. 162, 13 septiembre 1631.

¹⁸⁸ En el año 1621 se recibió un *Libro de Misas, Magnificats y Motetes* compuestos por Diego de Bruceña, maestro de capilla en Zamora. Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 208, 27 abril 1621. En 1629 llegó un *Libro de Música a Coros* enviado por el maestro de capilla de las Descalzas de Madrid, Sebastián López. Cfr. ACT. AC. vol. 30, fol. 11v, 21 febrero 1629; fol. 47, 10 septiembre 1629. Y en el año 1630, Estefano Limido, músico de la Capilla Real envió una *Misa y dos Motetes a tres coros*. Cfr. ACT. AC. vol. 30, fol. 113v, 29 octubre 1630.

¹⁸⁹ “*El dho día los dhos SS^r cometieron al S^r Capiscol haga q el día de la octava de Corpus Christi al encerrarle se cante este año y los sig^{tes} el mejor villancico, y advierta al M^o de Cap^a q las letras y composicion de ellas en esta S^{ta} Yg^a an de ser nuevas, y q no se aian cantado en otra parte y de aqui adelante las haga primero ver por los SS^r Canon^{os} Magistrales y el S^r Obrero mande q se impriman y de copia acada un S^r Capitular de las q uviere de cantar en las Pascuas de Navidad y día de Corpus Christi señalando en cada una el día en q se a de cantar y q las fiestas solemnes varie la conposicion de los Psalmos...*” Cfr. ACT. AC. vol. 29, fol. 189v, 2 junio 1625.

¹⁹⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 30, fol. 69, 20 diciembre 1629.

¹⁹¹ En el año 1631 “...mandaron q esta Cuaresma vaia el M^o de Capilla a buscar cantores particular^{te} contralto y tenores para las Raciones y Socapiscolia vacantes y algun buen tiple y Seise...” Cfr. ACT. AC. vol. 30, ff. 127v y 128, 13 febrero 1631.

En el año 1636 mandaron “*Q. el M^o de Cap^a vaia a Madrid a oir los cantores q aia a proposito para servir a esta S^{ta} Yg^a con facultad de concertar lo q se les aia de dar y se informe de los cantores y organistas q ai en otras S^{tas} Yg^{as}.*” Cfr. ACT. AC. vol. 31, fol. 133v, 6 junio 1636.

¹⁹² “*En 26 de Março de 1631 se le libraron al R^o Ju^o de la vermeja Maestro de Capilla veinte y tres mill y seis cientos m^s con otros tantos en el Refitor p^a ir a buscar Cantores a Granada...*” Cfr. LOF. 1631, fol. 86.

No debió resultar fácil para el maestro en la recta final de su vida la dura labor de encargarse de los seises.¹⁹³ El maestro Juan de la Bermeja desempeñó su cargo como maestro de capilla en Toledo hasta el día 28 de abril de 1642 que falleció.¹⁹⁴

No ha llegado hasta nuestros días ninguna obra suya relativa a esta etapa en la que se produjo la introducción del arpa en el año 1639, primer instrumento de la familia de la cuerda en integrarse en la capilla de música de la catedral de Toledo durante el siglo XVII.¹⁹⁵

II.2.4. Luis Bernardo Jalón (1643-1644)

El maestro Luis Bernardo Jalón, natural de la ciudad de Burgos, llegó a la catedral de Toledo después de haber ejercido su magisterio previamente en capillas tan importantes como la del Monasterio de la Encarnación de Madrid¹⁹⁶ y en la capilla de música de la catedral burgalesa, su ciudad.¹⁹⁷

Cuando se presentó a la plaza vacante en la capilla de Toledo después de la muerte de Juan de la Bermeja lo hizo procedente de la catedral de Burgos. Junto a él también se presentó Francisco Ruiz, maestro de capilla de Astorga.¹⁹⁸

En el año 1636 se le libraron al maestro ocho días de salario por encargarse de buscar cantores en Madrid. Cfr. ACT. AC. vol. 31, ff. 141 y 141v, 29 julio 1636.

¹⁹³ Los seises se personaron una noche en casa del Deán de la catedral para quejarse del trato que estaban recibiendo en la casa del maestro. Cfr. ACT. AC. vol. 32, ff. 10v y 11, 7 abril 1639.

¹⁹⁴ Cfr. LOF. 1642, fol. 18v.

¹⁹⁵ Cfr. LOF. 1639, fol. 61v.

¹⁹⁶ El Monasterio de la Encarnación fundado por Margarita de Austria, esposa de Felipe III, fue inaugurado en 1616 con un importante aparato musical que anticipó el desarrollo que este arte tuvo entres sus muros. La Capilla de este monasterio, junto a la Capilla Real y a la de las Descalzas Reales, formará parte de un trío de capillas reales, vinculadas directamente a la monarquía. El trasvase de personal entre las capillas de ambos conventos y de éstas a la Capilla Real fue constante durante todo el siglo, llegándose a considerar la pertenencia a una de estas capillas monacales como un trampolín de acceso a la plantilla de la Capilla Real. Cfr. Montserrat Sánchez Siscart: *Guía historia de la música en Madrid*, Madrid, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2001, pp. 73-75.

¹⁹⁷ Cfr. Expediente de Limpieza de Sangre, año 1642 n° 1166.

¹⁹⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 90v, 18 julio 1642.

Ambos maestros tuvieron que demostrar sus habilidades basándose en las pautas que quedaron establecidas en el memorial del año 1604.¹⁹⁹ Compusieron un motete²⁰⁰ y un villancico²⁰¹ en el plazo de veinticuatro horas, y demostraron sus dotes como directores de coro, uno el día de Santiago y otro el día de Santa Ana.²⁰² Tras los informes de los miembros de la capilla que presenciaron los exámenes y las votaciones en reunión capitular fue elegido Luis Bernardo Jalón.²⁰³

En los inicios de su trabajo al frente de la capilla la labor del maestro Jalón fue premiada en varias ocasiones con gratificaciones económicas justificadas como “...atento lo mucho y bien que a servido y sirve”²⁰⁴ o “...atenta su eminencia en la musica y otras justas causas.”²⁰⁵

Su paso por la capilla toledana fue muy breve. En el mes de marzo del año 1644 se recibió una carta suya informando sobre su toma de posesión en la catedral de Sevilla.²⁰⁶

Según la información que aportan las actas capitulares de la catedral de Sevilla, Luis Bernardo Jalón ya era maestro de capilla desde finales del año 1643.²⁰⁷ Como deducimos del estudio de las actas capitulares de sendas catedrales, para la de Sevilla el maestro Jalón procedía de Toledo y para la catedral de Toledo el maestro de capilla se marchó a Sevilla; aunque algunos

¹⁹⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 23, ff. 182, 182v y 183, 21 mayo 1604. [Apéndice Documental, Documento nº III].

²⁰⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 90v, 19 julio 1642.

²⁰¹ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 90v, 20 julio 1642.

²⁰² Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 91, 23 julio 1642.

²⁰³ En las votaciones llevadas a cabo por los señores del cabildo obtuvo nueve votos el maestro Luis Bernardo Jalón y cinco Francisco Ruiz, maestro de Astorga. Cfr. ACT. AC. vol. 32, ff. 91 y 91v, 28 julio 1642.

²⁰⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 114v, 8 abril 1643.

²⁰⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 118, 18 mayo 1643.

²⁰⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 138, 2 marzo 1644.

Según el testimonio del Racionero Bosque, el maestro Jalón salió de la ciudad de Toledo el día 20 de febrero de 1644. Cfr. LOF. 1644, fol. 19v.

²⁰⁷ En el mes de diciembre, el cabildo de la catedral de Sevilla nombró maestro de Capilla a Jalón que “...al presente esta en Toledo...” Cfr. Rosario Gutiérrez Cordero y M^a Luisa Montero Muñoz: *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares (1644-1670)*, vol. I, tomo I, Sevilla, Junta de Andalucía /Consejería de Cultura, 2012, p. 402.

de los estudios realizados sobre este maestro, lo sitúan en la catedral de Santiago durante un breve periodo de tiempo desde su partida de Toledo y antes de su llegada a Sevilla.²⁰⁸

Tampoco se hallan en las actas capitulares toledanas indicios sobre los motivos por los que este gran compositor del XVII estuvo tan poco tiempo en la ciudad y decidió marcharse a Sevilla con menos salario.²⁰⁹ Será el Expediente de Limpieza de Sangre del maestro el documento que nos aporte datos relevantes que aclaran este asunto.²¹⁰

Tras realizarse las investigaciones que garantizaban la pureza de la ascendencia del maestro Jalón en las ciudades de Burgos, Calahorra y La Rioja de donde procedían sus familiares, se encontró por línea materna ascendencia judía en sus antepasados.²¹¹

Con fecha 16 de mayo de 1643, los señores Deán y Cabildo de la catedral de Toledo, habiendo visto las informaciones de Luis Bernardo Jalón, declararon que este maestro no cumplía con los requisitos genealógicos necesarios: “...*Luis Ber^{do} Jalón no a satisfecho al estatuto desta S^{ta} Yg^a confirmado por la S^{ta} Sede Ap^{ca} por no ser christiano viejo de limpia sangre como lo requiere el dho estatuto y assi no a lugar admitirle por Racionero desta S^{ta} Yg^a*”.²¹²

²⁰⁸ Antonio Ezquerro sitúa al maestro Jalón como maestro de capilla de la catedral de Santiago en noviembre del año 1643 desde donde se marcharía a Sevilla. Véase: “Luis Bernardo Jalón” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Op. cit., vol. 6, p. 541.

Juan María Suárez Martos también reconoce el paso del maestro Jalón por Toledo y Santiago antes de recaer en Sevilla. Cfr. Juan María Suárez Martos: “Luis Bernardo Jalón, maestro de capilla en la catedral de Sevilla (1643-1659)”, en *Revista de Musicología*, vol. XXV, n° 2, 2002, pp. 392 y 393.

²⁰⁹ En el mes de marzo de 1644 Jalón pidió que se le igualase el salario al menos a los doscientos ducados que tenía en Toledo. Cfr. Rosario Gutiérrez Cordero y M^a Luisa Montero Muñoz, Op. cit., vol. I, tomo II, pp. 3-4.

²¹⁰ El Expediente de Limpieza de Sangre es un documento que exigía la catedral de Toledo a todos aquellos que pasaban a ser beneficiados de la catedral para garantizarse la pureza de su ascendencia. Para confeccionarlo, un racionero era enviado a recorrer todos los lugares de procedencia y recoger los testimonios de los vecinos con el único objetivo de averiguar que “...*el dicho pretendiente como los dichos sus padres, y abuelos, por ambas partes, todos y cada uno dellos, y de sus ascendientes, y progenitores, son fueron Christianos viejos, de limpia sangre, sin raza, ni macula de ludios, Moros, Hereges, ni penitenciados por el Santo Oficio de la Inquisicion, y que por tales Christianos viejos, limpios, sin las dichas razas son, y fueron avidos, y tenidos, y comunmente reputados, y que nunca supieron, entendieron, ni oyeron cosa en contrario.*” Cfr. Expediente de Limpieza de Sangre de Luis Bernardo Jalón, año 1642, n° 1166.

²¹¹ Cfr. Expediente de Limpieza de Sangre, año 1642, n° 1166, ff. 81, 81v y 82. [Apéndice Documental, Documento n° XVIII].

²¹² *Ibid.*, ff. 114 y 114v

En el Convento de la Encarnación de Madrid, donde estuvo con anterioridad el maestro Jalón, también se exigía este documento pero en este caso no tuvo el maestro ningún problema para superarlo porque solamente se realizaron las investigaciones en Madrid sin indagar en los lugares naturales de sus antepasados.²¹³

La no superación de esta prueba indispensable para acceder al puesto en la catedral de Toledo propició que Luis Bernardo Jalón buscara alternativa y se marchara a la catedral de Sevilla donde continuó su labor hasta su muerte en el año 1659.²¹⁴

II.2.5. Luis de Garay (1644-1645)

Luis de Garay nació en Beteta (Cuenca) en el año 1613.²¹⁵ Impartió su ministerio en las catedrales de Cádiz, Granada y Guadix.²¹⁶ En 1638 le ofrecieron el magisterio de la Colegiata de Antequera sin necesidad de oposición porque consideraban que “...era muy hábil para dicho oficio...”. Aunque Luis de Garay aceptó la propuesta, la realidad es que no abandonó el magisterio de Guadix. En el año 1642 opositó a la catedral de Málaga siendo elegido maestro Juan Pérez Roldán y quedando Garay en segundo lugar.²¹⁷

El maestro Garay opositó a la plaza vacante en la catedral de Toledo en abril de 1644. Los candidatos fueron Francisco Ruiz procedente de la capilla de Astorga, el maestro de capilla de Burgos, Juan Rubion maestro de capilla de la catedral de León y Luis de Garay,²¹⁸ resultando seleccionado este último.²¹⁹ En el mes de junio de ese mismo año solicitó licencia para realizar el traslado definitivo a Toledo.²²⁰

²¹³ Ibid., ff. 8, 8v y 9.

²¹⁴ Cfr. Rosario Gutiérrez Cordero y M^a Luisa Montero Muñoz, Op. cit., vol. I, tomo II, p. 214.

²¹⁵ Luis de Garay fue bautizado el día 6 de noviembre de 1613 en la villa de Beteta. Cfr. Expediente de Limpieza de Sangre, año 1644, n^o 690, ff. 10, 10v y 11.

²¹⁶ Véase: José López Calo: “Luis de Garay” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Op. cit., vol. 5, pp. 373-374.

²¹⁷ Cfr. Andrés Llordén, Op. cit., p. 136.

²¹⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 141v, 16 abril 1644; fol. 142, 20 abril 1644.

²¹⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 142, 21 abril 1644 y 22 abril 1644.

Además, Luis de Garay ocupó desde junio de 1644 el cargo de mayordomo de la Cofradía de San Acacio, perteneciente a la cercana parroquia de San Justo, sustituyendo a Juan de la Bermeja que lo había sido desde 1633 y hasta 1642.²²¹

En 1645, tan solo unos meses después de su llegada a Toledo, Garay fue propuesto para suceder a Diego Pontac en el cargo de maestro de capilla de la catedral de Granada.²²² Falleció en Granada en 1679.²²³

II.2.6. Vicente García (1645-1650)

Vicente García nació en Valencia en 1593. Fue maestro de capilla de la catedral de Orihuela entre los años 1609 y 1618 donde es considerado el responsable de la introducción de la policoralidad.²²⁴ Ocupó el magisterio en la catedral de Valencia hasta 1632, fecha en la que se trasladó a Cuenca donde permaneció durante dos años.²²⁵ Entre 1634 y 1645 ejerció en el Convento de la Encarnación de Madrid.

²²⁰ "...le dieron licencia para ir a guadix a traer a su madre y su casa por quarenta Dias..."Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 147, 8 junio 1644.

²²¹ La Cofradía de San Acacio era una corporación formada casi en su totalidad por músicos y cantores de la catedral de Toledo. Luis de Garay fue recibido como cofrade de San Acacio el día 22 de junio de 1644. Después de él pertenecerían a esta cofradía los maestros de capilla Tomás Micieces en 1651 y Pedro de Ardanaz en junio del año 1687. Cfr. Felipe Rubio Piqueras: "Un poco de Música" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº4 julio 1919, pp. 165-168.

²²² "Se fue en 6 de 1º de 1645 gano su mes y sus dias." Cfr. LOF. 1645, fol. 19v.
Cfr. Felipe Rubio Piqueras, Op. cit., octubre – diciembre, 1922, p. 213.

²²³ Véase, José López Calo: "Luis de Garay", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Op. cit., vol. 5, p. 374.

²²⁴ Cfr. Juan Pérez Berná: *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: Las composiciones en romance de Mathías Navarro (ca. 1666-1727)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2007, Tesis Doctoral, p. 843.

²²⁵ El maestro Vicente García se marchó de la catedral de Cuenca al Convento de la Encarnación de Madrid aunque según palabras de Restituto Navarro el maestro Vicente García opositó al cargo en las Descalzas Reales: "El 30 de marzo de 1634 pide permiso al Cabildo para realizar un viaje a Madrid, con el fin de solucionar ciertos asuntos particulares... El objeto de su viaje y del que no se da cuenta al Cabildo, es opositar a Maestro de Capilla de las Descalzas Reales." Cfr. Restituto Navarro Gonzalo: *Los maestros de capilla de la catedral de Cuenca. Desde el siglo XVI hasta hoy*, Cuenca, Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1974, p. 13. En otros trabajos relacionados con la Catedral de Cuenca se sitúa al maestro Vicente García en la Capilla del Convento de la Encarnación en el año 1634. Cfr. Miguel Martínez Millán: *Historia de la Catedral de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1988, p. 123.

En el año 1645 la catedral Toledo necesitaba cubrir la plaza vacante tras la marcha del maestro Garay. En esta ocasión no se optó por publicar edictos como había sido lo habitual durante la primera mitad del siglo XVII. En su lugar, se le encargó al Deán de la catedral la realización de informes sobre las cualidades musicales de los maestros de la Capilla de la Encarnación y del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid proponiendo al más adecuado para desempeñar el oficio en Toledo.²²⁶ Resultó elegido el maestro Vicente García²²⁷ previa comprobación de sus aptitudes con la capilla de música.²²⁸

Este maestro llegó a Toledo procedente de una de las capillas de música más importantes del país, pero lo cierto es que se eligió a un maestro de capilla que se encontraba en la fase final de su trayectoria por lo que desde los primeros meses fue habitual la concesión de permisos para no asistir al coro “...atento su vejez y los achaques que tiene de su gordura y la falta de vista...”.²²⁹ Este tipo de permisos serían habituales durante todo el desempeño de su magisterio en Toledo.²³⁰

Estas continuas faltas unidas a su edad y estado de salud fueron determinantes para la relación que estableció con los miembros de la capilla de música. De los años de su magisterio han trascendido pocos datos y la mayoría de ellos nos hacen ver que las relaciones entre el maestro y los cantores no eran buenas. Fueron continuas las llamadas de atención a los cantores y psalmeadores para recordarles la obediencia que debían al maestro de capilla.²³¹ A pesar de todo, el cabildo depositó su confianza en Vicente García para quien no faltaron muestras de gratitud en compensación a su trabajo.²³²

²²⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 169, 24 abril 1645.

²²⁷ Se recibió a Vicente García con un salario de doscientos ducados que cobra desde el día 2 de mayo de 1645. Cfr. LOF. 1645, fol. 19v.

²²⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 172, 15 mayo 1645.

²²⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 186, 17 noviembre 1645.

²³⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 33, ff. 4 y 4v, 21 enero 1647.

²³¹ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 191v, 8 febrero 1646; fol. 204, 7 septiembre 1646; fol. 215v, 26 diciembre 1646; vol. 33, fol. 92v, 21 enero 1650.

²³² “...mandaron librar veinte pares de gallinas al D^o Bicente Garcia Maestro de Capilla y Racionero por lo vien que predico este dia en el Cab^o Jeneral.” Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 194, 2 abril 1646.

“...mandaron que se libren al Maestro de Capilla diez pares de gallinas de gracia por el sermon que hizo en el Cabildo el segundo dia de pascua de rresurrection.” Cfr. ACT. AC. vol. 33, fol. 14v, 7 mayo 1647.

En marzo del año 1647 se adquirieron cinco libros de motetes compuestos por Francisco Guerrero para la capilla toledana con la certificación del maestro Vicente García.²³³

Tras cinco años al frente de la capilla de música de la catedral de Toledo, Vicente García falleció el día 21 de mayo de 1650.²³⁴

II.2.7. Thomás Micieces (1650-1662)

Thomás Micieces nació en Palencia en el año 1624.²³⁵ En 1646 desempeñó su primer magisterio de capilla en la catedral de León. En 1650 solicitó licencia para opositar a la plaza vacante en la capilla de música de la catedral de Toledo.²³⁶

Tras el fallecimiento del maestro Vicente García, la catedral publicó edictos para cubrir el puesto vacante.²³⁷ Junto a Thomás Micieces, se presentó a las pruebas²³⁸ Bernardo del Río, maestro de capilla de Astorga.²³⁹ El elegido fue el maestro palentino procedente de la catedral de León, Thomás Micieces, a quien asignaron un salario de doscientos ducados.²⁴⁰

²³³ En los Libros de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo consta que “*En 16 de Marzo de 1647 se libraron a Juan de la bermexa cinquenta R^s que hazen mill y seteçientos mrs por çinco libros de musica que se compraron con çertificacion del Maestro de Capilla.*” Cfr. LOF 1647, fol. 78.

El maestro Juan de la Bermeja había fallecido cinco años antes por lo que entendemos que hace referencia al maestro Vicente García que era quien estaba en el cargo en este momento.

Luis Antonio González Marín nos indica que estos cinco libros de música eran cinco libros de motetes de Guerrero. Véase: Luis Antonio González Marín: “Vicente García” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Op. cit., vol. 5, p. 500.

²³⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 33, fol. 106v; 21 mayo 1650 y LOF. 1650, fol. 26v.

²³⁵ Fue bautizado en la localidad de Villaescusa el 22 de diciembre de 1624. Cfr. Lothar Siemens Hernández: “El maestro de capilla palentino Tomás Micieces I (1624-1667): su vida, su obra y sus discípulos” en *Anuario Musical*, XXX, 1975, p. 68.

²³⁶ *Ibid.*, p. 71.

²³⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 33, fol. 109v, 14 junio 1650.

²³⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 33, fol. 120, 2 septiembre 1650.

²³⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 33, fol. 120v, 9 septiembre 1650; ff. 120v, 121 y 121v, 12 septiembre 1650.

²⁴⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 33, ff. 122 y 122v, 16 septiembre 1650 y LOF. 1650, fol. 26v

Este maestro solicitó licencia en numerosas ocasiones para dedicarse a la composición de los villancicos quince días previos a las grandes celebraciones de la catedral: Corpus, Asunción de la Virgen y Navidad.²⁴¹

Thomás Micieces tuvo un enfrentamiento con los cantores asalariados y los ministriles de la capilla quienes, en sus salidas fuera de la catedral, no respetaban las partituras originales de sus villancicos cantando a menos voces y desacreditando así su trabajo. Este incidente dentro de la capilla acabó con el ingreso del maestro de capilla y de dos racioneros músicos en la cárcel arzobispal. La consecuencia de este incidente fue la prohibición de las salidas de los cantores racioneros o asalariados a fiestas en otras parroquias o ciudades salvo que saliese la capilla al completo acompañada del maestro.²⁴²

La labor del maestro Micieces fue apreciada por los señores del cabildo toledano quienes atendieron todas las peticiones económicas con carácter extraordinario que el maestro solicitó.²⁴³

La realidad era que el maestro se encontraba en una situación económica y personal complicada. Las deudas adquiridas por Micieces fueron una carga constante durante su estancia en Toledo, ofreciéndole el cabildo ayuda para solucionar estos asuntos económicos y no perder a su maestro.²⁴⁴ En lo personal, por su condición de presbítero, ocultó que tenía un hijo, a quien presentaba como su sobrino a sus discípulos y miembros de la capilla de Toledo.²⁴⁵

²⁴¹ Cfr. ACT. AC. vol. 158v, 14 julio 1651.

²⁴² Cfr. ACT. AC. vol. 35, ff. 106v y 107, 9 julio 1659. [Apéndice Documental, Documento nº XXI].

²⁴³ "...vista la pet^{on} del Maestro de capilla desta S^{ta} Iglesia acordaron suplicar a su EM^a le mande librar por esta vez en las rentas de la obra desta S^{ta} Ig^a treinta ducados de ayuda de costa por lo bien q trabaja en su ministerio..." Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 225v, 3 agosto 1661.

²⁴⁴ "Este día hizo Relazion el S^r Dean como avia entendido que el Mro de Capilla desta S^{ta} Ig^a se yba a M^d donde le hacian algunas conveniencias para desempeñarse de lo que esta debiendo y acordaron que su S^a Y el S^r d. P^o Inarra traten y confieran con el que disposicion podra aver para aliviarle de sus debitos sin dar lugar a que se vaya y con lo que ajustaren se llame al cab^o para q lo resuelva." Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 276, 22 junio 1662.

²⁴⁵ Cfr. Lothar Siemens Hernández, Op. cit., p. 84.

Thomás Micieces se despidió de la catedral de Toledo en 1662 para marcharse como maestro de capilla al Convento de las Descalzas Reales de Madrid.²⁴⁶ En este convento desempeñó el magisterio hasta su muerte en el año 1667.²⁴⁷

De su paso por la catedral de Toledo han llegado hasta nuestros días cuatro obras, ejemplo de sus obligaciones al frente de la capilla de música toledana.²⁴⁸

II.2.8. Juan de Padilla (1662-1673)

Juan de Padilla nació en Gibraltar en el año 1605.²⁴⁹ Su primer magisterio de capilla lo desempeñó en la catedral de Coria (Cáceres). Más tarde ocupó el cargo en el monasterio de San Pablo en Zamora y en la catedral de Zamora, donde ejerció desde el año 1661 hasta 1663²⁵⁰ aunque, los documentos consultados nos revelan que a finales del año 1662 ya se encontraba en la catedral de Toledo donde fue requerido como maestro de su capilla de música.

El puesto de maestro de capilla de la catedral de Toledo había quedado vacante después de la marcha del maestro Micieces al Convento de las Descalzas en el año 1662. En esta ocasión no se pusieron edictos para cubrir el cargo.²⁵¹

²⁴⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 281, 19 julio 1662.

“Despidiose del serviçio de / esta S^{ta} Iglesia en 20 de / Julio de 1662.” Cfr. LOF. 1662, fol. 30.

²⁴⁷ Cfr. Lothar Siemens, Op. cit., p. 86.

²⁴⁸ Véanse capítulos IV y V.

²⁴⁹ Fue bautizado en Gibraltar el día 1 de diciembre de 1605. Cfr. Expediente de Limpieza de Sangre año 1664, nº 744, ff. 7 y 7v.

²⁵⁰ Véase: Michael Noone: “Juan de Padilla” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Op. cit., vol. 8, p. 338.

²⁵¹ *“...se ynformen de las personas que podran ser mas a propossito para el Magisterio de Capilla desta ss^{ta} Iglessia haciendo la dilix^a assi en la Villa de Madrid como en esta y en otras ss^{tas} Iglessias y se ynformen si abra algu^a tan capaz que pueda venir llam^{da} por dichos SS^{res} sin ser puestos edictos...”* Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 296, 23 septiembre 1662.

Tras la recepción de los informes sobre los posibles candidatos, el cabildo consideró a Juan de Padilla, maestro de la catedral de Zamora, el candidato más adecuado para el puesto a quien solicitó su incorporación inmediata.²⁵²

El maestro asistió con puntualidad a la llamada de la catedral de Toledo realizándose el nombramiento oficial de Juan de Padilla en el mes de noviembre de 1662 con un salario de doscientos ducados.²⁵³ A su llegada asumió la educación y el cuidado de los seises por lo que recibía de la catedral una aportación de cincuenta ducados anuales.²⁵⁴ Esta tarea no era nueva para el maestro Padilla quien en la catedral zamorana también se ocupó de la educación musical de los mozos de coro y colegiales.²⁵⁵ Pero no siempre desempeñó esta labor con puntualidad el maestro siendo advertido por ello²⁵⁶ y en última instancia el cabildo se vio obligado a trasladar a los niños a la casa del racionero organista por lo mal que Juan de Padilla cumplió con la tarea de educarles y enseñarles.²⁵⁷ Los seises no regresaron a la casa del maestro hasta 1670, cinco años después de su salida.²⁵⁸

La capilla de música que se encontró el maestro Padilla no atravesaba sus mejores momentos. En 1663 los miembros de la capilla ascendían a treinta y tres, cifra muy distante de la media durante las primeras décadas del siglo donde no bajaba de cuarenta miembros. El Libro de Obra y Fábrica de este año contiene solamente seis ministriles, cifra que coincide con el número mínimo de todo el siglo.²⁵⁹ El maestro de capilla trasladó su preocupación al cabildo solicitando la

²⁵² Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 301v, 17 octubre 1662.

²⁵³ Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 310v, 13 noviembre 1662 y LOF. 1662, fol. 30.

²⁵⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 355, 19 junio 1663.

²⁵⁵ En la catedral de Zamora el maestro Juan de Padilla tenía la obligación de “*dar lección de canto a los mozos de coro a la tarde y mañana a los colegiales del Seminario una vez al día, que tenga entendido que cada semana ha de haber un asueto, no siendo fiesta y todos los demás días les ha de dar lección*”. Cfr. Alberto Martín Márquez: *Niños y Tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*, Zamora, Festival Internacional de Música “Pórtico de Zamora”, 2008, p. 30.

²⁵⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 75, 9 mayo 1665.

²⁵⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 36, ff. 86v y 87, 8 agosto 1665.

²⁵⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 37, ff. 94v y 95, 9 mayo 1670.

²⁵⁹ Cfr. LOF. 1663.

búsqueda de nuevos cantores, ministriles, seises, organista y arpista. Su petición fue atendida y se iniciaron las diligencias para buscar músicos por todo el país.²⁶⁰

Esta preocupación mostrada por Juan de Padilla tuvo como consecuencia la llegada progresiva de nuevos músicos que contribuyeron al enriquecimiento y renovación de la capilla durante su magisterio. En el año 1664 llegaron un cantor tiple y un ministril corneta, ambos procedentes de Sevilla, y un arpista.²⁶¹ Al año siguiente se recibieron cinco cantores contraltos, un arpista y un ministril bajón, este último procedente del convento de la Encarnación.²⁶² En 1667 llegó un nuevo cantor contralto procedente de la Capilla de las Descalzas Reales de Madrid,²⁶³ y en 1669 un cantor tiple procedente de Cuenca.²⁶⁴ Al año siguiente ingresaron dos voces de tiple, una de contralto y un arpista.²⁶⁵ En 1671 se añadió un tiple de Cuenca, un ministril y un tiple procedentes de Granada, un cantor tenor de Cartagena y el organista de la catedral de Sevilla, Joseph Sanz.²⁶⁶

Además cabe destacar la introducción de un nuevo instrumento en la capilla toledana en el año 1664, el archilaúd.²⁶⁷ Juan de Padilla tuvo la oportunidad de contar por primera vez con el violón durante su magisterio ya que en el año 1667 se le ofreció esta posibilidad a la catedral de Toledo, pero fue rechazada en aquel momento.²⁶⁸ De esta manera quedó configurada la capilla de música con la que este maestro desempeñó su ministerio.²⁶⁹

²⁶⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 36, ff. 36 y 36v, 1 septiembre 1664.

²⁶¹ Cfr. ACT. AC. vol. 36, ff. 47 y 47v, 27 octubre 1664; fol. 50v, 22 noviembre 1664.

²⁶² Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 60, 13 enero 1665; fol. 81, 23 junio 1665; ff. 81v y 82, 25 junio 1665; fol. 98, 12 octubre 1665.

²⁶³ Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 197, 1 agosto 1667.

²⁶⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 46, 15 septiembre 1669.

²⁶⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 102, 4 junio 1670; 122v, 3 septiembre 1670; ff. 136v y 137, 5 noviembre 1670.

²⁶⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 37, ff. 173v y 174, 20 mayo 1671; ff. 209 y 209v, 9 octubre 1671; ff. 210v y 211, 13 octubre 1671; ff. 216 y 216v, 20 noviembre 1671.

²⁶⁷ Cfr. LOF. 1664, fol. 85.

²⁶⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 178, 4 mayo 1667.

²⁶⁹ El maestro desempeñó con éxito las labores de su ministerio recibiendo ayudas económicas extraordinarias en diferentes ocasiones. Cfr. ACT. AC. vol. 36, 168 y 168v, 7 febrero 1667; fol. 238, 17 marzo 1668; vol. 37, fol. 7, 4 febrero 1669; fol. 160, 26 febrero 1671.

En abril de 1672 Juan de Padilla expuso la necesidad de contar con un nuevo libro de *Himnos* para el coro expresando su deseo de encargarse personalmente de ello. Solicitó un permiso para poder permanecer en su casa ocupado en esta labor.²⁷⁰ Tenemos constancia de que Padilla también compuso un libro de *Misas* para la catedral de Toledo.²⁷¹ Estos libros no han llegado hasta nuestros días pero sí lo ha hecho la obra compuesta en polifonía “a papeles” *Laetatus Sum* a 12 voces distribuidas en tres coros con acompañamiento para arpa e indicaciones de bajo cifrado en todas las partituras de los acompañamientos, una muestra representativa de la música barroca.²⁷²

Por primera vez, en julio de 1672, se tuvieron noticias de que el maestro de capilla estaba enfermo, aquejado de una grave enfermedad que, por modestia, hasta el momento no había puesto en conocimiento.²⁷³ Debió ser muy complicada en su fase final esta enfermedad concediéndosele licencias y permisos para poder sobrellevarla²⁷⁴ y siendo liberado del cuidado de los seises.²⁷⁵

El día 10 de diciembre de 1673²⁷⁶ murió Juan de Padilla después de padecer una larga enfermedad que le impidió desempeñar sus funciones en los últimos meses de su vida.²⁷⁷ Por las actuaciones que materializó durante su magisterio podemos concluir que fue uno de los maestros

²⁷⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 242v, 27 abril 1672.

²⁷¹ En el año 1699 llegó a manos del maestro Ardanaz un libro *Misas* compuestas por el maestro Juan de Padilla para la catedral de Toledo que estaba en poder de su sobrino. Cfr. ACT. AC. vol. 47, fol. 2v, 3 julio 1699 y vol. 49, fol. 264, 1 julio 1706.

²⁷² Véanse capítulos IV y V.

²⁷³ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 253, 4 julio 1672.

²⁷⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 345v, 13 julio 1673.

Los señores capitulares considerando los gastos de la enfermedad del maestro le incrementaron el salario de doscientos ducados, que había sido el salario de los maestros de capilla durante todo el siglo, a trescientos ducados anuales. Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 340v, 26 junio 1673.

²⁷⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 353v, 13 septiembre 1673.

²⁷⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 368, 10 diciembre 1673 y LOF. 1673, fol. 32.

²⁷⁷ La composición de los villancicos para la celebración de la Pascua de Navidad del año 1673 se le encargaron al racionero organista Joseph Sanz por enfermedad del maestro Padilla. Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 366v, 1 diciembre 1673.

que más se preocupó y esforzó por devolver a la capilla de la catedral de Toledo la importancia y esplendor de décadas anteriores, mermada con el paso de los años.

II.2.9. Pedro de Ardanaz (1674-1706)²⁷⁸

Pedro de Ardanaz nació en Tafalla (Navarra) en el año 1638.²⁷⁹ Se educó como seise en la catedral de Toledo, donde ingresó en 1647,²⁸⁰ siendo discípulo de los maestros Vicente García y Tomás Micieces.

Después de diez años y finalizada su etapa de formación solicitó licencia al cabildo para opositar al cargo de maestro de capilla en la catedral de Pamplona.²⁸¹ Esta licencia le fue concedida²⁸² e incluso, desde la catedral de Toledo, se escribió a la catedral de Pamplona alabando la calidad de este músico.²⁸³ Pedro de Ardanaz fue nombrado maestro de capilla de Pamplona en 1658.²⁸⁴ En 1674 regresó a la catedral de Toledo, en esta ocasión como maestro de su capilla de música.

Tras la muerte de Juan de Padilla los miembros del cabildo contemplaron ofrecer el cargo vacante a Carlos Patiño, maestro de la Capilla Real de Madrid aunque finalmente se optó por la

²⁷⁸ La trayectoria del maestro Pedro de Ardanaz en Toledo fue estudiada en el Trabajo de Investigación defendido en la Universidad Autónoma de Madrid en 2003. Cfr. Natalia Medina Hernández: *El maestro Pedro de Ardanaz en Toledo (1674-1706): su capilla de música y sus obras*.

²⁷⁹ Pedro de Ardanaz fue bautizado el día 22 de septiembre de 1638 en Tafalla. Cfr. Expediente de Limpieza de Sangre, año 1647, ff. 61v y 62.

²⁸⁰ Cfr. Expediente de Limpieza de Sangre, año 1647, fol. 62.

²⁸¹ Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 51v, 9 octubre 1658.

²⁸² "Los dhos SS^r llam^{os} acordaron suplicar a su EM^a sea servido de mandar librar en las Rentas de la obra trescientos R^s a Pedro de Ardanaz Seise queasido desta S^{ta} Ig^a para ayuda del biaje que hace a Pamplona a la oposicion del Magisterio de cap^a de aquella S^{ta} Ig^a lo qual hizieron los dhos SS^r atento el buen proceder y estudios del dho Pedro Ardanaz..." Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 51v, 9 octubre 1658.

²⁸³ Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 55, 23 octubre 1658.

²⁸⁴ Pedro de Ardanaz sucedió a Benardo de Ubidia en la dirección de la capilla musical de la catedral de Pamplona a partir del 28 de octubre de 1658 con un salario inicial de cincuenta ducados. Se mantuvo en el cargo hasta el año 1674 que ascendió a la dirección de la capilla musical de la iglesia catedral de Toledo. Cfr. José Goñi Gaztambide: *La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII*, Pamplona, Catedral M. de Pamplona, 1986, p. 29.

publicación de edictos.²⁸⁵ Finalizado el plazo de sesenta días, ningún candidato se presentó a esta convocatoria²⁸⁶ iniciándose las diligencias para buscar un candidato adecuado a las exigencias de la catedral. De entre los informes presentados destacaron dos nombres: Pedro de Ardanaz, maestro de capilla de la catedral de Pamplona y Alonso Torices, maestro de capilla de la catedral de Málaga. Tras las votaciones fue elegido Pedro de Ardanaz.²⁸⁷

De esta manera Pedro de Ardanaz regresó a la catedral en la que recibió su formación y educación musical como seise convertido ahora en maestro.²⁸⁸

A los pocos meses de su llegada solicitó licencia para dedicarse a la composición de los villancicos de Navidad.²⁸⁹ Ardanaz debía componer la música mientras los textos y las letras para los villancicos se las encargaba a terceras personas a las que pagaba con agasajos y regalos, motivos por los que solicitaba reiteradas ayudas económicas al cabildo.²⁹⁰ Además, recibía cada año seis mil maravedíes de vellón por el papel y la imprenta de los villancicos para la noche de Navidad y Reyes.²⁹¹

²⁸⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 369v, 16 diciembre 1673.

²⁸⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 12, 20 febrero 1674.

²⁸⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 38, ff. 14v y 15, 6 marzo 1674. [Apéndice Documental, Documento nº XXIII].

²⁸⁸ El maestro Ardanaz fue recibido con un salario de trescientos ducados que le empezaron a ser pagados a partir del día 7 de junio de 1674 aunque la toma de posesión de la ración no se realizó oficialmente hasta el 3 de agosto de ese año. Cfr. LOF. 1674, fol. 32 y ACT. AC. vol. 38, fol. 76v, 20 octubre 1674.

²⁸⁹ Se le denegó la petición argumentando que no había ejemplar de ello. Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 82, 22 octubre 1674.

Años más tarde, en 1688, sí sería atendida esta petición del maestro Pedro de Ardanaz consiguiendo además que se hiciese extensiva la licencia a los quince días previos a las fiestas de Navidad, Corpus Christi y Asunción de la Virgen. Cfr. ACT. AC. vol. 43, ff. 88, 88v, 89 y 89v, 13 agosto 1688.

²⁹⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 38, ff. 240v y 241, 23 junio 1676; ff. 361 y 361v, 9 septiembre 1677; vol. 42, ff. 200 y 200v, 21 enero 1687; vol. 44, fol. 232, 12 octubre 1691; vol. 46, ff. 198v y 199, 25 enero 1698; vol. 48, ff. 289v y 290, 1 febrero 1704; fol. 337v, 4 junio 1704.

²⁹¹ Cfr. LOF. 1675 fol. 102; LOF. 1676 fol. 108; LOF. 1677 fol. 107; LOF. 1678, LOF. 1679 fol. 106v; LOF. 1681 fol. 108v; LOF. 1682 fol. 108v; LOF. 1683 fol. 109, fol. 114; LOF. 1684 fol. 112v; LOF. 1685 fol. 112; LOF. 1686 fol. 112; LOF. 1687 fol. 111v; LOF. 1688 fol. 113; LOF. 1689 fol. 113; LOF. 1690 fol. 113v; LOF. 1691 fol. 114v; LOF. 1692 fol. 115; LOF. 1693 fol. 114; LOF. 1694 fol. 115; LOF. 1695 fol. 114v; LOF. 1696 fol. 115v; LOF. 1697 fol. 113; LOF. 1698 fol. 112v; LOF. 1699 fol. 113v; LOF. 1700 fol. 115; LOF. 1701 fol. 112v; LOF. 1702 fol. 113; LOF. 1703 fol. 112; LOF. 1704 fol. 112v; LOF. 1705 fol. 112v.

Al comienzo de su magisterio se le advirtió que fuese muy respetuoso con la asistencia a los ejercicios de música en el claustro²⁹² teniendo que volver a ser apercibido por el mismo motivo un mes más tarde.²⁹³ En la Navidad de 1675 se le amonestó por abandonar la celebración antes de tiempo no pudiendo por ello interpretarse todos los villancicos.²⁹⁴ Estas no fueron las únicas advertencias que recibió Ardanaz sobre el cumplimiento de sus obligaciones.²⁹⁵

En 1677 la capilla de música se enriqueció con la llegada del violón.²⁹⁶ La incorporación de este nuevo instrumento de la familia de la cuerda supuso una gran ayuda para la realización del acompañamiento continuo característica tan presente en las composiciones barrocas.

Coincidió el magisterio de Ardanaz con el exilio en Toledo de la reina Mariana de Austria, madre Carlos II. Durante este periodo de la historia, la reina mantuvo una estrecha relación con la catedral siendo periódicas sus visitas al templo. El maestro debía encargarse de preparar musicalmente estas visitas.²⁹⁷ Además de la reina Mariana de Austria, otros miembros de la realeza visitaron la catedral de Toledo durante los años en los que Pedro de Ardanaz estuvo al frente de la capilla de música.²⁹⁸

²⁹² “*Que el Maestro de Cappilla tenga mucho cuidado en asistir y tener los exerçijos de Musica que se haçen en el Claustro para la aplicaçion y aprovechamiento de los Cantores y Ministros q ha ellos acostumbran concurrir.*” Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 149v, 7 junio 1675.

²⁹³ “*Que el Maestro de Cappilla disponga quanto antes conponer y poner en punto los Hymnos que se cantan a canto de Organo en el choro, y para esta ocupaçion se le den los dias que pareçiere como no sean en los que son festivos y de canto de Organo, y que se este a la vista de si cumple (como le esta ordenado) y es de su obligaz^{on} a los exerçijos de Musica que se haçen en el claustro para el aprovechamiento de los que a ellos concurren.*” Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 156v, 1 julio 1675.

²⁹⁴ “*Aviendo entendido que en los Maytines de Navidad con nota de muchos SS^{res} Prebendados, y de gente de afuera que a ellos concurreron se abrevio demasiado por aver desamparado el choro, el M^o de Capp^{lla} que con liçençia de el S^r Presidente se fue acabados los Villançicos, y a su exemplo hiçieron lo mesmo otros R^{ros} Musicos y Cantores asalariados, y no se dixo el Villançico de los Pastores por no aver quien le cantase; acordaron se advierta a los dhos R^{ros} y Cantores asistan como deben a funciones semejantes para que con la autoridad digna de la grandeza de esta S^{ta} Iglesia, se hagan y çelebren los officios espeçialmente el de la dha fiesta, y que el S^r Presidente este con cuidado de no dar liçençias semejantes, y se sepa de el Apuntador si puso la pena a los que la incurrieron, y se fueron antes de tiempo sin liçençia.*” Cfr. ACT. AC. vol. 38, 203v, 10 enero 1676.

²⁹⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 39, fol. 34, 13 mayo 1678.

²⁹⁶ Cfr. LOF. 1677, fol. 61v.

²⁹⁷ ACT. AC. vol. 38, fol. 348v, 3 julio 1677. [Apéndice Documental, Documento nº XXVIII].

²⁹⁸ En el año 1681 y 1692 se advirtió al maestro con motivo de la visita del rey Carlos II. Cfr. ACT. AC. vol. 39, ff. 340 y 340v, 25 abril 1681 y vol. 44, ff. 281v y 282, 8 mayo 1692.

En el año 1701 y 1703 se organizó la visita del monarca Felipe V. Cfr. ACT. AC. vol. 47, ff. 274 y 274v, 1 agosto 1701 y vol. 48, ff. 220 y 220v, 16 septiembre 1703.

Ardanaz cumplió sus obligaciones con los seises sin grandes problemas.²⁹⁹ Los tuvo a su cargo durante casi treinta años siendo exonerado de su cuidado en 1702 por los achaques y enfermedades propias de su vejez.³⁰⁰

Pedro de Ardanaz mantuvo un contacto muy directo con la Capilla Real de Madrid a través de Sebastián Durón³⁰¹ quien se encargó en ocasiones de proporcionarle músicos. Fruto de estas estrechas relaciones con la Corte, Ardanaz fue requerido por Carlos II para reconocer obras de música de su Real Capilla.³⁰²

A partir de 1698 empezaron los primeros problemas de salud.³⁰³ A finales de 1699 el maestro solicitó ser declarado sexagenario, lo que le permitía no ser sancionado por sus ausencias.³⁰⁴ A principios del año 1701 la salud del maestro se encontraba seriamente afectada pidiendo que se le asignase un ayudante para aliviar la carga de las funciones de su ministerio.³⁰⁵ En 1703 Ardanaz, con motivo del agravamiento de sus problemas de salud, reclamó que se contemplase su jubilación³⁰⁶ la cual no le fue concedida al no existir precedentes en otros maestros de capilla.³⁰⁷ A pesar de no serle concedida esta jubilación, el cabildo consciente de que los problemas de salud le impedían llevar a cabo sus tareas, le permitió solicitar colaboración a

Con motivo de la llegada de los Borbones al poder, la reina viuda de Carlos II, Mariana de Neoburgo también vivió su exilio en Toledo hasta el año 1706. Cfr. ACT. AC. vol. 47, fol. 316, 4 enero 1702.

²⁹⁹ No obstante, en dos ocasiones recibió el maestro Pedro de Ardanaz una llamada de atención por el descuido de la educación y enseñanza de los seises. Cfr. ACT. AC. vol. 39, fol. 160, 11 agosto 1679 y vol. 41, fol. 107, 28 julio 1684.

³⁰⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 48, fol. 24, 22 septiembre 1702.

³⁰¹ Sebastián Durón fue organista de la Capilla Real entre los años 1691-1701 y maestro de capilla a partir de 1701 hasta 1706. Cfr. Begonia Lolo, Op. cit., p. 67.

³⁰² Cfr. ACT. AC. vol. 46, fol. 170v, 29 octubre 1697.

³⁰³ Estos problemas de salud estaban relacionados con la enfermedad de la gota que sufría el maestro Ardanaz. Cfr. ACT. AC. vol. 46, fol. 199, 25 enero 1698.

³⁰⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 47, fol. 27v, 1 septiembre 1699.

³⁰⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 47, ff. 222 y 222v, 29 enero 1701.

³⁰⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 48, ff. 113v y 114, 27 febrero 1703.

³⁰⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 48, ff. 121v y 122, 8 marzo 1703.

otras personas, tanto dentro como fuera de la catedral, para componer la música de la capilla.³⁰⁸ Una de las personas que ayudó a Ardanaz con las composiciones en esta difícil etapa fue Joseph Rodríguez, ministril violón de la capilla.³⁰⁹ Además, Sebastián Durón, maestro de la Capilla Real, colaboró con Ardanaz en la composición de los villancicos en la Navidad de 1703.³¹⁰

Así transcurrieron los últimos años de la vida de este maestro que llegó siendo un niño a Toledo, procedente de Navarra para empezar su formación musical, y finalizó desempeñando el magisterio más largo y que más estabilidad supuso para la capilla toledana durante la segunda mitad del siglo XVII.³¹¹ Falleció el día 11 de octubre de 1706³¹² dejando constancia de sus últimas voluntades en un testamento.³¹³

Días después de su fallecimiento el cabildo reclamó a su hermana Sebastiana de Ardanaz la entrega de todos los documentos relacionados con el ministerio.³¹⁴ Este asunto de los papeles de Ardanaz se alargó durante varios años siendo reclamados de nuevo en 1710³¹⁵ y 1711.³¹⁶ Hasta el año 1712, seis años después de la muerte del maestro, no se produciría la entrega.³¹⁷

³⁰⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 48, fol. 133, 29 marzo 1703.

³⁰⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 55, fol. 95, 12 junio 1717.

³¹⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 48, ff. 289v y 290, 1 febrero 1704 y fol. 337v, 4 abril 1704.

³¹¹ Se conservan en el Archivo Capitular de la catedral seis obras del maestro Pedro de Ardanaz como pequeña muestra de su labor compositiva durante su extenso magisterio. Véanse capítulos IV y V.

³¹² Cfr. ACT. AC. vol. 49, fol. 315v, 11 octubre 1706 y LOF. 1706, fol. 36v.

³¹³ Testamento de Pedro de Ardanaz, A.H.P.T. Protocolos Notariales de Toledo P-00514, pp. 570-572v, [Apéndice Documental, Documento nº LI].

³¹⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 49, ff. 317v y 318, 13 octubre 1706.

³¹⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 51, fol. 218v, 28 febrero 1710.

³¹⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 52, fol. 44, 20 abril 1711.

³¹⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 52, fol. 288, 21 octubre 1712.

II.3. Cantores

En la catedral de Toledo se estableció a comienzos del siglo XVII el procedimiento para la admisión y la asignación de salarios de los nuevos cantores de la capilla. A partir del año 1611 el cabildo exigió ser convocado con anterioridad a la contratación de un nuevo cantor. La decisión final se sometería al sistema de votación habitual entre los miembros capitulares previa presentación de los informes correspondientes elaborados por el maestro de capilla y demás cantores.³¹⁸

Las voces que participaban en la polifonía estaban divididas en función de su registro, catalogando a los cantores de más agudo a más grave en tiples, contraltos, tenores y contrabajos.

Algunas de estas voces estaban asociadas a una ración, siendo ocho el número de raciones destinadas a cantores en el siglo XVII³¹⁹ mientras que el resto de cantores eran asalariados.³²⁰ Pero las raciones no siempre se asignaban debidamente pues en ocasiones se adjudicaba la primera ración disponible, independientemente de que se correspondiese con el registro de la voz.³²¹ La coexistencia de cantores racioneros y asalariados dentro de la capilla de música conllevó problemas de convivencia a lo largo de todo el siglo por las diferencias de posición y de condiciones económicas y personales que existían entre ellos.³²²

³¹⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 26, fol. 55, 20 mayo 1611. [Apéndice Documental, Documento nº V].

³¹⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 45, fol. 307, 5 diciembre 1695.

³²⁰ Los racioneros tenían un salario no demasiado elevado que cobraban en tercios (cada cuatro meses) al cual se le añadían otros ingresos por la ración llegando incluso a duplicar el salario inicial. Estos ingresos extras de los que disfrutaba un racionero eran: por parte del Refitor, la parte correspondiente de beneficiados pagada en maravedís y gallinas una vez al año (generalmente las recibían el Día de Todos los Santos). Además recibían del granero el grano correspondiente realizado en un sólo pago que solía coincidir con el final de la época de la recolección. Los asalariados disponían únicamente de su salario sin recibir ningún otro ingreso. En el caso de los cantores asalariados lo recibían cada tres meses.

³²¹ A finales del siglo XVII se advertiría sobre esta práctica. “Y que por acto Capitular de 20 de Sep^{re} de 1508 se ordena, y haze constitucion (que no consta este confirmada) mandando y Ordenando que en la sucesion de las Raziones de Cantores, y provision de ellas se observe siempre la sucesion de las voces, de modo que la que fuere tiple se haya de probeher precisamente en el que tubiere voz de tiple, y la de thenor en el de su voz, y asi de las demas”. Cfr. ACT. AC. vol. 45, fol. 308, 5 diciembre 1695.

³²² “...los musicos que tienen rasion, son morigerados, porque ya el saçerdoçio, ya la capa de choro, ya la hermandad en que se hallan les contiene para que no falten por lo menos con escandalo a las obligaciones de su estado= permanecen mas tiempo en la Igl^a ya considerando lo que les ha costado entrar en ella exponiendo su linage al Rigor de unas informaçiones ya por tener, que cobrar quinientos ducados, que con poca diferencia tienen pendientes, = todo lo contrario suçede en los asalariados, gente por la maior parte voluble, oy en una

Cuando surgía la necesidad de proveer un puesto vacante en la capilla de música el sistema más utilizado era mediante un proceso de oposición que se iniciaba con la publicación de edictos en las catedrales o iglesias principales que el cabildo considerase. Los candidatos se presentaban a los exámenes resultando elegido el más adecuado para el cargo.

Este sistema, aunque era el más habitual, conllevaba una excesiva prolongación en el tiempo además del gasto que le suponía al cabildo las ayudas para los viajes que solía conceder a los candidatos que se presentaban al proceso.

Por estas razones se fue implantando un sistema que evadía el proceso de oposición, seleccionando a los candidatos mediante informaciones previas sobre sus cualidades profesionales quienes venían a ser escuchados antes de proceder a su contratación. A lo largo del siglo XVII veremos cómo ambos procedimientos se alternan con cierta frecuencia.

Pero no todos los cantores que integraban la capilla de música recibían remuneración económica por su participación en las celebraciones litúrgicas. Existía un reducido número de niños cantores conocido como *seises* cuya compensación era recibir una completa formación musical.

Iglesia, mañana en otra, sin que en parte alguna hagan asiento, de menos atenz^{nes} y no muy ajustadas costumbre; Mozos, casados, sin orden sacro, que les sirva de freno, sin la compostura, y deçençia, que pide un choro;... Cfr. ACT. AC. vol. 37, ff. 178v, 179, 179v y 180, 17 junio 1671.

II.3.1. Seises

Los miembros de la capilla de música más pequeños en cuanto a edad se refiere pero de gran importancia dentro de la misma son los *seises*. Estos niños recibían diferentes nombres dependiendo del siglo en el que nos encontremos y de las diferentes catedrales españolas, así vamos a ver referencias a ellos como “*cantorcicos*”, “*infantes*” o “*mozos de coro*”, pero en los documentos que hemos consultado en la catedral de Toledo siempre se hace referencia a ellos como “seises”.³²³

Los seises de la catedral, como su nombre indica, eran seis aunque no siempre coincidían con este número, sino que era una cantidad variable de miembros dependiendo de cada época. Recibían toda su formación dentro del ámbito catedralicio contando con diferentes maestros para su educación. Tenían un *maestrescuela* encargado de enseñarles gramática y latín y el *claustrero* o maestro de melodía que les enseñaba canto llano. El maestro de capilla se encargaba de la enseñanza del canto de órgano y de su cuidado, de hecho residían en su misma casa. A finales del siglo XVI se redactó un memorial en el que se recogían las obligaciones del maestro de capilla con los seises. Este documento mantendría su vigencia durante todo el siglo XVII.³²⁴

Según este memorial, el maestro de capilla debía encargarse de que los seises se levantasen todos juntos, a la misma hora y de que hiciesen sus camas. Seguidamente almorzaban y se marchaban a la catedral acompañados del maestro. Después de comer se dedicaban a las tareas que el maestro les encomendaba hasta la hora de *nona* o *vísperas* en que tenían que volver de nuevo a la catedral. En algunas ocasiones se les permitía salir con licencia a alguna fiesta fuera de la ciudad siempre que fuesen acompañados del maestro de capilla. Diariamente el maestro debía encargarse de comprobar que habían aprendido la lección del día anterior y preocuparse de que fuesen con camisas y sobrepellizes limpias. Los niños tenían obligación de confesar todos los primeros días de cada mes.

³²³ La primera mención del término *seise* para referirse a estos niños cantores en los documentos de la catedral de Toledo se remonta al año 1461. En estos momentos el número del grupo ya era de seis y se mantendría así durante todo el siglo XVI. Cfr. François Reynaud, Op. cit., p. 142.

³²⁴ ACT. AC. vol. 21, ff. 72v 73 73v, 20 septiembre 1593 [Apéndice Documental, Documento nº I].

El cabildo, para asegurarse de que todo lo anterior se cumplía, encargaba a un canónigo que con cierta periodicidad pasase por la casa del maestro para supervisar el bienestar de los seises. Cuando se observaba que la atención y cuidado de los niños no era correcta se advertía al maestro y, si era necesario, se procedía a sacar a los niños de la casa del maestro.³²⁵

En algunas ocasiones puntuales, se dieron casos en los que los niños tuvieron que salir de la casa del maestro. Era habitual que sucediese en los periodos de cambio de maestros, entre el final del magisterio de uno y la llegada de otro nuevo.³²⁶ En este sentido, fue especialmente significativa la etapa que vivieron durante el magisterio de Juan de la Bermeja.³²⁷

El cuidado, la dedicación y el tiempo que el maestro de capilla tenía que dedicarles suponía una carga muy pesada.³²⁸ Esto era más acusado en la última etapa de la vida de los maestros debido a la avanzada edad y las enfermedades que solían ir asociadas a ella.³²⁹

En épocas de escasez de seises era responsabilidad del maestro encargarse de mantener la catedral bien abastecida y, en caso de necesidad, buscar niños con buenas voces para que acudiesen a ser examinados. En ocasiones los señores capitulares aprovechaban los “días de

³²⁵ Durante el magisterio de Juan de Padilla los seises fueron enviados a la casa del organista Domingo Sanz porque el maestro no se encargó correctamente de su cuidado y buena educación. Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 75, 9 mayo 1665; ff. 86v y 87, 8 agosto 1665.

³²⁶ Sucedió en el año 1604 con la marcha del maestro Alonso Lobo, Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 184v, 29 mayo 1604, fol. 217, 3 septiembre 1604.
En el año 1645 año de la marcha del maestro Luis de Garay y la llegada del maestro Vicente García. Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 184, 19 octubre 1645.
También con la marcha del maestro Micieces al Convento de las Descalzas de Madrid se cambiarían los seises a la casa del Racionero Organista Domingo Sanz. Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 280v, 14 julio 1662.

³²⁷ Durante el magisterio de Juan de la Bermeja saldrían en el año 1621 y 1631 por enfermedad del maestro, en 1626 se los quitaron al maestro de su casa permaneciendo en la del Racionero Segura. En el año 1639 serían los propios niños los que solicitaron al Deán volver a la casa del maestro de capilla. Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 242v, 14 octubre 1621; vol. 30, fol. 162, 13 septiembre 1631; vol. 29, fol. 227, 26 agosto 1626; vol. 32, ff. 10v y 11, 7 abril 1639.

³²⁸ El maestro Alonso de Tejeda entró durante la celebración de una reunión del Cabildo para suplicar a los señores capitulares “...se sirviesen de encargar a otra persona el alimentar los Seyses quedandose a su cargo el enseñarlos la musica poque le rebuelven su cassa y no son obedientes antes salen de su casa sin su licençia y le dan muchas pesadumbres y desasosiegos...” Cfr. ACT. AC. vol. 26, fol. 403, 6 noviembre 1614.

³²⁹ El maestro Pedro de Ardanaz solicitó al Cabildo ser exonerado del cuidado de los seises después veintinueve años ocupándose de ellos “...por ser cada dia mas penosos los achaques que le afligen, en especial la debilidad de la Caveza, y no poder dedicarse con el cuidado preciso a la enseñanza de los Seyses, sin grave perjuicio de su vida...” Cfr. ACT. AC. vol. 48, fol. 24, 22 septiembre 1702.

recreación”³³⁰ de algunos miembros de la capilla de música en sus lugares de origen para encargarles la búsqueda de niños con buenas voces para el servicio de la catedral.³³¹ En otras ocasiones se recurría al intercambio de cartas con otros músicos o cargos eclesiásticos de diversos lugares del país.³³²

Durante el periodo estudiado la procedencia de los niños que ingresaron como seise de la catedral era diversa. Además de los municipios cercanos a Toledo, procedieron de Sigüenza, Mallorca, Valladolid, Úbeda, Baeza, Madrid, Albacete, Aragón, Cataluña, etc. aunque el lugar predilecto para la catedral de Toledo y donde más diligencias se hicieron fue en Navarra, bajo la creencia de que las voces de esta zona eran las mejores que se podían encontrar. La procedencia de los niños le suponía un gasto importante a las arcas de la catedral porque para ser recibidos, además de superar una prueba, la propia catedral debía elaborar informes sobre su ascendencia y genealogía en sus lugares de origen.³³³

Estas Informaciones revelaban la procedencia del aspirante, así como la de sus ascendientes y progenitores. Para ser recibido, era indispensable proceder de familia de “...*Christianos viejos, de limpia sangre, sin raza, ni macula de Indios, Moros, Herejes, ni penitenciados por el Santo Oficio de la Inquisición...*”³³⁴

³³⁰ Los días de recreación era el periodo de vacaciones que concedía el cabildo de la catedral de Toledo y que Trento había estipulado que fueran de tres meses, aunque los racioneros cantores únicamente disfrutaban de cuarenta días. Cfr. Ramón Sánchez González: *Iglesia y Sociedad en la Castilla Moderna: El Cabildo Catedralicio de la Sede Primada (siglo XVII)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Catilla-La Mancha, 2000, pp. 30-31.

³³¹ Estos desplazamientos por diferentes pueblos y ciudades de la geografía también se aprovechaban a su vez para encargar la búsqueda de aquellas voces que se necesitasen en la capilla en ese momento, por lo que era habitual que esta labor fuese encomendada a racioneros músicos. Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 253v, 10 junio 1668; vol. 48, fol. 215, 30 agosto 1703.

³³² “...que se escriba al S^{or} opo de Mallorca R^o que fue en esta S^{ta} Igllesia se sirva su Ill^a de mandar buscar en aquella Çiu^d dos o tres muchachos de buenas voçes para Seisses de esta S^{ta} Ig^a y que hallados los remita luego y se le embiara instruçon para que los hagan las inform^{es} de limpieça y el gasto que se hiziere con ellos.” Cfr. ACT. Vol. 36, fol. 44, 8 octubre 1664.

En el año 1704 se escribió al Miguel Valls, maestro de capilla en Pamplona formado como seise en la catedral de Toledo: “...se encargue al Mro de Capilla, que escribiendo a Miguel de Vals, que se halla sirviendo el Magisterio de la de Pamplona o a las Personas, que a este fin tenga por conveniente inquiera si se reconociere algun Niño, que pueda ser a proposito, y despongan que aviendole sele encamine, y embie a esta S^{ta} Iglesia.” Cfr. ACT. AC. vol. 48, ff. 352v y 353, 4 julio 1704.

³³³ En el año 1547 el arzobispo Martínez Silíceo estableció el Estatuto de Limpieza de Sangre obligatorio para todos los racioneros aplicándose también a los seis y clerizones. Cfr. François Reynaud, Op. cit., p. 146.

³³⁴ Expediente de Limpieza de Sangre de Pedro de Ardanaz, n^o 2564 Leg. 84, año 1647, fol. 1v.

En algunas ocasiones eran las propias familias de los niños quienes ofrecían las voces de sus hijos a la catedral. Cuando la decisión era tomada por parte de la familia, el padre acompañaba a su hijo a la prueba para ingresar. Solían ser familias muy humildes con verdaderos problemas para criar a sus hijos. De este modo se aseguraban su educación, su alimentación y su bienestar. Las posibilidades de promoción que estos niños tenían dentro de la catedral y de la carrera eclesiástica eran grandes y de ahí el interés de estos padres.

A lo largo del siglo XVII no encontramos quejas por parte del cabildo sobre el gasto que suponía la realización de las informaciones.³³⁵ La catedral siempre pretendió disponer de las mejores voces, independientemente del lugar de procedencia y de la cuantía económica que tuviese que invertir. Sin embargo, sí las hemos encontrado sobre la excesiva duración de la estancia de los niños en casa del maestro de capilla³³⁶ o sobre el poco aprovechamiento y desinterés de los seises por la formación que se les estaba ofreciendo.³³⁷

En el año 1632 se limitó a tres el número de años máximos que los seises podían permanecer bajo el cuidado del maestro, aunque se contemplaban excepciones siempre que estuviesen argumentadas por un informe del propio maestro de capilla o de melodía.³³⁸

El periodo de formación de los seises finalizaba cuando el niño mudaba la voz. Llegado este momento, si seguían conservando una voz de buena calidad, pasaban a formar parte de la capilla como cantores. En otros casos se dedicaban al aprendizaje de algún instrumento para continuar como ministriles de la capilla³³⁹ proporcionándoles los instrumentos necesarios para el

³³⁵ A lo largo del siglo XVII no hemos encontrado ningún comentario de tipo económico que tienda a seleccionar la procedencia de los seises por cercanía para aligerar los costes de las Informaciones genealógicas. Según los estudios realizados por Carlos Martínez Gil durante la primera mitad del siglo XVIII la procedencia de los seises tendió a limitarse cada vez más a las más inmediatas cercanías de Toledo. Cfr. Carlos Martínez Gil, *Op. cit.*, p. 143.

³³⁶ ACT. AC. vol. 44, fol. 140, 9 febrero 1691. [Apéndice Documental, Documento nº XXXV].

³³⁷ ACT. AC. vol. 48, ff. 374, 374 v, 375 y 375v, 13 agosto 1704. [Apéndice Documental, Documento nº XLIX].

³³⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 30, fol. 217v, 11 octubre 1632. [Apéndice Documental, Documento nº XVI].

³³⁹ Con la introducción de nuevos instrumentos en la capilla durante el siglo XVII fue en aumento el número de seises que se inclinaban a aprender un instrumento. Dentro de la familia de los instrumentos de viento lo más demandado fue el aprendizaje del bajón, seguido por la corneta y el sacabuque. Durante la segunda mitad del siglo se amplió el interés hacia el estudio del órgano, el arpa y el violón.

estudio que realizaban bajo la tutela de un ministril. Cuando las cualidades musicales del seise lo permitían podía optar a prepararse como futuro maestro de capilla.³⁴⁰ Además de estas opciones relacionadas con la música existía otra alternativa mediante el ingreso en el “Colegio de Infantes”³⁴¹ donde se formaban e instruían en Gramática. Cuando los seises no optaban por ninguna de las posibilidades mencionadas solicitaban ayuda económica para poder regresar a sus casas.

Los cantores y ministriles de la capilla que habían sido seises recibían un salario inferior al del resto de músicos asalariados que no habían pertenecido anteriormente a la catedral. Esto no suponía motivo de disgusto entre los seises, para quienes continuar al servicio de la capilla era una manera de agradecer a la catedral lo que durante años hizo por ellos. De hecho, estudiaremos a continuación algunos casos en los que teniendo oportunidad de marcharse a otros sitios mejor remunerados, decidieron quedarse en Toledo permaneciendo de por vida en la catedral que los acogió siendo niños.

Cuadro 5. Relación de los Seises de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.

NOMBRE	FECHA DE INGRESO	PROCEDENCIA	DESTINO, AL CAMBIO DE VOZ	OTROS CARGOS EN ESTA CAPILLA	FECHA DE BAJA	MOTIVO DE BAJA	INCIDENCIAS
GASPAR LÓPEZ					21/03/1600	CAMBIO DE LA VOZ	
TOMÁS DE TAPIA	12/06/1600	MEDINA DEL CAMPO					
JOAN FERNÁNDEZ			CANTOR TIPLE EN 1600				
GABRIEL RODRIGUEZ	11/08/1600	RIELVES					
PEDRO DE BARAHONA	15/12/1600	BURGOS					
DIEGO DE CUENCA					31/10/1600	CAMBIO DE LA VOZ	
PEDRO DE ESPINOSA	29/01/1601	PLASENCIA	MINISTRIL BAJÓN EN 1611		31/08/1607	CAMBIO DE LA VOZ	SE MARCHÓ CON ALONSO LOBO A SEVILLA PERO VOLVIÓ
PHÉLIPE DE ESPINOSA	29/01/1601	PLASENCIA	MINISTRIL SACABUCHE EN 1615				
JOAN DE MORALES	27/01/1601	SALAMANCA					

³⁴⁰ De todos los seises que se formaron en el seno de la catedral de Toledo durante el siglo XVII saldrían dos maestros de capilla: Pedro de Ardanaz (maestro de capilla en Pamplona y en Toledo) y Miguel Valls (maestro de capilla en Pamplona).

³⁴¹ El Colegio de Infantes, llamado así porque sus becas se proveían en niños de siete a diez años, fue fundado en el año 1557 por el Cardenal Silíceo. Desde sus inicios contaba con cuarenta plazas gobernadas por un Rector, Vice-rector, Preceptor y otros sirvientes siendo su patrono el Cabildo de la Catedral de Toledo. Los aspirantes a estas plazas debían superar la información de limpieza de sangre y disfrutaban de las becas siete u ocho años durante los cuales aprendían gramática, retórica y poética y luego asistían a la Universidad para seguir la carrera. Cfr. Sixto Ramón Parro: *Toledo en la mano*, tomo II, (edición facsímil), Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios toledanos, 1978, pp. 471-472.

FRANCISCO DIEZ	27/01/1601	VALDECONCHA			22/04/1605	CAMBIO DE LA VOZ	
FRANCISCO DE SEVILLA	09/03/1601	FUENTE EL ENCINA					
PEDRO GARCÍA URBANO	03/10/1601	TORREJÓN DE ARDOZ					
JOAN DE VILLAZÁN	05/02/1603	VALLADOLID					
JOAN SANZ		LA MEMBRILLA					
ALONSO RODRIGUEZ	28/11/1603	GUADALUPE			14/04/1606	SE DESPIDE DESPUÉS DE CAMBIAR LA VOZ	LE DIERON SEIS DUCADOS DE LIMOSNA PORQUE ES POBRE Y SE DESPIDE
ANTONIO GARCÍA	1603	ALCOLEA DE TOROTE					
JOAN ALBERO	02/06/1604	PARACUELLOS	CANTOR TIPLE EN 1613				
PEDRO MARTÍN	1604		CANTOR TIPLE EN 1616				
MATHEO ARECHAGA	02/05/1605	BURGOS			18/05/1611	MUERTE	
PABLO DURAN	17/12/1607				06/11/1614	DESPEDIDO	
LOPE DE HERRERA	17/12/1607						
DIEGO MONTERO	1609						ES CAPÓN
JUAN DE CAMPOS	13/06/1611	DAROCA					
MARCOS GARCÍA	23/09/1611		CANTOR TIPLE EN 1618				EN EL AÑO 1618 SE FUE A LA CAPILLA REAL DE MADRID
PEDRO DE PORRES	1613						
GERÓNIMO SÁNCHEZ							EN 06/09/1616 LE DAN LICENCIA PARA IR A SU TIERRA A PONER A RECAUDO SU HACIENDA.
FRANCISCO RUIZ	1615		CANTOR CONTRALTO EN 1636				
ANTONIO GONZÁLEZ	1617						
BENITO GÓMEZ			APRENDE BAJÓN				
LUIS DE IRIARTE					17/07/1620	MUERTE	
JUAN MARTÍNEZ			CANTOR TIPLE EN 1623				
JUAN DE YTURGOYEN	24/12/1620				16/12/1624	PERDIO LA VOZ	
NICOLÁS CHIRINOS	19/01/1621		CANTOR TIPLE EN 1623				
BERNABÉ DE SAN JUAN	ANTERIOR A 1621				23/06/1622	MUERTE	
MIGUEL ROS	ANTERIOR A 1621		SOCHANTRE				
PEDRO DE BILCHES	ANTERIOR A 1625		CLAUSTRERO				
PEDRO MUÑOZ	ANTERIOR A 1625						EN 1627 AÚN PERMANECE
FRANCISCO VELASCO	ANTERIOR A 1625						HAY UN CANTOR TIPLE CON EL MISMO NOMBRE PERO LLEGA PROCEDENTE DE CUENCA
CRISTÓBAL DÍAZ					06/09/1627	DESPEDIDO	
MATÍAS MORENO					23/02/1630	PERDIÓ LA VOZ	
ANTONIO DE HERRERA							SE FUE ANTES DE 1630
JUAN GARCÍA	03/06/1631	ALMAZÁN	CANTOR TIPLE EN 1637				
ANDRÉS LÓPEZ					1632	SE FUE A SU TIERRA	
FRANCISCO DIONISIO					1632	SALE DE SERVIR DE SEISE	
GABRIEL ALONSO					1633	PIDIÓ LICENCIA PARA MARCHARSE	
ALONSO MARTÍNEZ DE BLAS	1634						
LORENZO GARCÍA					15/10/1636	INGRESA EN ORDEN RELIGIOSA	
AGUSTÍN DE AJOFRÍN	23/12/1636						
MATÍAS RODRÍGUEZ					1639	SALE DE SERVIR DE SEISE	
LUIS DE OSES	1637				08/08/1639	CAMBIÓ LA VOZ Y SE MARCHÓ A SU TIERRA	EN EL AÑO 1665 ES CANTOR EN LAS DESCALZAS REALES

SEBASTIÁN DE BORUNDA	1637				09/04/1641	CAMBIÓ LA VOZ	
LUIS DE VIDAURRE	1641		CANTOR TIPLE EN 1643				
JUAN MAÑERO					09/04/1641	CAMBIÓ LA VOZ	
JUAN DEL SOLAR	1643		PSALMISTA EN 1649				
JOSEPH CHARRI	ANTERIOR A 1643						EN EL AÑO 1643 PIDE LICENCIA PARA ENTRAR EN EL CORO PARA EJERCITAR LA VOZ
GASPAR DE ORBAYCETA					01/01/1645	MUERTE	
MAURICIO DE URROZ					1645		
GABRIEL MARTÍN	1647		CANTOR TENOR EN 1652				
PEDRO URTETE	1647						
PEDRO DE ARDANAZ	1647		Mº CAPILLA EN PAMPLONA 1658	Mº CAPILLA TOLEDO 1674			
ESTEBAN DE AGUILERA			CANTOR TIPLE EN 1668				
IGNACIO DE YZQUE	1649		CANTOR TENOR EN 1655				
BALTASAR DE SAN JUAN	1652						
JUAN DE CHAVARRI	1652	NAVARRA	CANTOR TENOR EN 1658				
JUAN PRES					1653	MUERTE	
SIMÓN DE LA OSA	1653				1658	MUERTE	
JOSEPH DE VERA	1655		CANTOR TENOR EN 1659				
MARTÍN DE ARMENDÁRIZ	1655	NAVARRA					
DAMIÁN DE LA OSA	1658		CANTOR CONTRALTO EN 1665	RACIONERO CLAUSTRERO EN 1670			
ALONSO DE MORALES	1659		PSALMISTA EN 1661		1688	MUERTE	
PEDRO CORTÉS	1660		CANTOR TIPLE 1661				
JOSEPH DE MORA	MARZO 1661						
SEBASTIÁN DE ONECA	1655		CANTOR TIPLE 1662				
FRANCISCO ESTEBAN	1665	MENASALBAS			1666	CAMBIÓ LA VOZ Y SE FUE A SU TIERRA	
JOSEPH DE MEDINA			CANTOR CONTRALTO EN 1665	AYUDANTE DEL MAESTRO DE MELODIA EN 1670			
FRANCISCO DEL NOZ	1665	NAVARRA			1666	CAMBIÓ LA VOZ Y SE FUE A SU TIERRA	
FAUSTO DE SALINAS	1666		APRENDE BAJÓN EN 1666		1668	PIDIÓ LICENCIA PARA IR A OPOSITAR A OTRAS IGLESIAS	
MATHIAS FERNÁNDEZ DE CONSUEGRA	1667	TEMBLEQUE	CANTOR CONTRALTO EN 1673				
MIGUEL FERNÁNDEZ DE CONSUEGRA	1667	TEMBLEQUE	APRENDE A TOCAR LA CORNETA 27/09/1675	MINISTRIL CORNETA 21/10/1675			
BALTASAR DE CHARRI							
GASPAR DE ARROYO					1668	SE DESPIDIÓ PORQUE CAMBIÓ LA VOZ	
JUAN DE VERAMENDI		APRENDE CORNETA EN 1668	RECIBIDO COMO CANTOR TENOR 1672				
FRANCISCO YAGÜE					1668	SE FUE A MADRID CON UN TÍO SUYO	
JUAN DE YAGÜE					1668	SE FUE A MADRID CON UN TÍO SUYO	
FRANCISCO GONZÁLEZ	1669				07/04/1676	MUERTE	
BLAS DE TORRES	1669	VILLARTA DE LOS MONTES			1674	CAMBIÓ LA VOZ	
GERÓNIMO RODRÍGUEZ DE MUNERA			APRENDE BAJÓN EN 1670	MINISTRIL BAJÓN EN 1672			
MIGUEL DE CARRIÓN	1673	NAVARRA			1683	MUERTE	

ISIDRO DE NICOLAU	1673	PUENTE LA REINA					
FRANCISCO DE CÁRDENAS	1673		APRENDE MONOCORDIO EN 1675	AYUDANTE DE ORGANISTA EN 04/02/1678 Y ORGANISTA EN 15/11/1680			
PEDRO DE RIBERA	1674	ZAMORA					
FRANCISCO DE RIBERA	1674	ZAMORA					
FRANCISCO MARÍN	1674		APRENDE BAJÓN EN 1684	MINISTRIL BAJÓN EN 1689			
MANUEL DE PALENZUELA	1676	MEDINA DEL CAMPO	CANTOR TIPLE EN 1690				EN 1680 INGRESÓ EN ORDEN RELIGIOSA. CUANDO VOLVIÓ A TOLEDO EN 1690 COMO CANTOR TIPLE LO HIZO PROCEDENTE DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA
SEBASTIÁN SERRANO	1678	TAMUREJO			1682	SE FUE A SU TIERRA PORQUE CAMBIÓ LA VOZ	
JUAN DE MEDINA			APRENDE SACABUCHE EN 1679	MINISTRIL SACABUCHE EN 1680			
PABLO RUANO	1679	MAGÁN	APRENDE BAJÓN EN 1687	RECIBIDO CANTOR TENOR EN 1693			
ALFONSO DE MOLINA	1680				1685	REGRESÓ A SU TIERRA POR ENFERMEDAD	
JUAN DE ARRIBAS	1681	PIEDRALAVES	APRENDE BAJÓN EN 1688	OFICIO DE LECTOR DEL CORO			
MIGUEL DE LA FUENTE Y FRADES	1683	VILLA DE ARCOS (BURGOS)					
MIGUEL VALLS	1683	VALENCIA	ESTUDIA MONOCORDIO EN 1686	SOCHANTRE DE MAITINES EN 1686			EN EL AÑO 1704 SE MARCHÓ COMO MAESTRO DE CAPILLA A LA CATEDRAL DE PAMPLONA
GIL RUIZ	1685	VILLANUEVA DEL ARZOBISPO	APRENDE BAJÓN EN 1691	MINISTRIL BAJÓN EN 1695			
PEDRO DE COCA	1687	BARAJAS	CANTOR TIPLE EN 1696				EN EL AÑO 1691, SIENDO SEISE, FUE LLAMADO PARA FORMAR PARTE DE LA CAPILLA REAL DE MADRID
FRANCISCO DE ALPUENTE	1689	GUADALUPE	APRENDE A TOCAR EL ARPA EN 1694	HACE LABORES DE SEGUNDO ARPISTA EN LA CAPILLA EN 1702			
GERÓNIMO SÁNCHEZ DE SEVILLA	1692	PIEDRABUENA					
DIEGO HIRUELO	1694	MADRID					
ANTONIO MARTÍNEZ MORÁN	1695	VILLA DE TORRUBIA	CANTOR TENOR EN 1702				
AGUSTÍN GERÓNIMO MARTÍN CALERO	1695	MANZANARES			1699	MUERTE	
SEBASTIÁN FABIÁN RUIZ	1695	VILLANUEVA DEL ARZOBISPO			1704	DESPEDIDO POR POCO APROVECHAMIENTO	
JUAN DE MOLINA	1695	VILLANUEVA DEL ARZOBISPO	APRENDE BAJÓN EN 1703	APRENDE VIOLÓN EN 1704	1704	DESPEDIDO POR POCO APROVECHAMIENTO	
NICOLÁS POS	1695	MADRID					
FRANCISCO CAÑÓN	1695	MADRID					
JUAN DE MORALEDA	1695	BURGUILLLOS			1699	NO FUE ADMITIDO COMO CANTOR POR PROBLEMAS DE SALUD	
GERÓNIMO DE TORRES		PIEDRABUENA			1695	SE MARCHÓ A ESTUDIAR GRAMÁTICA	
JULIÁN GÓMEZ DE ALBA	1697	CALERA			1698	SE FUE A SU TIERRA POR ENFERMEDAD	
ESTÉBAN DE ARGUELLES	1698	PONFERRADA					
BLAS GARCÍA TIRADO	1699	EL TOBOSO	APRENDE CORNETA EN 1703				
JUAN BELLO DE TORICES	1699	ALCALÁ DE HENARES			1703	PIDIÓ LICENCIA PARA MARCHARSE A LA PARROQUIA DE SAN NICOLÁS EN BENAVENTE	
DIEGO ANTONIO ROMÁN	1700	VILLANUEVA DE LOS INFANTES			1706	NO TIENE INCLINACIÓN HACIA NINGUN INSTRUMENTO. SOLICITA PLAZA EN EL COLEGIO	
GREGORIO PORTERO	1703	FUENTELAHIGUERA	APRENDE ÓRGANO EN 1706				
FERMÍN JOSEPH LEONARDO DE ARIZMENDI	1703	PUENTE DE LA REINA (NAVARRA)	APRENDE ARPA EN 1706				
JUAN MANUEL GARCÍA	1703	TOMELLOSO			1716	MAESTRO DE CAPILLA CATEDRAL DE JAÉN	
DIEGO JOSEPH DE ECAY	1704	PUENTE DE LA REINA (NAVARRA)			1715	OPOSITA PARA CANTOR TENOR EN LA CATEDRAL DE PAMPLONA	

JOSEPH PHELIPE DE OLLO	1704	PUENTE DE LA REINA (NAVARRA)	APRENDE A TOCAR EL MONOCORDIO EN 1708				
JOSEPH RUIZ	1706	ELCHE	APRENDE A TOCAR EL VIOLÓN EN 1708	MINISTRIL VIOLÓN EN 1716			
JUAN RUBIO GALÁN			PSALMISTA EN 1661	CANTOR CONTRABAJO EN 1667			

II.3.2. Tiples

*“La tercera, y más alta voz en la consonancia música, que se compone de las tres voces baxo, tenor, y tiple”.*³⁴²

De las ocho raciones que se reservaban en la catedral de Toledo para los cantores de la capilla de música en este siglo, dos estaban destinadas para la voz de tiple; el resto de cantores tiples eran asalariados.

La movilidad de los cantores de unas capillas de música a otras era algo muy habitual en la época que nos ocupa. Era lógico que los cantores quisieran mejorar sus condiciones tanto económicas como de pertenencia a capillas de música más prestigiosas. La catedral de Toledo era una de las catedrales principales por su condición de Primada por lo que hemos comprobado cómo la mayor parte de los cantores tiples que ingresaron en la capilla toledana permanecieron en ella durante toda su vida, aunque el cabildo no permitió la falta de respeto y decoro de algunos cantores que fueron despedidos.³⁴³

Francisco de Guzmán, Joan Fernández y Joan García Pérez fueron tres tiples que ya estaban en la capilla antes del maestro Tejeda, y que se mantuvieron las primeras décadas del siglo aportando estabilidad a la estructura de la capilla. Especialmente dilatada fue la trayectoria de Joan García Pérez quien desempeñó su cargo durante sesenta y siete años en la capilla. En 1600

³⁴² Cfr. *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Editorial Gredos, 1984 (edición facsímil), vol. III, p. 279.

³⁴³ El tiple Joan Belimar fue despedido en el año 1600 por ausentarse de la iglesia y de la ciudad sin licencia. Cfr. ACT. AC. vol. 22, fol. 265v, 6 octubre 1600. En el año 1602 fue despedido el tiple Joan García por no portarse con el debido respeto durante una celebración, aunque sería readmitido días después. Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 3v, 10 enero 1602. El tiple Mateo Mauriño fue despedido por herir en la cabeza a un racionero músico. Cfr. ACT. AC. vol. 29, ff. 50 y 50v, 3 octubre 1622.

ya llevaba ocho años sirviendo³⁴⁴ y estuvo hasta su muerte acaecida en el año 1659.³⁴⁵ Fue el único cantor tiple que se mantuvo durante toda la primera mitad del siglo. Junto a él, destacó el racionero Juan de Albero, seise de la catedral a quien a partir de 1613 le asignaron salario como cantor para evitar que se marchase a otras iglesias.³⁴⁶ Permaneció en Toledo hasta su muerte en el año 1666.³⁴⁷ Al igual que Albero, el tiple Nicolás Chirinos se formó como seise en la catedral de Toledo y en ella desarrolló toda su trayectoria como racionero durante cincuenta años.³⁴⁸

El cantor Francisco Velasco, procedente de la capilla de música de la catedral de Cuenca, ingresó en Toledo en 1669³⁴⁹ y a partir de esta fecha estuvo presente en la capilla de música hasta el final del periodo estudiado.

Junto a él desarrolló su labor Juan de Ortega, racionero tiple procedente de Burgos que fue recibido en 1674 por la excelente calidad de su voz³⁵⁰ y permaneció en la capilla durante el último cuarto del siglo.³⁵¹

En la última década del siglo llegó a Toledo Manuel de Palenzuela.³⁵² Es un caso poco habitual porque este cantor se formó como seise en la catedral toledana pero en lugar de continuar su carrera profesional en Toledo se marchó a la capilla de música de Segovia. Tras su

³⁴⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 22, ff. 249 y 249v, 3 agosto 1600.

³⁴⁵ Cfr. LOF. 1659, fol. 33v.

³⁴⁶ Joan de Albero fue un seise que al mudar de voz mantuvo una voz de tiple de gran calidad. Diferentes catedrales, entre ellas la de Sigüenza se interesaron por él pero se mantuvo fiel a la catedral de Toledo donde se educó y formó musicalmente desde niño. Cfr. ACT. AC. vol. 26, fol. 232v, 2 mayo 1613; ff. 234 y 234v, 4 mayo 1613.

³⁴⁷ *“En 3 de N^o de 1666 murio/ el dho R^o Ju^o de Alvero tiple /de esta S^{ta} Iglless^a a las 10 de la/ noche y dejo ganado alvero /este dia dios le aya dado/ el zielo =”* Cfr. LOF. 1666, fol. 32v.

³⁴⁸ Aún siendo seise se le asignó salario a Nicolás Chirinos en 1621 y falleció en 1671. Cfr. LOF. 1621, fol. 75v; ACT. AC. vol. 37, fol. 156, 19 enero 1671.

³⁴⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 45v, 13 septiembre 1669.

³⁵⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 82, 22 octubre 1674; fol. 96, 14 diciembre 1674.

³⁵¹ Juan de Ortega falleció el 5 de marzo de 1700. Cfr. LOF. 1700, fol. 39v.

³⁵² Cfr. ACT. AC. vol. 44, ff. 118v y 119, 28 noviembre 1690.

paso por Segovia regresó a la catedral de Toledo donde continuó como racionero tiple hasta su muerte en 1717.³⁵³

Pero no todos los tiples que pasaron por Toledo terminaron su carrera profesional en la catedral. Para algunos, el paso por Toledo supuso un trampolín hacia las capillas de música madrileñas.

En 1677 se recibieron noticias de Tomás César, tiple de las Descalzas Reales, que deseaba venir a Toledo.³⁵⁴ A pesar del interés que mostró por venir, su estancia en la catedral apenas duró unos meses³⁵⁵ pues regresó a la capilla madrileña de la que había salido. Años más tarde intentó reingresar en Toledo³⁵⁶ aunque en esta ocasión reclamaron al tiple desde las Descalzas Reales³⁵⁷ y fue devuelto.³⁵⁸

El joven tiple Pedro París, procedente de Zaragoza, fue admitido en 1689³⁵⁹ y unos meses más tarde también fue llamado para pasar al servicio de la Real Capilla de Madrid.³⁶⁰

Similar es el caso de Joseph Diego González, quien fue recibido con sólo dieciséis años,³⁶¹ y dos años después se marchó a la Capilla Real de Madrid.³⁶²

³⁵³ Manuel de Palenzuela falleció el 14 de octubre de 1717. Cfr. LOF. 1717, fol. 38.

³⁵⁴ ACT. AC. vol. 38, ff. 299 y 299v, 8 enero 1677.

³⁵⁵ El día 26 de Enero de 1677 ingresó como cantor tiple en la capilla de música. En el mes de mayo se marchó a Alcalá con licencia del cabildo para asistir a la celebración de una fiesta. Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 304, 26 enero 1677; vol. 38, fol. 334, 21 mayo 1677.

³⁵⁶ ACT. AC. vol. 39, fol. 346, 5 mayo 1681.

³⁵⁷ ACT. AC. vol. 39, ff. 350v y 351, 20 mayo 1681. [Apéndice Documental, Documento nº XXXIV].

³⁵⁸ ACT. AC. vol. 40, fol. 5v, 16 junio 1681.

³⁵⁹ ACT. AC. vol. 43, fol. 219v, 15 abril 1689.

³⁶⁰ ACT. AC. vol. 44, fol. 10v, 4 febrero 1690.

³⁶¹ ACT. AC. vol. 48, fol. 111v, 24 febrero 1703.

³⁶² ACT. AC. vol. 49, fol. 85v, 10 julio 1705. [Apéndice Documental, Documento nº L].

El seise racionero Pedro de Coca también fue llamado por la Capilla Real de Madrid en 1691,³⁶³ lo que demuestra el seguimiento cercano que se hacía desde la corte. Sin embargo, este cantor seise que debió ser de gran calidad prefirió continuar en Toledo donde desarrolló toda su vida musical.³⁶⁴ Es extraño encontrar cantores como Pedro de Coca que se negase a pertenecer a la Real Capilla, pero no fue el único caso.

Francisco García llegó procedente del Convento de la Encarnación de Madrid siendo muy joven. Tan sólo unos días después de su recepción se recibiría una carta de la reina ordenando la vuelta del músico a la capilla madrileña. Finalmente, y utilizando contactos de peso como el Presidente de Castilla para mediar con la reina, Francisco García se quedó a servir en la capilla de la catedral de Toledo.³⁶⁵ Con este cantor tiple se tuvieron atenciones especiales motivadas por la naturaleza delicada de su voz. Solamente se le obligaba a asistir a los cantos de órgano.³⁶⁶ No terminó su vida profesional en Toledo, marchándose finalmente a Madrid en 1671.³⁶⁷

Cuando algunos músicos se encontraban en el final de su vida profesional y ya no servían en las capillas de música madrileñas se ofrecían a venir a la catedral de Toledo. Es el caso de Pedro Sanz, que llegó a Toledo procedente de la Capilla Real donde ya figuraba como jubilado.³⁶⁸ La catedral lo recibió porque mantenía buenas cualidades. Pocos años después de su llegada Pedro Sanz pidió licencia para marcharse a morir a su tierra.³⁶⁹

Como vemos, resultaba muy difícil encontrar buenas voces tiples y podemos confirmar la gran calidad que debían poseer muchas de las que pasaron por Toledo siendo requeridas por la

³⁶³ ACT. AC. vol. 44, fol. 213v, 18 agosto 1691.

³⁶⁴ Pedro de Coca ascendió a la Ración de Tiple el 19 de febrero de 1696. Murió el 17 de agosto de 1745. Cfr. LOF. 1696, fol. 42 y ACT. AC. vol. 66, fol. 313, 17 agosto 1745.

³⁶⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 207v, 23 septiembre 1667; ff. 209 y 209v, 1 octubre 1667; ff. 209v y 210, 4 octubre 1667.

³⁶⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 5, 16 enero 1669 y fol. 50, 19 octubre 1669.

³⁶⁷ Cfr. LOF. 1671, fol. 40v.

³⁶⁸ ACT. AC. vol. 47, fol. 305, 29 noviembre 1701.

³⁶⁹ ACT. AC. vol. 51, fol. 53, 30 abril 1709. [Apéndice Documental, Documento nº LIV].

Capilla Real, aunque también nos demuestra la impotencia del cabildo al verse obligado a dejar marchar a esos cantores que, con mucho esfuerzo, había seleccionado para su propia capilla.

Cuadro 6. Relación de Cantores Tiples de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.

NOMBRE	FECHA DE INGRESO	PROCEDENCIA	RACIONERO (R)	FECHA DE BAJA	MOTIVO DE BAJA	FECHA DE MUERTE	INCIDENCIAS
JOAN FERNÁNDEZ	19/06/1600	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO			MUERTE	29/12/1623	
JOAN DE BELIMAR	19/06/1600	CORIA		06/10/1600	DESPEDIDO POR AUSENTARSE SIN LICENCIA		
FRANCISCO DE GUZMÁN			R		MUERTE	29/12/1621	
JOAN GARCÍA DE MIRABUENOS					MUERTE	05/05/1631	
ESTEBAN PRIMO			R			22/09/1607	
BERNABÉ MONTERO					MUERTE	06/06/1624	
JOAN NIETO	14/11/1601			1616	NO CONSTA		
LUIS DE CONCHA	27/11/1607	MADRID		1611	SE PRESENTÓ A RACIÓN EN 1610 Y NO SE LA DIERON		
JUAN GARCÍA DEL POZO	03/12/1610	SALAMANCA	R				NO VINO A SERVIR EN NINGÚN MOMENTO
JUAN GARCÍA PEREZ	1611				MUERTE	13/01/1659	
JUAN DE ALBERO	31/05/1613	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO	R		MUERTE	03/11/1666	
PEDRO MARTÍN	1616	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO		1627	NO CONSTA		
MARCOS GARCÍA	16/05/1618	SEGOVIA	R	12/10/1618	SE FUE A LA CAPILLA REAL DE MADRID		
MATHEO MAURIÑO	04/08/1619	CAPILLA DESCALZAS MADRID		03/10/1622	DESPEDIDO POR ACTITUD VIOLENTA		
MIGUEL MARTÍNEZ DE LARA	08/03/1622	SALAMANCA			MUERTE	09/03/1636	
JUAN MARTÍNEZ	1623	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO	R		MUERTE	09/05/1641	
NICOLÁS CHIRINOS	1623	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO	R		MUERTE	18/01/1671	
JUAN GARCÍA DE ALMAZÁN	06/12/1637	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO			MUERTE	22/11/1657	

LUIS DE VIDAURRE	1643	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO		12/11/1647	SE FUE		
VALERIO DE LA TORRE	23/02/1644				MUERTE	23/04/1654	
ESTÉBAN DE AGUILERA	07/12/1645	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO			MUERTE	22/10/1663	
JUAN MONTAÑÉS	28/11/1646			10/05/1651	SE FUE		
PEDRO DE CHÁVARRI	08/01/1653	LOGROÑO			MUERTE	19/06/1660	
PEDRO GARCÍA CORRALES	05/12/1656		R		MUERTE	04/04/1671	
ANTONIO JULIÁN	30/06/1659			08/08/1661	SE DESPIDIÓ		EN 09/11/1670 REGRESÓ Y VOLVIÓ A MARCHARSE EN 05/12/1671
PEDRO CORTÉS	06/07/1661	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO		01/05/1662	SE FUE		
SEBASTIÁN DE ONECA	1663	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO		1671	JUBILADO		
FRANCISCO GARCÍA	25/09/1667	CAPILLA DE LA ENCARNACIÓN DE MADRID		29/06/1671	SE FUE A MADRID		
JUAN FERNÁNDEZ CABALLERO	1669	PLASENCIA	R	1670	SE VOLVIÓ A PLASENCIA		
MIGUEL GARCÍA	15/12/1669			24/08/1671	PERDIÓ LA VOZ Y SE MARCHÓ A SU TIERRA		
ANTONIO RUIZ	23/07/1670	SIGÜENZA		05/10/1670	SE FUE		
FRANCISCO VELASCO	28/05/1671	CUENCA			MUERTE	19/10/1727	
JULIÁN DE CASTRO	17/10/1671	GRANADA	R	1672	SE FUE A MADRID		
JUAN DE ORTEGA	24/12/1674	BURGOS	R		MUERTE	05/03/1700	
TOMÁS CÉSAR	27/01/1677	CAPILLA DESCALZAS MADRID		12/10/1677	REGRESÓ A LAS DESCALZAS		EN EL AÑO 1681 REGRESÓ A LA CATEDRAL DE TOLEDO PERO DE NUEVO TUVO QUE VOLVER A MADRID
PEDRO PARÍS	20/04/1689	ZARAGOZA		04/02/1690	SE FUE A LA CAPILLA REAL DE MADRID		
MANUEL DE PALENZUELA	20/12/1690	SEISE TOLEDO Y TIPLE SEGOVIA	R		MUERTE	14/10/1717	
PEDRO DE COCA	04/02/1696	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO	R		MUERTE	1745	SIENDO SEISE FUE LLAMADO PARA IR A LA CAPILLA REAL DE MADRID, AUNQUE DECIDIÓ QUEDARSE EN TOLEDO
PEDRO SANZ	08/12/1701	CAPILLA REAL MADRID		30/04/1709	SE FUE A SU TIERRA PARA MORIR		
JOSEPH DE DIEGO GONZÁLEZ	04/03/1703	ALCALÁ DE HENARES		12/07/1705	SE FUE A LA CAPILLA REAL DE MADRID		
JOSEPH BENITO ROLDÁN	1706	CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN MADRID	R				

II.3.3 Contraltos

*“La segunda de las quatro voces de la música, menos aguda que el tiple, que es la primera”.*³⁷⁰

Tan difícil es encontrar voces adultas tiples como encontrar voces contralto de calidad. Por este motivo se vivirían periodos complicados en el seno de la capilla de la catedral de Toledo por falta de cantores contraltos. Aunque siempre fueron muchos los candidatos, la máxima que se mantuvo fue preferir estar faltos de voces antes que contratar a un cantor que no fuera de su completo agrado.³⁷¹

En la catedral de Toledo había dos raciones reservadas a esta voz. En ocasiones no estaban ocupadas ya que para ofrecer la ración a un cantor debían darse unos requisitos exigentes que no siempre se cumplían. Cuando el cantor no era digno de ración, bien por las cualidades de su voz o bien por sus condiciones personales, era recibido como cantor asalariado.

Durante los primeros años del siglo XVII hubo tres contraltos racioneros en la capilla toledana: Miguel de Mencos,³⁷² Agustín de Mena³⁷³ y Hernando de Segura. Los dos primeros en sus últimos años de profesión.

Hernando de Segura era un cantor racionero de confianza por su antigüedad dentro de la capilla y fue enviado por el cabildo a Madrid para asistir a las honras de la emperatriz María de

³⁷⁰ Cfr. *Diccionario de Autoridades*, Op. cit., vol. I, p. 563.

³⁷¹ Tan solo encontramos una excepción al respecto que se hizo con el cantor Francisco de Sartaguda procedente de Zamora. Francisco de Sartaguda fue recibido a pesar de “...su poca suficiencia y voz...” porque trajo hasta la catedral una reliquia del patrón toledano San Ildefonso que había robado en la catedral de Zamora. En agradecimiento fue recibido como cantor contralto asalariado que no llegó a servir en ningún momento con la capilla de música y se le asignó una cantidad económica de la que disfrutó aún no residiendo en la ciudad de Toledo hasta el año 1687 que se le retiró la ayuda. Cfr. ACT. AC. vol. 38, ff. 53, 53v y 54, 27 julio 1674; vol. 42, ff. 285v y 286, 1 agosto 1687; ff. 287, 287v y 288, 9 agosto 1687.

³⁷² El racionero contralto Miguel de Mencos falleció en los primeros años del siglo. Cfr. ACT. AC. vol. 24, fol. 124v, 22 mayo 1607.

³⁷³ El racionero contralto Agustín de Mena se encontraba en la fase final de su trayectoria profesional no teniendo obligación de cantar por “...estar ya viejo y la voz cansada por haver servido quasi veynte y quatro años...”. Murió en el año 1613. Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 171v, 13 abril 1604 y LOF. 1613, fol. 26.

Austria, hermana de Felipe II.³⁷⁴ A sus labores de cantor contralto habría que añadir la de encargado de tocar el órgano en las misas de *Prima* alternando por semanas con el organista Gregorio de Peñalosa.³⁷⁵ También formaba parte, junto al maestro de capilla y los racioneros principales, de los tribunales encargados de examinar a los racioneros organistas³⁷⁶ y hasta en dos ocasiones se tuvo que hacer cargo del cuidado y educación de los seises.³⁷⁷ Por su condición de racionero más antiguo de la capilla le hubiese correspondido realizar labores de maestro de capilla durante el periodo de ausencia hasta la llegada de Juan de la Bermeja, pero no pudo encargarse de ello por no estar ordenado.³⁷⁸ Se mantuvo al servicio de la capilla de la catedral hasta su muerte en el año 1632.³⁷⁹

Lo más habitual era que los racioneros se mantuvieran al servicio de la catedral hasta su muerte aunque hay excepciones como la del contralto Leandro de Segura que se despidió para marcharse a Guadix,³⁸⁰ el racionero Manuel Zubiaga quien tan solo permaneció unos meses y se fue a Ávila (de donde procedía)³⁸¹ y Francisco Pérez, racionero cantor procedente de Zaragoza, quien aprovechando unos días de licencia para ir a su tierra escribió una carta manifestando su intención de no volver y dando las gracias por los años que ha servido en Toledo.³⁸²

Era más habitual que fuese la propia catedral la encargada de despedir a cantores cuando el comportamiento de éstos no estaba a la altura de la institución a la que representaban. Fueron

³⁷⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 74, 14 marzo 1603.

³⁷⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 26, ff. 318 y 318v, 12 abril 1614.

³⁷⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 173v, 10 octubre 1620.

³⁷⁷ Tuvo en su casa a los seises tras la dejación del cargo el maestro Alonso de Tejeda y hasta la llegada de Juan de Riscos. También en el año 1626 durante el magisterio de Juan de la Bermeja. Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 239v, 31 mayo 1617; vol. 28, fol. 242v, 14 octubre 1621 y vol. 29, fol. 227, 26 agosto 1626.

³⁷⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 98v, 8 julio 1619.

³⁷⁹ LOF. 1632, fol. 25.

³⁸⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 25, fol. 210, 7 diciembre 1610.

³⁸¹ Cfr. ACT. AC. vol. 34, fol. 209v, 6 abril 1657.

³⁸² Cfr. ACT. AC. vol. 43, ff. 31 y 31v, 2 abril 1688.

despedidos los cantores Alonso Carillo,³⁸³ Francisco Molina,³⁸⁴ Joan de Vera,³⁸⁵ responsables de la marcha del maestro de capilla Alonso de Tejada en el año 1617, y el cantor Francisco Serrano.³⁸⁶ Estos despidos no siempre eran definitivos pues tras varios días o meses, si el cantor mostraba su arrepentimiento, podía volver a ser recibido.

El contralto Juan Escolano también fue despedido tras haber ido a la Capilla de la Encarnación de Madrid a ser oído con la intención de quedarse en ella. Este tipo de desplantes no eran admitidos por el cabildo y cuando sucedían se procedía al despido definitivo.³⁸⁷

Al margen de los casos comentados, encontramos al servicio de la capilla grandes voces contralto que supieron servir con respeto y profesionalidad, desempeñando en ocasiones funciones de gran responsabilidad.

El racionero Antonio del Pueyo, procedente de Navarra, llegó a la catedral de Toledo en 1614 y permaneció hasta su muerte en 1660.³⁸⁸ Su trayectoria fue ejemplar llegando incluso a realizar labores de maestro de capilla durante cuatro años.³⁸⁹

³⁸³ Alonso Carrillo fue despedido por su actitud con los demás miembros de la capilla persuadiéndoles para que se marchasen a otras iglesias, además tenía pendiente un asunto de homicidio anterior a ser recibido en Toledo. Cfr. ACT. AC. vol. 27, ff. 250 y 250v, 11 julio 1617.

³⁸⁴ El racionero Francisco Molina procedente de la Capilla Real de Granada fue despedido por olvidar sus obligaciones como sacerdote y dedicarse en Madrid a ir por las casas de particulares tocando y cantando para conseguir dinero. Cfr. ACT. AC. vol. 27, ff. 250 y 250v, 11 julio 1617.

³⁸⁵ Joan de Vera, cantor contralto procedente de Salamanca, fue despedido de la catedral de Toledo por vivir de manera un tanto indecorosa y acudir habitualmente a lugares de juego. Cfr. ACT. AC. vol. 27, ff. 250 y 250v, 11 julio 1617.

³⁸⁶ El cantor contralto Francisco Serrano fue despedido por "...descompostura y atrevimiento con que d fran^{co} Serrano Cantor desta S^{ta} Ig^a hablo ayer en el coro al S^r d Joseph de la Cueba que presidia,". Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 152v, 28 abril 1660.

³⁸⁷ ACT. AC. vol. 38, fol. 131v, 23 marzo 1675.

³⁸⁸ Cfr. LOF. 1614, fol. 35v; LOF. 1660, fol. 30v.

³⁸⁹ Desde el año 1642 final del magisterio de Juan de la Bermeja y durante los breves magisterios de Luis Bernardo Jalón (1643-1644) y Luis de Garay (1644-1645) la catedral sufrió unos momentos de inestabilidad que no finalizarían hasta la llegada del maestro Vicente García en el año 1645. Durante estos periodos entre magisterios fue imprescindible la colaboración del racionero Antonio del Pueyo para sacar adelante a la capilla de música. En el año 1645 acordaron "...dar alguna ayuda de costa al racionero Pueyo quea servido El mag^o de Capilla quatro años y la costa que le a tenido El traer y trasladar Villancicos y otras Cosas..." Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 177, 21 julio 1645.

Miguel Asensio, cantor contralto que llegó a Toledo en 1636 procedente de la catedral de Barcelona,³⁹⁰ se mantuvo en activo hasta 1659, año en que fue jubilado.³⁹¹ Consta en los libros de cuentas de la catedral como cantor contralto jubilado hasta su muerte en 1680.³⁹² El autor Pavia i Simó en su obra *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII* expone que existieron en la capilla de la catedral de Barcelona dos músicos con idéntico nombre y apellidos, Miguel Asensio, y que por la diferencia de años entre ellos se podría poner en duda que fuese la misma persona.³⁹³ A la vista de las fuentes consultadas podemos reforzar la hipótesis de que sí se trate de la misma persona que salió de Barcelona en el año 1636 y regresó en el mes de julio de 1659 suplicando ser admitido nuevamente como cantor de la catedral de Barcelona tras haber obtenido su jubilación en Toledo.

Digna de destacar fue la trayectoria de Damián de la Osa, quien tras el periodo de seise en la catedral fue recibido como cantor contralto³⁹⁴ y posteriormente como racionero claustrero o maestro de melodía.³⁹⁵ Se encargó de cuidar y enseñar a los seis cuando fue liberado de ello el maestro Pedro de Ardanaz por enfermedad.³⁹⁶ Damián de la Osa contó con la colaboración de Joseph de Medina, también seise, cantor contralto de la capilla y ayudante del maestro de melodía.³⁹⁷

³⁹⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 31, fol. 140v, 8 julio 1636.

³⁹¹ Miguel Asensio fue jubilado como cantor contralto de la capilla de música en mayo de 1659 por enfermedad. Pidió permiso para marcharse a su tierra, donde acabar su vida, para lo que solicitó una ayuda económica perpetua que le fue concedida. Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 97v, 16 mayo 1659.

³⁹² Miguel Asensio murió el día 15 de septiembre de 1680. Cfr. LOF. 1680, fol. 40v.

³⁹³ Cfr. Joseph Pavia i Simó: *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, p. 97

³⁹⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 36, ff. 81v y 82, 25 junio 1665.

³⁹⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 37, ff. 80 y 80v, 13 marzo 1670.

³⁹⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 48, 27v y 28, 2 octubre 1702.

³⁹⁷ Joseph de Medina fue Ayudante del Maestro de Melodía desde el año 1670 hasta su muerte producida en 1672. Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 80v, 13 marzo 1670 y LOF. 1672, fol. 42v.

A la muerte de Joseph de Medina le sucedería en el cargo el cantor contralto Mathías Fernández de Consuegra, formado en el seno de la catedral desde niño³⁹⁸ y donde permaneció hasta su muerte en el año 1711.³⁹⁹

Durante los últimos años del siglo las raciones de contralto estuvieron ocupadas por Bartolomé Ximeno, Juan Isidro de Medina y Luna y Juan de Siurana.

Bartolomé Ximeno fue recibido en 1692 y tan solo un año después de su ingreso fue requerido por el rey para ser escuchado⁴⁰⁰ quedándose al servicio de la Capilla Real de Madrid.⁴⁰¹

Tras el abandono de Ximeno, la ración fue ocupada por Juan Isidro de Medina y Luna,⁴⁰² contralto y maestro de capilla de la Sta. Iglesia de Baeza. A los pocos meses de su llegada solicitó una ayuda de costa por enfermedad⁴⁰³ y murió en Toledo el 6 de Diciembre del año 1701.⁴⁰⁴

Este mismo año ingresó un nuevo miembro en la capilla, Fermín Peralta,⁴⁰⁵ quien por ir a Madrid con pretensión de ser recibido en la Capilla de La Encarnación, fue despedido por “...desatención tan indecorosa a la grandeza de este Sta Iglesia...”.⁴⁰⁶

El último racionero de este siglo fue Juan de Siurana, contralto procedente de Sevilla.⁴⁰⁷ Con él terminó sus días el último maestro de capilla Pedro de Ardanaz, ya que Juan de Siurana desempeñó el cargo hasta 1720, año en que murió.⁴⁰⁸

³⁹⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 39, fol. 337v, 18 abril 1681.

³⁹⁹ Mathías Fernández de Consuegra falleció el 15 de marzo de 1711. Cfr. LOF. 1711, fol. 46v.

⁴⁰⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 45, fol. 2v, 13 enero 1693.

⁴⁰¹ Cfr. LOF. 1693, fol. 43.

⁴⁰² Cfr. ACT. AC. vol. 45, fol. 242v, 7 abril 1695.

⁴⁰³ Cfr. ACT. AC. vol. 45, fol. 301v, 16 noviembre 1695.

⁴⁰⁴ Cfr. LOF. 1701, fol. 41.

⁴⁰⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 47, fol. 219, 15 enero 1701.

⁴⁰⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 50, ff. 97 y 97v, 23 mayo 1707.

⁴⁰⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 48, fol. 129, 22 marzo 1703.

Cuadro 7. Relación de Cantores Contraltos de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.

NOMBRE	FECHA DE INGRESO	PROCEDENCIA	RACIONERO (R)	FECHA DE BAJA	MOTIVO DE BAJA	FECHA DE MUERTE	INCIDENCIAS
HERNANDO DE SEGURA			R	21/08/1625	SEXAGENARIO	25/05/1632	
MIGUEL DE MENCOS			R		MUERTE	22/05/1607	
AGUSTÍN DE MENA			R		MUERTE	24/06/1613	
MOSEN GERÓNIMO CRESPO	12/11/1603	VALENCIA		1605	NO CONSTA		
JOAN DÍAZ		PAMPLONA					27/08/1607 NO FUE ADMITIDO
MATHEO COFIO	11/01/1608				MUERTE	02/05/1609	
LEANDRO SEGURA	ENERO 1609		R	07/12/1610	SE FUE A GUADIX		
ALONSO CARRILLO	25/01/1609	MADRID		11/07/1617	DESPEDIDO		EN 19/01/1618 VOLVIÓ A SER ADMITIDO. DESDE 1625 NO CONSTA EN LOF.
MARCOS RODRIGUEZ	1610						ESTÁ VIVIENDO CON EL MAESTRO DE CAPILLA.
FRANCISCO MARTÍNEZ		ÚBEDA					EN 07/01/1611 NO FUE ADMITIDO
FRANCISCO DE MOLINA	10/03/1611	CAPILLA REAL GRANADA	R	11/07/1617	DESPEDIDO POR ESCÁNDALO	29/07/1630	EN 06/03/1618 VOLVIÓ A SER ADMITIDO
JOAN DE VERA	12/03/1611	SALAMANCA		11/07/1617	DESPEDIDO POR ESCÁNDALO	06/04/1621	EN 06/02/1618 VOLVIÓ A SER ADMITIDO
ANTONIO DEL PUEYO	25/01/1614	TAFALLA	R		MUERTE	11/03/1660	
TORIBIO DE FLORES	01/08/1614	SALAMANCA			MUERTE	03/08/1643	EN 02/12/1616 FUE A OPOSITAR A GRANADA. EN 24/04/1619 REGRESA A TOLEDO
BENITO MARTÍNEZ	19/09/1620	CAPILLA REAL DE GRANADA			MUERTE	27/10/1649	
FRANCISCO RUIZ	17/07/1636	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO	R		MUERTE	13/03/1668	
MIGUEL ASENSIO	26/07/1636	CATEDRAL DE BARCELONA		01/05/1667	JUBILACIÓN	25/09/1680	
FRANCISCO SERRANO	04/07/1653				MUERTE	05/05/1665	FUE DESPEDIDO EN ABRIL DE 1660 VOLVIENDO A SER RECIBIDO EN JULIO DE 1660

⁴⁰⁸ Cfr. LOF. 1720, fol. 39.

ANTONIO TORRES	01/01/1656	ZARAGOZA		12/10/1656	SE DESPIDIÓ POR PROBLEMAS DE SALUD		
DOMINGO ALFONSO	ENERO 1656	ZARAGOZA		27/05/1656	SE DESPIDIÓ POR PROBLEMAS DE SALUD		
MANUEL DE ZUBIAGA	05/12/1656	ÁVILA	R	06/04/1657	SE VOLVIÓ A ÁVILA		
ANTONIO BERNABÉ DE BORUNDA	23/12/1656				MUERTE	06/11/1663	
JOSEPH DE VERA	29/11/1659	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO		24/08/1664	SE DESPIDIÓ		
GERÓNIMO DE MIRANDA	27/01/1665			26/05/1665	SE FUE SIN DESPEDIRSE		
ALONSO DÁVILA	24/06/1665				MUERTE	03/03/1697	
DAMIÁN DE LA OSA	25/06/1665	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO	R				RACIONERO CLAUSTRERO DESDE 1670
JOSEPH DE MEDINA	25/06/1665	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO			MUERTE	26/09/1672	AYUDANTE DE MELODÍA DESDE 1670
MIGUEL DE FRADES	22/08/1667	DESCALZAS REALES MADRID	R	1669	SE FUE A MADRID		
JUAN ESCOLANO	14/11/1669	CALATAYUD		27/02/1675	SE FUE		
MATÍAS ROJO	09/11/1670	BURGOS		1678	ENFERMEDAD		
ANTONIO DE RIBAS	26/10/1673	VILLAGARCÍA		19/08/1675	DESPEDIDO POR ESCASO RENDIMIENTO		
MATÍAS FERNÁNDEZ DE CONSUEGRA	26/10/1673	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO			MUERTE	16/03/1711	AYUDANTE DE MELODÍA DESDE 1681
FRANCISCO DE SARTAGUDA	03/09/1674	ZAMORA		1675			FUE RECIBIDO PORQUE TRAJO CONSIGO UNA RELIQUIA DE SAN ILDEFONSO. NO TENÍA BUENA VOZ Y NO SIRVIÓ EN LA CAPILLA
JUAN FRANCISCO PÉREZ	19/05/1686	ZARAGOZA	R	02/04/1688	SE DESPIDE		
BARTOLOMÉ XIMENO	10/09/1692		R	14/01/1693	SE FUE A LA CAPILLA REAL DE MADRID		
JUAN ISIDRO DE MEDINA Y LUNA	28/04/1695	BAEZA	R		MUERTE	06/12/1701	
FERMÍN DE PERALTA	23/01/1701			23/05/1707	SE FUE A LA CAPILLA DE LA ENCARNACIÓN DE MADRID		
JUAN DE SIURANA	22/03/1703	SEVILLA	R		MUERTE	05/06/1720	
DIEGO BERNARDO QUIÑONES	08/02/1706	PALENCIA		14/06/1708	DESPEDIDO POR ACTITUD INADECUADA		

II.3.4. Tenores

*“Una de las cuatro voces de la Música, según el tono natural, entre contraalto, y contrabaxo. Llamaronle tenor, porque regularmente se mantiene en un mismo tono.”*⁴⁰⁹

El siglo XVII comenzó en la capilla toledana con una prórroga a unos edictos ya publicados para cubrir una ración en la voz de tenor. Esta ración tras varios meses de espera fue ocupada por el tenor Joan Sanz,⁴¹⁰ quien procedente de Burgos permaneció el resto de su vida en la catedral⁴¹¹ realizando también en ocasiones oficio de Socapiscol.⁴¹²

Pedro de los Ríos fue un tenor racionero con cierta antigüedad en la capilla y que en el año 1604 desempeñó las labores de maestro de capilla hasta la llegada de Alonso de Tejeda.⁴¹³ Durante este tiempo se encargó de redactar un *Memorial* en el que da cuenta “...del estilo que se ha de guardar en esta S^{ta} Yglia en todas las fiestas del año q se celebran con solemnidad de canto de organo, en q se señalan los puntos en q le ha de aver y el modo que se ha de guardar...”.⁴¹⁴ Este memorial fue muy del agrado de los señores capitulares que mandaron que se hiciesen dos copias, una para que estuviese en el coro a disposición del maestro de capilla y otra en poder del cabildo. Pedro de los Ríos falleció en el año 1619.⁴¹⁵

En 1607 fue recibido Melchor Rubio, procedente de Brihuega,⁴¹⁶ que permaneció hasta la mitad del siglo. Desempeñó el cargo de ayudante de socapiscol.⁴¹⁷ Desde 1649 fueron continuas

⁴⁰⁹ Cfr. *Diccionario de Autoridades*, vol. 3, Op. cit., p. 249.

⁴¹⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 22, fol. 343v, 23 noviembre 1601.

⁴¹¹ Falleció en el año 1616. Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 120v, 21 abril 1616.

⁴¹² Joan Sanz desempeñó labores de Sochantre en el año 1610 durante el tiempo que se tardó en ocupar la ración que se había quedado vacante. Cfr. ACT. AC. vol. 25, ff. 178v y 179, 13 agosto 1610.

⁴¹³ Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 161v, 27 marzo 1604.

⁴¹⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 244, 24 noviembre 1604.

⁴¹⁵ Cfr. LOF. 1619, fol. 27.

⁴¹⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 24, fol. 123, 11 mayo 1607.

⁴¹⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 29, fol. 252v, 19 enero 1628.

las ayudas de costa que le proporcionó el cabildo para los gastos que le ocasionó su enfermedad. Murió en el año 1652.⁴¹⁸

Hasta la llegada del tenor Domingo Palacios se fueron contratando voces para que ocupasen el cargo pero no duraban demasiado tiempo. Domingo Palacios, procedente de Salamanca, fue examinado y recibido como racionero cantor en el año 1644.⁴¹⁹ Permaneció en la capilla toledana hasta su muerte en el año 1659.⁴²⁰

Martín Cascante llegó a la capilla de la catedral en 1656 procedente de Zaragoza.⁴²¹ Desde el principio su comportamiento no resultó el deseado teniendo que advertirle en varias ocasiones del respeto que se debía a la figura del maestro de capilla.⁴²² Fue el tenor que más idas y venidas realizó a otras iglesias, alternando Toledo con las catedrales de Sevilla, Málaga y Jaén.⁴²³ De todas ellas siempre quiso regresar a Toledo y en todos los casos fue recibido sin rencor porque para el cabildo la calidad de su voz así lo merecía. Cuando pretendió volver de la catedral de Jaén en el año 1674 se rompió la costumbre no permitiendo en esta ocasión su regreso para evitar problemas con el cabildo de esta ciudad.⁴²⁴

Durante la segunda mitad del siglo XVII coincidieron tres cantores tenores que aportaron una etapa de gran estabilidad en esta voz: Juan de Chavarri, Pedro de Soria y Baltasar de Charri.

⁴¹⁸ El apuntador de los Libros de Obra y Fábrica dijo de Melchor Rubio: *“En 7 de nob^e de 1652 Murio / tengale dios en el cielo fue un buen/ hombre y sirbio bien y mucho tendra / el premio eterno.”*. Cfr. LOF. 1652, fol. 33v.

⁴¹⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 159v, 19 noviembre 1644.

⁴²⁰ Cfr. LOF. 1659, fol. 31.

⁴²¹ Cfr. ACT. AC. vol. 34, ff. 191v, 192 y 192v, 5 diciembre 1656.

⁴²² Cfr. ACT. AC. vol. 34, ff. 219v y 220, 7 junio 1657; fol. 220v, 8 junio 1657; vol. 35, fol. 130, 7 noviembre 1659.

⁴²³ En el año 1661 se fue a la catedral de Sevilla, en 1671 a la catedral de Málaga y en 1674 se marchó a la catedral de Jaén. Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 224, 26 agosto 1661; vol. 37, ff. 201 y 201v, 31 julio 1671; vol. 38, fol. 64v, 4 septiembre 1674.

⁴²⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 83v, 6 noviembre 1674.

En el año 1658 fue recibido como cantor tenor Juan de Chavarri natural de Navarra y educado y formado en el seno de la catedral de Toledo desde niño.⁴²⁵ Durante su ministerio fueron muchas las licencias que obtuvo para salir a tocar en fiestas fuera de la ciudad de Toledo y numerosas concesiones de aumentos de salario. También pudo disfrutar de permisos para viajar a su tierra que eran aprovechados para encargarle buscar niños en Navarra, región preferida por el cabildo para la búsqueda de estas voces.⁴²⁶ Murió en el año 1684.⁴²⁷

Pedro de Soria llegó a Toledo procedente de la Capilla Real de Granada⁴²⁸ y durante diez años permaneció como cantor tenor en la catedral de Toledo. Padeció una larga enfermedad con motivo de la cual le fueron concedidas varias ayudas de costa hasta el momento de su muerte que se produjo el 23 de diciembre de 1685.⁴²⁹ Esta muerte unida a la de Juan de Chavarri provocó un periodo de inestabilidad para la voz de tenor.

En los años siguientes se sucedieron las llegadas de tenores, tanto asalariados como racioneros, a la catedral aunque permanecerían muy poco tiempo en la capilla. A lo largo de estos años de idas y venidas hubo una figura que permaneció inalterable, la del racionero tenor Baltasar de Charri, en muchos momentos único tenor.⁴³⁰

En la década de los 80 empezaron a sucederse nuevas llegadas de tenores a la capilla. Es el caso del cantor tenor natural de Mallorca residente en Granada, Gabriel Seguí.⁴³¹ Duró poco como miembro de la capilla porque en el año 1683 se marchó a Córdoba donde le ofrecieron una

⁴²⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 43v, 3 septiembre 1658.

⁴²⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 235, 11 octubre 1661.

⁴²⁷ Cfr. LOF. 1684, fol. 31.

⁴²⁸ Pedro de Soria opositó a una ración de tenor que no fue cubierta en el año 1660. Hasta el año 1666 no aparece en los Libros de Obra y Fábrica como cantor asalariado. Cfr. ACT. AC. vol. 35, ff. 160 y 160v, 23 junio 1660; LOF. 1666, fol. 37v.

⁴²⁹ LOF. 1685, fol. 31.

⁴³⁰ ACT. AC. vol. 43, fol. 18, 7 febrero 1688.

⁴³¹ ACT. AC. vol. 39, fol. 271v, 29 septiembre 1680; fol. 295v, 29 noviembre 1680; fol. 296, 2 diciembre 1680.

Capellanía de sangre.⁴³² Regresó a Toledo cuatro meses después de donde se marchó definitivamente en 1684, sin licencia, a la Capilla Real de Madrid.⁴³³

Otro tenor que se marcharía a la Capilla Real de Madrid fue Isidro de Urreta. Llegó a Toledo procedente de Ávila de quien “...ynformaron que aunque la voz es mediana es de buena calidad y el sugeto diestro y de muchas esperanzas por su poca edad y no estar perfeccionado en los altos, y que sin embargo es digno de Racion...”⁴³⁴ Permaneció en Toledo cuatro años hasta que en 1693 se marchó la Capilla Real de Madrid.⁴³⁵

La marcha de Isidro de Urreta coincidió con el ingreso en la capilla de Pablo Ruano, seise de la catedral que había mudado la voz.⁴³⁶ Con su llegada se inició una nueva década de estabilidad protagonizada por Baltasar de Charri, Juan Antonio Bueno⁴³⁷ y Pablo Ruano.

En el año 1703 murió Juan Antonio Bueno⁴³⁸ y un año después fallecería Baltasar de Charri,⁴³⁹ racionero tenor que permaneció inalterable a lo largo de casi todo el magisterio de Ardanaz.

Durante los dos últimos años con Ardanaz al frente de la Capilla fueron dos las voces de tenor que la integraban, uno de ellos racionero y otro asalariado, ambos pertenecientes a la catedral desde niños como seises: Pablo Ruano y Antonio Martínez Morán.

⁴³² ACT. AC. vol. 40, fol. 236v, 13 febrero 1683.

⁴³³ Cfr. LOF. 1684, fol. 42.

⁴³⁴ ACT. AC. vol. 43 fol. 66v, 12 junio 1688.

⁴³⁵ ACT. AC. vol. 45, fol. 2v, 13 enero 1693.

⁴³⁶ ACT. AC. vol. 45, fol. 65, 7 agosto 1693.

⁴³⁷ Juan Antonio Bueno, tenor procedente de Zaragoza ingresó en la catedral de Toledo en el año 1689. Fue contratado como cantor con la obligación de tañer violón cuando se lo indicase el maestro ya que también tenía habilidad para ello. Cfr. LOF. 1689, fol. 36v y ACT. AC. vol. 43, ff. 219v, 220 y 220v, 15 abril 1689.

⁴³⁸ LOF. 1703, fol. 47.

⁴³⁹ LOF. 1704, fol. 38v.

Pablo Ruano finalizó su ministerio en la catedral tras ser despedido en 1707 por ir a la Capilla de La Encarnación a ser examinado.⁴⁴⁰

Antonio Martínez Morán, seise que al mudar la voz fue recibido como tenor primero asalariado⁴⁴¹ y un año después racionero,⁴⁴² inició una larga trayectoria como tenor en la capilla coincidiendo con maestros como Juan Bonet de Paredes, Miguel Ambiola y Jaime Casellas. Murió en Toledo en 1737.⁴⁴³

Cuadro 8. Relación de Cantores Tenores de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.

NOMBRE	FECHA DE INGRESO	PROCEDENCIA	RACIONERO (R)	FECHA DE BAJA	MOTIVO DE BAJA	FECHA DE MUERTE	INCIDENCIAS
PEDRO SÁNCHEZ DEL CERRO				06/10/1600	DESPEDIDO POR AUSENTARSE SIN LICENCIA		
DIEGO RUIZ DE MESA	17/04/1601						
JUAN FERNÁNDEZ	31/07/1602				MUERTE	12/11/1623	
MELCHOR RUBIO	11/05/1607	BRIHUEGA			MUERTE	07/11/1652	DESEMPEÑÓ TAMBIÉN EL OFICIO DE SOCAPISCOL
BARTOLOMÉ GÓMEZ	ANTERIOR A 1609			DICIEMBRE 1612	SE FUE		
JOAN SANZ	23/11/1611	BURGOS	R		MUERTE	21/04/1616	DESEMPEÑÓ TAMBIÉN EL OFICIO DE SOCAPISCOL
PEDRO DE LOS RÍOS			R		MUERTE	17/09/1619	
BARTOLOMÉ BILCHES	21/01/1620	BURGOS	R		MUERTE	19/02/1631	
JUAN PÉREZ ROLDÁN	24/01/1637	BERLANGA	R		MUERTE	1641	
DOMINGO PALACIOS	19/11/1644	SALAMANCA	R		MUERTE	23/09/1659	
GABRIEL MARTÍNEZ	10/02/1652	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO			MUERTE	25/08/1669	
FRANCISCO LAFITA MARTÍNEZ	08/10/1654			26/08/1656	HUYÓ POR UN ALTERCADO		
IGNACIO IZQUE	10/10/1655	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO			MUERTE	08/03/1658	
ANDRÉS MARTÍN CASCANTE	05/12/1656	ZARAGOZA	R	1661	SE FUE A LA CATEDRAL DE SEVILLA		VOLVIÓ A LA CATEDRAL DE TOLEDO PARA MARCHARSE DE NUEVO A MÁLAGA EN 1671 Y A JAÉN EN 1674.

⁴⁴⁰ ACT. AC. vol. 50, ff. 97 y 97v, 23 mayo 1707.

⁴⁴¹ LOF. 1702, fol. 53.

⁴⁴² ACT. AC. vol. 48, fol. 244v, 22 noviembre 1703.

⁴⁴³ ACT. AC. vol. 63, fol. 229v, 24 noviembre 1737.

JUAN DE CHÁVARRI	04/09/1658	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO	R		MUERTE	21/02/1684	
FRANCISCO LOBREGATE	06/05/1662	MURCIA		24/05/1671	SE FUE A MADRID		
PEDRO DE SORIA	20/12/1664	CAPILLA REAL DE GRANADA	R		MUERTE	23/12/1685	
BALTASAR DE CHARRI	06/11/1665	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO	R		MUERTE	08/11/1704	
JUAN DEL CAMPO	22/11/1671	CARTAGENA		23/08/1673	SE FUE A SEVILLA		
JUAN DE VERAMENDI	24/08/1672	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO		14/04/1674	SE FUE A LA CATEDRAL DE PAMPLONA		
GABRIEL SEGÚI	16/03/1681	GRANADA	R	11/06/1684	SE FUE A LA CAPILLA REAL DE MADRID		
JUAN FELIPE GONZÁLEZ	14/02/1686	ZARAGOZA	R	12/11/1686	SE FUE A TARAZONA Y NO VOLVIÓ		
JOSEPH GARCÍA	28/04/1688	ÁVILA	R	30/05/1688	SE FUE		
ISIDRO DE URETA	25/08/1688	ÁVILA	R	14/01/1693	SE FUE A LA CAPILLA REAL DE MADRID		
JUAN BUENO	20/04/1689	ZARAGOZA			MUERTE	11/08/1703	
PABLO RUANO	15/08/1693	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO		23/05/1707	SE FUE A LA CAPILLA DE LA ENCARNACIÓN DE MADRID		
ANTONIO MARTÍNEZ MORÁN	23/07/1702	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO	R		MUERTE	24/11/1737	

II.3.5. Contrabajos

“La voz mas profunda, que suena en proporción octava del baxo.”⁴⁴⁴

Aunque eran dos las raciones destinadas a los cantores *contrabajos*, lo más habitual es que solamente hubiese un racionero ocupando este registro. Era habitual que estos cantores estuvieran más ligados a la práctica del canto llano alternando esta labor con la interpretación de la música “a papeles” propia del siglo XVII. La introducción a lo largo de este siglo de instrumentos encargados de reforzar la línea melódica grave nos indica que las responsabilidades de esta voz fueron compartidas en ocasiones con instrumentos como el violón o el bajón.

Durante el siglo XVII apenas podemos destacar cinco nombres que ocuparon el puesto de cantor contrabajo de manera más o menos continuada asumiendo algunos de ellos, como veremos, responsabilidades de maestro de capilla.

⁴⁴⁴ Cfr. *Diccionario de Autoridades*, Op. cit., vol. 1, p. 559.

Thomás de Miranda venía ocupando el cargo de racionero contrabajo en la capilla de música desde el siglo XVI. En el año 1600 fue enviado a Ávila junto a un grupo de cantores y ministriles para reforzar la capilla de música de esta ciudad con motivo de una visita del rey.⁴⁴⁵ También asistió en Madrid a las honras de la emperatriz María de Austria, hermana de Felipe II.⁴⁴⁶ Tuvo la responsabilidad de desempeñar tareas de maestro de capilla tras la muerte del maestro Juan de Riscos⁴⁴⁷ y formar parte del tribunal encargado de elegir organista tras la muerte del racionero Peraza.⁴⁴⁸ Murió en el año 1623.⁴⁴⁹

Agustín Moles, cantor natural de Zaragoza, llegó a Toledo en 1603⁴⁵⁰ y ocupó la ración hasta 1616.⁴⁵¹

En estas primeras décadas también fueron recibidos otros cantores asalariados que realizaron labores de cantor contrabajo como psalmeantes y durante el canto polifónico. Fueron Pedro Guerrero, Joan Llorente, Luis de Pinto y Joan Coronado.

La ración de Agustín Moles fue ocupada por Luis Serrano, cantor portugués procedente de la catedral de Sevilla.⁴⁵² Le fue asignado un elevado salario por la excelente calidad de su voz obligándole a asistir a todos los cantos de órgano y a las horas en las que hubiera contrapunto.⁴⁵³ En el año 1622 Luis Serrano tuvo que dejar el puesto para marcharse a su tierra por enfermedad.⁴⁵⁴

⁴⁴⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 22, fol. 237v, 31 mayo 1600.

⁴⁴⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 74, 14 marzo 1603.

⁴⁴⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 98v, 8 julio 1619.

⁴⁴⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 173v, 10 octubre 1620.

⁴⁴⁹ Cfr. LOF. 1623, fol. 30.

⁴⁵⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 23, ff. 81v y 82, 23 abril 1603.

⁴⁵¹ En 1616 se pusieron edictos a la ración de contrabajo vacante por muerte de Agustín Moles. Debió morir en el año 1609 porque ya no consta en los Libros de Obra y Fábrica de 1610. Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 182, 19 octubre 1616.

⁴⁵² Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 274v, 22 noviembre 1617; fol. 276v, 5 diciembre 1617.

⁴⁵³ Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 278, 11 diciembre 1617; vol. 28, fol. 4v, 13 enero 1618.

⁴⁵⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 29, fol. 24v, 10 junio 1622.

En 1623 ingresó en la catedral como cantor asalariado Joseph García. Posteriormente se examinó para ocupar la ración de contrabajo vacante, pero en un primer intento no se le otorgó.⁴⁵⁵ Volvió a intentarlo un año más tarde consiguiendo su objetivo en esta ocasión.⁴⁵⁶ Durante más de veinte años ocupó su puesto este cantor contrabajo valenciano hasta su muerte en 1645.⁴⁵⁷

El caso de Juan Rubio Galán es especial. Este cantor se formó en la catedral de Toledo como seise, siendo el único cantor contrabajo procedente de este grupo de voces durante este siglo. En el año 1660 le fue asignado su primer salario como psalmeante del coro.⁴⁵⁸ Continuó formándose musicalmente y en el año 1667 opositó a la ración convirtiéndose desde este momento en racionero contrabajo de la capilla.⁴⁵⁹ Además de sus funciones como cantor también realizó labores de sochantre siempre que fue necesario.⁴⁶⁰ Al cumplir los sesenta años solicitó ser declarado sexagenario,⁴⁶¹ pero no se le concedió.⁴⁶² Fueron muchas las faltas del cantor a partir de este momento, pero todas las multas correspondientes no le fueron tenidas en cuenta debido a su edad.

Cuando parecía que Juan Rubio Galán estaba llegando a su fin como profesional tuvo que ejercer como maestro de capilla tras la muerte de Pedro de Ardanaz,⁴⁶³ componiendo los

⁴⁵⁵ “...Joseph Garcia natural de Valencia, y no naturalizado en este Reyno de Castilla y assi incapaz de tener beneficio eccllico. en este dho Reyno.”. Cfr. ACT. AC. vol. 30, fol. 32v, 28 junio 1629.

⁴⁵⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 30, fol. 88, 19 abril 1630.

⁴⁵⁷ Cfr. LOF. 1645, fol. 23v.

⁴⁵⁸ LOF. 1660, fol. 84v.

⁴⁵⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 36, ff. 190 y 190v, 5 julio 1667.

⁴⁶⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 46, 19 septiembre 1669.

⁴⁶¹ ACT. AC. vol. 48, ff. 221 y 221v, 19 septiembre 1703. [Apéndice Documental, Documento nº XLIV].

⁴⁶² ACT. AC. vol. 48, ff. 225v y 226, 27 septiembre 1703. [Apéndice Documental, Documento nº XLV].

⁴⁶³ La relación de Juan Rubio Galán y el maestro Pedro de Ardanaz tras muchos años de convivencia profesional y personal fue muy estrecha haciéndole incluso préstamos económicos al maestro de capilla como él mismo quiso reflejar Ardanaz en su testamento y siendo nombrado el cantor albacea y testamentario para hacer cumplir dicho testamento. Cfr. Testamento de Pedro de Ardanaz, A.H.P.T. Protocolos Notariales de Toledo P-00514, p. 571v, [Apéndice Documental, Documento nº LI].

villancicos de la Navidad y colaborando en la elección de candidatos para desempeñar la labor de magisterio de capilla.⁴⁶⁴ El maestro que sucedió a Ardanaz, Juan Bonet de Paredes entró en prisión en 1707, encargándole de nuevo a Juan Rubio Galán la responsabilidad de todo lo relacionado con la capilla y la organización de las fiestas de la Asunción de ese mismo año.⁴⁶⁵ Juan Rubio Galán estuvo en Toledo hasta su muerte que aconteció el 1 de noviembre de 1717.⁴⁶⁶

Cuadro 9. Relación de Cantores Contrabajos de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.

NOMBRE	FECHA DE INGRESO	PROCEDENCIA	RACIONERO (R)	FECHA DE BAJA	MOTIVO DE BAJA	FECHA DE MUERTE	INCIDENCIAS
TOMÁS DE MIRANDA			R		MUERTE	29/03/1623	
SANCHO DE SARRIÁ		CAPILLA REAL DE GRANADA		1602			
AGUSTÍN MOLES	23/04/1603	ZARAGOZA	R		MUERTE	1609	
LUIS SERRANO	24/12/1617	CATEDRAL DE SEVILLA	R	10/06/1622	SE FUE A SU TIERRA POR ENFERMEDAD MENTAL		EN 05/12/1619 TAMBIÉN HACE OFICIO DE AYUDANTE DE SOCAPISCOL.
JOSEPH GARCÍA	10/06/1623	VALENCIA	R		MUERTE	07/08/1645	
JOSEPH SORIANO	16/02/1626	CARTAGENA					
MIGUEL DE VILLAFRANCA	01/05/1627			07/06/1641	DESPEDIDO POR IR A EXAMINARSE A LA CATEDRAL DE SEVILLA		
JUAN FELIPE YLIZARBE	27/05/1662	GRANADA					
JUAN RUBIO GALÁN	1667	SEISE CATEDRAL TOLEDO	R		MUERTE	01/11/1717	

⁴⁶⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 49, fol. 317v, 13 octubre 1706. [Apéndice Documental, Documento nº LII].

⁴⁶⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 50, fol. 136v, 23 julio 1707.

⁴⁶⁶ Cfr. LOF. 1717, fol. 36v.

II.4 Organistas

II.4.1. Las Oposiciones para el cargo de organista

El órgano se consolidó como pilar básico en la capilla de música y el organista se convirtió en una figura imprescindible. El cargo de primer organista estaba considerado como el más importante inmediatamente después del de maestro de capilla.

Durante el siglo XIV no existía aún la figura del organista dentro de la capilla, siendo el claustrero el que se encargaba de tocar el órgano en ocasiones puntuales. Durante el siglo XV, a medida que la polifonía fue ganando importancia, comenzó a ser habitual que el cabildo contratase a músicos y cantores de canto de órgano, entre ellos a un organista. Hacia finales del siglo XV y a petición del propio cabildo se dotó de una ración propia para un organista,⁴⁶⁷ dando paso a un esplendor musical que llegaría en el siglo XVI.

El número de organistas fue en aumento a medida que pasaron los años. A lo largo del siglo XVII lo más habitual era que los maestros de capilla contasen con tres organistas dentro de su plantilla de música, encontrando periodos más complicados en los que solamente había dos. Durante el último cuarto del siglo se vería ampliado el número a cuatro organistas más el ayudante. Tan sólo una de las cuatro plazas iba asociada a ración, por lo que el primer organista era además racionero. El resto, al no disfrutar de ración, no tenían obligación de estar ordenados y la mayoría de ellos estaban casados.

La forma de contratación de los organistas racioneros era similar a la del maestro de capilla. Se hacía por oposición previa publicación de edictos o se procedía a una contratación más directa basada en informes sobre la trayectoria y calidad de los organistas que estaban en activo en otras catedrales.

⁴⁶⁷ Sixto IV dota a la catedral de Toledo de la ración de organista en el año 1482. Cfr. M^a José Lop Otín, Op. Cit., p. 176.

En las primeras décadas del siglo XVII el procedimiento más utilizado fue el de la oposición mediante la publicación de edictos. El puesto de organista se consiguió ocupar durante periodos muy breves, siendo necesario recurrir constantemente a este proceso. Durante la segunda mitad, sin abandonar por completo este sistema, predomina el proceso mediante informes de cuya realización solía encargarse el maestro de capilla. En los últimos años del siglo XVII todos los organistas contratados lo fueron por este último sistema aportando una etapa de mayor estabilidad en el cargo del organista principal.

El primer proceso de oposición del siglo se convocó en 1617 tras la muerte de Gerónimo de Peraza.⁴⁶⁸ Los encargados de examinar fueron el maestro de capilla Juan de Riscos y el racionero cantor Hernando de Segura. Los aspirantes a la plaza vacante fueron dos de los organistas más importantes del siglo, Francisco de Peraza, ayudante de organista en la catedral de Toledo y Francisco Correa de Araujo, organista de la Iglesia de San Salvador de Sevilla. Como muestra de sus capacidades y habilidades tuvieron que realizar ejercicios como tocar un cuarto de tono, tocar con el instrumento ciertas voces mientras cantan otra voz diferente, tañer un tercio de voces que el maestro de capilla les entregó, ejecución de memoria de un motete a cuatro voces (para lo que contaban con un día de preparación), realización de ejercicios de compás ternario y proporción mayor y un ejercicio de diálogos musicales interaccionando ambos opositores.⁴⁶⁹

Terminado el proceso de examen decidieron que Francisco Correa volviese a Sevilla dándole ayuda económica para regresar.⁴⁷⁰ No se proveyó la ración en ninguno de los dos aspirantes aunque Francisco de Peraza que ya era ayudante de organista pasó a desempeñar las labores de primer organista sin ser racionero.

No suponía un problema para los señores capitulares no tener ocupada la ración de organista siempre que tuvieran cubiertas sus necesidades instrumentales. En este caso Francisco

⁴⁶⁸ Gerónimo de Peraza falleció el día 26 de junio de 1617. Cfr. LOF. 1617, fol. 26.

⁴⁶⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 28, ff. 13v y 14, 6 marzo 1618. [Apéndice Documental, Documento nº XI] y fol. 14, 7 marzo 1618. [Apéndice Documental, Documento nº XII].

⁴⁷⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 28, ff. 14 y 14v, 10 marzo 1618.

Peraza cumplía con creces sus expectativas a pesar de no reunir las condiciones personales para poder obtener ración.

En el año 1620, al marcharse Peraza a la catedral de Jaén, se puso en marcha el segundo proceso de oposición mediante edictos para cubrir la plaza. Los encargados de realizar el examen fueron Juan de la Bermeja y el racionero Hernando de Segura. Se presentaron a los exámenes Pedro Crespo López, organista de la catedral de Segovia, y Francisco Pérez de Clavijo. Las pruebas y ejercicios fueron similares a las del examen realizado en marzo de 1618, entregándoseles igualmente un motete para su preparación y posterior ejecución al día siguiente.⁴⁷¹

Finalizado todo el proceso ninguno de los dos opositores satisfizo las expectativas y ambos regresaron a sus lugares de orígenes con ayuda de costa para los gastos del viaje.⁴⁷²

Tan solo unos días después de saber que la ración había quedado desierta, el organista de la Capilla Real de Madrid hizo saber a la catedral su intención de venir a ocuparla pero sin pasar ningún tipo de examen. A pesar de la calidad que se le presupone a cualquier miembro de la Real Capilla, desde la catedral no se hizo ninguna excepción contestándole que sin dar muestras de sus habilidades con el instrumento no sería recibido.⁴⁷³

En cambio, sí modificaría el proceso de exámenes con el organista de Salamanca Tomé Fernández. Debía ser grande el interés por contar con este músico porque se envió al racionero Hernando de Segura a Salamanca para realizar el examen al organista en su propia casa.⁴⁷⁴ Una vez examinado se procedió a informar de la gran habilidad demostrada por Tomé Fernández

⁴⁷¹ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 173, 9 octubre 1620. [Apéndice Documental, Documento nº XIII].

⁴⁷² Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 173v, 10 octubre 1620.

⁴⁷³ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 176v, 19 octubre 1620.

⁴⁷⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 29, fol. 4, 11 enero 1622.

ofreciéndole la ración.⁴⁷⁵ Pero la fatalidad quiso que este organista nunca viniese a servir a la catedral porque murió días antes.⁴⁷⁶

Continuó la capilla sin tener un racionero organista que le aportase la estabilidad y calidad tan necesarias para la celebración de sus festividades. En 1623 se volvieron a poner edictos.⁴⁷⁷

Al ser convocados exámenes en periodos tan próximos en el tiempo encontramos que los aspirantes que se presentaban eran los mismos en varias ocasiones. Así volvió a ser examinado Pedro Crespo, organista de Segovia y se recuperaron los informes de la vez anterior de Francisco Correa de Araujo y Francisco Clavijo. Tras la votación el organista elegido para ocupar la ración fue Pedro Crespo.⁴⁷⁸ Pero lo cierto es que este organista no llegó a tomar posesión de su ración.⁴⁷⁹

Los siguientes edictos para la ración de organista no se pusieron hasta el año 1636. Mientras tanto, la catedral consintió las idas y venidas del organista Francisco de Peraza e incluso luchó para poder darle la ración a pesar de que sus condiciones personales no lo permitían⁴⁸⁰ al que consideraban *mayor Organista de España*.⁴⁸¹

En el año 1639 fue examinado Juan Sebastián, organista de Valencia. El maestro de capilla y el organista Simón de Morales le hicieron “...tañer y cantar acompañando los tiple y otras cosas dificultosas...”⁴⁸² y finalmente le dieron la ración de organista. Desempeñó el puesto hasta su muerte en el año 1642.⁴⁸³

⁴⁷⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 29, ff. 11v y 12, 10 marzo 1622.

⁴⁷⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 29, fol. 13, 21 marzo 1622.

⁴⁷⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 29, fol. 87v, 4 marzo, 1623.

⁴⁷⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 29, fol. 95v, 28 abril 1623.

⁴⁷⁹ Pedro López Crespo, organista de Segovia, ganó la ración de organista de la catedral de Toledo en 1623 pero no se le proveyó hasta el año 1627 y murió el 24 de mayo de 1628 sin que haya, quizá, ocupado la plaza. Cfr. Louis Jambou: “Nuevos datos biográficos sobre los Peraza”, en *El Entorno Musical del Greco*, Actas del Simposio, Toledo, 30 enero-2 febrero 2014, p. 282.

⁴⁸⁰ Francisco de Peraza era hijo de madre y padre solteros razón por la cual no reunía los requisitos para poder obtener la Ración de Organista. Cfr. ACT. AC. vol. 31, fol. 15, 8 abril 1633.

⁴⁸¹ Cfr. ACT. AC. vol. 30 fol. 45, 27 agosto 1629.

⁴⁸² Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 4v, 27 enero 1639.

Pasarían seis años hasta que la catedral pusiera edictos para cubrir la ración vacante por muerte de Juan Sebastián.⁴⁸⁴ En noviembre de 1648 los candidatos presentados a la ración fueron examinados por el maestro de capilla Vicente García, y otros racioneros, cantores y músicos. Los opositores fueron Luis de Torres, organista de Astorga, y Andrés Llorente, organista de Alcalá, además de los organistas de las catedrales de Jaén y Burgos que no pudieron asistir. El maestro de capilla les examinó “...preguntandoles algunas cosas y haziendoles tañer el organo y solfear y despues ellos se preguntaron el uno al otro...”.⁴⁸⁵ En esta ocasión se aplazó la decisión quince días más para dar tiempo a los dos organistas que no pudieron venir. Finalmente no se le concedió la ración a ninguno de los aspirantes.

En 1658 llegaría a la catedral el organista Domingo Sanz, procedente de la catedral de Murcia. Fue examinado por el maestro Micieces y los racioneros músicos siendo admitido como racionero organista de la catedral de Toledo.⁴⁸⁶ Domingo Sanz aportaría un periodo de estabilidad a la capilla de música manteniéndose en el puesto hasta su muerte en el año 1671.⁴⁸⁷

Durante la segunda mitad del siglo no se volvió a utilizar el procedimiento de la puesta de edictos para cubrir la ración de organista cuando ésta quedaba vacante. La cantidad de intentos fallidos o poco fructíferos que acabamos de detallar y los gastos económicos que ocasionaban las ayudas de costa para el viaje de vuelta que daba el cabildo a los organistas que no eran elegidos, les hicieron cambiar el sistema de elección.

Tras la muerte del racionero Domingo Sanz ofrecieron el cargo directamente a su hermano Joseph Sanz, organista de la catedral de Sevilla.⁴⁸⁸ Éste aceptó el puesto y vino a ocupar la ración

⁴⁸³ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 82, 28 febrero 1642.

⁴⁸⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 33, fol. 50, 26 agosto 1648.

⁴⁸⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 33, fol. 55v, 6 noviembre 1648.

⁴⁸⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 59, 9 noviembre 1658.

⁴⁸⁷ El organista Domingo Sanz falleció el día 29 de septiembre de 1671. Cfr. LOF. 1671, fol. 35.

⁴⁸⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 205, 16 septiembre 1671.

de organista de la catedral de Toledo hasta el año 1676 que se marchó a la Capilla Real de Madrid.⁴⁸⁹

Para sustituirle, la catedral optó por hacer las diligencias oportunas mostrando su interés por el organista de la catedral de Sigüenza, Joseph Solana, a quien ofrecieron venir a examinarse.⁴⁹⁰ Durante el examen dio “...muestras de habilidad y suficiencia p^a este ministerio...” siendo admitido.⁴⁹¹ Joseph Solana fue el último racionero organista del siglo XVII ocupando el cargo hasta su muerte en 1712.⁴⁹²

II.4.2. La función de los organistas

“Entre todos ellos –cantores e instrumentistas- el organista es un hombre clave y el pilar en que se apoyan unos y otros, el músico privilegiado –dado el papel del instrumento- del cual no pueden prescindir, las más veces, ni el Coro ni la Capilla.”⁴⁹³

La función principal de los organistas desde la incorporación de este instrumento a la capilla de música de Toledo en el siglo XIV fue acompañar las voces en los oficios.⁴⁹⁴

Durante el siglo XV y a medida que avanzaba la polifonía en las celebraciones, el órgano exigía conocimientos cada vez más especializados quedando su ejecución en manos de expertos profesionales contratados por el cabildo.

⁴⁸⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 296, 16 diciembre 1676.

⁴⁹⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 38, ff. 380v y 381, 19 noviembre 1677.

⁴⁹¹ Cfr. ACT. AC. vol. 38, ff. 387 y 387v, 16 diciembre 1677.

⁴⁹² Cfr. ACT. AC. vol. 52, fol. 276, 22 septiembre 1712.

⁴⁹³ Cfr. Louis Jambou: “José Solana (1643-1712). Trayectoria de un organista compositor” en *Revista de Musicología*, vol. IV, 1981 nº 1, p. 61.

⁴⁹⁴ Cfr. María José Lop Otín, Op. cit., p. 187.

La sede religiosa más importante de los reinos hispanos tenía que dejar bien dispuestos todos aquellos aspectos que pudieran contribuir a lograr un esplendor del culto divino dentro de sus muros, considerando que la música que acompañaba estas celebraciones debía contribuir de manera especial a dar el realce y solemnidad a las mismas, no faltando en ninguna ceremonia de las desarrolladas en el templo tanto los seises como un personal especializado de cantantes y organistas.

La función de acompañamiento de las voces no desapareció durante el siglo XVI. Como acompañante, lo hacía con las voces de la capilla en las composiciones polifónicas, y con el coro en el canto llano. Como solista participaba tanto en la misa como en las vísperas, en la misa tocando en los momentos de ofertorio, entre el alzar y el *pater noster* y durante la comunión, y en las vísperas improvisaba variaciones alternando con la capilla de música y el coro.⁴⁹⁵ Para ello también fueron en aumento el número de organistas y de órganos dentro de la iglesia llegando a ser hasta cuatro los organistas presentes a mediados del siglo.⁴⁹⁶

Con la llegada del siglo XVII, se mantuvo la doble función de los organistas en la liturgia, por un lado acompañante y por otro solista adquiriendo nuevas funciones a medida que el siglo fue avanzando.⁴⁹⁷ Con las nuevas características asociadas al lenguaje musical de esta centuria fueron evolucionando las funciones de los organistas: realizar el acompañamiento continuo e integrarse y adaptarse a las composiciones policorales que contribuían a aumentar la teatralidad y realce de todas las actuaciones musicales en las celebraciones litúrgicas de la catedral.

Cada vez sería más habitual una configuración de la capilla de varios organistas acompañando a diferentes coros colocados en distintos espacios. Para acompañar a estos coros surgió un nuevo lenguaje de cifras colocadas sobre las notas del bajo que sustentaban las voces.

⁴⁹⁵ Cfr. José López Calo: *La música en las catedrales españolas*, Madrid, ICCMU, 2012, p. 398.

⁴⁹⁶ Cfr. Louis Jambou, *Op. cit.*, p. 81.

⁴⁹⁷ *“Este dho día aviendo oydo la proposicion del S^r Ar^{no} de M^d de quan bien avia parezido ayer el que se tocasen los organos despues de acavada tercia asta que se dispuso la procesion q se hizo y se incensaron las S^{tas} reliquias que en ella fueron sin aver avido intermision en las oras, Y como sería bien se hiziese lo mismo todos lo días de procesion entera y media procesion mientras se ponen las capas en el coro acavada tercia y se inciensen las S^{tas} reliquias conferido y votado sobreello acordaron que de aqui adelante se toque un organo en aquel medio tiempo en que se ponen las capas y inciensen las reliquias.”* Cfr. ACT. AC. vol. 34, fol. 74v, 12 mayo 1655.

Los organistas dominaron este lenguaje siendo grandes conocedores del mismo y brillantes ejecutantes. A pesar de su preparación, su trabajo era vigilado muy de cerca desde la catedral advirtiéndoles cuando lo consideraban necesario de la seriedad del puesto que desempeñaban así como de la puntualidad con la que debían ejecutar su instrumento.⁴⁹⁸

Los organistas de este nuevo siglo fueron músicos con un gran conocimiento del nuevo lenguaje y de sus avances. Los organistas principales se encargaban de las funciones que requerían una mejor preparación para quienes la catedral no escatimaba en gastos, mientras buscaba por todo el país a los mejores. Además de estas funciones, el primer organista tenía que desempeñar labores cercanas al maestro de capilla durante las ausencias del mismo o en los periodos en los que quedaba vacante el cargo cuando se sucedían unos a otros. Este puesto de primer organista era el único que disfrutaba de la ración por lo que sus condiciones laborales y económicas eran diferentes al resto.

Al racionero organista le correspondían las misas y ceremonias de mayor solemnidad y el órgano de mayor lucimiento sin ser desdeñable la labor que desempeñaban el resto de organistas de la catedral. Ellos se ocupaban de atender los servicios litúrgicos que se realizaban cotidianamente en el recinto catedralicio. No tenían la preparación musical de los racioneros ni tampoco gozaban de las mismas condiciones económicas pero su labor en el día a día era imprescindible, no tanto desde el punto de vista de la solemnidad, sino desde la función religiosa. Entre ellos estaban los organistas de las capillas de San Pedro y San Blas, y el organista de maitines encargado de tañer el órgano en los oficios más largos del día, con menor afluencia de público debido a la oscuridad de la noche y al frío del templo.

Desde las primeras interpretaciones de los maestros claustreros del siglo XIV hasta los organistas del periodo que ocupa nuestro estudio apreciamos una destacable evolución. Estos miembros de la capilla han ido adquiriendo mayores responsabilidades interpretativas y nuevas

⁴⁹⁸ *“Haviendose excitado varios puntos concernientes al gobierno de esta S^{ta} Iglesia, y conferido y votado sobre ello acordaron lo siguiente.*

Que a los organistas de esta S^{ta} Iglesia se les advierta toquen con la seriedad, y gravedad, q requiere el ministerio del divino Culto, y grandeza de esta S^{ta} Iglesia, y correspondiendo en todo al tono, y musica de la festividad, que se celebrare, en que parece averse notado alg^a falta.” Cfr. ACT. AC. vol. 48, fol. 352v, 4 julio 1704.

funciones ejecutivas convirtiéndose en músicos imprescindibles para las celebraciones religiosas de todas las capillas de música, sin excepción.

II.4.3. Órganos y Organeros

*“Siempre tuvo por norma la catedral de Toledo, Primada de las Españas, poseer lo mejor entre lo mejor”.*⁴⁹⁹

Esta máxima de la catedral toledana también se cumplía en lo referente a los órganos sobre todo teniendo en cuenta que este instrumento ocupaba un lugar muy destacado dentro de la liturgia de la Iglesia Católica.⁵⁰⁰

El órgano que ya se encontraba presente en la catedral desde mediados del siglo XVI es el conocido como *Órgano del Emperador*, llamado así porque se construyó bajo el reinado de Carlos V quien se cree que realizó algún donativo.⁵⁰¹ Fue construido entre los años 1543 a 1549 siendo su primer constructor Gonzalo Fernández de Córdoba y, tras su muerte, sustituido por el organero Juan Gaitán. Estuvo considerado el mejor órgano en la España del siglo XVI.



Imagen 4. Gonzalo Fernández de Córdoba/José Gaitán, Órgano del Emperador.1543- 1549. Catedral de Toledo.

⁴⁹⁹ Felipe Rubio Piqueras: “Organografía toledana”, en *Toledo Revista de Arte*, Año IX, nº 201, noviembre 1923.

⁵⁰⁰ Recogiendo las palabras del experto Louis Jambou “Los órganos de los centros de Toledo, de Sevilla, y de Madrid – El Escorial, son los que mayor atractivo ofrecen a los organistas compositores.” Cfr. Louis Jambou: “Los tientos de medio registro y los cambios estilísticos musicales en tiempo del Greco: el caso de los Peraza”, en *Actas del Simposio, Toledo, 30 enero-2 febrero 2014*, p. 262.

⁵⁰¹ Felipe Rubio Piqueras, Op. cit., nº 202, diciembre 1923.

“Consta de dos teclados manuales de 45 notas (octava corta) y uno de trece contras (una escala cromática)... Los registros, conforme al uso de aquellos tiempos, eran partidos, es decir, triples y bajos (de derecha a izquierda) en número de treinta y cinco... La extensión es de do muy grave hasta fa agudísimo... La caja exterior es toda de piedra, caso raro, pues que como se sabe, la madera es muy a propósito para caja de resonancia acústica, y en cambio la piedra apaga el sonido rápidamente.”⁵⁰²

En el siglo XVII se hicieron modificaciones al instrumento destacando el añadido de la lengüetería exterior: “trompeta real, trompeta magna, trompeta de batalla y clarines claros, clarines brillantes y clarines fuertes muy del gusto de la época...”⁵⁰³

Desde la construcción del órgano del Emperador a mediados del siglo XVI no se había llevado a cabo ninguna otra obra nueva. Todas las actuaciones del siglo XVII se destinaban a modificar los órganos y realejos⁵⁰⁴ existentes del siglo anterior. Pero en los últimos años del siglo XVII, coincidiendo con los años de mayor apogeo para este instrumento,⁵⁰⁵ la catedral tomó la decisión de construir un órgano nuevo. Se comenzó en el año 1696 y se dio por finalizado en el año 1704. El maestro organero encargado de su construcción fue Pedro de Echevarría.⁵⁰⁶ En este instrumento se encontraban todos los adelantos técnicos del siglo XVII destacando la trompetería horizontal, los ecos y una abundancia de nuevos registros poco empleados hasta el momento.⁵⁰⁷

⁵⁰² Ibid.

⁵⁰³ Cfr. Conrado Bonilla Moreno: “Los órganos de la catedral de Toledo”, en *Toletum*, nº 1, 2ª época, 1955, p. 148.

⁵⁰⁴ Los órganos realejos como se conoció en castellano al órgano positivo eran unos instrumentos de pequeño tamaño y manuales. Los existentes en la catedral de Toledo durante el siglo XVII se usaban para acompañar con sus registros agudos el “canto llano” y el “canto de órgano” en las procesiones que se celebraban en el templo destacando su salida a las calles de la ciudad para acompañar en la procesión del Corpus Christi.

⁵⁰⁵ En España, el órgano llega a su apogeo en 1660-1690, pero las innovaciones contenidas en él (sistema expresivo de los ecos y trompetería horizontal) no dan sus frutos sonoros hasta finales de siglo, y no cuajan, en obras manuscritas fehacientes, hasta los años 1706 y siguientes. Cfr. Louis Jambou: “Los tientos de medio registro y los cambios estilísticos musicales en tiempos del Greco: el caso de los Peraza”, Op. cit., p. 260.

⁵⁰⁶ “En 22 de Junio de 1699= se libraron a Don / Pedro de Echavarría Liborna Mro Organero / un mil quatrocientos y cinq^{ta} R^s de Vellon q valen / 490300 mrs = en esta Manero; los 100 duc^s de ellos / por los mismos en que conforme a la Escrip^{ta} de obligaz^{on} / de el Organo nuebo q esta executandose ajusto / su conduz^{on} desde la V^a de Madrid p^r quenta / desta obra= Y los 350 R^s restantes en que se / ajusto la Cassa q viba dho organero hasta / fin de Ag^{to} deste press^{te} año por no haver ser/vido la q estaba tomada”. Cfr. LOF. 1699. fol. 110v.

⁵⁰⁷ Louis Jambou, Op. cit., p. 87.

La trompetería horizontal, también llamada trompetería de batalla, estaba compuesta por caños de lengüeta que en vez de tener su disposición vertical, salían de un secreto frontal para colocarse horizontalmente en la zona inferior del órgano, de modo que el sonido llegase directamente al oyente.

Entre otros avances de la época, disponía de ecos cuya misión era seleccionar unos registros encerrados en una caja de celosías que se abrían o cerraban, a elección del intérprete, mediante un sistema accionado con la rodilla o el pie. De este modo se creaba en el oyente una sensación de eco, ya que la intensidad sonora fluctuaba por la nave del templo gracias a la apertura o cierre de las celosías.

Llegó este nuevo órgano un poco tarde con respecto a otras catedrales españolas. Se dice que esta tardanza fue fruto de la preocupación por construir un órgano digno para la catedral de Toledo y poder contar para ello con los mejores maestros organeros del momento. Esto es cierto, aunque no menos cierto es que las arcas del templo a finales del siglo atravesaban momentos difíciles. El nuevo órgano, aunque es una prolongación del órgano del siglo XVI, supuso un gran salto hacia adelante y puso en serios aprietos a los organistas del momento que se veían desbordados ante las novedades del instrumento.



Este órgano estuvo ubicado en el *Coro del Deán*⁵⁰⁸ y fue sustituido en 1797 por el conocido como *órgano nuevo* construido durante los años 1796-97 por el maestro organero José Verdalonga.⁵⁰⁹

Imagen 5. José Verdalonga. Órgano Nuevo del Coro del Dean. 1796-1797. Catedral de Toledo

⁵⁰⁸ El coro de la catedral de Toledo se encuentra dividido en dos espacios enfrentados. El espacio colocado a la derecha de la silla del arzobispo se conoce como *Coro del Arzobispo* y el espacio a la izquierda se conoce como *Coro del Deán*. A mediados del siglo XVIII el maestro Liborna Echeverría construyó el conocido actualmente como *órgano viejo* ubicado en el *Coro del Arzobispo*.

⁵⁰⁹ Este maestro organero fue el constructor de un segundo órgano, destinado a sustituir al *órgano viejo* de mediados del siglo XVIII. Este proyecto no llegó a término por las diferencias entre el cabildo y el organero sobre el modo de pago, quedando la caja y algunas otras piezas en alguna clavería del claustro alto de la catedral. Cfr. Sixto Ramón Parro, Op. cit., vol. I, p. 207.

Durante el siglo XVII además de abordar la gran empresa de la construcción de este nuevo órgano no dejaron de atenderse y adaptarse los ya existentes en el templo, tanto los fijos como los realejos. Para estas transformaciones así como para encargarse del mantenimiento y reparación de estos instrumentos la catedral de Toledo contaba con la figura del afinador de órganos desde finales del siglo XV, manteniéndose este cargo estable dentro de la plantilla. Con la continuidad de estos maestros organeros al servicio del templo quedaba garantizada la conservación y el buen funcionamiento de los órganos.⁵¹⁰

Desde al año 1581 se encargaron de realizar esta labor Melchor de Miranda y su hijo Sebastián quien le sucedió. A partir del año 1628 fue Roque de Revilla quien se ocupó de aderezar y afinar los órganos de la catedral.⁵¹¹

Roque de Revilla permaneció desempeñando su cargo hasta el año 1641 siendo relevado en el oficio por Quintín de Mayo, maestro organero perteneciente a una familia de maestros flamencos afincados en la ciudad de Toledo.⁵¹² Antes de su contratación, Quintín de Mayo ya había realizado algún trabajo puntual junto a un hermano suyo en los órganos del templo.⁵¹³ Hasta el año 1648 estuvo asistiendo este oficio en Toledo.⁵¹⁴

A mediados del siglo fue sustituido por Miguel Puche quién permaneció a las órdenes del cabildo hasta su muerte en el año 1687.⁵¹⁵ La labor que realizó este maestro durante su etapa toledana fue admirada por el cabildo de la catedral lamentándose mucho su pérdida.⁵¹⁶ El sucesor

⁵¹⁰ Cfr. Louis Jambou: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, vol. I, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988, p. 40.

⁵¹¹ Cfr. LOF. 1600, fol. 54; LOF. 1625, fol. 125v; LOF. 1628, fol. 79.

⁵¹² Cfr. LOF. 1641, fol. 58v.

⁵¹³ “En 20 de febº de 1637 se libro a quintín de Mayo y su hermano organistas Mill reales a buena quenta de la obra y Reparó de los horganos”. Cfr. LOF. 1637, fol. 74v.

⁵¹⁴ Cfr. LOF. 1648 fol. 43.

⁵¹⁵ Cfr. LOF. 1687, fol. 74.

⁵¹⁶ “Este dho día haviendose propuesto y conferido que respecto de haver muerto Miguel Puche afinador de organos de esta S^{ta} Iglesia, y no haver persona de ygual satisfacion e ynteligencia en este ministerio que cuide de sus reparos, convendra se busque antes que vengan en alguna quiebra de consideracion, y gasto, maiormente quando neçesitan de algun reparo, y haviendo oydo sobre ello ael S^{or} Obrero mayor lo que se le

de Miguel Puche en el puesto fue el maestro Antonio de Chavarría quien se encargó de la afinación y aderezo de los órganos desde el año 1690 hasta 1694.⁵¹⁷ Tras él, transcurrió un periodo de diez años en los que la catedral estuvo sin maestro afinador estable viéndose obligada a contratar los servicios de diferentes maestros organeros.

Durante esta etapa pasaron por la catedral los maestros organeros Domingo de Mendoza,⁵¹⁸ Juan de Casanova,⁵¹⁹ Juan de Orche,⁵²⁰ Pedro de Echevarría⁵²¹ y Plácido Solana.⁵²²

En el año 1704 se recuperó la continuidad con la contratación de Joseph Ruiz Colmenero para realizar la labor de afinar los órganos y templar la lira todos los años para las funciones de Semana Santa.⁵²³ La catedral toledana esperó a tener terminado su nuevo órgano para contratar los servicios de este maestro que se instalaría con su familia en Toledo en cuya diócesis sería el promotor del nuevo modelo organológico.⁵²⁴

ofreçio ynformar sobre todo, y el cuidado con que esta en esta providençia le encargaron disponga se de la que neçesitan los Organos p^a el mejor serviçio del culto Divino.”. Cfr. ACT. AC. vol. 43, fol. 81, 20 julio 1688.

⁵¹⁷ Cfr. LOF. 1690, fol. 76 y LOF. 1694, fol. 79v.

⁵¹⁸ En el año 1695 la catedral contrató los servicios del maestro organero Diego de Mendoza. Cfr. LOF. 1695, fol. 110.

⁵¹⁹ “*En 28 de Jullio de 1696 se libraron / a Juan de Casanova y Juan de Orche V^{os} / de esta ziudad quarenta R^s de Vellon que / balen 10360 mrs p^r los mismos y de como / consta p^r la zertificaçion que ba con la / libranza an ymportado el aderezo / que se a hecho en los organos de esta S^{ta} Ygla / en los fuelles del Realejo grande y he/char un Unita en el pequeño y en el / organo grande del choro del S^{or} Dean un / bemol y una Unita y encolar una / tecla*”. Cfr. LOF. 1696, fol. 112v

⁵²⁰ Juan de Orche fue contratado en 1696 y en 1702. LOF. 1696, fol. 112v y LOF. 1702, fol. 113v.

⁵²¹ Durante los años 1698 y 1699 Pedro de Echevarría se encargó afinar y reparar los órganos. “*En 9 de Agosto de 1698 se libraron / a Dⁿ Pedro de Echavarria Maestro / Organero y V^o de la V^a de Madrid tres / cientos R^s de V^on que valen 100200 / mrs por el trabajo de haver venido des/de Madrid por Mar^{do} de su Em^a a / aderezar uno de los Realejos que se maltra/to de un golpe y a afinar los demas orga/nos como lo ha executado.*”. Cfr. LOF. 1698, fol. 111 y LOF. 1699, fol. 110v.

⁵²² Plácido Solana se ocupó de los órganos de la catedral desde el mes de noviembre de 1702 y hasta finales de junio de 1703. Cfr. LOF. 1703, fol. 110v.

⁵²³ Cfr. LOF. 1704, fol. 82v.

⁵²⁴ Cfr. Louis Jambou: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, vol. I, Op. cit., p. 168.

II.4.4. Los organistas: ¿un puesto hereditario?

Los racioneros organistas de la catedral de Toledo en el siglo XVII accedían a su cargo mediante un examen oposición realizado por el maestro de capilla y los racioneros músicos de la misma tras haber expirado el plazo señalado en los edictos que informaban que la plaza se encontraba vacante. Este fue el procedimiento más habitual durante la primera mitad del siglo, siendo evitado en la segunda mitad por los plazos y los gastos que suponía este sistema y optándose por contactar de manera directa con los organistas que interesasen ofreciéndoles el cargo después de mostrar sus habilidades en un examen. Es un hecho constatable que los dos procedimientos mencionados fueron los utilizados durante el siglo que nos ocupa.⁵²⁵

Pero no es menos cierto que ambos fueron utilizados anteponiéndose determinados intereses y favoritismos por parte del cabildo. Si analizamos con detenimiento la realidad de los organistas que formaron parte de la capilla durante este periodo podemos comprobar que, sin ser formalmente un puesto hereditario, varios miembros de una misma familia de organistas se fueron sucediendo en el cargo, y en algunas ocasiones coincidieron de manera simultánea.

Fueron tres las grandes familias de organistas que abarcan nuestro estudio: los Peraza, los Sanz y los Solana.

II.4.4.1. Los Peraza

El apellido Peraza se corresponde con una dinastía de músicos que ocuparon sus cargos en diferentes ciudades durante los siglos XVI y XVII, como se desprende de la variedad de trabajos realizados hasta el momento sobre esta saga de músicos.⁵²⁶ La carrera musical de esta dinastía,

⁵²⁵ Véase capítulo II.4.1. Las oposiciones para el cargo de organista.

⁵²⁶ Robert Stevenson: *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 188-190. Dionisio Preciado: "En torno al organista Francisco Peraza I (1564-1598) y a su tiento de medio registro alto", *Nasarre*, XII, 1996, nº2 161-184. "Francisco de Peraza II, organista de la catedral de Segovia" *TSM*, 1973/1, pp. 3-9. "El pulgar izquierdo del organista Francisco de Peraza I", *TSM*, 1973/2, pp. 35-38. "Jerónimo de Peraza II, organista de la catedral de Palencia", *TSM*, 1973/3, pp. 69-80. Juan Ruiz Jimeno: "La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II", *Cuadernos de arte*, Universidad de Granada, 26, 1995, pp. 53-63.

todos ellos instrumentistas y sobre todo organistas, empezó en el año 1530 y se cerró en torno al año 1630.⁵²⁷

En este apartado abordaremos el estudio de la trayectoria profesional de los Peraza quienes estuvieron en la catedral de Toledo durante el siglo XVII aportando los datos que las fuentes de la catedral recogen sobre ellos.

Gerónimo Peraza⁵²⁸ es el primer organista de esta dinastía que nos encontramos en la catedral de Toledo quien, procedente de Sevilla, llegó al cargo en el año 1580⁵²⁹ permaneciendo hasta su fallecimiento en el año 1617.⁵³⁰

Gerónimo de Peraza desarrolló su labor en la catedral de Toledo a la misma vez que su hermano Francisco Peraza lo hacía en Sevilla, donde era organista de gran renombre y muy admirado por sus contemporáneos hasta su muerte en 1598. La catedral sevillana, tras perder a su organista principal, se interesó por su hermano Gerónimo Peraza ofreciéndole el cargo. Gerónimo no accedió a este ofrecimiento manteniéndose fiel a su puesto en Toledo⁵³¹ y tampoco aprovechó la ocasión que le brindaron desde el cabildo para pedir aumento de salario.⁵³²

⁵²⁷ Cfr. Louis Jambou: "Nuevos datos biográficos sobre los Peraza", Op. cit., p. 279.

⁵²⁸ En los diferentes estudios realizados sobre este organista se le conoce como Jerónimo de Peraza I para diferenciarle de los demás miembros de la familia que coinciden en nombre y apellido.

⁵²⁹ Jerónimo Peraza I fue organista de la catedral de Sevilla entre los años 1573-1580. Cfr. Louis Jambou: "Nuevos datos biográficos sobre los Peraza", Op. cit., p. 280.

⁵³⁰ Jerónimo de Peraza falleció el día 26 de junio de 1617. Cfr. LOF. 1617, fol. 26.

⁵³¹ *"El dicho día estando los dichos SS^{es} capitularmente ayuntados habiendo platicado sobre si sera bien aumentar el sal^o en la obra al R^o Geronymo de Peraza organista porque no se vaya desta ciudad con ocasion de mayores salarios y aprovechamientos q le ofrecen en Sevilla y en otras partes por su eminencia en la musica de tecla commettieron al S^r Don P^o de Carvajal Dean le sinifique la satisfacion que tiene el Cab^o de su persona y del servicio que haze a esta Sancta Yglia en su ministerio, y quanto ha agradecido y agradece el animo q ha mostrado en no hazer mudança desta sancta Yglia..."*. Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 18, 26 de marzo de 1602.

⁵³² Entre los años 1600 y 1617 el organista Gerónimo de Peraza tiene asignado doscientos ducados de salario asociados a su ración.

Las únicas peticiones a las que recurría el organista periódicamente serían las licencias para poder marcharse a “*sus vendimias*”.⁵³³ Siempre se le concedieron estos permisos a Gerónimo de Peraza con la única condición de que no faltase a las fiestas principales de la catedral.⁵³⁴ Encontramos dos peticiones del organista que fueron especialmente significativas y aceptadas por la catedral sin poner ningún reparo. La primera de ellas fue la admisión de su sobrino Joan de Peraza como ministril sacabuche de la capilla⁵³⁵ y la segunda, y más relevante para el estudio que aquí nos ocupa, fue la petición de admisión de Francisco Peraza, también sobrino del racionero organista, a quién se le asignó salario como ayudante de organista y para quien seguiría pidiendo aumentos económicos en sucesivas ocasiones.⁵³⁶ En este ayudante de organista depositó el cabildo todas sus esperanzas tras la muerte de Gerónimo Peraza.⁵³⁷

Para proceder a cubrir el puesto se publicaron edictos. Francisco Peraza se presentó al examen para la obtención de la ración junto al organista procedente de Sevilla Francisco de Correa de Araujo.⁵³⁸ Finalizado el proceso el cabildo decidió no adjudicar la ración, demostrando así la intención de que Francisco Peraza pudiese continuar su labor en la catedral.⁵³⁹ El organista agradeció la confianza que depositaron en él manifestando su deseo de servir a esta iglesia

⁵³³ De entre todas las actividades ejercidas por algunos ministriles de Toledo el comercio del vino y sus transacciones eran de las más interesantes. Se dedicaban a la producción y venta de vino solicitando para este fin licencias en las fechas relacionadas con la cosecha de este producto. Los Peraza son los productores y comerciantes de vino más activos de entre todos los ministriles de este siglo. Cfr. François Reynaud, Op. cit., pp. 248 y 249.

⁵³⁴ Estas licencias, que se repiten a lo largo de los años que desempeña su cargo, suelen ser pedidas a finales de septiembre o a principios de octubre y la condición es que esté de vuelta para la celebración de la fiesta de Todos los Santos.

⁵³⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 24, fol. 125, 26 mayo 1607.

⁵³⁶ ACT. AC. vol. 25, ff. 171v y 172, 14 julio 1610; vol. 26, fol. 68v, 4 julio 1611, y fol. 205, 1 febrero 1613.

⁵³⁷ “*El dho día los dhos SS^r Caplarm^{te} ayuntados acordaron q el S^r Abad de S^t Vicente busque persona a proposito q tenga en su casa a Fran^{co} Peraza Organista, y otra, o otras q administren sus bienes, atenta su menor edad y lo q sirve y se espera servira a esta S^{ta} y g^a el dho Fran^{co} Peraza y lo despache.*”. Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 248, 30 junio 1617.

⁵³⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 28, ff. 113v y 14, 6 y 7 marzo 1618.

⁵³⁹ Desde el cabildo de Toledo se sabía que la situación personal de Francisco Peraza, hijo de padres solteros, hacía complicado que este organista superase las pruebas genealógicas que se requerían para poder ser racionero de la catedral.

durante toda su vida. Se le asignaron parte de los beneficios de la ración, sin poder disfrutar de ellos al completo al no ser titular de la misma.⁵⁴⁰

Pero Francisco Peraza no estuvo a la altura de las gracias que le concedían en Toledo y a pesar de manifestar su intención de permanecer siempre en ella fueron constantes sus idas y venidas a otras catedrales.

En el año 1619 se marchó por primera vez mostrando su arrepentimiento siendo de nuevo admitido en la catedral de Toledo.⁵⁴¹ En 1620 se marchó a la catedral de Jaén⁵⁴² de donde también regresó a Toledo.⁵⁴³ La catedral le perdonó sus continuas idas y venidas pero no dudó en recriminarle aquellas conductas que afectaban a su rendimiento como organista cuando permanecía en Toledo.⁵⁴⁴ Finalmente, en 1621 envió una carta informando de su marcha.⁵⁴⁵

Durante su ausencia, el cabildo toledano no consiguió encontrar un organista a la altura de sus exigencias para ocupar la ración de organista principal. Por ello en el año 1629, tras el paso del organista por Cuenca, el Convento de la Encarnación y Segovia,⁵⁴⁶ la catedral toledana no tuvo inconveniente en volver a recibir a Francisco Peraza a pesar de todos sus desplantes porque le seguían considerando “*el mayor Organista de España*”.⁵⁴⁷ En esta ocasión se iniciaron los trámites que, mediante la obtención de unos documentos procedentes de Roma, permitiesen ofrecerle a Francisco Peraza los beneficios de la ración a pesar de ser hijo de padre y madre solteros.⁵⁴⁸

⁵⁴⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 31v, 30 junio 1618.

⁵⁴¹ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 92v, 22 mayo 1619.

⁵⁴² Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 161, 1 agosto 1620.

⁵⁴³ Cfr. ACT. AC. vol. 28, ff. 201 y 201v, 31 marzo 1621.

⁵⁴⁴ En el año 1621 se dice “... *que no tiene mucha satisfacion del, porq suele andar divertido y por eso no estudia...*” Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 209, 1 mayo 1621.

⁵⁴⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 238, 9 septiembre 1621.

⁵⁴⁶ Cfr. Luis Jambou: “Nuevos datos biográficos sobre los Peraza”, Op. cit., p. 280.

⁵⁴⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 30, fol. 45, 27 agosto 1629.

⁵⁴⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 31, fol. 15, 8 abril 1633. Además de esta información recogida en las actas capitulares, los estudios realizados sobre Francisco Peraza dicen que nació en Sevilla y era hijo de una relación anticanónica del organista de la catedral de Sevilla Francisco de Peraza, hermano de Gerónimo. Cfr. Ismael Fernández de la Cuesta: “Un tiento de Peraza entre papeles de San Zoilo de Carrión”, en *Anuario Musical*, 56, 2001, p. 37.

Pero, a pesar de los intentos del cabildo, no pudo Francisco de Peraza disfrutar de la ansiada condición de racionero de la catedral de Toledo. Los últimos años del organista en la catedral no debieron ser fáciles en el aspecto económico siendo continuas sus peticiones de ayuda.⁵⁴⁹ Tan sólo unos meses antes de su muerte el organista realizó un viaje a Portugal con la intención de presentar al futuro rey de Portugal, Juan IV, un libro de *Tentos de Tecla*.⁵⁵⁰ En esta lamentable situación llegó al final de sus días Francisco Peraza falleciendo en Toledo en el año 1636. Los Libros de Obra y Fábrica de la catedral nos informan de su muerte pero sobre todo nos transmiten una última frase como enésima muestra de su admiración por este gran organista: “Murio Miercoles/ 30 de Abril de 1636. El hombr^e Mas Insig/ ne q' a avido en / el Mund^o en su arte”.⁵⁵¹

II.4.4.2. Los Sanz

Tras la muerte del último organista de la familia Peraza en Toledo, volvieron a ponerse de manifiesto los grandes problemas que tuvo la catedral para encontrar una figura de organista principal. Tan solo fueron capaces de ocupar la ración durante el breve paso de Juan Sebastián.⁵⁵² Habría que esperar hasta el año 1658 para que llegase a la capilla un organista digno de ración y que aportase estabilidad en el cargo durante las siguientes décadas, el primer miembro de los Sanz.

Domingo Sanz, procedente de Murcia, opositó en la catedral de Toledo para obtener la ración de organista en 1658.⁵⁵³ Tuvo la responsabilidad de cuidar y educar a los seises en el año 1662 cuando el maestro de capilla Tomás Micieces hizo dejación de su cargo.⁵⁵⁴ No sería ésta la

⁵⁴⁹ Francisco Peraza solicitó ayuda económica en el mes de marzo y septiembre de 1634. En septiembre de 1635 pidió en dos ocasiones manifestando en la segunda de ellas que “...no tiene q comer ni para comprar una camisa...”. Cfr. ACT. AC. vol. 31, fol. 54v, 16 marzo 1634; fol. 81, 1 septiembre 1634; fol. 107v, 1 septiembre 1635 y vol. 31, ff. 109v y 110, 28 septiembre 1635.

⁵⁵⁰ Cfr. Louis Jambou: “Nuevos datos biográficos sobre los Peraza”, Op. cit., p. 285.

⁵⁵¹ Cfr. LOF. 1636, fol. 47v.

⁵⁵² Juan Sebastián, organista procedente de Valencia, fue racionero de la catedral de Toledo desde el año 1639 hasta su muerte en el año 1642. Cfr. LOF. 1639, fol. 67 y ACT. AC. vol. 32, fol. 82, 28 febrero 1642.

⁵⁵³ Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 59, 9 noviembre 1658.

⁵⁵⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 280v, 14 julio 1662.

única ocasión ya que volvería a encargarse de los seises años más tarde al no realizar satisfactoriamente su labor el maestro Padilla.⁵⁵⁵ Esta responsabilidad de la educación, asignada al maestro de capilla, la compaginó Domingo Sanz durante muchos de los años en los que sirvió en la catedral.⁵⁵⁶

En el año 1671 el organista se encontraba enfermo e impedido para realizar su trabajo y fue entonces cuando se tomó una decisión sin precedentes contactando con su hermano Joseph Sanz, que había asistido como organista en Sevilla, y ofreciéndole ocupar la ración.⁵⁵⁷ Domingo Sanz falleció a los pocos días de este ofrecimiento, por lo que no pudieron convivir ambos hermanos en Toledo.⁵⁵⁸

La catedral estaba bien informada sobre este músico y no dudó en ningún momento de la calidad profesional de Joseph Sanz ofreciéndole el cargo de racionero organista, no sólo sin haberse puesto edictos para ello, sino incluso sin ser examinado para demostrar sus cualidades argumentado que era notoria su habilidad y suficiencia para el instrumento.⁵⁵⁹

Joseph Sanz aceptó el ofrecimiento y en el mes de octubre del año 1671 ya se encontraba sirviendo en Toledo.⁵⁶⁰ Pero la confianza que depositaron en él los señores capitulares de la catedral se vería traicionada. El organista aprovechó su estancia en Toledo como trampolín para acceder al puesto de organista en la Capilla Real de Madrid, a la que se marchó sin avisar ni

⁵⁵⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 36, ff. 86v y 87, 8 agosto 1665.

⁵⁵⁶ Hasta el año 1670 estuvieron los seises a su cargo. Cfr. ACT. AC. vol. 37, ff. 94v y 95, 9 mayo 1670.

⁵⁵⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 205, 16 septiembre 1671.

⁵⁵⁸ El organista Domingo Sanz falleció el día 29 de septiembre de 1671. Cfr. LOF. 1671, fol. 35.

⁵⁵⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 209, 6 octubre 1671.

⁵⁶⁰ Cfr. LOF. 1671, fol. 35.

despedirse,⁵⁶¹ y dejando a la capilla toledana sin organista en las vísperas de la celebración de la Pascua de Navidad.⁵⁶²

A los pocos meses, Joseph Sanz se mostró muy arrepentido de haber abandonado su cargo en la catedral de Toledo y tras pedir perdón por ello suplicó su vuelta.⁵⁶³ No obstante, en la catedral se continuó con el proceso de edictos que ya se había puesto en marcha para cubrir la plaza.

Lo cierto es que Joseph Sanz no volvió a desempeñar su cargo en Toledo porque no consiguió el permiso de la Capilla Real,⁵⁶⁴ pero sí obtuvo el perdón de esta iglesia a la que volvió como organista de manera puntual a la celebración de la fiesta y octava de la Asunción de la Virgen en el año 1677 ocupándose durante quince días de tocar el órgano.⁵⁶⁵

Joseph Sanz terminó su trayectoria como organista en la Real Capilla de Madrid donde se le concedió la jubilación en el año 1691 sucediéndole en el cargo Sebastián Durón, procedente de Palencia.⁵⁶⁶

Los datos que nos aportan las actas capitulares de la catedral de Toledo sobre Joseph Sanz ayudan a esclarecer la trayectoria de este destacado organista del siglo XVII, quien si bien trabajó en la Capilla Real hasta su jubilación como afirma Antonio Ezquerro basándose en los datos ofrecidos por Begoña Lolo, podemos confirmar que a este cargo accedió desde el puesto de racionero organista en la catedral de Toledo desde el año 1671, por lo que pierden peso las

⁵⁶¹ Con posterioridad a conocerse la noticia de su marcha en Toledo el organista enviaría una carta informando personalmente de su nuevo puesto en Madrid. Seguidamente en la catedral dieron por vacante la ración de organista. Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 298, 24 diciembre 1676; ff. 298v y 299, 8 enero 1677. [Apéndice Documental, nº XXV].

⁵⁶² Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 296, 16 diciembre 1676.

⁵⁶³ Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 354v, 31 julio 1677. [Apéndice Documental, Documento nº XXIX].

⁵⁶⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 361v, 9 septiembre 1677. [Apéndice Documental, Documento nº XXX].

⁵⁶⁵ Después de varios meses le concedieron a Joseph Sanz ciento cincuenta ducados como gratificación por los quince días que ocupó como organista para dicha celebración. Cfr. ACT. AC. vol. 39, ff. 46 y 46v, 22 junio 1678.

⁵⁶⁶ Cfr. Begoña Lolo, Op. Cit., pp. 205 y 206.

teorías que le situaban como maestro de capilla en catedrales como Sevilla o Ciudad Real en el año 1685.⁵⁶⁷

II.4.4.3. Los Solana

Con la marcha de Joseph Sanz y las muertes de Simón de Morales y Juan de Jumela,⁵⁶⁸ la capilla de música necesitaba con urgencia restablecer su plantilla de organistas.

En el mes de enero de 1677, en la catedral de Toledo se recibió la noticia de que Francisco de Medina, organista principal de la Sta. Iglesia de Sevilla tenía intención de venir a servir y traer con él a un sobrino suyo también organista.⁵⁶⁹ Desde Toledo se le ofreció la ración pero a medida que fueron pasando los meses se fue demorando la llegada. Esta tardanza no podía ser soportada por una catedral tan necesitada de organistas y decidieron proceder al sistema de edictos para cubrir la plaza.⁵⁷⁰

En realidad estos edictos no llegaron a publicarse, quizás porque la catedral no podía permitirse permanecer sin organista durante los plazos que conllevaba la puesta de los mismos, y volvió a elegir la vía más directa. Se contactó con el organista de Sigüenza, Joseph Solana,⁵⁷¹ quien tras ser escuchado le fue adjudicada la ración.⁵⁷²

El racionero Joseph Solana fue la pieza principal de los organistas que estuvieron en Toledo durante las últimas décadas del siglo XVII coincidiendo con el magisterio de capilla de Pedro de Ardanaz. Este organista llegó avalado por varios años en la profesión desempeñados en otras iglesias y catedrales. Su primera formación musical la recibió en la catedral de Huesca. Allí

⁵⁶⁷ Véase: Antonio Ezquerro Esteban: "José Sanz" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Op. cit., vol. 9, pp. 810-811.

⁵⁶⁸ Simón de Morales fue organista de la catedral de Toledo desde el año 1623 hasta su muerte en 1677. Ese mismo año falleció Juan de Jumela, discípulo de Domingo Sanz y organista desde 1671.

⁵⁶⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 299, 8 enero 1677.

⁵⁷⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 38, ff. 350 y 350v, 10 julio 1677.

⁵⁷¹ Cfr. ACT. AC. vol. 38, ff. 380v y 381, 19 noviembre 1677.

⁵⁷² Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 387, 16 diciembre 1677.

se inició como infante de coro y al mudarle la voz empezó a estudiar órgano. En el año 1667 ya era racionero organista en Huesca donde permaneció hasta 1673, año que se marchó a la Colegiata de Alquézar. Su siguiente puesto fue el de organista en Lérica. En el año 1675 llegó a la catedral de Sigüenza.⁵⁷³

En diciembre del año 1677 fue recibido en Toledo.⁵⁷⁴ Se le concedió una ayuda de costa para los gastos del viaje y se le permitió realizar sus tareas como organista durante las cercanas celebraciones de la Navidad en la catedral de Sigüenza, rogándole que después de las mismas volviese cuanto antes a Toledo aunque desde Sigüenza le intentaron ofrecer mejoras con el objetivo de no perder a su organista.⁵⁷⁵ Finalmente, en mayo de 1678 las actas capitulares notifican que el organista Joseph Solana llegó a Toledo⁵⁷⁶ y a partir de esta fecha permaneció en la catedral durante treinta y cinco años.

A su llegada se le encargó la realización de un informe sobre el estado y las necesidades de los órganos del templo y aquellas cosas que creyese conveniente actualizar en ellos.⁵⁷⁷ Joseph Solana preparó un detallado informe adaptado a los nuevos tiempos en el que pedía “...*augmentarle con las voces y registros convenientes a lo moderno para el m^{or} serv^o del culto divino y dezenzia y grandeza de esta S^{ta} Iglesia,...* que solo tiene 3 registros, q^{do} en otras iglesias particulares los ay de a 40 y 50 con grande variedad y armonia siendo los instrumentos prinzipales para la çelebrazion de los divinos ofizijos y m^{or} lucimiento de la Musica y Capp^{lla} assi en lo comun, como en las repetidas solemnidades que zelebra esta S^{ta} Iglia,...”⁵⁷⁸

⁵⁷³ Louis Jambou: “José Solana (1643-1712). Trayectoria de un organista compositor.” Op. cit., pp. 61-112.

⁵⁷⁴ “En 16 de diz de 1677 Por Decreto del / Ill^{mo} Cavildo Sede Vacante M^{do} se sienta / en los libros A Joseph Solana a quien se a / recibido p^r R^o Organista de esta S^{ta} Igless^a / Con duzientos ducados de salario en / las rentas de la obra p^r estar Vaca p^r dejaz^{on} de don Joseph Sanz su ultimo poseedor / de que doy fee =” Cfr. LOF. 1677, fol. 36v.

⁵⁷⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 39, ff. 30v, 31 y 31v, 5 mayo 1678.

⁵⁷⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 39, fol. 39, 23 mayo 1678.

⁵⁷⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 39, fol. 76, 14 octubre 1678.

⁵⁷⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 39, ff. 79v y 80, 26 octubre 1678. [Apéndice Documental, Documento nº XXXI].

En el año 1684 llegó un primer sobrino de Solana, Domingo Cortés, para ocupar la plaza de organista de la Capilla de San Pedro en la catedral.⁵⁷⁹ En el año 1688 el racionero pidió que se recibiera a otro sobrino suyo con mucha más trascendencia para la vida musical de la catedral, Mathías Miguel Solana.⁵⁸⁰

Su carrera profesional transcurrió sin grandes sobresaltos, encargándose de tañer el órgano en las fiestas y ceremonias litúrgicas de mayor solemnidad pero coincidiendo con los últimos años del siglo comenzaron los problemas para Joseph Solana.

En 1696 se inició la construcción de un nuevo órgano por el maestro organero Pedro de Echevarría. En este instrumento se incluyeron las nuevas técnicas y descubrimientos de la época (trompetería horizontal, ecos, registros nuevos, etc).⁵⁸¹ Joseph Solana, quizás por su avanzada edad, tuvo muchos problemas para adaptarse a él.

Estos acontecimientos supusieron el declive profesional para Joseph Solana poniendo de manifiesto su incapacidad para tocar el nuevo instrumento. Todo lo contrario de lo que le sucedió a su sobrino Mathías Miguel Solana quien sí supo adaptarse muy bien a la nueva técnica, desencadenándose por todo ello episodios conflictivos y discusiones entre tío y sobrino.

En el año 1711 Joseph Solana solicitó al cabildo su jubilación⁵⁸² falleciendo un año más tarde.⁵⁸³

La intención del racionero organista siempre fue que su sobrino, Mathías Miguel Solana, le sucediese en el cargo en la capilla de la catedral de Toledo. Desde muy joven, trascendió su especial habilidad con el órgano siendo requerido por iglesias como Murcia, Málaga, Burgo de

⁵⁷⁹ Domingo Cortés fue recibido en octubre del año 1684 y en diciembre de 1685 dejó el cargo para entrar en una orden religiosa dándole su plaza de organista de la Capilla de San Pedro al organista Juan de Cabrera. Cfr. ACT. AC. vol. 41, fol. 156v, 26 octubre 1684; fol. 325, 10 diciembre 1685 y fol. 330v, 17 diciembre 1685.

⁵⁸⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 43, ff. 47 y 47v, 7 mayo 1688.

⁵⁸¹ Cfr. Louis Jambou, Op. cit., p. 87.

⁵⁸² Cfr. ACT. AC. vol. 52, fol. 19, 4 febrero 1711. [Apéndice Documental, Documento nº LV].

⁵⁸³ Joseph Solana murió el día 22 de septiembre de 1712. Cfr. ACT. AC. vol. 52, fol. 276, 22 septiembre 1712.

Osma y Palencia, pero gracias al buen hacer de su tío hizo ver a los señores capitulares toledanos que sería muy conveniente para su servicio que este joven tan prometedor no saliese fuera de la ciudad. Desde la catedral se entendió el mensaje y por ello le ofrecieron el puesto de ayudante de organista sin salario.⁵⁸⁴

Transcurridos dos años de su recepción se le asignó salario para evitar que el organista se marchase a otras capillas que seguían interesándose por él.⁵⁸⁵ A partir de este primer salario fueron múltiples las ocasiones en las que se le aumentase el mismo argumentándose siempre la excepcional calidad y la gran habilidad de este organista y pretendiendo que no se marchase a otras iglesias.⁵⁸⁶ En 1698 pidió licencia para ir a la iglesia de Ciudad Rodrigo pero desde la catedral no se lo permitieron volviéndole a hacer un generoso aumento de salario.⁵⁸⁷ Para satisfacer las continuas peticiones de aumento de salario por parte de Mathías Miguel Solana desde el cabildo se tomaron decisiones que no se habían tomado hasta el momento durante este siglo, como reducirle el salario a otro organista.⁵⁸⁸

Mathías Miguel Solana destacó por encima de su tío, a la sombra del cual se había mantenido en todo momento. Ningún otro organista de los que había en plantilla fue capaz de hacer sonar el nuevo instrumento que se acababa de construir, y para el que Mathías Solana demostró una gran habilidad.⁵⁸⁹

El deseo de su tío así como el del propio cabildo toledano era poder asignar la ración de organista a Mathías Solana. Pero éste decidió casarse, siendo imposible de esta manera suceder a

⁵⁸⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 43, ff. 47 y 47v, 7 mayo 1688 y ff. 57v y 58, 29 mayo 1688.

⁵⁸⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 44, ff. 44v y 45, 12 mayo 1690.

⁵⁸⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 45, fol. 144v, 16 marzo 1694, fol. 255, 20 mayo 1695.

⁵⁸⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 46, 255v y 256, 4 julio 1698.

⁵⁸⁸ En el año 1700 jubilarían al organista Pedro Gaude, sin haberlo solicitado, con la mitad de salario para poder dar el aumento de salario a Mathías Solana. Cfr. ACT. AC. vol. 47, ff. 129v y 130 y ff. 131v, 132, 132v y 133, 18 de junio 1700. [Apéndice Documental, Documento nº XL].

⁵⁸⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 49, fol. 156v, 25 enero 1706.

Joseph Solana como racionero organista. Continuó sus días como organista en la catedral Toledo hasta su muerte el 6 de julio de 1722.⁵⁹⁰

Cuadro 10. Relación de Organistas de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.

NOMBRE	FECHA DE INGRESO	PROCEDENCIA	RACIONERO (R)	FECHA DE BAJA	MOTIVO DE BAJA	FECHA DE MUERTE	INCIDENCIAS
GERÓNIMO PERAZA	1579		R		MUERTE	26/06/1617	
ALONSO MUÑOZ							ORGANISTA DE LA CAPILLA DE D. PEDRO TENORIO
GREGORIO DE PEÑALOSA					MUERTE	30/06/1611	
FRANCISCO DE PERAZA	14/07/1610				MUERTE	30/04/1636	SE MARCHÓ A OTRAS CATEDRALES EN LOS AÑO 1619, 1620 Y 1621. REGRESÓ A LA CATEDRAL DE TOLEDO EN 1629.
PEDRO JUÁREZ DE VILLAFANA							ORGANISTA DE MAITINES. EN 01/10/1620 LE DIERON LA PLAZA DE ORGANISTA DE LA CAPILLA DE SAN PEDRO.
FRANCISCO CAMPUZANO	18/05/1613				MUERTE	1627	ORGANISTA DE LA CAPILLA DE SAN BLAS
JUAN BAUTISTA GASCÓN (AYUD.)	20/06/1622				MUERTE	01/11/1659	
SIMÓN DE MORALES	01/08/1623				MUERTE	24/11/1677	
AGUSTÍN SUÁREZ	1633				MUERTE	1672	ORGANISTA DE MAITINES
ALONSO MARTÍN	1637						ORGANISTA DE LA CAPILLA DE SAN BLAS
JUAN SEBASTIÁN	01/02/1639	VALENCIA	R		MUERTE	28/02/1642	
MIGUEL DE ALBERCA	1648				MUERTE	13/08/1661	ARPISTA Y ORGANISTA

⁵⁹⁰ Cfr. LOF. 1722, fol. 95.

DOMINGO SANZ	09/11/1658	MURCIA	R		MUERTE	29/09/1671	
JUAN RODRÍGUEZ PALOMO	18/09/1660				MUERTE	1669	ORGANISTA DE LA CAPILLA DE SAN BLAS
MIGUEL DÍAZ MORENO	14/10/1667	BURGOS		1672			
JUAN DE JUMELA	01/10/1671				MUERTE	22/11/1677	EN JULIO DE 1672 LE DIERON EL CARGO DE ORGANISTA DE LA CAPILLA DE SAN BLAS
JOSEPH SANZ	17/10/1671	SEVILLA	R	11/12/1676	SE MARCHA A LA CAPILLA REAL DE MADRID		
PEDRO GARCÍA SUELLO	13/01/1673						ORGANISTA DE MAITINES
ALONSO LÓPEZ COLMENERO	16/4/1673	CAPILLA REAL DE GRANADA		13/02/1675	FUE DESPEDIDO POR SUS REITERADAS FALTAS		
JOSEPH SOLANA	16/12/1677	SIGÜENZA	R		MUERTE	22/09/1712	
JUAN DE ILIZARRI	11/01/1678	NÁJERA		20/12/1680	SE FUE		ARPISTA Y ORGANISTA
PEDRO GAUDE	13/11/1678	CAPILLA DE LA ENCARNACIÓN DE MADRID		15/07/1700	JUBILACIÓN	23/03/1701	
FRANCISCO DE CÁRDENAS	15/11/1680	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO			MUERTE	24/01/1729	
JACINTO DE APESTIGUI	11/09/1681				MUERTE	22/07/1684	
DOMINGO CORTÉS	26/10/1684			10/12/1685	INGRESO EN ORDEN RELIGIOSA		ORGANISTA DE LA CAPILLA DE SAN PEDRO
MATHÍAS MIGUEL SOLANA	29/05/1688				MUERTE	06/07/1722	

II. 5. Ministriles

II.5.1. Grupo de ministriles como reflejo instrumental del lenguaje vocal

Los primeros documentos que hacen referencia a la presencia de ministriles en la capilla de la catedral de Toledo datan del año 1531.⁵⁹¹ Los ministriles que se fueron integrando en la capilla de música de la catedral a lo largo del siglo XVI pertenecían a la familia del viento y su función principal era acompañar, reforzar y duplicar las voces. Eran fieles servidores de los cantores de la capilla porque lo que realmente importaba era el perfecto entendimiento del texto de las obras que las voces interpretaban.

Su número y diversidad fue aumentando progresivamente desde su aparición hasta llegar a los inicios del siglo XVII. En un principio fueron seis lo ministriles presentes entre los años 1531 y 1536. Desde 1536 y hasta 1562 ascendieron a ocho, pasando a partir de 1563 de ocho a nueve. La cifra se mantuvo en nueve con momentos puntuales de diez hasta el año 1585 ampliándose a once en algunos años hasta llegar al año 1600. En el año 1549 se introdujo el sacabuche contrabajo y en 1553 la chirimía tiple. Se tiene constancia de la presencia de un ministril bajón en el año 1569 y la corneta no hizo su aparición en la capilla hasta el año 1569. Los instrumentos que sonaban en el siglo XVI en la catedral eran sacabuches, chirimías, flautas, bajones y cornetas, en sus diferentes tesituras para poder estar al servicio tanto de las voces agudas como de las más graves.⁵⁹²

Estos ministriles, a diferencia de los cantores, no tenían reservada ración dentro de la capilla. Todos eran asalariados y recibían su asignación económica cada dos meses. Los salarios de estos músicos eran muy bajos si los comparamos con las retribuciones económicas de los racioneros. Por este motivo, todos los ministriles recibían dos ayudas de costa anuales además del salario, una a finales de abril y la otra a finales de septiembre. También aprovechaban las ocasiones que se les proporcionaban desde la propia catedral para salir a tocar en fiestas

⁵⁹¹ Cfr. François Reynaud, Op. cit., p. 204.

⁵⁹² Ibid., pp. 213-214.

celebradas en otras iglesias de la ciudad e incluso en pueblos cercanos a Toledo para incrementar sus ingresos.⁵⁹³ A medida que avanzó el siglo esta práctica de salir a fiestas fuera de la catedral fue generando muchos problemas entre todos los miembros de la capilla⁵⁹⁴ llegándose a redactar a finales de siglo unas *Constituciones y ordenanzas que el Señor maestro de capilla y señores racioneros y salarizados músicos de esta Santa Iglesia establecen para el buen gobierno y conservación de la paz desde hoy en adelante, tocante a las fiestas que se ofrecieren en el discurso del año.*⁵⁹⁵



Imagen 6. Denis van Alsoot, *Fiestas de Ommegang en Bruselas: procesión de Nuestra Señora de Sablón*, 1616. Detalle de ministriles. Museo Nacional del Prado. Colección Real (Real Alcázar de Madrid), P01348.



⁵⁹³ Estas salidas de los miembros de la capilla a otros lugares quedaban recogidos en las actas capitulares. Según estos documentos las localidades más habituales a las que salían para participar tocando en la celebración de fiestas, bien religiosas o bien contratados por algún noble, eran: Ajofrín, Añover, Orgaz, Ollas del Rey, Tembleque, Burguillos, Mora, Borox, Almonacid, Carpio de Tajo, Gálvez, Cuerva, Mocejón, La Puebla Nueva, Argés, Alameda, La Puebla de Montalbán, Escalona, Illescas, etc.

⁵⁹⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 48, ff. 349, 349v, 350 y 350v, 26 junio 1704. [Apéndice Documental. Documento nºXLVIII].

⁵⁹⁵ Estas *Constituciones* son analizadas por María Castañeda Tordera en su artículo “¿Músicos, fiestas y “festeros” de la Capilla de san Blas de la catedral de Toledo? Una nueva aportación documental” en *Toletana*, n.º 29, 2013/2, pp. 173-247.

La marcha de los ministriles a otras catedrales o capillas de música era menos habitual. Normalmente desempeñaban su labor hasta el final de sus días siendo muy frecuentes durante los últimos meses e incluso años de su vida las continuas licencias solicitadas para poder sobrellevar su enfermedad así como las ayudas económicas para paliar los gastos que éstas les ocasionaban.

Los instrumentos que hicieron su aparición en la capilla durante el siglo XVI y continuaron en activo durante el XVII en la capilla de música fueron el bajón, el sacabuche y la corneta. Todos ellos tuvieron presencia durante la totalidad del siglo pero el número de ministriles que se dedicaban a tañer estos instrumentos se fue reduciendo a favor de la llegada de nuevos instrumentos a la capilla.

II.5.1.1. El bajón

*“Instrumento músico de boca, redondo y cóncavo, largo como de una vara, y grueso como un brazo, con poca diferencia, en el qual hai diferentes agujeros por donde respira el aire, y con los dedos se forman las diferencias de la composición música, y sus tañidos...Díxole Baxón, porque imita el punto baxo, u octava baxa de la Música.”*⁵⁹⁶

El bajón, predecesor del fagot, fue un instrumento muy extendido en las capillas de música del siglo XVII. Su función principal era sostener la armonía de la música polifónica reforzando la línea melódica del bajo.

La introducción de este instrumento en la capilla servía, sobre todo en sus inicios, para evitar que los cantores del coro perdieran el tono, encontrando desde los inicios del siglo XVII en las actas capitulares referencias a que el ministril bajón *asistiese al facistol con los cantores*⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ Cfr. *Diccionario de Autoridades*, Op. cit., vol. 1, p. 581.

⁵⁹⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 24, fol. 85, 10 octubre 1606.

especialmente en las horas en las que había contrapunto⁵⁹⁸ y evitando este instrumento para el acompañamiento del canto llano porque “...*la experiencia ha mostrado que no conviene*”.⁵⁹⁹

El bajón se fue independizando de las voces con la evolución de la música siendo uno de los instrumentos encargados de la realización del bajo continuo. Por sus características técnicas así como por su facilidad para transportarse fue un instrumento que se adaptó perfectamente a la nueva música compuesta “*a papeles*”. En algunos casos interpretaba la línea del cantor contrabajo en las obras policorales, reforzando así esta voz en los momentos en los que la capilla lo necesitaba.

En algunas de las obras que se conservan en la catedral de Toledo pertenecientes a la segunda mitad del siglo encontramos partes escritas específicamente para este instrumento. El maestro Micieces escribió la música del acompañamiento del tercer coro para ser interpretada con un bajón en su *Magnificat a 10* voces. Pedro de Ardanaz, en el salmo *Beatus Vir a 10 con instrumentos*, compuso las dos primeras voces del tercer coro para bajoncillos. Volvió a utilizar este instrumento en la segunda voz del segundo coro de la obra *Laetatus Sum a 13*.⁶⁰⁰

El estudio de los ministriles bajones de la capilla de música nos refleja la importancia de este instrumento dentro de la misma siendo habitualmente cuatro los ministriles bajones y encontrando hasta cinco en algunos momentos del siglo.

En el siglo XVII fueron contadas las ocasiones en las que estos músicos procedían de otras catedrales. El relevo de los ministriles bajones, a su muerte o cuando las enfermedades les impedían desempeñar sus tareas, estaba asegurado con los seises que manifestaban su deseo de aprender a tocar este instrumento tras el cambio de su voz. Los maestros encargados de enseñarles eran los propios ministriles de la capilla siendo gratificados económicamente por ello y encargándose también de comprar los instrumentos necesarios para este proceso. Finalizado el aprendizaje, el seise era examinado por el maestro de capilla y por otros músicos y ministriles.

⁵⁹⁸ En las primeras décadas del siglo XVII las horas en las que había contrapunto eran Prima, Tercia, Vísperas y Completas. Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 130v, 27 mayo 1616.

⁵⁹⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 164, 19 agosto 1616.

⁶⁰⁰ Véanse capítulos IV y V.

Posteriormente era recibido como ministril con la consiguiente asignación de salario lo que le permitía salir de la casa del maestro e independizarse. La labor de enseñanza realizada con los seises durante el siglo XVII dio sus frutos a lo largo de la segunda mitad, no entrando en este periodo a formar parte de la capilla ningún ministril bajón procedente de fuera de la catedral.

En la mayor parte de los casos, estos ministriles procedentes de seises tenían un fuerte arraigo a la institución donde se habían criado y educado, y permanecían en ella hasta su muerte. Es habitual que en los últimos años de su vida, al no tener posibilidad de jubilarse, pidiesen repetidas ayudas de costa, aumentos de salario y licencias para convalecer y sofocar los gastos de las enfermedades que sufrían hasta que morían, teniéndose atenciones económicas con las viudas y los hijos de estos ministriles aún después de su muerte.

En otras ocasiones, llegaban desde otras capillas de música y venían a solicitar sus servicios como miembros de la capilla de la catedral de Toledo. También en estos casos se realizaba un examen para decidir si procedía el ingreso en la plantilla.

Durante la primera mitad del siglo no consta en las actas capitulares información relevante sobre los ministriles bajones de la capilla. A partir de la segunda mitad se reflejan datos sobre asuntos y discusiones relacionadas con ellos. La mayor parte referidos a peticiones de ayudas de costa, aumentos de salario y licencias para salir a tocar a fiestas de otros pueblos o ciudades⁶⁰¹ o para desplazamientos por asuntos de índole más familiar.

Miguel de Apestigui fue un ministril bajón perteneciente a una familia de músicos que sirvieron en la catedral toledana durante este siglo. Su paso por la capilla de música no estuvo exento de apercibimientos y castigos que provocaron su despido. Hasta en dos ocasiones fue perdonado y readmitido este músico.⁶⁰² Miguel de Apestigui fue ministril bajón de la capilla

⁶⁰¹ Cfr. Durante los primeros años del siglo XVII no se especificaba a qué cantores y ministriles se les daba licencia para salir a las fiestas fuera de la catedral. A partir del año 1615 se exige que cuando se concedan este tipo de licencias se especifiquen los nombres de los músicos que van. ACT. AC. vol. 27, fol. 14v, 21 febrero 1615.

⁶⁰² En el año 1643 fue readmitido tras permanecer once meses en prisión por un asunto del que fue absuelto, Cfr. ACT. Vol. 32, fol. 127v, 4 septiembre 1643. En el año 1651 fue despedido por un altercado con un cantor de la capilla siendo perdonado y readmitido más tarde. Cfr. ACT. AC. vol. 33, fol. 162, 14 agosto 1651 y vol. 33. fol. 164, 4 septiembre 1651.

durante treinta y seis años⁶⁰³ prolongando su apellido a lo largo de todo el siglo a través de sus hijos Joseph⁶⁰⁴ y Miguel,⁶⁰⁵ ambos ministriles bajones, y Jacinto,⁶⁰⁶ ayudante del organista Joseph Solana.

Pedro Bernardo fue contemporáneo de la familia Apestigui. Llegó en el año 1643⁶⁰⁷ y se mantuvo en el cargo hasta su muerte en el año 1685.⁶⁰⁸ Durante sus más de cuarenta años de pertenencia a la capilla de música colaboró en la formación de los seises que se inclinaban hacia el estudio del bajón.⁶⁰⁹

Francisco de Porrás había sido ministril corneta en la capilla entre los años 1654 y 1660. A raíz de la enfermedad del bajón Miguel de la Bermeja⁶¹⁰ se le encargó que cambiase la corneta por el bajón⁶¹¹ instrumento que ya no abandonaría. En 1662 se despidió solicitando licencia para marcharse a servir a la capilla del Convento de la Encarnación de Madrid.⁶¹² Después de tres años en Madrid manifestó su deseo de regresar a la catedral de Toledo siendo readmitido.⁶¹³ A partir de

⁶⁰³ Comenzó a servir en el año 1630 y falleció en el año 1666 Cfr. LOF. 1666, fol. 55.

⁶⁰⁴ Joseph de Apestigui fue ministril bajón en la capilla de música de la catedral de Toledo entre los años 1650-1660. Cfr. ACT. AC. vol. 33, fol. 138, 24 diciembre 1650 y LOF. 1660, fol. 54v.

⁶⁰⁵ Miguel de Apestigui, hijo, llegó a la catedral de Toledo en el año 1665 procedente de la catedral de Jaén donde ya desempeñaba su cargo como ministril bajón. Durante su estancia se encargó de la formación musical de Gerónimo Rodríguez de Munera, ministril bajón de la capilla. Murió en el año 1684. Cfr. LOF. 1665, fol. 88v y LOF. 1684, fol. 55.

⁶⁰⁶ Con la muerte de Jacinto de Apestigui en julio de 1684 se extinguió el último miembro de esta saga familiar de ministriles de la capilla de música de la catedral de Toledo. LOF. 1684, fol. 59v.

⁶⁰⁷ ACT. AC. vol. 32, fol. 126, 8 agosto 1643.

⁶⁰⁸ LOF. 1685, fol. 51.

⁶⁰⁹ Pedro Bernardo fue el encargado de enseñar a tañer el bajón al seise Fausto de Salinas quién una vez terminó su formación pidió licencia para marcharse a opositar a otras iglesias y no continuó en la catedral de Toledo. Cfr. ACT. AC. vol. 36, ff. 154v y 155, 12 noviembre 1666 y vol. 36, fol. 257, 3 julio 1668.

⁶¹⁰ Miguel de la Bermeja, sobrino del maestro de capilla Juan de la Bermeja, fue ministril bajón en la capilla de música de la catedral de Toledo entre los años 1630 y 1667. Cfr. LOF. 1630, fol. 64; LOF. 1667, fol. 55v.

⁶¹¹ Cfr. ACT. AC. vol. 35, ff. 181 y 181v, 3 noviembre 1660.

⁶¹² Se marchó el 16 de septiembre de 1662. Cfr. LOF. 1662, fol. 55.

⁶¹³ Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 81, 23 junio 1665.

1697 aparecieron los problemas de salud solicitando licencias en numerosas ocasiones.⁶¹⁴ Aunque Francisco de Porras siguió figurando en el Libro de Obra y Fábrica de la catedral, desde el año 1700 sus problemas de salud le impidieron realizar sus funciones como ministril. Falleció en 1707.⁶¹⁵

Gerónimo Rodríguez de Munera, seise de la catedral de Toledo, comenzó a servir como ministril bajón en el año 1672⁶¹⁶ y permaneció en la capilla hasta su muerte en 1728⁶¹⁷ coincidiendo con el maestro Pedro de Ardanaz durante todos los años de su magisterio. El acontecimiento más destacable en su extensa trayectoria profesional es que fue llamado por su calidad como músico para pasar a formar parte de la Capilla Real de Madrid.⁶¹⁸ Desde la catedral se le concedió el permiso para marcharse a Madrid pero nunca más volvió a tratarse este tema en las actas capitulares. Lo cierto es que Gerónimo Rodríguez de Munera continuó en la capilla de música de la catedral toledana alternando sus labores de excelente ministril⁶¹⁹ con las de profesor de los seises que, al igual que él, se inclinaron por el aprendizaje de este instrumento cuando les cambió la voz. Sus discípulos desarrollaron esta labor durante parte del siglo XVIII. El seise Francisco Marín comenzó a servir como ministril bajón en la capilla en el año 1689⁶²⁰ y permaneció en ella hasta su muerte en 1717.⁶²¹ Gil Ruiz Blanco fue admitido como ministril bajón en 1695.⁶²² Estuvo toda su vida en la catedral que le acogió desde niño y le dio la formación. En el año 1732 aparecieron los primeros problemas de salud, falleciendo tres años después.⁶²³

⁶¹⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 46, fol. 74, 15 enero 1697. [Apéndice Documental, Documento nº XXXVII], ACT. AC. vol. 47, fol. 126v, 3 junio 1700.

⁶¹⁵ Falleció el 21 de diciembre de 1707. Cfr. LOF. 1707, fol. 92v.

⁶¹⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 37, ff. 262 y 262v, 13 agosto 1672.

⁶¹⁷ Cfr. LOF. 1728, fol. 92.

⁶¹⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 43, fol. 60v, 61 y 61v, 1 junio 1688.

⁶¹⁹ En el año 1705 le fue concedido un aumento de salario especialmente para él indicándose que “...el qual aumento hicieron los dhos S^{tes} sin que sirva de exemplar, para otros Ministriles, en quienes no concurran la singularissima habilidad, y largos servicios del dho Ger^{mo} de Munera.” Cfr. ACT. AC. vol. 49, ff. 54v y 55, 13 mayo 1705.

⁶²⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 43, ff. 269 y 269v, 9 agosto 1689.

⁶²¹ Cfr. LOF. 1717, fol. 94v.

⁶²² Cfr. ACT. AC. vol. 45, ff. 225 y 225v, 29 enero 1695.

⁶²³ Cfr. LOF. 1735, fol. 93.

El número de ministriles bajones no se vio afectado por la incorporación de nuevos instrumentos manteniéndose estable durante todo el siglo XVII. Su uso perduró incluso en el siglo XVIII conviviendo en las últimas décadas de este siglo con el fagot.⁶²⁴

Cuadro 11. Relación de Ministriles Bajones de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.

NOMBRE	FECHA DE INGRESO	PROCEDENCIA	FECHA DE BAJA	MOTIVO DE BAJA	FECHA DE MUERTE	INCIDENCIAS
FRANCISCO ROMERO				MUERTE	28/05/1614	
PEDRO DE ESPINOSA	13/08/1611	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO		MUERTE	17/07/1619	
FRANCISCO GUTIÉRREZ	19/06/1616	CLERIZÓN CATEDRAL DE TOLEDO		MUERTE	15/06/1643	
FRANCISCO MAINETE			13/08/1611	JUBILADO		
ANDRÉ BRUN	05/06/1621	ÁVILA		MUERTE	04/06/1628	
MIGUEL DE APESTIGUI	04/05/1630			MUERTE	25/04/1666	
MIGUEL DE LA BERMEJA	01/08/1630			MUERTE	16/05/1667	
PEDRO BERNARDO	18/08/1643			MUERTE	17/09/1685	
JOSEPH DE APESTIGUI	24/12/1650					EN 1660 APARECE POR ÚLTIMA VEZ EN LOS LOF. DE LA CATEDRAL
MIGUEL DE APESTIGUI	20/01/1665	JAÉN		MUERTE	22/06/1684	
FRANCISCO DE PORRAS	06/11/1665				21/12/1707	COMIENZA COMO MINISTRIL BAJÓN Y ENTRE LOS AÑOS 1662 Y 1665 SE ENCUENTRA EN LA CAPILLA REAL DE MADRID
MIGUEL LÓPEZ	17/10/1671	GRANADA	13/11/1672	SE FUE		
GERÓNIMO RODRÍGUEZ DE MUNERA	24/08/1672	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO		MUERTE	01/11/1728	EN 1688 FUE LLAMADO PARA IR A SER ESCUCHADO EN LA CAPILLA REAL DE MADRID
FRANCISCO MARÍN	17/08/1689	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO		MUERTE	26/07/1717	
GIL RUIZ BLANCO	10/02/1695	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO		MUERTE	12/11/1735	

⁶²⁴ Cfr. Carlos Martínez Gil, Op. cit., p. 332.

II.5.1.2. El sacabuche

*“Instrumento músico a modo de trompeta, hecho de metal, dividido por medio, à el qual suben y baxan por la parte de abaxo, para que haga la diferencia de voces, que pide la Música.”*⁶²⁵

Este instrumento se considera un modelo desarrollado de la trompeta bastarda o trompeta española, nacida en la segunda mitad del siglo XV. Constaba de un tubo desplazable de doble trazo en cuyo extremo tenía una curvatura en forma de “U”. Ambos caños paralelos quedaban unidos por un tirante que se accionaba con la mano derecha y que alargaba o acortaba el cuerpo del instrumento. Esta característica le ofrecía una gran versatilidad pudiendo obtenerse pasajes melódicos muy rápidos similares a los conseguidos con una corneta. Tenía un bocal y un pabellón acampanados y era muy similar al trombón actual, aunque de aspecto más ligero y con menos abertura en la campana.

El verdadero impulso del sacabuche tuvo lugar en Italia, concretamente en la ciudad de Venecia, donde contribuyeron a su ensalzamiento compositores de la talla de Andrea y Giovanni Gabrielli. El alemán Heinrich Schütz, empleó este instrumento en sus composiciones. Claudio Monteverdi les dio cabida en *Orfeo* en el año 1607. También Georg Friedrich Händel lo utilizó en los oratorios *Israel in Egypt* y *Saul* al igual que Johann Sebastian Bach lo empleó en muchas de sus composiciones especialmente en las *Cantatas*.⁶²⁶

En España se tienen referencias concretas de su empleo en la Corte de los Reyes Católicos y posteriormente aparece en inventarios como el de María de Hungría (1556), y en el de Felipe II realizado en 1602.

El sacabuche participó con asiduidad en la música eclesiástica. Su función generalmente era sostener las voces. Al igual que en el resto de capillas religiosas españolas, también en la catedral de Toledo, los instrumentos de viento fueron los primeros en entrar en el siglo XVI.

⁶²⁵ *Diccionario de Autoridades*, Op. cit., vol. 3, p. 6.

⁶²⁶ Cfr. Ramón Andrés: *Diccionario de Instrumentos Musicales desde la antigüedad a J. S. Bach*, Barcelona, Ediciones Península, 2001, p. 344

Martín Pretel fue el primer ministril sacabuche del siglo XVII del que se tiene constancia en actas capitulares.⁶²⁷ Durante los años que desempeñó su cargo tuvo problemas con algunos miembros de la capilla siendo despedido por ello en el año 1602, y readmitido un mes después.⁶²⁸ Compaginó su cargo de ministril sacabuche con el puesto de Mayordomo de la Dignidad Arzobispal de Ciudad Real.⁶²⁹

Como ministril sacabuche Martín Pretel fue el elegido para tocar un contrabajo de sacabuche que ofreció a la catedral de Toledo un religioso italiano en el año 1618.⁶³⁰ Se mantuvo en activo hasta el año 1623, fecha en la que por problemas de salud no pudo seguir ejerciendo su ministerio.⁶³¹

El ministril Francisco de Aragón perteneció a la capilla de música desde el siglo XVI y durante los primeros años del siglo XVII. En el año 1601 constaba como ministril con una larga trayectoria como miembro de la capilla,⁶³² sin más novedades que las continuas peticiones de aumento de salario comunes a los demás ministriles finalizando su labor en 1616, año en que falleció.⁶³³

El primer ministril sacabuche que llega a la capilla coincidiendo con los primeros años del siglo XVII es Joan Peraza, sobrino del racionero organista Gerónimo Peraza. Fue recibido en 1607⁶³⁴ y sirvió a la catedral durante casi veinte años hasta su muerte 1626.⁶³⁵ El mismo año que

⁶²⁷ Martín Pretel fue admitido como ministril sacabuche en el año 1599. Cfr. François Reynaud, Op. cit., p. 204.

⁶²⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 54, 5 noviembre 1602; vol. 23, fol. 59, 13 diciembre 1602.

⁶²⁹ En varias ocasiones se estudió el asunto de esta duplicidad de puestos y su posible incompatibilidad. Cfr. ACT. AC. vol. 26, fol. 136, 14 junio 1612. Años más tarde le dieron la opción de que eligiese por sí mismo con qué cargo quedarse. ACT. AC. vol. 27, fol. 130, 26 mayo 1616. Finalmente le fue permitido ocupar el cargo de Mayordomo de la Dignidad Arzobispal en Ciudad Real hasta finales del año 1617. ACT. AC. vol. 27, fol. 170v, 12 septiembre 1616.

⁶³⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 7, 1 febrero 1618.

⁶³¹ En el año 1623 Martín Pretel dejó de recibir su salario como ministril de la capilla porque “...por su poca salud y menos dentadura no puede ejercer su arte de Sacabuche...”. Cfr. ACT. AC. vol. 29, fol. 101v, 27 mayo 1623.

⁶³² Cfr. ACT. AC. vol. 22, fol. 285v, 15 enero 1601.

⁶³³ Cfr. LOF. 1616, fol. 110.

⁶³⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 24, fol. 125, 26 mayo 1607.

Peraza, fue contratado Gaspar Téllez, hijo del ministril Joan Téllez.⁶³⁶ Su servicio en la capilla ocupó toda la primera mitad del siglo.⁶³⁷

Gerónimo de Vargas Machuca se incorporó a la capilla de la catedral como ministril sacabuche en el año 1636. Vino de Sanlúcar de Barrameda acompañado por su hermano, quien fue recibido como ministril corneta.⁶³⁸ La gran calidad de este ministril le permitió recibir una notificación del rey para ir a tocar unos villancicos a su capilla de música⁶³⁹ queriendo tras ello el monarca que pasase a formar parte de su Real Capilla.⁶⁴⁰ Pero Gerónimo de Vargas decidió continuar con su labor en Toledo y allí permaneció hasta 1638 cuando pidió licencia para marcharse a su tierra. En los Libros de Obra y Fábrica de la catedral de 1640 aparece por última vez en la plantilla de la capilla de música.⁶⁴¹

Thomás de la Bermeja se incorporó a la capilla de la catedral a mediados del siglo XVII.⁶⁴² Desempeñó una extensa y satisfactoria labor⁶⁴³ en la capilla donde se mantuvo como ministril sacabuche hasta su muerte en el año 1684.⁶⁴⁴

⁶³⁵ Cfr. LOF. 1626, fol. 111.

⁶³⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 24, fol. 141v, 31 agosto 1607.

⁶³⁷ Gaspar Téllez falleció el 14 de julio del año 1653. Cfr. LOF. 1653, fol. 53.

⁶³⁸ Cfr. LOF. 1636, fol. 72v.

⁶³⁹ *“El dho dia los dhos SS^f vista la peticion de Machuca ministril sacabuche de como el S^f Corregidor le notifico oi q esta tarde haga viage a Mad^d q su Mag^d lo manda para tañer a unos villancicos y q si no va esta tarde le embiara preso cargado de cadenas y con seis alguaciles de guarda y av^{do} conferido y votado sobre ello acordaron q vaia a lo q su Mag^d le manda y q se escriba al S^f Patriarca y Capⁿ maior de su Mag^d el gasto con q sus mandatos son obedecidos desta S^{ta} Yg^a para q a ella o a su Dean se avise dellos y no al Correg^{or}.”* Cfr. ACT. AC. vol. 31, ff. 184 y 184v, 12 diciembre 1637.

⁶⁴⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 31, fol. 186, 8 enero 1638.

⁶⁴¹ Cfr. LOF. 1640, fol. 43.

⁶⁴² Fue recibido como ministril sacabuche en junio del año 1647. Cfr. ACT. AC. vol. 33, fol. 17v, 7 junio 1647.

⁶⁴³ Cfr. ACT. AC. vol. 35, ff. 206v y 207, 4 mayo 1661.

⁶⁴⁴ Cfr. LOF. 1684, fol. 54.

En 1655 se recibió a Joseph de Orgaz, último ministril sacabuche procedente de fuera de la catedral.⁶⁴⁵ Él tendría el cometido de enseñar al seise Juan de Medina en 1680⁶⁴⁶ quien acabaría convirtiéndose en el último ministril sacabuche de la capilla. En el año 1672 Joseph de Orgaz, tras diecisiete años sirviendo, setenta de edad y encontrarse sin salud y falto de fuerzas para tocar el instrumento pidió ser jubilado, pero esta petición no fue aceptada por no haber precedentes.⁶⁴⁷ Aunque no se le concedió la jubilación sí se le concedió un permiso para que durante los últimos años asistiese al coro cuando la salud se lo permitiese sin ser sancionado por ello. Falleció en 1682.⁶⁴⁸

Juan de Medina, seise de la catedral y discípulo de Joseph de Orgaz, fue admitido como ministril sacabuche en 1680.⁶⁴⁹ Tras la muerte de los dos ministriles anteriores, desde 1684 quedó como único sacabuche.

Este instrumento fue perdiendo interés dentro de la capilla de música de la catedral no haciéndose ningún intento por cubrir las plazas vacantes⁶⁵⁰ y quedando la supervivencia del sacabuche ligada a la persona de Juan de Medina quien vivió dos etapas muy diferentes a lo largo de su trayectoria profesional.

Su primera etapa de esplendor coincidió con las últimas décadas del siglo XVII y con el magisterio del Maestro Ardanaz, con quién tuvo una gran amistad. En esta etapa le concedieron varios aumentos de salario, muestra de su habilidad y de la importancia de la que aún gozaba el sacabuche. Llegó incluso a interesarse por él la Capilla Real de Madrid.⁶⁵¹

⁶⁴⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 34, fol. 106, 26 octubre 1655.

⁶⁴⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 39, fol. 272v, 1 octubre 1680.

⁶⁴⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 292v, 28 noviembre 1672.

⁶⁴⁸ Cfr. LOF. 1682, fol. 55.

⁶⁴⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 39, fol. 256, 14 agosto 1680. [Apéndice Documental, Documento nº XXXIII].

⁶⁵⁰ Durante las dos primeras décadas del siglo XVII el número de ministriles sacabuche dentro de la capilla de música oscilaba entre cuatro y cinco. A partir del año 1627 se redujo a tres y, casi una década después, en 1636, pasaron a ser solamente dos ministriles sacabuche existiendo momentos de leves ascensos. A partir de 1685 la presencia de este instrumento se limitó a un ministril manteniéndose así hasta su completa desaparición en la segunda década del siglo XVIII.

⁶⁵¹ Cfr. ACT. AC. vol. 44, fol. 196, 13 julio 1691.

Los años venideros fueron muy complicados para este ministril con la pérdida de interés del sacabuche tras la incorporación de nuevos instrumentos a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Durante esta etapa de decadencia para Juan de Medina, fue despedido y posteriormente readmitido tras un lance surgido con un cantor de la capilla.⁶⁵² En 1717 comenzaron los problemas de salud por los que solicitó ayudas económicas que en un principio fueron cuestionadas por el poco aprecio que se tenía al instrumento aunque finalmente se le concederían.⁶⁵³ Murió en diciembre de 1723.⁶⁵⁴

La muerte de Juan de Medina supuso también la desaparición del sacabuche de la capilla de música de la catedral de Toledo tras casi dos siglos de existencia. El cambio en el gusto estético y la llegada de nuevos instrumentos más apropiados para las características musicales del nuevo siglo contribuyeron a su extinción en las primeras décadas del siglo XVIII.

Cuadro 12. Relación de Ministriles Sacabuches de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.

NOMBRE	FECHA DE INGRESO	PROCEDENCIA	FECHA DE BAJA	MOTIVO DE BAJA	FECHA DE MUERTE	INCIDENCIAS
MARTÍN PRETEL	1599		27/05/1623	DEJÓ DE RECIBIR EL SALARIO POR PROBLEMAS DE SALUD PARA DESEMPEÑAR SU LABOR		FUE MAYORDOMO DE LA DIGNIDAD ARZOBISPAL EN CIUDAD REAL.
FRANCISCO DE ARAGÓN				MUERTE	1616	
JOAN PERAZA	26/05/1607			MUERTE	1626	
GASPAR TÉLLEZ	31/08/1607			MUERTE	14/07/1653	
FELIPE ESPINOSA	10/01/1615	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO				
JUAN DE SALAZAR	26/09/1623	SIGÜENZA		MUERTE	31/08/1635	

⁶⁵² Juan de Medina fue despedido en enero de 1702 tras un lance con el cantor Juan Bueno, siendo perdonado y readmitido unos meses más tarde. Cfr. ACT. AC. vol. 47, fol. 321, 21 enero 1702; vol. 47, fol. 368, 7 junio 1702.

⁶⁵³ "...este ministro está vastantemente premiado, pues su trabajo es mui corto, y el instrumento no gusta...". Cfr. ACT. AC. vol. 55, fol. 108v, 1 julio 1717.

⁶⁵⁴ Cfr. LOF. 1723, fol. 94.

GERÓNIMO DE BARGAS MACHUCA	29/10/1636	SANLÚCAR DE BARRAMEDA	1640	SE MARCHÓ A SU TIERRA		EN 1637 FUE A LA CAPILLA REAL A SER ESCUCHADO
DIEGO DE MATA	07/12/1645					EN EL AÑO 1647 SE DICE QUE FUE RECIBIDO PERO NUNCA SIRVIÓ
TOMÁS DE LA BERMEJA	08/06/1647			MUERTE	11/05/1684	
JUAN DE LA FUENTE	31/08/1654			MUERTE	30/10/1655	
JOSEPH DE ORGAZ	12/11/1655			MUERTE	12/12/1682	
JUAN DE MEDINA	14/08/1680	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO		MUERTE	25/12/1723	EN EL AÑO 1691 FUE LLAMADO PARA IR A LA CAPILLA REAL, PERO DECIDIÓ CONTINUAR EN TOLEDO

II.5.1.3. La corneta

La corneta fue un instrumento de viento, de cuerpo duro construido de madera y con boquilla. Tuvo su entrada en las capillas de música durante el Renacimiento y sobrevivió en ellas hasta el siglo XVIII. Se le dio el nombre de corneta “...por ser algo curvo, y casi semejante al cuerno del toro.”⁶⁵⁵

Desde el siglo X fue usual en Europa la presencia de un cuerno de res al que se le aplicaba una especie de boquilla y practicaban varios orificios evolucionando hasta llegar a formar en el siglo XVI una verdadera familia de cornetas.

Este instrumento ostentó un lugar de privilegio dentro de los aerófonos dada su versatilidad y espléndido sonido. Los músicos de corneta fueron muy apreciados pues se requería gran pericia para tocar adecuadamente un instrumento que presentaba con frecuencia problemas de afinación.

Italia fue el primer país que acogió el uso de la corneta en la música culta. Fue empleada por Maestros como Andrea y Giovanni Gabrielli, y Claudio Monteverdi. En Alemania,

⁶⁵⁵ Cfr. *Diccionario de Autoridades*, Op. cit., vol. 1, p. 598.

contribuyó a su popularidad Heinrich Schütz. Pero a principios del siglo XVIII su declive fue prácticamente total.⁶⁵⁶

Su sonido apacible hizo que fuese un instrumento muy apreciado tanto en la música profana como en la música eclesiástica. Desde el siglo XVI la corneta estuvo presente en la capilla de música de la catedral de Toledo.⁶⁵⁷

A principios del XVII el ministril Gerónimo López se encontraba en la recta final de su trayectoria profesional siendo relevado de tocar la corneta por problemas de salud.⁶⁵⁸ Un mes antes había sido seleccionado junto a un grupo de cantores y ministriles para ir a tocar a la catedral de Ávila con motivo de la visita del Rey a la ciudad.⁶⁵⁹ Falleció en 1606.⁶⁶⁰

El ministril Gaspar de Villegas recibió en el año 1593 un libramiento de cincuenta reales para comprarse una corneta con la que poder servir su oficio en la catedral de Toledo.⁶⁶¹ Desempeñó su cargo en la capilla toledana hasta su muerte en el año 1646.⁶⁶²

El primer ministril corneta que desarrolló su carrera musical íntegra dentro del siglo XVII fue Pedro de Lozoya. Se mantuvo en activo durante toda la primera mitad del siglo⁶⁶³ y fue el precursor de una gran familia de miembros dedicados a la corneta en el ámbito de la capilla toledana. En el año 1654 se le concedió una gratificación por la composición de una *batalla*,

⁶⁵⁶ Cfr. Ramón Andrés, Op. cit., pp. 124-128.

⁶⁵⁷ En el año 1569 Juan Peraza *el mozo* figura como ministril chirimía y corneta. Cfr. François Reynaud, Op. cit., p. 214.

⁶⁵⁸ “El dicho día estando los dichos SS^{tes} capitularmente ayuntados relevaron a Ger^{mo} Lopez ministril del tañer la corneta att^o q esta impedido por faltarle los colmillos y por q lleva en la Obra salario por razon de este ministr^o suppla con tañer arriba con la flauta y cornamusa”. Cfr. ACT. AC. vol. 22, fol. 240v, 19 junio 1600.

⁶⁵⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 22, fol. 237v, 31 mayo 1600.

⁶⁶⁰ Cfr. LOF. 1606, fol. 108.

⁶⁶¹ Cfr. Francisco Asenjo Barbieri: *Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, vol. I, Madrid, Edición a cargo de Emilio Casares, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 502.

⁶⁶² Cfr. LOF. 1647, fol. 37v.

⁶⁶³ Pedro de Lozoya, fue recibido como ministril corneta a principios del año 1601 y en este cargo se mantuvo hasta su muerte producida en el año 1657. Cfr. ACT. AC. vol. 22, fol. 295, 21 febrero 1601 y LOF. 1657, fol. 54.

cuando se encontraba en la fase final de su trayectoria.⁶⁶⁴ Junto a Pedro de Lozoya desempeñaron el puesto de ministril corneta dos miembros de su familia: Juan y Francisco de Lozoya.

Juan de Lozoya fue recibido como ministril corneta en el año 1632⁶⁶⁵ y estuvo en el cargo hasta su muerte en 1647.⁶⁶⁶ Le sucedió Francisco de Lozoya en 1648.⁶⁶⁷ Su nombre completo era Francisco de Porras Lozoya. Su primer apellido no solía figurar nunca pero a medida que avanzan los años se fue convirtiendo en Francisco de Porras. Este músico no finalizaría su carrera como ministril corneta ya que en el año 1660, por necesidades de la plantilla de la capilla de música, pasó a ser ministril bajón.⁶⁶⁸

Durante la primera mitad del siglo formaron parte de la capilla los ministriles Esteban Tomás y Alonso de Vargas Machuca aunque por un periodo muy breve. El primero fue recibido en el año 1624⁶⁶⁹ y despedido por el cabildo en 1629.⁶⁷⁰ Alonso de Vargas Machuca llegó a Toledo procedente de Sanlúcar de Barrameda junto a un hermano, también ministril, recibidos ambos en el año 1636.⁶⁷¹ En 1638 se tienen noticias suyas por última vez antes de marchar a su tierra.⁶⁷²

En la segunda mitad del siglo llegó a la capilla Juan de Leyba procedente de la catedral de Málaga. Estuvo a punto de ser despedido por su participación en un altercado entre otro ministril

⁶⁶⁴ *“Los dhos SS^{os} llam^{os} por havas acordaron suplicar a su EM^a mande librar a Pedro Lozoya ministril dozentos R^s de ajuda de costa por esta vez en las Rentas de la obra por el trabajo y ciudado de la batalla que aconpuesto.”* Cfr. ACT. AC. vol. 34, fol. 46v, 8 octubre 1654.

⁶⁶⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 30, fol. 192, 10 mayo 1632.

⁶⁶⁶ Cfr. LOF. 1647, fol. 40.

⁶⁶⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 33, fol. 30, 2 enero 1648.

⁶⁶⁸ Véase la trayectoria de Pedro de Porras como ministril bajón en el apartado II.5.1.1. El bajón.

⁶⁶⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 29, fol. 144v, 17 junio 1624.

⁶⁷⁰ *“Despidiolo el Calbildo en Diez de Sep^e de 29”.* Cfr. LOF. 1629, fol. 71v.

⁶⁷¹ Cfr. LOF. 1636, fol. 72v.

⁶⁷² Cfr. LOF. 1638, fol. 45.

y el propio maestro de capilla Tomás Micieces.⁶⁷³ Las enfermedades marcaron la fase final de su vida profesional y personal, falleciendo en 1663.⁶⁷⁴

Para compensar los problemas musicales que ocasionó en la plantilla la enfermedad de Juan de Leyba, fue recibido como ministril Juan Suarez de Cuevas.⁶⁷⁵ En el año 1691 se interesó por él la Capilla Real de Madrid⁶⁷⁶ pero a pesar de tener la oportunidad de formar parte de la capilla de música del rey, decidió permanecer en Toledo. En el año 1699 tras una trayectoria de cuarenta años como ministril corneta comenzaron los problemas de salud para Juan Suarez de Cuevas⁶⁷⁷ sucediéndose durante años las licencias para sobrellevar estos problemas hasta su muerte en 1724.⁶⁷⁸

El ministril que acompañó a Juan Suárez durante los años de Ardanaz como maestro de capilla fue Miguel Fernández de Consuegra, seise de la catedral de Toledo. Ingresó en la capilla como ministril en el año 1675.⁶⁷⁹ Su trayectoria no estuvo exenta de problemas⁶⁸⁰ pero pudo ejercer su labor en la capilla hasta el año 1704 cuando la salud se lo impidió.⁶⁸¹ Falleció en 1726.⁶⁸²

⁶⁷³ Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 110v, 30 julio 1659.

⁶⁷⁴ Cfr. LOF. 1663, fol. 54.

⁶⁷⁵ Juan Suarez de Cuevas, natural de Navahermosa, fue admitido en el año 1659, Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 111v, 9 agosto 1659.

⁶⁷⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 44, fol. 196, 13 julio 1691.

⁶⁷⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 46, ff. 335v, 336 y 336v, 21 enero 1699. [Apéndice Documental, Documento nº XXXIX].

⁶⁷⁸ Falleció el 12 de junio de 1724. Cfr. LOF. 1724, fol. 90v.

⁶⁷⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 38, fol. 179v, 14 octubre 1675.

⁶⁸⁰ Miguel Fernández de Consuegra fue condenado a destierro en 1695 por su implicación en una muerte sucedida muchos años antes. No obstante, se le permitió continuar con su labor como ministril de la capilla. Cfr. ACT. AC. vol. 45, ff. 238v y 241, 22 y 28 de marzo 1695.

⁶⁸¹ En el año 1704 se le diagnosticó una enfermedad en el pecho motivo por el que tuvo que pedir licencias para sobrellevar su enfermedad. Cfr. ACT. AC. vol. 48, fol. 427, 29 noviembre 1704.

⁶⁸² Miguel Fernández de Consuegra falleció el 3 de septiembre de 1726. Cfr. LOF. 1726, fol. 91v.

Desde que comenzaron los problemas de salud de Juan Suárez, Miguel Fernández de Consuegra fue el único corneta en activo en la capilla hasta las llegadas de Blas Rico y Juan Custodio.⁶⁸³ En realidad Juan Custodio nunca figuró en los Libros de la Obra y Fábrica de la catedral de Toledo y simplemente utilizó su admisión como estrategia para conseguir un salario más elevado en la catedral de Palencia, de donde procedía.⁶⁸⁴

Sí lo hizo Blas Rico, músico procedente de la catedral de Murcia, recibido como ministril corneta en 1703 con la recomendación de Sebastián Durón, Maestro de la Capilla Real.⁶⁸⁵ A los pocos meses de su llegada se le encargó la formación del seise Blas García Tirado quien mostró inclinación hacia este instrumento.⁶⁸⁶ La trayectoria profesional de Blas Rico comenzó en los últimos años de magisterio de Pedro de Ardanaz y fue muy extensa coincidiendo con los maestros del siglo XVIII Juan Bonet de Paredes, Miguel de Ambiola y Jaime Casellas. Murió en 1735.⁶⁸⁷

Durante el siglo XVII el número de ministriles cornetas dentro de la capilla de música de la catedral se mantuvo estable oscilando entre dos y tres en la mayor parte de los años.⁶⁸⁸ A pesar del declive de la corneta a principios del siglo XVIII en la catedral de Toledo su uso perduró hasta finales de dicho siglo tras una progresiva pérdida de interés por el instrumento debido al cambio producido en la estética musical y a la llegada de nuevos instrumentos.

⁶⁸³ Junto a Juan Custodio también fue examinado otro ministril corneta llamado Juan de Balcaneda que no fue admitido. Cfr. ACT. AC. vol. 48, ff. 107v y 108, 7 febrero 1703.

⁶⁸⁴ Cfr. Carlos Martínez Gil, Op. cit., pp. 310-311.

⁶⁸⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 48, ff. 109v y 110, 13 febrero 1703.

⁶⁸⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 48, ff. 216v y 217, 1 septiembre 1703.

⁶⁸⁷ Falleció el 15 de octubre de 1735. Cfr. LOF. 1735, fol. 94.

⁶⁸⁸ En momentos puntuales del siglo el número de ministriles corneta ascendió. Llegaron a ser cuatro en los años 1628, 1636, 1637 y 1638. El número mínimo lo representa el periodo comprendido entre 1663-1674 cuando solamente hubo un ministril corneta en la capilla de música de la catedral de Toledo.

Cuadro 13. Relación de Ministriles Cornetas de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.

NOMBRE	FECHA DE INGRESO	PROCEDENCIA	FECHA DE BAJA	MOTIVO DE BAJA	FECHA DE MUERTE	INCIDENCIAS
GERÓNIMO LÓPEZ				MUERTE	1606	
GASPAR DE VILLEGAS	1593			MUERTE	1646	
PEDRO DE LOZOYA	09/03/1601			MUERTE	1657	
ESTEBAN TOMÁS	1625		10/09/1629	FUE DESPEDIDO		
JUAN DE LOZOYA	05/06/1632			MUERTE	24/10/1647	
ALONSO DE BARGAS MACHUCA	29/10/1636	SANLÚCAR DE BARRAMEDA	1638	SE FUE A SU TIERRA		
FRANCISCO DE LOZOYA	02/01/1648		1660	CAMBIO A MINISTRIL BAJÓN		SE LE CONOCE COMO FRANCISCO DE LOZOYA O FRANCISCO DE PORRAS LOZOYA
JUAN DE LEYVA	29/01/1656	MÁLAGA		MUERTE	07/05/1663	
JUAN SUÁREZ DE CUEBAS	09/08/1659			MUERTE	12/06/1724	FUE A SER ESCUCHADO EN 1691 A LA CAPILLA REAL
MIGUEL FERNÁNDEZ DE CONSUEGRA	21/10/1675	SEISE CATEDRAL DE TOLEDO		MUERTE	03/09/1726	
BLAS RICO	17/03/1703	MURCIA		MUERTE	15/10/1735	

II.5.2. Nuevos instrumentos e instrumentistas para reforzar el acompañamiento continuo imperante

Si el siglo XVI fue de dominio exclusivo de los instrumentos de viento en las capillas catedralicias, el siglo XVII fue el de la introducción de una nueva familia de instrumentos: la familia de la cuerda.

Las nuevas características de la música barroca y la propia evolución de su lenguaje trajeron como consecuencia un cambio en las costumbres y en las funciones que desempeñaban los instrumentos dentro de las capillas de música. La necesidad de contar con instrumentos que permitiesen la ejecución del bajo cifrado y bajo continuo imperante en el nuevo siglo, así como su movilidad por los diferentes lugares del templo para poder llevar a cabo la práctica de las obras

policorales propias de la época propició la introducción de nuevos instrumentos así como un cambio en las costumbres de los que ya estaban incluidos en la capilla.

A lo largo de todo el siglo XVII se introdujeron tres nuevos instrumentos en la capilla que tuvieron continuidad durante el siglo XVIII. Todos ellos pertenecían a la familia de la cuerda, la cual ya tenía una destacada presencia en las capillas de música no religiosa desde el siglo XVI. El primer instrumento de cuerda que se integró en la capilla de la catedral de Toledo fue el arpa. Desde su introducción en el año 1639 fue considerado imprescindible por sus características tan favorecedoras de las nuevas costumbres barrocas.

Otro instrumento de la familia de la cuerda cuyo uso no fue tan usual en las capillas catedralicias fue el archilaúd. Su permanencia en la catedral de Toledo estuvo íntimamente ligada a la persona que lo ejecutaba y con su desaparición el cabildo no buscó sustituto, aprovechando la ocasión para ampliar la plantilla de arpistas, instrumento más considerado que el archilaúd.

El tercer instrumento que se introdujo fue el violón en el año 1677. En sus inicios no gozó del favor del cabildo de la catedral que se llegó a plantear prescindir del mismo por no considerarlo necesario, pero afortunadamente esto no llegó a suceder y la capilla pudo contar con el violón durante las últimas décadas del siglo.

Con la llegada de estos nuevos instrumentos apenas varió el número de ministriles desde los primeros años del siglo XVII hasta los últimos con algunas excepciones puntuales. Sin embargo el número de ministriles de viento se fue reduciendo de manera progresiva a favor de la llegada de nuevos instrumentistas de la familia de la cuerda. Esto trajo como consecuencia un cambio en la estética de la música que sonaba en el templo. Durante el siglo siguiente se continuaron ampliando los instrumentos de la familia de la cuerda con la llegada de los violines que ocasionaron la desaparición de determinados instrumentos de viento que ya no encajaban con la estética barroca.

II.5.2.1. El arpa

“Instrumento Músico de figura casi triangular, cuyo cuerpo es compuesto de un número de costillas de madera, formando una manera de ataúd, que se une por encima con una tabla delgada, hechos en ella algunos agujeros grandes para que salga la voz, y en el medio otros agujeros chicos, donde se afianzan las cuerdas con unos botoncillos, las cuales van a parar a la cabeza que está unida a lo mas estrecho del cuerpo, y por la parte opuesta sostenida de un mástil, que remata en el lado mas ancho, con que forma la figura.”⁶⁸⁹

El arpa fue un instrumento presente en la música religiosa del siglo XVI y permaneció en ella hasta el XVIII, siglo en el que comenzó una decadencia que lo llevará hasta su desaparición.

El instrumento que se usaba a principios del siglo XVI era el *arpa diatónica* que contaba con un sólo orden de cuerdas. A mediados de siglo la música se fue cromatizando fruto de su propia evolución y esto demandó un cambio en la estructura tradicional de los instrumentos. El arpa también se adaptó a las nuevas formas pasando de arpa diatónica a convertirse en cromática.

Esta necesidad no sólo surgió en España pero podemos decir que fue aquí donde se adoptó una solución totalmente original al añadir al arpa diatónica un orden de cuerdas cruzadas. Este nuevo avance convirtió al *arpa de dos órdenes* en un instrumento genuinamente ibérico.⁶⁹⁰

El clavijero constaba de dos filas de clavijas, una inferior en la que se ubicaban los extremos de las cuerdas diatónicas y otra superior donde iban las cuerdas cromáticas. Estas clavijas de la parte superior formaban grupos alternados de dos y de tres cuerdas, igual que las actuales teclas negras de un teclado. Este hecho iba a resultar muy útil porque de esta manera el arpa tenía las notas de la escala en el mismo orden que los teclados.

El primer intento de evolución del arpa diatónica fue el *arpa semicromática*. Constaba de dos órdenes con 8 ó 10 cuerdas cromáticas muy adecuadas para cadenciar. Pero el arpa llegó a su estado de perfección con el arpa cromática o arpa de dos órdenes completas, compuesto de 15 ó

⁶⁸⁹ Cfr. *Diccionario de Autoridades*, Op. cit., vol. 2, p. 128.

⁶⁹⁰ Cfr. Cristina Bordás: "Origen y evolución del arpa de dos ordenes" en *Nassarre, Revista aragonesa de musicología*, 5 n° 2, 1990, pp. 85-99.

19 cuerdas en el segundo orden, además de las 27 ó 29 cuerdas que poseía en el primer orden u orden diatónico.

En la primera década del siglo XVII, el arpa de dos órdenes entró a formar parte de las capillas como instrumento encargado de realizar el continuo. A medida que avanzaba el siglo su uso se fue generalizando y extendiendo con rapidez. Pronto, las catedrales empezaron a contar en sus capillas con arpistas.

El arpa de dos órdenes desbancó al arpa diatónica de un sólo orden siendo este el instrumento utilizado mayoritariamente a partir de mediados del siglo XVII. Poco a poco el arpa fue aumentando el número de sus cuerdas llegando a tener 29 cuerdas diatónicas y 18 cromáticas. Algunos instrumentos tuvieron, incluso, 19 cuerdas cromáticas.

En el siglo XVII se gestaron los tratados más importantes de arpa, fruto de la importancia del instrumento en este siglo. En 1702 se publicó en la Imprenta de Música de Madrid la primera parte del *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica y práctica para arpa de una orden, de dos órdenes y de órgano* de Diego Fernández de Huete, arpista de la capilla de la catedral de Toledo; en 1704 apareció la segunda parte. También en 1702 José de Torres publicó en Madrid *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*.⁶⁹¹ Esta obra se volvió a reimprimir en 1736 añadiéndosele un cuarto tratado al estilo italiano.⁶⁹²

La consolidación del arpa de dos órdenes tuvo lugar a lo largo del siglo XVII y su punto culminante lo alcanzó en el último cuarto de este siglo, pasando después a un período de decadencia que le llevaría finalmente a su desaparición. Mucho tuvo que ver con esta decadencia la introducción en España de nuevos instrumentos como violines, oboes, flautas, trompas, etc. Estos instrumentos supusieron un cambio en el interior de las capillas de música. Prácticamente a mediados del siglo XVIII el arpa ya había desaparecido de las capillas de música religiosa.⁶⁹³

⁶⁹¹ Cfr. Beloña Lolo, Op. cit., p. 107.

⁶⁹² Ibid., p.116.

⁶⁹³ Cfr. Cristina Bordás: "The double harp in Spain from the 16th to the 18th centuries" en *Early music may* agosto 1987, pp. 148-163.

Por su gran volumen sonoro, amplitud de tesitura y facilidad de desplazamiento se convirtió en un instrumento imprescindible en la música religiosa del siglo XVII. La evolución del repertorio hacía necesario el sustento armónico de las obras completando mediante acordes el acompañamiento de las principales melodías. Fue junto con el órgano y otros instrumentos el encargado de realizar el acompañamiento continuo, esencia de la estética musical barroca.

Los tres maestros de capilla de la catedral de Toledo que desempeñaron su cargo durante la segunda mitad del siglo incluyeron partituras de acompañamiento para este instrumento en sus obras. El maestro de capilla Tomás Micieces escribió en su *Magnificat a 10* el acompañamiento del tercer coro específicamente para el arpa. Su sucesor, Juan de Padilla, en el psalmo *Laetatus Sum a 12* utilizó el arpa como instrumento acompañante del primer coro de la obra. El último maestro del siglo, Pedro de Ardanaz, lo indicó en su obra *Beatus Vir a 10 con Instrumentos* para acompañar al segundo coro. También lo encontramos en una de las dos obras del maestro Carlos Patiño que se conservan en el archivo capitular de la Capilla Real, quién indicó que se interpretase con el arpa el acompañamiento general de la obra *Laetatus Sum a 8*.⁶⁹⁴

Tomás Montes fue el primer arpista que ingresó como miembro de la capilla de música de la catedral de Toledo en 1639. Este músico y Maestro de Música del Colegio de los Infantes llevaba desempeñando la labor de acompañar los villancicos con el arpa en el coro desde 1637.⁶⁹⁵ Se mantuvo en este cargo durante diez años⁶⁹⁶ y como compensación a su trabajo recibió aumentos de salario en varias ocasiones.⁶⁹⁷

Era habitual en este periodo que el cargo de arpista fuese unido al de organista. Un año antes de marcharse Tomás Montes, se recibió en la capilla de música a Miguel de Alberca, organista y arpista, quién estuvo en el puesto hasta 1661, año en que murió.⁶⁹⁸

⁶⁹⁴ Véanse capítulos IV y V.

⁶⁹⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 32, fol. 10, 7 abril 1639; vol. 32, fol. 22, 5 septiembre 1639; LOF. 1639 fol. 61v.

⁶⁹⁶ Se marchó el 1 de mayo de 1649. Cfr. LOF. 1649, fol. 50

⁶⁹⁷ Cfr. LOF. 1643, fol. 46v y LOF. 1647, fol. 42.

⁶⁹⁸ Cfr. LOF. 1661, fol. 57v.

En los años siguientes la catedral hizo varios intentos por encontrar un arpista de calidad. En 1663 se examinaron un arpista procedente de Valencia⁶⁹⁹ y Juan Lorente Romero, organista y arpista de Alicante.⁷⁰⁰ Ambos fueron rechazados. Durante estos años sin arpista propio la capilla de música contrataba los servicios de este instrumento para determinadas fiestas.⁷⁰¹

En 1665 se contrató a Pedro Ferrer restableciéndose así el cargo de arpista en la capilla de la catedral.⁷⁰² Durante los años que desempeñó su labor, Pedro Ferrer recibió aumentos de sueldo y ayudas de costa en atención a los buenos servicios prestados e incluso, cuando comunicó su intención de abandonar la capilla de música para ingresar como religioso en el Monasterio de Santa María de Valldigna, de Valencia, la catedral lo premió pagándole un año entero de salario desde el día de su partida.⁷⁰³

En esta ocasión la continuidad del arpista en la capilla estaba garantizada porque Gerónimo Fabro arpista procedente de Segovia, ya llevaba un mes en Toledo. Cuando el cabildo tuvo la primera oportunidad, con la marcha del ministril archilaúd, reforzó la capilla contratando a otro arpista.⁷⁰⁴ Fabro desempeñó su labor dentro de la capilla toledana hasta su muerte, habiendo recibido gratificaciones por el buen desempeño de su labor.⁷⁰⁵

Con la muerte de Gerónimo Fabro fueron muchos los músicos que pasaron por la catedral a demostrar sus habilidades con el instrumento, pero su sucesión, a pesar de la necesidad, no le fue fácil al exigente cabildo toledano.⁷⁰⁶ Finalmente recibieron a Juan de Ilzarri, arpista y

⁶⁹⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 35, fol. 359, 7 julio 1663.

⁷⁰⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 35, ff. 359v y 360, 9 julio 1663.

⁷⁰¹ En el año 1664 el arpista Agustín de Paredes pidió remuneración económica por los servicios prestados en algunas festividades. Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 50v, 22 noviembre 1664.

⁷⁰² Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 98, 12 octubre 1665.

⁷⁰³ Cfr. ACT. AC. vol. 37, ff. 132v y 133, 23 octubre 1670.

⁷⁰⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 122v, 3 septiembre 1670.

⁷⁰⁵ Gerónimo Fabro falleció el 3 de octubre de 1676. Cfr. LOF. 1676, fol. 58v.

⁷⁰⁶ Tras la muerte de Gerónimo Fabro vinieron a ser examinados a la catedral: un arpista y organista procedente de Burgos, Juan Bautista, arpista procedente de Sevilla, el arpista principal de la Capilla de las Descalzas Reales deseó venir pero exigió un salario elevado, un arpista de Salamanca y Jerónimo Soler quien estuvo durante dos meses en la ciudad de Toledo esperando que se tomase una resolución y finalmente no fue aceptado. Cfr. ACT.

organista procedente de Nájera⁷⁰⁷ quien desempeñó su papel de arpista y también asistió al organista José Solana durante el breve espacio de tiempo que perteneció a la capilla toledana.⁷⁰⁸

En el año 1681 examinaron a Juan de Moya procedente de la Capilla Real de Granada pero tras mostrar sus destrezas no fue admitido por considerar que no era un músico de conocida habilidad.⁷⁰⁹

Posteriormente fue examinado Juan Cali quien estuvo acompañando a la capilla de música durante la celebración de la Semana Santa pero tampoco fue considerado adecuado para ser miembro estable de la misma.⁷¹⁰

El continuo ir y venir de arpistas de diferentes lugares finalizó con la admisión de Diego Fernández de Huete, procedente de Madrid, quien tras dar muestras de su habilidad con el arpa resultó el ministril adecuado para este ministerio.⁷¹¹ Con Diego Fernández de Huete llegó la estabilidad a la capilla. Se dedicó exclusivamente al servicio del arpa siendo unos de los miembros más relevantes y trascendentes de la misma por su labor como tratadista.

II.5.2.1.1. Diego Fernández de Huete

La importancia de Diego Fernández de Huete llega hasta nuestros días no sólo por su habilidad como arpista, la cual quedó demostrada por los comentarios que sobre él hicieron sus contemporáneos, sino sobre todo por ser el autor de un importante tratado dedicado a su instrumento *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica y práctica para harpa de una orden, de dos ordenes y de órgano*.

AC. vol. 38, ff. 288v y 289, 21 noviembre 1676; vol. 38, fol. 301, 15 enero 1677; vol. 38, fol. 319, 16 marzo 1677 y vol. 38, fol. 381, 19 noviembre 1677.

⁷⁰⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 39, fol. 4, 10 enero 1678.

⁷⁰⁸ Se marchó el día 20 de diciembre de 1680. Cfr. LOF. 1680, fol. 59v.

⁷⁰⁹ "...no es bien ocupar el de Arpista en Persona que no sea de mui conocida habilidad...". Cfr. ACT. AC. vol. 39, fol. 330, 15 marzo 1681.

⁷¹⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 39, fol. 336, 15 abril 1681.

⁷¹¹ Cfr. ACT. AC. vol. 40, fol. 53v, 10 octubre 1681.

Este tratado es sin duda fruto de la experiencia adquirida tras los muchos años de ministerio desempeñados en la catedral de Toledo. La obra consta de tres volúmenes de los cuales sólo llegaron a publicarse dos. El primero en 1702 y el segundo en 1704.⁷¹²

Este tratado está considerado como la obra didáctica para arpa más importante del período barroco español además de ser el primer método de la historia del arpa escrito por un arpista y dedicado íntegramente a este instrumento. La obra arrancó los mejores elogios de sus contemporáneos como José Solana, racionero organista de la catedral de Toledo,⁷¹³ Juan Nabas arpista de la Capilla Real de Madrid⁷¹⁴ y de su maestro de capilla toledana Pedro de Ardanaz quien dijo haber “...visto tres Libros, que ha compuesto Don Diego Fernández Huete, intitulados: *Compendio numeroso de Zifras armonicas, con Theórica, y Practica, para Harpa de una orden, de dos ordenes, y de Organo; en los cuales no me parece hê hallado cosa que pueda reparar, sino es mucho que admirar por la claridad con que su gran cuidado explica el orden que se debe observar en los que con toda perfeccion desean adquirir el manejo de los instrumentos referidos;...*”⁷¹⁵

El tratado contiene gran número de obras pertenecientes al repertorio profano y religioso y pretende ser ante todo muy práctico. Fernández de Huete defendió el método del cifrado porque suponía para el estudiante un camino más fácil y breve que a través del aprendizaje del solfeo. Incluye también consejos sobre la correcta colocación de las manos y del cuerpo.

Aunque el título hace referencia al arpa de un orden, al de dos órdenes e incluso al órgano, lo cierto es que el autor sólo hizo extensivo el sistema de cifra de arpa al órgano, manteniendo las digitaciones correspondientes dado que ambos instrumentos poseen diferente colocación de dedos.

⁷¹² Ambos volúmenes se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid, (R. 9749, R. 9750), [Apéndice Documental, Documentos nº LX y LXII] Dedicatorias del autor [Apéndice Documental, Documentos nº LXI y LXIII].

⁷¹³ Cfr. [Apéndice Documental, Documento nº LIX].

⁷¹⁴ Cfr. [Apéndice Documental, Documento nº LVIII].

⁷¹⁵ Cfr. [Apéndice Documental, Documento nº LVII].

En cuanto a los dos tipos de arpa, Fernández de Huete manifestó en el prólogo de su primer volumen que el arpa de dos órdenes acabaría predominando sobre el de un orden.⁷¹⁶ De hecho, desde finales del siglo XVII todas las arpas utilizadas eran cromáticas. Concretamente el arpa de Diego Fernández de Huete tenía 29 cuerdas diatónicas y 18 cromáticas.⁷¹⁷

En el año de la publicación de su segundo volumen, Fernández de Huete solicitó ayuda económica a la catedral de Toledo: “...representando haver despuesto, y dado ala estampa un libro de Cifras de Arpa muy convenientes p^a el culto divino, y los excesivos gastos y emperios que le ha ocasionado; sup^{ta} a dhos S^{tes}, se sirvan mandarle socorrer para ellos, con alguna ayuda de costa...”.⁷¹⁸ Tras esta petición le concedieron 50 ducados de ayuda de costa y en atención del arpista encargaron al bibliotecario que pusiera el tratado en la Librería de la Catedral.⁷¹⁹

A lo largo de todos los años como arpista consumado en la catedral de Toledo,⁷²⁰ Fernández de Huete realizó también tareas pedagógicas. En el seno de la catedral tuvo como alumno al seise Francisco Alpuente⁷²¹ quien durante seis años se formó en la práctica del instrumento y posteriormente fue admitido como segundo arpista de la capilla con salario.⁷²² Pero este salario no se le llegó a pagar y, aunque sirvió junto a su maestro en la capilla durante años, no aparece en los Libros de Obra y Fábrica de la catedral.

A partir de 1710 comenzaron los problemas de salud para Fernández de Huete. Estos problemas estaban asociados con la falta de vista afectándole en el desempeño de su cargo. Por

⁷¹⁶ “lo sonoro, y perfecto del Harpa de dos órdenes, và desterrando el uso de las que tienen una sola;...”. Cfr. Diego Fernández de Huete *Compendio Numeroso de Zifras Armónicas, con Theórica y Práctica para Harpa de una Orden, de Dos Ordenes y de Órgano*, vol I, Prólogo, Madrid 1702.

⁷¹⁷ Cfr. Cristina Bordas: “Origen y evolución del arpa de dos ordenes”, Op. cit., p. 98.

⁷¹⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 48, ff. 290 y 290v, 1 febrero 1704. [Apéndice Documental, Documento nº XLVI].

⁷¹⁹ ACT. AC. vol. 48, fol. 319, 9 abril 1704. [Apéndice Documental, Documento nº XLVII].

⁷²⁰ En ocasiones también recibió licencia para salir a fiestas fuera de la catedral: recibió licencia para acompañar con el arpa a un grupo de cantores y ministriles durante la celebración de Nuestra Señora de la Oliva en Almonacid y en la celebración de la Conmemoración de los Difuntos en la localidad de Argés. Cfr. ACT. AC. vol. 42, ff. 39 y 39v, 20 abril 1686 y vol. 42, fol. 330v, 29 octubre 1687.

⁷²¹ Cfr. ACT. AC. vol. 45, fol. 145, 16 marzo 1694.

⁷²² Cfr. ACT. AC. vol. 47, fol. 328v, 10 febrero 1702.

este motivo ese mismo año fue examinado Mathías Rodríguez⁷²³ encargado de suceder a Diego Fernández de Huete.

La fecha de la muerte del arpista difiere según las fuentes consultadas. Algunos autores la sitúan inmediatamente después de la publicación de su segundo tratado, 1704.⁷²⁴ Otros hacia 1705.⁷²⁵ Tras la consulta de los documentos existentes en el archivo catedralicio de Toledo podemos asegurar que Diego Fernández de Huete falleció en esta ciudad el 17 de julio de 1710.⁷²⁶

Al igual que sucedió en la mayoría de las capillas de música religiosa,⁷²⁷ el arpa siguió presente en la capilla de la catedral de Toledo hasta mediados del siglo XVIII. Este instrumento fue tocado con regularidad hasta el año 1751. El maestro de capilla Jaime Casellas (1734-1762), no favoreció la permanencia del arpa en su capilla de música ni mandando instruir a algún seise ni contratando un arpista externo. El arpa se extinguió por sí solo con la muerte de los instrumentistas que ocupaban su plaza.⁷²⁸

⁷²³ Cfr. ACT. AC. vol. 51, fol. 216v, 19 febrero 1710.

⁷²⁴ Cfr. Almonte Howell: "Diego Fernández de Huete" en *The New Grove Dictionary of Music and musicians*, London, Ed. Stanley Sadie, 1980, vol. 6, p. 474.

⁷²⁵ Cfr. María Rosa Calvo Manzano: "Diego Fernández de Huete" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Op. cit., vol. 5, pp. 58-60.

⁷²⁶ Cfr. LOF. 1710, fol. 94v.

⁷²⁷ Con el paso del siglo XVII al XVIII, el arpa comienza a perder terreno para terminar desapareciendo en la práctica totalidad en casi todas las catedrales, antes de mediado el siglo XVIII. Cfr. José López Calo: *La música en las catedrales españolas*, Op. cit., pp. 412-413.

⁷²⁸ Cfr. Carlos Martínez Gil, Op. cit., p. 353.

Cuadro 14. Relación de Arpistas de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.

NOMBRE	FECHA DE INGRESO	PROCEDENCIA	FECHA DE BAJA	MOTIVO DE BAJA	FECHA DE MUERTE	INCIDENCIAS
TOMÁS MONTES	20/10/1639	TOLEDO	01/05/1649	SE FUE		MAESTRO DE MÚSICA EN EL COLEGIO INFANTES DE TOLEDO
MIGUEL DE ALBERCA	10/01/1648			MUERTE	13/08/1661	ARPISTA Y ORGANISTA
PEDRO FERRER	12/10/1665		23/10/1670	SE FUE RELIGIOSO AL MONASTERIO DE STA. M ^a DE VALLDIGNA (VALENCIA)		
GERÓNIMO FABRO	06/09/1670	SEGOVIA		MUERTE	03/10/1676	
JUAN DE ILIZARRI	11/01/1678	NÁJERA (LA RIOJA)	20/12/1680	SE FUE		ARPISTA Y ORGANISTA
DIEGO FERNÁNDEZ DE HUETE	19/10/1681	MADRID		MUERTE	17/07/1710	AUTOR DEL TRATADO DE ARPA: <i>Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica y práctica para harpa de una orden, de dos ordenes y de órgano.</i>

II.5.2.2. El archilaúd

*“Instrumento músico, especie de laúd, y mayor que él. Compónese y tiene además del buque ò cuerpo regular un mango, ù diapasón ancho, el qual se divide en cierta manera, quedando la parte inferior para fijar las cuerdas delgadas, que son los triples y altos; y por la parte superior se extiende y dilata otro tanto mas, en cuyo rematase fijan los bordones, que son los baxos.”.*⁷²⁹

El archilaúd es un laúd de mástil largo y dos clavijeros, uno de ellos para las cuerdas bajas pulsadas al aire ampliando así la extensión en su región más grave. Su presencia data de finales del siglo XVI en Italia y se le considera una evolución del laúd. Vivió su apogeo a partir del último tercio del siglo XVI y comenzó su declive en la segunda mitad del siglo XVIII cuando fue absorbido definitivamente por los instrumentos de tecla.

⁷²⁹ Cfr. *Diccionario de Autoridades*, Op. cit., vol. 1, p. 378.

Durante el siglo XVII su función principal fue realizar el acompañamiento continuo. Aunque los instrumentos que se encargaban de este acompañamiento eran el arpa y el órgano dentro del ámbito religioso, otros instrumentos menos usuales como el claviórgano, arpiórgano, archilaúd, etc., también realizaban esta función.⁷³⁰

Lo cierto es que la catedral de Toledo sí contaba entre los miembros de su capilla musical con un instrumentista dedicado a desempeñar esta labor. Su introducción en la capilla tuvo lugar en 1664 cuando Isidoro Pulido fue recibido como ministril archilaúd.⁷³¹ Durante treinta años desempeñó sus labores como instrumentista. Isidoro Pulido recibió ayudas de costa y algún aumento de salario “...por lo bien que asiste a su ministerio”⁷³² y al igual que el resto de ministriles, en alguna ocasión obtuvo la licencia del Cabildo para acompañar a algunos miembros de la capilla en la celebración de fiestas fuera del ámbito de la catedral.⁷³³

Su permanencia durante estos treinta años se vio interrumpida en 1670 año en que se despidió voluntariamente,⁷³⁴ aunque meses más tarde solicitó su reingreso en la capilla.⁷³⁵ Durante su breve ausencia se contrató a un segundo arpista para suplir su falta.⁷³⁶ Las similitudes tanto técnicas y musicales como las funciones que desempeñaban ambos instrumentos dentro de la capilla de música durante esta época eran prácticamente las mismas y no era raro encontrar que el intérprete de archilaúd se pasase al arpa y viceversa.⁷³⁷

⁷³⁰ Cfr. José Lopez-Calo: *Historia de la música española, siglo XVII*, vol. 3, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 64.

⁷³¹ Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 44, 8 octubre 1664.

⁷³² Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 238v, 20 marzo 1668.

⁷³³ Isidoro Pulido asistió a fiestas a las localidades toledanas de Añoover y Polán. También obtuvo una licencia de tipo personal para visitar en Madrid a un hermano enfermo. Cfr. ACT. AC. vol. 39, fol. 333v, 5 abril 1681; vol. 40, fol. 326, 1 octubre 1683; vol. 40, fol. 309v, 27 agosto 1683.

⁷³⁴ El día 24 de agosto de 1670 se despidió y ausentó. Cfr. LOF. 1670, fol. 59v.

⁷³⁵ El 26 de abril de 1671 volvió a ser recibido como ministril archilaúd. Cfr. LOF. 1671, fol. 62v.

⁷³⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 122v, 3 septiembre 1670.

⁷³⁷ Cuando Isidoro Pulido solicitó su reingreso en la capilla de música se había marchado uno de los arpistas, admitiéndole de nuevo como ministril archilaúd pidiéndole que sirviera el ministerio del arpa cuando fuese necesario. Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 163v, 21 marzo 1671.

Isidoro Pulido ejerció además como maestro de danza. En 1689 se encargó de enseñar a danzar a los colegiales para la procesión del Corpus.⁷³⁸ También desempeñó esta tarea entre los años 1671 y 1674.⁷³⁹ Falleció en 1694⁷⁴⁰ no cubriéndose la plaza de ministril archilaúd.

La extinción aparentemente definitiva del archilaúd coincidió con la desaparición de este instrumento en la mayoría de las capillas musicales del país, destacando, como un hecho extraño, que veintisiete años más tarde el cabildo de la catedral de Toledo contratara a Manuel Pano, procedente de la Capilla Real de Madrid, como ministril archilaúd.⁷⁴¹ El instrumento desapareció de manera definitiva de la capilla de la catedral de Toledo con su muerte en 1734.⁷⁴²

Cuadro 15. Relación de Ministriles Archilaúdes de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.

NOMBRE	FECHA DE INGRESO	PROCEDENCIA	FECHA DE BAJA	MOTIVO DE BAJA	FECHA DE MUERTE	INCIDENCIAS
ISIDORO PULIDO	13/10/1664				07/02/1694	EN EL MES DE AGOSTO DE 1670 SE AUSENTÓ VOLVIENDO A SER RECIBIDO EN ABRIL DE 1671

II.5.2.3. El violón

*“Instrumento Músico, parecido enteramente al violón, y que solo se distingue en ser mui grande, y de cuerdas gruesas, por lo que sirve de baxo en la Música,...”*⁷⁴³

El violón fue un instrumento grave perteneciente a la familia de las violas de gamba. Consta de cuatro cuerdas, no tiene trastes y se toca con arco. En España, la palabra violón fue utilizada por

⁷³⁸ “Isidoro Pulido, archilaúd y maestro de danzar de esta Santa Yglesia, trescientos reales de vellón, que valen diez mill y doscientos maravedís, por el trabajo de instruir y enseñar a dançar a los ocho colegiales que han de salir en la poçession del Corpus y sus octavas, en este año de la fecha”. Cfr. Jaime Moll: “Documentos para la historia de la música de la catedral de Toledo” en *Anuario Musical*, vol. XIII, Barcelona, 1958, p. 165.

⁷³⁹ Cfr. María Castañeda Tordera, Op. cit., pp. 223 y 224.

⁷⁴⁰ Falleció el 7 de febrero de 1694. Cfr. LOF. 1694, fol. 88.

⁷⁴¹ Cfr. Carlos Martínez Gil, Op. cit., pp. 350-351.

⁷⁴² *Ibídem*.

⁷⁴³ Cfr. *Diccionario de Autoridades*, Op. cit., vol. 3, p. 493.

Diego Ortiz en el *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz* (1553). En su tiempo era de uso poco habitual ya que el término común dado a la viola da gamba era el de vihuela de arco.⁷⁴⁴

Los primeros violones que constan en nuestro país provienen del inventario de María de Hungría, hermana de Carlos V. Posteriormente, con motivo de la celebración de la tercera boda de Felipe II con Isabel de Valois en 1560, vino un grupo de músicos franceses acompañando a la princesa Isabel y entre ellos figuraban violones. Este grupo de músicos se quedó en la corte española hasta la muerte de la reina. Tras el cuarto enlace de Felipe II con Ana de Austria volvió a aparecer entre los servidores de la reina un grupo de violones.⁷⁴⁵

No hay constancia alguna de que el violón formase parte de las capillas de música religiosas de manera estable y continuada durante la segunda mitad del siglo XVI, pero sí sabemos que este instrumento era utilizado para el acompañamiento de la música religiosa eventualmente. La catedral de Toledo fue una de las primeras en contratar violones en la última década del siglo XVI con motivo de celebraciones litúrgicas importantes.⁷⁴⁶

Tras estas incursiones esporádicas del violón en el ámbito religioso, en los siglos XVII y XVIII las catedrales contaron con este instrumento como un miembro más de su capilla. La catedral de Santiago fue de las primeras en introducir el violón. En 1621 tuvo un ministril violón a su servicio a quien además se le encargó que enseñase a tocar el instrumento a un “mozò”. La catedral de Plasencia lo incorporó en 1674. Zaragoza lo haría en 1686 y dos años después también lo hizo la catedral de Segovia.⁷⁴⁷

La catedral de Toledo tuvo la oportunidad de haber sido una de las primeras porque en el año 1667 recibió la petición de Alonso Barroso, músico violón, suplicando ser recibido para

⁷⁴⁴ Cfr. Ramón Andrés, Op. cit., pp. 471-472.

⁷⁴⁵ Cfr. Xosé Crisanto Gandara: “El violón ibérico” en *Revista de Musicología*, Vol. XXII, nº2, junio 1999, pp. 123-163.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, pp. 135-136.

formar parte de la capilla de la catedral toledana, pero esta propuesta fue rechazada por el cabildo.⁷⁴⁸

Pasaron diez años hasta que se volvió a presentar la posibilidad de incluir entre sus músicos un ministril violón. A principios del año 1677 se realizaron diligencias para recibir a un cantor tiple procedente de la Capilla de las Descalzas Reales de Madrid en cuya voz la catedral estaba muy interesada. Este cantor puso como condición para su ingreso que también se recibiese a una persona que tenía a su cargo, era ministril violón y lo justificó argumentando que sería muy adecuado para la capilla porque en la Capilla Real tenían este instrumento.⁷⁴⁹ De este modo llegó a Toledo Gerónimo Galán, el primer ministril violón, quien permaneció durante quince años en la capilla.⁷⁵⁰

El violón fue también el primer instrumento en llegar perteneciente a la familia de cuerda frotada. Posteriormente lo haría el violín pero ya en el siglo XVIII.⁷⁵¹ Al igual que en el siglo XVI, aún en el XVII el papel que desempeñaban los instrumentos dentro de las catedrales era estar al servicio de las voces de la polifonía, bien para reforzarlas o bien para sustituirlas en caso de necesidad. El violón por sus características sonoras, se encargaba de realizar la línea melódica más grave no polifónica aunque estos ministriles tenían conocimientos de cifrado armónico para ejecutar también funciones acompañantes.

El único maestro de capilla de este siglo en la catedral de Toledo que tuvo la oportunidad de contar con este instrumento en su capilla de música fue Pedro de Ardanaz. En una de sus obras conservadas en el archivo capitular, *Laetatus Sum a 10*, incluyó la partitura del acompañamiento del primer coro compuesta para el violón.⁷⁵²

⁷⁴⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 36, fol. 178, 4 mayo 1667.

⁷⁴⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 38, ff. 299 y 299v, 8 enero 1677. [Apéndice Documental, Documento nº XXVI].

⁷⁵⁰ Murió el 28 de julio de 1692. Cfr. LOF. 1692, fol. 59v. Tras su muerte dieron a su viuda Manuela Bravo una ayuda de costa de cincuenta ducados al quedar pobre y cargada de hijos. Cfr. ACT. AC. vol. 44, fol. 328v, 3 octubre 1692.

⁷⁵¹ Cfr. ACT. AC. vol. 54, ff. 361 y 361v, 10 diciembre 1716.

⁷⁵² Véanse capítulos IV y V.

Tras la muerte de Gerónimo Galán en 1692 se recibió una carta de Manuel Pano, ministril violón de la Capilla de las Descalzas Reales de Madrid, expresando su deseo de venir al servicio de la capilla de la catedral.⁷⁵³ Un mes después se examinó al ministril Juan de Frías surgiendo ciertas dudas entre los miembros del cabildo acerca de la necesidad de contar con este instrumento dentro de la capilla de música. Finalmente consideraron al violón como instrumento esencial para el acompañamiento evitando su temprana desaparición de la capilla musical toledana.⁷⁵⁴ Juan de Frías permaneció en el cargo de ministril violón hasta 1699.⁷⁵⁵

Tras la muerte de Frías, el maestro Ardanaz recibió carta de Sebastián Durón, maestro de la Capilla Real de Madrid, ofreciéndole los servicios de Antonio Cabezudo.⁷⁵⁶ Este ministril violón no sólo vino a ser examinado sino que además estuvo sirviendo en la catedral durante la Pascua de Navidad de ese año, pero decidió volverse de nuevo a Madrid.⁷⁵⁷

En esta ocasión desde la catedral se mostró interés por buscar un ministril violón para cubrir la plaza vacante por la muerte de Juan de Frías. Se tuvieron informes de un ministril de Palencia, dos de Valladolid y uno de Madrid considerando que ni el músico de Palencia ni los de Valladolid eran adecuados para la capilla y solicitando al precedente de Madrid venir a ser escuchado.⁷⁵⁸ Tan sólo unos días después se realizó el examen a Joseph Rodríguez, ministril violón vecino de Madrid, quien dio muestras de su habilidad acompañando a la capilla de música

⁷⁵³ Tras mostrar su intención de ingresar como miembro de la capilla de Toledo, los miembros del Cabildo de la catedral acordaron que se le escribiese para venir a ser escuchado si el maestro de capilla lo consideraba oportuno. Cfr. ACT. AC. vol. 44, fol. 305, 5 agosto 1692.

⁷⁵⁴ *“Llamados y habiendo conferido sobre si respecto de haver muerto Ger^{mo} Galan Biolon que fue de esta S^{ta} Iglesia y de haver venido a ser oydo D. Juan de Frias que pretende ser admitido en este ministerio, y ha sido examinado sera recibido en el, o se escusara hazer este gasto a la Obra por haverse yntroducido de poco tiempo a esta parte tener este ynstrumento que no pareze tan necesario como se pondera por algunos de dhos S^{res} Capitulares si bien otros fueron de contrario dictamen teniendole por mui esencial para el acompañamiento de la musica por habas a maior parte le recibieron y por dhas habas a dos tercias partes le señalaron 300 Ducados de salario en las rentas de la Obra; y acordaron se suplique a su Em^a se sirva mandarselos escribir en los libros de ella.”* Cfr. ACT. AC. vol. 44, ff. 312v y 313, 5 septiembre 1692.

⁷⁵⁵ Juan de Frías murió el 10 de agosto de 1699. Cfr. LOF. 1699, fol. 95.

⁷⁵⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 47, fol. 61, 2 diciembre 1699.

⁷⁵⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 47, ff. 75v y 76, 9 enero 1700.

⁷⁵⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 47, ff. 127v, 128 y 128v, 4 junio 1700.

durante la celebración de la octava del Corpus resultando muy apropiado para este ministerio.⁷⁵⁹ Su labor debió ser del agrado de la catedral recibiendo varios aumentos de salario.⁷⁶⁰ Joseph Rodríguez falleció en 1739.⁷⁶¹

Joseph Rodríguez fue el último ministril violón del siglo XVII y fruto de la estabilidad que adquirió este instrumento en la capilla de música empezó a ser habitual que los seises, al mudar su voz, mostrasen interés por aprender a tocar el violón como pasaba con instrumentos más consolidados. De esta manera, Joseph Rodríguez enseñó a Juan de Molina⁷⁶² y a Joseph Ruíz⁷⁶³ la técnica y les transmitió todos sus conocimientos, garantizándose la continuidad del instrumento.

Tras la crisis que a punto estuvo de hacer desaparecer este instrumento en el año 1692, el cambio de siglo supuso la consolidación del violón llegándose incluso a ampliar la plantilla para cubrir las necesidades musicales de la capilla de música en Toledo.⁷⁶⁴

Cuadro 16. Relación de Ministriles Violones de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.

NOMBRE	FECHA DE INGRESO	PROCEDENCIA	FECHA DE BAJA	MOTIVO DE BAJA	FECHA DE MUERTE	INCIDENCIAS
GERÓNIMO GALÁN	27/01/1677	CAPILLA DE LAS DESCALZAS REALES (MADRID)		MUERTE	28/07/1692	
JUAN DE FRIAS	10/09/1692			MUERTE	10/08/1699	
JOSEPH RODRÍGUEZ	01/07/1700	MADRID		MUERTE	13/11/1739	

⁷⁵⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 47, ff. 133v y 134, 19 junio 1700.

⁷⁶⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 47, fol. 281v, 30 agosto 1701 y vol. 49, ff. 36 y 36v, 24 marzo, 1705.

⁷⁶¹ Cfr. ACT. AC. vol. 64, fol. 241v, 13 noviembre 1739.

⁷⁶² El seise Juan de Molina se inició primero en el aprendizaje del bajón pero el estudio de este instrumento de producía dolores de cabeza y de pecho por lo que tuvo que cambiarse al aprendizaje del violón. Pero eran pocas las esperanzas que se tenían de conseguir hacer de este seise un buen ministril. Cfr. ACT. AC. vol. 48, ff. 343v y 344, 16 junio 1704 y vol. 48, ff. 354 y 354v, 14 julio 1704.

⁷⁶³ El seise Joseph Ruíz, fue recibido ministril violón en el año 1715. Cfr. Carlos Martínez Gil, Op. cit., p. 334.

⁷⁶⁴ En el año 1728 se creó de manera estable la plaza de contrabajo violón pasando a ser dos los ministriles violones presentes en la capilla de música. Ibid, pp. 338-339.

III. EL REPERTORIO PRACTICADO POR LA CAPILLA DE MÚSICA

III.1. ¿Qué repertorio practicaba la capilla?

La polifonía que se cantaba en la catedral de Toledo a mediados del siglo XVI estaba integrada en su mayor parte por obras internacionales. Durante el último cuarto de este siglo la catedral tuvo que ajustarse gradualmente a los cambios impuestos para la nueva liturgia romana observándose en esta época una constante disminución en la adquisición de polifonía de fuentes no hispánicas.⁷⁶⁵

Los profundos cambios que sufrió el lenguaje de la música durante el siglo XVII no supusieron una ruptura con la música del siglo anterior. Las obras compuestas por los polifonistas del siglo XVI mantuvieron su vigencia a lo largo del siguiente siglo. La capilla de música de la catedral de Toledo continuó utilizando los grandes cantorales del siglo XVI que contenían obras de los compositores que trabajaron al frente de la capilla, como Cristóbal de Morales, Andrés de Torrentes o Bernardino de Ribera entre otros. Estos códices descansaban sobre un gran atril o facistol colocándose los miembros de la capilla alrededor del mismo.⁷⁶⁶ Contienen obras compuestas para la formación clásica de tiple, contralto, tenor y bajo. A lo largo del siglo XVI también se recibieron en la catedral otras obras compuestas por maestros que no estuvieron al cargo de la capilla toledana como es el caso del maestro Francisco de Guerrero,⁷⁶⁷

⁷⁶⁵ Hasta 1540 el único repertorio polifónico que conocemos que con seguridad estaba disponible para los cantores de la catedral de Toledo era internacional. Cuando el maestro Torrentes accedió a su primer magisterio de capilla toledano en el año 1542 comenzó a componer las primeras misas y motetes e incluirlos en los libros de coro junto a las de procedencia internacional. Cfr. Michael Noone y Graeme Skinner: "Liturgia y polifonía: globalización y localismo en la catedral de Toledo durante los años de El Greco", en *El entorno musical del Greco*, Actas del Simposio, Toledo, 30 enero-2 febrero, 2014, p. 192.

⁷⁶⁶ En el año 1629 se mandó fabricar un nuevo facistol para la capilla: "*El dho día los dhos SS^r Caplarm^{te} ayuntados acordaron q el S^r Obrero mande hazer un facistol pequeño de nogal de buelta para q aviendo entre dicho pueda ser puesto en una parte del un libro de los mas necesarios, y en la buelta otro delante del Aguila atento q en las escaleras della no caben todos los necesarios*". Cfr. ACT. AC. vol. 30, fol. 43v, 13 agosto 1629.

⁷⁶⁷ En el año 1561 Francisco Guerrero, siendo maestro de la de capilla en Sevilla, visitó la catedral de Toledo trayendo consigo dos copias manuscritas de sus composiciones originales y siendo recompensado con una

Tomás Luis de Victoria⁷⁶⁸ y compositores de talla internacional como Josquin, Brumel, Fevin, Pierre de la Rue y Mouton entre otros.⁷⁶⁹

El empleo de estos libros en las celebraciones litúrgicas quedó recogido en un *Memorial del estilo que se ha de guardar en esta Sancta Iglesia de Toledo en todas las fiestas del año que se celebran con solemnidad de canto de órgano*,⁷⁷⁰ escrito en 1604. Este documento de referencia fue usado por los maestros del XVII.

Durante el siglo XVII los maestros de la capilla de la catedral no dejaron de componer obras siguiendo la herencia renacentista. Estas composiciones se incluían en los libros de coro del siglo XVI. Por este motivo, encontramos obras de maestros del XVII e incluso de XVIII en estos ejemplares de Códices que aún se conservan en el archivo catedralicio.

Sin embargo a medida que avanzó el siglo los maestros del barroco se fueron adaptando a las nuevas costumbres de su época componiendo menos polifonía clásica a cuatro voces para dedicarse a la polifonía *a papeles*. Estas obras se comienzan a plasmar en pergaminos sueltos teniendo cada voz del coro sus propias partituras. Esta nueva práctica permitía la movilidad de las voces por los lugares del templo que el maestro considerase apropiados, rompiendo la imagen tradicional de la capilla y dando paso a la práctica de la policoralidad.

gratificación en metálico. Cfr. Robert Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 175.

⁷⁶⁸ El Libro de Coro 30 es una de las fuentes manuscritas más importantes de la música de los años romanos de Tomás Luis de Victoria que sobrevive fuera de Italia. Fue copiado en Roma por el copista de la capilla papal a comienzos de la década de 1570 y contiene tres misas, además de magnificat, un salmo y una antifona dedicadas a la Virgen. Cfr. Michael Noone y Graeme Skinner, Op. cit., p. 195.

⁷⁶⁹ En algún momento a mediados de los años 1530 la catedral adquirió su libro de polifonía más antiguo que ha llegado hasta nuestros días. Este espléndido libro copiado por copistas flamencos asociados al taller de Alamire, suntuosamente decorado, contiene más de treinta obras, misas, motetes y magnificats de Mouton, Josquin, Fevin, L'Heritier, Richafort y otros. Ibid., p. 192.

⁷⁷⁰ Este Memorial fue realizado por Pedro de los Ríos, racionero tenor de la capilla de música de la catedral de Toledo. El documento lo redactó durante el periodo que desempeñó labores de maestro de capilla hasta la llegada al cargo de Alonso de Tejeda. El cabildo ordenó que fuese de obligado cumplimiento para los maestros de capilla. Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 244, 24 noviembre 1604.

La catedral de Toledo, además de abastecerse de las obras que compusieron los maestros que estuvieron a su servicio durante este siglo para su capilla, amplió su repertorio con la llegada de obras de otros compositores de primer orden. Éstos se encargaban personalmente de enviarlas a Toledo para tener el honor de que la capilla de música de la catedral primada de España las interpretase en las celebraciones tan solemnes que en este templo tenían lugar. En las actas capitulares se recogen detalles de la recepción de algunas de estas obras.

En 1607 el compositor portugués Duarte Lobo, maestro de capilla en Lisboa, envió un libro de obras de música compuestas por él para que fuesen interpretadas en la capilla toledana.⁷⁷¹ El maestro Francisco Garro también enviaría libros de música a la catedral durante su etapa portuguesa.⁷⁷² El organista y compositor Sebastián Aguilera y Heredia se mostró muy interesado en que la capilla de música de Toledo interpretase un *Libro de Magnificats* enviados desde la catedral de Zaragoza donde este músico desempeñaba su oficio.⁷⁷³ Desde Zamora el maestro Diego de Bruceña, quien en 1604 pretendió el cargo de maestro de capilla en la catedral de Toledo, envió un Libro que contenía *Misas, Magnificats y Motetes*.⁷⁷⁴ En el año 1624 se recibieron unos libros nuevos de música compuestos por los autores Duarte Lobo y Antonio Mogavero.⁷⁷⁵ Desde la Capilla de las Descalzas Reales de Madrid, el maestro Sebastián López envió a la catedral unos *Libros de Música a Coros* para ser utilizados por la capilla.⁷⁷⁶ Estos libros de Misas y otros oficios fueron considerados en la catedral como “*muy buenos*” gratificándose al maestro por ellos.⁷⁷⁷ El músico de la Capilla Real madrileña Stefano Limido fue gratificado por el envío a Toledo de una Misa y dos Motetes a tres coros que fueron interpretados por la capilla, resultando del agrado de todos los presentes.⁷⁷⁸ También han llegado hasta nuestros días tres salmos a dos

⁷⁷¹ Cfr. ACT. AC. vol. 24, fol. 105, 25 enero 1607.

⁷⁷² Cfr. ACT. AC. vol. 26, fol. 18, 21 enero 1611; vol. 26, fol. 44v, 11 abril 1611.

⁷⁷³ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 92, 15 mayo 1619.

⁷⁷⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 28, fol. 208, 27 abril 1621

⁷⁷⁵ Cfr. ACT. AC. vol. 29, fol. 133v, 24 febrero 1624.

⁷⁷⁶ Cfr. ACT. AC. vol. 30, fol. 11v, 21 febrero 1629.

⁷⁷⁷ Cfr. ACT. AC. vol. 30, fol. 47, 10 septiembre 1629.

⁷⁷⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 30, fol. 113v, 29 octubre 1630.

coros, dos compuestos por Carlos Patiño y uno por Cristóbal Galán, ambos maestros de la Capilla Real de Madrid.

III.2. Géneros musicales en el siglo XVII

Los géneros musicales que se cultivaron durante el siglo XVII estuvieron condicionados en gran medida por la influencia de la música del siglo anterior. Para su estudio establecemos una división de estos géneros entre obras polifónicas en latín y obras polifónicas en castellano.

Dentro de la polifonía en latín destacan la *Misa*, el *Motete*, el *Salmo*, el *Himno* y el *Magnificat*.

La capilla de música de Toledo continuó interpretando las Misas que compusieron los grandes maestros renacentistas. La llegada hasta nuestros días del citado *Memorial del Estilo* redactado en 1604 nos permite conocer de primera mano cómo durante las celebraciones litúrgicas de este siglo se siguieron interpretando las Misas de compositores como Cristóbal de Morales,⁷⁷⁹ Francisco Guerrero, Bernardino de Ribera, o Andrés de Torrentes. Estas obras convivieron con las Misas de los maestros de capilla en el XVII que habitualmente estaban compuestas para dos o más coros. Como muestra de estas Misas han llegado hasta nuestros días dos ejemplos. Una de ellas perteneciente al maestro Vicente García *Missa Conbenientibus Vobis yn Unum a 8*, de la que solamente se conservan algunas partes sueltas que pertenecen a una copia realizada a mediados del siglo XVIII. La otra fue compuesta por el maestro Pedro de Ardanaz a finales de siglo, *Misa a 8 voces para Nuestra Señora del Rosario* de la que únicamente se conserva un manuscrito correspondiente al acompañamiento continuo. A pesar de estas dos muestras incompletas se compusieron muchas misas durante este siglo. Las actas capitulares dejan constancia que el maestro Juan de Padilla, durante su magisterio, compuso un *Libro de Misas* para la capilla de la catedral de Toledo.⁷⁸⁰

⁷⁷⁹ Poco después de llegar Cristóbal de Morales a Toledo (1545) vendió a la catedral copias de sus dos volúmenes de misas, impresos en Roma a comienzos de ese año y desde ese momento, las interpretaciones de sus propias misas inclinaron la balanza ligeramente a favor de la música española. Cfr. Michael Noone y Graeme Skinner, Op. cit., p. 194.

⁷⁸⁰ El *Libro de Misas* se encontraba en manos de un sobrino del maestro Padilla quien lo remitió a la catedral de Toledo en el año 1699. La llegada de estas composiciones finalmente se retrasó, por el deseo de su propietario de copiarlas antes de enviarlas, siendo reclamadas por el maestro Ardanaz en 1706. Cfr. ACT. AC. vol. 47, fol. 2v, 3 julio 1699; vol. 49, fol. 264, 1 julio 1706.

El motete se remonta al siglo XIII evolucionando como forma religiosa y viviendo su momento de mayor apogeo durante la segunda mitad del siglo XVI. Estos motetes eran obras compuestas para las cuatro voces tiple, contralto, tenor y contrabajo como conjunto clásico vocal ideal. Los motetes que se cantaban en la catedral de Toledo durante la misa principal los domingos y fiestas mayores a mediados del siglo XVI eran composiciones polifónicas de procedencia extranjera, siendo más frecuentes éstas que las de procedencia española. A medida que avanzó el siglo las composiciones de los maestros de capilla fueron ganando terreno en este género.⁷⁸¹ En el siglo XVII se siguieron cantando en la catedral de Toledo los motetes compuestos por los maestros del XVI. Se encontraban agrupados y recogidos en diferentes *Libros de Motetes* en los que se indicaba el momento litúrgico para el que estaban destinados. Algunos de los ejemplos de motetes cantados por la capilla de la catedral de Toledo durante el siglo XVII eran: *Sancta immaculata de N S^a*, *Lamentabatur Jacob de Quaresma*, *Clamabat autem de la Cananca*, *Gloriose Confessor Dñi de Confesores*, *Andreas Christi de S Andres*, *O Sacrum convivium del Corpus*, *Salve Regina de N Señora*, *Verbum iniquum de Quaresma*, *Tu es Petrus de S Pedro*, *Inter natos mulieru de S. Juan*, *Immutermus de Quaresma*, *Inte Desperavit de Quaresma*, *Santa Maria de N. Señora*, *Aspice Domine de Quaresma*, *Asperges me para los Domingos*, *Ave Gloriosa de N. Señora*, *Sancti Dei omnes de todos Santos*, *Exurge quare de Quaresma*, *Erravi sicut ovis de Quaresma*, *Per tuam Crucem Dnca in Passione*, *Pater peccavi de Quaresma* y otros motetes Antiguos.⁷⁸²

El motete no fue un género muy cultivado durante el siglo XVII porque sus características no eran adaptables al nuevo lenguaje barroco. Los motetes del siglo XVII conservan en su mayor parte rasgos de los del siglo anterior. Pedro de Ardanaz, el último maestro de capilla de este siglo que desempeñó el cargo en Toledo, compuso el *Motete "Dominica Tercia"*. Es una obra para las cuatro voces de polifonía clásica sin acompañamiento instrumental, siguiendo la técnica del contrapunto imitativo. En esta obra podemos apreciar aún algunas características del motete renacentista a pesar de estar compuesto a finales del siglo XVII.

⁷⁸¹ Cuando Andrés de Torrentes retomó el puesto de maestro de capilla de la catedral de Toledo por segunda vez (1547) se comienza a experimentar un ligero aumento en la proporción de misas y motetes de autores españoles. Cfr. Michael Noone y Grame Skinner, Op. cit., p. 194.

⁷⁸² Esta relación de motetes se encuentra recogida en los Libros octavo, noveno y décimo de la relación de Libros de Canto de Órgano que contiene el *Memorial del estilo que se ha de guardar en esta Sancta Iglesia de Toledo en todas las fiestas del año que se celebran con solemnidad de canto de órgano*. ACT. Ms. V.2.B.2.4, ff. 16 y 16v.

La segunda celebración litúrgica más solemne de las que se celebraban a diario en la catedral eran las *Vísperas* a las que solía acudir gran número de fieles. En este oficio litúrgico se interpretaban los salmos, los himnos y los magnífats.⁷⁸³ A diferencia de los motetes, durante la celebración de las vísperas se preferían los salmos, himnos y magnífats compuestos por los maestros locales que recogiesen la tradición toledana, siendo española la mayoría de la música destinada a las vísperas.⁷⁸⁴

Pero si hay un género musical en este siglo donde mejor se reflejan las nuevas técnicas compositivas barrocas es en los salmos, forma vocal religiosa preferida por los maestros del barroco y para la cual reservaban sus mejores ideas musicales. Los que pertenecen al siglo XVII se caracterizan por su variedad y diversidad dependiendo de los tiempos y de las catedrales, siendo difícil establecer unas normas únicas y válidas para estas composiciones.⁷⁸⁵ Los salmos de principios de siglo mantenían unas características ligadas a la estética renacentista. A medida que avanzó el siglo fue evolucionando la composición para la que los compositores barrocos reservaron la policoralidad más espectacular, asignándose con el nuevo Breviario Romano el salmo *Lauda Jerusalem* para las fiestas de la Virgen y otras santas y el salmo *Laudate Dominum* para las fiestas de los santos varones.

Desde finales del siglo XVI, los salmos de Tomás Luis de Victoria estaban compuestos para ocho e incluso para doce voces con acompañamiento de órgano. A partir de Victoria, los maestros siguieron ampliando el número de voces. También se empezó a tratar la policoralidad, no sólo como una composición destinada a un gran número de voces divididas en varios coros, sino concediendo especial importancia a la colocación de cada coro con su acompañamiento instrumental correspondiente en un lugar diferente y estratégico del templo.

Estos salmos modernos eran obras con textos muy largos y compuestas para ocho, diez, doce y más voces repartidas en dos, tres y cuatro coros, siendo frecuente que los instrumentos

⁷⁸³ Las actas capitulares del año 1636 recogen de manera detallada cómo debían ser interpretados los salmos, himnos y magnífats durante la celebración de las vísperas en la catedral de Toledo. Cfr. ACT. AC. vol. 31, ff. 153v y 154, 2 diciembre 1636. [Apéndice Documental, Documento n.º XVII].

⁷⁸⁴ Cfr. Michael Noone y Graeme Skinner, Op. cit., p. 194.

⁷⁸⁵ Cfr. José López Calo: *La música en las catedrales españolas*, Op. cit., pp. 369v y 370.

sustituyesen en ocasiones algunas voces en determinados coros además de realizar labores de acompañamiento continuo. Siguiendo estas pautas compositivas, los maestros de la capilla de música de Toledo llevaron a cabo sus obras para esta celebración litúrgica perteneciendo todos los ejemplos que se conservan en la actualidad a la segunda mitad del siglo.⁷⁸⁶

Dentro del oficio de las vísperas, las obras que se interpretaban después de los salmos eran los himnos. Durante las celebraciones litúrgicas del siglo XVII se utilizaban los himnos contenidos en los distintos libros que eran de uso habitual por el maestro de capilla. Concretamente en la relación de libros del memorial de 1604, el *Libro Undécimo* contiene cuatro himnos,⁷⁸⁷ encontrando más obras de este género en el *Libro de Asperges* (*Christe Redemptor omnium, Ave maris Stella de Nuestra Señora, Hostus Herodes impie, Iesu nostra Redemption, O lux beata Trinitas y Ut queam lassus*) y en el *Libro de Torrentes* (*Iesu corona Virginum de Santa Leocadia, Sanctorum meritis Plurimorum Martyrum, Iste Confessor De Confessores, Veni Creator in Festo Pentec., Tristes erant Apostoli In Festo S. Joannis ante portam Latinam y Aurea Juce in Festo Sanctorum Petri, et Pauli*).⁷⁸⁸ En todos los casos son composiciones realizadas por maestros del siglo XVI.

Los himnos no fueron una forma musical muy trabajada por los maestros del siglo XVII. José López Calo establece dos razones que justifican esta falta de himnos en el siglo. Por un lado considera que la herencia recibida del siglo anterior en lo que a himnos se refiere es espléndida y lo suficiente numerosa como para satisfacer las necesidades litúrgicas de las catedrales; por otro lado afirma que los cambios en las costumbres litúrgicas y musicales llevaron a los compositores a concentrar sus esfuerzos en otras formas musicales concluyendo que en casi todas las catedrales quedaron colecciones de himnos compuestas por los maestros renacentistas y creándose una tradición que se alargó con el paso de los años e incluso se volvían a copiar cuando los ejemplares se habían deteriorado por el uso.⁷⁸⁹

⁷⁸⁶ Veáanse capítulos IV y V.

⁷⁸⁷ Los himnos contenidos en el Libro Undécimo son: “*Hymno nova veniens. De la Dedicacion, Hymno, qui condolens, Hymno Beata quoque agmina De todo santos, Hymno Hostis Herodes, In Epiphania Domini.*” Cfr. ACT. Ms. V.2.B.2.4, Op. cit., ff. 16v y 17.

⁷⁸⁸ Ibid., ff. 17v y 18.

⁷⁸⁹ Cfr. José López Calo, Op. cit., pp. 372 y 373.

Estas afirmaciones para las catedrales de nuestro país también se pueden aplicar en la catedral de Toledo. Los maestros de capilla del XVII tuvieron a su disposición una gran cantidad de himnos recogidos en libros de coro suficientes como para abastecer las necesidades de la capilla de música para la celebración del culto. Y de la totalidad de las obras conservadas que pertenecen a los maestros del XVII en la catedral de Toledo, solamente dos de ellas son himnos.

Curiosamente estos dos himnos que se conservan corresponden a dos maestros de capilla separados en el tiempo, uno de ellos *Iesu corona virginum*, compuesto por Alonso de Tejada, primer maestro de capilla de este periodo, y el otro *Himno a San Hermenegildo* lo compuso Pedro de Ardanaz, último maestro del XVII. Ambas obras fueron añadidas a los grandes códices de la catedral de Toledo junto con otras obras del siglo anterior. En ambos casos son obras compuestas a cuatro voces sin acompañamiento instrumental.

Durante el siglo XVII, además de los himnos anteriormente citados del maestro Alonso de Tejada y Pedro de Ardanaz, tenemos constancia de que el maestro Juan de Padilla en abril de 1672 manifestó al cabildo su preocupación por la falta que había en el coro de un *Libro de Himnos* solicitando una licencia especial que le permitiese permanecer más tiempo en su casa para ocuparse de componer este libro.⁷⁹⁰ No sabemos si los libros de himnos pertenecientes al XVI no pervivieron en el archivo de música hasta estas últimas décadas del siglo o es que Juan de Padilla consideraba que era necesario componer un libros de himnos que estuviesen escritos con unas características más actuales.

Al finalizar el himno y coincidiendo con la parte final de la celebración de las vísperas se interpretaba el *Magnificat*. Al igual que el salmo, el magnificat fue uno de los géneros preferidos por los compositores barrocos utilizando para la composición de estas obras todos aquellos recursos del nuevo lenguaje. El contenido de este cántico procede del Evangelio de San Lucas, es un canto entonado por la Virgen cuando su prima Isabel la felicitó por haber sido elegida madre de Jesús. Desde el principio estas obras fueron de gran importancia para la Iglesia ocupando por ello un lugar principal en la liturgia.

⁷⁹⁰ Cfr. ACT. AC. vol. 37, fol. 242v, 27 abril 1672.

Los maestros de capilla de Toledo que desarrollaron esta labor a lo largo del siglo XVII tuvieron la fortuna de disponer para el servicio de la liturgia de dos *Libros de Magnificats* compuestos por dos de los grandes maestros del renacimiento en nuestro país como son Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero.⁷⁹¹

Los maestros de capilla del siglo XVII conscientes del momento tan importante que ocupaban en la celebración religiosa crearon sus obras más trabajadas compuestas para varios coros utilizando todos los medios que el lenguaje musical barroco de este siglo había puesto a su alcance para ganar en solemnidad en este momento de la liturgia.

En Toledo se conservan tres ejemplos: *Magnificat a 8*, *Magnificat a 10* y *Magnificat de cuarto tono*, todos ellos compuestos a mediados de la centuria por el maestro Tomás Micieces. Son obras escritas siguiendo la fórmula de dos coros con acompañamiento general, excepto el *Magnificat a 10* compuesto para tres coros con acompañamiento de arpa y bajón.

Además de la polifonía en latín los maestros del XVII también compusieron villancicos, cuya característica más notable reside en el hecho de tratarse de obras cantadas en lengua romance y no en latín, a pesar de ser interpretadas en contextos litúrgicos en el interior del templo. Los maestros de Toledo en este siglo tenían la obligación de componer ocho villancicos nuevos y originales durante los días previos a las grandes festividades que se celebraban en la catedral de Toledo, especialmente la Navidad, el Corpus Christi⁷⁹² y la Asunción de la Virgen. Para ello los maestros solicitaban permisos especiales, comenzando la composición de los villancicos de Navidad a principios del mes de octubre y probándolos con la capilla a partir del primer día de diciembre.⁷⁹³ Además de la composición de la música era obligación de los maestros también buscar personas de renombre que escribiesen las letras para los villancicos. A pesar de la gran cantidad de estas composiciones en castellano que los maestros tuvieron obligación de

⁷⁹¹ El *Libro de Magnificas de Morales* contiene “diez o doce Magnificas” y el de Francisco Guerrero contiene dieciséis obras de este género. Cfr. ACT. Ms. V.2.B.2.4, ff. 18v y 19.

⁷⁹² En el año 1617 con motivo de la celebración del Corpus quedaron expuestos en las actas capitulares los detalles de cómo querían los señores capitulares que se desarrollase esta celebración y su octava en todos aquellos aspectos relacionados con la interpretación de la música incluidos los villancicos de manera que se respetase el espíritu y devoción propias de esta fiesta. Cfr. ACT. AC. vol. 27, ff. 235v y 236, 24 mayo 1617. [Apéndice Documental. Documento nº IX].

⁷⁹³ Cfr. ACT. Ms. V.2.B.2.4, ff. 6v y 8.

componer durante sus magisterios no ha sobrevivido al paso de los siglos ningún ejemplar en el archivo de la catedral de Toledo. Nos tenemos que conformar tan sólo con los textos sobre los que los maestros compusieron sus melodías y con los detalles sobre sus interpretaciones que contienen las actas capitulares siendo recurrentes las advertencias acerca de la importancia de que las letras de estas composiciones fueran en castellano.⁷⁹⁴

Las letras de los Villancicos editadas en Toledo por el impresor del Rey para ser cantadas en la catedral se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid.⁷⁹⁵ En su mayor parte, todas estas letras fueron escritas para la celebración de la Pascua de la Navidad, concretamente se especifica que están destinadas para los “Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor”;⁷⁹⁶ tan sólo una excepción y es la impresión de la letra de un Villancico que se cantó en el año 1643 en la fiesta de la Asunción de la Virgen.⁷⁹⁷ Se conservan letras que se escribieron durante los magisterios de Juan de la Bermeja, Luis Bernardo Jalón, Luis de Garay, Vicente García, Tomás Micieces, Juan de Padilla y Pedro de Ardanaz.⁷⁹⁸ Sabemos por las actas capitulares que los maestros toledanos encargaban estas letras a personas de conocida reputación, pero tan solo ponemos nombre a Agustín Moreto autor de las letras de los villancicos de la Navidad del año 1661.⁷⁹⁹ En cualquier caso, serían personas conocedoras de la realidad de la ciudad por la gran cantidad de referencias locales que integran sus letras.

⁷⁹⁴ Cfr. ACT. AC. vol. 27, fol. 239v, 31 mayo 1617; vol. 28, fol. 29v, 13 junio 1618.

⁷⁹⁵ En Toledo hay constancia de la impresión de coplas y estribillos de villancicos desde el año 1595. Cfr. Isidoro Castañeda Tordera: “Depósito de católicas ceremonias, creaciones y reformas en el ritual de la Catedral de Toledo durante el Antiguo Régimen”, en *El Entorno Musical del Greco*, Actas del Simposio, Toledo, 30 enero-2 febrero 2014, p. 81.

⁷⁹⁶ En la Catedral de Toledo los villancicos estuvieron presentes en los Maitines de Navidad desde el siglo XV y hasta el siglo XIX. *Ibid.*, p. 79.

⁷⁹⁷ Cfr. *Villancico, que se cantó en la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas, en la fiesta de la Assumpcion de nuestra Señora, este año de 1643*. BNE. VE/77/20

⁷⁹⁸ Se conservan la impresión de las letras de los Villancicos que se cantaron en la catedral de Toledo en la Navidad de los años 1629, 1633, 1635-1651, 1653, 1655, 1656, 1658, 1661-1666, 1668-1680, 1682, 1683, 1685-1687, 1689-1691, 1694, 1696, 1697, 1700 y 1702.

⁷⁹⁹ *Letras que se cantaron la Noche Buena en la Santa Iglesia de Toledo, hechas por D. Agustín Moreto, y compuestas en Musica por el Racionero Tomas Micieces, Maestro de Capilla della, este año de 1661*. BNE. VE/88/26.

A pesar de las advertencias del cabildo para que los villancicos que se cantaban en la catedral fueran en castellano, era habitual que de los ocho villancicos que se componían para la Navidad de cada año al menos uno se encontrase compuesto en otra lengua. Lo común en estos años es encontrar villancicos en portugués, gallego y vizcaíno. En menos ocasiones encontramos letras en francés, catalán e incluso en latín durante el magisterio de Pedro de Ardanaz hacia finales del siglo XVII.⁸⁰⁰

Una de las grandes peculiaridades de estas letras era la capacidad que desplegaban sus autores para incluir en ellas innumerables tópicos temáticos de muy diversa índole.⁸⁰¹ Uno de los más utilizados era la propia ciudad de Toledo, sus gentes, sus lugares y sus trabajos identificando metafóricamente la ciudad con Belén. También están presentes el río Tajo, numerosos personajes como el sacristán, el alcalde, soldados, estudiantes, y las profesiones en general (albañiles, carpinteros, amoladores, herreros, panaderos, horneros, jardineros, etc). Son habituales en sus letras los personajes pobres o con defectos físicos, especialmente, sordos y ciegos.⁸⁰²

Otro de los grandes personajes de los Villancicos de los Maitines de Navidad en la catedral de Toledo durante el siglo XVII era la persona de raza negra.⁸⁰³ En Toledo desde principios del siglo XVII se destaca la presencia de esclavos de raza negra residiendo en la parroquia de Santiago del Arrabal.⁸⁰⁴

⁸⁰⁰ En los años 1674 y 1676 hay villancicos con letras en francés, en 1678 el tercer villancico está escrito en catalán y el único villancico en latín es el último de los que se escribieron para la Navidad del año 1682. BNE. VE/88/39, VE/88/41, VE/88/43 y VE/88/46.

⁸⁰¹ La temática de la totalidad de los villancicos compuestos para Maitines de Navidad en la Catedral de Toledo es estudiada en profundidad por Javier Moreno Abad, cuya Tesis Doctoral lleva por título *Los Villancicos de Francisco Juncá para la Catedral de Toledo (1781-1792): edición y estudio*. La citada tesis doctoral actualmente se encuentra en preparación para su inmediata publicación.

⁸⁰² Cfr. R. Javier Moreno Abad: "Imágenes de Toledo en los Villancicos de la Catedral", en *Archivo Secreto*, nº 6, 2015, pp. 111-132.

⁸⁰³ En los años 1635, 1642, 1646, 1648, 1649, 1661, 1655, 1668, 1672, 1673, 1676, 1678, 1679, 1680, 1683, 1686, 1694 y 1700 las letras de algunos de los villancicos hacen referencia a los negros o guineos retratando a los esclavos africanos que se introdujeron en la península en la primera mitad del siglo XV cuando los mercantes portugueses comenzaron a traficar esclavos desde las costas de Guinea. En estos villancicos se incluyen muchas palabras africanas. BNE. VE/88/2, VE/88/9, VE/88/13, VE/88/15, VE/88/16, VE/88/26, VE/88/30, VE/88/88, R/35155/25, R/34982/2, VE/88/41, VE/88/43, VE/88/44, VE/88/45, VE/88/47, R/34982/5, VE/88/51 y R/34982/8.

⁸⁰⁴ Cfr. R. Javier Moreno Abad, Op. cit., p. 125.

En la mayoría de los casos los villancicos toledanos, aún siendo una creativa obra de ficción, tienden a mezclar ficción con temas y personajes de actualidad. De manera ocasional, los escritores de las letras reflejaban acontecimientos de la historia como el nacimiento de algún infante⁸⁰⁵ o incluso dedicaron algunos de los villancicos a temas relacionados con la música y sus instrumentos.⁸⁰⁶

El género del Villancico se vio afectado por la evolución ideológica y estética a medida que fue pasando el tiempo, conduciendo a este género hacia sus últimas manifestaciones a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. A partir de este momento se va produciendo una paulatina desaparición, existiendo algunas excepciones como Toledo donde se prologó durante las primeras décadas del siglo XIX.⁸⁰⁷

III.3. El año litúrgico y el calendario musical

Pedro de los Ríos, racionero de los de mayor antigüedad en la capilla de música, tuvo que desempeñar labores de maestro de capilla entre el periodo que comprende la marcha del maestro Alonso Lobo a la catedral de Sevilla y la llegada del maestro Alonso de Tejeda a Toledo. Redactó el *Memorial del estilo que se ha de guardar en esta Sancta Yglesia de Toledo en todas las Fiestas del Año. Que se celebran con solemnidad de Canto de Organo: Señálanse los puntos en que le ha de haber Y el modo que se ha de Guardar.*⁸⁰⁸ Este documento se convirtió en un manual de uso básico para los maestros de capilla venideros y fue muy del agrado del cabildo quien tras estudiarlo con detenimiento dio orden de que en adelante se guardase y ejecutase todo lo contenido en dicho memorial solicitando además

⁸⁰⁵ En el año 1629 la letra del primer villancico que se cantó en la Navidad de ese año era una *Metáfora del parto de la Reyna* con el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos de Austria. Cfr. BNE. VE/77/21.

⁸⁰⁶ En el año 1665 en la letra del primer villancico hace un pequeño homenaje a la capilla de música (maestro de capilla, tiple, contraltos, tenores, contrabajos). En el año 1671 una de las coplas del cuarto villancico elogia al arpa de dos órdenes. *"Para cantar al Cordero / con los Pastores ahora, / se ensaya toda Pastora, / y viene con su pandero. / Instrumento mas severo / despues provienen a Dios, / un harpa de ordenes dos, / salterio de cuerdas diez, / que en prueba de su niñez / es el mas fiel instrumento, / y otras cosas que no cuento."* BNE. VE/88/30 y VE/88/36.

⁸⁰⁷ Cfr. R. Javier Moreno Abad, Op. cit., p. 112.

⁸⁰⁸ Libro manuscrito con unas medidas de 28,5x21 cm cuya signatura es V.2.B.2.4.

que se realizasen dos copias, una siempre disponible en un cajón del coro para el uso del maestro de capilla y la otra para quedar en poder del propio cabildo.⁸⁰⁹

A través de este memorial podemos saber en qué momentos se celebraban las fiestas de mayor solemnidad y en las que estaba presente el canto de órgano, con la intervención de la capilla de música al completo y para las que los maestros realizaban sus mejores composiciones musicales.

Durante el mes de Enero las fiestas que se celebraban con mayor solemnidad eran el día 1,⁸¹⁰ el 6 Día de los Reyes,⁸¹¹ el 23 de Enero fecha en la que se veneraba San Ildefonso Patrón de la ciudad de Toledo y el día 24 la Descensión de la Virgen. Además se oficiaban durante este mes la “*Cathedra Sancti Petri Roma*” el día 18 y la fiesta de San Sebastián sin canto de órgano el día 20.

La fiesta más destacada del mes de Febrero era la Purificación de la Virgen⁸¹² que tenía lugar el día 2 seguida de la celebración de San Blas al día siguiente. Durante este mes se conmemoraba la Translación del brazo de San Eugenio.⁸¹³

El primer día de Marzo se celebraba el Ángel de la Guarda,⁸¹⁴ el día 19 la fiesta de San José y con mayor solemnidad la Anunciación de la Virgen.⁸¹⁵

⁸⁰⁹ Cfr. ACT. AC. vol. 23, fol. 244, 24 noviembre 1604.

⁸¹⁰ En esta fecha se celebraba en la catedral el Día de la Circuncisión, para ello “*se entiende Responsiones a las primeras Visperas, y a la Misa, Quinto Psalmo a las primeras visperas con Cantoral Organo, Primero Verso del Hymno. La Magnificat, y el Deo gratias, y en Completas el Nunc dimittis a canto de órgano, y le canta uno al órgano. Los quatro Psalmos de primeras Visperas con contrapunto, y lo mesmo el Introito de la Missa la qual es a canto de órgano, Alleluia de concierto. Motete a el Alzar. Y en las segundas Visperas Magnificat. En esta fiesta de la Circuncisión ay todo lo suso dicho, excepto q en lugar del motete ay un Villancico. Letra propia de la Fiesta.*” Cfr. ACT. Ms. V.2.B.2.4, ff. 1 y 1v.

⁸¹¹ “*Toda solemnidad con Nunc dimittis. A las primeras visperas al Volver la Procession, acabada la segunda Capilla tañen los menestres. Salvenos stella: Y responden los Cantores lo mismo hasta que entra la procession en el Choro. A la Missa ay Villancico proprio. A las segundas Visperas ay Magnificat.*”
Ibidem.

⁸¹² “*Toda solemnidad con Nunc dimittis quando se dan las candelas comienza el Sochantre. Lumen ad revelationem gentium y ay contrapunto. En lo demas de la Antiphona, luego los tipes, o Tenores comienzan Nunc dimittis, hasta el medio Verso, y el otro medio todos a canto de órgano: Y ansi se dice todo el Psalmo El sicut erat // todo a canto de órgano A las segundas Visperas, ay Magnificat.*”
Ibid., fol. 2.

⁸¹³ “*Si se celebra antes de Septuagesima ay Magnificat Misa y motete a las segundas nada.*”
Ibid., fol. 2v.

Tan solo se destacan dos fiestas en el calendario durante el mes de abril. La festividad de San Marcos el día 25 de abril⁸¹⁶ y al día siguiente la Translación de Santa Leocadia.

Las fiestas que se corresponden con el mes de mayo tenían lugar en los primeros días del mes. El día 3 se conmemoraban las festividades de San Felipe y Santiago y la Invención de la Cruz, para ambas celebraciones se cantaban en las primeras vísperas *Magnificat, Misa y Motete*. El día 6 se oficiaba San Juan ante portam Latinam con solemnidad pero sin canto de órgano e incluyendo *Magnificat* en las segundas vísperas. Y el día 8 la Aparición de San Miguel con el mismo tipo de celebración que San Juan.⁸¹⁷

El mes de junio viene destacado en el calendario litúrgico por las festividades de San Bernabé,⁸¹⁸ San Juan Bautista y las fiestas de San Pedro y San Pablo.⁸¹⁹

El calendario del mes de julio comenzaba con la Visitación de la Virgen el día 2,⁸²⁰ el 16 se celebraba el Triunfo de la Cruz y el 26 la festividad de Santa Ana.⁸²¹ Para la fiesta de La

⁸¹⁴ "No ay primeras Visperas, ni segundas / ay el día Procession solemne con Te Deum laudamus. No ay en el Canto de órgano y canto llano: dicenle ministriles la Missa solemne de la Santissima Trinidad Ay Missa de Feria en San Pedro a Canto de órgano."

Ibidem.

⁸¹⁵ La festividad de la Anunciación de la Virgen viene marcada el día 25 del mes de marzo. Su celebración consistía en "*Primeras Visperas toda solemnidad con Nunc dimittis. Si se celebra en Quaresma las primeras Completas son solemnes como las del Sabbado Santo en la forma que allí se señala. Y si por caer en Dominica de Quaresma se transfiere la Fiesta a la Feria segunda las segundas Completas, son las solemnes. Y en este casso en las primeras completas ay Nunc dimittis solemne tan solamente y si cae en Semana Santa toda la solemnidad se le da después de Casi modo. Y las segundas Completas no son solemnes. La Missa de Feria se dice rezada en la capilla de S. Pedro. En las segundas Visperas ay Magnificat.*"

Ibid., ff. 2v y 3.

⁸¹⁶ "A las primeras Visperas Magnificat, la Missa del Santo es a Canto llano. En S. Marcos se dice Missa de Feria y motete y a la vuelta de la procession Litanía todo a canto de Organo."

Ibidem.

⁸¹⁷ Ibid., ff. 3 y 3v.

⁸¹⁸ San Bernabé se celebraba el día 11 de junio con la inclusión de Magnificat, Missa y motete durante las primeras vísperas.

Ibidem.

⁸¹⁹ Tanto la festividad de San Juan Bautista el día 24 de junio como la de San Pedro y San Pablo el día 29, la celebración es la misma: "*Toda solemnidad con Nunc dimittis y en las segundas Visperas Magnificat.*"

Ibid., ff. 3v y 4.

⁸²⁰ "*Toda solemnidad, no ay Nunc dimittis. En las segundas Visperas ay Magnificat. Adviertasse que en las primeras Visperas ay un Cantor al organo.*"

Ibidem.

Magdalena el día 22 “*no ay Nunc dimittis, a las segundas Visperas ay Magnificat*” y el día de Santiago era similar con la única diferencia de incluir *Nunc dimittis*.⁸²²

El mes de agosto era el mes más destacado dentro del calendario litúrgico de la catedral de Toledo. Son numerosas las fiestas que en él tenían lugar y algunas de ellas de las más importantes de todo el año. Sobresale por encima de todas la celebración de la Asunción de la Virgen el día 15 de agosto, donde no faltaban numerosas procesiones tanto dentro como fuera del templo y toda la solemnidad en las celebraciones litúrgicas con la intervención de la capilla al completo.⁸²³ A la semana siguiente se conmemoraba la Octava de la Asunción.⁸²⁴ Hay otras celebraciones durante el mes de agosto aunque con menor solemnidad que las anteriores. Con *Magnificat, Missa y Motete* en las primeras vísperas se oficiaban la festividades de San Pedro ad Vincula el primer día del mes, Santo Domingo, el día 4, San Lorenzo, el 10, San Bartolomé el 24 y San Agustín el día 28 de agosto. Durante el mismo mes pero con la diferencia de que la celebración solamente contemplaba la inclusión del *Magnificat* en las segundas vísperas, tenían lugar las fiestas de Nuestra Señora de las Nieves el día 5 y San Bernardo el día 20. Igual que las anteriores pero incluyendo además *Nunc dimittis* se celebraba el día 6 la fiesta de la Transfiguración. Santa Clara el día 12 de agosto y la Degollación de San Juan Bautista el día 29 se

⁸²¹ En ambas celebraciones “*En las primeras Visperas ay Magnificat, Missa y Motete*”.
Ibid., fol. 4.

⁸²² Ibidem.

⁸²³ “*Las primeras Visperas, toda solemnidad, el hymno, todos los Versos a canto de órgano en Completas. Nunc dimittis. En la procession de por la mañana con N. S. del Sagrario se dicen versos de Monstra te esse matrem. El primero al principio de la procession junto al Choro, el segundo a la estación de la Capilla de San Ildfonso. El tercero al Sagrario. El quatro a la puerta del Perdon. Estos versos se cantan acabada la Oracion de cada estación.*

Ay Responcion a los Versos y Oraciones de las estaciones.

En las segundas vísperas ay todo el hymno a canto de órgano, ay Magnificat y Responciones, sin Deo Gratias. En la procession de la tarde se dice Monstra te esse. Quando N Sª sale por la puerta del Choro mayor. Y otra vez en el Sagrario. En lo demas desta Procession se va cantando Y gloriosa Domina con órgano a canto llano, Ministriles y Cantores a Versos, ay Responciones, y al fin de la Procession Deo gratias a Canto de órgano.”

Ibid., ff. 4v y 5.

⁸²⁴ “*El Otavo día de la Asumption de Nuestra Sª a las segundas Visperas todo el hymno a canto de Organo ay Responciones, sin Deo gratias.*

En la Procession desta misma tarde se canta monstra te esse. I al Sagrario, al descubrirse Nuestra Señora.

El segundo a la puerta del Perdon.

El tercero a la puerta de los carretones. El quarto en el Sagrario. En lo de mas desta Procession, se canta O Gloriosa Domina. En la forma arriva puesta. Ay Responciones y al fin de la postrera Oracion, ay Deo gratias, a Canto de Organo.”

Ibid., ff. 5 y 5v.

oficiaban con “*toda solemnidad, no ay Cantor al órgano, no ay Nunc dimittis. En las segundas Visperas no ay Magnificat.*”⁸²⁵

Durante el mes de septiembre destacaban cinco fiestas en el calendario: la Natividad de la Virgen, la Exaltación de la Cruz, San Mateo, San Miguel y San Jerónimo.

La celebración de la Natividad guarda similitudes con las demás celebraciones dedicadas a la Virgen.⁸²⁶ La Exaltación de la Cruz el día 14, San Mateo el día 21 y San Jerónimo el último día del mes coincidían en la celebración de las primeras vísperas con *Magnificat, Misa y Motete*. En el día de Dedicación a San Miguel el 29 del mes, se incluía *Magnificat* en las segundas vísperas. Además se oficiaban misas de feria repartidas durante todo el mes de septiembre siendo algunas a canto de órgano y otras a canto llano.⁸²⁷

Las festividades del mes de octubre se corresponden con San Francisco el día 4, San Lucas el 18 y San Simón y San Judas el día 28.⁸²⁸ Además tenían lugar dos celebraciones relacionadas con las victorias de la monarquía. El día 7 de octubre coincidiendo en el santoral con el día de San Marcos, la victoria naval de Don Juan de Austria, para ello además de incluir *Magnificat* en las segundas vísperas, había una procesión con *Te Deum Laudamus*, con presencia de

⁸²⁵ Ibid., ff. 4, 4v, 5 y 5v.

⁸²⁶ “*Toda solemnidad con Nunc dimittis, En las primeras Visperas se dicen a Canto de Organo dos Versos del hymno el primero Monstra te lo queales se cantan en todas las fiestas de Nuestra Señora, A las segundas Visperas ay Magnificat.*”

Ibid., ff. 5v y 6.

⁸²⁷ “*Temporas de Setiembre ay Missa de feria todos tres dias a canto de órgano, sin motete. Lo mismo es todas las quatro temporas del año excepto las de Pentecostes: Y esto se entiende rezándose. El tal dia de feria. Tambien quando en una feria de Quatro temporas se reza de un santo que no trae Canto de órgano, la segunda Missa que es de feria será a canto de órgano. Mas si el santo, que en tal feria ocurre trae canto de Organo / como San Matheo / la Missa de feria será a canto llano.*”

Ibidem.

⁸²⁸ Todas ellas coinciden en la inclusión de *Magnificat, Misa y motete* en las primeras vísperas. Ibid., ff. 6v y 7.

ministriles, órgano y cantores que transcurría entre la Puerta del Perdón y la Puerta del Coro.⁸²⁹ El día 30 del mes se conmemoraba la batalla de Benamarín, también con procesión.⁸³⁰

El mes de noviembre comenzaba con la festividad de Todos los Santos y la Conmemoración de los Difuntos. En estos oficios litúrgicos se incluía, además de *Nunc dimittis* y *Magnificats*, una *Misa de Requiem*.⁸³¹ En lo que al santoral se refiere, se celebran San Eugenio y la Translación de San Eugenio con su Octava.⁸³² El día 21 la Presentación de la Virgen⁸³³ y en los últimos días del mes Santa Catalina y San Andrés.⁸³⁴

El mes de Diciembre, unido al de agosto, era el mes con mayor cantidad de celebraciones contempladas en el calendario. Se encontraban repartidas siendo la primera de ellas la fiesta de San Nicolás el día 6.⁸³⁵ El día 8 la celebración de la Concepción de la Virgen con la particularidad de enlazarse con la festividad de Santa Leocadia, patrona de la ciudad de Toledo, el día 9 de diciembre. Por este motivo, ya desde el día de la fiesta de la Concepción entraba en la capilla la imagen de Santa Leocadia preparando así los actos de celebración del día siguiente que incluirían *Magnificat* en las segundas vísperas.⁸³⁶

⁸²⁹ *Ibidem*.

⁸³⁰ “*Toda solemnidad, no ay Cantor al organo, no ay Nunc dimittis a las segundas Visperas ay Magnificat. En la procesion ay Te Deum laudamus. El organo Canto llano y ministriles. Adviertase que el hymno deste dia este en el Libro negro de Guerrero.*”
Ibid., ff. 7 y 7v.

⁸³¹ *Ibid.*, fol. 7v.

⁸³² Estas festividades tenían lugar los días 15, 18 y 22 de noviembre y se celebran con *Nunc dimittis* y en las segundas vísperas *Magnificat*, excepto el día de la Octava que no se incluía *Nunc dimittis*.
Ibid., ff. 7v y 8.

⁸³³ Para la celebración de la Presentación de Nuestra Señora no había cantor al órgano ni *Nunc dimittis*. Tampoco se incluía *Magnificat* en el oficio de las segundas vísperas.
Ibidem.

⁸³⁴ El día de Santa Catalina se conmemoraba el 25 de noviembre y el día 30 San Andrés. En ambas celebraciones se incluían en las primeras vísperas *Magnificat*, *Missa* y *motete*.
Ibid., fol. 8.

⁸³⁵ “*En las primeras Visperas ay Magnificat aunque cayga en Lunes Missa y motete.*”
Ibidem.

⁸³⁶ *Ibid.*, ff. 8 y 8v.

El día 13 se veneraba Santa Lucía⁸³⁷ y el 18 Nuestra Señora de la O.⁸³⁸ Al día siguiente se conmemoraba la Conversión de los Moros de Granada con una misa solemne de feria a canto llano. Y a continuación la fiesta de Santo Tomé precedido de su correspondiente día de Vigilia. El día veinte durante la Misa de Vigilia no había canto de órgano y al día siguiente se incluía *Magnificat* en las primeras vísperas y se cantaban los versillos *O Sapientia, misa y motete*.⁸³⁹

El día 25 tenía lugar la celebración más destacada del mes de diciembre, la Pascua de Navidad, donde se cantaban los villancicos que el maestro de capilla componía para estas fechas además de procesiones, himnos y misas, todo ello a canto de órgano.⁸⁴⁰ Las tres últimas celebraciones del año litúrgico eran San Esteban,⁸⁴¹ San Juan Evangelista⁸⁴² y Los Santos Inocentes.⁸⁴³

⁸³⁷ La celebración de Santa Lucía tenía en las primeras vísperas *Magnificat, Misa y Motete*.
Ibid., fol. 8v.

⁸³⁸ Nuestra Señora de la O se celebraba "...con *Nunc dimittis*, en acabando las primeras Vísperas después de la estación al Altar de Prima tañe el Organo, y los Cantores responden el Versillo. *O sapientia* y los demas a veces con el órgano. A las segundas Vísperas toda solemnidad, con Cantoral Organo, no ay *Nunc dimittis* ni ay Versillos de *O Sapientia*."
Ibidem.

⁸³⁹ Ibid., fol. 9.

⁸⁴⁰ "*Toda solemnidad con Nunc dimittis, en acabando Fidelium animae En primeras Vísperas, o en la Bendición del Prelado si esta presente tañe el Organo, Y se dicen los Versillos que comienzan Veni redemptor gentium que están al cabo del libro de Ave maris stella Y otros himnos de Morales. Ay maitines Hymno y a cada Lection su Villancico. Al fin de la ultima Lection, no ay Villancico porque luego se dice Te Deum laudamus a Canto de Organo. Ay Responsiones El Benedictus en laudes al Fabordon Las dos Missas de aquella noche a Canto de Organo con Responsiones La Missa mayor solemnissima, con Villancicos. a las segundas Vísperas ay Magnificat y Responsiones, no ay Deo gratias. Ay estación a la Capilla de S. Pedro, Y en saliendo de allí tañen los ministriles / ad Tantaë Nativitatis / y responden los mussicos lo mismo hasta que acaba de entrar la Procession en el Choro.*"
Ibid., ff. 9 y 9v.

⁸⁴¹ El día 26 de diciembre se celebraba dentro de la catedral de Toledo el día de San Esteban: "*Missa solemne con Responsiones y Villancico a las segundas Vísperas Magnificat con Responsiones, sin Deo gratias. Ay Estacion a la Capilla de los Reyes Viejos, dicesse a buelta, ad Tantaë Nativitatis, en la forma que el dia praecedente.*"
Ibidem.

⁸⁴² San Juan Evangelista se celebraba el día 27 de diciembre: "*Missa solemne con Villancico a las segundas Vísperas Magnificat con Responsiones, sin Deo gratias.*"
Ibid., ff. 9v y 10.

⁸⁴³ El día 28 de diciembre se conmemoraba la festividad de Los Santos Inocentes sin Misa a no ser que fuese en Domingo.
Ibid., fol. 10.

A lo largo del año se celebraban otras fiestas recogidas en el Memorial que por su movilidad no se podían enmarcar en ningún día y mes concreto. Estas fiestas movibles eran el Adviento, la Pascua de Semana Santa, la Ascensión de la Virgen, Pentecostés y el Corpus Christi.

Durante el periodo de Adviento se modificaban algunos detalles en las celebraciones litúrgicas. Los sábados se celebraba Misa en honor a la Virgen con canto de órgano, durante las fiestas de adviento las Misas de Feria también a canto de órgano y los domingos a canto de órgano *Et Incarnatus* y un motete.⁸⁴⁴

Hasta la llegada del Domingo de Resurrección⁸⁴⁵ se sucedían algunos cambios en la liturgia de los domingos. Se sustituía *Asperges me* por *Et Incarnatus* y *motete* y en las vísperas se incluía *In exitu*. No había canto de órgano en ninguna de las fiestas de este periodo ni en la misa de los sábados dedicada a la Virgen.⁸⁴⁶

La celebración de la Pascua de Semana Santa comenzaba con la procesión del Domingo de Ramos que transcurría por la Plaza del Ayuntamiento y en la que participa toda la capilla de música.⁸⁴⁷ La Pasión del lunes, martes y miércoles “...se dicen con turba a Canto de Organo...”.⁸⁴⁸ Para la celebración del Miércoles Santo sonaba en la catedral de Toledo la primera *Lamentación* interpretada a Canto de Órgano y compuesta por Luis de Morales. Toda la Capilla de Música al

⁸⁴⁴ Ibid., ff. 10 y 10v.

⁸⁴⁵ Los días previos a la llegada del Domingo de Resurrección se detallan de manera muy minuciosa en este memorial de principios de siglo convirtiéndose en una guía a seguir por el maestro de capilla. Estos días se cantan Lamentaciones y Misereres repartiéndose los miembros de la capilla en diferentes coros y colocándose en los sitios establecidos en el memorial.
Ibid., ff. 10v y 11.

⁸⁴⁶ Ibidem.

⁸⁴⁷ “En la procession ay Gloria Laus en la plaza de Aiuntamiento dicesse desta manera. Los Niños que están en los alto de la Torre los Mozaraves comienzan. Gloria, Laus, en Canto llano, y los mismos dicen el Verso Isrrael estu En Canto de Organo. Y luego la Capilla que esta avajo en la Procession Responde Gloria Laus en canto de órgano. Los Niños responden el Verso, Cetus im y luego la Cappª dice otra vez Gloria Laus.”
Ibidem.

⁸⁴⁸ Así lo ordenó el cabildo catedralicio de Toledo con fecha 29 de marzo del año 1605.
Ibidem.

completo entonaba el *Miserere* distribuyéndose en varios coros.⁸⁴⁹ Al día siguiente, Jueves Santo, se volvía a interpretar *miserere* en la forma indicada oficiándose además misa solemne con todas sus partes en canto órgano.⁸⁵⁰ El Viernes Santo “dice la *Passion* uno solo, es la primera lamentación a Canto de Órgano.”⁸⁵¹ El Sábado Santo, día previo a la celebración de la Resurrección, la capilla de música alternaba el canto llano con el polifónico participando en los actos litúrgicos de vísperas y completas.⁸⁵² La llegada del Domingo de Resurrección se celebraba con Procesión, *Vidi aqua* a canto de órgano y misa solemne.⁸⁵³

También se desarrollaban con solemnidad los días siguientes a la Resurrección destacando el Martes de Pascua con misa solemne y aleluya de concierto, además de motete y prosa cantada por un cantor acompañado por ministriles.⁸⁵⁴

Después de Semana Santa se sucedían en el templo diferentes fiestas como Dominica in Albis,⁸⁵⁵ Dominicas entre Pascua⁸⁵⁶ y la Ascensión de la Virgen.⁸⁵⁷ El viernes que sigue a esta

⁸⁴⁹ “Uno en el Altar mayor con toda la Capilla, Otro en las Tribunillas del Choro del Arzobispo Quatro Cantores los mas antiguos Racioneros. Otro el Choro de los niños con un Tenor. Y otro de Canto llano. La ultima noche suben los Niños a las Tribunillas del Choro del Dean.”
Ibid., ff. 10v y 11.

⁸⁵⁰ “Missa solemne. En el Introito contrapunto. Kyries, Gloria, Credo, y Sanctus, a canto de Organo. Ay en esta Missa Responsiones, no ay Ang de Canto de órgano. Ay Bendicion si ay Prelado. La Primera lamentación es a Canto de organo. Este dia y el Viernes santo ay Miserere En la forma arriva puesta en el miercoles santo.”
Ibid., fol. 11.

⁸⁵¹ Ibidem.

⁸⁵² “Ay Gloria en Canto llano, y contrapunto, sobre el dicen la Alleluia todos en contrapunto. A las Visperas Psalmo. Laudate baxo. En Canto llano, y contra punto sobre el. El Sochantre levanta en Canto llano solene la Manifica de Octavo Tono, y prosiguen en Canto de organo en Fabordon, Anima mea. A Versos la mitad de la Capilla en un Choro y la mitad a otra hasta acavarla; no ay Responsiones a la Oracion. A la tarde ay Completas solemnes en esta forma. Dos Choros de Cantores, en los bancos de los Caperos otro de Niños con un Tenor y algunos Versos de Canto llano. Dos Choros de ministriles, y el Realejo, que se ha de vajar al Choro para cantar a el. Los Cantores cantaran por su antiguedad cada uno de por si su Verso en el Choro de Instrumentos que quisiere o con el Organo. Al Psalmo Ecce nunc se dice fabordón de Otavo Tono, al Nunc dimittis Un Cantor al Realejo, a Versos con la Capilla, al cabo. Regina caeli si le ay a dos Choros, otro motete de la Resurrection.”
Ibid., ff. 11, 11v y 12.

⁸⁵³ “Antes de la Procecion ay Vidi aqua a Canto de Organo Missa solemne prossa dicela un Tiple, a los instrumentos Y responden a Canto de Organo. A las segundas Visperas toda solemnidad, no ay Nunc dimittis.”
Ibid., fol. 12.

⁸⁵⁴ “Missa solemne con Alleluia de concierto como esotros días de Pascua Y motete. Ay Prosa este dia y el pasado a Canto de Organo, si ay Cantor que la diga con ministriles, sera la Missa del primero dia, que es en Favordon, Y si no la canta Cantor dira el Organo y responde la Capilla otra prosa compuesta de Morales. Este dia a Visperas no ay Magnificat.”
Ibidem.

última fiesta se conmemoraba la batalla de Orán con misa y procesión con *Te Deum Laudamus* a canto llano acompañado por los instrumentos y el órgano.⁸⁵⁸

Con la llegada del Sábado de Pentecostés tenía lugar la celebración de una misa a canto de órgano dedicada a la Virgen⁸⁵⁹ y a continuación la Pascua del Espíritu Santo.⁸⁶⁰

Como norma general se indicaba que todos los Sábados del año (excepto los mencionados en el calendario) se celebraba una misa dedicada a la Virgen acompañada de música, si no era fiesta de guardar. Los Domingos después de tercia se entonaba *Asperges* en canto de órgano y en las vísperas se cantaba *In exitu Israel*.⁸⁶¹

La última festividad móvil era una de las más importantes para la ciudad de Toledo. Nos referimos al Día del Santísimo Sacramento, también conocido como la fiesta del Corpus Christi, acompañado de su Octava.⁸⁶²

El día del Corpus se celebraba con misa solemne a canto de órgano seguida de una procesión⁸⁶³ que con el paso de los siglos se continúa celebrando con gran fervor entre los

⁸⁵⁵ “No ay Vidi aquam a Canto de Organo porque se dice la Missa solemne en San Augustin, a la buelta de la Procession, ay Litanía a Versos respondiend Cantores y Ministriles a Vezes.”
Ibid., fol. 12v.

⁸⁵⁶ “Vidi aquam Missa y motete, no ay in Exitu a Canto de Organo.”
Ibidem.

⁸⁵⁷ “Toda solemnidad con Nunc dimittis. A las segundas Visperas toda solemnidad no ay Nunc dimittis.”
Ibidem.

⁸⁵⁸ Ibidem.

⁸⁵⁹ Ibid., fol. 13.

⁸⁶⁰ Ibid., ff. 13 y 13v. [Apéndice Documental, Documento nº IV].

⁸⁶¹ Ibid., 13v.

⁸⁶² En las fiestas del Corpus durante el siglo XVII la ciudad entera, con sus máximos dignatarios, seculares y eclesiásticos, a la cabeza se echaban a la calle para celebrarla con el máximo esplendor y vivirla con una intensidad donde se fundía la gravedad de la espiritualidad barroca con la alegría profana de las grandes fiestas. La procesión era el acto más solemne y vistoso de la celebración. Cfr. Ramón Sánchez González, Op. cit., pp. 103 y 104.

⁸⁶³ En las procesiones que acompañaban al Santísimo Sacramento durante el siglo XVII se cantaban “...los himnos Pange lingua desde el principio de la Procession a Vezes con los Ministriles Y el Realejo la Capilla todos en Canto de Organo hasta la plaza mayor desde allí adelante dicen algunos Versos a Canto llano. En llegando a

ciudadanos. Terminada la procesión oficiaban en el altar mayor *Responsos al Verso* y en la oración no se incluía *Deo Gratias*. En las segundas vísperas de este día se cantaban *Himno, Magnificat* y *Responsiones* sin *Deo Gratias*. Finalizados los Autos de Procesión había responsiones y se decía una oración *al Sagrario* acompañada de *Deo Gratias* en canto de órgano.⁸⁶⁴

A la semana siguiente se celebraba la Octava del Corpus, actualmente conocido como el “Corpus chico”. En el siglo que nos ocupa este día octavo se oficiaba con música el himno y magnificat durante las segundas vísperas. Había procesión con canto de órgano en el momento de abrir el *Sagrario* y descubrir la *Custodia* y prosiguiéndose a versos durante la procesión. Al guardar al Santísimo Sacramento de nuevo había Responsiones y oraciones en canto de órgano.⁸⁶⁵

La festividad del Corpus podía verse sometida a ciertas modificaciones cuando coincidía con otras de carácter fijo correspondientes al mes de mayo o junio.⁸⁶⁶

Junto a la información de este Memorial acerca del calendario litúrgico que se seguía en la catedral de Toledo existía un segundo documento que completaba los aspectos relacionados con las fiestas. Era un *Ceremonial* escrito por el racionero Juan de Chaves Arcayos.⁸⁶⁷ El segundo tomo contiene notas y detalles de las celebraciones que se sucedían en el templo desde el día veintiuno de agosto hasta finales del mes de diciembre: Asunción del Sagrario y octava,⁸⁶⁸ Navidad,⁸⁶⁹

Zocodover entre Sacris Solemnis A Versos Cantores Canto llano, y Ministriles hasta la Inquisicion, desde alli a la yglesia Pange lingua Canto llano, Canto de organo, Ministriles y Realejo.” Cfr. ACT. Ms. V.2.B.2.4, ff. 13v y 14.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, fol. 14.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, ff. 14 y 14v.

⁸⁶⁶ En el año 1604 el día de la Octava del Corpus coincidió con la festividad de San Juan Bautista, por este motivo se acordaron algunas modificaciones: “*A la Capitula de las segundas Visperas se respondió Deo Gratias a Canto de Organo. El Hyno por ser de San Juan, no fue a canto de Organo, como lo es quando se reza del Santissimo Sacramento. Magnificat fue en Canto de Organo, hubo Responsiones sin Deo Gratias.*” *Ibid.*, fol. 14v.

⁸⁶⁷ Juan de Chaves Arcayos fue capellán de la catedral de Toledo desde 1589 y racionero desde 1623 siendo testigo de los principales acontecimientos que ocurrieron en Toledo durante esas fechas. El *Ceremonial* de Arcayos es el principal Libro de Ceremonias existente en la catedral en el que el autor, sin ser músico, recoge con gran precisión y detalles numerosas referencias relativas a la música en la participación de la liturgia. El interés por este *Ceremonial* se prolongó durante siglos en la catedral de Toledo siendo ordenado copiar de nuevo en el año 1765 (que es el documento que ha llegado hasta nuestros días) más de cien años después de la muerte de su autor. Cfr. Alfredo Rodríguez González: “La música en los escritos del racionero Juan de Chaves Arcayos” en *El Entorno Musical del Greco*, Actas del Simposio, Toledo, 30 enero-2 febrero 2014, pp. 129-130.

⁸⁶⁸ Juan de Chaves Arcayos: *Ceremonial*, Tomo II, ff. 364-365.

Adviento,⁸⁷⁰ Epifanía,⁸⁷¹ Septuagésima,⁸⁷² Cuaresma,⁸⁷³ Letanías,⁸⁷⁴ Pentecostés,⁸⁷⁵ Corpus⁸⁷⁶ y otras festividades. Aporta información relacionada con las procesiones que acompañaban a todas las festividades que se celebraban en la catedral especificando si eran *procesiones enteras o medias* y si se realizaban en el interior del templo o por las calles de la ciudad.⁸⁷⁷

En el año 1645 las actas capitulares recogen detalles en base a un memorial del maestro de ceremonias sobre la realización y el proceder en el acompañamiento al *Santísimo* durante las procesiones que se celebraban en la catedral en las festividades del Corpus, la Asunción de la Virgen y sus respectivas octavas y en las que se realizaban el Jueves y Viernes Santo.⁸⁷⁸

III.4. La vigencia del repertorio de autores anteriores a 1600

El documento redactado a principios de siglo por Pedro de los Ríos era usado de manera continua por los maestros de capilla. En el año 1624 se realizó una copia que además contenía una relación de los Libros de Canto de Órgano que estaban a disposición de los maestros de capilla de la época. Esta relación de libros fue ordenada por el maestro Juan de Riscos quien desempeñó su cargo en la catedral de Toledo durante los años 1617-1619.⁸⁷⁹

⁸⁶⁹ Ibid., ff. 419v-445.

⁸⁷⁰ Ibid., ff. 445-450.

⁸⁷¹ Ibid., ff. 450-452.

⁸⁷² Ibid., ff. 452-455.

⁸⁷³ Ibid., ff. 455-498.

⁸⁷⁴ Ibid., ff. 504-509v.

⁸⁷⁵ Ibid., ff. 511v-515.

⁸⁷⁶ Ibid., ff. 515-525.

⁸⁷⁷ “*Relacion de fiestas, Misas de Prima, y de Mayor, y de menor, con otras dotaciones, que están a cargo del Dean, y Cavildo de la Sta. Iglesia de Toledo, para saber los días que quedan desocupados para cumplir dichas Memorias, sacado del Kalendario del Repartidor.*”
Ibid., 610-624. [Apéndice Documental, Documento nº LVI].

⁸⁷⁸ Cfr. ACT. AC. vol. 32, ff. 165v y 166, 25 marzo 1645. [Apéndice Documental, Documento nº XIX].

⁸⁷⁹ ACT. Ms. V.2.B.2.4, ff. 15 y 15v. *Memorial y Relación de Libros de Canto de Organo que ay en los Caxones del Choro arriba y abajo, y lo que en ellos se contiene Para el servicio del culto divino de todo el año y los títulos*

Los libros contienen obras de algunos de los grandes maestros de capilla que desempeñaron su cargo en la catedral de Toledo durante el siglo XVI como Andrés de Torrentes, Cristóbal de Morales, Bartolomé de Quevedo, Bernardino de Ribera y Alonso Lobo. Además, se encuentran obras de compositores que no desempeñaron su labor en Toledo pero mantuvieron una estrecha relación con algunos de ellos como es el caso del maestro Francisco Guerrero.

Esta relación de Libros comienza con un listado de once volúmenes que contienen diversas *Misas*, *Himnos*, *Motetes*, etc. El contenido de los siete primeros viene especificado de la siguiente manera:

“Libro Primero contiene unas Missas de Jusquin Antiguas Y una Missa de Torrentes.

Libro Segundo contiene otras Missas de Jusquin y de otros autores antiguos.

*Libro Tercero que contiene dos Missas de Morales una de N^a S^a Y otra de *Vulnerasti con meum* Y otras Missas antiguas de Jusquin.*

Libro cuarto que contiene otras Missas antiguas de Jusquin y Carpentras.

*Libro Quinto que contiene algunas Missas, y entre ellas una de Torrentes de N S^a y otra de Morales *Si bona suscepimus* y los dos *Et incarnatus* que se dicen el Adviento y Quaresma.*

*Libro Sexto que contiene algunas Missas y entre ellas la Missa de *Fa, re, ut, fa sol, la*, de Morales y la de Mille Regros.*

*Libro setimo que contiene un *Asperges* de Quebedo, y una Missas antiguas de Jusquin.”*⁸⁸⁰

Los libros octavo, noveno y décimo contienen motetes. Los del libro octavo están compuestos por Cristóbal de Morales. Se hallan motetes para la Cuaresma, el Corpus, para las celebraciones de determinados santos y los dedicados a la Virgen.⁸⁸¹ En los libros noveno y décimo no se especifica quiénes son los compositores de los motetes. También están destinados a

de los libros. Para que mas fácilmente los conozcan todos los maestros de Capilla mis sucesores, Y los Seyses que hubiere en esta Santa Yglesia hecho, Y ordenado por el Maestro Juan del Risco Racionero de esta dicha Santa Yglesia.

⁸⁸⁰ Ibid., ff. 15v y 16

⁸⁸¹ Motetes de Cristóbal de Morales: *Sancta immaculata* de N S^a, *Misus est* de N. Señá, *Lamentabatur Jacob* de Quaresma, *Clamabat autem* de la Cananca, *Gloriose Confessor Dñi* de Confessores, *Andreas Christi* de S Andres, *O Sacrum convivium* del Corpus, *Salve Regina* de N Señora, *Verbum iniquum* de Quaresma, *Tu es Petrus* de S Pedro, *Inter natos mulieru* de S. Juan, *Immutermur* de Quaresma, *Inte Desperavit* de Quaresma, *Sibona suscepimus* de Quaresma. Ibid., fol. 16.

ser cantados para la Cuaresma, en la festividad de Todos los Santos, para las celebraciones de los Domingos en general, los dedicados a la Virgen y otros motetes antiguos.⁸⁸²

El libro undécimo contiene himnos y magníficats algunos compuestos por Cristóbal de Morales y Andrés de Torrentes.⁸⁸³

Terminada esta relación, se enumera un listado de libros agrupados bien por géneros musicales o bien por compositores. Así encontramos un *Libro de la Missa de Feria*⁸⁸⁴ o el *Libro de los Asperges* que también contiene himnos.⁸⁸⁵

De los Libros que se dedican íntegramente a compositores del siglo XVI se detallan tres libros de misas, dos de ellos de Cristóbal de Morales y uno de Francisco Guerrero. De los dos libros de Morales uno está formado por cinco misas compuestas a cuatro voces y el otro contiene tres misas a cinco voces. El libro perteneciente al maestro Guerrero contiene seis misas a cuatro voces. Además se citan otros dos libros de magníficats de estos autores,⁸⁸⁶ el Libro de Magníficats de Francisco Guerrero, quien había pasado un año de aprendizaje en Toledo con Morales a mediados de 1540, fue copiado probablemente en Sevilla y enviado al cabildo toledano en un

⁸⁸² Motetes del Libro noveno: *Santa Maria de N. Señora, Aspice Domine de Quaresma, Asperges me Dñe Para los Domingos, Ave Gloriosa de N. Señora Y otros motetes Antiguos*. Los del Libro décimo son: *Sancti Dei omnes de todos Santos, Exurge quare de Quaresma, Erravi sicut ovis de Quaresma, Per tuam Crucem Dnca in Passione y Pater peccavi de Quaresma*.
Ibid., fol. 16v.

⁸⁸³ “*Una Magnificat de Torrentes, Hymno nova veniens. De la Dedicacion, Hymno, qui condolens, Hymno, Beata quoque agmina De todos santos, Hymno. Hostis Herodes, In Epiphania Domini, Una Magnificat de Torrentes, Otras cinco Magnificat De Torrentes, Y otras Magnificat de Morales Y otras de maestro antiguos.*”
Ibid., ff. 16v y 17.

⁸⁸⁴ El contenido de este libro es: “*Lamentacion primera del miércoles de Morales, Vidi aquam de Pascua de Resurre^{on}, Dos motetes de Regina caeli, Iudicio fuerte de los Maytines de Navidad, In exitu Israel de Egipto Torrentes, O Spientia de N. Señora de la O, Veni Creator de Pentecostes, Pater noster Motete de Quaresma, Domine memento mei motete de Semana Santa, Ne recorderis Responso de Diffun y Tibi Christe Hym de S. Miguel.*”
Ibid., fol. 17.

⁸⁸⁵ “*De Commune Virginum Temp Pasc, Psalmo Lauda Hyerusalem, Urbs Hyierusalem beata de la Dedicacion de la Yglesia, Hymno Christe Redemptor omniu, Te Deum laudamus De Maitines de Navidad, Hymno Ave maris Stella de Nuestra Señora, El Deo gratias q se dice entre año, El Nunc dimittis que se dice de la Purificacion de Nuestra Señora, Hymno Hostus Herodes impie, Hymno Iesu nostra Redemption, Hymno. O lux beata Trinitas, Hymno, Ut queam lassis, Veni Redemptor gentium.*”
Ibid., fol. 17v.

⁸⁸⁶ Ibid., ff. 18v y 19.

volumen en pergamino con los dieciséis magníficats primorosamente preparado.⁸⁸⁷ Otro volumen contiene obras compuestas por Andrés de Torrentes, entre ellas himnos, fabordones, salmos y magníficats para ser cantados por la capilla toledana en las diferentes fiestas; algunas de estas obras están destinadas a la celebración de la Magdalena o a Santa Leocadia.⁸⁸⁸ También hay un libro del maestro Alonso Lobo con dos misas a seis voces, tres lamentaciones y un responso *Dne quando veneris*.⁸⁸⁹ Hay un Libro dedicado a la victoria de Don Juan de Navarra en el que se hallan tres misas y tres magníficats⁸⁹⁰ y un último *Libro de Bernardino de Ribera*, también maestro de la capilla de Toledo en el siglo XVI, que contiene *Misas, Motetes y Magníficats*.⁸⁹¹

A esta relación de libros del siglo XVI que estaban en el archivo de música de la catedral en los primeros años del siglo XVII se añadiría, casi un siglo después, un libro de 16 magníficats compuestos todos ellos por Cristóbal de Morales para la Real Capilla de Madrid. Este libro llegó a Toledo de manos de Juan Baustista Pérez, religioso de la orden de San Agustín y discípulo del maestro Juan de Padilla, quién dijo habérselo entregado el rey Carlos II. Además, este fraile entregó dos *Letanías*, dos *Salves a ocho voces* y unas *Visperas* para las festividades de los Santos. Estas obras llegaron a Toledo pocas semanas después del fallecimiento del maestro Pedro de Ardanaz por lo que su uso por la capilla de música de Toledo corresponde ya al siglo XVIII.⁸⁹²

⁸⁸⁷ Cfr. Michael Noone y Graeme Skinner, Op. cit., p. 194.

⁸⁸⁸ El *Libro de Torrentes* contiene: “*Seys Fabordones, De láudate pueri para las fiestas solemnes del año, Otros seys Fabordones de Lauda Hierusalem Para las fiestas solemnes del año, In exitu Israel de Egipto Para los Domingos, Hymno Maria foror Lazari, de la Magdalena, Pater superni luminis De la Magdalena, Deus tuorum millitum de S. Eugenio Y degollacion de San Juan, Hymno. Iesu corono Virginum de Santa Leocadia, Hymno. Sanctorum meritis Plurimorum Martyrum, Hymno Iste Confessor De Confessores, Hymno Veni Creator in Festo Pentec., Hymno Tristes erant Apostoli In Festo S. Joannis ante portam Latinam, Hymno Aurea Juce in Festo Sanctorum Petri, et Pauli, Ocho Magnificas de Torrentes y Dos Psalmos de Nunc dimittis*.” Cfr. ACT. Ms. V.2.B.2.4. fol. 18.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, 18v.

⁸⁹⁰ Las misas contenidas en este libros son: *Missa Ave maris Stella, Missa Beatae Mariae y Missa Jubilate*. *Ibidem*.

⁸⁹¹ “*Dos Missas de Nuestra Señora la letra a lo Toledano, Motete, Ascendens Christus. De la Ascension, Motete. Gloriosa Virginis. De la Natividad de Nuestra Señora, Motete, Conserva me Domine De Quaresma, Motete O quam spetiossa In Translatione Sancti Eugenij, Motete Beata mater, de N. S^a, Motete Regina caeli. Tmpe Pasch, Motete O die completi funt Ad Pentecostes, Motete Origo Prodentissima in Asumptione beatissima y Ocho Magnificas*.” *Ibid.*, fol. 19.

⁸⁹² Cfr. ACT. AC. vol. 49, ff. 332v, 333 y 333v, 5 noviembre 1706. [Apéndice Documental, Documento nº LIII].

Durante el siglo XVII se fue abandonando casi en su totalidad la práctica del uso de polifonía internacional tan propia de mediados del siglo anterior siendo sustituida por las obras que compusieron los excelentes maestros de capilla nacionales que pasaron por la catedral de Toledo así como las obras compuestas y enviadas por otros maestros nacionales que desempeñaban su cargo en diferentes centros musicales del país. Así las obras de Morales, Guerrero, Torrentes, y Lobo entre otros cerraron el paso a las de Josquin, Carpentras, Mouton o Verdelot por citar algunas de las misas adquiridas por la catedral de Toledo para la celebración de sus oficios religiosos en el siglo XVI.⁸⁹³

Esta práctica de mantener el repertorio de siglos anteriores se continuaría realizando en los siglos venideros. Junto a las obras que se conservan compuestas por los maestros de capilla en Toledo durante el siglo XVII encontramos añadidos de partituras sueltas escritas en obras de Pedro de Ardanaz o Vicente García entre otros, para ser interpretadas por instrumentos como oboes o violines que se integraron en la capilla a lo largo del siglo XVIII. De esta manera los maestros del XVIII también pudieron añadir a sus repertorios los de los grandes maestros del XVI y del XVII.

⁸⁹³ Entre los distintos factores que debieron haber influido en la elección de repertorio hecho por los maestros de capilla catedralicios se incluía seguramente la idoneidad para la plantilla musical de la catedral, la calidad artística de la música, incluyendo quizás los gustos de cada maestro de capilla, y la cuestión práctica de la disponibilidad. Cfr. Michael Noone y Graeme Skinner, *Op. cit.*, p. 201.

IV. CATALOGACIÓN DE OBRAS DE MÚSICA DEL SIGLO XVII CONSERVADAS EN LA CATEDRAL DE TOLEDO. RELACIÓN DE OBRAS CONSERVADAS EN OTROS ARCHIVOS DE MÚSICA.

IV. 1. Obras conservadas en el Archivo Capítular de la Catedral de Toledo

A lo largo del siglo XVI era común que la música polifónica tuviese como único escenario el coro de la catedral pues todos los cantores de la capilla se situaban en torno a un facistol. La escritura de las voces en un libro de gran tamaño situado en dicho atril exigía una disposición de los cantores en dos filas, a la izquierda del mismo *tiples* y *tenores* y a la derecha *altos* y *bajos*, para que todos pudiesen observar la música y a su vez pudiesen ver las indicaciones del maestro de capilla que se colocaba frente a ellos.

A medida que avanza el siglo XVII las celebraciones litúrgicas van ganando en solemnidad. La música también debe evolucionar y estar a la altura de estas celebraciones a las que acompaña.

Esto se refleja musicalmente en la ampliación de los miembros de las capillas tanto cantores como ministriles. Fruto de esta ampliación nacería a finales del siglo XVI la *policoralidad*, la división de la capilla en varios coros y la colocación de éstos en diferentes lugares del templo, una nueva manera de entender la polifonía con un efecto más grandioso. Aunque la práctica de componer obras para ocho y doce voces distribuidas en dos o más coros es una práctica ya usada en el Renacimiento, la diferencia radica en que en este momento los coros se colocaban todos juntos. Será el principio estético de los “*cori spezzati*” del último cuarto del siglo XVI que los hermanos Gabrieli elevan a un gran arte en San Marcos de Venecia el que da sentido completo a la policoralidad propia del barroco. Este nuevo modo de entender la policoralidad, que exige varios coros contrapuestos colocados en diferentes partes de las iglesias buscando los efectos de contraste, oposición y creando efectos de estereofonía, es llevado a su maestría por estos hermanos en la Iglesia de San Marcos en Venecia. También España es uno de los primeros países que inician esta nueva práctica, siendo la catedral de Toledo la que nos ofrece mayor número de

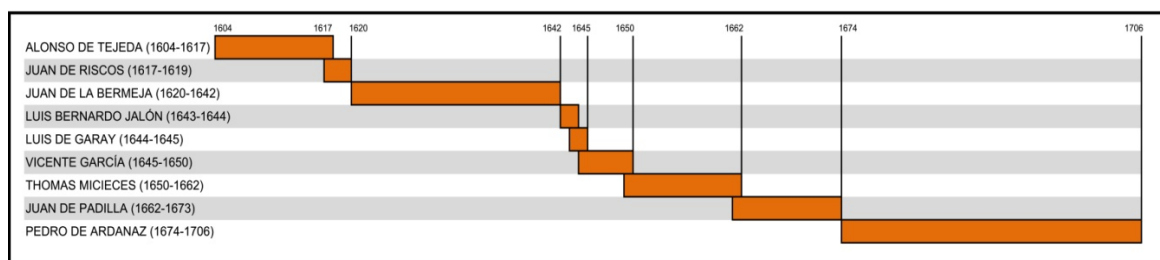
ejemplos de suntuosidad coral en sus diferentes celebraciones litúrgicas.⁸⁹⁴ El *Ceremonial* de Juan de Chaves Arcayos recoge unas anotaciones pertenecientes al año 1611 donde hace referencia a la colocación de la capilla “en tres coros, los unos con el maestro entre el águila y el altar de prima en el facistol de fierro y otros dos coros en los facistoles”.⁸⁹⁵

La policoralidad es la esencia de la música española del siglo XVII en lo que se refiere a la música que sonaba en los grandes templos religiosos. Esta técnica de composición fue la preferida de los maestros del siglo XVII. Se iría abandonando la composición de obras escritas en los grandes códices para sustituirse por una polifonía compuesta *a papeles* en la cual cada voz tendría sus propias partituras, permitiendo así la movilidad de los músicos por el templo.

En el archivo musical de la Catedral de Toledo sólo se conservan dieciséis obras del siglo XVII, la mayor parte de ellas compuestas en polifonía *a papeles* excepto dos que se encuentra recogidas en códices.

Los maestros de capilla que desempeñaron su magisterio en esta catedral durante el siglo XVII fueron nueve. Seis de ellos lo hicieron durante la primera mitad del siglo y los otros tres durante la segunda.

Cuadro 17. Maestros de Capilla de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII ⁸⁹⁶



⁸⁹⁴ Cfr. Samuel Rubio: *Historia de la música española, desde el “ars nova” hasta 1600*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 48.

⁸⁹⁵ Cfr. Alfredo Rodríguez González, Op. cit., p. 132.

⁸⁹⁶ LOF. 1605 fol. 21; LOF. 1617 fol. 27; LOF. 1618 fol. 26; LOF. 1619 fol. 26; LOF. 1620 fol. 26; LOF. 1642 fol. 18v; LOF. 1643 fol. 19v; LOF. 1644 fol. 19v; LOF. 1645 fol. 19v; LOF. 1646 fol. 19v; LOF. 1650 fol. 26v; LOF. 1651 fol. 27v; LOF. 1662 fol. 30; LOF. 1663 fol. 30; LOF. 1673 fol. 32; LOF. 1674 fol. 32; LOF. 1706 fol. 36v.

Hasta el momento sólo se ha hallado una obra de la primera mitad del siglo XVII. Es un himno, *Jesu corona virginum a 4* compuesto por el maestro Alonso de Tejada y se encuentra recogido en el Códice 25 perteneciente a la colección de *Libros de Coro Polifónicos Manuscritos* conservados en la Catedral de Toledo. Detrás de este códice se esconde una desdichada historia relativamente reciente.⁸⁹⁷ Se cree que fue el agua el que causó a mediados de siglo XX un serio deterioro ocasionando que hasta un tercio de sus páginas sean sólo semilegibles y un buen número de pequeñas zonas son por completo ilegibles. El pergamino de algunas esquinas se halla totalmente corroído y algunos folios están firmemente pegados entre sí por sus bordes exteriores. Siendo este último el problema al que se refiere Dionisio Preciado cuando dice que “...los dos folios que contienen el citado himno de Tejada están fuertemente adheridos”.⁸⁹⁸

En el año 2003 gracias al minucioso y respetuoso trabajo del musicólogo especializado en la música polifónica renacentista de la Catedral de Toledo, Michael Noone, llevado a cabo en postura arrodillada reiteradamente ante el libro y valiéndose únicamente de una pequeña luz en su mano para procurar detectar sin forzar la separación de los folios pegados, se pudo recuperar el contenido de este códice 25 que en la actualidad se encuentra restaurado.

El volumen contiene un total de 39 obras de diferentes polifonistas destacando las veintiuna obras de Cristóbal de Morales y seis de Francisco de Guerrero entre otras. La única alteración importante del volumen durante todo el siglo XVII fue, probablemente, la adición del himno de Tejada *Jesu corona virginum*.⁸⁹⁹

El manuscrito de Tejada se copió directamente en el libro encuadernado en los folios vacíos y enfrentados que se formaron al unir los manuscritos de Boluda y Lobo. En palabras de Michael Noone “...no se trataba sólo del espacio disponible, sino que el Códice 25 era un destino

⁸⁹⁷ El Códice 25 se había mantenido en un estado aceptable de conservación hasta mediados del siglo XX cuando un desgraciado incidente del que no se posee constancia por escrito ni por tradición oral, tuvo lugar y lo deterioró gravemente. En palabras del Canónigo Archivero y Bibliotecario de la Catedral de Toledo, este incidente debió ocurrir antes del año 1958, fecha en la que el Archivo fue trasladado hasta su actual ubicación. Se cree que fue el agua el que causó a mediados de siglo XX este deterioro ocasionando que hasta un tercio de sus páginas sean sólo semilegibles y un buen número de pequeñas zonas son por completo ilegibles. Cfr. Michael Noone: *Códice 25 de la Catedral de Toledo*, Madrid, Editorial Alpuerto, 2003, p. 14.

⁸⁹⁸ Cfr. Dionisio Preciado: *Alonso de Tejada (1556-1628) Polifonista español*, Op. cit., vol. I, p. 114.

⁸⁹⁹ Cfr. Michael Noone, *Códice 25 de la Catedral de Toledo*, Op. cit., pp. 18 y 20.

lógico para una pieza así dada la entonces aún significativa representación de himnos útiles entre su contenido”.⁹⁰⁰

Es necesario llegar al año 1650 fecha en la que accede al cargo Tomás Micieces para encontrar las primeras obras polifónicas compuestas *a papeles* en el archivo catedralicio toledano. Del maestro Micieces se conservan cuatro composiciones: *Magnificat a 8*, *Magnificat a 10*, *Magnificat de cuarto tono* y *Lauda Jerusalem a 12*.

Juan de Padilla sucedió en el cargo a Thomas Micieces en el año 1662 y estuvo once años al frente de la capilla de música. Solamente una obra del maestro Padilla ha llegado hasta nosotros, *Laetatus Sum a 12*.

Pedro de Ardanaz, último maestro del siglo XVII, ocupó el cargo de maestro de capilla desde 1674 hasta 1706. Son siete las obras conservadas del maestro Ardanaz: *Motete Dominica Tercia a 4*, *Beatus Vir a 10 con instrumentos*, *Laetatus Sum a 10*, *Laetatus Sum a 12*, *Laetatus Sum a 13*, *Himno a San Hermenegildo* y *Misa a 8 para Nuestra Señora del Rosario* de la que solamente se conserva la parte del acompañamiento continuo.

Además de las obras mencionadas existen tres más del siglo XVII en el archivo musical de la catedral pertenecientes a maestros de capilla que no desempeñaron su cargo en Toledo. Dos de ellas son obras del maestro Carlos Patiño y la tercera de Cristóbal Galán, ambos compositores del barroco español que fueron maestros de la Real Capilla de Madrid, entre otros cargos. Su prestigio como compositores fue reconocido por el famoso Francisco Valls en su trabajo manuscrito *Mapa Armónico Práctico* quien incluyó entre sus ejemplos musicales pasajes y ejercicios de sendos maestros por su calidad y buen hacer.⁹⁰¹ Los dos maestros fueron referentes en la composición musical española del siglo XVII.

⁹⁰⁰ Ibid., p. 36.

⁹⁰¹ Cfr. Francesc Valls: *Mapa Armónico Práctico (1742a)*, Barcelona, CSIC, 2002, pp. 144, 145, 150, 241, 244, 256 y 258.

Un incendio ocurrido en el Alcázar de Madrid en el año 1734 destruyó la mayor parte de las obras musicales de estos dos maestros del XVII por lo que consideramos de suma importancia incluir en nuestra catalogación las obras que se conservan en la Catedral de Toledo.

Carlos Patiño accedió al cargo real en el año 1634 donde permaneció hasta su muerte en el año 1675. Fue un compositor que se manifestó fiel a la época que le tocó vivir, el barroco pleno español, con toda la carga de cambios, experiencias e innovaciones que el nuevo estilo representaba. Por su arte y por su rango, Patiño llegó a constituirse en la personalidad musical de opinión más autorizada de los reinos de España durante el reinado de Felipe IV.⁹⁰² El estudio y la catalogación de su obra fue hecha por el musicólogo Lothar Siemens. Según Siemens, existirían en el archivo de la Catedral de Toledo cuatro obras pertenecientes al maestro Patiño que se encuentran perdidas. Estas obras son *Credidi Propter Quod a 8*, *Dixit Dominus a 8*, *Laetatus Sum a 8* y *Miserere a 8*.⁹⁰³

Un análisis musical de las dos obras del maestro Patiño que se conservan en el archivo musical de la Catedral de Toledo nos permite identificar que los salmos *Credidi Propter Quod a 8* y *Laetatus Sum a 8* se corresponden con dos de las obras citadas por Siemens.

Cristóbal Galán estuvo al frente de la capilla de la Catedral de Segovia, de las Descalzas Reales de Madrid y finalizó su labor dirigiendo la Capilla Real de Madrid entre los años 1680 y 1684 en que falleció. Las obras completas del maestro Galán se encuentran recogidas en diez volúmenes editadas por John. H. Baron. En el volumen número III se transcribe un salmo conservado en la Catedral de Teruel, donde el maestro Galán trabajó con anterioridad al año 1659, con el mismo título que el encontrado en la catedral de toledana *Laudate Dominum a 8*.⁹⁰⁴ Se conserva otro salmo en la catedral de Valladolid aunque está incompleto. El ejemplar de la catedral toledana fue incluido en una grabación digital publicada en el año 2010 que lleva por título *Cristóbal Galán (1625-1684): Canto del alma*.

⁹⁰² Cfr. Lothar Siemens: *Carlos Patiño: Obras musicales recopiladas*, vol. I, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1986, p. 11.

⁹⁰³ Cfr. Lothar Siemens, Op. cit., vol. II, Cuenca, 1987, pp. 16-18.

⁹⁰⁴ John H. Baron: *Cristóbal Galán: Obras completas*, vol. III: Obras litúrgicas, Canadá, The Institute of Mediaeval Music Ottawa, 1992, pp. 84-114.

Los criterios seguidos para la realización de la catalogación de las obras del siglo XVII conservadas en la Catedral de Toledo están basados en la normativa RISM.⁹⁰⁵ En estas obras aparecen indicados junto al título de la misma, que habitualmente lo encontramos en un folio que sirve de portada a la obra y donde también se encuentra el nombre del compositor, el íncipit del texto, el número de páginas musicales conservadas, la composición de los coros, algunas observaciones a destacar como si están todas las partes musicales copiadas por el mismo copista o hay alguna parte de diferente caligrafía añadida síntoma de haber sido usada con posterioridad, la signatura que tienen dentro del archivo y el íncipit musical de todas ellas. Para la realización de estos íncipits musicales hemos optado por respetar estrictamente el original excepto con el manuscrito de Alonso de Tejada, realizado en base a la transcripción del musicólogo Michael Noone.⁹⁰⁶ Las obras están ordenadas cronológicamente en función de las fechas en las que tuvieron lugar los magisterios de sus compositores.

Teniendo en cuenta el número y la calidad de los maestros que desempeñaron su magisterio durante el siglo XVII en la Catedral de Toledo entendemos que son muy pocas las obras encontradas hasta el momento, no por ello queremos dejar de hacer justicia con este siglo y sus maestros sacando a la luz las halladas, añadiendo que estamos ante la catalogación de un archivo catedralicio que aún se encuentra en fase de estudio por lo que se mantienen vivas las esperanzas de que nuevas obras vayan apareciendo en los próximos años.⁹⁰⁷

⁹⁰⁵ El Répertoire International des Sources Musicales (RISM) es un organización internacional fundada en París en 1952 que tiene como objetivo documentar exhaustivamente las fuentes musicales que se conservan en todo el mundo. Para nuestra catalogación utilizaremos la Serie A/II de RISM para Manuscritos de música posteriores a 1600.

⁹⁰⁶ Michael Noone, *Códice 25 de la Catedral de Toledo*, Op. cit., pp. 137-139.

⁹⁰⁷ Recientemente se ha añadido al archivo capitular de la catedral de Toledo una obra perteneciente al maestro Vicente García, *Missa a 8 Conbenientibus Vovis yn Unum*. No hemos considerado oportuno incluirla en esta catalogación porque el ejemplar es una copia perteneciente al año 1757 (un siglo posterior al magisterio del maestro García en Toledo). Está compuesta a dos coros y contiene partituras de acompañamiento para violines. No se haya en buen estado de conservación e incluso se han realizado anotaciones a bolígrafo en las propias partituras.

ALONSO DE TEJEDA**1 *Jesu corona virginum, a 4.*** [“Jesu corona virginum quem mater illa concipit...”]

Partes Conservadas Ms. 2 caras en pergamino (están copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S., A., T., B.



Obs.: Música a Facistol en códice 25, ff. 5v-6r, cubierta de madera, recubierta de cuero con tachones metálicos y estaño; compuesto en Toledo 1604-1617c; en la parte superior de la página izquierda f. 5v “alfonsus de texeda ~ Te[m]pore pa[scha]li”; en la parte superior de la página derecha f. 6r “co[m]mune virgini[m]”.

THOMAS MICIECES**2 *Magnificat, a 8.*** [“Magnificat anima mea Dominum...”]

Partes Conservadas Ms. 10 (Diez hojas sencillas, apaisadas, están copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S., A., T., B.

II Coro: S., A., T., B.

Acompto. org. coro II

Acompto. general



Obs.: En la cubierta: “Magnificat a 8 / Mro / Mizieces”. En un adhesivo posterior figura un número 8.

3 *Magnificat, a 10.* [“Anima mea Dominum...”]

Partes Conservadas Ms. 13 (Once hojas dobles y dos simples, apaisadas, no están copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S., A., T., B.

II Coro: S., A., T., B.

III Coro: S. 1º, S. 2º.

Acompto. coro I

Acompto. bajón coro III

Acompto. arpa



Obs.: En la cubierta: “Magnificat A 10 / M^o Miciezes”. En un adhesivo posterior figura un número 3. Buen estado de conservación excepto el acompañamiento del arpa que se encuentra deteriorado en su parte central. El Bajo del coro I es instrumental.

4 *Magnificat de quarto tono.* [“Anima mea Dominum...”]

Partes Conservadas Ms. 9 (Ocho hojas dobles y una simple, apaisadas, están copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S., A., T., B.

II Coro: S., A., T., B.

Acompto. coro I



Obs.: En la cubierta: “Magnificat de quarto tono / D. Thomas Miciezes”. En un adhesivo posterior figura el número 5. El Acompañamiento del coro I tiene fragmentos deteriorados.

5 *Lauda Jerusalem, a 12.* [“Lauda Jerusalem Dominum...”]

Partes Conservadas Ms. 15 (Doce hojas dobles y tres simples, apaisadas, están copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S. 1^o, S. 2^o, A., T.

II Coro: S., A., T., B.

III Coro: S., A., T., B.

Acompto. coro I

Acompto. org. coro II

Acompto. org. coro III



Obs.: En la cubierta: “Lauda Jerusalem / a 12. de / D^a Tomas Miciezes / Completo”. En un adhesivo posterior figura el número 2. Las partes de los Acompañamientos de Órgano de coro II y coro III estás deterioradas en la parte superior. El Acompañamiento del coro III tiene indicaciones de cifrado.

JUAN DE PADILLA

6 *Laetatus Sum, a 12.* [Letatus Sum in his que...]

Partes Conservadas Ms. 15 (Quince hojas dobles, apaisadas, están copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S. 1º, S. 2º, A., T.

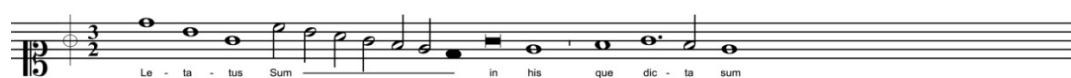
II Coro: S., A., T., B.

III Coro: S., A., T., B.

Acompto. continuo coro I

Acompto. arpa coro I

Acompto. org. menor coro II



Obs.: En la cubierta: “Letatus Sum= / A 12 / Mº Padilla=. En un adhesivo posterior figura el número 6. Todos los acompañamientos tienen indicaciones de cifrado.

PEDRO DE ARDANAZ

7 *Misa, a 8. para Nuestra Señora del Rosario*

Partes conservadas Ms. 1 (Acompañamiento continuo)

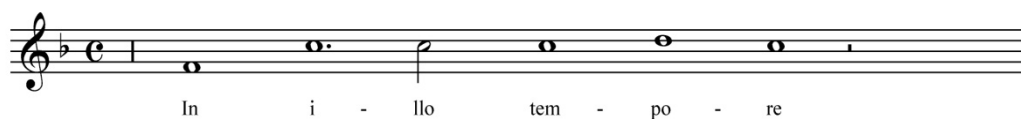
Obs.: En la cubierta: “Acompañamiento / continuo / para el Organo / de la / Missa a 8 Para / Nuestra Señora del Rosario / del Señor Maestro / Don Pedro Ardanaz / Año de 1698”. Sólo se conserva un cuaderno en formato de folio vertical del Acompañamiento continuo. Está profusamente cifrado, y parece escrito en fecha bastante posterior al de la fecha que figura en portada. Hay abundantes anotaciones musicales modernas escritas al lápiz aprovechando los espacios libres.

002/0016

8 *Motete, a 4. “Dominica Tercia”.* [In illo tempore...]

Partes Conservadas Ms. 4 (Cuatro hojas sencillas, apaisadas, de siete pentagramas cada una, copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S., A., T., B.



Obs.: En la cubierta: “Motete a 4 / Dominica Tercia / Mº Ardanaz”

002/0017

9 *Beatus Vir, a 10, con Instrumentos.* [“Beatus vir qui timer Dominum...”]

Partes Conservadas Ms. 14 (Ocho hojas dobles y seis simples, apaisadas, no están copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S.

II Coro: S. 1º, S. 2º.

III Coro: Bajoncillo, bajoncillo, A.

IV Coro: S., A., T., B.

Acompto. org. coro I

Acompto. arpa coro II

Acompto. org. coro III y IV

Acompto. org. coro IV

Acompto. Ob.



Obs.: En la cubierta: “Beatus Vir / a 10 / Con Intrum^{os}. / M^o Ardanaz”. La particella del oboe es un añadido posterior.

002/0018

10 *Laetatus Sum, a 10.* [“Laetatus sum in his que dicta sunt...”]

Partes Conservadas Ms. 14 (Doce hojas dobles y dos simples, apaisadas, no están copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S. 1º, S. 2º.

II Coro: S., A., T., B.

III Coro: S., A., T., B.

Acompto. coro I

Acompto. violón Coro I

Acompto. coro II

Acompto. org. coro III



Obs.: En la cubierta: “Obra de Dⁿ Pedro Ardanaz / Laetatus sum / N^o 22”.

002/0021

11 *Laetatus Sum, a 12.* [“Laetatus sum in his que dicta sunt...”]

Partes Conservadas Ms. 15 (Doce hojas dobles, y tres simples, apaisadas, están copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S. 1º, S. 2º, A., T.

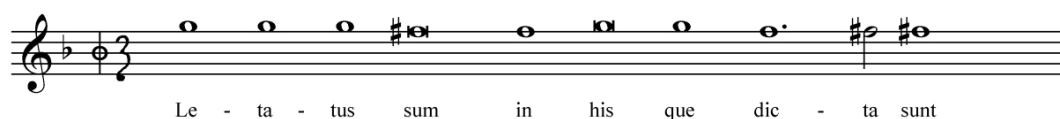
II Coro: S., A., T., B.

III Coro: S., A., T., B.

Acompto. coro I

Acompto org. coro II

Acompto org. coro III



Obs.: En la cubierta: “Nº 13 / Laetatus sum”. Los Acompañamientos coro I, coro II y coro III tienen indicaciones de cifrado.

002/0020

12 *Laetatus Sum, a 13.* [“Laetatus sum in his que dicta sunt...”]

Partes Conservadas Ms. 19 (Quince hojas dobles y cuatro simples, apaisadas, no están copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S., T.

II Coro: S., bajoncillo, bajo.

III Coro: S. 1º, S. 2º, A., T.

IV Coro: S. (dos copias), A. (dos copias), T. (dos copias), B. (dos copias).

Acompto. coro I

Acompto. org. coro IV



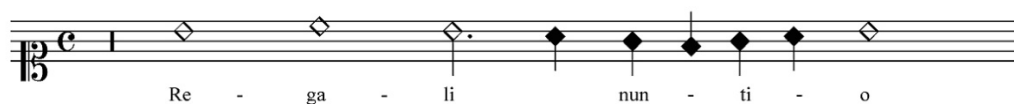
Obs.: En la cubierta: “Laetatus sum= 14 / Letatus 14”. Aunque en los encabezamientos de cada particella dice “a 13”. El Bajo del coro II es instrumental. Se encuentra deteriorada parte de la hoja del Tenor del coro IV. El Acompañamiento de Órgano del coro IV tiene indicaciones de cifrado.

002/0019

13 *Himno a San Hermenegildo, a 4.* [“Regali nuntio...”]

Partes Conservadas Ms. 6 caras en pergamino policromado (están copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S., A., T., B.



Obs.: Música a Facistol en código 24, cubierta de madera: “Libro de Salmos y Himnos de canto de organo a cuatro voces”; sin índice ni señal referentes al año en que fue escrito, lugar, copista, etc; en la parte superior de las páginas izquierdas “Himn. Sante Hermenegilde.”; en la parte superior de las páginas derechas “Ardanaz”.

CARLOS PATIÑO

14 *Credidi, a 8.* [“Credidi propter quod locutus sum...”]

Partes Conservadas Ms. 10 (Ocho hojas dobles y dos simples, apaisadas, están copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S., A., T., B.

II Coro: S., A., T., B.

Acompto. coro II

Acompto. general



Obs.: No hay cubierta.

15 *Laetatus Sum, a 8.* [“Letatus Sum in his que dicta sunt...”]

Partes Conservadas Ms. 16 (Doce hojas dobles y cuatro simples, apaisadas, no están copiadas todas por la misma mano).

I Coro: S. 1º, S. 2º, A., T.

II Coro: S. (dos copias), A. (dos copias), T. (dos copias), B. (dos copias)

Acompto. org. coro II (dos copias)

Acompto general

Acompto general. Arpa



Obs.: En la cubierta: “Letatus Sum. A 8. / Con Duplicado / Mro Patiño / 16 papeles”. En un adhesivo posterior figura el número 63. El segundo coro está duplicado en sus cuatro voces y en el acompañamiento de órgano del segundo coro (en la partitura pone 3º coro). La particella del acompañamiento del arpa es igual que la del acompañamiento general.

CRISTÓBAL GALÁN

16 *Laudate Dominum, a 8.* [“Laudate Dominum omnes gentes...”]

Partes Conservadas Ms. 11 (Ocho hojas dobles y tres simples, apaisadas, no están copiadas todas por la misma mano)

I Coro: S. 1º, S. 2º, A., T.

II Coro: S., A., T., B.

Acompto. org. coro II

Acompto. org.

Acompto.



Obs.: En la cubierta: “Laudate Dmim. / A 8 / D. Christobal Galan”. La particella del acompañamiento de Órgano y la del acompañamiento son iguales.

IV. 2. Relación de las obras musicales conservadas en otros archivos españoles de los Maestros de Capilla que desempeñaron su magisterio en la catedral de Toledo

Este apartado hemos pretendido agrupar la mayor parte de las obras existentes de los Maestros que desempeñaron su magisterio en la catedral de Toledo a lo largo del siglo XVII. En algunos casos se conservan obras de maestros de capilla en catedrales en las que los maestros desempeñaron su puesto con anterioridad o posterioridad a su paso por Toledo. En otros casos se conservan obras en lugares en los que estos maestros no desempeñaron ninguna labor. La práctica compositiva de las obras en papeles facilita el movimiento de las obras a otros lugares llevados por miembros de la capilla que se desplazaban o incluso por los propios cargos eclesiásticos.

ALONSO DE TEJEDA

Del maestro Alonso de Tejeda, además de la obra que se conserva en el archivo de la **Catedral de Toledo**, himno *Jesu corona virginum a 4*, en el Códice 25, existen otras obras repartidas por diferentes lugares de la geografía.

- Tres Libros de Motetes en el archivo de la **Catedral de Zamora**.⁹⁰⁸
- Seis *Intrositos* en el **Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe**: *Ecce advenit Dominus a 4*, *Clamaverunt ad te a 4*, *Gaudeamus omnes a 4*, *Salve, Sancta Parens a 4*, *Gaudeamus omnes a 4* y *Gaudamus omnes a 4*.⁹⁰⁹
- Cuatro Motetes en la **Abadía de Santo Domingo de Silos**, recogidos en un cantoral que contiene diversidad de obras de distintos compositores: *Absolve Domine a 4*, *In manus tuas Domine a 4*, *Miserere mei Deus a 5* y *Super flumina Babilonis a 6* (incompleto).⁹¹⁰
- Motete *Tu lumen a 5*, en la **Catedral de Tarazona**.⁹¹¹
- Es especialmente destacable la reciente aparición en el año 2011 en la Catedral de Zamora de una obra, *Misa Susanne un jour a 5*, único ejemplo de misa conservada en la actualidad de Alonso de Tejeda.⁹¹²

JUAN DE RISCOS

Del maestro de capilla Juan de Riscos no se conserva ninguna obra en el archivo catedralicio toledano donde desempeñó un magisterio muy breve entre los años 1617 y 1619. Muchas de las obras halladas en algunos archivos de música no se corresponden con el maestro Riscos de Toledo.⁹¹³ Hay que tener en cuenta que desde finales del siglo XVI y durante el siglo

⁹⁰⁸ Cfr. José López Calo: *La Música en la Catedral de Zamora*, vol. 1, Zamora, Diputación Provincial de Zamora, 1985, pp. 58-75 y Dioniso Preciado, Op. cit., pp. 111-113.

⁹⁰⁹ Cfr. Dioniso Preciado, Op. cit., p. 114.

⁹¹⁰ Cfr. Ismael Fernández de la Cuesta: "Cantorales Polifónicos de la Abadía de Santo Domingo de Silos" en *Tesoro Sacro Musical*, 1974, p. 37

⁹¹¹ Cfr. Justo Sevillano: "Catálogo musical del archivo capitular de Tarazona" en *Anuario Musical*, vol. XVI, 1961, p. 156.

⁹¹² Cfr. Alberto Martín Márquez: "Un hallazgo en la Catedral de Zamora: la Misa "Susanne un jour" de Alonso de Tejeda", en *El Entorno Musical del Greco*, Actas del Simposio, Toledo, 30 enero-2 febrero 2014, pp. 203-211.

⁹¹³ Es el caso del *Magnificat de 7º tono* conservado en la Catedral de Zamora o el motete *Venite, ascendamus ad montem Domini*, compuesto para la oposición a la Capilla Real de Granada. Cfr. José López Calo, Op. cit., p. 35

XVII existieron hasta cuatro compositores y maestros de capilla que compartieron el apellido Riscos y en muchos casos con el mismo nombre. También cabe destacar que el maestro de capilla que ocupa nuestro estudio tuvo una trayectoria musical muy corta ya que falleció en Toledo a los veintinueve años de edad.

De las diferentes obras encontradas en los archivos de música consultados se podría adjudicar al maestro toledano un *Magnificat a 4* en la **Catedral de Valladolid**.⁹¹⁴

JUAN DE LA BERMEJA

Este maestro de capilla permaneció durante veintidós años en la catedral toledana. A pesar de este periodo de tiempo no se ha encontrado ninguna obra suya hasta la actualidad en el archivo catedralicio.

- *Misa a 8*, en la **Catedral de Coria** (Cáceres).⁹¹⁵
- *Misa "Cantate Domino" a 8* y *Magnificat a 8* en el **Monasterio de San Lorenzo del Escorial**.⁹¹⁶
- *Magnificat a 8* en el Archivo del **Real Colegio del Corpus Christi Patriarca** en Valencia.⁹¹⁷
- *Magnificat a 8*, en la **Catedral de Valladolid**.⁹¹⁸
- *Salve Regina a 8* en el archivo de la **Colegiata de Alquézar** (Huesca).⁹¹⁹

y *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*, vol. 1, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993, p. 65.

⁹¹⁴ Cfr. José López Calo: *La Música en la Catedral de Valladolid*, vol. I, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007, p. 39.

⁹¹⁵ Cfr. M^a del Pilar Barrios Manzano: *La Música en la Catedral de Coria (Cáceres) (1590-1755)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999, p. 124.

⁹¹⁶ Cfr. Samuel Rubio: *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo El Real de El Escorial*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1976, pp. 112, 113 y 237.

⁹¹⁷ Cfr. José Climent: *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, vol. II, Real Colegio del Corpus Christi Patriarca, Valencia, Instituto de Musicología Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial, 1984, p. 190.

⁹¹⁸ Cfr. José López Calo, Op. cit., vol. V, p. 47.

⁹¹⁹ Cfr. Jesús M^a Muneta Martínez de Moretín: *Colegiata de Alquézar Polifonía a 4 y más voces siglo XVII*, Zaragoza, Federación Aragonesa de Coros, 1993, pp. 28-29.

LUIS BERNARDO JALÓN

Ninguna obra del maestro Jalón se ha conservado en el archivo de la catedral de Toledo donde desempeñó un breve magisterio entre los años 1643 y 1644. No obstante, podemos conocer su habilidad compositiva gracias a las obras que sí se conservan repartidas por otros archivos españoles.

- *Motete a 4* para el Jueves Santo en la **Catedral de Sevilla**.⁹²⁰
- *Misa, Misa de Requiem* y *Salmo Landa Ierusalem, Dominum* en la **Catedral de Segovia**.⁹²¹
- *Missa a 8* en la **Catedral de Cuenca**⁹²² de la que solamente se conserva la partitura del Bajo del segundo coro, firmada por Luis Bernardo Jala.
- *Missa de Requiem a 8* recogida dentro de un volumen manuscrito escrito en el siglo XVII que contiene partituras de diferentes maestros en el **Real Colegio del Corpus Christi Patriarca** de Valencia.⁹²³
- Dos Villancicos *Mire el zagal en Belén a 5* y *Rompiendo tinieblas tristes a 5* en la **Catedral de Segorbe** (Valencia).⁹²⁴
- Villancico *Ay, que me llevan las olas del mar a 8* en la **Catedral metropolitana de Valencia**.⁹²⁵
- *Misa a 12 sobre Domine, Dominus noster* en la **Catedral de Burgos** en mal estado de conservación debido, además de por el paso de los siglos, a que “da muestras de haber sido muy usada”.⁹²⁶
- *Misa a 5* (incompleta), *Dixit Dominus a 8* con acompañamiento, *Magnificat a 8* y acompañamiento y un Villancico al Santísimo *Ab, pardiez, pastorcillo* en la **Catedral de Bogotá**.⁹²⁷

⁹²⁰ Cfr. Herminio González, J. Enrique Ayarra, Manuel Vázquez: *Catálogo de libros de polifonía de la Catedral de Sevilla*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994, pp. 494-495.

⁹²¹ Cfr. José López Calo: *La Música en la Catedral de Segovia*, vol. II, Segovia, Diputación Provincial, 1989, pp. 397-398.

⁹²² Cfr. Restituto Navarro González: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basilica de Cuenca*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1973, p. 55.

⁹²³ Cfr. José Climent, Op. cit., vol. II, p. 48.

⁹²⁴ Cfr. José Climent: *Fondos musicales de la región valenciana*, vol. III, Valencia, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984, pp. 133 y 243.

⁹²⁵ Cfr. José Climent: *Fondos musicales de la región valenciana*, vol. I, Valencia, Instituto de Musicología Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial, 1979, p. 209.

⁹²⁶ Cfr. José López Calo: *La música en la Catedral de Burgos*, vol. II, Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995, pp. 343-345.

- *Cese, bellísima Filis a 4* sin acompañamiento en el **Monasterio de San Lorenzo de El Escorial**.⁹²⁸
- *Misa In devotione a 8* y acompañamiento, *Domine, quando veneris a 8*⁹²⁹ y *No lloréis con tal rigor*, Villancico a 5, en la **Catedral de Valladolid**.⁹³⁰
- Motete de difuntos *Domine quando veneris a 8*, en el **Santuario de Aránzazu**.⁹³¹
- Motete *Inter vestibulum a 4*, “para todos los miércoles y viernes de cuaresma”, este último se encuentra en la **Catedral de Santiago** bajo el nombre de Bernardo por lo que no está claro que sea del maestro Luis Bernardo Jalón.⁹³²

LUIS DE GARAY

Fue muy breve el magisterio de Luis de Garay en Toledo (1644-1645). En el archivo de esta catedral no ha quedado constancia de ninguna de sus obras. Encontramos obras suyas en otras catedrales españolas.

- Villancico *Por capitán de las sombras a 4* en la **Catedral de Segovia**.⁹³³
- Motete *O beatum virum, Martinum a 8* en la **Catedral de Granada**, compuesto para la fiesta y día de San Martín.⁹³⁴
- Responsorio para el Corpus *Comeditis carnes a 6* conservado en el archivo de la **Catedral de Zamora** bajo el nombre de maestro GARAY.⁹³⁵

⁹²⁷ Cfr. José Ignacio Perdomo Escobar: *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXXVII, 1976, p. 725.

⁹²⁸ Cfr. Samuel Rubio, Op. cit., p. 108.

⁹²⁹ Cfr. José López Calo: *La Música en la Catedral de Valladolid*, vol. V, Op. cit., p. 169

⁹³⁰ Cfr. José López Calo, Op. cit., vol. I, pp. 346 y 349.

⁹³¹ Cfr. Jon Bagües: *Catálogo del antiguo archivo del Santuario de Ntra. Sra. de Aránzazu*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979, p.129.

⁹³² Cfr. José López Calo: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1972, p. 50.

⁹³³ Cfr. José López Calo: *La música en la Catedral de Segovia*, vol. II, Op. cit., p. 232.

⁹³⁴ Cfr. José López Calo: *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992, p. 400.

⁹³⁵ Cfr. José López Calo: *La música en la Catedral de Zamora*, vol. I, Op. cit., p. 305.

VICENTE GARCÍA

Con este maestro finaliza la primera mitad del siglo XVII en Toledo. Su magisterio duró cinco años no conservándose ninguna obra suya en el archivo catedralicio de Toledo.⁹³⁶

Tras consultar otros archivos musicales hemos encontrado obras de Vicente García en diversas provincias españolas.

- *Salve a 4 voces y orquesta* en el archivo de la **Catedral de Huesca**.⁹³⁷
- Salmos *Beatus vir a 8*, *In te, Domine, speravi a 8*, y *Aleph. Quomodo sedet sola a 12* en la **Catedral de Segovia**.⁹³⁸
- *Nunc dimittis servum a 8*, *Dixit Dominus a 8*, y *Credidi a 8* en el **Monasterio de San Lorenzo de El Escorial**.⁹³⁹
- Himno en la fiesta de San Jaime *Defensor alme Hispaniae a 4*, Villancico a la Santísima Virgen *Al valle descende el alba a3* y *Processus Passionis Feria 6ª in Parasceve* en el archivo de la **Catedral de Valencia**.⁹⁴⁰
- Motete para el Domingo de Ramos *Aspice Domine a 8* en la **Catedral de Orihuela** (Valencia).⁹⁴¹
- *Misa Sapientia aedificavit a 8* y Motete a 8v en la **Catedral de Segorbe** (Valencia).⁹⁴²
- Salmo *Qui habitat a 12*, en la **Catedral de Burgos**.⁹⁴³
- *Misa a 8* en la **Catedral de Salamanca**.⁹⁴⁴
- Salmo *Beatus Vir a 12*, en la **Colegiata de Alquézar** (Huesca).⁹⁴⁵

⁹³⁶ En los últimos meses se ha asociado al Archivo Capitular de Toledo una obra del maestro García, *Missa a 8 Conbenientibus Vovis yn Unum*. Es una copia realizada en el año 1757 y adaptada a la estructura de la capilla de ese momento.

⁹³⁷ Cfr. Juan José Mur Bernad: *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Huesca*, Huesca, J. J. de Lur, 1993, p. 122.

⁹³⁸ Cfr. José López Calo: *La música en la Catedral de Segovia*, Op. cit., vol. II, p. 236.

⁹³⁹ Cfr. Samuel Rubio, Op. cit., pp. 333-334.

⁹⁴⁰ Cfr. José Climent: *Fondos musicales de la región valenciana*, Op. cit., vol. I, pp. 23, 36 y 185.

⁹⁴¹ Cfr. José Climent: *Fondos musicales de la región valenciana*, vol. IV, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986, p. 132.

⁹⁴² Cfr. José Climent: *Fondos musicales de la región valenciana*, Op. cit., vol. I, p. 185.

⁹⁴³ Cfr. José López Calo: *La música en la Catedral de Burgos*, Op. cit., vol. II, p.173.

⁹⁴⁴ Cfr. Dámaso García Fraile: *Catálogo archivo de música de la Catedral de Salamanca*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981, p. 204.

- Villancico *Salpica la fuentequilla a 6*, en el archivo de la **Catedral de Valladolid**.⁹⁴⁶

THOMAS MICIECES

Con el maestro Micieces nos adentramos en la segunda mitad del siglo XVII y afortunadamente entramos en un período un poco más prolífico musicalmente hablando ya que la mayor parte de las obras que se conservan en el archivo catedralicio toledano se corresponden con este período y de todos los maestros que desempeñaron el cargo en esta etapa se conserva alguna obra. Del maestro Thomas Micieces hay cuatro obras en la **Catedral de Toledo** compuestas todas ellas en polifonía *a papeles*: *Magnificat a 8*, *Magnificat a 10*, *Magnificat de cuarto tono* y *Lauda Jerusalem a 12*.

- Dos Villancicos *Si adoro a Dios a 4* y *A gozar y gozar del bien y del mal a 4*, *Misa a 8 de esdrújulos*,⁹⁴⁷ *Misa O gloriose martyr a 8*, *Laetatus sum a 9*, *Lauda Ierusalem Dominum a 10*, y *Miserere de contrabajos a 8* con acompañamiento de arpa⁹⁴⁸ en el archivo de la **Catedral de Segovia**.

- “*Regem cui omnia vivunt a 8*, y *Surrexit Dominus a 4*, en la **Catedral de Palencia**.⁹⁴⁹

- *Regem cui omnia vivunt a 8*, y *Surrexit Dominus a 4*, en la **Catedral de Tui** (Pontevedra).⁹⁵⁰

- *Lamentación a 12*, compuesta para el Sábado Santo e *Invitatorio a 12* en la **Catedral de Cuenca**.⁹⁵¹

- Salmo *Qui habitat a 8* con acompañamiento de órgano y arpa en la **Catedral de Segorbe** (Valencia).⁹⁵²

- Salmo *Regem cui omnia vivunt a 8* en el archivo de la **Catedral de Granada**.⁹⁵³

⁹⁴⁵ Cfr. Jesús M^a Muneta Martínez de Moretín, Op. cit., pp. 25-27.

⁹⁴⁶ Cfr. José López Calo: *La música en la Catedral de Valladolid*, Op. cit., vol. I, p. 53.

⁹⁴⁷ Cfr. José López Calo: *La música en la catedral de Segovia*, vol. 1, Segovia, Diputación Provincial de Zamora, 1985, pp. 241, 243 y 236.

⁹⁴⁸ Cfr. José López Calo: *La música en la catedral de Segovia*, Op. cit., vol. 2, pp. 294-295.

⁹⁴⁹ Cfr. José López Calo: *La música en la catedral de Palencia*, vol. I, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1980, p. 23.

⁹⁵⁰ Cfr. Joam Trillo: *La música en la catedral de Tui*, La Coruña, Diputación de La Coruña, 1987, p. 375.

⁹⁵¹ Cfr. Restituto Navarro González, Op. cit., pp. 274 y 293.

⁹⁵² Cfr. José Climent: *Fondos musicales de la region valenciana*, Op. cit., vol. III, p. 161.

⁹⁵³ Cfr. José López Calo: *Catálogo de música de la Catedral de Granada*, Op. cit., p. 443.

- *Misa a 8* con acompañamiento, *Misa* sobre el motete “*Iban discipuli*” a 8, dos *Misas* sobre el motete *O beatum virum a 8*, *Misa de Difuntos a 8*, *Requiem cui omnia vivunt a 8*, *Dies irae a 8*, dos lecciones primeras para Difuntos *Parce mihi Domine a 8*, *Taedet animam meam a 12*, Salmos *Beatus vir a 10*, *Beatus vir a 8*, *Beatus vir a 16*, *Beatus vir a 10*, *Credidi a 5*, *Credidi a 12*, Salmo de Completas *Cum invocarem a 8*, *Dixit Dominus a 8*, *Dixit Dominus a 9*, *Dixit Dominus a 9*, *Dixit Dominus a 8*, *Dixit Dominus*, *Dixit Dominus a 16*, *Dixit Dominus a 12*, dos Salmos *Lauda Jerusalem a 6* y a 12 voces, dos *Magnificat a 12* y a 16 voces, Motetes *Nativitas tua a 8*, *Hodie beata virgo Maria a 8*, *Tu es pastor ovium a 8*, *Hodie beata virgo Maria a 12*, *Sacerdos et pontifex a 6*, *Ne timeas Maria a 8*, *Iste est qui ante alios a 12*, *Surrexit Dominus de sepulcro a 4*, *Cum incunditate a 12*, *Refulxit sol in clypeos a 6*, *Recordare Iesu pie a 8*, *Cum compleverentur a 8*, *Christus factus est a 8*, *Christus factus est a 12*, *Victimae paschali a 5* y *Kyrie eleison a 8*, además de un número amplio de Villancicos de Navidad, Sonadas y Tonadas en la **Catedral de Salamanca**.⁹⁵⁴

- *Misa a 8*, *Letanía del Santísimo a 8* y Villancicos *Al monte, pecador a 6*, *En las pajas llora el amor a 4*, *Entre muchas sabandijas a 7* con instrumentos, *Moradores del orbe a 6*, *No se queje la luna ni el sol a 4*, *No son todos ruiseñores a 5*, *Vuela, vuela*, “Dúo a la Purísima Concepción” con acompañamiento de arpa⁹⁵⁵ y *Villancico de los albañiles a 6*⁹⁵⁶ en la **Catedral de Valladolid**.

JUAN DE PADILLA

Entre los años 1662 y 1673 Juan de Padilla fue maestro de la capilla de la catedral de Toledo. Prueba de su paso por esta catedral se conserva una obra *Laetatus sum a 12*, para tres coros con acompañamiento de órgano y arpa en el archivo de la **Catedral de Toledo**.

- *Letanías a 8*, con clave en la **Catedral de Cuenca**.⁹⁵⁷

- *Magnificat a 8*,⁹⁵⁸ *Magnificat de octavo tono a 3* con acompañamiento, Verso de completas a 4 voces solo de tiple y tres instrumentos *In manus tuas*, Verso de completas a 4 voces y dos instrumentos

⁹⁵⁴ Cfr. Dámaso García Fraile, Op. cit., pp. 356-408.

⁹⁵⁵ Cfr. José López Calo: *La música en la catedral de Valladolid*, Op. cit., vol. V, pp. 191-194.

⁹⁵⁶ Cfr. José López Calo, Op. cit., vol. II, p. 97.

⁹⁵⁷ Cfr. Restituto Navarro, Op. cit., p. 123.

⁹⁵⁸ Cfr. José López Calo, Op. cit., vol. I, p. 173.

In manus tuas, y los Villancicos *Ay de mí*, *Dios mío a 4*, *Dos labradores de antaño a 8*, y *Todos os galegos a 8* en la **Catedral de Valladolid**.⁹⁵⁹

- Salmo *Lauda Jerusalem a 8*, en el archivo del **Monasterio de San Lorenzo de El Escorial**.⁹⁶⁰

PEDRO DE ARDANAZ

El maestro de capilla Pedro de Ardanaz desempeñó su labor al frente de la agrupación musical de la Catedral de Toledo durante treinta y dos años. Con él se cierra el ciclo de maestros que estuvieron al frente de esta capilla de música durante el siglo XVII ya que su ministerio transcurrió entre los años 1674 y 1706. De Ardanaz se dice que fue un compositor de fama y que sus principales obras fueron adquiridas por diversas catedrales españolas. Francisco Valls en su trabajo manuscrito *Mapa Armónico Práctico* expone un fragmento de un Villancico de Ardanaz *Aguas suspended* como ejemplo a seguir.⁹⁶¹

En el archivo capitular de la **Catedral de Toledo** se han encontrado hasta la fecha siete obras del maestro Ardanaz. Todas ellas compuestas en polifonía *a papeles* excepto un Himno contenido en un códice: *Misa a 8 para Nuestra Señora del Rosario*, *Motete a 4 In illo tempore*, *Beatus Vir a 10*, *Laetatus sum a 13*, *Laetatus sum a 12*, *Laetatus sum a 10* y el *Himno a San Hermengildo a 4*.

- Villancico al Santísimo *Hoy el amor comunica a 4* en la **Catedral de Burgos**.⁹⁶²

- Salmo *Dixit Dominus a 12*, Letanía *Kyrie eleison*, *Christe exaudi nos a 10*, Himno *Vexilla Regis a 12*, y tres Villancicos al Santísimo Sacramento y a la Navidad: *En qué piensas, pastor admirado a 10*, *Un moresquillo a 9* y *Pues el prado muda toda su armonía a 12*,⁹⁶³ en la **Catedral de Salamanca**.⁹⁶⁴

⁹⁵⁹ Cfr. José López Calo, Op. cit., vol V, pp. 211-212.

⁹⁶⁰ Cfr. Samuel Rubio, Op. cit., p. 405.

⁹⁶¹ Cfr. Francisco Valls, Op. cit., p. 247.

⁹⁶² Cfr. José López Calo: *La música en la catedral de Burgos*, Op. cit., vol. II, p. 122.

⁹⁶³ Cfr. Dámaso García Fraile, Op. cit., pp. 158-159.

⁹⁶⁴ El libro reciente del *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca* publicado por el Cabildo de la catedral salmantina en el año 2011 recoge las mismas obras musicales del maestro Ardanaz que Dámaso García Fraile. Cfr. Josefa Montero García y Raúl Vicente Baz: *Catálogo del fondo musical del archivo catedral de Salamanca*, Salamanca, Catedral de Salamanca, 2011, pp. 518-520.

- Cuatro Villancicos *Ab del mundo a 5*, *Alegrías publican todos los astros a 4*, y acompañamiento de arpa, *Barquero que golfos de luces navegas a 4*, y acompañamiento de arpa y *Molinero divino, detén la rueda a 4*, con acompañamiento continuo en la **Catedral de Segovia**.⁹⁶⁵
- *Dixit Dominus a 8*, *Visperas comunes y Credidi a 8*, *Laudate Dominum a 8*, *Magnificat a 8*, *Misa de Requiem a 12*, *Invitatorium defunctorum*, *Regem, qui omnia virunt a 12*, *Parce mihi, Domine a 12*, *Beatus vir a 8*, *Credidi a 8* y cinco Villancicos al Santísimo *Celestes escuadras a 8*, *Oigan de un amante a 7*, *Olas de la mar a 7* con instrumentos, *Pues que por mí encarnaste a 11* y *Olas de la mar a 7* con instrumentos en el **Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial**.⁹⁶⁶
- Salmo *Miserere a 15* compuesto para cinco coros, en el archivo de la **Catedral Metropolitana de Valencia**.⁹⁶⁷
- *Beatus vir a 8*, *Dixit Dominus a 8*, *Laudate Dominum a 8* y *Magnificat a 8* en el **Real Colegio del Corpus Christi Patriarca** (Valencia).⁹⁶⁸
- Villancicos *Amor y dolor se encuentran a 4*, con acompañamiento, *Dentro del prismado templo a 12*, con violón y acompañamiento, *Favonios lisonjeros a 7*, con acompañamiento general, *Hoy a Josefa el Esposo a 8*, *Hoy de la fe el empleo a 4*, y *Oigan los flamencos a 8*, órgano y acompañamiento, en el archivo de la **Catedral de Valladolid**.⁹⁶⁹
- *Tono al Santísimo a 3*, sin texto recogida dentro de un manuscrito de grandes proporciones que contiene alrededor de un centenar de obras de diferentes autores comprendidas entre las fechas de 1670 y 1733. Este manuscrito se ubica en la **Biblioteca del Centre Borja dels jesuïtes de Sant Cugat del Vallès**, en Barcelona.⁹⁷⁰

Esta relación de obras musicales pertenecientes a los maestros de capilla que desempeñaron su cargo en la catedral de Toledo durante el siglo XVII se encuentra, afortunadamente, en un continuo proceso de ampliación gracias al trabajo y al estudio que realizan los musicólogos en los diferentes archivos de música de todo el mundo en la actualidad.

⁹⁶⁵ Cfr. José López Calo: *La música en la Catedral de Segovia*, Op. cit., vol. II, pp. 177-178.

⁹⁶⁶ Cfr. Samuel Rubio, Op. cit., pp. 210-212.

⁹⁶⁷ Cfr. José Climent: *Fondos musicales de la región valenciana*, Op. cit., vol. I, p. 90.

⁹⁶⁸ Cfr. José Climent: *Fondos musicales de la región valenciana*, Op. cit., vol. II, pp. 152-153.

⁹⁶⁹ Cfr. José López Calo: *La música en la Catedral de Valladolid*, Op. cit., vol. V, pp. 38 y 39.

⁹⁷⁰ Daniel Codina i Giol: "Una nueva antología de polifonía religiosa (siglos XVII-XVIII) en *Anuario Musical*, 51, 1996, pp. 111-133.

V. TRANSCRIPCIÓN DE LAS OBRAS DE MÚSICA DEL SIGLO XVII CONSERVADAS EN EL ARCHIVO CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

V.1. Introducción

Coincidiendo con los inicios del siglo XVII la música está inmersa en un proceso cambiante, consecuencia de una evolución musical que no supuso un cambio drástico en las costumbres musicales. Esta evolución generó la transición de la música del Renacimiento hacia la música barroca.⁹⁷¹ Varias son las claves protagonistas de este proceso que van a suponer novedades en la estética musical aunque en las catedrales la consolidación de un estilo no suele producirse mediante la negación de los anteriores, sino más bien por la asimilación de las experiencias ya acumuladas como representativas de la imagen que quería difundir esta institución.⁹⁷²

La polifonía renacentista del siglo XVI, también llamada polifonía clásica, se caracteriza ante todo por la proporción, la claridad, el orden y la unidad. En ella apenas tienen cabida las disonancias y cuando éstas aparecen lo hacen sólo como notas de paso de la melodía.⁹⁷³ La música renacentista debe permitir el perfecto entendimiento del texto. La técnica compositiva fundamental de la música de esta época es el contrapunto imitativo, predomina por tanto la horizontalidad de las voces.

En el siglo XVII, la melodía se va transformando y abandona el carácter lineal del siglo anterior. La música pierde la horizontalidad dando paso a la verticalidad. Se introducen nuevos giros melódicos, alteraciones, disonancias, saltos, cromatismos, intervalos cada vez más amplios,

⁹⁷¹ Cfr. José López Calo: *Historia de la música española, siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 11 y “La música religiosa en el barroco español orígenes y características generales” en *La música en el barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 147-189.

⁹⁷² Cfr. Carlos Martínez Gil: *La Capilla de Música de la Catedral de Toledo (1700-1764)*, Op. cit., p. 186.

⁹⁷³ Cfr. Emilio Casares Rodicio: “La música barroca: análisis formal e ideológico” en *La música en el barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, p. 17.

etc. buscando una mayor expresividad de la música. De esta manera la melodía va adquiriendo un protagonismo que necesita, a su vez, un refuerzo armónico que la sostenga.⁹⁷⁴ Surge el *acompañamiento continuo* que solía estar realizado por instrumentos como el bajón, el violón, el órgano o el arpa. Esta técnica va a pervivir dentro de la música religiosa hasta bien entrado el siglo XIX.⁹⁷⁵

A medida que avanza el siglo XVII las celebraciones litúrgicas van ganando en solemnidad y la música también debe avanzar y estar a la altura de estas celebraciones a las que acompaña. Esto se refleja musicalmente en el incremento de los miembros de las capillas, tanto cantores como ministriles, que permitiría su distribución en varios coros. Fruto de esta ampliación nace la *policoralidad*, una nueva manera de entender la polifonía con un efecto más grandioso acorde con los cambios que se van produciendo.

Con el nacimiento de la *policoralidad* se rompe la imagen de los cantores de la capilla colocados en torno un gran códice sustituyéndose por una polifonía compuesta *a papeles*, en la cual cada voz tiene sus propias partituras permitiendo así la movilidad de los músicos.

Todos estos cambios que distancian la música nueva de la renacentista no suponen una exclusión o abandono de la misma. A lo largo del siglo XVII convive la música compuesta según los parámetros de la polifonía clásica con la de la nueva polifonía barroca. Y aunque no sean muy numerosos, siguen componiéndose obras al estilo renacentista, para cuatro voces, sin acompañamiento instrumental.

Las obras de este siglo que se conservan en el archivo de la catedral de Toledo son un claro reflejo de lo anteriormente expuesto. En su capilla de música conviven de manera natural prácticas tradicionales con aspectos innovadores, de la misma forma que, desde el punto de vista arquitectónico, se funden épocas y estilos diferentes, pero que están avocados a ensamblarse armónicamente en un mismo espacio.⁹⁷⁶

⁹⁷⁴ Cfr. José López Calo, Op. cit., pp. 37-53.

⁹⁷⁵ Ibid., pp. 53-77.

⁹⁷⁶ Cfr. Carlos Martínez Gil, Op. cit., p. 186.

De las quince obras completas conservadas, dos de ellas están recogidas en códices o grandes libros de coro. Son dos Himnos compuestos para cuatro voces sin acompañamiento instrumental basados en la técnica del contrapunto imitativo renacentista. El primero de ellos *Jesu corona virginum*⁹⁷⁷ es del maestro Tejada, que desempeñó su magisterio en Toledo en los primeros años del siglo, y se encuentra recogido dentro del Códice 25.⁹⁷⁸ Este volumen también contiene obras de diferentes polifonistas del renacimiento, como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Ginés de Boluda, Alonso Lobo o Miguel de Ambiela. El segundo himno dedicado a *San Hermenegildo*⁹⁷⁹ es obra de Pedro de Ardanaz, último maestro de capilla del siglo XVII, y se encuentra contenido dentro del Codice nº 24 *Libro de Salmos y Himnos de canto de órgano a cuatro voces*, en el que también se hallan composiciones de maestros anteriores y posteriores a Pedro de Ardanaz, como Juan Navarro, Jaime Casellas o Miguel de Ambiela.



Imagen 7. Pedro de Ardanaz, *Himno a San Hermenegildo*, Códice 24. Archivo Capitular de la Catedral de Toledo.

⁹⁷⁷ La transcripción del himno *Jesu corona virginum* de Alonso de Tejada está realizada por el musicólogo Michael Noone en su obra *Códice 25 de la Catedral de Toledo*, Op. cit., pp. 137-139.

⁹⁷⁸ Esta obra estaba dedicada a Santa Leocadia, patrona de la ciudad de Toledo, y se compuso para ser interpretada en la festividad de la Translación de la Virgen (26 de abril) alrededor del año 1610. Cfr. Michael Noone y Graeme Skinner, Op. cit., p. 201.

⁹⁷⁹ Hermenegildo, hijo primogénito del rey Leovigildo, tras ser enviado a la *Bética* por su padre se convirtió al catolicismo por influjo de su esposa y por el trato que mantuvo con el Obispo Leandro. La reacción de su padre al enterarse fue fulminante, desterrando a numerosos prelados católicos entre ellos el mismo Leandro de Sevilla. Tras estas y otras circunstancias Hermenegildo se declaró rey soberano, su padre no se lo toleró y le declaró la guerra. Encerrado en la cárcel de Valencia, Hermenegildo fue obligado a recibir la comunión de un obispo arriano a lo que se negó valientemente siendo asesinado por ello. San Hermenegildo sólo tuvo culto general en España a partir de los tiempos de Felipe II. Cfr. Quintín Aldea Vaquero: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Tomo II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, p. 1086.

Este es un claro ejemplo de cómo durante todo el siglo XVII e incluso durante el siglo XVIII la capilla de música de la catedral de Toledo no abandona determinadas prácticas puramente renacentistas.

Además, se conserva el *Motete Dominica Tercia* del maestro Ardanaz a cuatro voces sin acompañamiento instrumental compuesto en papeles sueltos. En general el motete no fue una forma muy cultivada ya que las nuevas características se reflejan mejor en otro tipo de composiciones.⁹⁸⁰ La evolución que sufre la música en el paso del siglo XVI al XVII se produce de una manera progresiva, sin cambios bruscos, conviviendo ideas renacentistas con nuevas corrientes. Este motete de Pedro de Ardanaz, una composición que conserva muchas características del motete renacentista a pesar de estar compuesto a finales del siglo XVII.

Las demás obras conservadas son *salmos* y *magnificats*, la gran forma vocal religiosa cultivada por los compositores y para la cual reservaban sus mejores ideas musicales. En ellas se reflejan las técnicas compositivas plenamente barrocas como la citada *policoralidad*, y el

acompañamiento continuo para las voces de todos los coros que junto a la verticalidad de las voces con pasajes *homofónicos* logran efectos muy particulares de expresividad y grandiosidad.



Imagen 8. Thomas Micieces, *Magnificat a 10r*, Tiple 1, Coro I. Archivo Capitular de la Catedral de Toledo.

⁹⁸⁰ El motete es una forma polifónica vocal religiosa cuyo origen se remonta al siglo XIII. A partir de aquí evoluciona y a lo largo de su paso por los siglos, lejos de perderse, va reforzándose viviendo su momento de mayor apogeo en la segunda mitad del siglo XVI.

La mayoría de los salmos y magníficats que se conservan en el archivo de la catedral de Toledo fueron compuestos por maestros de capilla que desempeñaron su labor compositiva durante la segunda mitad del siglo XVII en la propia catedral o en otras capillas de música cercanas.⁹⁸¹ Son las obras que mejor representan el lenguaje barroco con sus nuevas características.

Estas obras tienen una estructura compositiva a ocho, diez, doce y trece voces repartidas en dos, tres y hasta cuatro coros con acompañamientos instrumentales y, en algunos casos, con ejemplos de bajo cifrado. A continuación se encuentran ordenadas por orden de menor a mayor número de voces:

- *Magnificat a 8* de Tomás Micieces para **dos coros** con acompañamiento de órgano en el segundo coro y acompañamiento general.
- *Magnificat de Quarto tono a 8* de Thomas Micieces para **dos coros** con acompañamiento del primer coro.
- *Credidi a 8* de Carlos Patiño para **dos coros** con acompañamiento del segundo coro y acompañamiento general.
- *Laetatus Sum a 8* de Carlos Patiño⁹⁸² repartidas en **dos coros** con acompañamiento de órgano para el segundo coro y un acompañamiento general interpretado por el arpa.
- *Laudate Dominum a 8* de Cristóbal Galán distribuidas en **dos coros** con acompañamiento de órgano para el segundo coro y acompañamiento general también de órgano.
- *Magnificat a 10* de Thomas Micieces distribuidas las voces en **tres coros**, el primero con acompañamiento y el tercero con acompañamiento de arpa y bajón.

⁹⁸¹ Es el caso de tres salmos que se conservan: *Credidi a 8*, *Laetatus Sum a 8* y *Laudate Dominum a 8*, compuestos por los maestros Carlos Patiño y Cristóbal Galán, ambos maestros de capilla de la Real Capilla de Madrid durante el siglo XVII.

⁹⁸² Esta obra tiene muchas similitudes con la transcripción del Salmo *Laetatus Sum a 8*, de Carlos Patiño, realizada por Lothar Siemens, sobre una partitura conservada en el Monasterio de Montserrat. Cfr. Lothar Siemens: *Carlos Patiño (1600-1675) Obras musicales recopiladas* vol. II, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1987, pp. 443-467.

- *Beatus Vir a 10* con instrumentos de Pedro de Ardanaz distribuidas las voces en **cuatro coros** con acompañamiento de órgano el primer coro, de arpa para el segundo coro, el tercer coro además de acompañamiento de órgano tiene bajón y bajoncillo, y el cuarto coro acompañamiento de órgano. También se encuentra acompañamiento de oboe que en este caso es un añadido posterior puesto que este instrumento aún no formaba parte de la capilla de música del siglo XVII.
- *Laetatus sum a 10* de Pedro de Ardanaz distribuidas en **tres coros** con acompañamiento de violón el primer coro, acompañamiento del segundo coro y el tercero de órgano.
- *Lauda Jerusalem a 12* de Thomas Micieces, distribuidas las voces en **tres coros** con acompañamiento de órgano para cada uno de los coros encontrándose indicaciones de bajo cifrado en la partitura del acompañamiento de órgano del tercer coro.
- *Laetatus Sum a 12* de Juan de Padilla, distribuidas las voces en **tres coros** con acompañamiento continuo el primer coro, acompañamiento de arpa el segundo coro y de órgano el tercero, encontrando indicaciones de bajo cifrado en todas las partituras de acompañamiento.
- *Laetatus Sum a 12* de Pedro de Ardanaz, repartidas las voces en **tres coros**, con acompañamientos de órgano y con indicaciones de cifrado en todas las partituras de acompañamiento.
- *Laetatus Sum a 13* de Pedro de Ardanaz, distribuidas las voces en **cuatro coros** con acompañamiento para el primer coro, el segundo tiene voces instrumentales interpretadas por el bajoncillo y el bajón, y acompañamiento de órgano para el cuarto coro teniendo indicaciones de bajo cifrado la partitura del órgano del cuarto coro.

Los coros que llevan acompañamiento de órgano tendrían condicionada su posición en el templo, estando próximos a los lugares donde se encontraban estos instrumentos. En los casos de acompañamientos con otros instrumentos como arpa, violón o bajón se colocarían en el lugar de la catedral que desease el maestro de capilla para conseguir el efecto acústico y de teatralidad deseado. Esta colocación de los coros crearía una atmósfera musical envolvente que llenaría cada rincón de la catedral toledana.

V.2. Comentario Crítico

Para la realización de las transcripciones contenidas en este capítulo se han respetado fielmente las partituras originales ya que su estado de conservación así lo permiten encontrándose pequeños fragmentos musicales que, debido al deterioro del papel, permanecen ilegibles. Estas partes de la música que, en consecuencia, no podían transcribirse, se encuentran marcadas con corchetes.

En cuanto a los nombres de las notas, las transcripciones preservan la altura original escrita de la polifonía, independientemente de las combinaciones de claves altas o bajas que figuren en el original. Los errores evidentes del manuscrito se corrigen en la transcripción y se encuentran reseñados en el Aparato Crítico.

En el caso de la duración de las figuras se ha optado por reducir a la mitad el valor de las mismas con respecto al original convirtiendo así las breves en las actuales redondas, las semibreves en las blancas, las mínimas en negras, las semimínimas en corcheas, las fusas en semicorcheas y las semifusas en fusas. Los grupos de silencios de la fuente original se descomponen en la transcripción en sus equivalentes modernos.

Todas las alteraciones de la fuente original se encuentran reproducidas en la transcripción. Los sostenidos de la fuente se transcriben, donde resultan pertinentes, como becuadros.

Las alteraciones transcritas sobre el pentagrama no se encuentran en la fuente original pero consideramos que son necesarias en el contexto por lo que se han añadido fuera del pentagrama para diferenciarlas de las indicadas por el compositor.

Se ha optado por utilizar las claves modernas actuales indicándose las originales al inicio de cada obra, así como la altura y duración de la primera nota de la fuente original.

El texto de cada obra se corresponde con la ortografía eclesiástica latina habitual de comienzos del siglo XX para facilitar la lectura, modificándose determinadas letras de algunas palabras, así como la descomposición de las contracciones habituales de la época. La colocación

de las sílabas respeta la fuente original ya que suele estar perfectamente indicada la correspondencia de cada sílaba del texto con la música.

Todo lo expuesto anteriormente cumple la doble intención de respetar fielmente la fuente original conservada que se ha transcrito y la consecución de una partitura musical adaptada que pueda ser interpretada en la actualidad.

V.3. Aparato Crítico

Las notas indicadas en este apartado hacen siempre referencia a lo que se encuentra en el manuscrito original a partir del cual se han realizado las transcripciones, convirtiéndose así en un fiel reflejo de la fuente consultada. Solamente los compases o partes de los mismos que son añadidos se encuentran entre corchetes siendo el motivo el deterioro del papel original por el paso del tiempo en algunas partituras y en otros casos errores de copista que se subsanan.

1. Magnificat a 8 (T. Micieces)

- c. 49, S, coro II: *do* natural.
- cc. 68-69, T, coro I: *mi* de la tercera parte y *fa* de la primera parte blancas.
- c. 68, B, coro I: *la* blanca.
- cc. 73-74, A, coro I: fuente original incompleta.
- cc. 73-74, T, coro II: fuente original incompleta.
- c. 74, T, coro I: *do* natural.

2. Magnificat a 10 (T. Micieces)

- c. 6, T, coro I: *do* negra sostenido.
- c. 7, T, coro I: *do* natural.
- c. 7, B, coro I: hay figuras de más.
- c. 49, S1, coro III: *do* sostenido.
- c. 63, A, coro I: *do* natural.
- c. 63, B, coro II: falta el silencio de blanca.

- c. 68, B, coro I: *fa* natural.
- cc. 69-77, S1 y Arpa, coro III: hay silencios de más.
- c. 78, Arpa, coro III: cifrado “4bemoI”.
- c. 79, S2, coro III: *si* natural.
- c. 80, S1, coro III: *si* natural.
- cc. 94-96, Arpa, coro III: papel deteriorado.
- c. 96, S, coro I: *fa* natural.
- cc. 96-97, B, coro I: *fa* negra cuarta parte y *do* negra primera parte no constan en el original.
- c. 96, A y B, coro II: *fa* natural.
- c. 96, S1 y Bajón, coro III: *fa* natural.
- c. 99, B y Acompto, coro I: corchea *re*.
- c. 102, Arpa, coro III: papel deteriorado.
- c. 114, S, coro I: corchea de la segunda parte del compás *fa*.
- c. 114, A, coro II: *fa* natural.
- cc. 120-121, Arpa, coro III: papel deteriorado.
- c. 123, A, coro II: corchea primera parte *si* sostenido.
- cc. 136-137, Arpa, coro III: papel deteriorado.
- c. 146, Arpa, coro III: corcheas primera parte *re-re*.
- c. 149, Arpa, coro III: papel deteriorado.
- cc. 153-154, Arpa, coro III: papel deteriorado.
- c. 156, S, coro I y S1, coro III: *do* natural.

3. Magnificat de Quarto Tono (T. Micieces)

- c. 2, T, coro I: *fa* natural.
- c. 3, Acompto., coro I: *sol* natural.
- c. 8, S y T, coro II: *fa* natural y *do* natural.
- c. 10, A, coro II: *fa* natural.
- c. 17, Acompto., coro I: papel deteriorado.
- cc. 19-20, S, T y Acompto. coro I y S, T, coro II: *do* natural y *sol* natural.
- c. 20, Acompto., coro I: hay figuras de más.

- c. 23, S, coro II: *fa* natural.
- c. 34, Acompto., coro I: *sol* negra.
- c. 36, T, coro II: *do* natural.
- c. 37, S, coro I: *do* natural.
- c. 39, S, T, coro I y S, coro II: *sol* natural.
- c. 40, T, coro I: *fa* natural.
- c. 41, Acompto., coro I: papel deteriorado.
- c. 46, T, coro II: *fa* natural.
- c. 48, B, coro I: *do* natural.
- cc. 49-50, S, T, coro I y S, T, coro II: *do* natural.
- cc. 63-64, S y Acompto., coro I: *fa* natural.
- c. 76, T y B, coro I: falta el silencio de blanca.
- c. 83, A, coro I: *sol* natural.
- c. 84, T, coro I: *sol* natural.
- cc. 85-86, T coro I y S, A, coro II: *do* natural.
- c. 87, T, coro II: primera parte *fa* blanca y *sol* redonda, tercera parte *re* redonda.
- cc. 88-89, T, B, Acompto., coro I: *sol* natural.
- c. 93, T, coro II: negra *re*.
- c. 96, A, coro II: *do* natural.
- c. 99, S, coro II: *sol* negra sostenido.
- c. 100, A, coro I: segunda corchea de la tercera parte *do*.
- c. 100, Acompto., coro I: papel deteriorado.
- c. 101, A, coro I: *do* natural.
- c. 110, T, coro I y S, coro II: *fa* natural y *sol* natural.

4. Lauda Jerusalem (T. Micieces)

- c. 5, órgano, coro III: *sol* corchea no consta en el original.
- cc. 6-8, órgano, coro III: papel deteriorado.
- cc. 8-9, T, coro I, T, coro II y A, coro III: *mi* natural.
- c. 10, T, coro II: *si* corchea sostenido.

- c. 12, S1, coro I y A, coro III: *do* natural y *si* sostenido.
- c. 14, T, coro II: *mi* natural.
- c. 17, B, coro II: *si* negra sostenido.
- c. 18, A, coro II: *do* negra tercera parte sostenido.
- c. 19, S, coro II: *si* negra sostenido.
- c. 24, Acompto., coro I, B y órgano, coro III: *mi* natural.
- cc. 37-38, S1, T, coro I y B, coro III: *mi* natural.
- cc. 40-42, S1, T, coro I y S, B, órgano, coro III: *si* sostenido.
- c. 47, órgano, coro III: papel deteriorado.
- c. 62, T, coro I: *si* corcheas segunda y tercera parte sostenido.
- c. 63, S, coro I, A, coro II, A, T, coro III: *fa* natural.
- c. 64, S2, coro I y A, coro III: *si* redonda sostenido.
- c. 68, Acompto., coro I: *mi* natural.
- c. 73, S2, coro I y T, coro III: *si* sostenido.
- c. 77, A, coro III: semicorchea *fa*.
- c. 78, S, coro III: en la tercera parte *sol* negra con puntillo y *si* corchea sostenido.
- cc. 78-79, S1 y T, coro I, S, A, T, B, órgano, coro III: *si* sostenido.

5. Laetatus Sum (Juan de Padilla)

- c. 13, Acompto. general: *fa* blanca no consta en el original.
- c. 37, S2, coro I: silencio de redonda no consta en el original.
- c. 52, T, coro I: *re* blanca y *la* redonda no constan en el original.
- c. 114, S2, coro I: *fa* natural.
- c. 117, S2, coro I, A, coro II: *do* natural.
- c. 119, S1, coro I: *sol* natural.
- c. 125, S, coro III: *do* natural.
- c. 150, S, coro II: *fa* natural.

6. Dominica Tercia (Pedro de Ardanaz)

- c. 20, A: *si* blanca sostenido.
- cc. 40-41, S, T: *si* negra sostenido.
- c. 43, S: *si* corchea bemol.
- c. 47, T: negra cuarta parte *si* sostenido.
- c. 60, T: *si* negra sostenido.
- c. 66, S: *si* blanca sostenido.
- c. 73, T: *si* corchea sostenido.

7. Beatus Vir a 10 con Instrumentos, (Pedro de Ardanaz)

- c. 15, S1, coro II: *fa* natural.
- c. 16, S2, coro II: *fa* natural.
- c. 35, S1, coro I, Acompto. Coro III y IV: *fa* natural.
- c. 42, S1, coro I: *do* natural.
- c. 64, S, coro I: *do* natural.
- c. 80, T, coro IV: *fa* natural.
- c. 83, T, coro IV: *sol* natural.
- c. 84, S, T, coro IV: cuarta parte del compás *do* sostenido. Segunda parte tenor *fa* corcheas sostenido.
- c. 88, órgano, coro I: *re* blanca.
- c. 97, S1, coro II: *sol* natural.
- cc. 99-100, oboe, coro III: *fa* negra sostenido.
- c. 109, Bajoncillo1, oboe, coro III: partes tercera y cuarta del compás *re* blanca en el Bajoncillo y *la* blanca en la voz del oboe.
- c. 110, Bajoncillo 1, coro III: antes de la negra de la última parta hay un *sol* corchea de más.

8. Laetatus Sum a 10 (Pedro de Ardanaz)

- c. 5, S, coro II: *fa* natural.
- c. 8, A, coro II: *si* bemol.
- c. 11, S1, coro I: papel deteriorado.

- cc. 19-20, S1, coro I: papel deteriorado.
- c. 19, S, coro II: *fa* natural.
- c. 28, S1, coro I: papel deteriorado.
- cc. 29-30, S2, Acompto., coro I: papel deteriorado.
- c. 34, órgano, coro III: *si* natural.
- c. 42, S2, coro I: papel deteriorado.
- c. 44, S1, coro I: *re* sostenido.
- c. 46, A, coro III: *fa* natural.
- c. 49, S1, coro I: papel deteriorado.
- c. 53, S2, coro I: papel deteriorado.
- c. 90, Acompto., violón, coro I: *fa* sostenido.
- cc. 90-91, S1, coro I: papel deteriorado.

9. Laetatus Sum a 12 (Pedro de Ardanaz)

- c. 16, T, coro II y A, coro III: *si* sostenido.
- c. 25, A, coro III: *si* blanca sostenido.
- c. 31, B, órgano, coro III: *si* blanca sostenido. En la voz del órgano *si* blanca bemol.
- c. 62, S2, coro I: *si* sostenido.
- cc. 64-66, S1, coro I y A, coro II: *fa* natural.
- c. 67, B, órgano, coro II: *si* blanca sostenido.
- c. 75, T, coro I: *fa* natural.
- cc. 78-81, B, órgano, coro II: cinco compases en silencio.
- c. 78, B, órgano, coro III: *si* bemol. En la voz del órgano *si* sostenido.
- c. 79, T, coro III: *si* sostenido.
- c. 83, órgano, coro II: el cifrado no consta en el original.
- c. 92, T, Acompto., coro I: *si* sostenido.
- c. 98, A, coro II, T, coro III: *si* sostenido.
- c. 144, A, B, coro II, S, coro III: *si* bemol (Alto). *Si* sostenido.
- c. 151, A, coro II, T, coro III: *si* sostenido.
- c. 194, A, coro I: *si* sostenido.

- cc. 230-231, T, Acomppto., S1, coro I: *si* sostenido.
- c. 232, S1, coro I: *si* bemol.
- cc. 232-236, A, coro II, T, coro III: *si* sostenido.
- c. 253, S, coro II: *si* sostenido.
- c. 259, S2, coro I: *si* sostenido.
- cc. 262-263, Acomppto., coro I: los silencios no constan en el original.
- cc. 266-268, S2, coro I, A, coro II: *si* sostenido.
- c. 273, T, Acomppto., coro I: *si* sostenido. El acompañamiento *si* bemol.
- cc. 291-292, A, coro II, T, coro III: *si* sostenido.

10. Laetatus Sum a 13 (Pedro de Ardanaz)

- c. 8, S, coro I: *si* sostenido.
- c. 11, S, coro II: *si* sostenido.
- c. 12, Acomppto., coro I, S1, T, coro III: *mi* natural.
- c. 14, S, coro I: *si* sostenido.
- c. 17, S2, coro III: *si* sostenido.
- cc. 24-25, S, coro I: *si* sostenido.
- cc. 27-31, S, T, coro I: *si* sostenido.
- c. 29, S, coro I: *do* sostenido.
- c. 38, T, coro III: *si* sostenido.
- c. 46, T, coro IV: *si* sostenido.
- c. 52, T, coro III: *mi* natural.
- c. 57, T, coro IV: *si* sostenido.
- cc. 64-65, S, coro I, T, coro III: *mi* natural.
- c. 67, S1, coro III, S, coro IV: *si* sostenido.
- c. 69, S, coro II: *si* sostenido.
- cc. 77-83, T, coro I, S, coro II, T, coro III, S, T, órgano, coro IV: *si* sostenido.
- c. 81, S1, coro III: *si* bemol.
- c. 93, S2, coro III: *si* bemol.
- c. 93, T, coro III: *si* sostenido.

- cc. 99-101, T, coro I, B, coro II, S, T, órgano, coro IV: *si* sostenido.
- cc. 106-108, S1, coro III, A, T, coro IV: *si* sostenido.
- c. 106, S, coro IV: *si* bemol.
- c. 111, A, coro III: *mi* natural.
- c. 114, T, coro III: *si* sostenido.
- c. 117, S, coro I: *si* sostenido.
- cc. 118-119, T, B, coro IV: *si* sostenido.
- c. 122, S2, coro III, A, coro IV: *si* sostenido.
- c. 125, S2, T, coro III: *si* sostenido.
- c. 129, A, coro III: *mi* bemol.
- c. 130, Acompto., coro I: *fa* negra de la cuarta parte no consta en el original.
- cc. 132-134, S2, coro III, A, coro IV: *si* sostenido.

11. Himno a San Hermenegildo (Pedro de Ardanaz)

- c. 14, S: *fa* corchea sostenido.
- c. 17, S: *fa* corchea sostenido.
- c. 27, A: *do* corchea sostenido.
- c. 33, T: *fa* natural.

12. Credidi, a 8 (Carlos Patiño)

- c. 6, A, coro I: *do* natural.
- c. 19, T, coro I, S, coro II: *fa* natural y el *sol* natural.
- c. 20, T, coro I: silencio de redonda no consta en el original.
- c. 24, A, coro II: *do* sostenido.
- c. 25, A, coro I, T, coro II: *sol* natural y *fa* natural.
- c. 28, A, coro II: *si* natural.
- c. 35, B, coro I: *si* natural.
- c. 46, T, coro I: *fa* natural.
- c. 49, A, coro II: la primera semicorchea de la tercera parte del compás *sol*.
- c. 50, T, coro I: *fa* natural.

- c. 50, Acompto., coro II: las tres últimas semicorcheas del compás *fa-fa-fa*.
- c. 51, S, coro I y S, coro II: *fa* sostenido y *fa* natural.
- cc. 56-58, S, T, coro I y T, coro II: *fa* natural.
- c. 65, A, T, B, coro I: silencios de blanca no constan en el original.
- c. 80, T, coro II: *fa* natural.
- c. 88, T, coro I: *fa* natural.

13. Laetatus Sum, a 8 (Carlos Patiño)

- c. 8, S2, coro I: *fa* natural.
- c. 11, A, coro II: última corchea del compás *fa* sostenido.
- c. 39, S1, coro I: *do* natural.
- c. 40, T, coro II: *do* natural.
- c. 51, A, coro II: última corchea del compás *sol* sostenido.
- c. 66, S2, coro I, T, coro II: *do* natural.

14. Laudate Dominum, a 8 (Cristóbal Galán)

- c. 34, órgano: última corchea del compás *sol*.
- c. 36, órgano: primera corchea de la última parte del compás *do*.
- c. 38, S, coro II: *fa* natural y *sol* natural.
- c. 39, A, coro II: *fa* natural.
- c. 43, T, coro II: *do* natural.
- cc. 46 y 48, A, coro I: *fa* natural.
- c. 78, S2, coro I: *sol* natural.
- c. 83, S, coro II: *do* natural.

V.4. Transcripciones

Las siguientes páginas de esta investigación contienen las transcripciones de las obras de música compuestas a lo largo del siglo XVII, que se conservan en el Archivo Capitular de la Catedral de Toledo.

1. Magnificat

a 8 voces

Thomas Micieces

Coro I

Soprano
Alto
Tenor
Bajo

Mag - ni - fi - cat. A - ni - ma me - a
A - ni - ma me -
A - ni - ma me -
A - ni - ma me -

Coro II

Soprano
Alto
Tenor
Bajo

Órgano

Acompañamiento General

3

Do - - - - mi - num in
 - - - a Do - - mi - num in
 a Do - - - - mi - num in
 a - - - - Do - - mi - num in

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us
 Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us
 Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us
 Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us
 Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us

7

De - o qui - a res-pe - xit an -

De - o qui - a res-pe - xit an -

8
De - o qui - a res-pe - xit an -

De - o qui - a res-pe - xit an -

in De - o sa - lu - ta - ri me - o hu - mi - li - ta - tem

in De - o sa - lu - ta - ri me - o hu - mi - li - ta - tem

8
in De - o sa - lu - ta - ri me - o hu - mi - li - ta - tem

in De - o sa - lu - ta - ri me - o hu - mi - li - ta - tem

ci - llae-su - ae be - a - tam me di - cent om -
ci - llae su - ae be - a - tam me di - cent om -
ci - llae su - ae be - a - tam me di - cent om -
ci - llae su - ae be - a - tam me di - cent om -

Ec - ce e - nim ex hoc om - nes
Ec - ce e - nim ex hoc om - nes
Ec - ce e - nim ex hoc om - nes
Ec - ce e - nim ex hoc om - nes
Ec - ce e - nim ex hoc om - nes

- nes ge - - - ne - ra - ti - o - - - nes qui - a fe - cit

- nes ge - ne - ra - ti - o - - - nes qui - a fe - cit

- nes ge - ne - ra - ti - o - - nes - - - qui - a fe - cit

- nes ge - ne - ra - ti - o - - - nes qui - a fe - cit

ge - ne - ra - ti - o - - - nes

ge - ne - ra - ti - o - nes - - -

ge - - ne - ra - ti - o - - - nes

ge - ne - ra - - - ti - o - - - nes

mi-hi mag - na qui po - tens est et mi-se-ri -
mi-hi mag - na qui po - tens est et mi-se-ri -
8 mi-hi mag - na qui po - tens est et mi-se-ri -

mi - hi mag - na qui po - tens est et mi - se - ri -

et sanc - tum no - men e - ius
et sanc - tum no - men e - ius
et sanc - tum no - men e - ius
et sanc - tum no - men e - ius

cor - di - a e - ius in pro - ge - ni - es

cor - di - a e - ius in pro - ge - ni - es

8 cor - di - a e - ius in pro - ge - ni - es

cor - di - a e - ius in pro - ge - ni - es

a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es

a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni -

8 a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni -

a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es

ti - men - ti - bus e - - - - - um

ti - men - ti - bus e - - - - - um

ti - men - ti - bus e - - - - - um

— ti - men - ti - bus e - - - - - um

fe - cit po - ten - ti - am in

es fe - cit po - ten - ti - am in

es fe - cit po - ten - ti -

fe - cit po - ten - ti - am —

dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i

dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i

dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i

dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i

dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i

bra - chi - o su - o de po - su - it po - ten - tes

bra - chi - o su - o de po - su - it po - ten - tes

am in bra - chi - o su - o de po - su - it po - ten - tes de

— in bra - chi - o su - o de po - su - it po - ten - tes de

et e - xal - ta - vit hu - mi - les im - ple - vit bo -

et e - xal - ta - vit hu - mi - les im - ple - vit

et e - xal - ta - vit hu - mi - les im - ple - - - vit

et e - xal - ta - vit hu - mi - les im - ple - - - vit

— de se - de e - su - ri - en - tes im - ple - vit

— de se - de e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis

— se - de e - su - ri - en - tes im - ple - vit

se - de e - su - ri - en - tes im - ple - - - vit

- - nis et di - vi - tes di - mi - sit in - an - nes pu -
 bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit in - an - nes pu -
 bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit in - an - nes pu -
 bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit in - an - nes pu -

bo - nis et di - vi - tes sus - ce - pit Is - ra - el
 bo - nis et di - vi - tes sus - ce - pit Is - ra - el
 bo - nis et di - vi - tes sus - ce - pit Is - ra - el
 bo - nis et di - vi - tes sus - ce - pit Is - ra - el

- e-rum su - - - - um
 - e-rum su - - - - um
 - e-rum su - - - - um
 - e-rum su - - - - um

re - cor - da - - - - tus mi - se -
 re - cor - da - tus re - cor - da - tus mi -
 re - cor - da - tus mi -
 re - cor - da - - - - tus mi -

si - cut lo - cu - tus est

si - cut lo - cu - tus est

si - cut lo - cu - tus est

si - cut lo - cu - tus est

si - cut lo - cu - tus est

ri - cor - di - ae su - - ae si - cut lo - cu - tus est ad

se - ri - cor - di - ae su - - ae si - cut lo - cu - tus est ad

se - ri - cor - di - ae su - - ae si - cut lo - cu - tus est ad

se - ri - cor - di - ae su - - ae si - cut lo - cu - tus est ad

se - ri - cor - di - ae su - - ae si - cut lo - cu - tus est ad

A - bra - ham A - bra - ham et

A - bra - ham A - bra - ham et

A - bra - ham A - bra - ham et

A - bra - ham A - bra - ham et

A - bra - ham A - bra - ham et

pa - tres nos - tros A - bra - ham

pa - tres nos - tros A - bra - ham

pa - tres nos - tros A - bra - ham

pa - tres nos - tros A - bra - ham

pa - tres nos - tros A - bra - ham

se - mi - ni e - ius in sae - cu - la Glo - ri - a pa - tri

se - mi - ni e - ius in sae - cu - la Glo - ri - a pa - tri

se - mi - ni e - ius in sae - cu - la Glo - ri - a pa - - -

se - mi - ni e - ius in sae - cu - la Glo - ri - a pa - tri

Glo - ri - a pa - tri

Glo - ri - a pa - tri et

Glo - ri - a pa - tri

Glo - ri - a pa - tri

Glo - ri - a pa - tri

et spi-ri - tu - i sanc - to

et spi-ri - tu - i sanc - - - to

tri et spi-ri - tu - i sanc - to

et spi-ri - tu - i sanc - to

et fi - - - li - o si - cut

fi - li - o si - cut

et fi - li - o si - cut

et fi - li - o si - cut

et fi - li - o si - cut

et in sae - cu - la sae - cu -
 et in sae - cu - la sae - cu -
 et in sae - cu - la sae - cu -

et in sae - cu - la sae - cu -

e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
 e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
 e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
 e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A - - -

lo - rum A - - - men sae - cu - lo - rum A - men A -

lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A - - -

lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A -

sae - cu - lo - - - - rum

sae - cu - lo - rum A - men se -

sae - cu - lo - - - - rum

sae - cu - lo - rum A - - - men

sae - cu - lo - rum A - - - men

men A - - - - men.
men A - - - - men.
men sae - cu - lo - rum A - - - - men.
- - - - - men A - - - - - men.

A - - - - - men.
- - - cu - lo - rum A - men A - - - - - men.
A - - - - - men A - - - - - men.
A - men.

A - men.

2. Magníficat

a 10 voces

Thomas Micieces

Coro I

Soprano
Alto
Tenor
Bajo
Acompañamiento

Coro II

Soprano
Alto
Tenor
Bajo

Coro III

Soprano I
Soprano II
Bajón
Arpa

A - - ni - ma me - a Do - mi - num

A - ni - ma

4

Do - mi - - - - num A - ni - ma me - - - a Do - - -

- - mi - num A - ni - ma me - a Do - mi - num Do - - - -

8 mi - - - - num Do - mi - num A - ni - ma me - - - - -

A - ni - ma me - - - - a me - a Do -

me - a Do - mi - num a - ni - ma me - - - - a Do - mi - num

A - ni - ma me - a Do - mi - num Do - mi - num a - ni - ma

A - ni - ma me - - - - a Do - - - - mi - num Do -

8

mi - num
mi - num
a Do - mi - num

mi - num
Do - mi - num
me - a Do - mi - num
mi - num

Et e-xul-ta - - - vit et e-xul-ta - vit
Et e-xul-ta - - - - vit et e-xul-ta -
Et e-xul-ta - - - - vit et e-xul-ta -

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. All staves contain a whole rest in every measure, indicating that the instruments are silent during this section.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. All staves contain a whole rest in every measure, indicating that the instruments are silent during this section.

The third system of the musical score features vocal lines and piano accompaniment. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The vocal lines are written in a soprano and alto register. The piano accompaniment is written in the bass clef. The lyrics are: "et e-xul-ta - - - vit spi - ri-tus me - us spi-ri-tus me - - - vit et e-xul-ta - - - vit spi - ri-tus me - us spi-ri-tus me -".

in De - o in De - o

in De-o in De - o

8 in De - o in De - o

This system contains four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).

in De-o in De - o

in De-o in De - o

8 in De-o in De - o

in De-o in De - o

This system contains four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The music continues in 4/4 time with a key signature of one sharp.

us in De - o sa - lu-ta - ri me-o sa - lu - ta - ri me -

us in De - o sa - lu-ta - ri me-o sa - lu - ta - ri me -

This system contains four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The music continues in 4/4 time with a key signature of one sharp.



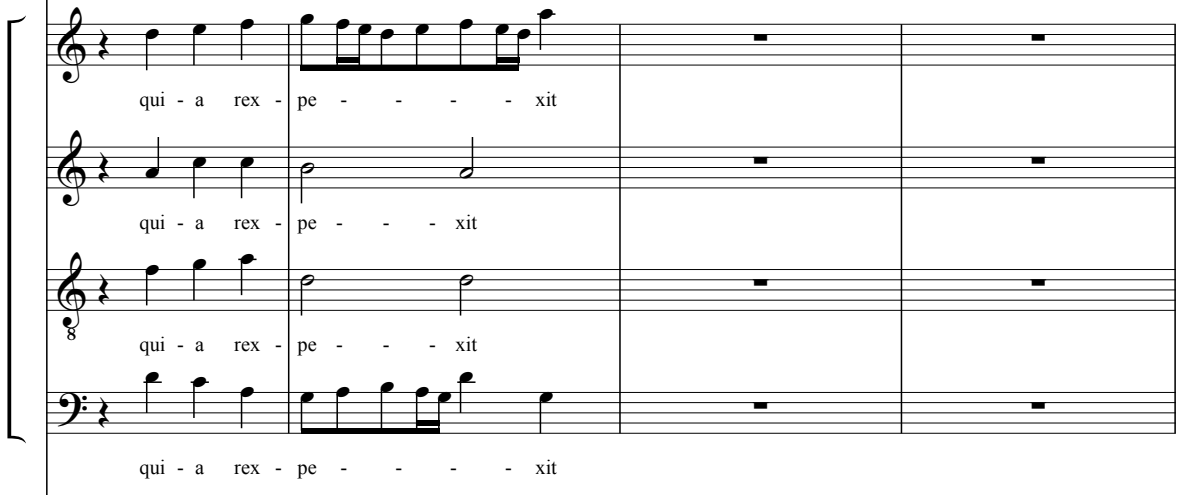
qui - a - - - rex - pe - - - - xit

qui - a rex - pe - - - xit

qui - a rex - pe - - - xit

qui - a rex - pe - - - xit

qui - a rex - pe - - - xit



qui - a rex - pe - - - - xit

qui - a rex - pe - - - xit

qui - a rex - pe - - - xit

qui - a rex - pe - - - - xit



o

qui - a rex - pe - - - -

o

qui - a rex - pe -

6

hu-mi-li-ta - tem an - ci-lae su - ae an - ci - llae su-ae Ec - ce e - nim ex

hu-mi-li-ta - tem an-ci-lae su - ae su - ae Ec - cee-nim ex

an-ci-lae su - ae hu-mi-li-ta-tem an-ci-lae su - ae Ec - ce e - nim ex

Ec-ce e - nim ex hoc

Ec - ce e - nim ex hoc

Ec-ce e - nim ex hoc

Ec-ce e - nim ex hoc

xit ec-ce e - nim ex hoc

xit ec-ce e - nim ex hoc

hoc be-a-tam me di - cent om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes

hoc be-a-tam me di - cent om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes

8 hoc be-a-tam me di - cent om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes

Two bass staves with corresponding lyrics.

be-a-tam me di-cent om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes

be-a - tam me di - cent om-nes ge-ne-ra-ti-o -

8 be-a-tam me di-cent om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes

be-a-tam me di-cent om-nes ge-ne-ra-ti-o - nes

be-a-tam me di-cent be-a-tam me di - cent om-nes ge-ne-ra-ti-

be-a-tam me di-cent be-a-tam me di - cent om-nes ge-ne-ra-ti-o -

Two bass staves with corresponding lyrics.

om-nes ge - ne-ra-ti-o - nes

om-nes ge - ne-ra-ti-o - nes

om-nes ge - ne-ra-ti-o - nes

om-nes ge - ne-ra-ti-o - nes qui - a fe - cit mi-hi mag - na qui po-tens est

nes om-nes ge - ne-ra-ti-o - nes qui - a fe - cit mi-hi mag - na qui po-tens est

om-nes ge - ne - ra-ti-o - nes qui - a fe - cit mi-hi mag - na qui po-tens est

om-nes ge - ne - ra-ti-o - nes qui - a fe - cit mi-hi mag - na qui po-tens est

o - nes ge-ne-ra-ti-o - nes

nes om-nes ge - ne-ra-ti-o - nes et

et mi-se-ri-cor-
et mi-se - ri -
et mi-se - ri -

et sanc-tum no-men e-ius et sanc-tum no-men e - - - ius
sanc-tum no-men e-ius et sanc-tum no-men e-ius et sanc-tum no-men e - - - ius

First system of musical notation, measures 40-43. It consists of five staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are: "di - a e - ius et mi - se - ri - cor - di - a e - cor - di - a e - ius et mi - se - ri - cor - di - a e - - - cor - di - a e - - - ius e - - - - -".

Second system of musical notation, measures 44-47. It consists of five staves: three vocal staves and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "et mi - se - ri - cor - di - a e - - ius e - - - et mi - se - ri - cor - di - a e - - et mi - se - ri - cor - di - a e - - - et mi - se - ri - cor - di - a e - - -".

Third system of musical notation, measures 48-51. It consists of five staves: three vocal staves and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "et mi -".

ius a pro-ge - ni - e in_

ius a pro-ge - ni - e

ius a pro - ge - ni - e in_

ius a pro-ge - ni - e in

ius a pro-ge - ni - e in_

ius a pro-ge - ni - e in_

ius a pro-ge - ni - e in_

mi - se - ri - cor - di - a e - ius a pro-ge - ni - e in_

se - ri - cor - di - a e - ius a pro-ge - ni - e in_

— pro-ge - ni - es ti-men-ti-bus
in pro-ge - ni - es ti-men-ti-bus
8 — pro-ge - ni - es ti-men-ti-bus

This system contains measures 48 through 51. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "— pro-ge - ni - es ti-men-ti-bus" for Soprano, "in pro-ge - ni - es ti-men-ti-bus" for Alto, "8 — pro-ge - ni - es ti-men-ti-bus" for Tenor, and "— pro-ge - ni - es ti-men-ti-bus" for Bass. The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line.

pro - ge - ni - es ti - men - ti - bus
— pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus
8 — pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus ti -
— pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus

This system contains measures 52 through 55. It features four vocal staves and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "pro - ge - ni - es ti - men - ti - bus" for Soprano, "— pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus" for Alto, "8 — pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus ti -" for Tenor, and "— pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus" for Bass. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

— pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus ti - men - ti - bus e - - -
— pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus ti - men - ti - bus
— pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus ti - men - ti - bus

This system contains measures 56 through 59. It features four vocal staves and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "— pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus ti - men - ti - bus e - - -" for Soprano, "— pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus ti - men - ti - bus" for Alto, "— pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus ti - men - ti - bus" for Tenor, and "— pro-ge - ni - es ti - men - ti - bus" for Bass. The piano accompaniment features a more active right-hand part with sixteenth-note patterns in the final measures.

ti - men - ti - bus e - - - - um. Fe - cit po - ten - ti - am

- - - - - um. Fe - cit po - ten - ti - am

⁸ bus ti - men - ti - bus e - - - - um. Fe - cit po - ten - ti - am

musical notation including treble and bass clefs, notes, rests, and a key signature change to G major.

bus ti - men - ti - bus e - - - - um. Fe - cit po -

bus ti - men - ti - bus e - um. Fe - cit po -

⁸ bus e - um ti - men - ti - bus e - - - - um. Fe - cit po -

bus e - - - - - um. Fe - cit po -

musical notation including treble and bass clefs, notes, rests, and a key signature change to G major.

bus ti - men - ti - bus e - um.

bus ti - men - ti - bus e - um e - um.

musical notation including treble and bass clefs, notes, rests, and a key signature change to G major.

Measures 1-4, measures 1-4, measures 1-4, and measures 1-4. All staves are empty.

ten - ti - am in bra - chi - o su -

ten - ti - am in bra - chi - o su -

ten - ti - am in bra - chi - o su -

ten - ti - am in bra - chi - o su -

In bra - chi - o su - o

In bra - chi - o su - o

fe - cit po - ten - ti - am
fe - cit po - ten - ti - am
fe - cit po - ten - ti - am

o
o
o
o

in bra - chi - o su - o in
in bra - chi - o su -

in bra - chi - o su - o dis - per - sit su -

in bra - chi - o su - o dis - per - sit su -

in bra - chi - o su - o dis - per - sit su -

dis - per - sit su - per - bos

dis - per - sit su - per - bos

dis - per - sit su - per - bos

dis - per - sit su - per - bos

bra - chi - o su - o

o

per - bos men - te cor - dis su -

per - bos men - te cor - di - su -

per - bos men - te cor - dis su -

men - te cor - dis su - - - i

men - te cor - dis su - - - i

men - te cor - dis su - - - i

men - te cor - dis su - - - i

First system of musical notation. It consists of five staves. The top three staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and the bottom two are piano accompaniment (Right and Left Hand). The lyrics are: - - i men - te cor - dis su - - - i.

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top three staves are vocal parts and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are: men - te cor - dis su - - - i.

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top three staves are vocal parts and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are: De - po - su - it po - . The system concludes with a fermata over the final notes.

The first system of the musical score consists of five staves. From top to bottom, they are: a treble clef staff, a treble clef staff, a treble clef staff with an octave sign (8), a bass clef staff, and a bass clef staff. All staves in this system contain a whole rest in each of the four measures.

The second system of the musical score consists of five staves, identical in layout to the first system. All staves in this system contain a whole rest in each of the four measures.

The third system of the musical score features vocal lines and a bass line. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The third staff is a bass line in bass clef. The bottom two staves are empty. The lyrics are: "po-su-it po-ten-tes de se - - - de po-ten-tes de se - - - de et e-xal-ten-tes de se - - - de po-ten-tes de se - - - de". The bass line includes triplets of eighth notes in the first two measures.

The first system of the musical score consists of five staves. From top to bottom, they are: a treble clef staff, a treble clef staff, a treble clef staff with an octave sign (8), a bass clef staff, and a bass clef staff. All staves in this system contain a whole rest, indicating that the instruments are silent for this section.

The second system of the musical score consists of five staves, identical in layout to the first system. All staves contain a whole rest, indicating that the instruments are silent for this section.

The third system of the musical score features vocal lines and a bass line. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom three staves are instrumental accompaniment, including a bass line. The lyrics are: "ta - - - vit et e-xal-ta - - - vit et e-xal - ta - vit hu - - - mi - et e - xal-ta - - - - vit et e - xal - ta - vit et e - xal-ta - vit hu-mi -". The bass line provides a harmonic foundation for the vocal parts.

E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis
 E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis
 E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis
 E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis

E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis
 E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis
 E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis
 E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis

- - les et di - vi -
 les et di - vi - tes
 - - les et di - vi - tes
 - - les et di - vi - tes

et di-vi-tes di-mi-sit in-na-nes

et di-vi-tes di-mi-sit in-na-nes

et di-vi-tes di-mi-sit in-na-nes

et di-vi-tes et di-

et di-vi-tes di-mi-sit in-na-

et di-vi-tes di-mi-sit in-na-

et di-vi-tes di-mi-sit in-

tes et di-vi-tes di-mi-sit in-na-nes

et di-vi-tes di-mi-sit in-na-nes

di-mi-sit in-na - nes et di-vi - tes et di-vi-tes di - mi-sit in-na - nes in-na -

di - mi-sit in na - nes et di - vi - tes di - mi-sit in-na - nes in-na -

8 di-mi-sit in-na nes et di - vi - tes di - mi-sit in-na - nes in-na -

- vi-tes di-mi - - - sit in - - - na - nes di-mi - sit in-na -

- - nes et di - vi - tes di - mi-sit in-na - nes in - na -

8 nes in-na - nes et di - vi - tes di - mi-sit in-na - nes in - na -

na - nes et di - vi - tes di - mi-sit in-na - nes in - na -

di - mi - sit in-na - - - nes di - mi - sit in-na -

di - mi - sit in-na - nes di - mi - sit in-na -

6

nes sus - ce - pit Is - ra - el

nes sus - ce - pit Is - ra - el

nes sus - ce - pit Is - ra - el

nes sus - ce - pit Is - ra - el

nes pue - e - rum su - um

nes pue - - - e - rum sum

nes pue - rum su - um

nes pue - rum su - um

nes sus - ce - pit Is - ra - el re - cor - da - - -

nes sus - ce - pit Is - ra - el re - cor - da - - -

nes sus - ce - pit Is - ra - el re - cor - da - - -

nes sus - ce - pit Is - ra - el re - cor - da - - -

mi - se - ri - cor - di -

mi - se - ri -

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'mi - se - ri - cor - di -'. The second staff is a vocal line with lyrics 'mi - se - ri -'. The third staff is a piano accompaniment line with an 8. The fourth and fifth staves are piano accompaniment lines. The music is in a common time signature and features a mix of whole, quarter, and eighth notes.

mi - se - ri - cor - di - ae su - - - -

mi - se - ri - cor - di - - - - ae su - - - -

mi - se - ri - cor - di - - - - ae su - - - -

mi - se - ri - cor - di - ae su - ae su -

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'mi - se - ri - cor - di - ae su - - - -'. The second staff is a vocal line with lyrics 'mi - se - ri - cor - di - - - - ae su - - - -'. The third staff is a vocal line with lyrics 'mi - se - ri - cor - di - - - - ae su - - - -'. The fourth and fifth staves are piano accompaniment lines. The music continues with similar notation to the first system, including a melodic line in the piano accompaniment.

- - - tus

- - - tus

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics '- - - tus'. The second staff is a vocal line with lyrics '- - - tus'. The third, fourth, and fifth staves are piano accompaniment lines. The music concludes with a final melodic phrase in the piano accompaniment.

ae re - cor - da - tus

re - cor - da - - - - - tus

8 cor - di - ae su - ae

ae

ae

ae

ae

mi - se - ri - cor - di - ae su -

mi - se - ri - cor - di - ae su - ae su -

si-cut lo-cu-tus est ad pa-tres nos-tros ad pa-tres ad pa-tres nos -

si - cut lo - cu - - - tus est ad pa - tres nos - - -

si-cut lo-cu-tus est ad pa-tres nos-tros ad pa-tres nos - - - -

si-cut lo-cu-tus est ad pa-tres nos-tros ad pa-tres nos -

si-cut lo-cu-tus est ad pa-tres nos-tros nos - - -

si-cut lo-cu-tus est ad pa-tres nos-tros ad pa-tres nos - - -

si-cut lo-cu-tus est ad pa-tres nos-tros ad pa-tres nos -

ae si-cut lo-cu-tus est ad pa-tres nos-tros ad pa-tres nos-tros ad pa-tres nos -

ae si-cut lo-cu-tus est ad pa-tres nos-tros ad pa-tres nos - - -

tros A - bra - ham et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la in sae - cu - la in sae - cu -
 tros A - bra - ham et se - mi - ni e - - - ius in sae - cu -
 tros A - bra - ham et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la in sae - cu - la in sae - cu -

tros A - bra - ham et se - mi - ni e - ius in sae - cu -
 tros A - bra - ham et se - mi - ni e - ius in sae - cu -
 - tros A - bra - ham et se - mi - ni e - ius in sae - cu -
 tros A - bra - ham et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la in se - cu -

tros A - bra - ham et
 tros A - bra - ham
 tros A - bra - ham

la et

la

8 la

la et se-mi-ni e-ius in sae - cu-

la et se-mi-ni e-ius in sae-cu-la

8 la et se-mi-ni e-ius in sae - cu-

la et se-mi-ni e-ius in sae - cu-la in se-cu-

se-mi-ni e-ius in sae - cu-la et se-mi-ni e-ius in sae - cu-la in sae - cu-la

et se-mi-ni e-ius in sae-cu-la et se-mi-ni e-ius in sae - cu-la

se - mi - ni e - - - ius in sae - - - cu - la.

et se - mi-ni e - ius in sae - cu - la et se-mi-ni e - ius in sae - cu - la in sae - cu - la.

et se-mi-ni e - ius in sae - cu - la e - - - ius in sae - cu - la.

la et se - mi-ni e - - - ius et se-mi-ni e - ius in sae - cu - la sae - cu - la.

et se - mi-ni et se - mi-ni e - ius in sae - cu - la.

la et se-mi-ni e - ius in sae - cu - la in sae - cu - la in sae - cu - la.

la et se - mi-ni e - ius in sae - cu - la et se-mi-ni e - ius in sae - - - cu - la.

et se-mi-ni et se-mi-ni et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.

et se - mi-ni e - ius in sae - cu - la e - ius in sae - cu - - - la.

127 GLORIA

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o

8 Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o

Glo - ri - a pa - tri - et fi - li - o et spi - ri - tu - i

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et spi - ri -

8 Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o et

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o

et — spi - ri - tu - i sanc - to et spi - ri - tu - i
et — spi - ri - tu - i sanc -
8 et — spi - ri - tu - i sanc - - - - to sanc -

sanc - to et — spi - ri - tu - i sanc - to
- tu - i sanc - to et spi - ri - tu - i sanc - to
8 — spi - ri - tu - i — sanc - - - - - to
spi - - - ri - tu - i sanc - - - - to

fi - li - o et —
et spi -

sanc - to

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

- - to

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

8 - - to

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

— spi - ri - tu - i Sanc - - - to

si - cut e - rat

ri - tu - i Sanc - to

si - cut e - rat

et nunc et nunc et sem - per

et nunc et nunc et sem - per

et nunc et sem-per et sem - per

et nunc et sem - per

et nunc et sem - per

et nunc et sem - per

et nunc et sem - per

in prin-ci - pi-o et nunc et nunc

in prin-ci - pi-o et nunc

et nunc et nunc et sem - per et in sae - cu - la

et nunc et nunc et sem - per et in sae - cu - la

et nunc et nunc et sem - per et in sae - cu - la

et nunc et nunc et sem - per et in sae - cu - la

et nunc et nunc et sem - per et in sae - cu -

et nunc et nunc et sem - per et in sae - cu -

et nunc et nunc et sem - per et in sae - cu -

et nunc et nunc et sem - per et in sae - cu -

- et sem - - - per et sem - - - per et in

et nunc et sem - per et sem - - - per

et nunc et sem - per et sem - - - per

sae-cu - lo - rum A - men
sae-cu - lo-rum A - men
sae-cu - lo-rum A - men

la sae-cu-lo-rum A - men sae-cu-lo-rum A -
la sae-cu-lo-rum A - men sae-cu-lo - rum
la sae - - - cu - lo - - -
la sae-cu-lo-rum A - men sae-cu-lo - rum

sae - cu-la et in sae - - - cu-la sae-cu-lo-rum A-men
et in sae - cu - la sae-cu - lo-rum A - men sae-cu-lo-rum A - men

et in sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

et in sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

et in sae - cu - la et in sae - cu - la sae - - -

- - - men et in sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

— A - men et in sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

rum A - - - - men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

A - men et in sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

et in sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A - men

et in sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu -

A - men sae-cu - lo - rum A - men A - men A - - - men.
 A - men sae-cu - lo - rum A - - - men A - - - - men.
 - - - - cu - - - - lo - - - - rum A - - - - men.
 A - men A - men A - - - men A - - - - men.

A - men A - men A - men A - men A - - - men.
 sae-cu - lo - rum A - - - men sae-cu - lo - rum A - - - men A - - - - men.
 A - men sae - - - cu - lo - - - rum A - - - men A - - - - men.
 A - men A - men A - - - men A - - - - men A - - - - men.

sae-cu - lo - rum A - - - men sae-cu - lo - - - - rum A - - - - men.
 lo - rum A - - - men sae - cu - lo - rum A - - - - - - - - - - men.
 A - men A - men A - - - men A - - - - men A - - - - men.

3. Magníficat de Quarto Tono

a 8 voces

Thomas Micieces

Coro I

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Acompañamiento

Coro II

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

A - ni - ma me - a Do - - - mi - num A -

A - ni - ma me - a

A - ni - ma me - a Do - - - mi - num

A - ni - ma

4

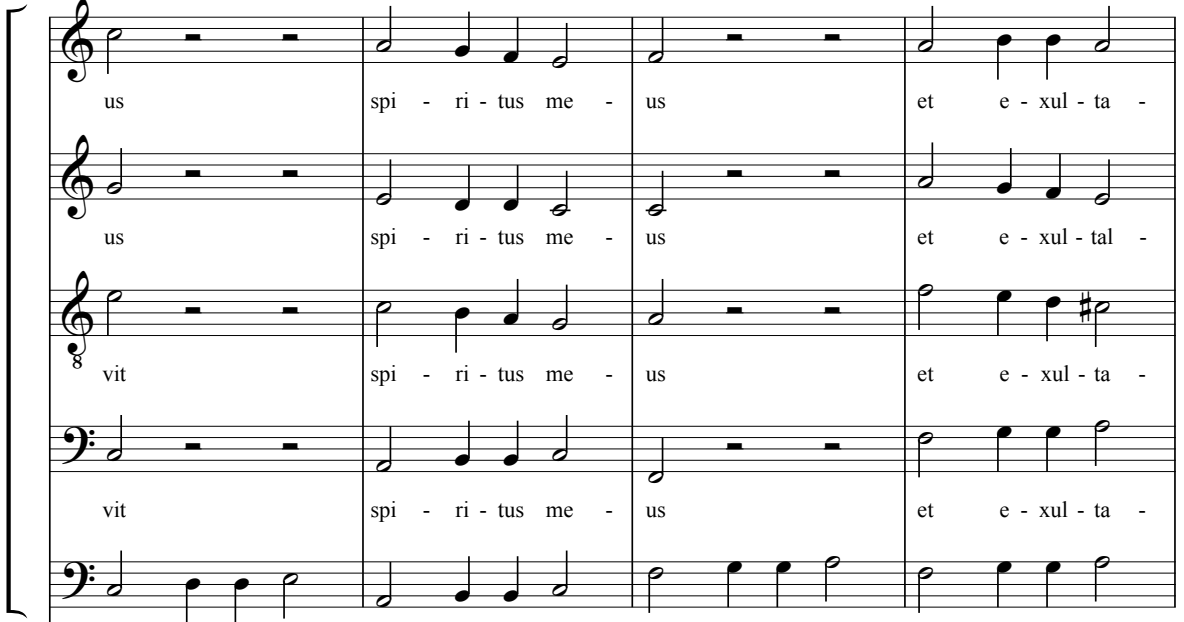
ni-ma me - a A - ni-ma me - a Do - - - - mi-num
Do - - - - mi - num Do - - - - - mi - num
8 A - ni-ma me - a Do - mi-num A - ni - ma me-a Do - mi-num
me - a Do - - - - - - - - - - mi - num

Detailed description: This system contains a vocal score and piano accompaniment. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ni-ma me - a A - ni-ma me - a Do - - - - mi-num". The second staff is another vocal line with lyrics: "Do - - - - mi - num Do - - - - - mi - num". The third staff is a vocal line with lyrics: "8 A - ni-ma me - a Do - mi-num A - ni - ma me-a Do - mi-num". The fourth and fifth staves are piano accompaniment, with lyrics: "me - a Do - - - - - - - - - - mi - num". The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Detailed description: This system consists of five empty musical staves, including a vocal line and piano accompaniment staves, with no notes or lyrics present.

et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me -
et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me -
et e - xul - ta - vit et e - xul - ta -
et e - xul - ta - vit et e - xul - ta -

Et e - xul - ta - vit et e - xul - ta - vit
Et e - xu - ta - vit et e - xul - ta - vit
Et e - xul - ta - vit et e - xul - ta - vit
Et e - xul - ta - vit et e - xul - ta - vit



us spi - ri - tus me - us et e - xul - ta -
us spi - ri - tus me - us et e - xul - tal -
8 vit spi - ri - tus me - us et e - xul - ta -
vit spi - ri - tus me - us et e - xul - ta -
vit spi - ri - tus me - us et e - xul - ta -



spi - ri - tus me - us spi - ri - tus me - us
spi - ri - tus me - us spi - ri - tus me - us
8 spi - ri - tus me - us et e - xul - ta - vit
spi - ri - tus me - us spi - ri - tus me - us

vit spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri

vit spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri

8 vit spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri

vit spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri

spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o

spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o

8 spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o

spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o

me - o sa-lu-ta - ri me - o

me - o sa-lu-ta-ri me - o

me - o sa-lu-ta - ri me - o

me - o sa-lu-ta - ri me - o

sa-lu-ta - ri me - o sa-lu - ta - ri me - o qui - a res - pe - xit hu - mi - li -

sa-lu-ta - ri me - o sa-lu - ta - ri me - o qui - a res - pe - xit hu - mi - li -

sa-lu-ta - ri me - o sa-lu - ta - ri me - o qui - a res - pe - xit hu -

sa-lu-ta - ri me - o sa-lu - ta - ri me - o qui - a res - pe - xit hu - mi - li -

ec - ce e-nim ex hoc ec-ce e-nim ex hoc

ec - ce e-nim ex hoc ec-ce e-nim ex hoc

ec - ce e-nim ex hoc ec-ce e-nim ex hoc

ec - ce e-nim ex hoc ec-ce e-nim ex hoc

ec - ce e-nim ex hoc ec-ce e-nim ex hoc

ta-tem an-ci-llae su - - ae ec-ce e-nim ex hoc ec-ce

ta - - - - - tem an - ci-llae su-ae ec - ce e-nim ex hoc ec-ce

mi - li - ta-tem an-ci-llae su - - ae ec - ce e-nim ex hoc ec-ce

ta-tem an-ci-llae su - ae an-ci-llae su - ae ec - ce e-nim ex hoc ec-ce

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti -

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti -

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti -

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti -

e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o -

e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o -

e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o -

e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o -

o - nes om - nes ge - ne ra - ti - o - nes qui - a fe - cit mi - hi

o - nes om - nes ge - ne ra - ti - o - nes qui - a fe - cit mi - hi

o - nes om - nes ge - ne ra - ti - o - nes qui - a fe - cit mi - hi

o - nes om - nes ge - ne ra - ti - o - nes qui - a fe - cit mi - hi

nes om - nes ge - ne ra - ti - o - nes qui -

nes om - nes ge - ne ra - ti - o - nes qui -

nes om - nes ge - ne ra - ti - o - nes qui -

nes om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes qui -

mag - na qui po - tens est qui po - tens est et

mag - na qui po - tens est qui po - tens est et

⁸ mag - na qui po - tens est qui po - tens est et

mag - na qui po - tens est qui po - tens est et

a fe - cit mi - hi mag - na qui po - tens est qui po - tens est

a fe - cit mi - hi mag - na qui po - tens est qui po - tens est

⁸ a fe - cit mi - hi mag - na qui po - tens est qui po - tens est

a fe - cit mi - hi mag - na qui po - tens est qui po - tens est

sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius

sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius

8 sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no - men e -

sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius

sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius

et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius et sanc - tum no -

et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum

8 et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum

et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum

et sanc - tum no-men e - ius et sanc-tum no - men et sanc-tum no-men e -

et sanc - tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius no - men e -

8 - - ius sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no - men et sanc-tum no-men e - ius no -

et sanc - tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius no-men e -

men e - - - - - ius et sanc-tum no-men e -

no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius no - men

8 no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius no -

no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius et sanc-tum no-men e - ius e -

ius. De - po - su - it po - ten - tes de se - - - de et e - xal -

ius. De - po - su - it po - ten - tes de se - - - de et

8 - - men e - ius. De - po - su - it po - ten - tes de se - - - de et

ius. De - po - su - it po - ten - tes de se - - - de et

ius. De - po - su - it po - ten - tes de se - - - de

e - - - ius. De - po - su - it po - ten - tes de se - - - de

8 men e - ius. De - po - su - it po - ten - tes de se - de

ius. De - po - su - it po - ten - tes de se - - - de

ta - vit et e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit hu - mi -

e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit hu - mi -

⁸ e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit hu - mi -

e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit hu - mi -

et e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit hu - mi -

et e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit hu - mi -

⁸ et e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit hu - - - - mi -

et e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit et e - xal - ta - vit hu - mi -

les e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis et

les e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis et

8 les e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis et

les e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - - - - nis et

les et di - vi - tes di - mi - sit in -

les et di - vi - tes di - mi - sit in -

8 les et di - vi - tes di - mi - sit in -

les et di - vi - tes di - mi - sit in -

di-vi-tes di-mi-sit in-na - nes et di-vi-tes di-mi-sit in-na - nes di - mi - sit in-na - nes

di - vi-tes di - mi - sit in - na - nes di - mi - sit in-na - nes

8 di-vi-tes di-mi - sit in-na - nes et di-vi-tes di-mi-sit in-na - nes di - mi - sit in-na - nes

di-vi-tes di-mi - sit in-na - nes et di-vi-tes di-mi-sit in-na - nes di - mi - sit in-na - nes

na - nes et di-vi-tes di-mi-sit in - na - nes et di-vi-tes di-mi-sit in - na - nes in-na - nes

na - nes et di-vi-tes di-mi-sit in - na - nes et di-vi-tes si-mi-sit in - na - nes

8 na - nes et di-vi-tes di-mi-sit in - na - nes et di-vi-tes di-mi-sit in - na - - - nes

na - nes et di-vi-tes di-mi-sit in - na - nes et di-vi-tes di-mi-sit in - na - - - nes

Musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) with Latin lyrics. The score is in 7/8 time and consists of three measures. The lyrics are: "sus-ce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - um pu - e - rum su - um pu - e - rum su - um pu - e - rum su - um pu - e - rum su - um pu - e - rum su - um pu - e - rum su - um".

Five empty musical staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) for accompaniment or additional voices.

um su - um re - cor - da - tus re -
e - rum su - um re - - - cor - da -
8 - e-rum su - um re - cor - da - - -
e - rum su - um re - - - cor - da -
e - rum su - um re - - - cor - da -

re - cor-da - - - - tus
re - cor - da - - - - tus
8 re - cor - da - - - - tus
re - cor - da - - - - tus

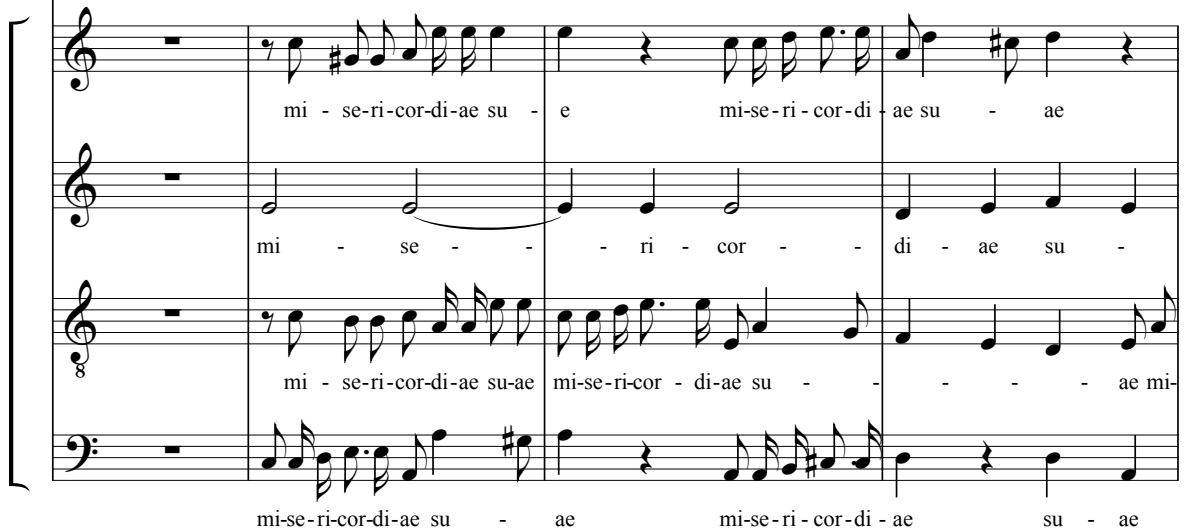


- cor-da - tus mi - se-ri - cor-di-ae su - ae mi-se-ri-cor-di-ae su -

- - - tus mi - se-ri - cor-di-ae su - ae mi - se-ri-

8 - - - tus mi - se-ri - cor-di-ae su-ae su - ae mi - se-ri-

- - - tus mi-se-ri-cor-di ae su - ae su - ae mi-se-ri-cor-di-



mi - se-ri-cor-di-ae su - e mi-se-ri - cor-di - ae su - ae

mi - se - - - ri - cor - - di - ae su -

8 mi - se-ri-cor-di-ae su-ae mi-se-ri-cor - di-ae su - - - - ae mi-

mi-se-ri-cor-di-ae su - ae mi-se-ri - cor-di - ae su - ae

ae mi-se-ri-cor-di ae su - ae. Si - cut lo - cu - tus
cor-di-ae su-ae mi - se-ri - cor-di-ae su - ae. Si - cut lo - cu - tus
8 cor-di-ae su - ae mi - se-ri - cor-di-ae su - ae. Si - cut lo - cu - tus
ae su - ae mi - se-ri - cor-di-ae su - ae. Si - cut lo - cu - tus

mi-se-ri-cor-di-ae su - - - - - ae. Si - cut lo -
- - - - ae mi-se-ri-cor-di-ae. Si - cut lo -
8 se-ri - cor-di-ae mi - se-ri - cor-di-ae su - ae.
mi-se-ri-cor-di-ae mi - se-ri - cor-di-ae su - ae. Si - cut lo -

est ad pa - tres nos - tros si - cut lo -

est ad pa - tres nos - tros si - cut lo -

est ad pa - tres nos - tros si - cut lo -

est ad pa - tres nos - tros si - cut lo -

est ad pa - tres nos - tros si - cut lo -

cu - tus est ad pa - tres nos - tros

cu - tus si - cut lo - cu - - - tus est

Si - tus lo - cu - - - tus est

cu - - - tus est ad pa - tres nos - tros

cu - tus est ad pa - tres nos - tros

cu - tus est lo - cu - - tus est

cu - tus est ad pa - tres nos - tros

cu - tus est ad pa - tres nos - tros

si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres nos -

si - cut lo - cu - tus est lo - cu - - tus

si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres nos -

si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres nos -

A - bra - ham

A - bra - ham

8 A - bra - ham

A - bra - ham

A - bra - ham

tros et se - mi - ni e - ius in sae -

est et se - mi - ni e - ius in sae -

8 tros et se - mi - ni e - ius in sae -

tros et se - mi - ni e - ius in sae -

A - bra - ham A - bra - ham et

A - bra - ham A - bra - ham et

A - bra - ham A - bra - ham et

A - bra - ham A - bra - ham et

A - bra - ham A - bra - ham et

- - cu - la A - bra - ham et

- - cu - la A - bra - ham et

- - cu - la A - bra - ham et

- - cu - la A - bra - ham et

se - mi - ni e - ius et se - mi - ni e - ius in sae - cu -

se - mi - ni e - ius et se - mi - ni e - ius in sae - cu -

8 se - mi - ni e - ius et se - mi - ni e - ius in sae - cu -

se - mi - ni e - ius et se - mi - ni e - ius in sae - cu -

se - mi - ni e - ius et se - mi - ni e - ius in sae - cu -

se - mi - ni e - ius et se - mi - ni e - ius in sae - cu -

8 se - mi - ni e - ius et se - mi - ni e - ius in sae - cu -

se - mi - ni e - ius et se - mi - ni e - ius in sae - cu -

la in sae - - - - - cu - la.

la et se - mi - ni e - ius in sae - - - - - cu - la.

8 la et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.

la et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.

la et se - mi - ni e - ius in sae - - - - - cu - la.

la et se - mi - ni e - ius in sae - cu - - - - - la.

8 la et se - mi - ni e - ius sae - cu - la.

la et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.

GLORIA

92

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - - -
Glo - ri - a pa - tri et fi - - - - - - - li -
8 Glo - ri - a pa - tri glo - ri - a pa - tri et fi - li -
Glo - ri - a pa - tri et fi - - - - - - - li -
Glo - ri - a pa - tri et fi - - - - - - - li -

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - - - -
Glo - ri - a pa - tri et fi - - - - li -
8 Glo - ri - a pa - tri et fi - li - - - -
Glo - ri - a pa - tri et fi - li - - - -

o et spi - ri - tu - i sanc - to et spi - ri - tu - i sanc -
o et spi - ri - tu - i sanc - to
8 o et spi - ri - tu - i sanc - to et spi -
o et spi - ri - tu - i sanc - to sanc - - - - -

o et spi - ri - tu - i sanc - - - - -
o et spi - ri - tu - i sanc - - - - -
8 o et spi - ri - tu - i sanc - - - - to sanc -
o et spi - ri - tu - i sanc - - - - -

- - - to si - cut e - rat in prin - ci - pi - o
 sanc - - - - to si - cut e - rat in prin - ci - pi - o
 8 ri - tu - i sanc - to si - cut e - rat in prin - ci - pi - o
 - - - to si - cut e - rat in prin - ci - pi - o
 - - - to si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

- - - to si - cut e - rat in prin -
 - - - to si - cut e - rat in prin -
 8 - - - to si - cut e - rat in prin -
 - - - to si - cut e - rat in prin -

et nunc et nunc et sem - per et in sae - cu - la et in sae - cu - la

et nunc et nunc et sem - per et in sae - cu - la

8 et nunc et sem - - - per et in sae - cu -

et nunc et nunc et sem - per et in sae - cu - la

et nunc et nunc et sem - per et in sae - cu - la

ci - pi - o et nunc et sem - per et in

ci - pi - o et nunc et sem - per et nunc et sem - per et in sae - cu -

8 ci - pi - o et nunc et sem - per et nunc et sem - per et in

ci - pi - o et nunc et sem - per et nunc et sem - per et in

sae-cu-lo-rum A-men sae-cu - lo-rum A-men sae-cu-lo-rum A-men A-

sae-cu-lo-rum A-men sae-cu - lo-rum A-men sae-cu-lo-rum A-men

8 la sae - cu - lo - rum A - - - - men sae-cu - lo-rum A-

sae-cu-lo-rum A-men sae-cu - lo-rum A-men sae-cu-lo-rum A-men

sae-cu-lo-rum A-men sae-cu - lo-rum A-men sae-cu-lo-rum A-men

sae - cu-la sae - cu - lo - rum A - men

la sae-cu-la sae-cu lo-rum A-men sae-cu lo-rum A-men A -

8 sae - cu-la sae-cu lo-rum A-men sae-cu lo-rum A-men A -

sae - cu-la sae-cu - lo-rum A-men sae-cu - lo-rum A - men A -

men sae - cu - lo - rum A - men A - - - men.

A - men A - men A - men.

⁸men A - - - - - - - men sae - cu - lo - rum A - men.

A - men A - men A - men.

sae - cu - lo - rum A - - - - - - - - - - - - - - - - - - men.

men A - men A - men A - men.

⁸men sae - cu - lo - rum A - men A - men.

men A - men A - men A - men.

4. Lauda Jerusalem

a 12 voces

Thomas Micieces

Coro I

Soprano I
Soprano II
Alto
Tenor
Acompañamiento

Coro II

Soprano
Alto
Tenor
Bajo
Órgano

Coro III

Soprano
Alto
Tenor
Bajo
Órgano

Lau - da Je - ru - sa - lem Do - - - mi - num Lau - da

Lau - da Je - ru - sa - lem Do - - - mi - num

Lau - da Je - ru - sa - lem Do - - - mi - num

Lau - da Je - ru - sa - lem Do - - - mi - num

Quo - ni-am con - for - ta - vit

Quo - ni-am con - for - ta - vit

Quo - ni-am con - for - ta - vit

Quo - ni-am con - for - ta - vit

Quo - ni-am con - for - ta - vit

De - um tu - um Si - on quo - ni-am con - for - ta - vit se -

Lau - da De - um tu - um Si - on quo - ni-am con - for - ta - vit se -

Lau - da De - um tu - um Si - on quo - ni-am con - for - ta - vit se -

Lau - da De - um tu - um Si - on quo - ni-am con - for - ta - vit se -

Lau - da De - um tu - um Si - on quo - ni-am con - for - ta - vit se -

Quo - ni-am con - for - ta - vit se - ras por -

Quo - ni-am con - for - ta - vit se - ras por -

Quo - ni-am con - for - ta - vit se - ras por -

Quo - ni-am con - for - ta - vit se - ras por -

Quo - ni-am con - for - ta - vit se - ras por -

se - ras por - ta - rum tu - a - rum por - ta - rum tu - a - rum be - ne - di - xit

se - ras por - ta - rum tu - a - rum tu - a - rum be - ne - di - xit

se - ras por - ta - rum tu - a - rum por - ta - rum tu - a - rum be - ne - di - xit

se - ras por - ta - rum tu - a - rum tu - a - rum be - ne - di - xit

ras por - ta - rum tu - a - rum se - ras por - ta - rum tu - a - rum be - ne - di - xit

ras por - ta - rum tu - a - rum se - ras por - ta - rum tu - a - rum be - ne - di - xit

ras por - ta - rum tu - a - rum por - ta - rum tu - a - rum be - ne - di - xit

ras por - ta - rum tu - a - rum se - ras por - ta - rum tu - a - rum be - ne - di - xit

ta - rum tu - a - rum se - ras por - ta - rum tu - a - rum fi - li - is

ta - rum tu - a - rum se - ras por - ta - rum tu - a - rum fi - li - is tu - is

ta - rum tu - a - rum se - ras por - ta - rum tu - a - rum fi -

ta - rum tu - a - rum se - ras por - ta - rum tu - a - rum fi - li - is tu -

fi - li-is tu -

fi - li-is tu -

fi - li-is tu -

fi - li-is tu - is

fi - li-is tu - is in te in te fi-li

fi - li-is fi - li-is tu - is in te fi - li-is tu -

fi - li-is tu - is in te in te fi - li-is

fi - li-is tu - is in te tu - is in te fi - li-is

tu - is in te fi - li-is tu - is in te

tu - is in te fi - li-is tu - is fi -

li-is tu-is in te fi - li-is tu - is tu -

- is in te in te fi - li-is tu - is in te

is in te
- is tu - is in te
is tu - - is in te
8 - fi - li - is tu - is in te

is tu - is in te qui po - su - it fi - nes tu - os pa - cem
- is in te qui po - su - it fi - nes tu - os pa - cem
8 tu - - is in te qui po - su - it fi - nes tu - os pa - cem
tu - is in te qui po - su - it fi - nes tu - os pa - cem

fi - li - is tu - is in te et a - di - pe fru -
- li - is tu - is in te et
8 - - is in te et a - di - pe fru - men -
tu - is in te et a - di -

Five empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staves are grouped by a large left-facing bracket.

Musical score for the first system with lyrics. It consists of five staves. The lyrics are:

 et a - di - pe fru - men - ti sa - ti - at te

 sa - ti - at te tu - os pa - cem sa - ti - at te

 et a - di - pe fru - men - - - ti sa - ti - at - te

 sa - - - ti - at te sa - ti - at te

Musical score for the second system with lyrics. It consists of five staves. The lyrics are:

 men - - - ti qui e -

 a - di - pe fru - men - ti qui e -

 - - - ti qui e -

 pe fru - men - - - ti qui e -

qui e-mit - tit e-lo-qui-um su - um e - lo - qui-um su - um te - - - rrae Ve-lo-ci-ter

qui e-mit - tit e-lo-qui-um su - um e - lo-qui-um su - um su - um te - rrae Ve-lo-ci-ter

qui e-mit - tit e-lo-qui-um su - um e - lo - qui-um su - um te - rrae Ve-lo-ci-ter

qui e-mit - tit e-lo-qui-um su - um e - lo - qui-um su - um te - rrae te - rrae Ve-lo-ci-ter

qui e-mit - tit e - lo-qui-um su - um te - - - rrae Ve-

qui e-mit - tit e - lo-qui-um su - um te - rrae te - rrae Ve-

qui e-mit - tit e - lo-qui-um su - um te - rrae te - rrae Ve-

qui e-mit - tit e - lo-qui-um su - um te - rrae su - um te - rrae Ve-

mit - tit e - lo-qui-um su - - - - um te - - - - rrae

mit - tit e - lo-qui-um su - um e - lo-qui-um su - um te - rrae

mit - tit e - lo-qui-um su - um e - lo-qui-um su - um te - rrae

mit - tit e - lo-qui-um su - um te - rrae e - lo-qui-um su - um te - rrae

ve - lo-ci-ter ve - lo-ci-ter cu - rrit cu-rrit ser-mo e - ius

ve - lo-ci-ter ve - lo-ci-ter cu - rrit cu-rrit ser-mo e - ius

ve - lo-ci-ter ve - lo-ci-ter cu - rrit cu-rrit ser-mo e - ius

ve - lo-ci-ter ve - lo-ci-ter cu - rrit ser - mo e - ius

lo-ci-ter ve - lo-ci-ter cu - rrit cu - rrit

lo-ci-ter ve - lo-ci-ter cu - rrit cu - rrit

lo-ci-ter ve - lo-ci-ter cu - rrit cu - rrit

lo-ci-ter ve - lo-ci-ter cu - rrit cu - rrit

Ve - lo-ci-ter cu - rrit cu - rrit cu - rrit

Ve - lo-ci-ter cu-rrit cu - rrit cu - rrit

Ve - lo-ci-ter cu - rrit cu - rrit cu-rrit ser-mo e - ius

Ve - lo-ci-ter cu - rrit cu - rrit cu-rrit

ve - lo - ci - ter
ve - lo - ci - ter
ve - lo - ci - ter
ve - lo - ci - ter
ve - lo - ci - ter

- - rrit ser - mo e - ius cu -
- rrit ser - mo e - - - ius cu - rrit
ser - mo e - ius cu - rrit
cu - - - rrit ser - mo e - ius

ve - lo - ci - ter cu - - - rrit cu - rrit
ve - lo - ci - ter ve - lo - ci - ter ve - lo - ci - ter ser - mo e - ius
ve - lo - ci - ter cu - - - rrit ser - mo e - ius
ve - lo - ci - ter ser - mo e - ius

e - - - - - ius qui dat ni - vem si - cut la - - nam

e - - - - - ius qui dat ni - vem si - cut la - nam

e - - - - - ius qui dat ni - vem si - cut la - nam

e - - - - - ius qui dat ni - vem si - cut la - nam

- - - rrit ser - mo e - ius

ser - mo e - ius e - ius

ser - mo e - ius ser - - - mo e - ius

cu - - - rrit ser - mo e - ius

cu - rrit ser - mo e - ius

ser - - - mo e - ius

ser - - - - mo e - ius

ser - mo e - - - - ius

ne - bu - lam si - cut ci - ne - rem spar - - - - - git spar -
ne - bu - lam ne - bu - lam si - cut ci - ne - rem si - cut ci - ne - rem spar -
ne - bu - lam ne - bu - lam si - cut ci - ne - rem spar - - - - -
8 ne - bu - lam ne - bu - lam si - cut ci - ne - rem spar - - - - -

Detailed description: This system contains five staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics written below them. The fifth staff is a bass line. The music is in a minor key (one flat) and consists of three measures. The lyrics are: 'ne - bu - lam si - cut ci - ne - rem spar - - - - - git spar -' (Soprano), 'ne - bu - lam ne - bu - lam si - cut ci - ne - rem si - cut ci - ne - rem spar -' (Alto), 'ne - bu - lam ne - bu - lam si - cut ci - ne - rem spar - - - - -' (Tenor), and '8 ne - bu - lam ne - bu - lam si - cut ci - ne - rem spar - - - - -' (Bass).

Detailed description: This system consists of five empty musical staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a fifth staff) with a single flat in the key signature. No notes or lyrics are present.

Detailed description: This system consists of five empty musical staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a fifth staff) with a single flat in the key signature. No notes or lyrics are present.

git mit - tit crys-tal-lum su - am si-cut buc-ce - llas buc-ce-llas an - te fa-ci-em fri-go-ris

git mit - tit crys-tal-lum su - am si-cut buc-ce - llas an - te fa-ci-em fri-go-ris

git mit - tit crys-tal-lum su - am si-cut buc-ce - llas an - te fa-ci-em fri-go-ris

git mit - tit crys-tal-lum su - am si-cut buc-ce - llas an - te fa-ci-em fri-go-ris

git mit - tit crys-tal-lum su - am si-cut buc-ce - llas an - te fa-ci-em fri-go-ris

mit-tit crys-tal-lum su - am si-cut buc - ce - llas an - te fa-ci-em fri-go-ris e -

mit-tit crys-tal-lum su - am si-cut buc - ce - llas an - te fa-ci-em fri-go-ris e -

mit-tit crys-tal-lum su - am si-cut buc-ce - llas buc-ce - llas an - te fa-ci-em fri-go-ris e -

mit-tit crys-tal-lum su - am si-cut buc - ce - llas an - te fa-ci-em fri-go-ris e -

mit-tit crys-tal-lum su - am si-cut buc - ce - llas an - te fa-ci-em fri-go-ris e -

mit - tit crys - tal-lum su - am si - cut buc-ce - llas an - te fa-ci-em

mit - tit crys - tal-lum su - am si - cut buc-ce - llas an - te fa-ci-em

mit - tit crys - tal-lum su - am si - cut buc-ce - llas buc-ce - llas an - te fa-ci-em

mit - tit crys - tal-lum su - am si - cut buc-ce - llas an - te fa-ci-em

mit - tit crys - tal-lum su - am si - cut buc-ce - llas an - te fa-ci-em

e - ius
 e - ius
 e - ius
 e - ius
 e - ius
 quis sus-ti - ne - bit
 quis sus - ti - ne - bit
 quis sus-ti - ne-vit quis sus-ti - ne - bit
 quis sus-ti - ne - - - - bit

ius quis sus-ti - ne - bit
 ius quis sus-ti - ne - bit
 ius quis sus-ti - ne - bit
 ius quis sus-ti - ne - bit
 ius quis sus-ti - ne - bit
 E-
 E-
 E-
 E-

fri-go-ris e - ius
 fri-go-ris e - ius
 fri-go-ris e - ius
 fri-go-ris e - ius
 fri-go-ris e - ius
 quis sus-ti - ne - bit
 quis sus-ti - ne - bit
 quis sus-ti - ne - bit
 quis sus-ti - ne - bit
 quis sus-ti - ne - bit
 quis sus-ti - ne - - - - bit
 quis sus-ti - ne - - - - bit
 quis sus-ti - ne - bit
 quis sus-ti - ne - bit
 quis sus-ti - ne - bit

fla - bit
fla - bit
fla - bit
fla - bit
fla - bit

mit - tet e - mit-tet ver-bum su - um et li-que - fa - ci-et e - a
mit-tet ver-bum su - um et li-que-fa-ci-et e - a e - - - - a
mit - tet e - mit-tet ver-bum su - um et li-que - fa-ci-et e - a e - - - - a
mit - tet e - mit-tet ver-bum su - um et li-que - fa - ci-et e - a e - a

fla -
fla -
fla -
fla -
fla -

e - ius
 e - ius
 e - ius
 e - ius
 e - ius

et flu-ent a - quae et flu - ent a - quae fla - bit et
 fla - bit fla - bit spi - ri - tus fla - bit
 et flu - ent a - quae e - ius spi - ri - tus e - ius et
 et flu - ent spi - ri - tus et flu - ent a - quae

- bit spi - ri - tus fla - bit e - ius
 - bit spi - ri - tus fla - bit e - ius
 - bit spi - ri - tus fla - bit e - ius
 - bit spi - ri - tus e - ius e - ius

qui an-nun-ti-at ver-bum su-um ja-cob et iu-di-ci-a su-a

qui an-nun-ti-at ver-bum su-um ja-cob et iu-di-ci-a su-a

qui an-nun-ti-at ver-bum su-um ja-cob et iu-di-ci-a su-a

qui an-nun-ti-at ver-bum su-um ja-cob et iu-di-ci-a su-a

flu-ent a - quae et flu-ent a - quae a - quae

ver-bum su-um ja-cob ius - ti - ti - as

ver-bum su-um ja-cob ius - ti - ti - as

ver-bum su-um ja-cob ius - ti - ti - as

ver-bum su-um ja-cob ius - ti - ti - as

qui an-nun-ti-at ius-ti-ti-as et iu-di-ci-a

qui an-nun-ti-at ius-ti-ti-as et iu-di-ci-a

qui an-nun-ti-at ius-ti-ti-as et iu-di-ci-a

qui an-nun-ti-at ius-ti-ti-as et iu-di-ci-a

qui an-nun-ti-at ius-ti-ti-as et iu-di-ci-a

Is - ra - el non fe - cit om - ni na - ti - o - ni et iu -

Is - ra - el non fe - cit om - ni na - ti - o - ni et iu -

Is - ra - el non fe - cit om - ni na - ti - o - ni et iu -

Is - ra - el non fe - cit om - ni na - ti - o - ni et iu -

Is - ra - el non fe - cit ta - li - ter om - ni na - ti - o - ni et iu - di - ci - a su - a

Is - ra - el non fe - cit ta - li - ter om - ni na - ti - o - ni et iu - di - ci - a su - a

Is - ra - el non fe - cit ta - li - ter om - ni na - ti - o - ni et iu - di - ci - a su - a

Is - ra - el non fe - cit ta - li - ter om - ni na - ti - o - ni et iu - di - ci - a su - a

su - a non fe - cit ta - li - ter om - ni na - ti - o - ni et iu - di - ci - a

su - a non fe - cit ta - li - ter om - ni na - ti - o - ni et iu - di - ci - a

su - a non fe - cit ta - li - ter om - ni na - ti - o - ni et iu - di - ci - a

su - a non fe - cit ta - li - ter om - ni na - ti - o - ni et iu - di - ci - a

di-ci-a su-a non ma-
di-ci-a su-a non ma-
di-ci-a su-a non ma-ni-fes-ta -
di-ci-a su-a non ma-
di-ci-a su-a non ma-

non ma-ni-fes-ta - - vit e - is
non ma-ni-fes-ta - vit e - is
non ma-ni-fes-ta vit e - is
non ma-ni-fes-ta vit e - is
non ma-ni-fes-ta vit e - is

su-a non non ma - ni-fes-ta-vit e - is
su-a non ma-ni-fes-ta - vit e - is
su-a non ma-ni-fes-ta - vit e - is
su-a non ma-ni-fes-ta - vit e - is
su-a non ma-ni-fes-ta - vit e - is

ni - fes - ta - vit non ma - ni - fes - ta - vit e - - - is.
 ni - ta - vit non ma - ni - fes - ta - vit e - - - is.
 - - - vit non ma - ni - fes - ta - vit e - - - is.
 ni - fes - ta - vit e - is non ma - ni - fes - ta - vit e - is e - - - is.
 ni - fes - ta - vit e - is non ma - ni - fes - ta - vit e - is e - - - is.

non ma - ni - fes - ta - - - vit e - - - is.
 non ma - ni - fes - ta - vit e - - - is.
 non ma - ni - fes - ta - vit e - - - is.
 non ma - ni - fes - ta - vit e - - - is.
 non ma - ni - fes - ta - vit e - - - is e - - - is.

non non ma - ni - fes - ta - vit e - - - is.
 non non non ma - ni - fes - ta - vit e - is.
 non ma - ni - fes - ta - vit e - - - is.
 non ma - ni - fes - ta - vit e - - - is.

GLORIA

65

Et fi - li - o et fi - li - o et fi - li - o fi -
Et fi - li - o et fi -
Et fi - - - li - o et fi -
Et fi - li - o et fi -
Et fi - li - o et fi -

Et fi - li - o fi -
Et fi - li - o et fi - li - o et fi -
Et fi - - - li - o et
Et fi - - - li - o et fi -

Glo - ri - a pa - tri glo - ri - a pa - tri
Glo - ri - a pa - - - tri
Glo - ri - a pa - tri
Glo - ri - a pa - tri

First system of musical notation, measures 69-72. It features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and a bass line. The lyrics are: - li-o, si-cut e - rat, et nunc et sem-per.

Second system of musical notation, measures 73-76. It features five vocal staves and a bass line. The lyrics are: - li-o, si-cut e - rat, et nunc et; - li-o, si - cut e - rat, et nunc et; fi - li-o, si-cut e - rat, et nunc et; - li-o, si - cut e - rat, et nunc et.

Third system of musical notation, measures 77-80. It features five vocal staves and a bass line. The lyrics are: et spi-ri - tu-i sanc - to, in prin-ci - pi o; et spi-ri - tu - i sanc - to, in prin-ci-pi o; et spi-ri - tu-i sanc - to, in prin-ci - pi o; et spi-ri - tu-i sanc - to, in prin-ci-pi o.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men

sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum

sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum

sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men A - men

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men A - men

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men A - men

sae - cu - lo - rum sae - cu - lo - rum A - - - - men.

sae - cu - lo - rum sae - cu - lo - rum A - men.

sae - cu - lo - rum A - - - - men.

sae - cu - lo - rum sae - cu - lo - rum A - men.

lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A - men.

A - men sae - cu - lo - rum A - men.

lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A - - - - men.

A - - - - men sae - cu - lo - rum A - men A - men.

sae - cu - lo - rum A - men

sae - cu lo - rum A - men A - men A - - - - men.

sae - cu - lo - rum A - men A - - - - men.

sae - cu - lo - rum A - men A - men.

5. Laetatus Sum

a 12 voces

Juan de Padilla

The musical score is arranged in four systems. The first system, labeled 'Coro I', includes parts for Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Arpa. The Soprano I and Tenor parts have lyrics: 'Lae - ta - tus sum' in the first measure and 'in' in the second measure. The Soprano II part has lyrics 'Lae - ta - tus' in the third measure. The Arpa part has lyrics 'Lae - ta - tus sum' in the second measure. The second system, labeled 'Coro II', includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bajo, and Órgano. The third system, labeled 'Coro III', includes parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The fourth system, labeled 'Acompañamiento', is for the accompaniment. The score is in 3/2 time and G major. The lyrics are: 'Lae - ta - tus sum in Lae - ta - tus sum'.

4

his quae dic - ta sunt lae - ta - tus sum

sum in his quae dic - ta sunt

Lae - ta - tus lae - ta - tus sum

in his quae dic - ta sunt lae - ta - tus

Detailed description: This system contains the first four measures of a musical score. It features five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The lyrics are in Latin. The piano accompaniment consists of a right-hand part with eighth and quarter notes and a left-hand part with a steady bass line. The lyrics are: Soprano: his quae dic - ta sunt lae - ta - tus sum; Alto: sum in his quae dic - ta sunt; Tenor: Lae - ta - tus lae - ta - tus sum; Bass: in his quae dic - ta sunt lae - ta - tus.

Detailed description: This system consists of five empty musical staves, arranged in two groups of two staves each with a grand staff (treble and bass clef) and one single bass staff at the bottom. No notes or lyrics are present.

Detailed description: This system consists of five empty musical staves, arranged in two groups of two staves each with a grand staff (treble and bass clef) and one single bass staff at the bottom. No notes or lyrics are present.

Detailed description: This system consists of a single bass staff containing a sequence of notes: a half note G2, a half note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1.

8

in his lae - ta - tus sum
mi - - - hi lae - ta - tus sum in
lae - ta - tus sum in his quae
sum lae - - - ta - tus lae - ta - tus quae

Detailed description: This system contains the first four measures of a musical score. It features five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one bass line. The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a common time signature. The bass line includes a '6' below the notes in the third and fourth measures.

Detailed description: This system consists of five empty musical staves, including four vocal staves and one bass line, with no notes or lyrics present.

Detailed description: This system consists of five empty musical staves, including four vocal staves and one bass line, with no notes or lyrics present.

Detailed description: This system contains a single bass line with notes for the fourth measure of the piece.

in his quae dic - ta - sunt mi - hi
his quae dic - - - ta sunt mi - - - - - hi
dic - ta sunt mi - - - hi dic - ta sunt mi - hi
dic - ta sunt mi - - - hi dic - ta sunt mi - hi

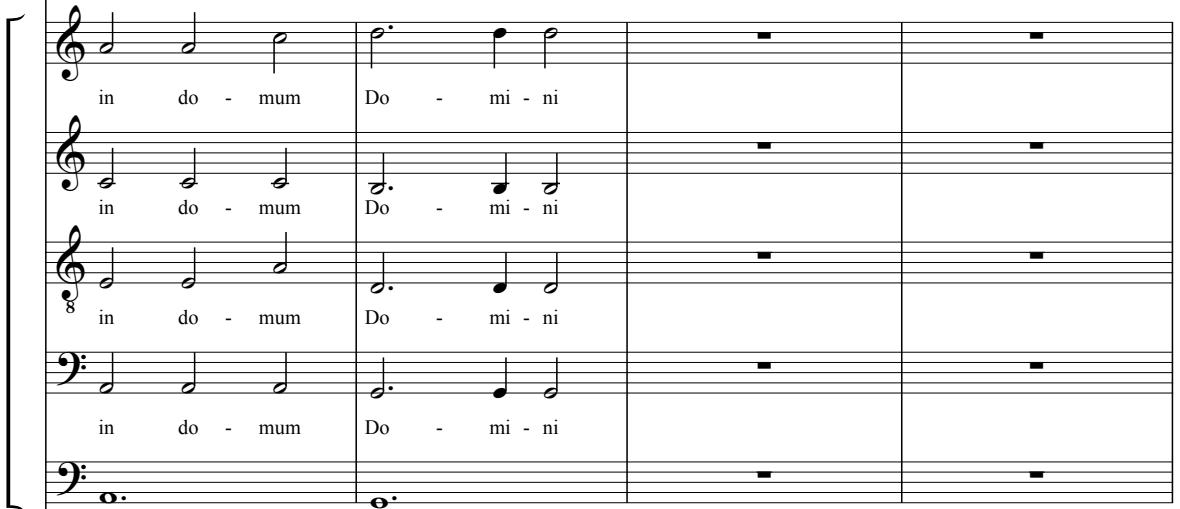
in do - mum Do - mi - ni
in do - mum Do - mi - ni
in do - mum Do - mi - ni
in do - mum Do - mi - ni

In do - mum Do - mi - ni i - bi - mus
In do - mum Do - mi - ni i - bi - mus
In do - mum Do - mi - ni i - bi - mus
In do - mum Do - mi - ni i - bi - mus

In do - mum Do - mi - ni i - bi - mus
In do - mum Do - mi - ni i - bi - mus
In do - mum Do - mi - ni i - bi - mus
In do - mum Do - mi - ni i - bi - mus



System 1: Five staves. The first four are vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the fifth is a bass line. Lyrics: i - bi - mus in do - mum Do - mi - ni



System 2: Five staves. The first four are vocal staves and the fifth is a bass line. Lyrics: in do - mum Do - mi - ni



System 3: Five staves. The first four are vocal staves and the fifth is a bass line. Lyrics: in do - mum Do - mi - ni

i - bi - mus

i - bi - mus

i - bi - mus

i - bi - mus

i - bi - mus

i - bi - mus

stan - - - tes

e - - - rant

i - bi - mus

i - bi - mus

stan - - - tes

e - - - rant

i - bi - mus

stan - - - tes

e - - - rant

i - bi - mus

i - bi - mus

i - bi - mus

i - bi - mus

A musical score for five staves, all of which contain rests. The staves are arranged vertically, with the top two in treble clef and the bottom three in bass clef. A large bracket on the left side groups all five staves together.

A musical score for five staves with lyrics. The lyrics are "pe - des nos - - - tri". The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. A large bracket on the left side groups all five staves together. The lyrics are written below the notes on each staff.

A musical score for five staves with lyrics. The lyrics are "in a - tri - is". The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. A large bracket on the left side groups all five staves together. The lyrics are written below the notes on each staff. A small number "6" is written above the final note in the bottom staff.

le - ru - sa - lem
le - ru - sa - lem
le - ru - sa -
le - ru - sa - lem quae ae - di - fi -

tu - - - is le - ru - sa - lem
tu - - - is le - ru - sa - lem
tu - - - is le - ru - sa - lem
tu - - - is le - ru - sa - lem

le - ru - sa - lem quae ae - di - fi - ca - tur le - ru - sa -
[-]
le - ru - sa - lem quae ae - di - fi -
lem quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - - - - - vi - tas
ca - tur ut ci - - - - - vi - tas

lem quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas quae ae - di - fi - ca -
ca - tur ut ci - - - - - vi - tas quae ae - di - fi -
ci - - - vi - tas Je - ru - sa - lem quae ae - di - fi -
Je - ru - sa - lem quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - - - - vi -

tur ut ci - vi - tas
ca - tur ut ci - vi - tas
ca - tur ut ci - vi - tas
tas ut ci - vi - tas

cu - ius par - ti - ci -
cu - ius par - ti - ci -
cu - ius par - ti - ci -
cu - ius par - ti - ci -

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e -
cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e -
cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e -
cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e -

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e - ius in i - dip - sum in

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e - ius in i - dip - sum in

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e - ius in i - dip - sum in i -

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e - ius in e - dip - sum in

pa - ti - o e - ius in i -

pa - ti - o e - ius

pa - ti - o e - ius in

pa - ti - o e - ius in

ius in

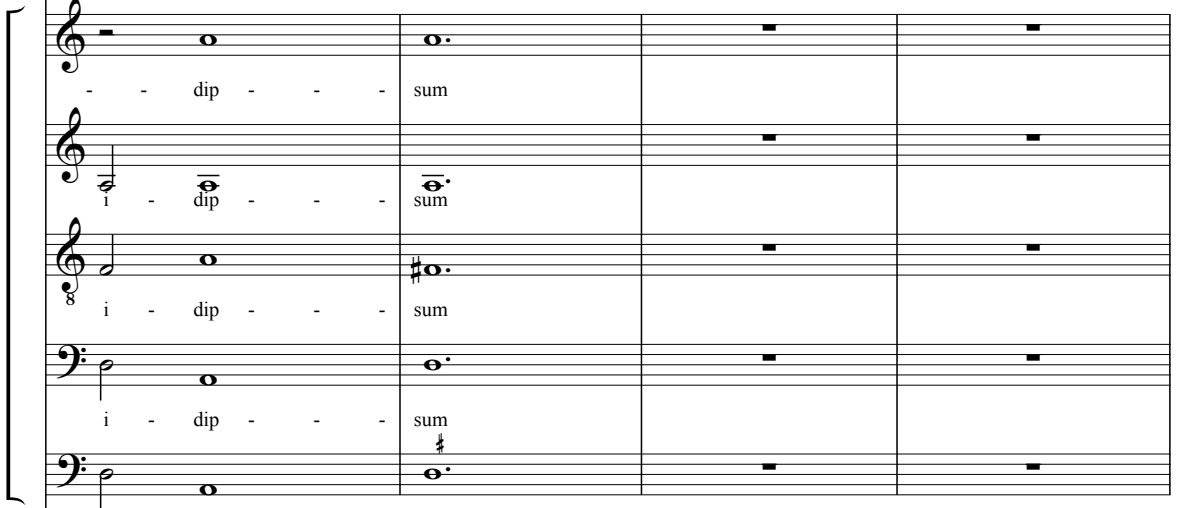
ius in i -

ius in

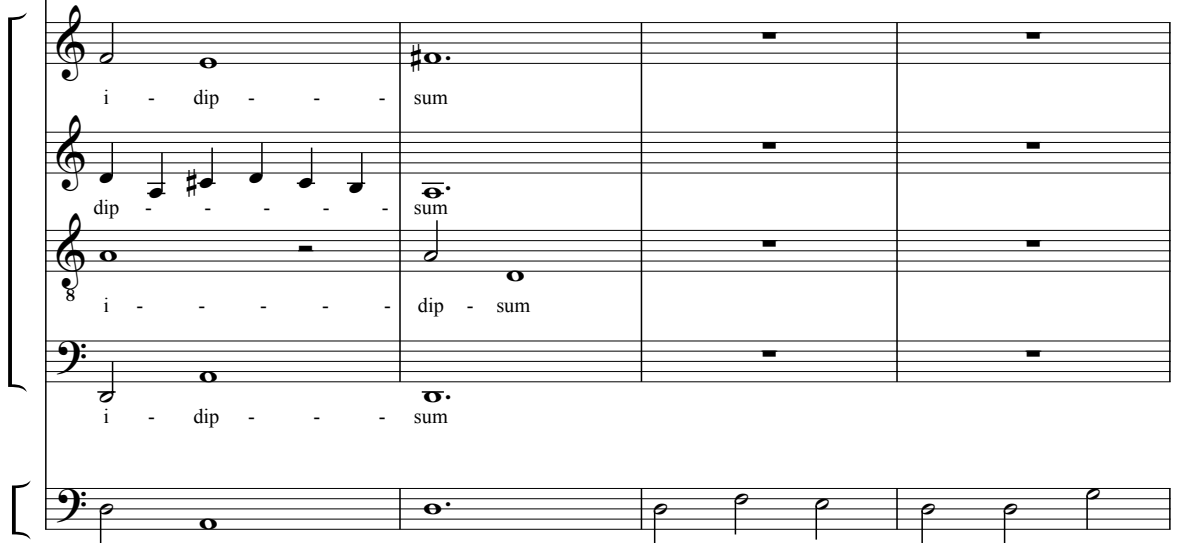
ius in



System 1: Five staves. The first staff (Soprano) has lyrics "i - dip - - - sum". The second staff (Alto) has lyrics "i - dip - - - sum" and "i - lluc e - - - nim". The third staff (Tenor) has lyrics "- - dip - - - sum". The fourth staff (Bass) has lyrics "i - dip - - - sum" and "i - lluc". The fifth staff (Bass) is the bass line.



System 2: Five staves. The first staff (Soprano) has lyrics "- - dip - - - sum". The second staff (Alto) has lyrics "i - dip - - - sum". The third staff (Tenor) has lyrics "i - dip - - - sum". The fourth staff (Bass) has lyrics "i - dip - - - sum". The fifth staff (Bass) is the bass line.



System 3: Five staves. The first staff (Soprano) has lyrics "i - dip - - - sum". The second staff (Alto) has lyrics "dip - - - - - sum". The third staff (Tenor) has lyrics "i - - - - - dip - sum". The fourth staff (Bass) has lyrics "i - dip - - - - sum". The fifth staff (Bass) is the bass line.

i - lluc e - nim as - cen - de - runt tri - bus
i - lluc e - nim as - cen - de - runt
i - lluc e - nim as - cen - de - - runt tri - bus tri - bus
e - nim as - cen - de - - - runt tri - bus tri - bus

tri - - bus Do - mi - ni Do - mi - ni
tri - - - bus Do - mi - ni
tri - - bus tri - - - bus Do - mi - ni
Do - mi - ni tri - - - bus Do - mi - ni

tes - ti - mo - ni - um
tes - ti - mo - ni - um
tes - ti - mo - ni - um
tes - ti - mo - ni - um

Is - - - ra - el

Is - - - ra - el

Is - - - ra - el

Is - - - ra - el

tes - ti - mo - - - ni - um Is - ra - el

tes - ti - mo - ni - um Is - - - ra - el

tes - ti - mo - ni - um Is - - - ra - el

tes - ti - mo - ni - um Is - - - ra - el

Is - ra - - - el ad con - fi -

Is - - - ra - el ad con - fi -

Is - - - ra - el ad con - fi -

Is - - - ra - el ad con - fi -

ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni

ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni

ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni

ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni

ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni

ad con - fi - ten - dum no - mi - ni

ad con - fi - ten - dum no - mi - ni

ad con - fi - ten - dum no - mi - ni

ad con - fi - ten - dum no - mi - ni

ad con - fi - ten - dum no - mi - ni

ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni

ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni

ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni

ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni

ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni

qui - a i - - - llic se -

qui - a i - - - llic se -

qui - a i - - - llic se -

qui - a i - - - llic se -

qui - a i - - - llic se -

Do - mi - ni qui - a i - llic se -

Do - mi - ni qui - a i - llic se -

Do - mi - ni qui - a i - llic se -

Do - mi - ni qui - a i - llic se -

Do - mi - ni qui - a i - llic se -

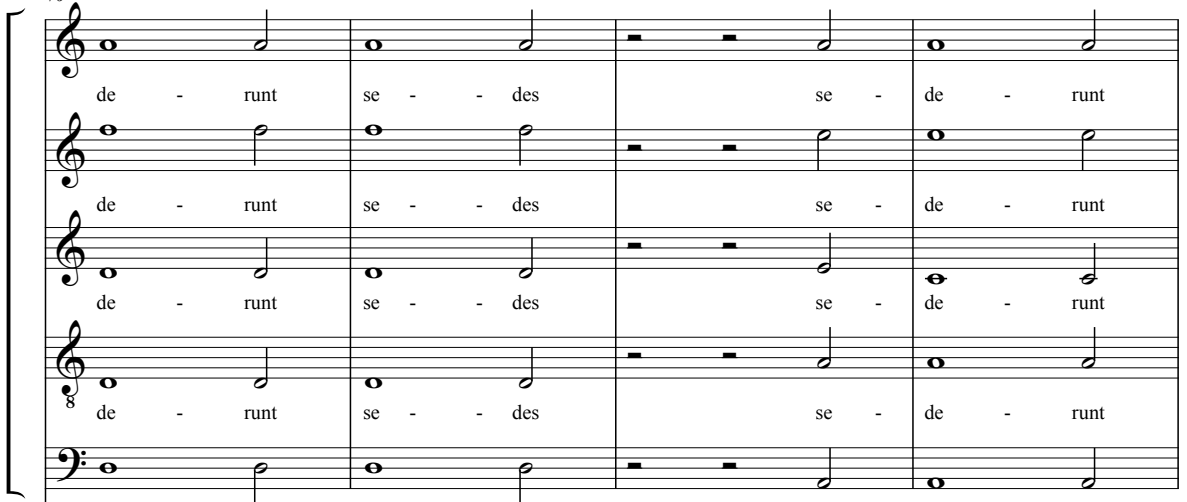
qui - a i - - - llic se -

qui - a i - - - llic se -

qui - a i - - - llic se -

qui - a i - - - llic se -

qui - a i - - - llic se -



de - runt se - - des se - de - runt

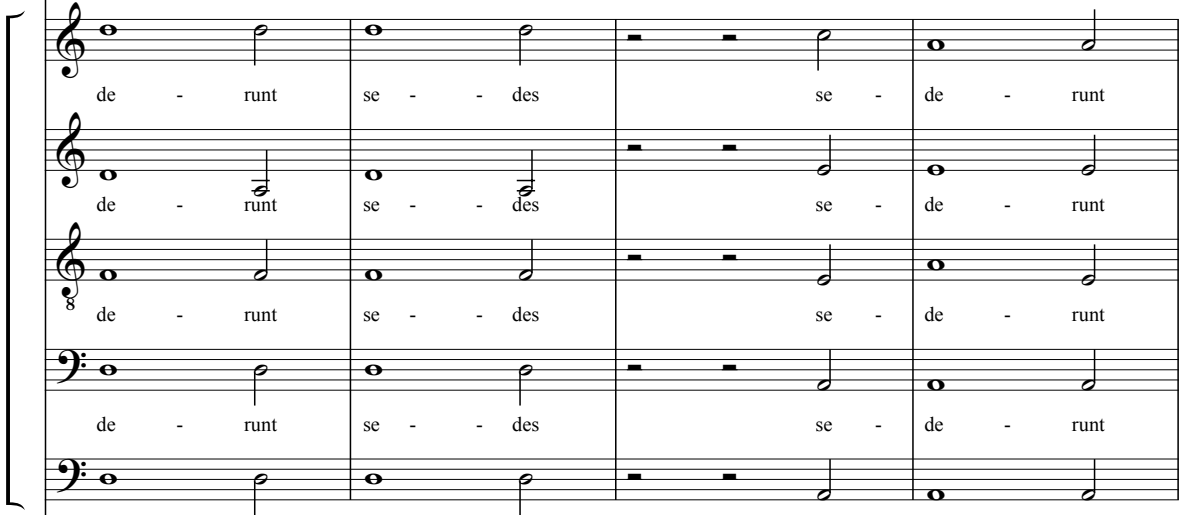
de - runt se - - des se - de - runt

de - runt se - - des se - de - runt

de - runt se - - des se - de - runt

de - runt se - - des se - de - runt

de - runt se - - des se - de - runt



de - runt se - - des se - de - runt

de - runt se - - des se - de - runt

de - runt se - - des se - de - runt

de - runt se - - des se - de - runt

de - runt se - - des se - de - runt

de - runt se - - des se - de - runt



de - runt se - - des se - de - runt

de - runt se - - des se - de - runt

de - runt se - - des se - de - runt

de - runt se - - des se - de - runt

de - runt se - - des se - de - runt

se - des in iu -
se - des in iu -
se - des in iu -
se - des in iu -

se - des in iu - di - ci - o
se - des in iu - di - ci - o
se - des in iu - di - ci - o
se - des in iu - di - ci - o

se - des in iu - di - ci - o
se - des in iu - di - ci - o
se - des in iu - di - ci - o
se - des in iu - di - ci - o

di - ci - o
di - ci - o
di - ci - o
di - ci - o

se - - - - des
se - - - - des
se - - - - des
se - - - - des

su - per
su - per do - mum su - per
su - per do - mum Da -

Ro - ga - - - te

Ro - ga - - - te

Ro - ga - - - te

Ro - ga - - - te

Ro - ga - - - te

Ro -

Ro -

Ro -

Ro -

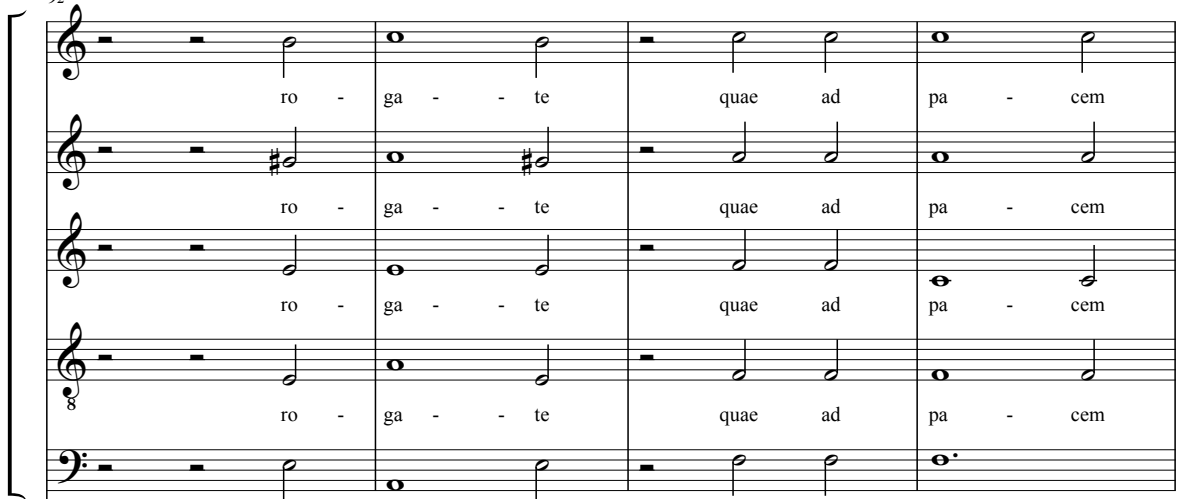
Ro -

do - - - mum Da - - - - vid Ro -

su - per do - mum Da - vid Ro -

do - - - mum Da - - - - vid Ro -

vid su - per do - - - mum Da - vid Ro -



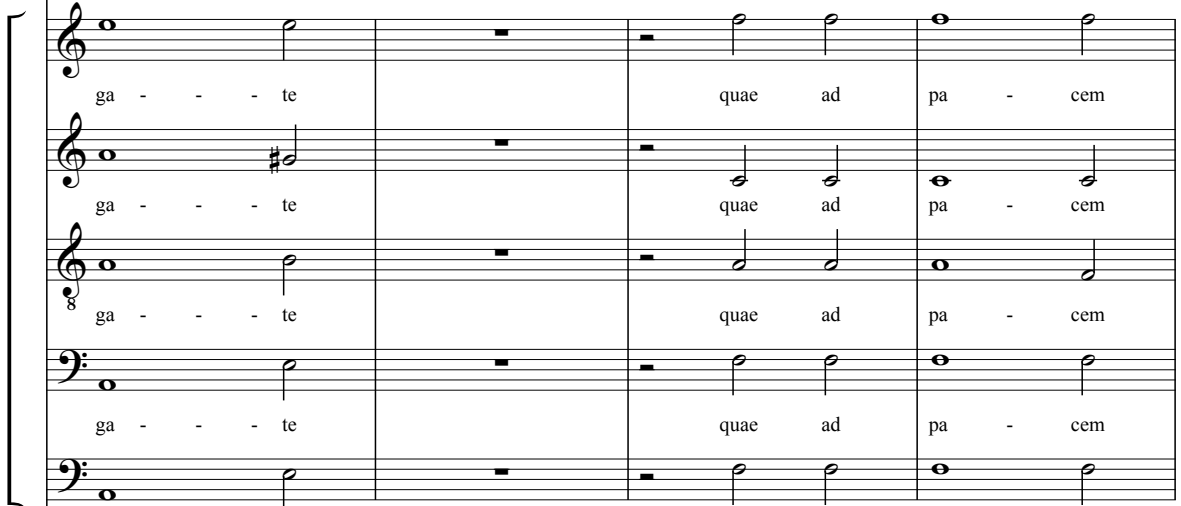
ro - ga - - te quae ad pa - - cem

ro - ga - - te quae ad pa - - cem

ro - ga - - te quae ad pa - - cem

ro - ga - - te quae ad pa - - cem

ro - ga - - te quae ad pa - - cem



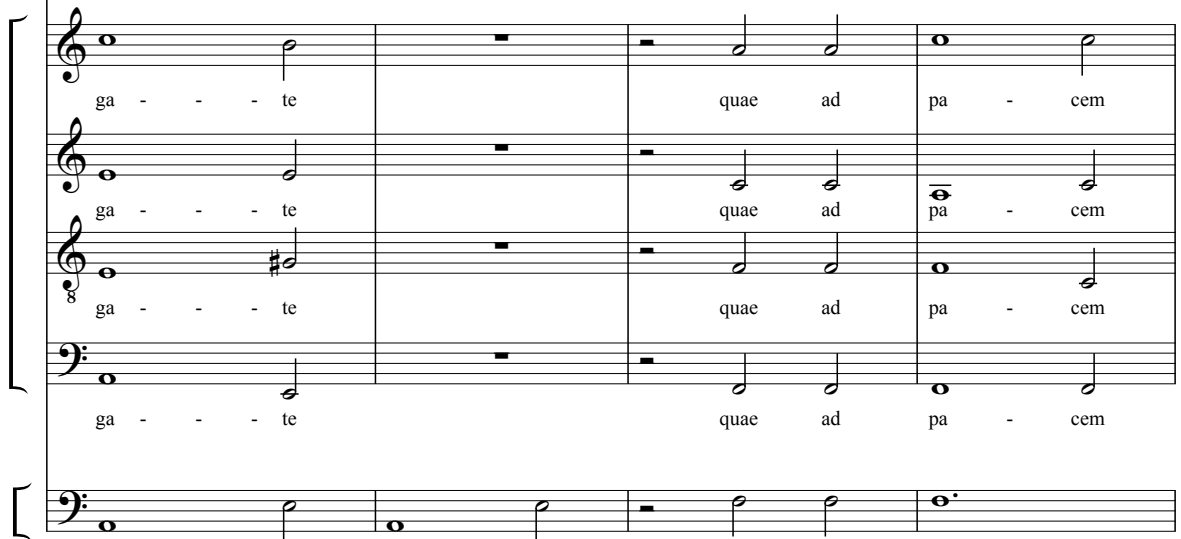
ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem



ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem

sunt

Ro - ga - - - te

sunt

Ro - ga - - - te

sunt

Ro - ga - - - te

sunt

Ro - ga - - - te

sunt

Ro - ga - - - te

sunt le - ru - sa - lem ro -

sunt le - ru - sa - lem ro -

sunt le - ru - sa - lem ro -

sunt le - ru - sa - lem ro -

sunt le - ru - sa - lem ro -

sunt

ro -

sunt

ro -

sunt

ro -

sunt

ro -



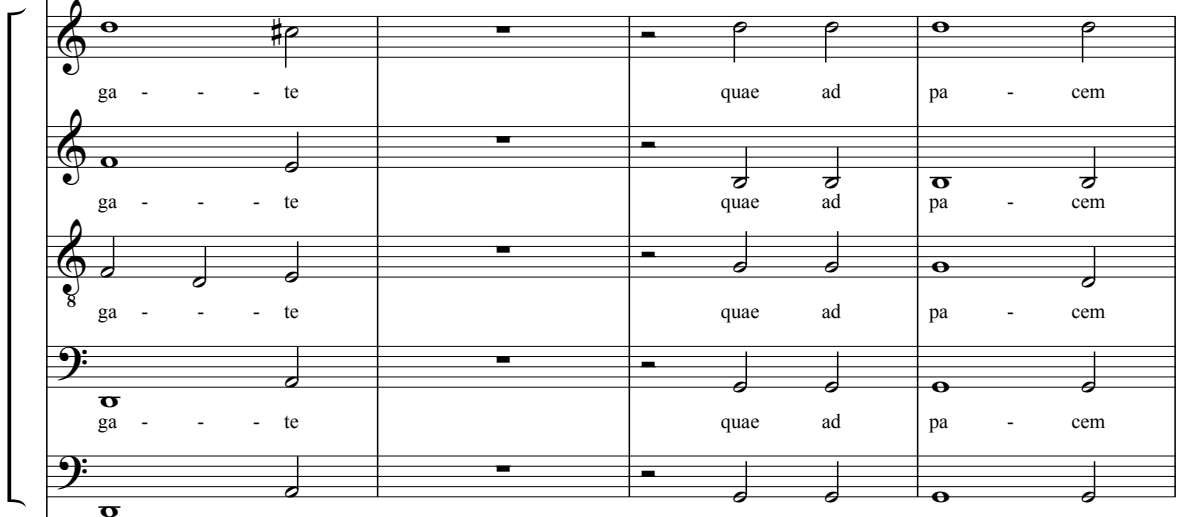
ro - ga - - te quae ad pa - - cem

ro - ga - - te quae ad pa - - cem

ro - ga - - te quae ad pa - - cem

ro - ga - - te quae ad pa - - cem

ro - ga - - te quae ad pa - - cem



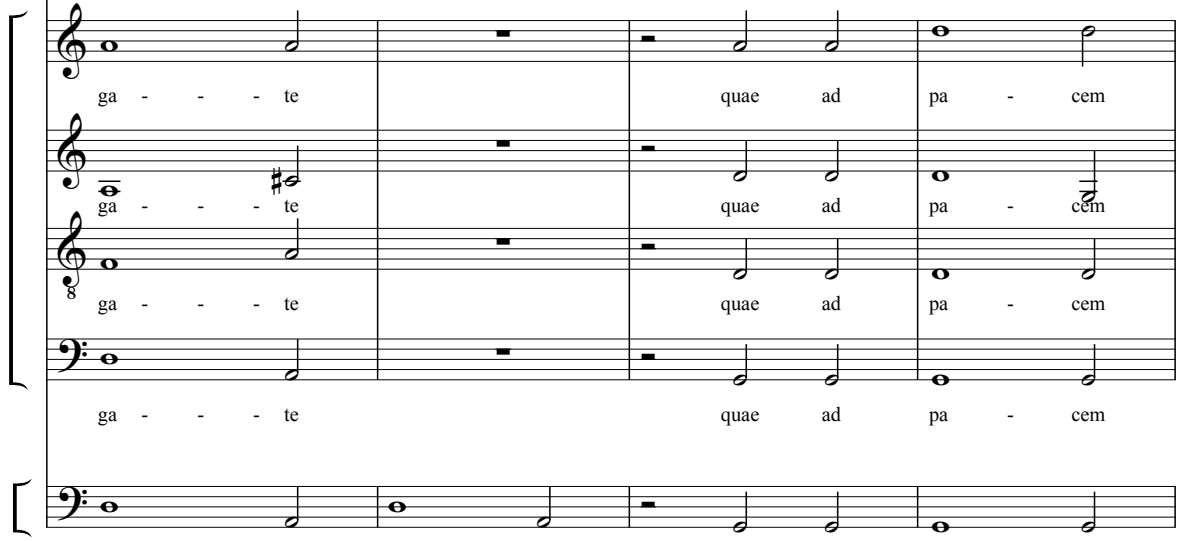
ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem



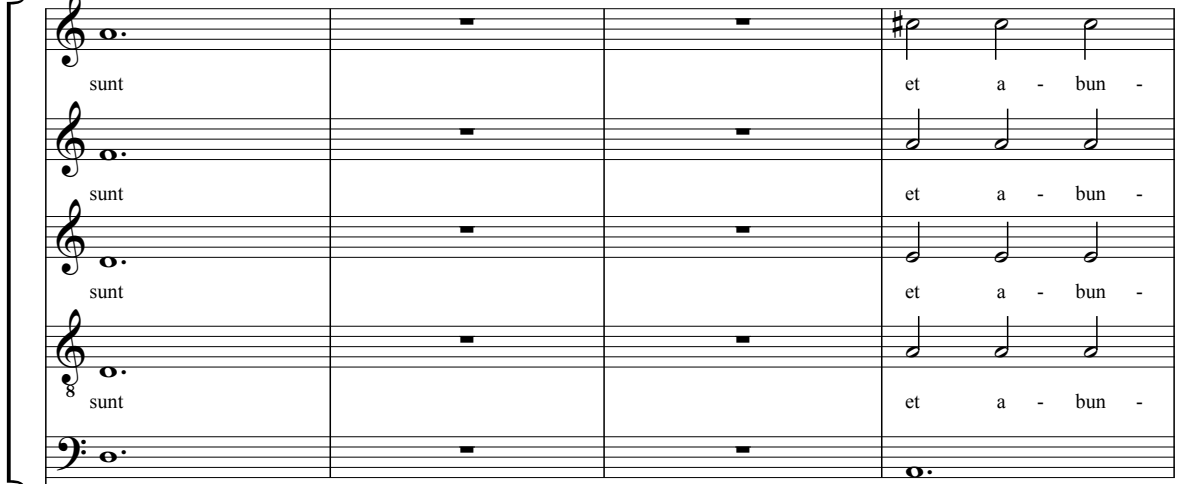
ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem

ga - - - te quae ad pa - - cem



First system of musical notation. It consists of five staves. The top four staves are vocal parts, each starting with the word "sunt". The bottom staff is a bass line. The music is in a common time signature. The first two measures contain rests for all parts. The third measure begins with a key signature change to one sharp (F#) and contains the lyrics "et a - bun -".



Second system of musical notation. It consists of five staves. The top four staves are vocal parts, each starting with the word "sunt". The bottom staff is a bass line. The music continues from the previous system. The first two measures contain rests. The third measure contains the lyrics "le - ru - sa - lem". The fourth measure contains a whole rest for all parts.



Third system of musical notation. It consists of five staves. The top four staves are vocal parts, each starting with the word "sunt". The bottom staff is a bass line. The music continues from the previous system. The first two measures contain rests. The third measure contains the lyrics "le - ru - sa - lem". The fourth measure contains a whole rest for all parts.

dan - ti - a di - li - gen - ti - bus te

dan - ti - a di - li - gen - ti - bus te

dan - ti - a di - li - gen - ti - bus te

dan - ti - a di - li - gen - ti - bus te

et a - bun - dan - ti - a di - li -

et a - bun - dan - ti - a di - li -

et a - bun - dan - ti - a di - li -

et a - bun - dan - ti - a di - li -

et a - bun - dan - ti - a di - li - gen - ti - bus

et a - bun - dan - ti - a di - li - gen - ti - bus

et a - bun - dan - ti - a di - li - gen - ti - bus

et a - bun - dan - ti - a di - li - gen - ti - bus

di - li - gen - ti - bus te pax

di - li - gen - ti - bus te pax

di - li - gen - ti - bus te pax

di - li - gen - ti - bus te pax

gen - ti - bus te fi - at pax

gen - ti - bus te fi - at pax

gen - ti - bus te fi - at pax

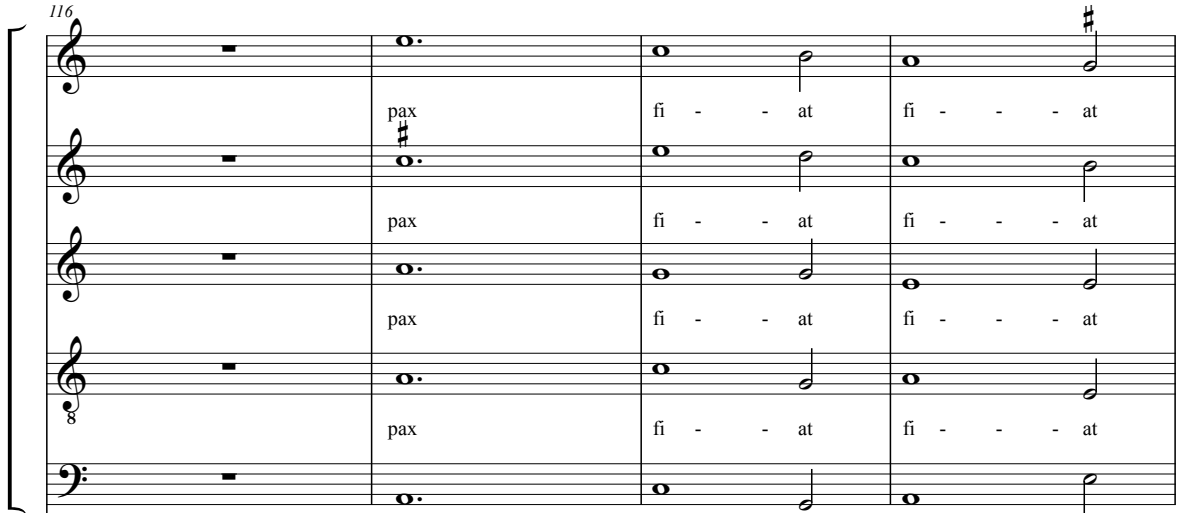
gen - ti - bus te fi - at pax

te pax

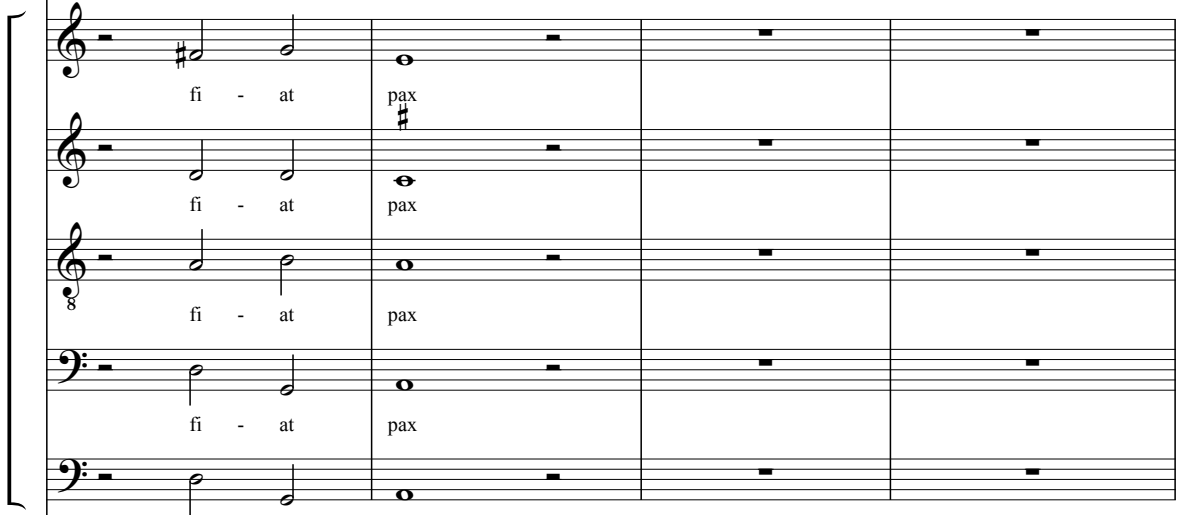
te pax

te pax

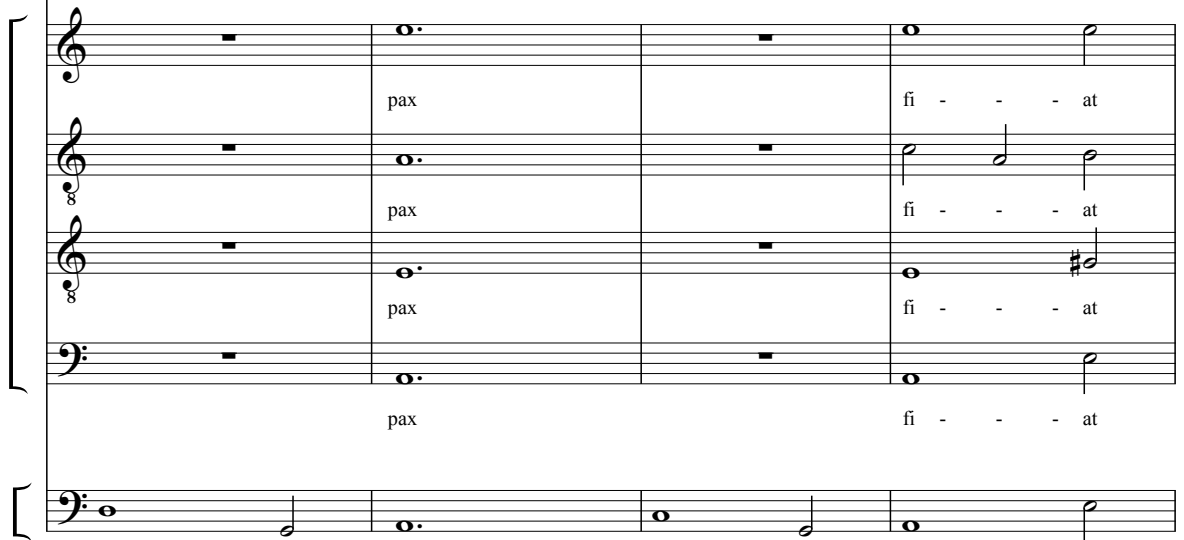
te pax



Musical score system 1, measures 1-4. It features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and a Bass line. The lyrics are: "pax" in measure 2, and "fi - - at" in measures 3 and 4. The key signature has one sharp (F#).



Musical score system 2, measures 5-8. It features five vocal staves and a Bass line. The lyrics are: "fi - at" in measure 5, and "pax" in measures 6, 7, and 8. The key signature has one sharp (F#).



Musical score system 3, measures 9-12. It features five vocal staves and a Bass line. The lyrics are: "pax" in measure 9, and "fi - - - at" in measures 10, 11, and 12. The key signature has one sharp (F#).

fi - at fi - at

fi - at fi - at

fi - at fi - at

fi - at fi - at

fi - at fi - at

in vir - tu - te tu - a in vir - tu - te tu -

in vir - tu - te tu - a in vir - tu - te tu -

in vir - tu - te tu - a in vir - tu - te tu -

in vir - tu - te tu - a in vir - tu - te tu -

in vir - tu - te tu - a in vir - tu - te tu -

fi - at fi - at

fi - at fi - at

fi - at fi - at

fi - at fi - at

fi - at fi - at

fi - at fi - - - at

fi - at fi - - - at

fi - at fi - - - at

fi - at fi - - - at

fi - at fi - - - at

a et a - bun - dan - ti - a

a et a - bun - dan - ti - a

a et a - bun - dan - ti - a

a et a - bun - dan - ti - a

a et a - bun - dan - ti - a

fi - - - at et a - bun -

fi - - - at et a - bun -

fi - - - at et a - bun -

fi - - - at et a - bun -

fi - - - at et a - bun -

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus

in tu - rri - bus tu - - - is

in tu - rri - bus tu - - - is

in tu - rri - bus tu - - - is

in tu - rri - bus tu - - - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - - - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - - - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - - - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - - - is

tu - - - - is
tu - - - - is
tu - - - - is
tu - - - - is

prop - ter fra - tres me - os et pro - xi - mos
prop - ter
prop - ter fra - tres me -
prop - ter fra - tres me - os et

lo -

lo -

lo -

lo -

me - - - os et pro xi - mos me - - - os

fra - tres me - os et pro - xi - mos me - - - os

os et pro - xi - - - mos me - - - - - - - - - os

pro - xi - mos me - - - - os pro - xi - mos me - - - - os

que - - - bar lo - que - - - bar lo -
que - - - bar lo - que - - - bar lo -
que - - - bar lo - que - - - bar lo -
que - - - bar lo - que - - - bar lo -
que - - - bar lo - que - - - bar lo -

Pa - - - cem pa - - - cem
Pa - - - cem pa - - - cem
Pa - - - cem pa - - - cem
Pa - - - cem pa - - - cem
Pa - - - cem pa - - - cem

Pa - - - cem pa - - - cem
Pa - - - cem pa - - - cem
Pa - - - cem pa - - - cem
Pa - - - cem pa - - - cem
Pa - - - cem pa - - - cem

que - - - bar pa - - - cem de - - - te

que - - - bar pa - - - cem de - - - te

que - - - bar pa - - - cem de - - - te

que - - - bar pa - - - cem de - - - te

que - - - bar pa - - - cem de - - - te

de

de

de

de

de

de

de

de

de

de

pa - - - cem de - - - - - te
pa - cem de te
pa - - - cem de te
pa - - - - - cem de te
Bass line with notes: G2, A2, B2, C3

te de te prop - ter do -
te de te prop - ter
te de te
te de te
Bass line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3

te de te
te de te
te de te
te de te
Bass line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3

A musical score for the first system, consisting of five staves. Each staff contains a whole rest, indicating that the instruments are silent for this section.

A musical score for the second system, featuring vocal lines and lyrics. The lyrics are: "mum Do - mi - ni prop - ter do - mum Do - mi - ni De - - - i nos tri prop - ter do - - - mum Do - mi - ni De - - - -". The score includes vocal staves with notes and lyrics, and a bass line with notes and figured bass (6, 6, 6).

A musical score for the third system, consisting of five staves. Each staff contains a whole rest, indicating that the instruments are silent for this section.

A musical score for the fourth system, consisting of a single bass staff. It contains a sequence of notes: a half note G, a half note F, a whole note E, a half note D, a half note C, a whole note B, a half note A, and a half note G.

A system of five empty musical staves, including four treble clefs and one bass clef, with a large bracket on the left side.

A system of five musical staves with Latin lyrics. The lyrics are: do - - - mum Do - mi - ni De - - - - - i prop - ter do - - - mum Do - mi - ni De - - - i i De - i nos - tri De - - - i De - - - i nos - - - tri De - - - i nos - - - i

A system of five empty musical staves, including four treble clefs and one bass clef, with a large bracket on the left side.

A single musical staff with a bass clef, containing a sequence of notes.

quae - si - - - vi
quae - si - - - vi bo - - - na
quae - si - - - vi quae - si - - - vi
quae - si - - - vi bo - - - na

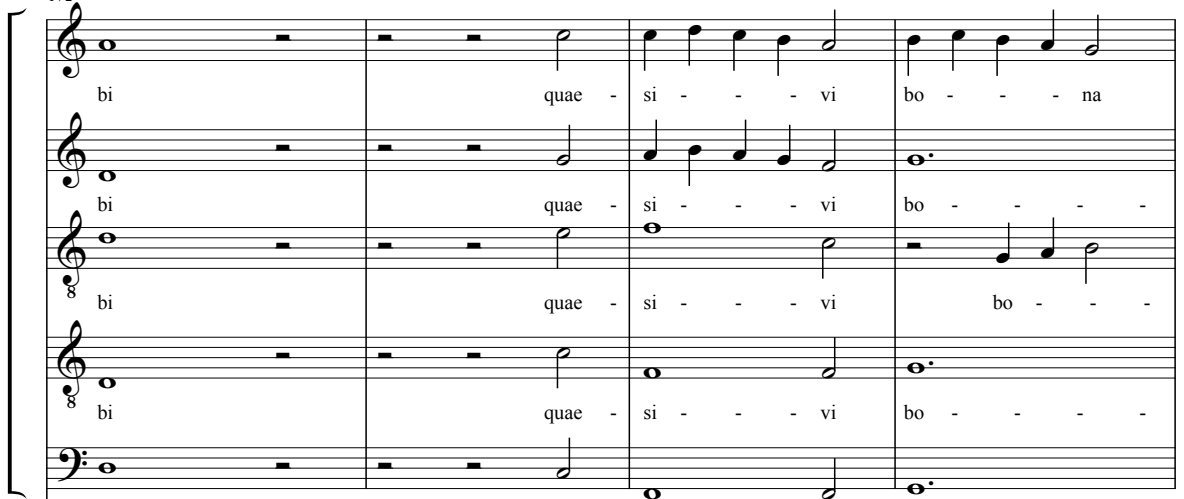
nos - tri
nos - tri
nos - tri
- - - tri

6

ti - - - bi quae si - - - vi bo - - - na ti - - - -
si - - - vi bo - - - na ti - - - bi ti - - - -
si - - - vi bo - - - na ti - - - - - - - - - -
bo - - - na ti - - - bi bo - - - na ti - - - -
6 6

Empty musical staves for the second system.

quae -
quae -
quae -



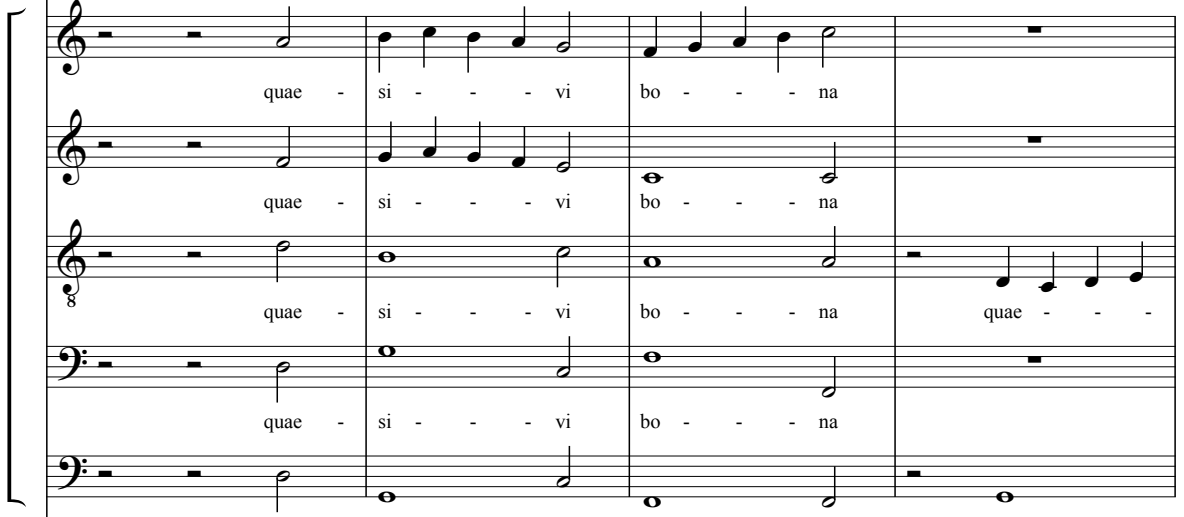
bi quae - si - - - vi bo - - - na

bi quae - si - - - vi bo - - - -

bi quae - si - - - vi bo - - - -

bi quae - si - - - vi bo - - - -

bi quae - si - - - vi bo - - - -



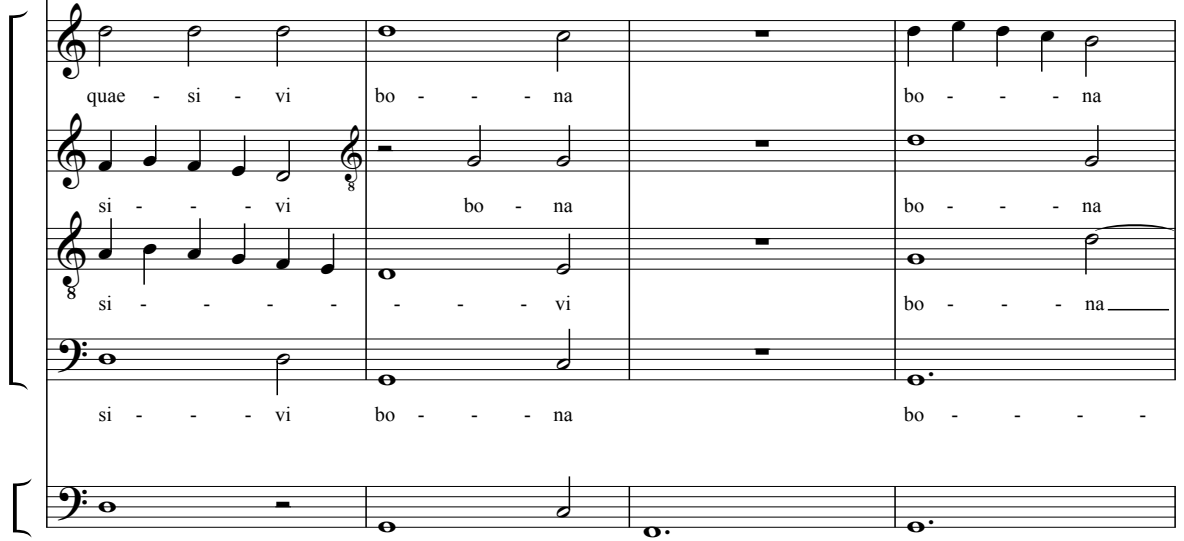
quae - si - - - vi bo - - - na

quae - si - - - vi bo - - - na

quae - si - - - vi bo - - - na quae - - -

quae - si - - - vi bo - - - na

quae - si - - - vi bo - - - na

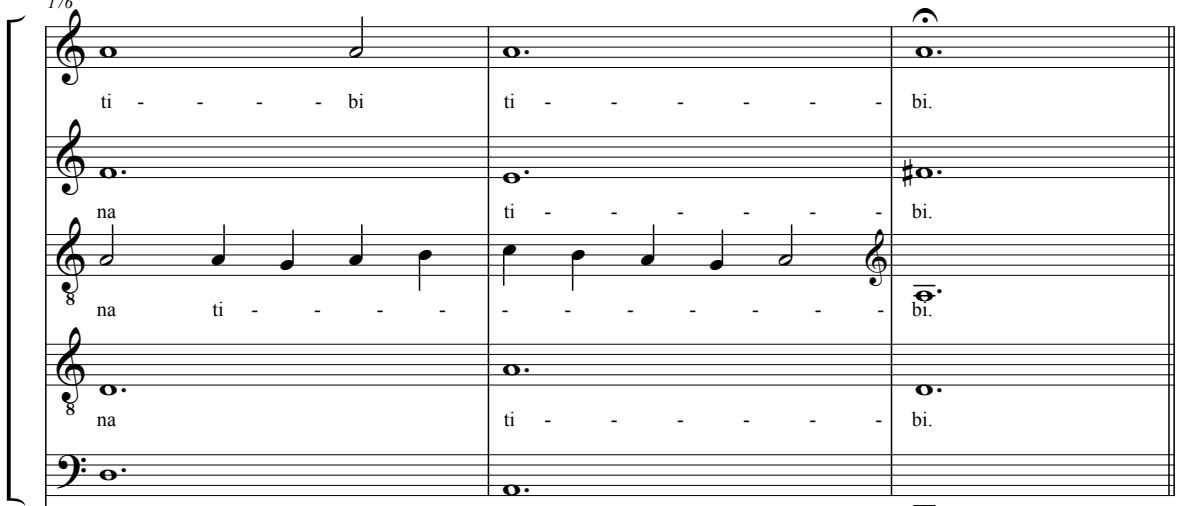


quae - si - vi bo - - - na bo - - - na

si - - - vi bo - na bo - - - na

si - - - - - - - - - vi bo - - - na

si - - - - vi bo - - - na bo - - - -



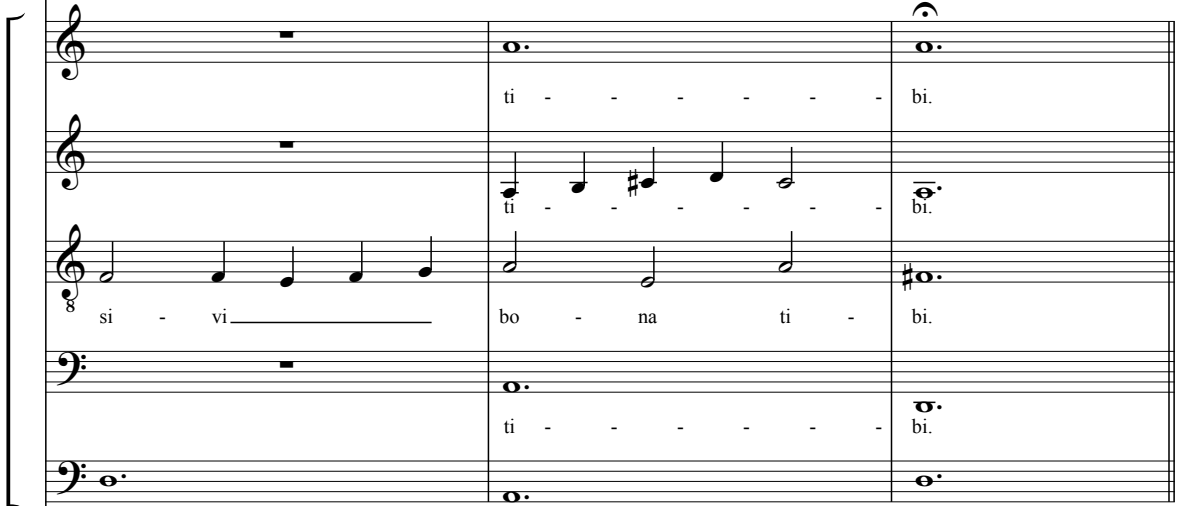
ti - - - - bi ti - - - - - bi.

na ti - - - - - bi.

na ti - - - - - bi.

na ti - - - - - bi.

na ti - - - - - bi.



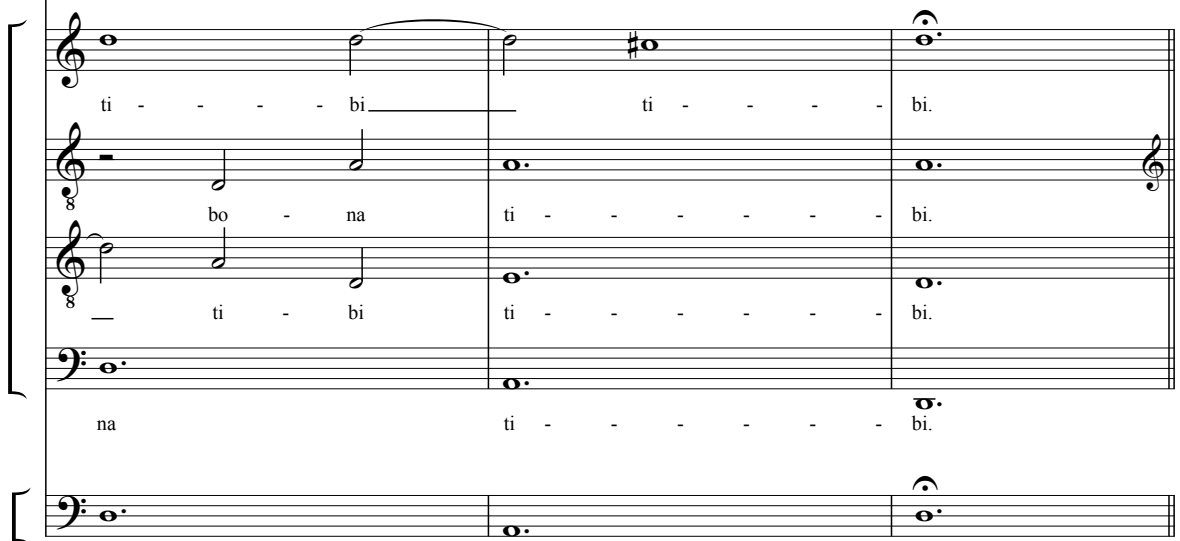
ti - - - - - bi.

ti - - - - - bi.

si - vi - - - - - bo - na ti - bi.

ti - - - - - bi.

ti - - - - - bi.



ti - - - - - bi ti - - - - - bi.

bo - na ti - - - - - bi.

ti - bi ti - - - - - bi.

na ti - - - - - bi.

GLORIA

179

Musical score for the first system, measures 1-5. It features five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one bass line. The lyrics are: Glo - ri - a pa - tri glo - ri - a pa - tri et. The music is in a common time signature with a key signature of one sharp (F#).

Musical score for the second system, measures 6-10. It features five staves: four vocal staves and one bass line. The lyrics are: Glo - ri - a pa - tri. The music continues with the same vocal parts and bass line.

Musical score for the third system, measures 11-15. It features five staves: four vocal staves and one bass line. The lyrics are: Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri. The music concludes with the same vocal parts and bass line.

fi - li - o

fi - li - o

fi - li - o

fi - li - o

glo - - ri - a

glo - - ri - a

glo - - ri - a

glo - - ri - a

glo - - ri - a pa - - - tri

glo - - ri - a pa - - - tri

glo - - ri - a pa - - - tri

glo - - ri - a pa - - - tri

glo - ri - a pa - - - tri

glo - ri - a pa - - - tri

glo - ri - a pa - - - tri

glo - ri - a pa - - - tri

pa - - - tri pa - tri et
pa - - - tri pa - tri et
pa - - - tri pa - tri et
pa - - - tri pa - tri et
pa - - - tri pa - tri et

pa - tri et
pa - tri et
pa - tri et
pa - tri et
pa - tri et

glo - - ri - a pa - tri et fi - li - o pa -
glo - - ri - a pa - tri et fi - li - o pa - - - tri
glo - - ri - a pa - tri et fi - li - o pa - tri et
glo - - ri - a pa - tri et fi - li - o pa - tri et

fi - - - li - o

fi - - - li - o

fi - - - li - o

fi - - - li - o

fi - - - li - o

fi - - - li - o et spi - ri - - tu - i

fi - - - li - o et spi - ri - - tu - i

fi - - - li - o et spi - ri - - tu - i

fi - - - li - o et spi -

et spi -

tri et fi - li - o

et fi - li - o

fi - - - li - o

fi - - - li - o

A musical score for the first system, consisting of five staves. Each staff contains a whole rest, indicating that the instruments are silent during this section.

A musical score for the second system, featuring vocal lines and a bass line. The lyrics are: "sanc - - - - - to et spi - ri - tu - i". The system includes five staves: a vocal line with lyrics, a soprano line, an alto line, a tenor line, and a bass line. The lyrics are distributed across the staves as follows: "sanc - - - - - to" (vocal), "et spi - ri - tu - i" (vocal), "sanc - - - - - to" (soprano), "sanc - - - - - to et spi - ri - tu - i" (alto), "sanc - to et spi - ri - tu - i" (tenor), and "ri - tu - i sanc - - - - - to et spi - ri - tu - i" (bass).

A musical score for the third system, consisting of five staves. Each staff contains a whole rest, indicating that the instruments are silent during this section.

A musical score for the fourth system, consisting of a single bass staff. The notes are: a quarter note G2, a quarter note A2, a half note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3.

si - cut e - rat in prin ci - - - pi -

si - cut e - rat in prin ci - - - pi -

si - cut e - rat in prin ci - - - pi -

si - cut e - rat in prin ci - - - pi -

si - cut e - rat in prin ci - - - pi -

sanc - - to sanc - - - to

sanc - - to sanc - - - to

ri - tu - i sanc - - - to

sanc - - to sanc - - - to

sanc - - to sanc - - - to

si - cut

si - cut

si - cut

si - cut

si - cut

et
et
et
et

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o
si - cut e - rat in prin - ci - pi - o
si - cut e - rat in prin - ci - pi - o
si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

e - rat in prin - ci - - - pi - o
e - rat in prin - ci - - - pi - o
e - rat in prin - ci - - - pi - o
e - rat in prin - ci - - - pi - o

nunc et nunc et sem - per

nunc et nunc et sem - per

nunc et nunc et sem - per

nunc et nunc et sem - per

nunc et nunc et sem - per

et sem - - - per et sem - per

et sem - - - per et sem - per

et sem - - - per et sem - per

et sem - - - per et sem - per

et sem - - - per et sem - per

et sem - - - per et sem - per

et sem - - - per et sem - per

et sem - - - per et sem - per

et sem - - - per et sem - per

et sem - - - per et sem - per



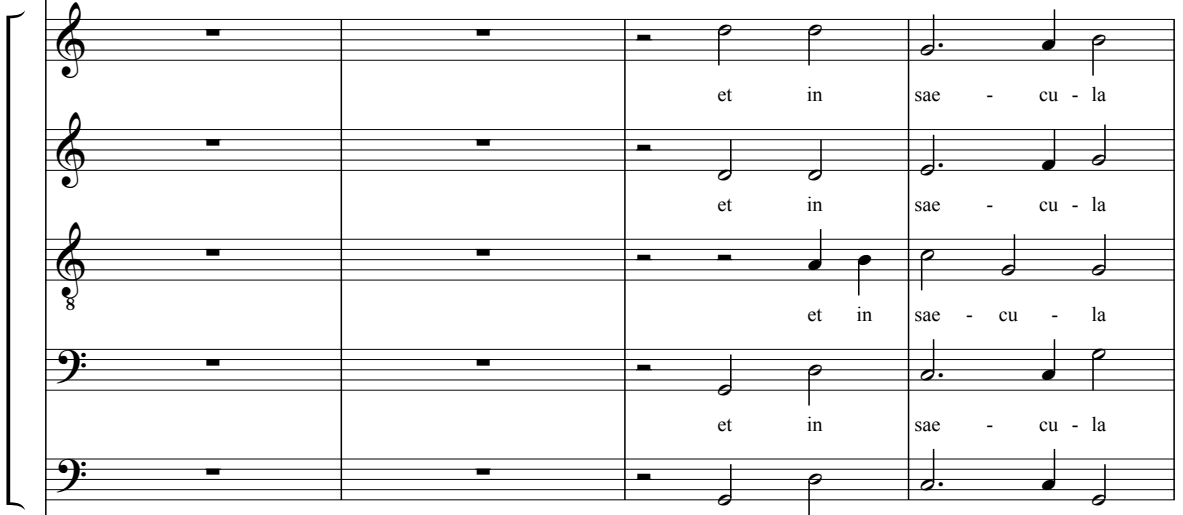
et in sae - cu - la

et in sae - cu - la

et in sae - cu - la et in

et in sae - cu - la

et in sae - cu - la



et in sae - cu - la

et in sae - cu - la

et in sae - cu - la

et in sae - cu - la

et in sae - cu - la



et in sae - cu - la et in

et in sae - cu - la et in

et in sae - cu - la et in

et in sae - cu - la et in

et in sae - cu - la et in

et in sae - cu - la sae - cu -
et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - -
sae - cu - la sae - cu - lo - - - - rum et in sae - cu - la sae - cu -
et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - - rum A - - -

sae - cu - la
sae - cu - la
sae - cu - la
sae - cu - la

lo - - - - rum A - men et in sae - cu - la
rum et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - -
lo - rum A - men et in sae - cu - la se - cu -
men et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - - rum sae - - - -

sae - cu - lo - - - rum et in
rum sae - cu - lo - rum et in
lo - - - - rum et in
cu - lo - - - rum et in

et in sae - cu - la
et in sae - cu - la
et in sae - cu - la
et in sae - cu - la

et in sae - cu - la
et in sae - cu - la
et in sae - cu - la
et in sae - cu - la

sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men A -

sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men A -

sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men A -

sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men A -

et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum

et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum

et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum

et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum

et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum

et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum

et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum

et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum

men A - men A - - men.
men A - men A - men.
men A - men A - men.
men A - men A - - men.
men A - men A - - men.

A - men A - - men.
A - men A - men.
A - men A - men.
A - men A - - men.
A - men A - - men.

lo - - - rum A - men A - - men.
lo - - - rum A - men A - men.
lo - - - rum A - - men.
lo - - - rum A - men A - - men.
lo - - - rum A - men A - - men.

6. Dominica Tercia

Motete a 4 voces

Pedro de Ardanaz

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 1-3. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Soprano part begins with a whole rest in measure 1 and 2, followed by a half note 'In' in measure 3. The Alto part begins with a whole rest in measure 1 and 2, followed by a half note 'In' in measure 3. The Tenor part begins with a half note 'In' in measure 1, followed by a dotted half note 'i' in measure 2, and then a half note 'llo' in measure 3. The Bass part begins with a whole rest in measure 1 and 2, followed by a half note 'In' in measure 3. The lyrics are: Soprano: In i - ; Alto: In; Tenor: In i - - - llo tem - po - re; Bass: In i - - - llo tem - po re.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 4-7. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Soprano part begins with a quarter rest in measure 4, followed by a dotted half note 'llo' in measure 5, a half note 'tem' in measure 6, and a half note 'po' in measure 7. The Alto part begins with a quarter note 'i' in measure 4, followed by a dotted half note 'llo' in measure 5, a half note 'tem' in measure 6, and a half note 'po' in measure 7. The Tenor part begins with a quarter rest in measure 4, followed by a dotted half note 'llo' in measure 5, a half note 'tem' in measure 6, and a half note 'po' in measure 7. The Bass part begins with a whole rest in measure 4 and 5, followed by a half note 'in' in measure 6, and a half note 'i' in measure 7. The lyrics are: Soprano: - - llo tem - po - re in i - - - llo tem - po - ; Alto: i - - - llo tem - po - re in i - - - llo tem - po - ; Tenor: in i - llo tem - po - re in i - llo tem - ; Bass: - in i - - - - llo tem - po -

8

S
re e - rat do - mi - nus Ie - - - sus

A
re e - rat do - mi - nus Ie - sus e - i - ci -

T
- po - re e - rat do - mi - nus Ie - sus e - i -

B
re e - rat do mi - nus Ie - sus e - i - ci -

13

S
ei - - - ci ens de - mo - - - ni - um

A
ens de - mo - ni - um de - - - mo - ni - um et

T
- - - ci - ens de - mo - ni - um et i - llud e - - -

B
ens de - mo - ni - um et i - llud e -

18

S
et i - llud e - rat mu - - - - - tum

A
i - llud e - rat mu - - - - - tum et i - llud e - rat mu - tum

T
- rat mu - - - - - tum et i - llud e - rat mu - tum et

B
- - - - - rat mu - - - - - tum et i - llud

23

S
et i - - - - llud e - rat mu - - - - - tum

A
et i - llud e - rat mu - - - - - tum

T
i - llud e - rat mu - - - - - tum et cum

B
e - rat mu - tum et i - llud e - rat mu - tum

28

S et cum e - ie - cis - set et cum e - ie - cis - set

A et cum e - ie - cis - set et cum e - ie -

T e - ie - cis - set de - mo - ni - um et cum e - ie -

B et cum e - ie - cis - set et cum e - ie - cis - set

33

S de - mo - ni - um lo - cu -

A cis - set de - mo - ni - um lo - cu - tus

T cis - set de - mo - ni - um lo - cu - tus est mu -

B de - mo - ni - um lo - cu - tus est mu -

38

S
- tus est mu - - - - - tus et ad - mi - ra - te sunt tur - - -

A
est mu - - - - - tus et ad - mi - ra - te sunt tur -

T
8
- - - - - tus mu - - - - - tus et ad - mi - ra - te sunt tur - - -

B
- - - tus lo - - - cu - tus est mu - - - tus et

43

S
- - - - - be et ad - mi - ra - te sunt tur - - - be

A
be et ad - mi - ra - te sunt tur - - - - -

T
8
be tur - - - - - be et ad - mi - ra - te sunt tur - - - - -

B
ad - mi - ra - te sunt tur - - - be et ad - - - mi - ra - te sunt tur -

48

S
— ex - to - llens vo - ce que - dan mu -

A
be ex - to - llens vo - ce que - - - dam mu -

T
8 be ex - to - - - llens vo - - - ce que dam mu -

B
be ex - to - - - llens vo - ce que — dam — mu - li -

53

S
- li - er de tur - ba — Di - xit — ad

A
- li - er de tur - - - - - ba de tur - ba Di -

T
8 - li - er de tur - ba — mu - li - er de tur - ba — Di -

B
er mu - - - li - er de tur - ba

58

S
Ie - - - - sum Be - a - tus ven - - -

A
xit ad Ie - sum Di - xit ad Ie - sum Be - a - tus ven -

T
xit ad Ie - sum ad Ie - - - - sum Be - a - tus

B
Di - xit ad Ie sum Be - a - tus ven - - -

63

S
ter qui te por - ta - - - - vit et

A
ter qui te por - ta - - - - vit et u - be -

T
ven - ter qui te por - ta - - - - vit

B
ter qui te por - ta - vit et u - - - be -

67

S
u - - - be - ra que - - - - - su - xis - - - -

A
ra que su - - - xis - ti et u - - - - - be - ra

T
8
et u - - - - be - ra que su xis -

B
ra que su - xis - ti et

71

S
ti et u - be - ra que su - xis - - - - - ti

A
- - - que su xis - - - - - ti

T
8
ti et u - be - ra que su xis - - - - - ti

B
u - - - - be - ra que su xis - - - - - ti

7. Beatus Vir

Salmo a 10 voces con instrumentos

Pedro de Ardanaz

The musical score is arranged in five systems, each with a bracketed group of parts on the left and musical staves on the right. The first system, 'Coro I', includes Soprano and Órgano. The second system, 'Coro II', includes Soprano I, Soprano II, and Arpa, with lyrics 'Be - a - tus vir qui ti - met qui ti - met Do - mi - num,'. The third system, 'Coro III', includes Bajoncillo I, Bajoncillo II, Alto, and Oboe, with lyrics 'Be - a - tus'. The fourth system, 'Coro IV', includes Soprano, Alto, Tenor, Bajo, and Órgano. The fifth system, 'Acompto. coros III y IV', includes Órgano. The score is written in common time (C) and features various instruments and vocal parts.

3

Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num, Be - a - tus vir

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num, Be - a - tus vir".

Be a - tus
Be a - tus

This system contains measures 5 through 8. It features piano accompaniment for the first two systems. The lyrics "Be a - tus" appear in the vocal line in the second and third measures.

vir qui ti - met Do - mi - num, Be - a - tus vir

This system contains measures 9 through 12. It features piano accompaniment for the first two systems. The lyrics "vir qui ti - met Do - mi - num, Be - a - tus vir" appear in the vocal line in the second and third measures.

Be a - tus
Be a - tus
Be a - tus
Be a - tus

This system contains measures 13 through 16. It features piano accompaniment for the first two systems. The lyrics "Be a - tus" appear in the vocal line in the second, third, fourth, and fifth measures.

This system contains measures 17 through 20. It features piano accompaniment for the first two systems.

7

qui ti - met Do - mi-num, in man-da - tis e - - ius

qui ti - met Do - mi-num, in man-da - tis e - - -
qui ti - met Do - mi - num, in man-da - tis

qui ti - met Do - mi-num, in man - - - da - - -

qui ti - met Do-mi-num,
qui ti - met Do - mi-num,
qui ti - met Do - mi - num,
qui ti - met Do - mi-num,

vo - let ni - mis. Be-a - tus

ius vo - let ni - - mis. Po - tens in
e - - - ius vo - let ni - mis.

tis e - ius vo - - let ni - - - mis. Be - a-tus vir

vo let ni - mis. vo - let ni - mis.
vo - let ni - mis. vo - let ni - mis.
vo - let ni - mis. vo - let ni - mis.
vo - let ni - mis. vo - let ni - mis.

Empty musical staff system with treble and bass clefs.

Musical staff system with vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: te - - - rra Po - tens in te - - - rra e - rit se - men e - rit se - men e - . The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Empty musical staff system with four staves, including a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Empty musical staff system with four staves, including a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Empty musical staff system with a bass clef.

ge-ne-ra - ti - o rec - to - rum ge-ne - ra - ti - o rec - to - rum

ius, ge-ne - ra - ti - o rec - to - rum ge-ne - ra - ti - o rec - to - rum

ge-ne-ra - ti - o rec - to - rum ge-ne-ra - ti - o rec - to - rum be - ne-

ge-ne-ra - ti - o rec-to - rum ge-ne-ra - ti - o rec-to - rum

ge-ne-ra - ti - o rec-to - rum ge-ne-ra - ti - o rec-to - rum

be - ne - di - ce - tur. Glo - ri - a

Be - a - tus Glo - ri - a

di - ce - tur. Glo - ri - a et di - vi - ti -

Be - a - tus vir.

Be - a - tus vir.

et ius - ti - ti - a e - ius

et ius - ti - ti - a e - ius ma-net in sae-cu-lum sae - cu-
 et ius - ti - ti - a e - ius ma-net in sae-cu-lum sae - cu - li. sae - cu-

ae in do-mo e - - - ius, ma-net in

ma-net in sae-cu-lum sae-cu-li.

li. ma-net in sae-cu-lum sae-cu-li Be-a-tus vir.
li. ma-net in sae-cu-lum sae-cu-li Be-a-tus vir.

sae-cu-lum sae-cu-li. ma-net in sae-cu-lum sae-cu-li. Ex-or-tum est in te-ne-

et ius-ti-ti-a e-ius ma-net in sae-cu-lum sae-cu-li. Be-a-tus
et ius-ti-ti-a e-ius in sae-cu-li. Be-a-tus
ma-net in sae-cu-lum sae-cu-li. Be-a-tus
ma-net in sae-cu-lum sae-cu-li. ma-net in sae-cu-lum sae-cu-li. Be-a-tus

mi - se - ri-cors et mi-se-

mi - se - ri-cors et mi-se-ra - tur et ius - - - tus,
ri-cors et mi-se - ra - tur et ius - tus,

bris lu - men rec - tis, mi - se - ri-

35

ra - - - tur et ius-tus,

Be-a - tus iu - cun - dus ho -
Be-a - tus iu - cun - dus ho -

cors et mi-se-ra - tur et ius - tus,

Be - a - tus vir
Be - a - tus vir.
Be - a - tus vir.
Be - a - tus vir.

Be - a - tus vir.

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, with a brace on the left side.

Musical score for the first system. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "mo qui mi-se-re - tur qui mi-se re - tur et com - - - - - mo". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Four empty musical staves, two for the treble clef and two for the bass clef, with a brace on the left side.

Four empty musical staves, two for the treble clef and two for the bass clef, with a brace on the left side.

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, with a brace on the left side.

42

dis-po - net dis-po - net ser - mo - nes su - - - os

dat in ju - di -

in ju - di - ci - o,

in in ju -

f *f* *f*

46

ju - di - ci o,

ci - o, in ju - di - - ci o,
di - ci - o, in ju - di - ci o,

in ju - di - ci - o,

in ju - di - ci - o, in ju - di - ci o, qui - a in ae - ter - num non com - mo -
ju - di - ci - o, in ju - di - ci o, qui - a in ae - ter - num non
di - ci - o, in ju - di - ci - o, ju - di - ci - o, qui - a in ae - ter - num non
in ju - di - ci - o, in ju - di - ci o, qui - a in ae - ter - num non com - mo -

qui-a in ae-ter - num non com-mo-ve-bi-tur. In me-

qui-a in ae-ter - num Be-a-tus vir. In me-mo - ri - a
 qui-a in ae-ter - num Be-a-tus vir. In me-mo-ri - a

qui-a in ae-ter - num non com-mo-ve - bi - tur. In me-mo - ri - a ae -

ve - bi - tur. Be-a-tus In me-mo - ri -
 com-mo-ve - bi-tur. Be-a - tus In me-mo - ri -
 com-mo-ve - bi-tur. Be - a-tus In me-mo - ri -
 ve - bi - tur. Be - a-tus In me-mo - ri -

mo - ri - a ae - ter - na e - rit ius - tus: ab au - di - ti - o - ne ma - la

ae - ter - na e - rit ius - tus: ab au - di - ti - o - ne

ter - na e - rit ius - tus: ab au - di - ti - o - ne

a ae - ter - na e - rit ius - tus: ab au - di - ti - o - ne ma -

ab au-di-ti-o - ne ma - la ab au-di-ti o - ne ma - la

ma - la ab au-di-ti-o - ne ma - la ab au-di-ti-o - ne
 ma - la ab au-di-ti-o - ne ma - la ab au-di-ti-o - ne

o - ne ma - - - la non ti - me

la ab au-di-ti-o - ne ma - la ab au-di-ti-o - ne ma - la non ti -
 la ab au-di-ti-o - ne ma - la ab au-di-ti-o - ne ma - la non ti - me -
 8 ab au-di-ti-o - ne ma - la ab au-di-ti-o - ne ma - la non ti -
 la ab au-di-ti-o - ne ma - la ab au-di-ti-o - ne ma - la non ti -

60

Pa-ra - tum cor e - ius spe-ra - ra in Do - mi - no, con-fir-ma - tum est cor

bit.

me - bit.

64

e-ius con-fir-ma-tum est cor e - ius

do-nec des-pi - ci -

do-nec des-pi - - ci - at

do-nec des-pi - - ci - at

non com-mo-ve - bi-tur

non com-mo-ve - bi-tur

non com-mo-ve - bi-tur

do-nec des-pi - ci-at

non com-mo-ve - bi - tur

non com-mo-ve - bi-tur

67

at i-ni-mi - cos su - os.

ma - net in sae - cu-lum

Dis - per - sit, de - dit pau - pe - ri - bus, ius -

ma-net in sae-cu-lum sae-cu-li.

ma-net in sae-cu-lum sae - cu - li. sae - cu - li.
 ius - ti - ti - a e - ius e - ius

sae - cu - li. ius - ti - ti - a e - ius Cor - nu

ti - ti - a e - ius Cor - nu e - ius
 ti - ti - a e - ius Cor - nu e - ius
 ti - ti - a e - ius Cor - nu e - ius
 ti - ti - a e - ius Cor - nu e - ius

e - xal - ta - bi - tur in glo - ri - a.

e - xal - ta - bi - tur in glo - ri -

e - ius e - xal - ta - bi - tur in glo - ri - a. in glo - ri - a.

e - xal - ta - bi - tur
e - xal - ta - bi - tur
e - xal - ta - bi - tur

Pec - ca - tor vi - de - - -

a. Pec - ca - - - - tor vi - - -
 a. Pec - ca - - - - tor vi - - -

Pec - ca - tor vi -

Pec - ca - - - - tor Pec - ca - tor vi -
 Pec - ca - - - - tor Pec - ca - tor vi -
 Pec - ca - - - - tor vi - de - bit vi -
 Pec - ca - - - - - - - - - - - - tor vi -

bit et i-ras-ce - tur,

de - bit et i-ras-ce - tur, den-ti-bus su-is fre-ment et ta - bes - cet:
de - bit et i-ras-ce - tur, den - ti - bus su-is fre-ment et ta - bes - cet:

de - bit et i-ras-ce - tur, den-ti-bus su-is fre-ment et ta-bes-cet:

de - bit et i-ras-ce - tur, den-ti - bus
de - bit et i-ras-ce - tur, den-ti - bus
de - bit et i-ras-ce - tur, den-ti - bus
de - bit et i-ras-ce - tur, den-ti - bus

den - ti - bus su-is fre-ment et ta - bes - cet: de-si-de-ri-um

den - ti - bus su-is fre-ment et ta - bes-cet:
den - ti - bus su-is fre-ment et ta - bes - cet:

den - ti - bus su-is fre-ment et ta - bes - cet: den - ti - bus su-is fre-ment et ta - bes - cet:

su-is fre-ment et ta - bes - cet: den - ti - bus su - is
su-is fre-ment et ta - bes - cet: den - ti - bus su - is
su-is fre-ment et ta - bes - cet: den - ti - bus su - is
su-is fre-ment et ta - bes - cet: den - ti - bus su - is

87

pec - ca - to - rum pe - ri - - - bit. de - si - de - ri - - um

pec - ca -

pec - ca - to - rum

pec - ca - to - rum pe - ri - - - bit.

pec - ca - to -

pec - ca - to -

91

pec - - - ca - - - to - rum pe - ri - - - bit.

to - rum pe - - - - - ri - - - - bit.
pec - ca - to - - - rum pe - ri - - - bit.

pe - - - ri - - - - bit.

pec - ca - to - - - rum pe - ri - - - bit.
rum pe - ri - - - bit. pe - ri - - - bit.
pec - ca - to - rum pe - ri - - - bit.
rum pe - - - ri - - - bit.

rum pe - - - ri - - - bit.

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Fi - - -

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o Glo - ri - a Pa - tri et
Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Pa - tri et Fi -

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - li - - - o et

Glo - ri - a Pa - - - - tri Glo - ri - a Pa - tri et
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o Glo - ri - a Pa - tri et
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - - - li - o et
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Fi - - - li - o

98

li - o

Fi - li - o

Si-cut e-rat in prin-ci - pi - o

li - o

Si-cut e - rat in prin - ci - pi - o

Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - to.

Si-cut e - rat in prin-ci - pi - o

Fi - li - o

Si-cut e - rat

Fi - li - o

Si-cut

Fi - li - o

Si-cut e -

Fi - li - o

Si-cut e - rat in prin -

6

Si-cut e - rat in prin-ci - pi o et nunc et nunc et sem - per

et sem - per et nunc et sem - per et in sae - cu-
et sem - per et nunc et sem - per et in sae - cu-

et nunc et sem - per et nunc et sem - per et in

in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
ci - pi - o et nunc et sem - per et nunc et sem - per

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - men. sae - cu - lo - rum. A - men. sae -

la sae - cu - lo - rum. A - - - men. A - - - men. A - - -

la sae - cu - lo - rum. A - - - men. A - - - men. A - -

sae - cu - la sae - - - cu - - - - lo - - - - rum.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - men.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - men. sae - cu - lo - rum.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - men. sae - cu -

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - - men. sae - - - -

6

cu - lo - rum. A - men. A - - - - - men.

men. A - - - - - men. men. A - - - - - men.

A - - - - - men. A - - - - - men.

sae - cu - lo - rum. A - men. A - - - - - men. A - - - - - men.

lo - rum. A - men. A - men. A - - - - - men.

cu - - lo - rum. A - - - - - men.

8. Laetatus Sum

Salmo a 10 voces

Pedro de Ardanaz

The musical score is divided into three main sections, each with a bracketed group of parts:

- Coro I:** Includes Soprano I, Soprano II, Acompto. (Accompaniment), and Violón. The vocal parts have lyrics: "Lae - ta - tus sum lae - ta - tus sum in his" and "Lae - ta - tus sum lae - ta - tus sum in".
- Coro II:** Includes Soprano, Alto, Tenor, Bajo, and Acompto. This section contains empty musical staves.
- Coro III:** Includes Soprano, Alto, Tenor, Bajo, and Órgano. This section also contains empty musical staves.

The score is written in common time (C) and features a variety of clefs and time signatures for the instrumental parts.

3

in his quae dic - ta sunt mi - hi
his in his quae dic - ta sunt mi - hi

Detailed description: This system contains the first three measures of a musical score. It features two vocal staves at the top, each with lyrics underneath. The first vocal staff has a treble clef and a 7/8 time signature. The second vocal staff has a treble clef. Below the vocal staves are two piano accompaniment staves, both with bass clefs and a 7/8 time signature. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. A key signature change to one sharp (F#) occurs at the beginning of the second measure.

Lae - ta - tus sum lae - ta - tus sum lae -
Lae - ta - tus sum lae - ta - tus
Lae - ta - tus sum lae -
Lae -

Detailed description: This system contains the next three measures of the musical score. It features two vocal staves and two piano accompaniment staves. The vocal staves have treble clefs. The piano accompaniment staves have bass clefs. The lyrics are distributed across the vocal staves. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as in the first system. A key signature change to one sharp (F#) occurs at the beginning of the second measure.

Detailed description: This system contains three empty musical staves, consisting of two vocal staves (treble clef) and two piano accompaniment staves (bass clef). No notes or lyrics are present in this system.

6

in his

in his

ta - tus sum lae - ta - tus sum in his quae dic - - - ta sunt mi - - -

sum lae - ta - tus sum in his quae dic - - - ta sunt mi - - -

ta - tus sum lae - ta - tus sum in his quae dic - - - ta sunt mi - - -

ta - tus sum lae - ta - tus sum in his quae dic - ta sunt mi - - -

In his in his quae dic - ta sunt mi - - -

In his in his quae dic - ta - sunt mi - -

In his in his quae dic - ta sunt mi - - -

In his in his quae dic - ta sunt mi - - -

9

in do-mum Do - mi-ni i - bi - mus.

in do-mum Do - mi-ni i - bi-mus i - bi - mus.

hi in do-mum Do - mi-ni i - bi-mus in do-mum Do - mi-ni

hi in do-mum Do - mi-ni

hi in do-mum Do - mi-ni i - bi-mus in do-mum

hi in do-mum Do - mi-

hi in

hi

hi

hi

Stan-tes e-rant pe-des nos - tri in
 Stan-tes e-rant pe-des nos - tri

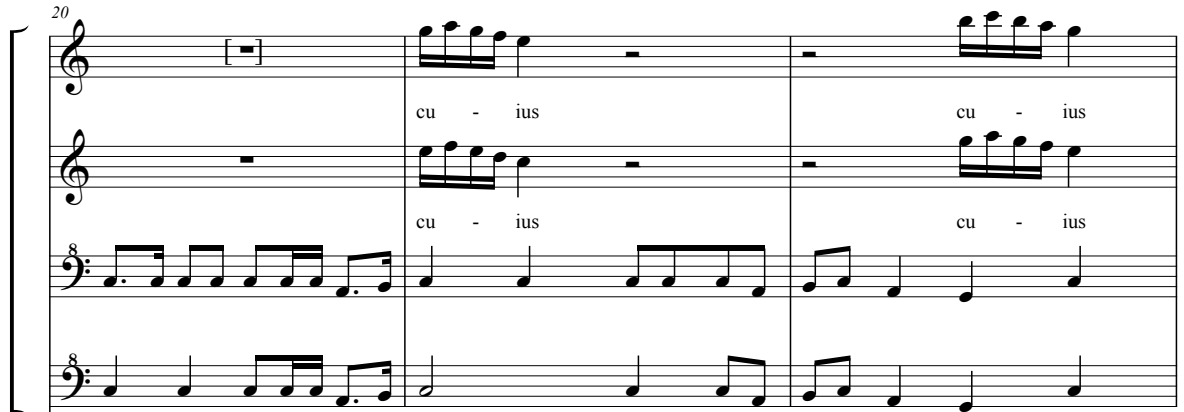
i - bi - mus in do-mum Do-mi-ni i-bi - mus
 i - bi - mus
 Do-mi-ni i - bi-mus in do-mum Do-mi-ni i - bi-mus
 ni i - bi-mus in do-mum Do-mi-ni i - bi-mus

do-mum Do-mi-ni i - bi - mus in do - mum Do-mi-ni i - bi-mus
 in do-mum Do-mi-ni i - bi-mus
 in do-mum Do-mi - ni i - bi - mus i - bi-mus
 in do-mum Do-mi - ni i - bi - mus in do-mum Do-mi-ni i - bi-mus

a-tri-is tu-is in a-tri-is tu-is Ie-ru - sa - lem Ie-ru-sa-lem Ie-ru-sa-lem
in a-tri-is tu-is in a-tri-is tu-is Ie-ru-sa-lem Ie-ru-sa-lem Ie-ru-sa-lem

Ie-ru-sa-lem Ie-ru-sa-lem quae ae-di-fi-ca-tur ut ci - vi
Ie-ru-sa-lem Ie-ru-sa-lem quae ae-di-fi-ca-tur ut ci - vi

Ie-ru-sa-lem Ie-ru-sa-lem
Ie-ru-sa-lem Ie-ru-sa-lem



Musical score for the first system. It includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: cu - ius cu - ius. The piano part consists of a rhythmic pattern in the left hand and a melodic line in the right hand.



Musical score for the second system. It includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: tas par-ti-ci-pa-ti-o e-ius in i-dip-sum. The piano part continues with a similar rhythmic and melodic structure.



Musical score for the third system. It includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: quae ae-di-fi-ca-tur ut ci-vi-tas par-ti-ci-tas. The piano part continues with a similar rhythmic and melodic structure.

cu - ius cu - ius
cu - - - ius

par-ti-ci pa-ti-o e-ius in i-dip -
par-ti-ci pa-ti-o e-ius in i-dip -
par-ti-ci pa-ti-o e-ius in i-dip -
par-ti-ci pa-ti-o e-ius in i-dip -

pa-ti-o e-ius in i-dip - sum par-ti-ci pa-ti-o e-ius in i-dip -
pa-ti-o e-ius in i-dip - sum par-ti-ci pa-ti-o e-ius in i-
pa-ti-o e-ius in i-dip - sum par-ti-ci pa-ti-o e-ius in i-dip -
pa-ti-o e-ius in i-dip - sum par-ti-ci pa-ti-o e-ius in i-dip -

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: i - lluc e-nim as - cen - de-runt i - lluc e-nim as - cen - de-runt i - lluc e-nim as - cen - de-runt. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with chords and eighth notes.

Musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: sum. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with chords and eighth notes.

Musical score for the third system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: sum, dip-sum, sum. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with chords and eighth notes.

de - runt as - cen - de - runt
as - cen - de - - - runt
tes - ti - mo - ni -
tes - ti - mo - ni - um Is - - -

tri - bus tri - bus Do - mi - ni
tri - bus tri - bus Do - mi - ni
tri - bus tri - bus Do - mi - ni
tri - bus tri - bus Do - mi - ni

tri - bus tri - bus Do - mi - ni
tri - bus tri - bus Do - mi - ni
tri - bus tri - bus Do - mi - ni
tri - bus tri - bus Do - mi - ni

um Is - - - - - ra - el
- ra - el tes-ti-mo - ni - um _____ Is - ra - el

tes - ti - mo - ni - um Is - - - - - ra - el Is - - - - - ra - el
tes - ti - mo - ni - um Is - - - - - ra - el
tes - ti - mo - ni - um Is - - - - - ra - el
tes - ti - mo - ni - um Is - ra - - - - - el tes - ti - mo - ni - um Is - ra - el

ad
ad
ad
ad

qui - a i - - - llic qui - a
qui - a i - - -

no - mi-ni Do - mi - ni
no - mi-ni Do - mi-ni
no - mi-ni Do - mi-ni
no - mi-ni Do - mi-ni

con - fi - ten - dum no - mi-ni Do - mi-ni
con - fi - ten - dum no - mi-ni Do - mi-ni
con - fi - ten - dum no - mi-ni Do - mi-ni
con - fi - ten - dum no - mi-ni Do - mi-ni

i - - - llic se - de - runt se - des in iu - di - ci -
- - - llic se - de - runt se - des in iu - di - ci - o se - des

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in a 4/4 time signature. The vocal lines feature a melodic line with lyrics and a lower line with lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of the musical score consists of six empty staves, arranged in two groups of three. The top group has three staves in treble clef, and the bottom group has three staves in bass clef. This system is currently blank.

The third system of the musical score consists of six empty staves, arranged in two groups of three. The top group has three staves in treble clef, and the bottom group has three staves in bass clef. This system is currently blank.

o se - des in iu - di - ci - o in iu - di - ci - o
in iu - di - ci - o in iu - di - ci - o

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in G major, with lyrics: "o se - des in iu - di - ci - o in iu - di - ci - o". The second staff is a vocal line in G major, with lyrics: "in iu - di - ci - o in iu - di - ci - o". The third and fourth staves are piano accompaniment in G major, featuring a bass line with eighth and sixteenth notes and a treble line with chords and moving lines.

The second system of the musical score consists of six empty staves, arranged in two groups of three. The top three staves are in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. Each staff has a small horizontal bar on the first line, indicating a starting point for notes.

The third system of the musical score consists of six empty staves, arranged in two groups of three. The top three staves are in treble clef, and the bottom three staves are in bass clef. Each staff has a small horizontal bar on the first line, indicating a starting point for notes.

su - per do - mum Da - - - vid ro - ga -
se - des su - per do - mum Da - vid ro - ga -

This system contains measures 46, 47, and 48. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment in both treble and bass clefs. The lyrics are: "su - per do - mum Da - - - vid ro - ga -" on the first line and "se - des su - per do - mum Da - vid ro - ga -" on the second line.

se - des ro - ga - te
se - des ro - ga - te
se - des ro - ga - te
se - des ro - ga - te

This system contains measures 49, 50, and 51. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "se - des ro - ga - te" repeated for each part.

se - des ro - ga - te
se - des ro - ga - te
se - des ro - ga - te
se - des ro - ga - te

This system contains measures 52, 53, and 54. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "se - des ro - ga - te" repeated for each part.

te ro-ga - te quae ad pa-cem sunt

te ro-ga - te quae ad pa-cem sunt

ro-ga - te quae ad pa-cem sunt Ie - ru - sa - lem

ro-ga - te quae ad pa-cem sunt Ie - ru - sa - lem

ro-ga - te quae ad pa-cem sunt Ie - ru - sa - lem

ro-ga - te quae ad pa-cem sunt Ie - ru - sa - lem Ie - ru - sa - lem

ro-ga - te quae ad pa-cem sunt Ie - ru - sa - lem Ie -

ro-ga - te quae ad pa-cem sunt Ie - ru - sa - lem Ie -

ro-ga - te quae ad pa-cem sunt Ie - - -

ro-ga - te quae ad pa-cem sunt Ie -

le - ru - sa - lem et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a
le - ru - sa - lem et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a

et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a di - li -
et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a di - li -
et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a di - li -
et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a di - li -

ru - sa - lem et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a
ru - sa - lem et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a
ru - sa - lem et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a
ru - sa - lem et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a

fi - at pax in vir - tu - te tu - a

fi - at pax in vir - tu - te tu - - - a

This system contains three staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom staff is a bass line. The music is in a common time signature and features a mix of quarter and eighth notes.

gen - ti - bus - - - te et a - bun - dan - ti -

gen - ti - bus te et a - bun - dan - ti -

gen - ti - bus - te et a - bun - dan - ti -

gen - ti - bus - te et a - bun - dan - ti -

This system contains five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom three staves are instrumental parts. The lyrics are: "gen - ti - bus - - - te et a - bun - dan - ti -".

fi - at pax et a - bun -

fi - at pax et a - bun -

fi - at pax et a - bun -

fi - at pax et a - bun -

This system contains five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom three staves are instrumental parts. The lyrics are: "fi - at pax et a - bun -".

et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti - a

et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti - a

et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti - a

et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti - a

a et a-bun-dan - ti - a in tu - rri -

a et a-bun-dan - ti - a in tu - rri - bus

a et a-bun-dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is in

a et a-bun-dan - ti - a in

dan - ti - a et a-bun-dan - ti - a

dan - ti - a et a-bun-dan - ti - a

dan - ti - a et a-bun-dan - ti - a

dan - ti - a et a-bun-dan - ti - a

prop - ter fra -

prop - ter fra -

bus tu - is tu - is

tu - is tu - - is

tu - rri - bus tu - is

tu - rri - bus tu - is

in tu - rri - bus tu - is in tu - rri-bus tu - - is

in tu - rri - bus tu - is

in tu - rri - bus tu - is tu - is

in tu - rri - bus tu - is tu - - - is

64

- tres me - os et pro - xi-mos me - os lo - que - bar _ lo -

- tres me - os et pro - xi-mos me - os lo - que - bar _ lo -

que - bar pa - cem de te prop-ter do-mum Do - mi -

que - bar pa - cem de te prop-ter do-mum Do - mi-

8

8

Detailed description: This system contains measures 67, 68, and 69. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are: 'que - bar pa - cem de te prop-ter do-mum Do - mi -' in measure 67, 'que - bar pa - cem de te prop-ter do-mum Do - mi-' in measure 68, and 'prop-ter do-mum Do - mi -' in measure 69. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

prop-ter do-mum Do - mi-ni

prop-ter do-mum Do - mi-ni prop-ter do-mum

8 prop-ter do-mum Do - mi - ni prop-ter

prop-ter do-mum Do - mi-ni

Detailed description: This system contains measures 70, 71, and 72. It features four staves: two vocal staves and two piano accompaniment staves. The lyrics are: 'prop-ter do-mum Do - mi-ni' in measure 70, 'prop-ter do-mum Do - mi-ni prop-ter do-mum' in measure 71, and 'prop-ter do-mum Do - mi - ni prop-ter' in measure 72. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

prop-ter do-mum Do - mi-ni

prop-ter do-mum Do - mi - ni Do - mi-ni

prop-ter do-mum Do - mi - ni

prop-ter do-mum Do - mi-ni

Detailed description: This system contains measures 73, 74, and 75. It features four staves: two vocal staves and two piano accompaniment staves. The lyrics are: 'prop-ter do-mum Do - mi-ni' in measure 73, 'prop-ter do-mum Do - mi - ni Do - mi-ni' in measure 74, and 'prop-ter do-mum Do - mi - ni' in measure 75. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

ni
 prop-ter do-mum Do - mi - ni De - i nos -
 ni
 prop-ter do-mum Do - mi - ni De - i nos -

prop-ter do-mum Do - mi-ni prop-ter do - mum Do - mi-ni De - i nos -
 Do - mi-ni Do - mi-ni prop-ter do-mum Do - mi-ni De - i nos -
 do-mum Do - mi - ni prop-ter do-mum Do - mi-ni De - i nos -
 prop-ter do-mum Do - mi-ni prop-ter do-mum Do - mi-ni De - i nos -

prop-ter do-mum Do - mi - ni prop-ter do-mum Do-mi-ni De-i nos-
 prop-ter do - mum Do-mi - ni prop-ter do - mum Do-mi-ni De-i nos-
 prop-ter do-mum Do - mi ni Do - mi - ni prop-ter do-mum Do-mi-ni De-i nos-
 prop-ter do-mum Do - mi - ni prop-ter do-mum Do-mi-ni De-i nos-

tri quae-si - vi bo - na ti - bi ti - bi

tri quae - si - vi bo - na ti - bi

tri quae - si - vi bo - na ti - bi

tri quae - si - vi bo - na ti - bi

tri quae - si - vi bo - na ti -

tri quae - si - vi bo - na ti - - -

tri quae-si - vi bo - na ti - - - bi quae - si - vi bo - na

tri quae - si - vi bo - na ti - - - bi quae - si - bi

tri quae - si - vi bo - na ti -

tri quae - si - vi bo - - - na ti - bi ti -

tri quae - si - vi bo - na ti - bi bo - na

tri quae - si - vi bo - na

quae - si - vi bo - na ti - bi quae - si - vi bo - na
 quae - si - vi bo - na bo - na ti - bi quae - si - vi bo - na ti - bi

- - bi quae - si - vi bo - na ti - bi
 - - bi quae - si - vi
 8 ti - bi quae - si - vi bo - na ti - - - -
 bo - na ti - bi quae - - - si - vi

- - bi quae - si - vi bo - na ti - bi
 - - bi quae - si - vi bo - na ti - bi bo - na ti -
 8 ti - bi quae - si - vi bo - na ti - bi quae - si - vi bo - na ti -
 ti - bi quae - si - vi bo - na ti - - - - bi

ti - bi bo - na ti - - - bi.

quae - si - vi bo - na ti - - - - - bi.

This system contains the first two systems of music. The first system has two vocal staves and two piano staves. The lyrics are: "ti - bi bo - na ti - - - bi." and "quae - si - vi bo - na ti - - - - - bi." The piano accompaniment consists of a bass line and a right-hand line.

quae - si - vi bo - na ti - - - bi.

bo - na ti - - - bi bo - na ti - bi.

bi quae - si - vi bo - - - - na ti - - - - - bi.

bo - na ti - - - - bi.

This system contains the next two systems of music. The lyrics are: "quae - si - vi bo - na ti - - - bi.", "bo - na ti - - - bi bo - na ti - bi.", "bi quae - si - vi bo - - - - na ti - - - - - bi.", and "bo - na ti - - - - bi." The piano accompaniment continues with the same structure as the first system.

quae - si - vi bo - na ti - - - - - bi.

- - - - - bi quae - - - si - vi bo - na ti - - - - bi.

- - - - - bi quae - si - vi bo - na ti - - - - bi.

quae - si - vi bo - na ti - bi ti - - - bi.

This system contains the final two systems of music. The lyrics are: "quae - si - vi bo - na ti - - - - - bi.", "- - - - - bi quae - - - si - vi bo - na ti - - - - bi.", "- - - - - bi quae - si - vi bo - na ti - - - - bi.", and "quae - si - vi bo - na ti - bi ti - - - bi." The piano accompaniment concludes the piece.

GLORIA

82

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o,
Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o,

This system contains measures 82 through 85. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The vocal lines are in treble clef, and the piano parts are in bass clef. The lyrics are: "Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o,".

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o et
Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et
Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o et
Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o et

This system contains measures 86 through 89. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and a lower bass line). The vocal lines are in treble clef, and the piano parts are in bass clef. The lyrics are: "Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o et".

Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o
Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o
Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o
Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o

This system contains measures 90 through 93. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and a lower bass line). The vocal lines are in treble clef, and the piano parts are in bass clef. The lyrics are: "Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et fi - li - o".

si-cut e - rat in prin - ci - pi - o si-cut e - rat in

spi - ri - tu - i sanc - to,
spi - ri - tu - i sanc - to,
spi - ri - tu - i sanc - to,
spi - ri - tu - i sanc - to,

prin - ci - pi - o et in sae - cu - la et in sae - cu - la
 - prin - ci - pi - o et in sae - cu - la et in sae - cu - la

et nunc et sem - per et in sae - cu - la
 et nunc et sem - per et in sae - cu - la
 et nunc et sem - per et in sae - cu - la
 et nunc et sem - per et in sae - cu - la

et nunc et sem - per et in sae - cu - la
 et nunc et sem - per et in sae - cu - la
 et nunc et sem - per et in sae - cu - la
 et nunc et sem - per et in sae - cu - la

la sae - cu - lo - rum A - men
la sae - cu - lo - rum A - - men

This system contains the first three measures of the piece. It features two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The lyrics are: 'la sae - cu - lo - rum A - men' for the Soprano and 'la sae - cu - lo - rum A - - men' for the Alto. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - - -
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A -
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A -

This system contains measures 4 through 6. The lyrics continue: 'et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -' (Soprano), 'et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - - -' (Alto), 'et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A -' (Tenor), and 'et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A -' (Bass). The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern.

et in sae - cu - la
et in sae - cu - la
et in sae - cu - la
et in sae - cu - la sae - cu -

This system contains measures 7 through 9. The lyrics are: 'et in sae - cu - la' (Soprano), 'et in sae - cu - la' (Alto), 'et in sae - cu - la' (Tenor), and 'et in sae - cu - la sae - cu -' (Bass). The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern.

se - cu - lo - rum A - - - - - men
se - cu - lo - rum A - - - - - men

men
men
men
men
men
sae - cu - lo - rum A -
sae - cu - lo - rum A -
sae - cu - lo - rum A - men sae - cu -
men sae - cu - lo - rum A - - -

sae - cu - lo - rum A - men A - men sae - cu -
sae - cu - lo - rum A - - - - men sae - cu -
sae - cu - lo - rum A - men sae - cu -
lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A - men sae - cu -

se - cu - lo - rum A - - - men.

se - cu - lo - rum A - - men.

This system contains the first four measures of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are "se - cu - lo - rum A - - - men." in the first measure and "se - cu - lo - rum A - - men." in the second measure. The piano accompaniment consists of a bass line and a treble line.

- - - men

A - - - men.

- - - - - men

A - - - men.

8 lo - rum A - - men

A - - - men.

men

A - - - men.

This system contains measures 5 through 8. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are "- - - men" in measure 5, "A - - - men." in measure 6, "- - - - - men" in measure 7, and "A - - - men." in measure 8. The piano accompaniment consists of a bass line and a treble line.

lo - rum A - - men

A - - - - - men.

lo - rum A - - men

A - - - men.

8 lo - rum A - - - - - men

A - - - men.

lo - rum A - - men

A - - - men.

This system contains measures 9 through 12. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are "lo - rum A - - men" in measure 9, "A - - - - - men." in measure 10, "lo - rum A - - men" in measure 11, and "A - - - men." in measure 12. The piano accompaniment consists of a bass line and a treble line.

9. Laetatus Sum

Salmo a 12 voces

Pedro de Ardanaz

The musical score is divided into three systems, each representing a choir and the organ. Each system contains five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bajo, and Órgano. The lyrics are distributed across the vocal parts.

Coro I: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, Acompto. (Bass). Lyrics: Lae - ta - tus sum in his quae.

Coro II: Soprano, Alto, Tenor, Bajo, Órgano. Lyrics: Lae - ta - tus sum in.

Coro III: Soprano, Alto, Tenor, Bajo, Órgano. Lyrics: Lae - ta - tus.

4

dic - ta sunt mi - hi quae dic - ta sunt mi - - - hi

quae dic - - - ta sunt mi - - - hi

dic - ta sunt mi - hi quae dic - ta sunt mi - - - hi

dic - ta sunt mi - hi quae dic - ta sunt mi - - - hi

dic - ta sunt mi - hi quae dic - ta sunt mi - - - hi

his quae dic - ta sunt mi - - - - - - - - - hi

his quae dic - ta sunt mi - hi mi - - - - - hi

his quae dic - ta sunt mi - - - - - - - - - hi

his quae dic - ta sunt mi - - - - - - - - - hi

his quae dic - ta sunt mi - - - - - - - - - hi

sum in his quae dic - ta sunt mi - - - - - hi

sum in his quae dic - ta sunt mi - - - - - hi

sum in his quae dic - ta sunt mi - - - - - hi

sum in his quae dic - ta sunt mi - - - - - hi

sum in his quae dic - ta sunt mi - - - - - hi

9

in do - mum Do - mi - ni i - - bi - mus i - bi -

in do - mum Do - mi - ni i - - - - - - - - -

in do - mum Do - mi - ni i - - - - - bi - mus

in do - mum Do - mi - ni i - - - - - bi - mus

i - - bi - mus

i - - bi - mus

i - - - - - bi - mus

i - - - - - bi - mus

i - - bi -

i - - bi -

i - -

i - - - -

mus i - - - bi - - mus
- - - - bi - - - mus
i - - - - bi - - mus
i - - - - bi - - mus
- - - - bi - - mus

i - - - bi - - mus stan - tes e - rant pe -
- i - - - bi - - mus stan - tes e - rant pe -
i - - - - bi - - mus stan - tes e - rant pe -
i - - - - bi - - mus stan - tes e - rant pe -
i - - - - bi - - mus stan - tes e - rant pe -

mus i - - - bi - - mus
mus i - bi - - mus
- - - - bi - - mus
- - - - bi - - mus

Stan - tes e - rant pe - des nos - tri

Stan - tes e - rant pe - des nos - - tri

Stan - tes e - rant pe - des nos - - - tri

Stan - tes e - rant pe - des nos - - - tri

8

Stan - tes e - rant pe - des nos - - - tri

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are vocal lines with lyrics. The fourth staff is a vocal line with lyrics. The fifth staff is a vocal line with lyrics and an octave sign (8). The bottom staff is a bass line. The music is in a key with one flat and a common time signature.

des nos - - - tri

des nos - - - tri

des nos - - - tri

des nos - - - tri

des nos - - - tri

6

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are vocal lines with lyrics. The fourth staff is a vocal line with lyrics and an octave sign (8). The fifth staff is a vocal line with lyrics and a sixteenth note (6). The bottom staff is a bass line. The music continues from the previous system.

in

in

Detailed description: This system contains five staves. The top four staves are vocal lines. The bottom staff is a bass line. The music continues from the previous system.

le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem in a - tri - is tu - is le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le -

le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

in a - tri - is tu - is le - ru - sa - lem a - tri - is tu - is le - ru - sa - lem a - tri - is tu - is le - ru - sa - lem

ru - sa - lem
ru - sa - lem
lem le - ru - sa - lem
ru - sa - lem

le - ru - sa -
in a - tri - is tu -
in a - tri - is tu - is le - ru - sa -
le - ru - sa - lem le - ru - sa -

in a - tri - is tu - is
in a - tri - is tu - is le - ru - sa - lem
le - ru - sa - lem
in a - tri - is tu - is le - ru - sa - lem

le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

is le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem le - ru - sa - lem

quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - - - vi - - - tas
quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas
quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - - - - vi - tas
quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is a basso continuo line. The lyrics are in Latin and are written below the vocal staves. The music is in a minor key and features a variety of note values and rests.

The second system of the musical score consists of five empty staves, arranged in a similar layout to the first system (four vocal staves and one basso continuo staff).

The third system of the musical score consists of five empty staves, arranged in a similar layout to the first system (four vocal staves and one basso continuo staff).

Ie - ru - sa - lem
Ie - ru - sa - lem
Ie - ru - sa - lem
Ie - ru - sa - lem
Ie - ru - sa - lem

Ie - ru - sa - lem quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - - -
Ie - ru - sa - lem quae ae - di - fi - ca - tur ut
Ie - ru - sa - lem quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - - -
Ie - ru - sa - lem quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - - -
Ie - ru - sa - lem quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - - -

Ie - ru - sa - lem
Ie - ru - sa - lem
Ie - ru - sa - lem
Ie - ru - sa - lem
Ie - ru - sa - lem

Musical score for five staves (treble and bass clefs) across five measures. All staves contain rests.

Musical score for five staves. The first two staves contain vocal lines with lyrics: "vi - tas", "ci - - - - - vi - tas", and "vi - - - - - tas". The third staff contains a vocal line with lyrics "vi - - - - - tas". The fourth and fifth staves contain accompaniment. Measures 1-3 contain notes and rests, while measures 4-5 contain rests.

Musical score for five staves. The first two staves contain vocal lines with lyrics: "cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e -". The third staff contains a vocal line with lyrics "cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e -". The fourth and fifth staves contain accompaniment. Measures 1-3 contain rests, while measures 4-5 contain notes and rests.

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e -

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e -

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e -

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e -

cu - ius par - ti - ci - pa - ti - o e -

ius in i - dip - - - - - sum

ius in i - dip - - - - - sum

ius in i - dip - - - - - sum

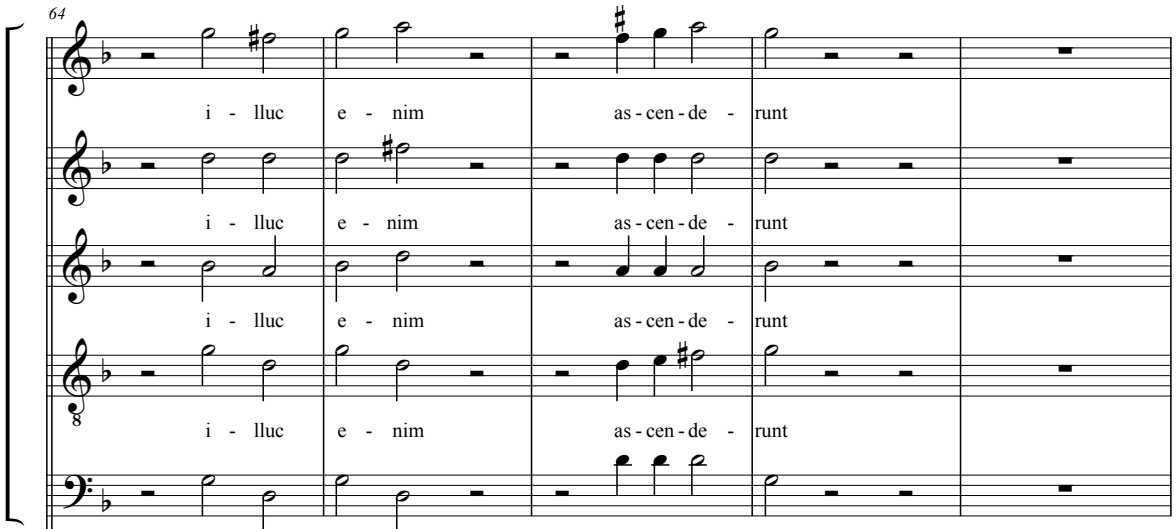
ius in i - dip - - - - - sum

ius in i - dip - - - - - sum

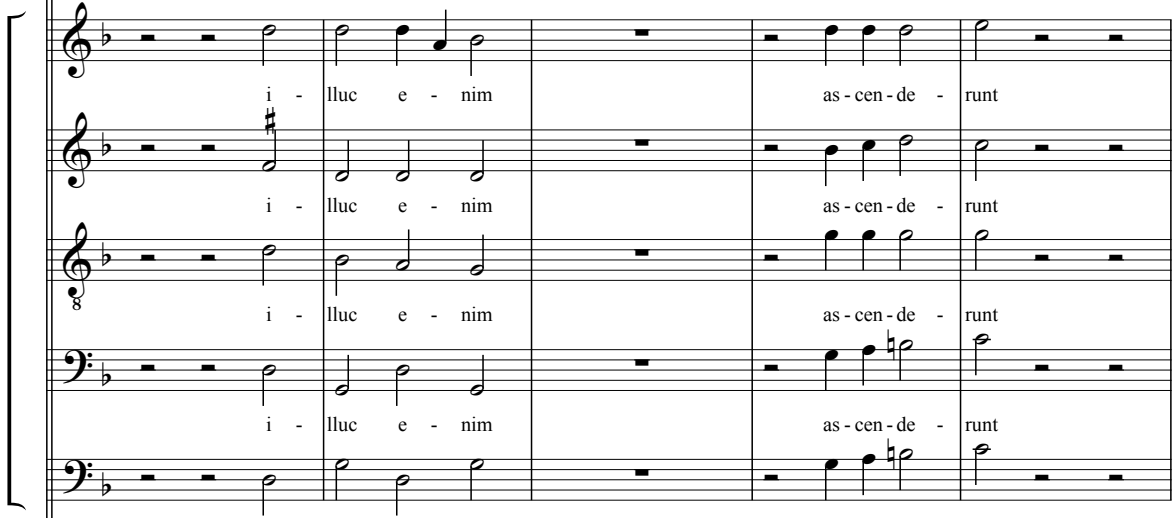
ius in i - dip - - - - - sum
ius in i - dip-sum in i - dip - - - - - sum
ius in in i - - - - - dip - - - - - sum
ius in i - dip - - - - - - - - - - - sum

i - lluc e - nim
i - lluc e - nim
i - lluc e - nim
i - lluc e - nim

i - lluc
i - lluc
i - lluc
i - lluc



System 1: Five staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: i - lluc e - nim as - cen - de - runt. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are additional vocal parts. The fifth staff is a bass line. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature.



System 2: Five staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: i - lluc e - nim as - cen - de - runt. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are additional vocal parts. The fifth staff is a bass line. The music continues in the same key and time signature.



System 3: Five staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics: e - nim i - lluc e - nim as - cen - de - runt. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are additional vocal parts. The fifth staff is a bass line. The music continues in the same key and time signature.

as - cen - de - runt

as - cen - de - runt

as - cen - de - runt

as - cen - de - runt

as - cen - de - runt

tri - bus tri - bus Do - mi - ni

tri - bus tri - bus Do - mi - ni

tri - bus tri - bus Do - mi - ni

tri - bus tri - bus Do - mi - ni

tri - bus tri - bus Do - mi - ni

runt tes - ti - mo -

runt tes - ti - mo -

runt tes - ti - mo -

runt tes - ti - mo -

runt tes - ti - mo -

ad con-fi-ten - dum

ad con-fi-ten - dum

ad con-fi-ten - dum

ad con-fi-ten - dum

ad con-fi-ten - dum

ad con-fi-ten - dum

ad con-fi-ten - dum

ad con-fi-ten - dum

no - mi - ni Do - mi-ni

ni - um Is - ra - el

ni - um Is - ra - el

ni - um Is - ra - el

ni - um Is - ra - el

no - mi - ni Do - mi-ni

ad con-fi-ten - dum

ad con-fi -

no - mi - ni Do - mi - ni ad con - fi - ten - dum
no - mi - ni Do - mi - ni ad con - fi - ten - dum
ad con - fi - ten - dum ad con - fi - ten - dum
ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni ad con - fi - ten - dum

ad con - fi - ten - dum
ad con - fi - ten - dum
ad con - fi - ten - dum
ad con - fi - ten - dum [3]

ni Do - mi - ni ad con - fi - ten - dum
ni ad con - fi - ten - dum
con - fi - ten - dum ad con - fi - ten - dum
ten - dum ad con - fi - ten - dum

no - mi - ni Do - mi - ni qui - a i - - -
no - mi - ni Do - mi - ni qui - a i - - - - - - -
no - mi - ni Do - mi - ni qui - a
no - mi - ni Do - mi - ni
no - mi - ni Do - mi - ni

no - mi - ni Do - mi - ni
no - mi - ni Do - mi - ni
no - mi - ni Do - mi - ni
no - mi - ni Do - mi - ni

no - mi - ni Do - mi - ni
no - mi - ni Do - mi - ni
no - mi - ni Do - mi - ni
no - mi - ni Do - mi - ni

llic qui - a i - - llic se -
llic qui - a i - - llic se -
i - - - - llic se -
qui - a i - - - - llic se -

de - - - - - runt
de - - - - - runt
de - - - - - runt
de - - - - - runt
de - - - - - runt

se - - - - -
se - - - - -
se - - - - -
se - - - - -
se - - - - -

se - - - - -
se - - - - -
se - - - - -
se - - - - -
se - - - - -

in iu - - di - - -

in iu - - di - - -

in iu - - di - - -

in iu - - di - - -

in iu - - di - - -

6

des

des

des

des

des

des

des

des

des

des

Musical score for the first system, measures 1-5. It features five vocal staves and a bass line. The lyrics are: "ci - - - o". The notes are half notes with stems pointing up. The key signature has one flat (B-flat). The first two measures contain the lyrics, and the remaining three measures are empty staves with bar lines.

Musical score for the second system, measures 6-10. It features five vocal staves and a bass line. The lyrics are: "in iu - di - - - ci - - -". The notes are half notes with stems pointing up. The key signature has one flat (B-flat). The first two measures contain the lyrics, and the remaining three measures are empty staves with bar lines.

Musical score for the third system, measures 11-15. It features five vocal staves and a bass line. All staves are empty, indicating a rest or a section where the instruments play without lyrics. The key signature has one flat (B-flat).

A system of five empty musical staves, consisting of four treble clefs and one bass clef, all in a key signature of one flat (B-flat). The staves are grouped by a large left-facing bracket.

A system of six musical staves with lyrics. The top staff is a vocal line with lyrics: "o su - per do - - -". The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics: "o su - per do - - - - - mum Da -". The fourth staff is a piano accompaniment. The fifth staff is a vocal line with lyrics: "o su - per do - - - - - mum Da -". The sixth staff is a piano accompaniment. The lyrics are: "o su - per do - - - - - mum Da -".

A system of six musical staves with lyrics. The top staff is a vocal line with lyrics: "se - - - des". The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics: "se - - - - - des". The fourth staff is a piano accompaniment. The fifth staff is a vocal line with lyrics: "se - - - - - des". The sixth staff is a piano accompaniment. The lyrics are: "se - - - des".

su - per do - - -

su - per do - - -

su - per do - - -

su - per do - - -

su - per do - - -

Detailed description: This system contains measures 114, 115, and 116. Measures 114 and 115 are mostly rests for all parts. In measure 116, the vocal parts enter with the lyrics 'su - per do - - -'. The soprano part has a fermata over the 'do' note. The alto part has a fermata over the 'per' note. The tenor part has a fermata over the 'do' note. The bass part has a fermata over the 'do' note. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

mum Da - - - - - vid

Da - - - - - vid

Da - - - - - vid

Da - - - - - vid

Da - - - - - vid

Detailed description: This system contains measures 117, 118, 119, and 120. In measure 117, the vocal parts enter with the lyrics 'mum Da - - - - - vid'. The soprano part has a fermata over the 'Da' note. The alto part has a fermata over the 'Da' note. The tenor part has a fermata over the 'Da' note. The bass part has a fermata over the 'Da' note. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. In measure 118, the vocal parts continue with 'Da - - - - - vid'. In measure 119, the vocal parts continue with 'Da - - - - - vid'. In measure 120, the vocal parts continue with 'Da - - - - - vid'. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern.

Detailed description: This system contains measures 121, 122, 123, and 124. All parts (vocal and piano) are at rest throughout this system.

mum Da - - - - - vid

mum Da - - - - - vid

mum Da - - - - - vid

mum Da - - - - - vid

mum Da - - - - - vid

Da - - - - -

Da - - - - -

Da - - - - -

Da - - - - -

Da - - - - -

Da - vid

su - per

ro - ga - te

ro - - -

ro - ga - te

ro - ga - te

ro - ga - te

Da - vid

Da - - - - - vid

vid ro -

vid ro -

vid ro -

do - mum

vid Da - - - - - vid

Da - vid

Da - - - - - vid

vid

quae ad pa-cem sunt
 quae ad pa-cem sunt
 ga - te quae ad pa - cem sunt le - - -
 quae ad pa-cem sunt
 quae ad pa-cem sunt
 quae ad pa-cem sunt

ga - te
 quae ad pa-cem sunt
 quae ad pa-cem sunt
 ga - te
 quae ad pa-cem sunt
 quae ad pa-cem sunt
 ga - te
 quae ad pa-cem sunt
 quae ad pa-cem sunt
 ga - te
 quae ad pa-cem sunt
 quae ad pa-cem sunt

ro - ga - te
 quae ad pa-cem sunt
 quae ad pa-cem
 ro - ga - te
 quae ad pa-cem sunt
 quae ad pa-cem
 ro - ga - te
 quae ad pa-cem sunt
 quae ad pa-cem
 ro - ga - te
 quae ad pa-cem sunt
 quae ad pa-cem

quae ad pa-cem sunt le-ru-sa-lem et a-bun-
ru-sa-lem et a-bun-
quae ad pa-cem sunt le-ru-sa-lem et a-bun-
quae ad pa-cem sunt le-ru-sa-lem et a-bun-

le-ru-sa-lem et a-bun-dan-ti-a
le-ru-sa-lem et a-bun-dan-ti-a
le-ru-sa-lem et a-bun-dan-ti-a
le-ru-sa-lem et a-bun-dan-ti-a

sunt le-ru-sa-lem
sunt le-ru-sa-lem
sunt le-ru-sa-lem
sunt le-ru-sa-lem

dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a

dan - - - - ti - - a di - - -

dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a

dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a

et a - bun - dan - ti - a

et a - bun - dan - ti - a

et a - bun - dan - ti - a

et a - bun - dan - ti - a

et a - bun - dan - ti - a di - li -

et a - bun - dan - ti - a di - li -

et a - bun - dan - ti - a di - li -

et a - bun - dan - ti - a di - li -



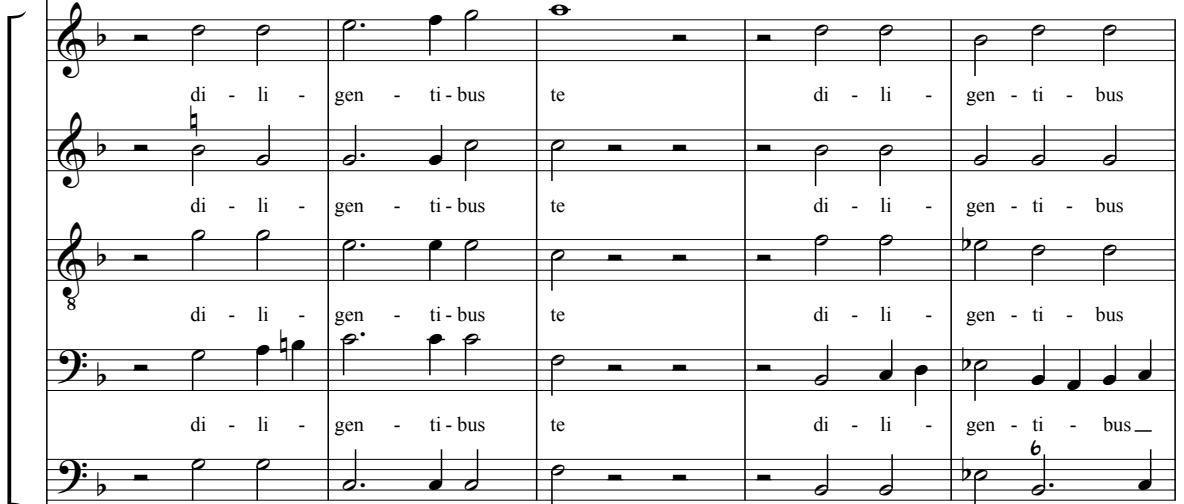
di - li - gen - ti - bus_ te

li - - - - gen - - - -

di - li - gen - ti - bus te

di - li - gen - ti - bus te

di - li - gen - ti - bus te




di - li - gen - ti - bus te di - li - gen - ti - bus

di - li - gen - ti - bus te di - li - gen - ti - bus

di - li - gen - ti - bus te di - li - gen - ti - bus

di - li - gen - ti - bus te di - li - gen - ti - bus

di - li - gen - ti - bus te di - li - gen - ti - bus_



gen - ti - bus te di - li - gen - ti - bus te

gen - ti - bus te di - li - gen - ti - bus te

gen - ti - bus te di - li - gen - ti - bus te

gen - ti - bus te di - li - gen - ti - bus te

di - li - gen - ti - bus te fi - at pax

ti - - - - bus te fi - at pax

di - li - gen - ti - bus te fi - at pax

di - li - gen - ti - bus te fi - at pax

te di - li - gen - ti - bus te

te di - li - gen - ti - bus te

te di - li - gen - ti - bus te

te di - li - gen - ti - bus te

di - li - gen - ti - bus te

di - li - gen - ti - bus te

di - li - gen - ti - bus te

di - li - gen - ti - bus te

fi - at pax in vir - tu - te tu - - - a

fi - at pax in vir - tu - te tu - - - a

fi - at pax in vir - tu - te tu - - - a

fi - at pax in vir - tu - te tu - - - a

fi - at pax in vir - tu - te tu - - - a

et a - bun -

et a - bun -

et a - bun -

et a - bun -

et a - bun -

et a - bun -

et a - bun -

et a - bun -

et a - bun -

et a - bun -

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -
et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -
et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -
et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -
et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

is et a - bun - dan - ti - a in
is et a - bun - dan - ti - a in
is et a - bun - dan - ti - a in
is et a - bun - dan - ti - a in
is et a - bun - dan - ti - a in

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is
et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is
et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is
et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is
et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is

is et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

is et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

is et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

is et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

is et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

tu - rri - bus tu - is et a - bun - dan - ti - a in tu - rru - bus tu -

tu - rri - bus tu - is et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

tu - rru - bus tu - is et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

tu - rri - bus tu - is et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

tu - rri - bus tu - is et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

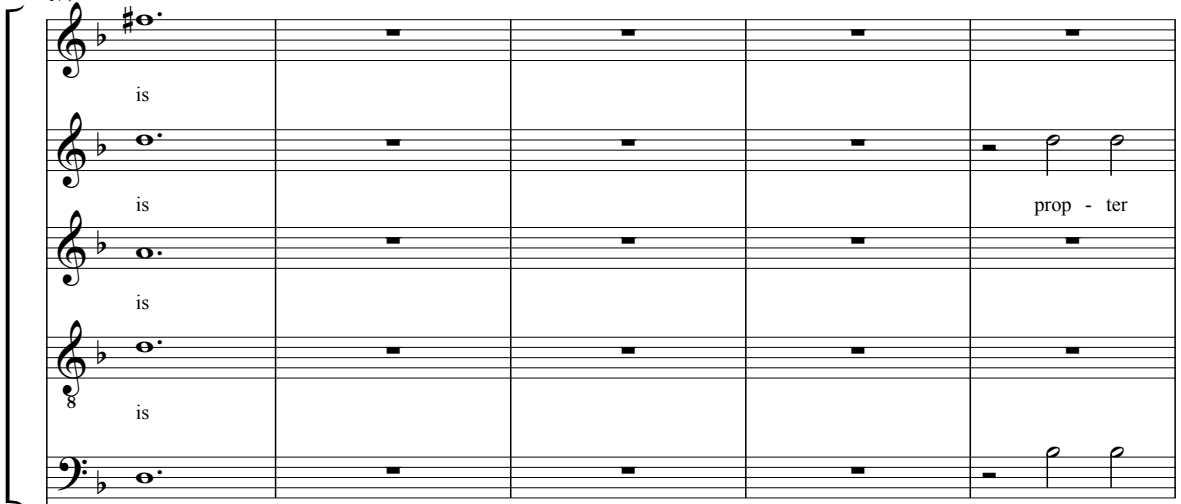
et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

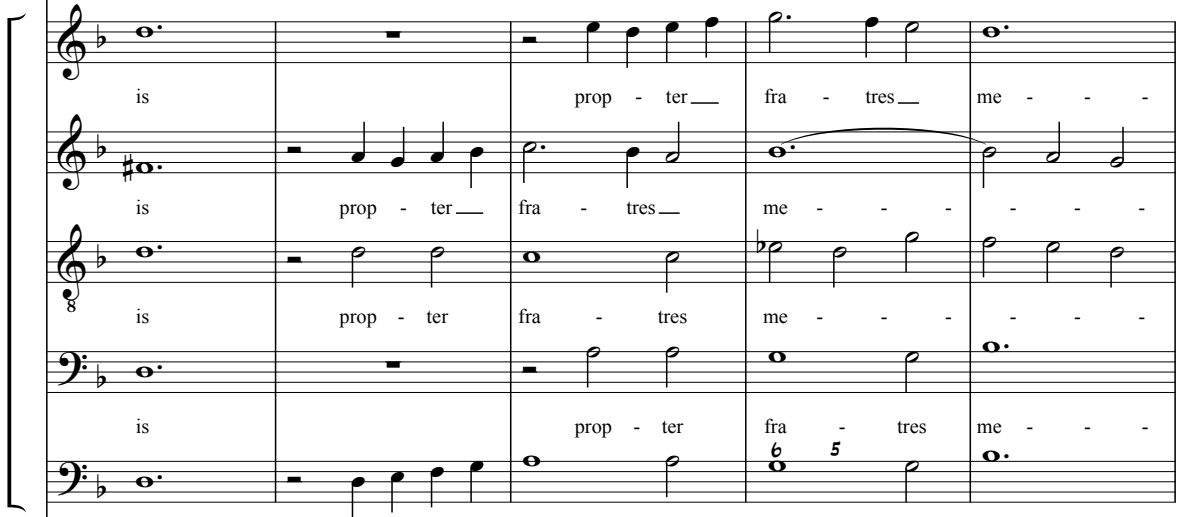
et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -



is
is
is
is

prop - ter

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line in G major with a treble clef and a sharp sign, containing a whole note G. The second staff is a vocal line in F major with a treble clef and a flat sign, containing a whole note F. The third staff is a vocal line in G major with a treble clef and a sharp sign, containing a whole note G. The fourth staff is a vocal line in F major with a treble clef and a flat sign, containing a whole note F. The fifth staff is a bass line in F major with a bass clef and a flat sign, containing a whole note F. The lyrics 'is' are written under the first four staves, and 'prop - ter' is written under the third staff.



is
is
is
is

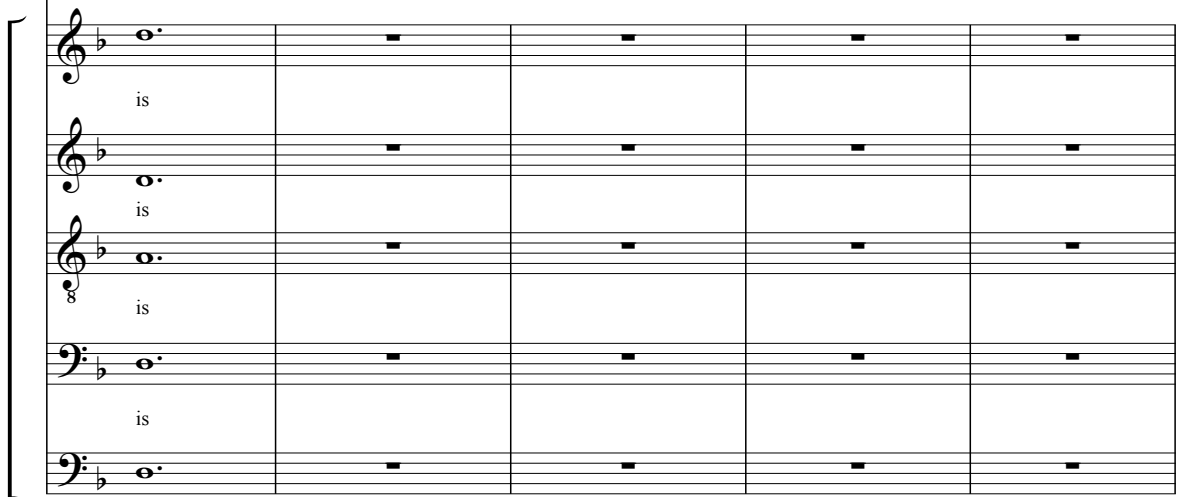
prop - ter fra - tres me - - -

prop - ter fra - tres me - - -

prop - ter fra - tres me - - -

6 5

Detailed description: This system contains six staves. The top staff is a vocal line in G major with a treble clef and a sharp sign, containing a whole note G. The second staff is a vocal line in F major with a treble clef and a flat sign, containing a whole note F. The third staff is a vocal line in G major with a treble clef and a sharp sign, containing a whole note G. The fourth staff is a vocal line in F major with a treble clef and a flat sign, containing a whole note F. The fifth staff is a bass line in F major with a bass clef and a flat sign, containing a whole note F. The sixth staff is a bass line in F major with a bass clef and a flat sign, containing a whole note F. The lyrics 'is' are written under the first four staves. The lyrics 'prop - ter fra - tres me - - -' are written under the second, third, and fourth staves. The lyrics 'prop - ter fra - tres me - - -' are written under the fifth and sixth staves. The numbers '6' and '5' are written under the fifth staff.



is
is
is
is

Detailed description: This system contains five staves. The top staff is a vocal line in G major with a treble clef and a sharp sign, containing a whole note G. The second staff is a vocal line in F major with a treble clef and a flat sign, containing a whole note F. The third staff is a vocal line in G major with a treble clef and a sharp sign, containing a whole note G. The fourth staff is a vocal line in F major with a treble clef and a flat sign, containing a whole note F. The fifth staff is a bass line in F major with a bass clef and a flat sign, containing a whole note F. The lyrics 'is' are written under the first four staves.

prop - ter_ fra - tres me - - - -
fra - tres me - - - - os prop - ter fra - tres me - - - -
prop - ter_ fra - tres_ me - - - - os prop - ter fra - tres me -

os
os
os
os
os

os et pro - xi-mos me - os lo -

et pro - xi-mos me -

et pro - xi-mos me - os

que - bar pa - cem de te pa - cem
lo - que - bar pa - cem de te de
lo - que - bar pa - cem de
lo - que - bar pa - cem

os
os
os
os

— de te prop - ter do - mum

te te prop - ter do - mum

— de te prop - ter do - mum

— de te prop - ter do - mum

— de te prop - ter do - mum

prop - ter do - mum Do - mi - ni

prop - ter do - mum Do - mi - ni

prop - ter do - mum Do - mi - ni

prop - ter do - mum Do - mi - ni

prop - ter do - mum Do - mi - ni

prop - ter do - mum Do - mi - ni

prop - ter do - mum Do - mi - ni

prop - ter do - mum Do - mi - ni

prop - ter do - mum Do - mi - ni

prop - ter do - mum Do - mi - ni

Do - mi - ni De - i nos - - - tri De - i nos - - -

Do - mi - ni De - i nos - - - tri

Do - mi - ni De - i nos - - - tri De - i nos - tri

Do - mi - ni De - i nos - - - tri De - i

De - i nos - - -

De - i nos - - -

De - i nos - - -

De - i nos - - -

De - i

De - i

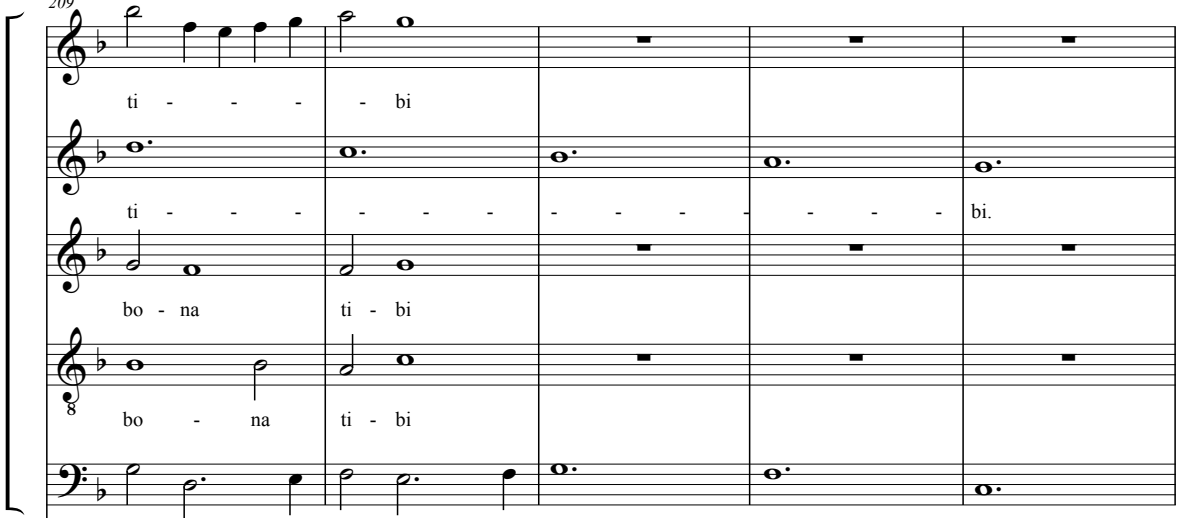
De - i

De - i

- - - tri
 quae - si - vi__ bo - na
 quae - si - vi bo - - - na
 nos - - - tri quae - si - vi__ bo - na__ ti - bi
 nos - - - tri quae - si - vi__

- - - tri
 - - - tri
 - - - tri
 - - - tri
 - - - tri

nos - - - tri
 nos - - - tri
 nos - - - tri
 nos - - - tri



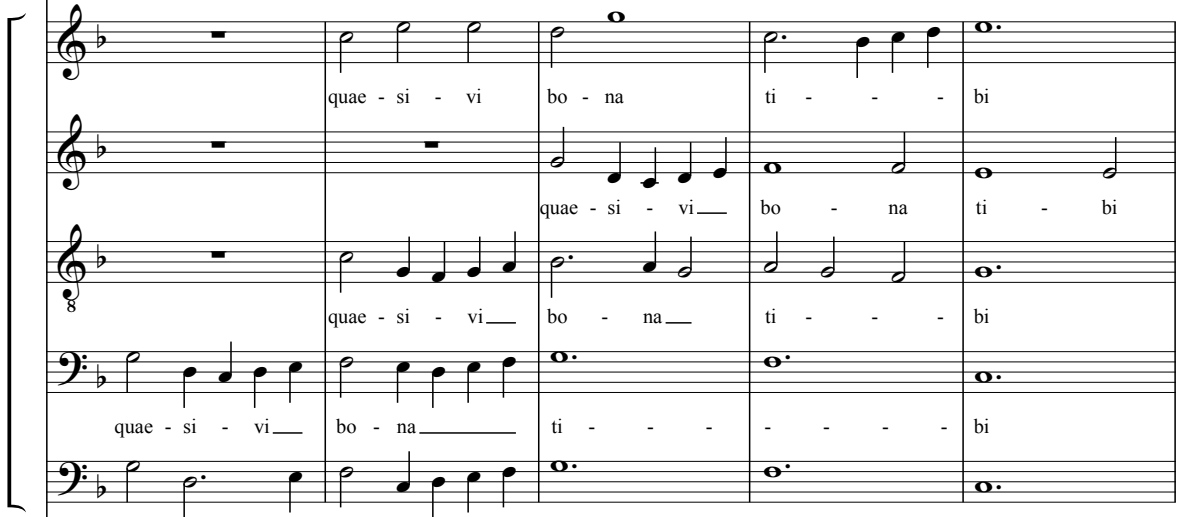
ti - - - - bi

ti - - - - - - - - - - bi.

bo - na ti - bi

bo - na ti - bi

ti - - - - - - - - - - bi.

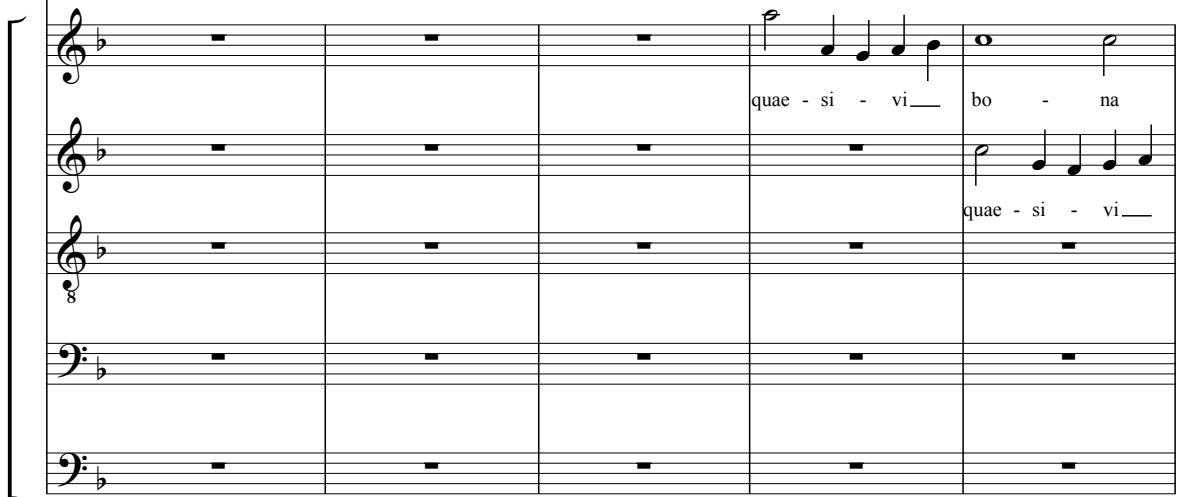


quae - si - vi bo - na ti - - - - bi

quae - si - vi__ bo - na ti - bi

quae - si - vi__ bo - na__ ti - - - - bi

quae - si - vi__ bo - na__ ti - - - - - - - - - - bi



quae - si - vi__ bo - na

quae - si - vi__

quae - si - vi__ bo - na ti - bi

quae - si - vi bo - - - na ti - - - - - - -

bo - na

bo - na

bo - na

quae - si - vi bo - na

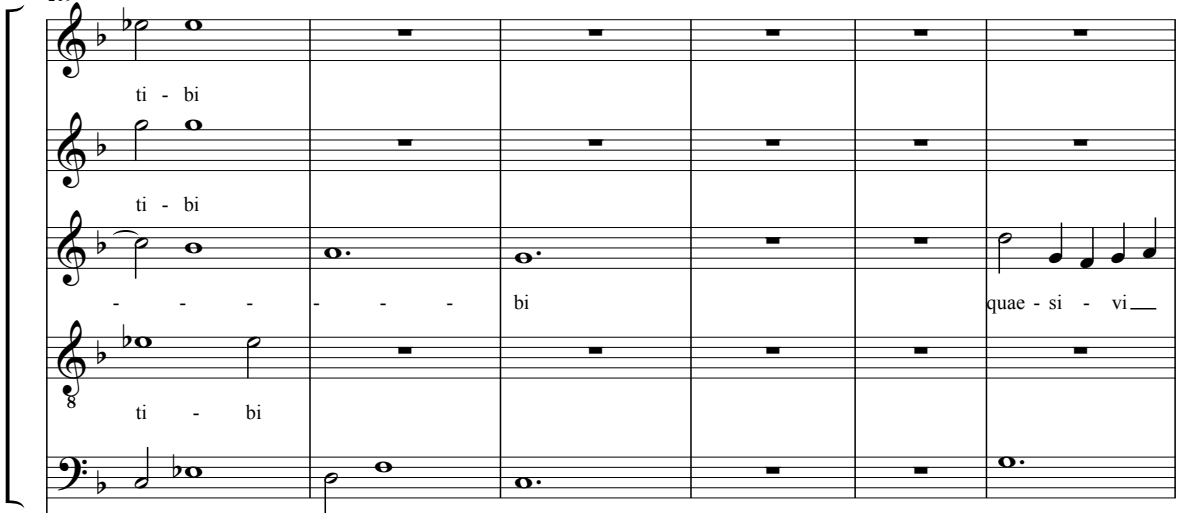
quae - si - vi__ bo - na

ti - - - - - bi ti - - - bi

bo - na ti - bi ti - - - bi

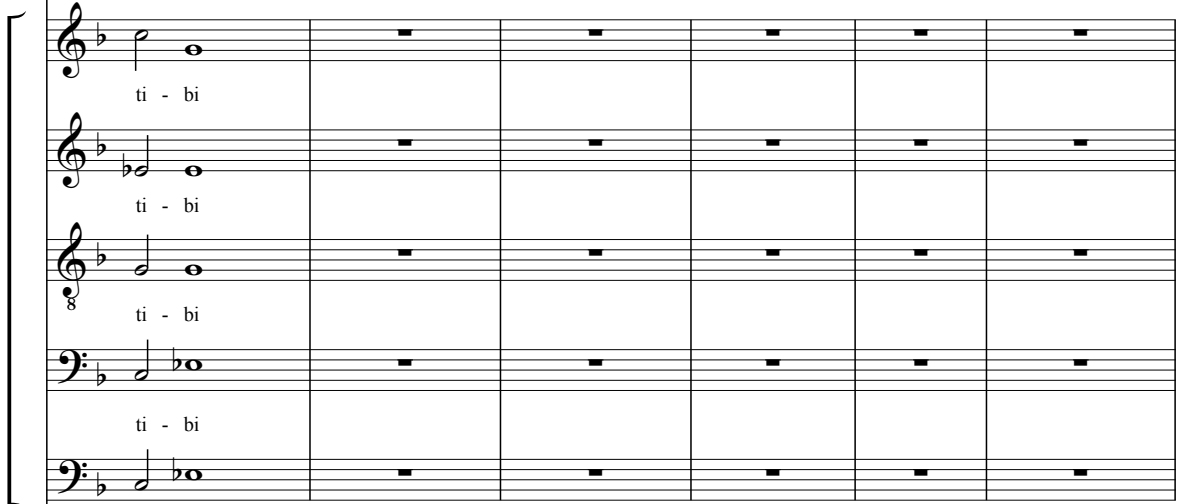
quae - si - vi bo - - - na ti - - - -

quae - si - vi__ bo - na ti - - - bi




ti - bi
ti - bi
- - - - - bi quae - si - vi
ti - bi

This system contains five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics 'ti - bi'. The third staff is a vocal part with lyrics '- - - - - bi quae - si - vi'. The fourth staff is a vocal part with lyrics 'ti - bi'. The bottom staff is a bass line.



ti - bi
ti - bi
ti - bi
ti - bi

This system contains five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics 'ti - bi'. The third staff is a vocal part with lyrics 'ti - bi'. The bottom staff is a bass line.



quae - si - vi bo - na ti - bi
quae - si - vi bo - - - na ti - - - bi
- - - - - bi
quae - si - vi bo - na ti - - - bi ti - bi

This system contains five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics 'quae - si - vi bo - na ti - bi'. The third staff is a vocal part with lyrics 'quae - si - vi bo - - - na ti - - - bi'. The fourth staff is a vocal part with lyrics '- - - - - bi'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'quae - si - vi bo - na ti - - - bi ti - bi'.

quae - si - vi - bo - na - ti - - - -
bo - - - na ti - - - - - - - bi -
bo - na - ti - - - - - - - bi bo - - na - ti -
quae - si - vi - bo - na - ti - - - - - - - - - -

Empty musical staves for the second system, including vocal and piano parts.

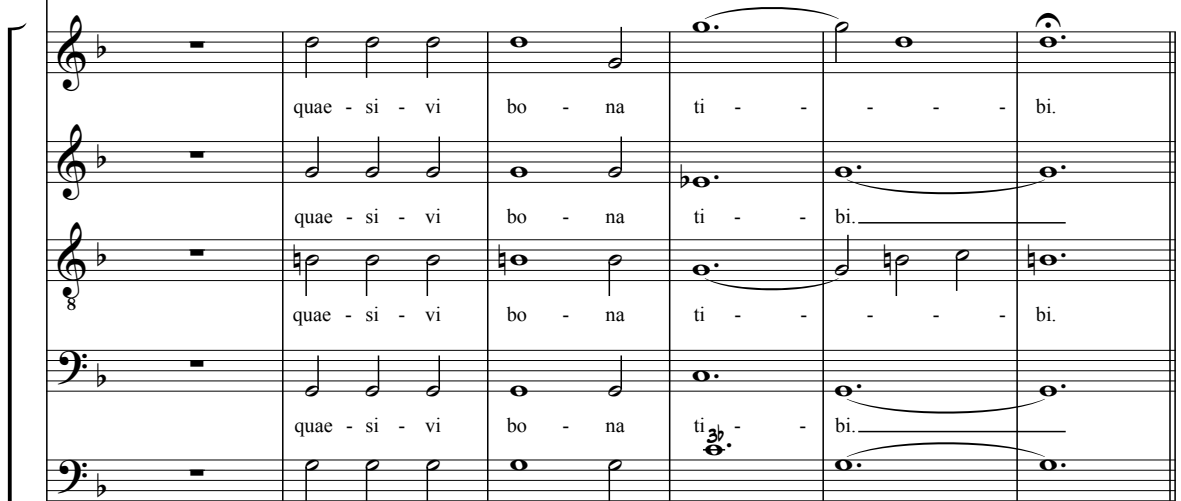
Empty musical staves for the third system, including vocal and piano parts.



System 1: Five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: - - bi quae - si - vi bo - na ti - - bi. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are vocal lines with lyrics: bi quae - si - vi bo - na ti - - bi. The fifth staff is a piano accompaniment.



System 2: Five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: quae - si - vi bo - na ti - - bi. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are vocal lines with lyrics: quae - si - vi bo - na ti - - bi. The fifth staff is a piano accompaniment.



System 3: Five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: quae - si - vi bo - na ti - - bi. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are vocal lines with lyrics: quae - si - vi bo - na ti - - bi. The fifth staff is a piano accompaniment.

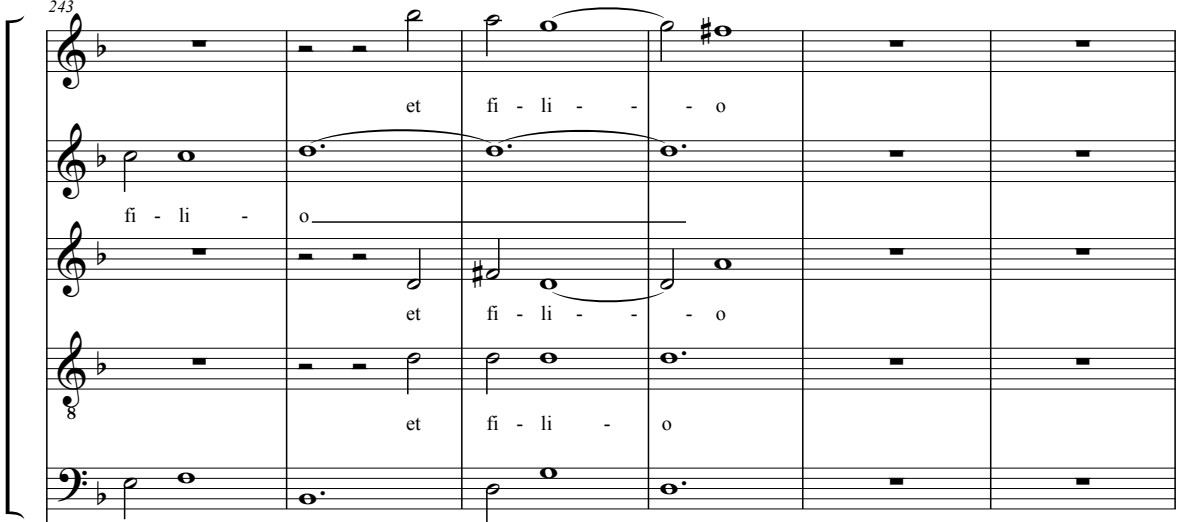
GLORIA

237

Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et fi - li - o
Glo - - - - ri - - - a pa - tri et
Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et fi - li - o
Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et fi - li - o

Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et
Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et
Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et
Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et

Glo - ri - a glo - ri - a
Glo - ri - a glo - ri - a
Glo - ri - a glo - ri - a
Glo - ri - a glo - ri - a



et fi - li - - - o

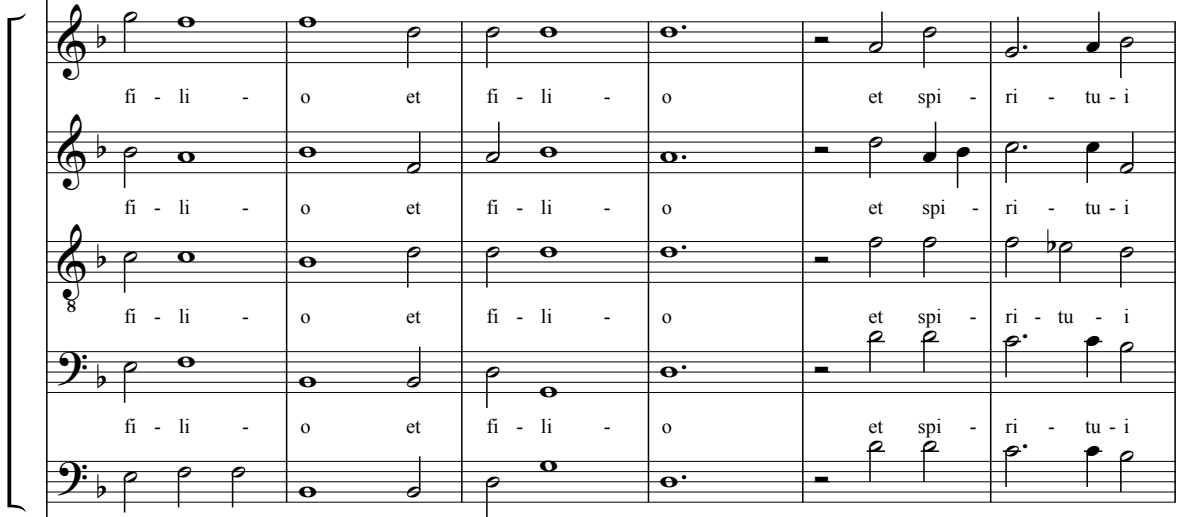
fi - li - o

et fi - li - - - o

et fi - li - o

et fi - li - o

This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'et fi - li - - - o'. The second staff is a vocal line with lyrics 'fi - li - o'. The third staff is a vocal line with lyrics 'et fi - li - - - o'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'et fi - li - o'. The fifth staff is a bass line with lyrics 'et fi - li - o'. The music is in a key with one flat and a common time signature.



fi - li - o et fi - li - o et spi - ri - tu - i

fi - li - o et fi - li - o et spi - ri - tu - i

fi - li - o et fi - li - o et spi - ri - tu - i

fi - li - o et fi - li - o et spi - ri - tu - i

fi - li - o et fi - li - o et spi - ri - tu - i

This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'fi - li - o et fi - li - o et spi - ri - tu - i'. The second staff is a vocal line with lyrics 'fi - li - o et fi - li - o et spi - ri - tu - i'. The third staff is a vocal line with lyrics 'fi - li - o et fi - li - o et spi - ri - tu - i'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'fi - li - o et fi - li - o et spi - ri - tu - i'. The fifth staff is a bass line with lyrics 'fi - li - o et fi - li - o et spi - ri - tu - i'. The music is in a key with one flat and a common time signature.



et fi - li - o

et fi - li - - - o

et fi - li - o

et fi - li - o

et fi - li - o

This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'et fi - li - o'. The second staff is a vocal line with lyrics 'et fi - li - - - o'. The third staff is a vocal line with lyrics 'et fi - li - o'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'et fi - li - o'. The fifth staff is a bass line with lyrics 'et fi - li - o'. The music is in a key with one flat and a common time signature.

et spi - ri - tu - i
et spi - ri - tu - i
et spi - ri - tu - i
et spi - ri - tu - i
et spi - ri - tu - i

sanc - - - - - to
sanc - - - - - to
sanc - - - - - to
sanc - - - - - to
sanc - - - - - to

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: sanc - - - - - to si - cut. The score includes five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The piano part features a melodic line with a trill on the final note of the first phrase.

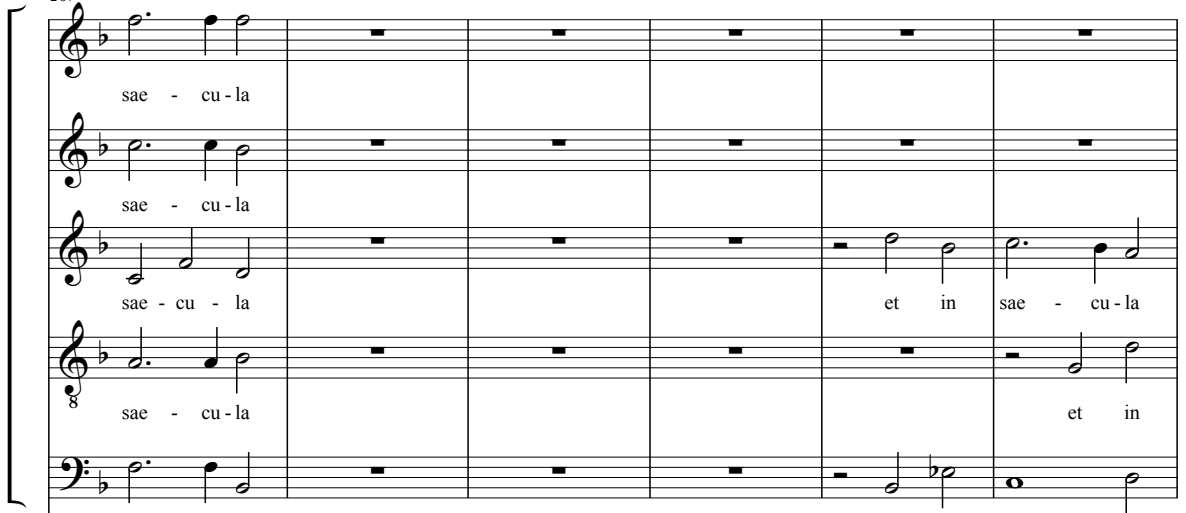
Empty musical staves for the second system, consisting of five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano).

Musical score for the third system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: si - cut e - rat. The score includes five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The piano part features a melodic line with a trill on the final note of the first phrase.

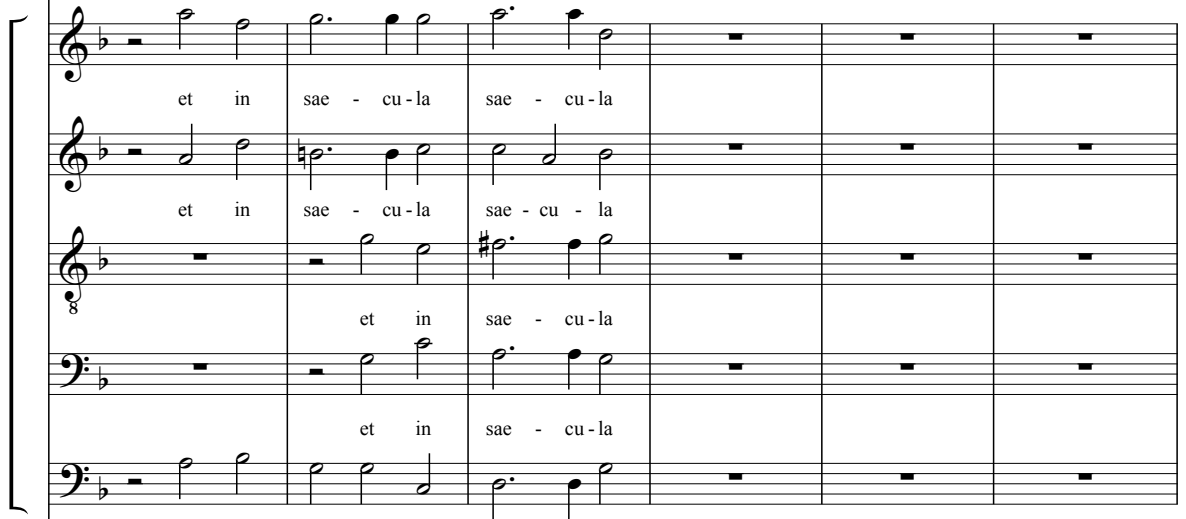
e - rat et in sae - cu - la et in
 e - rat et in sae - cu - la et in
 e - rat et in sae - cu - la
 e - rat et in

in prin - ci - pi - o
 in prin - ci - pi - o
 in prin - ci - pi - o
 in prin - ci - pi - o


et nunc et sem - per
 et nunc et sem - per
 et nunc et sem - per
 et nunc et sem - per



First system of musical notation with five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics "sae - cu - la". The bottom three staves are instrumental accompaniment. The lyrics "et in sae - cu - la" appear in the third and fourth staves.



Second system of musical notation with five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics "et in sae - cu - la sae - cu - la". The bottom three staves are instrumental accompaniment. The lyrics "et in sae - cu - la" appear in the third and fourth staves.



Third system of musical notation with five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics "et in sae - cu - la sae - cu - la". The bottom three staves are instrumental accompaniment. The lyrics "et in sae - cu - la" appear in the third and fourth staves.



et in sae - cu - la sae - cu - la

et in sae - cu - la

et in sae - cu - la sae - cu - la

sae - cu - la et in sae - cu - la

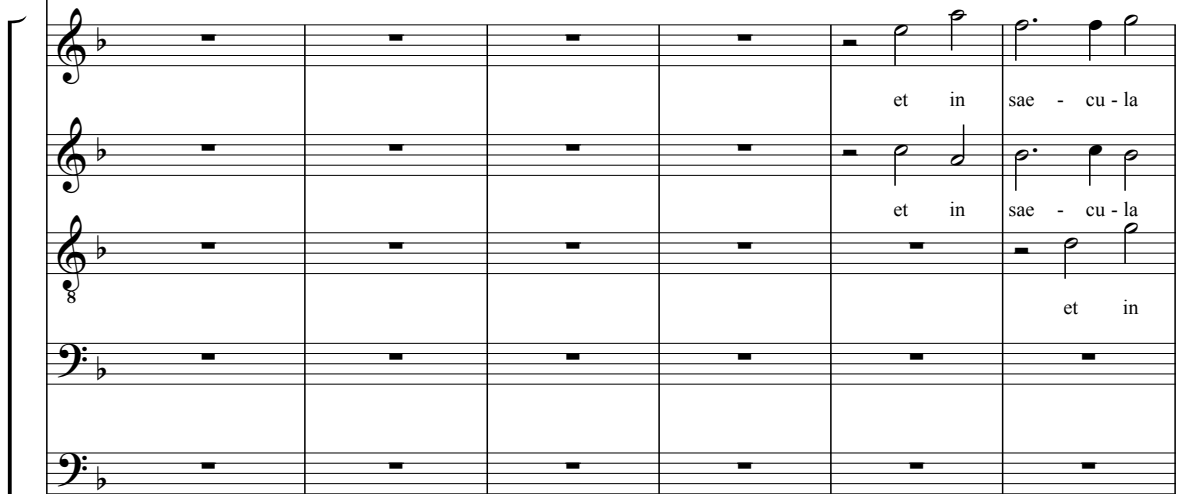


et in sae - cu - la sae - cu -

et in sae - cu - la sae - cu - la

sae - cu - lo - - - rum

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -



et in sae - cu - la

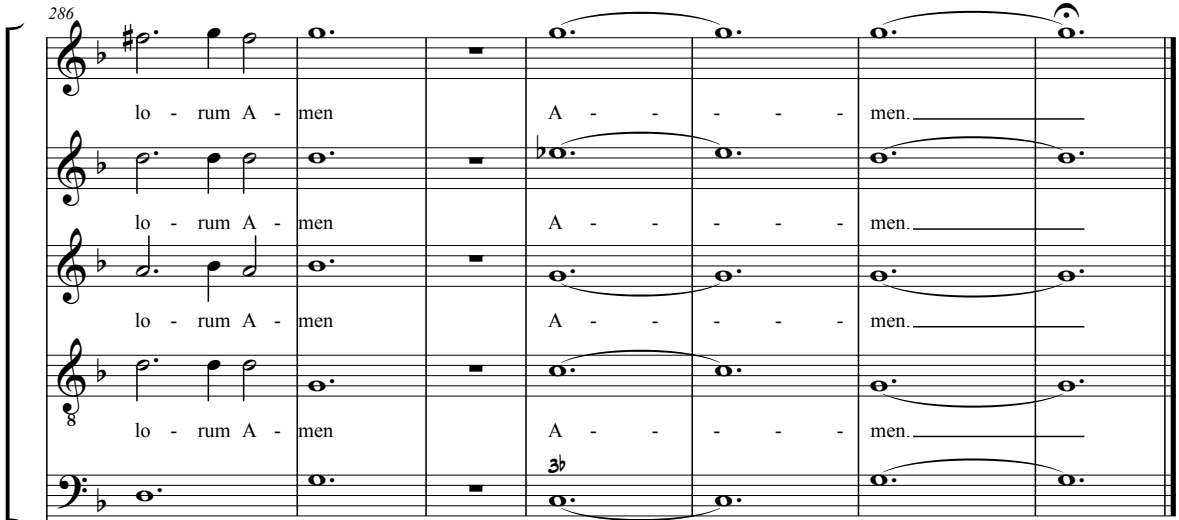
et in sae - cu - la

et in

Musical score system 1, measures 1-5. The lyrics are: sae - cu - lo - rum A - men sae - cu -

Musical score system 2, measures 6-10. The lyrics are: lo - rum A - - - men sae - cu - lo - rum A - men sae - cu -

Musical score system 3, measures 11-15. The lyrics are: sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu -



lo - rum A - men A - - - - - men.

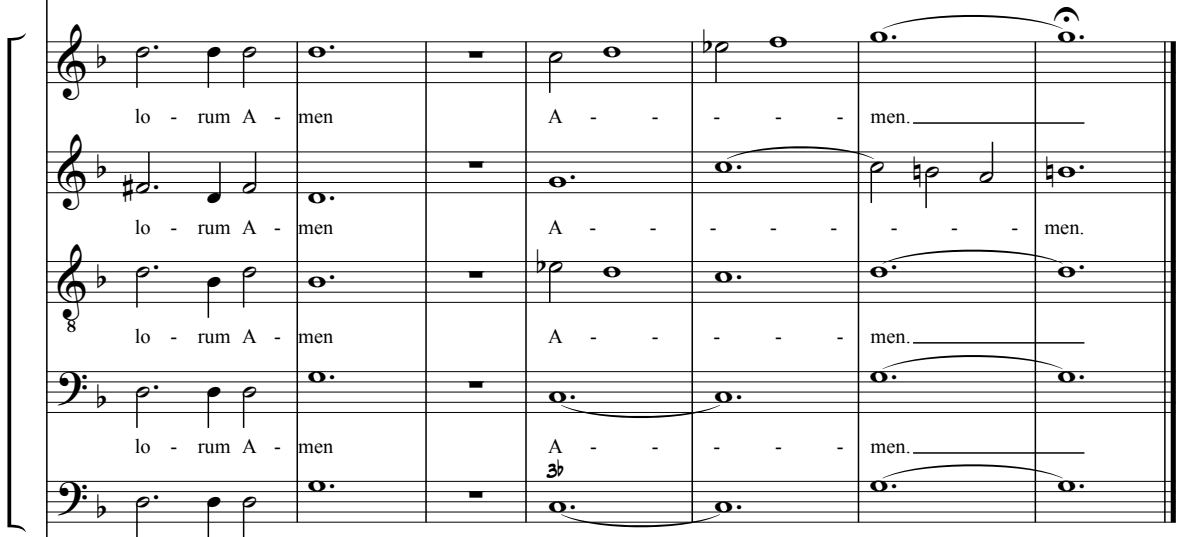
lo - rum A - men A - - - - - men.

lo - rum A - men A - - - - - men.

lo - rum A - men A - - - - - men.

lo - rum A - men A - - - - - men.

lo - rum A - men A - - - - - men.



lo - rum A - men A - - - - - men.

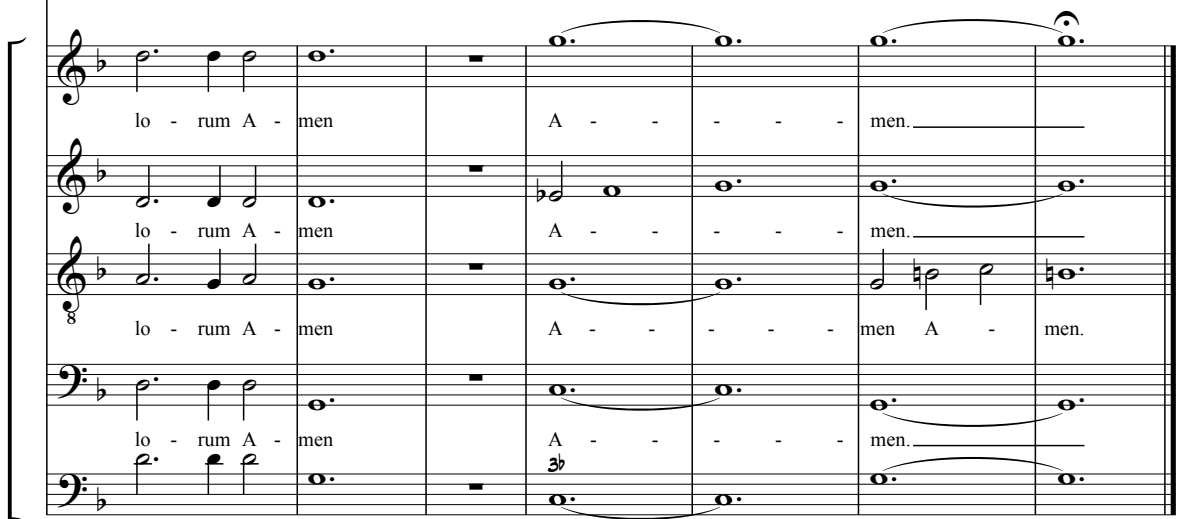
lo - rum A - men A - - - - - - - - - - - men.

lo - rum A - men A - - - - - men.

lo - rum A - men A - - - - - men.

lo - rum A - men A - - - - - men.

lo - rum A - men A - - - - - men.



lo - rum A - men A - - - - - men.

lo - rum A - men A - - - - - men.

lo - rum A - men A - - - - - men A - men.

lo - rum A - men A - - - - - men.

lo - rum A - men A - - - - - men.

lo - rum A - men A - - - - - men.

10. Laetatus Sum

Salmo a 13 voces con instrumentos

Pedro de Ardanaz

The musical score is arranged in four systems, each representing a different choir or instrument group. The first system, labeled 'Coro I', includes Soprano, Tenor, and Acompto. parts. The Soprano and Tenor parts have lyrics: 'Lae - ta - tus sum in his quae dic - ta sunt mi - hi'. The Acompto part is a basso continuo line. The second system, 'Coro II', includes Soprano, Bajoncillo, and Bajo parts. The third system, 'Coro III', includes Soprano I, Soprano II, Alto, and Tenor parts. The fourth system, 'Coro IV', includes Soprano, Alto, Tenor, Bajo, and Órgano parts. The Órgano part is a basso continuo line. The score is written in a single system with a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). The first system is the only one with musical notation and lyrics, while the others are empty staves.

3

mi - - - - hi

- - hi mi - - hi

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'mi - - - - hi'. The middle staff is another vocal line with lyrics '- - hi mi - - hi'. The bottom staff is a piano accompaniment line.

In do-mum Do - mi-ni i - - - bi-mus

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'In do-mum Do - mi-ni i - - - bi-mus'. The middle and bottom staves are piano accompaniment lines.

Stan - tes e - rant

Stan - tes e - rant

Stan - tes e - rant

Stan - tes e - rant

This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Stan - tes e - rant'. The second, third, and fourth staves are piano accompaniment lines, each with lyrics 'Stan - tes e - rant'. The bottom staff is a piano accompaniment line.

This system contains five staves, all of which are piano accompaniment lines.

6

in a - tri-is tu - - -

in a - tri-is tu - - - is tu -

pe - des nos - tri in

pe-des nos - tri in

pe - des nos - tri in a - tri-is tu -

pe - des nos - tri

Stan - tes e - rant pe - des nos - tri

Stan - tes e - rant pe - des nos - tri

Stan - tes e - rant pe - des nos - tri

Stan - tes e - rant pe - des nos - tri

6 5

is,
is,

in a - tri-is tu - is le - ru - - - sa - lem

a - tri - is tu - is tu - - - is
a - tri-is tu - - - is in a - tri-is tu - is
- - is in a - tri-is tu - is tu - is
in a - tri - is tu - - - is

Ie-ru-sa-
Ie-ru-sa-
Ie-ru-sa-
Ie-ru-sa-

le-ru-sa-lem le-ru-sa-lem quae ae-di-fi-ca - tur ut ci-vi-tas
le-ru-sa-lem le-ru-sa-lem quae ae-di-fi-ca - tur ut ci - - - vi-tas

le-ru-sa-lem le-ru-sa-

le-ru-sa-lem le-ru-sa-lem
le-ru-sa-lem le-ru-sa-lem
le-ru-sa-lem le-ru-sa-lem
le-ru-sa-lem le-ru-sa-lem

lem le-ru-sa-lem le-ru-sa-lem
lem le-ru-sa-lem le-ru-sa-lem
lem le-ru-sa-lem le-ru-sa-lem
lem le-ru-sa-lem le-ru-sa-lem

le-ru-sa - lem

le-ru-sa - lem

le-ru-sa - lem

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'le-ru-sa - lem'. The middle staff is a piano accompaniment with lyrics 'le-ru-sa - lem'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'le-ru-sa - lem'. The music is in 7/8 time and B-flat major.

lem le-ru-sa - lem

lem le-ru-sa - lem

lem le-ru-sa - lem

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'lem le-ru-sa - lem'. The middle staff is a piano accompaniment with lyrics 'lem le-ru-sa - lem'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'lem le-ru-sa - lem'. The music is in 7/8 time and B-flat major.

le-ru-sa - lem quae ae-di-fi-ca - tur ut ci - - - vi-

le-ru-sa - lem quae ae-di-fi-ca - tur ut ci - vi -

le-ru-sa-lem quae ae-di-fi-ca - tur ut ci - vi - tas ut ci - - - vi -

le-ru-sa - lem quae ae-di-fi-ca - tur ut ci - - - - - vi -

This system contains four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'le-ru-sa - lem quae ae-di-fi-ca - tur ut ci - - - vi-'. The second staff is a piano accompaniment with lyrics 'le-ru-sa - lem quae ae-di-fi-ca - tur ut ci - vi -'. The third staff is a vocal line with lyrics 'le-ru-sa-lem quae ae-di-fi-ca - tur ut ci - vi - tas ut ci - - - vi -'. The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics 'le-ru-sa - lem quae ae-di-fi-ca - tur ut ci - - - - - vi -'. The music is in 7/8 time and B-flat major.

le-ru-sa - lem

le-ru-sa - lem

le-ru-sa - lem

le-ru-sa - lem

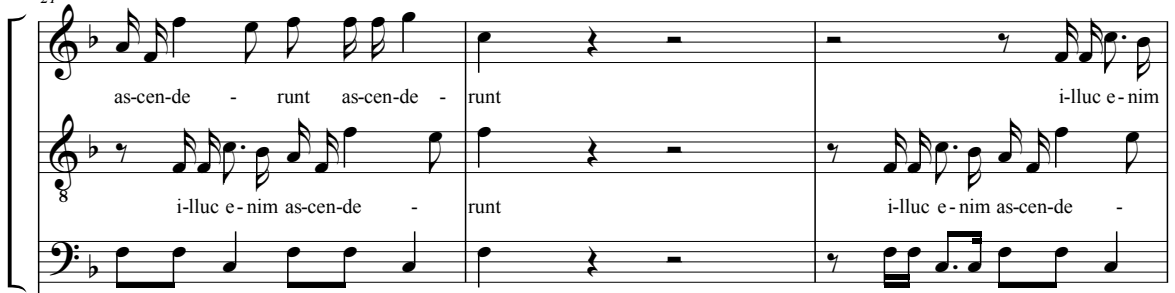
This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'le-ru-sa - lem'. The second staff is a piano accompaniment with lyrics 'le-ru-sa - lem'. The third staff is a vocal line with lyrics 'le-ru-sa - lem'. The fourth staff is a piano accompaniment with lyrics 'le-ru-sa - lem'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'le-ru-sa - lem'. The music is in 7/8 time and B-flat major.

First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano line in treble clef with an '8' below it, and a piano line in bass clef. The vocal line has a rest in the first two measures and a note in the third measure with the lyrics "i-lluc e - nim".

Second system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano line in treble clef with an '8' below it, and a piano line in bass clef. The vocal line has the lyrics "Cu - ius par-ti-ci-pa-ti-o e - ius e - - - ius in i - dip - sum".

Third system of musical notation. It consists of four staves, all in treble clef. Each staff has the word "tas" written below it. The first staff has an '8' below it. The notes are mostly rests.

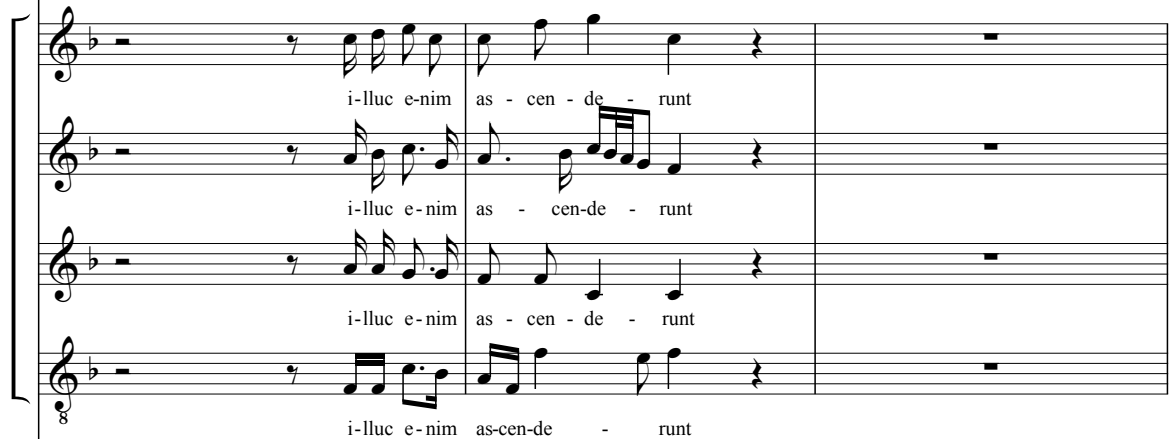
Fourth system of musical notation. It consists of six staves: two in treble clef, two in bass clef, and two in bass clef with an '8' below the first one. All staves contain rests.



as-cen-de - runt as-cen-de - runt i-lluc e-nim
i-lluc e-nim as-cen-de - runt i-lluc e-nim as-cen-de -



i-lluc e - nim as-cen - de - runt



i-lluc e-nim as - cen - de - runt
i-lluc e-nim as - cen-de - runt
i-lluc e-nim as - cen - de - runt
i-lluc e-nim as-cen-de - runt



i-lluc e-nim as - cen - de - runt
i-lluc e-nim as - cen - de runt
i-lluc e-nim as - cen-de - runt
i-lluc e-nim as-cen-de - runt

as-cen-de - runt tri - bus tri - bus Do - mi-ni
 runt as-cen-de - runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni tes - ti -

tri - bus tri - bus Do - mi-ni

tri - bus tri - bus Do - mi - ni
 tri - bus tri - bus Do - mi-ni
 tri - bus tri - bus Do - mi - ni
 tri - bus tri - bus Do - mi - ni

tri - bus tri - bus Do - mi-ni
 tri - bus tri - bus Do - mi - ni
 tri - bus tri - bus Do - mi - ni
 tri - bus tri - bus Do - mi-ni

tes-ti-mo-ni-um Is - ra - el tes-ti - mo-ni-um Is - ra - el tes-ti -
mo-ni-um Is - ra - el ad con-fi - ten-dum no-mi-ni Do-mi-ni ad con-fi-ten-dum no-mi-ni Do-mi-

mo-ni-um Is - ra-el ad con-fi-ten-dum no-mi-ni Do - mi-ni ad con-fi-ten-dum no-mi-ni Do-mi-ni ad con-fe-ten-dum
ni ad con-fi-ten - dum no - mi-ni Do - mi-ni ad con-fi-ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni ad con-fi-ten-dum

This block contains the first system of a musical score for three voices. It features a vocal line with lyrics in Latin, a piano accompaniment line, and a bass line. The lyrics are: "mo-ni-um Is - ra-el ad con-fi-ten-dum no-mi-ni Do - mi-ni ad con-fi-ten-dum no-mi-ni Do-mi-ni ad con-fe-ten-dum" for the top voice, and "ni ad con-fi-ten - dum no - mi-ni Do - mi-ni ad con-fi-ten - dum no - mi - ni Do - mi - ni ad con-fi-ten-dum" for the bottom voice.

This block contains three empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). These staves are intended for a second set of voices.

This block contains three empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). These staves are intended for a third set of voices.

This block contains three empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). These staves are intended for a fourth set of voices.

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni qui - a i - - llic

no - mi-ni Do - mi-ni qui - a i - - llic

no - mi-ni Do - mi - ni qui - a i - - - llic

no - mi-ni Do - mi-ni qui - a i - llic

no - mi-ni Do - mi-ni qui - a i - llic

no - mi-ni Do - mi-ni qui - a i - llic

no - mi-ni Do - mi - ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

no - mi-ni Do - mi-ni

se -

se -

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with a single note on a whole rest in the fourth measure, with the lyrics "se -". The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the bottom staff starting with an octave sign (8).

se -

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with a single note on a whole rest in the fourth measure, with the lyrics "se -". The middle and bottom staves are piano accompaniment.

se - de - - - - runt se - de - - - - - - - - - - runt se -

se - - - - de - - - - - - - - - - runt se -

se - de - - - - - - - - - - runt se - de - - - - runt se -

se - de - - - - - - - - - - - - - - - - runt se -

This system contains five staves. The top staff is a vocal line with lyrics "se - de - - - - runt se - de - - - - - - - - - - runt se -". The second staff is a piano accompaniment with lyrics "se - - - - de - - - - - - - - - - runt se -". The third and fourth staves are piano accompaniment with lyrics "se - de - - - - - - - - - - runt se - de - - - - runt se -". The fifth staff is a piano accompaniment with lyrics "se - de - - - - - - - - - - - - - - - - runt se -".

se -

se -

se -

se -

This system contains six staves. The top staff is a vocal line with a single note on a whole rest in the fourth measure, with the lyrics "se -". The second and third staves are piano accompaniment with lyrics "se -". The fourth and fifth staves are piano accompaniment with lyrics "se -". The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics "se -".

System 1: Three staves (Soprano, Alto, Bass) with lyrics: - - des

System 2: Three staves with lyrics: - - des in iu - di - - -

System 3: Four staves with lyrics: - - des in iu - di - - - ci - o
- - des in iu - di - - - ci - o
des se - des in iu - di - - - ci - o
- - des in iu - di - - - ci - o

System 4: Five staves with lyrics: - - des
- - des
des se - des
- - des

in iu - di - - -

in iu - di - - -

This system contains the first three measures of the score. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment in bass clef. The vocal line begins with a whole rest in measure 1, followed by a half rest in measure 2, and then the lyrics 'in iu - di - - -' starting in measure 3. The piano accompaniment consists of a simple harmonic line in the bass clef.

- - ci - o

This system contains measures 4, 5, and 6. The vocal line has a whole rest in measure 4, followed by a half rest in measure 5, and then the lyrics '- - ci - o' starting in measure 6. The piano accompaniment continues with a simple harmonic line.

This system contains measures 7, 8, and 9. All staves in this system are empty, indicating a section of the score where the vocal line and piano accompaniment are not present.

in iu - di - ci - o in iu - di - - - ci - o

in iu - di - - - - - ci - o

in iu - di - - - - - ci - o

in iu - di - - - - - ci - o

This system contains measures 10, 11, and 12. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment in bass clef. The vocal line has lyrics 'in iu - di - ci - o in iu - di - - - ci - o' in measure 10, 'in iu - di - - - - - ci - o' in measure 11, and 'in iu - di - - - - - ci - o' in measure 12. The piano accompaniment continues with a simple harmonic line.

Two vocal staves with lyrics: - - ci - o

Empty musical staves for instruments.

Four vocal staves with lyrics: in iu - di - - - ci - o in iu - di - ci - - - - - o

Empty musical staves for instruments.

se - - - des

se - - - des

Detailed description: This system contains two vocal staves and a piano accompaniment staff. The vocal staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano accompaniment is in G major and 4/4 time. The lyrics are 'se - - - des'.

se - - - des su - per do-mum Da - vid

se - - - des su - per do-mum Da - vid

Detailed description: This system continues the vocal and piano parts. The lyrics are 'se - - - des su - per do-mum Da - vid'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

se - des se - des su - per do - mum Da-vid

se - - - des su - per do - mum Da-vid

se - - - des su - per do-mum Da - vid

se - - - des su - per do - mum Da-vid

Detailed description: This system features four vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics are 'se - des se - des su - per do - mum Da-vid' for the first two staves, and 'se - - - des su - per do - mum Da-vid' for the last two staves. The piano accompaniment provides harmonic support for the vocal lines.

se - - - des su - per

se - des se - des su - per

se - - - des su - per

se - - - des su - per

Detailed description: This system features four vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics are 'se - - - des su - per' for the first two staves, and 'se - des se - des su - per' for the last two staves. The piano accompaniment continues with the same harmonic structure.

le - ru - sa-lem le - ru - sa-lem le - ru -

le - ru - sa - lem le - ru - sa-lem

quae ad pa-cem sunt le - ru - sa-lem

te — le - ru - sa-lem

te — le - ru - sa-lem

- te le - ru - sa-lem

te le - ru - sa-lem

ga - te

ga - te —

ga - te —

ga - te

- sa-lem le-ru-sa-lem
 et a-bun-dan-ti-a et a-bun dan-ti-a
 le - ru - sa - lem
 et a-bun-dan-ti-a et a-bun dan-ti-a

et a-bun dan - ti - a et a-bun-dan-ti-a et a-bun dan-ti-a

et a-bun-dan - ti - a et a-bun dan-ti-a di - li -
 et a-bun-dan - ti - a et a-bun dan-ti-a di-li -
 et a-bun-dan - ti - a et a-bun dan-ti-a di -
 et a-bun-dan - ti - a et a-bun - dan-ti-a di-li - gen -

et a-bun-dan - ti a et a-bun-dan - ti - a et a-bun dan-ti-a
 et a-bun-dan - ti a et a-bun-dan - ti - a et a-bun dan-ti-a
 et a-bun-dan - ti a et a-bun-dan - ti - a et a-bun dan-ti-a
 et a-bun-dan - ti a et a-bun-dan - ti - a et a-bun dan-ti-a

et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti-a

et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti-a

et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti-a di - li -

gen - - - ti - bus te et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti-a

gen - - - ti - bus te et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti-a

li - - - gen - ti-bus te et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti-a

- - - ti-bus te et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti-a

et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti-a

et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti-a

et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti-a

et a-bun-dan - ti - a et a-bun-dan - ti-a

fi - at pax in vir-tu - te tu - a fi - at pax in vir-

fi - at pax in vir-tu - te tu - a

This system contains measures 69, 70, and 71. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "fi - at pax in vir-tu - te tu - a fi - at pax in vir-". The piano part consists of a bass line with a few notes in measures 70 and 71.

gen - ti - bus te fi -

This system contains measures 72, 73, and 74. The vocal line continues with the lyrics: "gen - ti - bus te fi -". The piano accompaniment continues with a bass line in measure 72.

This system contains measures 75, 76, and 77. All staves (vocal and piano) are empty, indicating a full rest for the entire system.

This system contains measures 78, 79, and 80. All staves (vocal and piano) are empty, indicating a full rest for the entire system.

tu - te tu - a
et a-bun-dan - ti-a

This system contains the first two systems of a musical score. The first system has a vocal line with lyrics 'tu - te tu - a' and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with lyrics 'et a-bun-dan - ti-a' and a '6' marking below the staff.

- at pax in vir-tu-te tu - a

This system contains the third system of the musical score. The vocal line has lyrics '- at pax in vir-tu-te tu - a'. The piano accompaniment continues with various rhythmic patterns.

fi - at pax in vir-tu - te tu - a
et a-bun-dan - ti-a et a-bun-dan - ti - a
fi - at pax in vir - tu-te tu - a
fi - at pax in vir-tu - te tu - a in vir - tu-te tu - a

This system contains the fourth system of the musical score. It features four systems of music. The vocal line has lyrics 'fi - at pax in vir-tu - te tu - a', 'et a-bun-dan - ti-a et a-bun-dan - ti - a', 'fi - at pax in vir - tu-te tu - a', and 'fi - at pax in vir-tu - te tu - a in vir - tu-te tu - a'. The piano accompaniment includes a '7' marking below the staff.

et a-bun-dan - ti - a et a-bun-
fi - at
fi - at pax in vir - tu - te
et a-bun-

This system contains the fifth system of the musical score. It features four systems of music. The vocal line has lyrics 'et a-bun-dan - ti - a et a-bun-', 'fi - at', 'fi - at pax in vir - tu - te', and 'et a-bun-'. The piano accompaniment continues with various rhythmic patterns.

et a - bun - dan - ti - a

et a - bun - dan - ti - a

et a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu -

et a - bun - dan - ti - a

et a - bun - dan - ti - a

et a - bun - dan - ti - a

et a - bun - dan - ti - a

dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a

pax in vir - tu - te tu - a

tu - a et a - bun - dan - ti - a

dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a

in tu - rri-bus tu - - -

in tu - rri-bus tu - - -

is

is

- - is

- - is

tu - is in tu - rri-bus tu - is

is in tu - rri-bus tu - - - is

in tu - rri-bus tu - - - is

in tu - rri-bus tu - - - is

tu - is in tu - rri-bus tu - is

is in tu - rri-bus tu - - - is

in tu - rri-bus tu - - - is

in tu - rri-bus tu - - - is

is prop - ter fra-tres me - os prop - ter fra-tres me -

is prop - ter fra-tres me - os prop - ter fra-tres me -

prop - ter fra-tres me - os prop - ter

prop - ter fra-tres me - os et pro-xi-mos me - os prop - ter fra-tres

prop - ter fra-tres me - os et pro-xi-mos me - os prop - ter fra-tres

prop - ter fra-tres me - os et pro-xi-mos me - os prop - ter fra-tres

prop - ter fra-tres me - os et pro-xi-mos me - os prop - ter fra-tres

prop - ter fra-tres me - os prop - ter fra-tres me - os

prop - ter fra-tres me - os prop - ter fra-tres me - os

prop - ter fra-tres me - os prop - ter fra-tres me - os

prop - ter fra-tres me - os prop - ter fra-tres me - os

prop - ter fra-tres me - os prop - ter fra-tres me - os

os lo - que - bar lo - que - bar

os lo - que - bar lo - que - bar

fra-tres me - os et pro-xi-mos me - os lo - que - bar pa - cem de te

me - os lo - que - bar lo - que - bar

me - os lo - que - bar lo - que - bar

me - os lo - que - bar lo - que - bar

me - os lo - que - bar lo - que - bar

lo - que - bar lo - que - bar

lo - que - bar lo - que - bar

lo - que - bar lo - que - bar

lo - que - bar lo - que - bar

prop - ter nos - tri
prop - ter nos - tri

Do - mi-ni

lo - que - bar pa - cem de te do - mum
lo - que - bar pa - cem de te do - mum
lo - que - bar pa - cem de te do - mum
lo - que - bar pa - cem de te do - mum

De - i
De - i
De - i
De - i

quae-si - vi bo - na ti -
bo - na

quae-si - vi bo - na ti - bi

quae-si - vi bo - na ti - bi
bo - na ti - bi
bo - na ti - bi
quae-si - vi bo - na ti - bi

quae - si - vi bo - na ti - - - bi
bo - - - na ti - bi
bo - na ti - bi
quae-si - vi bo - na ti - bi

- - - bi quae-si - vi
 ti - bi quae-si - vi
 quae-si - vi bo - na
 quae-si - vi bo - na

quae-si - vi
 quae-si - vi

quae-si - vi bo - na ti - bi quae-si - vi
 quae-si - vi quae-si - vi bo - na ti - bi quae-si - vi
 quae-si - vi bo - - na ti - bi quae-si - vi
 quae-si - vi quae-si - vi bo - na ti - bi quae-si - vi

quae-si - vi bo -
 quae-si - vi quae-si - vi bo - na
 quae-si - vi quae-si - vi bo - na
 quae-si - vi quae-si - vi bo - na

ti - - - bi
 quae-si - vi bo - na ti - bi.

ti - - - bi
 quae-si - vi bo - na ti - bi.

bo - na ti - - - - bi quae-si - vi bo - na ti - bi.

bo - na ti - - bi quae-si - vi bo - na ti - - - - bi.

bo - na ti - bi quae-si - vi bo - na ti - bi.

bo - na ti - bi quae-si - vi bo - na ti - bi.

bo - na ti - - bi quae-si - vi bo - na ti - bi.

- na ti - bi quae - si - vi bo - na ti - - - - bi.

bo-na ti - bi quae-si - vi bo - na ti - - - - bi.

ti - - - bi quae-si - vi bo - na ti - bi.

ti - - - bi quae-si - vi bo - na ti - bi.

Glo - ri - a glo - ri - a pa - - tri et
Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et

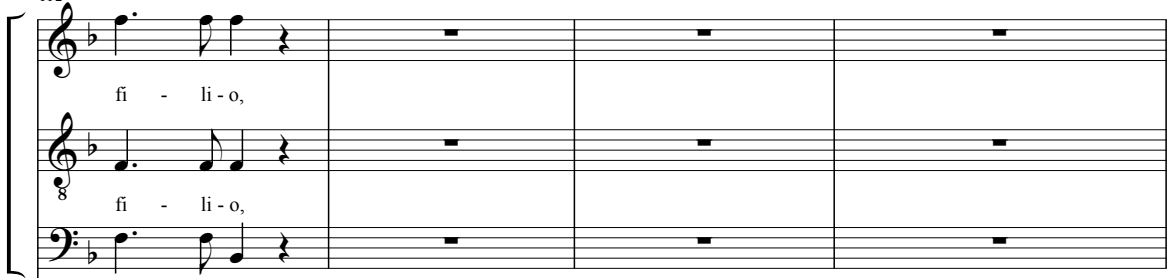
Glo - ri - a glo - ri - a pa - - tri et

Glo - ri - a glo - ri - a pa - - - tri et
Glo - ri - - - a pa - - - tri et
Glo - ri - a glo - ri - a pa - - tri et
Glo - ri - a glo - ri - a pa - - tri et

Glo - ri - a glo - ri - a pa - - tri et
Glo - ri - a glo - ri - a pa - - - - tri et
Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et
Glo - ri - a glo - ri - a pa - - tri et

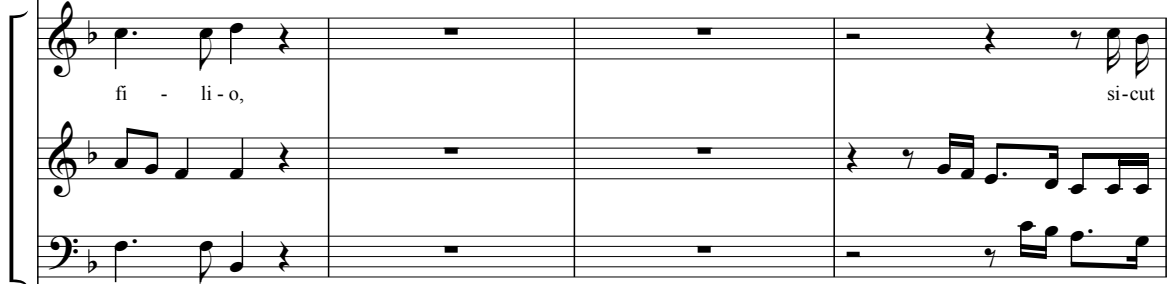
fi - li - o,

fi - li - o,



fi - li - o,

si-cut

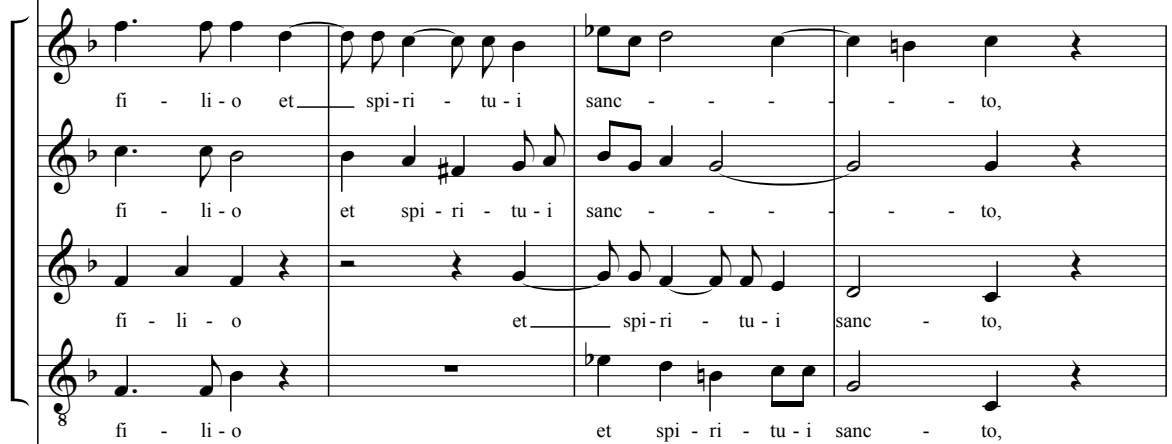


fi - li - o et spi - ri - tu - i sanc - - - - - to,

fi - li - o et spi - ri - tu - i sanc - - - - - to,

fi - li - o et spi - ri - tu - i sanc - to,

fi - li - o et spi - ri - tu - i sanc - to,

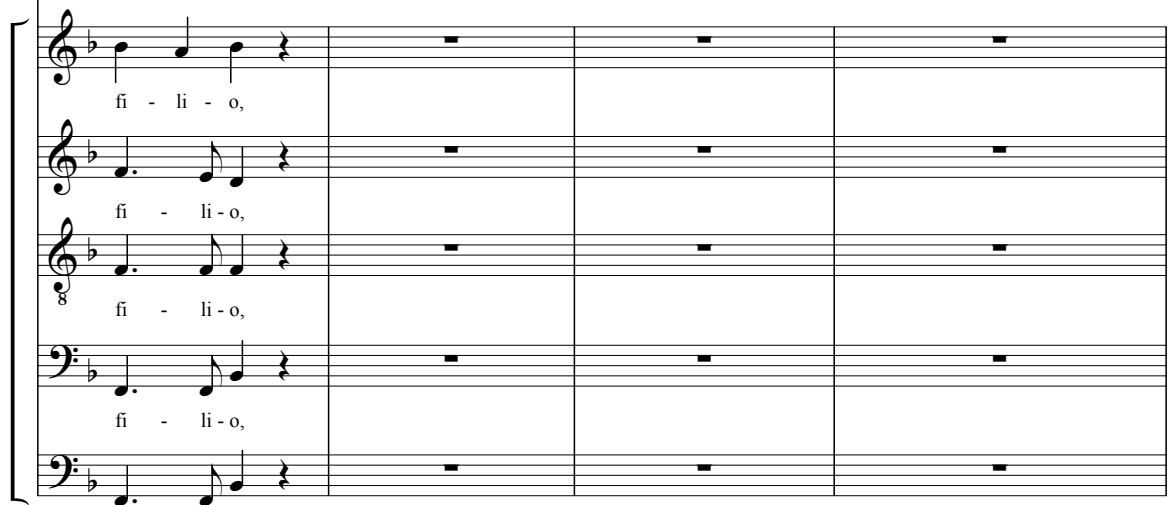


fi - li - o,

fi - li - o,

fi - li - o,

fi - li - o,



si-cut e - rat in prin-ci - pi - o

si-cut e - rat in prin-ci - pi-o

e - rat in prin-ci-pi - o et sem - per

et nunc et sem - per

et nunc et sem - per

si-cut e - rat in prin-ci - pi - o

et nunc et sem - per

et nunc et

et nunc et nunc

et nunc si-cut e - rat in prin -

et nunc si-cut e - rat

si-cut e - rat in prin - ci - pi - o et

si-cut e - rat in prin - ci - pi - o et

et nunc si-cut e - rat in prin-ci - pi - o et

et nunc et nunc et

et nunc et nunc et

et nunc et nunc et

et nunc et nunc et

nunc et sem - per et nunc et

et sem - per et nunc et

ci - - - pi - o et nunc et

in prin - ci - pi - o et nunc et

sem - per et in sae - cu - la

sem - per et in sae - cu - la

sem - per et in sae - cu - la

sem - per et in sae - cu - la

sem - per et in sae - cu - la

sem - per et in sae - cu - la

sem - per et in sae - cu - la

sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum

sae - cu - lo - rum A - - - men sae - cu -

sae - cu - lo - rum A - men

sem - per et in sae - cu - la sae - cu -

sem - per sae - cu - lo - rum A - - - men

sem - per sae - cu - lo - rum A - - - men

sem - per sae - cu - lo - rum A - - - men

sem - per sae - cu - lo - rum A - - - men

sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum
sae - cu

sae - cu - lo - rum A - men

A - - - - men
lo - rum A - - - - men
sae - cu - lo - rum A - men
lo - rum A - men

Empty musical staves for piano accompaniment.

A - - men
lo - rum A - men
sae - cu-lo-rum A - men A - men

This system contains the first three staves of the musical score. The top staff is a vocal line with lyrics 'A - - men' and 'sae - cu-lo-rum A - men A - men'. The middle staff is a vocal line with lyrics 'lo - rum A - men' and 'sae cu-lo-rum A - men A - men'. The bottom staff is a bass line.

sae - cu-lo-rum A - men A - men sae - cu-lo-rum A-men

This system contains the next three staves. The top staff continues the vocal line with lyrics 'sae - cu-lo-rum A - men A - men sae - cu-lo-rum A-men'. The middle and bottom staves provide accompaniment.

sae - cu-lo-rum A - men sae - cu-lo-rum A - men
sae - cu-lo-rum A - men sae - cu-lo-rum A - men
sae - cu - lo-rum A - men sae - cu lo-rum A - men
sae - cu-lo-rum A - men A - men

This system contains four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics 'sae - cu-lo-rum A - men sae - cu-lo-rum A - men' and 'sae - cu-lo-rum A - men sae - cu-lo-rum A - men'. The third staff is a vocal line with lyrics 'sae - cu - lo-rum A - men sae - cu lo-rum A - men'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'sae - cu-lo-rum A - men A - men'.

sae - cu-lo-rum A - - -
sae - cu-lo-rum A -
sae - - - cu - lo -
sae - cu-lo-rum A -

This system contains the final four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'sae - cu-lo-rum A - - -'. The second staff is a vocal line with lyrics 'sae - cu-lo-rum A -'. The third staff is a vocal line with lyrics 'sae - - - cu - lo -'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'sae - cu-lo-rum A -'.

sae - cu - lo - rum A - men A - - - men.

sae - cu - lo - rum A - - - men A - - - men.

sae - cu - lo - rum A - men A - - - men.

sae - cu - lo - rum A - men A - - - men.

sae - cu - lo - rum A - men A - - - men.

sae - cu - lo - rum A - men A - - - men.

sae - cu - lo - rum A - men A - - - men.

- - men sae - cu - lo - rum A - men A - - - men.

- - men sae - cu - lo - rum A - men A - - - men.

rum A - men A - - - men A - - - men.

- - men sae - cu - lo - rum A - men A - - - men.

11. Himno a San Hermenegildo

a 4 voces

Pedro de Ardanaz

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 1-3. The Soprano part begins with a whole rest in measure 1 and 2, then sings "Re - ga - -" in measure 3. The Alto part sings "Re - ga - li - - nun - ti - - o re - ga -" across measures 1-3. The Tenor part has whole rests in measures 1 and 2, then a whole rest in measure 3. The Bass part has whole rests in measures 1 and 2, then sings "Re - ga - - - li - - nun - ti -" in measure 3.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 4-7. Measure 4 is marked with a '4'. The Soprano part sings "li - - nun - ti - - o re - ga - li nun - ti - - o o for - tis i -" across measures 4-7. The Alto part sings "li nun - ti - - - o re - ga - - - li nun - ti - - o" across measures 4-7. The Tenor part sings "Re - ga - - - li - - nun - ti - - o nun - ti - - o" across measures 4-7. The Bass part sings "o re - ga - li - - - for - tis i -" across measures 4-7.

8

S
 be - - - - - ri ae for - tis i - - - be - ri - ae

A
 for - tis i - be - - - - ri - ae for - tis i - be - ri - ae

T
 for - tis i - be - - - - - ri - ae Her -

B
 be - ri - ae - - - for - tis i - - - - be - - - - - ri - ae

12

S
 Her - me - ne - gil - de iu - - - -

A
 Her - me - ne - gil - de iu - bar Her -

T
 me - ne - gil - de iu - bar Her - me - ne - gil - de iu -

B
 Her - me - ne -

16

S
bar Her - me - ne - gil - - - - de iu - - - bar glo - ri -

A
me - ne - gil - de iu - bar Her - me - ne - gil - de iu - bar glo - ri - a

T
bar Her - me - ne - gil - de iu - bar glo - ri - a

B
gil - de iu - bar Her - me - ne - gil - de iu - bar glo - ri -

21

S
a mar - ti - rum Chris - ti quos a - mor al - - - mis cae -

A
mar - - ti - rum Chris - ti quos a - mor al - - - mis cae - li

T
mar - - ti - rum Chris - ti quos a - mor al - - - mis cae - li

B
a — mar - ti - rum Chris - ti quos a - mor al - - - mis cae - li

26

S
li - ce - ti - bus in - - - fe - rit cae - li

A
ce - - - ti - bus in - fe - rit in - - - fe - rit cae - li ce - ti -

T
ce - ti - bus in - - - - - fe - rit cae - li ce - ti -

B
ce - ti - bus in - fe - rit in - fe - rit cae - li ce - ti bus

31

S
ce - ti bus in - fe - rit in - - - - - fe - rit

A
bus in - fe - rit in - - - - - fe - rit

T
bus in - fe - rit in - - - - - fe - rit

B
in - - - - - fe - rit in - - - - - fe - rit

12. Credidi

8 voces

Carlos Patiño

The musical score is divided into three main sections: Coro I, Coro II, and Acompañamiento general. Each section contains vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bajo, along with an Acompto. part for Coro II. The lyrics are: 'Cre - di - di prop - ter quod prop - ter quod prop - ter'.

Coro I

Soprano
Alto
Tenor
Bajo

Cre - di - di prop - ter quod
Cre - di - di prop - ter quod
Cre - di - di prop - ter quod
Cre - di - di prop - ter quod

Coro II

Soprano
Alto
Tenor
Bajo
Acompto.

Cre - di - di prop - ter quod prop - ter
Cre - di - di prop - ter quod prop - ter
Cre - di - di prop - ter quod
Cre - di - di prop - ter quod prop - ter

Acompañamiento general

4

prop - ter quod lo - cu - tus sum e - go au - tem

prop - ter quod lo - cu - tus sum e - go au - tem

prop - ter quod lo - cu - tus sum e - go au - tem

prop - ter quod lo - cu - tus sum e - go au - tem

quod e - go au - tem e - go au - tem

quod e - go au - tem e - go au -

quod e - go au - tem e - go au -

quod e - go au - tem e - go au -

7

e - go au - tem
 e - go au - tem hu - mi - li -
 e - go - au - tem hu - mi - li - a - - -
 e - go au - tem hu - mi - li - a - - tus

hu - mi - li - a - - tus sum ni - mis
 tem hu - mi - li - a - - tus sum ni - mis
 tem hu - mi - li - a - - tus sum ni - mis
 tem hu - mi - li - a - - tus sum ni - mis

tem hu - mi - li - a - - tus sum ni - mis

hu - mi - li - a - - tus sum ni - mis e - go au - tem
a - tus sum - ni - - - - mis e - go au - tem
- - tus sum ni - mis e - go au - tem
- sum - ni - - - - - mis e - go au - tem

e - go di - xi in
e - go di - xi in
e - go di - xi in ex -
e - go di - xi in ex -

om - nis ho - mo men - dax

om - nis ho - mo men - dax

om - nis ho - mo men - dax

om - nis ho - mo men - dax

ex - ces - su me - o om - nis ho - mo

ex - ces - su me - o om - nis

ces - su me - o om - nis ho -

ces - su me - o om - nis

ces - su me - o om - nis

quid re - tri -
quid re - tri - bu - am
quid re - tri -
quid re - tri - bu -

men - dax om - nis ho - mo - men - dax quid
ho - mo men - dax om - nis ho - mo men - dax quid
- mo men - dax om - nis ho - mo men - dax quid
ho - mo men - dax om - nis ho - mo men - dax quid
ho - mo men - dax om - nis ho - mo men - dax quid

ho - mo men - dax om - nis ho - mo men - dax quid

bu-am Do-mi-no quae re-tri - bu - it mi -

Do - mi - no quae re-tri - bu-it mi -

bu-am Do - mi - no quae re - tri - bu-it mi -

am Do-mi-no quae re - tri - bu-it mi -

pro om-ni-bus quae re - tri - bu-it mi hi

pro om-ni-bus quae re - tri - bu-it mi hi

pro om-ni-bus quae re - tri - bu-it mi hi

pro om-ni-bus quae re - tri - bu-it mi hi

hi pro om-ni-bus quaere - tri - bu-it mi - hi

hi pro om-ni-bus quae re - tri - bu-it mi - hi

hi pro om-ni-bus quae re - tri - bu-it mi - hi

hi pro om-ni-bus quae re - tri - bu-it mi - hi

ca - li-cem sa-lu-ta - ris ac-ci - pi-

ca - li-cem sa - lu-ta - ris ac-ci - pi-

ca - li-cem sa-lu-ta - ris ac-ci -

ca - li-cem sa-lu-ta - ris ac-ci - pi-

et no-men Do-mi-ni in - vo-ca - bo

et no-men Do-mi-ni in - vo-ca - bo

et no-men Do-mi-ni in - vo-ca - - - bo

et no-men Do-mi-ni in - vo-ca - - - bo

am in - vo-ca - - - bo et

am in - vo-ca - bo et

pi - am in - vo - ca - bo et

am in - vo-ca - - - bo et

in - vo - ca - bo vo - ta

in - vo - ca - bo vo - ta

in - vo - ca - bo vo - ta

in - vo - ca - bo vo - ta

no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo vo - ta me - a

no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo vo - ta me - a

no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo vo - ta me - a

no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo vo - ta me - a

no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo vo - ta me - a

me - a Do - mi - no red - dam co - ram om - ni

me - a Do - mi - no red - dam

8 me - a Do - mi - no red - dam co - ram om - ni po - pu -

me - a Do - mi - no red - dam co - ram om - ni po - pu - lo om - ni

Do - mi - no red - dam co - ram om - ni po - pu - lo

Do - mi - no red - dam co - ram om - ni po - pu - lo

8 Do - mi - no red - dam co - ram om - ni po - pu - lo

Do - mi - no red - dam co - ram om - ni po - pu - lo

po - pu - lo e - ius
 co - ram om - ni po - pu - lo e - ius mors sanc -
 lo e - - - ius

po - pu - lo e - ius

pre - ti - o - ssa in cons - pec - tu Do - mi -
 pre - ti - o - ssa in cons - pec - tu Do - mi -
 pre - ti - o - ssa in cons - pec - tu Do - mi -
 pre - ti - o - ssa in cons - pec - tu Domi -

mors sanc-to-rum e - ius mors sanc - to - rum e - ius o Do - mi-ne

to - rum e - - - ius e - ius o Do - mi-ne

mors sanc-to-rum e - ius mors sanc - to - rum e - ius o Do - mi-ne

mors sanc - to - rum e - - - - - ius o Do - mi-ne

ni sanc - to - rum e - ius o Do - mi-ne

ni sanc - to - rum e - - - - ius o Do - mi-ne

ni sanc - to - rum e - ius o Do - mi-ne

ni sanc - to - rum e - ius o Do - mi-ne

o Do - mi - ne qui - a
o Do - mi - ne qui - a
o Do - mi - ne qui - a
o Do - mi - ne qui - a

qui - a e - go ser - vus tu - us o Do - mi - ne
qui - a e - go ser - vus tu - - - - us
qui - a e - go ser - vus tu - - - - us
o Do - mi - ne

6 6

e - go ser-vus tu - us
 e - go ser-vus tu - us
 e - go ser - vus tu - - us
 e - go ser - vus

e - go ser - vus tu - us

e - go

e - go ser - vus tu - - us
 e - go ser-vus tu - us
 e - go ser-vus tu - us
 e - go ser-vus tu - us

ser-vus tu - us an - ci - llae tua - e

ser-vus tu us an - ci - llae tua - - - e

tu - us an - ci - llae tua - e

ser-vus tu - us an - ci - llae tua - e

et fi - li-us et fi - li - us an - ci - llae tua - - - e

et fi - li-us an - ci - llae tua - e tua - e

et fi - li-us an - ci - llae tua - e an - ci - llae tua - - - e

an - ci - llae tua - - - - e

dis-ru-pis - ti vin - cu - la me - a ti -

dis-ru-pis - ti vin - cu - la me - a ti -

8
dis-ru-pis - ti vin - cu - la me - a ti -

dis-ru-pis - ti vin - cu - la me - a ti -

dis-ru-pis - ti dis-ru-pis - ti ti - bi sa - cri - fi -

dis-ru-pis - ti dis-ru-pis - ti ti - bi sa - cri - fi -

8
dis-ru-pis - ti dis-ru-pis - ti ti - bi sa - cri - fi -

dis-ru-pis - ti dis-ru-pis - ti ti - bi sa - cri - fi -

dis-ru-pis - ti dis-ru-pis - ti ti - bi sa - cri - fi -

bi sa-cri-fi-ca - bo sa-cri-fi-ca - bo hos - ti-am lau - dis

bi sa-cri-fi-ca - bo sa-cri-fi-ca - bo hos - ti-am lau - dis

bi sa-cri-fi-ca - bo sa-cri-fi-ca - bo hos - ti-am lau - dis

bi sa-cri-fi-ca - bo sa-cri-fi-ca - bo hos - ti-am lau - dis

ca - bo sa-cri-fi-ca - bo

ca - bo sa-cri-fi-ca - bo

ca - bo sa-cri-fi-ca - bo

ca - bo sa-cri-fi-ca - bo

et no - men Do - mi - ni

et no - men Do - mi - ni

et no - men Do - mi - ni

et no - men Do - mi - ni

et no - men Do - mi - ni

et no - men Do - mi - ni in - vo -

et no - men Do - mi - ni in - vo - ca - bo in -

et no - men Do - mi - ni

et no - men Do - mi - ni in - vo -

et no - men Do - mi - ni in - vo -

et no - men Do - mi - ni in - vo -

et no - men Do - mi - ni in - vo -

vo - ta me - a Do - mi - no red - dam

vo - ta me - a Do - mi - no red - dam

vo - ta me - a Do - mi - no red - dam

vo - ta me - a Do - mi - no red - dam

vo - ta me - a Do - mi - no red - dam

ca - bo in - vo - ca - bo vo - ta me - a Do - mi - no red -

vo - ca - - - - - bo vo - ta me - a Do - mi - no red -

in - vo ca - bo vo - ta me - a Do - mi - no red -

ca - - - - - bo vo - ta me - a Do - mi - no red -

ca - bo in - vo - ca - bo vo - ta me - a Do - mi - no red -

in cons-pec-tu om-nis po-pu-li e-ius

in cons-pec-tu om-nis po-pu-li e-ius

8 in cons-pec-tu om-nis po-pu-li e-ius

in cons-pec-tu om-nis po-pu-li e-ius

dam

dam

dam

dam

dam

in a-tri-is in me-di-o tu -

in a-tri-is in me-di-o tu -

8 in a-tri-is in me-di-o tu -

in a-tri-is in me-di-o tu -

in a-tri-is do - mus De - i nos - tri in me-di-o.

in a-tri-is do - mus De - i nos - tri in me-di-o.

8 in a-tri-is do - mus De - i nos - tri in me-di-o.

in a-tri-is do - mus De - i nos - tri in me-di-o.

i le - ru - - sa - lem. Glo - ri - a pa - - - tri
i le - ru - - - sa - lem. Glo - ri - a pa - - - tri
i le - ru - - - sa - lem. Glo - ri - a pa -
i le - ru - - - sa - lem. Glo - ri - a pa -

Glo - ri - a pa -
Glo - ri - a pa -
Glo - ri - a pa -
Glo - ri - a pa -
Glo - ri - a pa -

Glo - ri - a pa -

et fi - - li - o

et fi - - - - li - o et spi - ri - tu -

tri et fi - - li - o et spi -

tri et fi - - - - li - o et spi -

tri et fi - - li - o spi - ri - tu - - i - sanc - to

tri et fi - - li - o spi - ri - tu - i sanc -

tri et fi - - li - o et spi -

tri et fi - - li - o

et spi -

et spi-ri - - tu - i sanc - - - to si - cut
i sanc - - - to sanc - - - to si - cut
8 ri - tu - i sanc - - - to si - cut
ri - tu - i sanc - to sanc - - - to si - cut

ri - tu - i sanc - to san - c - to
spi - ri - tu - i sanc - - - to
to san - - - c - to
ri - tu - i san - - - c - to

ri - tu - i sanc - - - c - to

e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
 e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per
 e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et se - m - per

e - rat in prin - ci - pi - o et nunc — et sem - per

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o
 si - cut e - rat in prin - ci - pi - o
 si - cut e - rat in prin - ci - pi - o
 si - cut e - rat in prin - ci - pi - o

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu -

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -

lo - rum A - men A - men et in sae - cu - la sae - cu -
 sae - cu - lo - rum A - men et in sae - cu - la se -
 sae - cu - la se - cu - lo - rum A - men et in sae - cu - la

sae - cu - lo - rum A - men et in sae - cu - la

men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -
 men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -
 men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -
 men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -

lo - - - - - rum A - - - - - men.

- - - - - cu - lo - rum A - - - - - men.

sae - - - - - cu - lo - rum - A - - - - - men.

A - - - - - - - - - - - men.

men sae - - - - - cu - lo - rum A - - - - - men.

men A - - - - - men.

men sae - cu - lo - rum A - - - - - men.

men - - - - - A - - - - - men.

13. Laetatus Sum

Salmo a 8 voces

Carlos Patiño

The musical score is arranged in three main sections. The first section, labeled 'Coro I', includes Soprano I, Soprano II, Alto, and Tenor. The second section, labeled 'Coro II', includes Soprano, Alto, Tenor, Bajo, and Órgano. The third section, labeled 'Acompto general', includes Arpa. Each voice part has a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The lyrics are: 'Lae - ta - tus sum lae - ta - tus sum'. The Soprano I and II parts have a whole note in the first measure, followed by quarter notes in the second measure, and a whole note in the third measure. The Alto and Tenor parts have quarter notes in the first measure, followed by quarter notes in the second measure, and a whole note in the third measure. The Soprano and Alto parts of Coro II have quarter notes in the first measure, followed by quarter notes in the second measure, and quarter notes in the third measure. The Tenor, Bajo, and Órgano parts of Coro II have quarter notes in the first measure, followed by quarter notes in the second measure, and quarter notes in the third measure. The Arpa part has quarter notes in the first measure, followed by quarter notes in the second measure, and quarter notes in the third measure.

Coro I

Soprano I
Soprano II
Alto
Tenor

Coro II

Soprano
Alto
Tenor
Bajo
Órgano

Acompto general

Arpa

Lae - ta - tus sum lae - ta - tus sum
Lae - ta - tus sum lae - ta - tus sum
Lae - ta - tus sum lae - ta - tus sum
Lae - ta - tus sum lae - ta - tus sum
Lae - ta - tus sum lae - ta - tus
Lae - ta - tus sum lae - ta - tus
Lae - ta - tus sum lae - ta - tus
Lae - ta - tus sum lae - ta - tus

lae - ta - tus sum lae - ta - tus sum
lae - ta - tus sum lae - ta - tus sum
lae - ta - tus sum lae - ta - tus sum
lae - ta - tus sum lae - ta - tus sum

sum lae - ta - tus sum in his quae
sum lae - ta - tus sum in his quae
sum lae - ta - tus sum in his quae
sum lae - ta - tus sum in his quae
sum lae - ta - tus sum in his quae

in do-mum Do-mi-ni i-bi-mus

in do-mum Do - mi-ni i - bi - mus

in do-mum Do - mi-ni i - - - bi-mus

in do-mum Do - mi - ni i - bi-mus

dic-ta sunt mi - - - hi stan - tes e-rant

dic-ta sunt mi - hi stan - te e -

dic-ta sunt mi - hi stan - tes e - rant

dic-ta sunt mi - hi stan - tes e -

Ie - ru - sa -
Ie - ru - sa -
Ie - ru - sa -
Ie - ru - sa -

pe - des nos - tri in a - tri - is tu - is Ie - ru - sa - lem
rant pe - des nos - tri in a - tri - is tu - is Ie - ru - sa - lem
pe - des nos - tri in a - tri - is tu - is Ie - ru - sa - lem
- rant pe - des nos - tri in a - tri - is tu - is Ie - ru - sa - lem

lem quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas cu - ius par - ti - ci - pa - ti -

lem quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas cu - ius par - ti - ci - pa - ti -

lem quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas cu - ius par - ti - ci - pa - ti -

8 lem quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas cu - ius par - ti - ci - pa - ti -

Detailed description: This block contains a vocal score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with Latin lyrics. The music is written in treble clef with a 7/8 time signature. The lyrics are: 'lem quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas cu - ius par - ti - ci - pa - ti -'. The lyrics are repeated for each voice part. The Soprano part has a sharp sign above the second measure. The Bass part has an '8' below the first measure. The lyrics are: 'lem quae ae - di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas cu - ius par - ti - ci - pa - ti -'.

Detailed description: This block contains five empty musical staves for piano accompaniment. The staves are arranged in two groups: three treble clef staves on top and two bass clef staves on the bottom. Each staff has a single bar line across it, indicating it is currently empty.

Detailed description: This block contains a single bass line musical notation. It starts with a bass clef and a 7/8 time signature. The melody consists of several measures of music, including eighth and sixteenth notes, and rests.

o e - ius in i - dip - sum

o e - ius in i - dip - sum

o e - ius in i - dip - sum

o e - ius in i - dip - sum

i - lluc e - nim as - cen - de - - - -

i - lluc e - - - - nim as - cen - de - runt as - cen - de -

i - lluc e - nim as - cen - de - runt as - cen - de -

i - lluc e - nim as - cen - de - runt as - cen - de -

i - lluc e - nim as - cen - de - runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni tes -
e - nim as - cen - de - runt as - cen - de - runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni tes -
i - lluc e - nim as - cen - de - runt as - cen - de - runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni tes -
i - lluc e - nim as - cen - de - runt as - cen - de - runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni tes -

runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni tes -
runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni tes -
runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni tes -
runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni tes -
runt tri - bus tri - bus Do - mi - ni tes -

ti - mo - ni - um Is - ra - el

ti - mo - ni - um Is - ra - el

ti - mo - ni - um Is - ra - el

ti - mo - ni - um Is - ra - el

ti - mo - ni - um Is - ra - el ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi -

ti - mo - ni - um Is - ra - el ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi -

ti - mo - ni - um Is - ra - el ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi -

ti - mo - ni - um Is - ra - el ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi -

ti - mo - ni - um Is - ra - el ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi -

ti - mo - ni - um Is - ra - el ad con - fi - ten - dum no - mi - ni Do - mi -

qui - a i - llic se - de - runt se - des in iu - di - ci - o se -

qui - a i - llic se - de - runt se - des in iu - di - ci - o se -

qui - a i - llic se - de - runt se - des in iu - di - ci - o se -

qui - a i - llic se - de - runt se - des in iu - di - ci - o se -

ni

- - ni

ni

ni

des su - per do-mum Da - vid

des su - per do-mum Da - vid

des su - per do-mum Da - vid

des su - per do-mum Da - vid

This system contains four vocal staves, each with a treble clef. The lyrics 'des su - per do-mum Da - vid' are written below each staff. The music consists of a melodic line in the first measure followed by a whole rest in the second measure.

ro - ga - te quae ad pa - cem sunt ad pa -

ro - ga - te quae ad pa-cem sunt quae ad pa-cem sunt quae

ro - ga - te quae ad pa -

ro - ga - te quae

This system contains four vocal staves. The lyrics are: 'ro - ga - te quae ad pa - cem sunt ad pa -' (top), 'ro - ga - te quae ad pa-cem sunt quae ad pa-cem sunt quae' (second), 'ro - ga - te quae ad pa -' (third), and 'ro - ga - te quae' (bottom). The music features a melodic line in the first measure, followed by a whole rest in the second measure, and then a melodic line in the third measure.

This system contains a single bass clef staff with a melodic line.

et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti -

et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti -

et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti -

et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti -

- - - cem sunt Ie - ru - sa - lem et a - bun - dan - ti - a

- ad pa - cem sunt Ie - ru - sa - lem et a - bun - dan - ti - a

- - - cem sunt Ie - ru - sa - lem et a - bun - dan - ti - a di -

- ad pa - cem sunt Ie - ru - sa - lem et a - bun - dan - ti - a

a et a-bun-dan-ti-a di-li-gen-ti-bus
 a et a-bun-dan-ti-a di-li-gen-ti-bus
 a et a-bun-dan-ti-a di-li-gen-ti-bus
 a et a-bun-dan-ti-a di-li-gen-ti-bus

di-li-gen-ti-bus te et a-bun-dan-ti-a di-li-gen-ti-bus
 di-li-gen-ti-bus te et a-bun-dan-ti-a di-li-gen-ti-bus
 -li-gen-ti-bus te et a-bun-dan-ti-a di-li-gen-ti-bus
 di-li-gen-ti-bus te et a-bun-dan-ti-a di-li-gen-ti-bus

di-li-gen-ti-bus te et a-bun-dan-ti-a di-li-gen-ti-bus

te et a - bun - dan - ti -
te et a - bun - dan - ti -
te et a - bun -
te et a - bun - dan - ti -

te fi - at pax in vir - tu - te tu - a
te fi - at pax in vir - tu - te tu - - - a
te fi - at pax in vir - tu - te tu - - - a et
te fi - at pax in vir - tu - te tu - a et

Bass line musical notation.

a et a - bun - dan - ti - a et
 a in tu - rri - bus tu - is in tu - rri - bus tu - is in tu - rri -
 dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan -
 a in tu - rri - bus tu - is in tu - rri - bus tu - is et

et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a in
 et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a
 a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti - a et a - bun - dan - ti -
 a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is et a - bun - dan - ti -

a - bun - dan - ti - a in tu - rri - bus tu - is et a - bun - dan - ti -

a-bun-dan-ti - a in tu - rri-bus tu - is
 bus tu - is in tu - rri-bus tu - is
 - - ti - a in tu - rri-bus tu - is
 a-bun-dan - ti-a in tu - rri-bus tu - is

tu - rri - bus tu - is prop-ter fra - tres me - os
 in tu - rri-bus tu - is prop-ter fra - tres me - os et pro-xi-
 a in tu - rri-bus tu - is prop - ter fra - tres me -
 a in tu - rri-bus tu - is prop-ter fra - tres me - os et

a-bun-dan-ti - a in tu - rri-bus tu - is
 bus tu - is in tu - rri-bus tu - is
 - - ti - a in tu - rri-bus tu - is
 a-bun-dan - ti-a in tu - rri-bus tu - is

tu - rri - bus tu - is prop-ter fra - tres me - os
 in tu - rri-bus tu - is prop-ter fra - tres me - os et pro-xi-
 a in tu - rri-bus tu - is prop - ter fra - tres me -
 a in tu - rri-bus tu - is prop-ter fra - tres me - os et

et pro - xi - mos _____ me - os lo-que-bar pa-cem

et pro - xi-mos _____ me - os lo-que-bar pa-cem

et pro - xi-mos _____ me - os lo-que-bar pa - cem

et pro - xi - mos me - os lo-que-bar pa-cem

et pro - xi-mos _____ me - os

mos et pro - xi-mos me - os

os et pro - xi-mos me - os

pro - xi-mos _____ me - os

de te

de te

de te

de te

prop-ter do-mum Do-mi-ni De-i nos-tri quae-si-vi bo-na

prop-ter do-mum Do-mi-ni De-i nos-tri quae-si-vi bo-na

prop-ter do-mum Do-mi-ni De-i nos-tri quae-si-vi bo-na

prop-ter do-mum Do-mi-ni De-i nos-tri quae-si-vi bo-na

Glo - ri - a pa - tri et fi -
 Glo - ri - a pa - tri et fi - - -
 Glo - ri - a pa - tri et fi -
 Glo - ri - a pa - tri et fi -

ti - - bi. Glo - ri - a pa - tri et fi - - - -
 - ti - bi. Glo - ri - a pa - - tri et fi -
 ti - bi. Glo - ri - a pa - tri et fi - - - -
 ti - bi. Glo - ri - a pa - tri et fi -

ti - bi. Glo - ri - a pa - tri et fi -

- li - o et spi - ti - tu - i sanc - - - to
 - li - o et spi - ri - tu - i san - c - to
 li - o et spi - ti - ru - i sanc - to
 - li - o et spi - ri - tu - i sanc - to

- li - o
 li - o
 - - li - o
 - li - o

si -
 si - cut
 si - cut e - rat

Musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in measures 60-62. The notes are mostly rests, with the word "et" appearing at the end of each line in measure 62.

Musical score for four voices with lyrics in measures 63-65. The lyrics are: "cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - e - rat in prin-ci - pi - o in prin - ci - pi - o et nunc et sem - si - cut e - rat in prin - ci - - - pi - o et nunc et sem - in prin-ci - pi-o si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem -".

Musical score for a single voice part in measures 63-65, corresponding to the lyrics in the previous block.

nunc et sem - per et in sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu -

nunc et sem - per et in sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu -

nunc et sem - per et in sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu -

nunc et sem - per et in sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu -

per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men et in sae - cu - la

- per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men et in sae - cu - la

per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men et in sae - cu - la

per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men et in sae - cu - la

lo - rum A - men et in sae - cu - la sae - cu -

lo - rum A - men et in sae - cu - la sae - cu -

lo - rum A - men et in sae - cu - la sae - cu -

lo - rum A - men et in sae - cu - la sae - cu -

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men A - - -

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu -

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu -

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu -

lo - - lo - - - rum ___ A - - - - men. _____

lo - rum A - - - - - - - - men. _____

lo - rum A - - - - - - - - men. _____

8 lo - rum A - - - - - - - - men. _____

- - men A - - - - - men. _____

lo - rum A - - - - - - - - men. _____

8 lo - rum A - - - - - - - - men. _____

lo - rum A - - - - - - - - men. _____

lo - rum A - - - - - - - - men. _____

14. Laudate Dominum

a 8 voces

Cristóbal Galán

The musical score is arranged in three main sections. The first section, labeled 'Coro I', includes four vocal parts: Soprano I, Soprano II, Alto, and Tenor. The Soprano I part has lyrics: 'Lau - da - te Do - mi-num om - nes gen -'. The Alto part has lyrics: 'Lau - - - da - te Do - mi-num om - nes'. The Tenor part has lyrics: 'Lau - da - te Do - mi-'. The second section, labeled 'Coro II', includes five parts: Soprano, Alto, Tenor, Bajo, and Órgano. All parts in this section are currently blank. The third section, labeled 'Acompto General', includes one part: Órgano, which has a simple bass line accompaniment.

tes om - nes ge - - - n -
da - te Do - mi-num om - nes om - nes gen - - -
ge - - - n - tes om-nes gen - tes gen -
num om - nes ge - n - tes om - nes ge - n -

tes lau-da-te lau da-te e-um lau da-te lau-da-te lau-da-te e-um

tes lau-da-te lau da-te e-um lau da-te lau-da-te lau-da-te e-um

tes lau-da-te lau da-te e-um lau da-te lau-da-te lau-da - te e-um

tes lau-da-te lau - da-te e-um lau - da-te lau-da-te lau-da-te e-um

Lau-da-te lau-da-te lau-da-te e-um lau-da-te e-um lau da-te lau-da-te

Lau-da-te lau-da-te lau-da-te e-um lau-da-te e-um lau da-te lau-da-te

Lau-da-te lau-da-te lau-da-te e-um lau-da-te e-um lau da-te lau-da-te

Lau-da-te lau-da-te lau-da-te e-um lau-da-te e-um lau da-te lau-da-te

om - nes po - pu - li po - pu -
om - nes po - pu - li om - nes po - pu -
om - nes po - pu - li
om - nes po - pu - li om - nes po - pu -

e - um om - nes po - pu - li om - nes po - pu -
e - um om - nes po - pu -
e - um om - nes po - pu -
e - um om - nes po - pu - li om - nes po - pu - li po - pu -
e - um om - nes po - pu - li om - nes po - pu - li po - pu -

e - um om - nes po - pu - li om - nes po - pu - li po - pu -

li Quo-ni-am con-fir-ma - ta est su - per nos quo-ni-am con-fir-ma - ta

li Quo-ni-am con-fir-ma - ta est su - per nos quo-ni-am con-fir-ma - ta

Quo-ni-am con-fir-ma - ta est su - per nos quo-ni-am con-fir-ma - ta

li Quo-ni-am con-fir - ma - ta est su - per nos quo-ni-am con-fir - ma - ta

li Quo-ni-am con-fir-ma - ta est su - per nos

li Quo-ni-am con-fir-ma - ta est su - per nos

li Quo-ni-am con-fir-ma - ta est su - per nos

li Quo-ni-am con-fir - ma - ta est su - per nos

li Quo-ni-am con-fir - ma - ta est su - per nos

est su-per nos quo-ni-am con-fir-ma-ta est su-per nos
est su-per nos quo-ni-am con-fir-ma-ta est su-per nos
est su-per nos quo-ni-am con-fir-ma-ta est su-per nos mi-se-ri-cor-
est su-per nos quo-ni-am con-fir-ma-ta est su-per nos mi-se-ri-cor-

quo-ni-am con-fir-ma-ta est su-per nos su-per nos su-per nos
quo-ni-am con-fir-ma-ta est su-per nos su-per nos su-per nos
quo-ni-an con-fir-ma-ta est su-per nos su-per nos su-per nos
quo-ni-am con-fir-ma-ta est su-per nos su-per nos su-per nos

mi - se - ri - cor - di - a e - ius e - - - ius
mi - se - ri - cor di - a e - ius
- di - a e - - - - ius
- di - a e - - - - ius e - - - - ius

et ve - ri-

et ve-ri-tas Do - mi-ni ma-net in ae -

et ve - ri - tas Do - mi - ni

et ve - ri - tas Do - mi - ni

et ve-ri-tas Do - mi-ni ma-net in ae - ter -

tas Do - mi-ni ma-net in ae-ter - num

et ve - ri - tas Do - mi - ni ma - net

et ve - ri - tas Do - mi - ni ma - net

tas Do - mi-ni ma-net in ae - ter - num

ter num ma - net in ae - - - ter - num
ma - - - net in ae - ter - num
ma - net in ae - ter - num in ae - ter - num
num ma - net in ae - te - - - r - num

et ve - ri-tas Do -
et
et ve - ri-tas Do - mi-ni
et ve - ri-tas Do - mi-ni

ma - net

- mi-ni ma - net ma - net in ae - ter -
ve - ri-tas Do - mi - ni ma - net in ae - ter - - - num
et ve - ri-tas Do - mi - ni ma - net in ae-ter - - -
ma - net ma - net in ae-ter - - - - -

in ae-te - - - rnum ma - net in ae - ter - - -

ma - net in ae - ter - - - - - - -

ma-net in ae - ter - - num ma-net in ae - ter - - num

ma-net in ae - te - - r - num ma - net in ae - te - - r -

num ma - net in ae - ter - - num ma-net in ae - ter - - -

ma - net in ae - ter - - num ma - net in

num ma - - - - net in ae -

num ma - net in ae - ter - - - - - num in ae - ter -

num ma - net in ae - ter - - - - - num in ae - ter -

num ma - net in ae - ter - - - - - - - num.

num ma-net in ae - ter - - - - - - - num.

ma - net in ae - te - - - - - r - num.

- - - num in - - - - - ae - ter - - - - - num.

- - - num ma - net in ae - ter - - - - - num.

- e - ter - - - num ma-net in ae - ter - - - - - num.

- - - - - ter - - - - - - - - - - - num.

- - - - - - - - - - - - - - - - - num.

- - - - - - - - - - - - - - - - - num.

41 GLORIA

Glo - ri - a glo - ri - a
Glo - ri - a glo - ri - a
Glo - ri - a glo - ri - a
8
Glo - ri - a glo - ri - a

Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et fi - - - li -
Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et fi - - - li -
Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et fi - - - li -
Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et fi - - - li -
Glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et fi - - - li -

The musical score consists of five staves. The first four staves are vocal parts, and the fifth is a basso continuo line. The lyrics are: "glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et fi - - - li -". The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The vocal parts are arranged in four voices, with the first three in treble clef and the fourth in bass clef. The basso continuo line is in bass clef. The lyrics are: "glo - ri - a glo - ri - a pa - tri et fi - - - li -".

o et fi - - - li - o Glo - ri - a

o et fi - - - li - o Glo - ri - a

o et fi - - - li - o Glo - ri - a

o et fi - - - li - o Glo - ri - a

fi - - - li - o Glo - ri - a glo - ri - a

fi - - - li - o Glo - ri - a glo - ri - a

fi - - - li - o Glo - ri - a glo - ri - a

fi - - - li - o Glo - ri - a glo - ri - a

fi - - - li - o Glo - ri - a glo - ri - a

glo - ri - a et spi - ri - tu - i sanc -

glo - ri - a et spi - ri - tu - i sanc -

glo - ri - a et spi - ri - tu - i sanc -

glo - ri - a et spi - ri - tu - i sanc -

pa - tri et fi - li - o

pa - tri et fi - li - o

pa - tri et fi - li - o

pa - tri et fi - li - o

pa - tri et fi - li - o

to et spi - ri - tu - i sanc - - - - to

to et spi - ri - tu - i sanc - - - - to

to et spi - ri - tu - i sanc - - - - to

to et spi - ri - tu - i sanc - - - - to

et spi - ri - tu - i sanc - - - - to si - cut

et spi - ri - tu - i sanc - - - - to si - cut

et spi - ri - tu - i sanc - - - - to si - cut

et spi - ri - tu - i sanc - - - - to si - cut

et spi - ri - tu - i sanc - - - - to si - cut

si - cut e - rat in prin - ci - pi o si - cut

si - cut e - rat in prin - ci - pi o si - cut

si - cut e - rat in prin - ci - pi o si - cut


si - cut e - rat in prin - ci - pi o si - cut

e - rat in prin - ci - pi o si - cut e - rat in prin - ci - pi o et nunc et sem -

e - rat in prin - ci - pi o si - cut e - rat in prin - ci - pi o et nunc et sem -

e - rat in prin - ci - pi o si - cut e - rat in prin - ci - pi o et nunc et sem -

e - rat in prin - ci - pi o si - cut e - rat in prin - ci - pi o et nunc et sem -



e - rat in prin-ci - pi o et nunc et sem - per et in
e - rat in prin-ci - pi o et nunc et sem - per et in
e - rat in prin-ci - pi o et nunc et sem - per et in
e - rat in prin-ci - pi - o et nunc et sem - per et in



per si - cut e - rat in prin-ci - pi o et nunc et sem -
per si - cut e - rat in prin-ci - pi o et nunc et sem -
per si - cut e - rat in prin-ci - pi o et nunc et sem -
per si - cut e - rat in prin-ci - pi o et nunc et sem -



per si - cut e - rat in prin-ci - pi o et nunc et sem -

sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men et in
 sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men et in
 sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men et in
 sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men et in

per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -
 per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -
 per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -
 per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -
 per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -

per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A -

sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men A - men A - men et in
sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men A - men A - men et in
sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men A - men A - men et in
sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men A - men A - men et in

men A - men A - men A - men
men A - men A - men A - men
men A - men A - men A - men
men A - men A - men A - men

men A - men A - men A - men

sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men sae - cu - lo - rum A - men.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

VI. CONCLUSIONES

La catedral de Toledo fue la gran institución bienhechora de la ciudad durante el siglo XVII. Su especial sensibilidad ante la formación intelectual de los más jóvenes y la protección a los más desfavorecidos, le llevó a fundar distintas instituciones de diverso carácter haciendo extensiva de esta forma la influencia del clero sobre las distintas capas de la sociedad. Esta institución religiosa, siempre integrada en la ciudad, intentó a su vez dinamizar su economía evitando así su completa decadencia a la vez que favorecía y preservaba su impronta eclesíástica impregnada de religiosidad.

Dentro de la crisis general en la que se hallaba inmersa Europa y los reinos hispánicos en general, Toledo también sufrió en esta centuria, marcada por la pérdida demográfica, las enfermedades, las adversidades climatológicas y una caída en el sector de la industria. Tan sólo existieron durante este periodo algunos datos al alza como el aumento del número de religiosos en la ciudad. La complicada situación de la sociedad ayudó a que la catedral de Toledo sobresaliese aún más y fuese la gran protagonista del siglo porque la catedral Primada del reino conservó todo su poder religioso y económico siendo la sede episcopal más rica de España, con unas rentas muy por encima de otras sedes importantes como Sevilla o Santiago.

Como sede primada del país, la catedral tomó parte en importantes asuntos relacionados con la política. Sufragó económicamente las continuas guerras que mantuvieron los monarcas y fue decisiva en el trascendental asunto de la designación del futuro rey de España tras la muerte de Carlos II sin descendencia. Las relaciones con la corte continuaron siendo estrechas tras su traslado a Madrid, motivadas en parte por la profunda religiosidad que dominaba la personalidad de los últimos Austrias que reinaron en España. Como hemos podido comprobar, fueron continuas las cartas informativas sobre los asuntos de la monarquía y frecuentes las visitas de los miembros de la realeza a la catedral de Toledo para asistir a las celebraciones religiosas que en ella tenían lugar, especialmente para la festividad del Corpus Christi. Destacan las relaciones que se mantuvieron con las reinas Mariana de Austria y Mariana de Neoburgo, quienes vivieron sus exilios en la ciudad de Toledo.

Por tanto, la ciudad de Toledo tuvo un papel protagonista, no sólo dentro de la propia ciudad, sino en todo el reino por su condición de Sede Primada Religiosa de España. Ejerció su influencia sobre la sociedad de la época así como en destacados asuntos de la monarquía protagonizando importantes acontecimientos de la historia de nuestro país.

El poder que ostentó la catedral de Toledo se reflejó en su capilla de música pretendiendo siempre que los mejores profesionales formasen parte de la misma. El estudio de los documentos nos revela que el aspecto económico nunca fue un inconveniente para el cabildo toledano al contratar a los mejores músicos, y que siempre fue elevado el nivel de exigencia en la selección de los miembros de la capilla prefiriendo sufrir periodos de escasez antes que contratar a músicos que no estaban a la altura de sus expectativas. Gracias a estas premisas del cabildo toledano, pudieron pasar por la catedral de Toledo los mejores maestros de capilla del siglo como Tejeda, Riscos, Bermeja, Jalón, Garay, Vicente García, Micieces, Padilla y Ardanaz, quienes a su vez pretendieron contar con los mejores cantores, organistas y ministriles para sus respectivas capillas.

La calidad de los miembros que seleccionaba minuciosamente el cabildo de Toledo para la capilla de música, siempre asesorados por el maestro y los racioneros músicos principales, se pone de manifiesto con la cantidad de ocasiones en las que comprobamos cómo algunos seises, cantores, organistas y ministriles fueron convocados por los distintos monarcas para incorporarse a las distintas capillas de música de Madrid.

Los mejores organistas del siglo trabajaron para la catedral, como los miembros de las familias Peraza, Sanz y Solana. Otros grandes organistas del siglo también lo intentaron, como Francisco Correa de Araujo. A finales de este siglo se abordó la importante hazaña de construir un nuevo órgano para la catedral, el segundo después del órgano emperador del siglo XVI.

La capilla de música se mantuvo atenta a la inclusión de aquellas novedades que aportaban mejoras en sus interpretaciones musicales, dando entrada a nuevos instrumentos de la familia de la cuerda más favorecedores ante los cambios que iba experimentando la música barroca. Entre ellos destaca el papel que desempeñó el arpa como instrumento encargado de realizar el acompañamiento continuo imperante en el espíritu barroco y de los ministriles que

integraron la capilla durante todo el siglo destacamos la figura del arpista Diego Fernández de Huete, autor del libro *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica y práctica para harpa de una orden, de dos ordenes y de órgano* (1702 - 1704).

La exigencia que se mostraba desde la catedral a la hora de elegir a los miembros de su capilla tuvo como consecuencia que se fuese abandonado de manera paulatina la contratación por oposición porque no siempre se presentaban a las pruebas los candidatos más adecuados, prefiriendo una contratación más directa contactando personalmente con un músico concreto. De esta forma la catedral fue evitando un sistema de selección que no siempre proporcionaba a los mejores miembros para su capilla.

El siglo XVII supuso para el repertorio interpretado por la capilla de música el triunfo de las obras nacionales frente a las de origen internacional. La categoría de maestros del XVI como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria o Andrés de Torrentes por citar a los más destacados, tuvo como consecuencia la existencia en la catedral de excelentes obras de música de compositores españoles. Estas obras de los maestros renacentistas, junto a las nuevas que se fueron componiendo durante el siglo XVII, constituyeron el repertorio principal que interpretaba la capilla de música toledana en las grandes celebraciones que en la catedral primada acontecían.

Las obras pertenecientes al siglo XVI han sido objeto de interés para los musicólogos, frente a las del XVII que han permanecido a la espera. Por este motivo, hemos considerado imprescindible la realización de la catalogación de las obras del XVII que se conservan en el Archivo Capitular de la Catedral de Toledo, para así poder completar la visión histórica de este periodo en nuestro país. La práctica de la composición *a papeles sueltos*, propia de este siglo, ha permitido que sean pocas las obras conservadas por la facilidad que tuvieron para ser trasladadas de unos lugares a otros durante esta época. Al mismo tiempo nos dejan abiertas las esperanzas de que en un futuro puedan ir apareciendo más obras de este periodo compuestas por maestros de capilla de la catedral de Toledo.

Por otra parte, hemos considerado necesario realizar las transcripciones de estas partituras con el fin de facilitar su uso e interpretación en la actualidad.

Nuestro trabajo, en definitiva, ha pretendido tender un puente entre las investigaciones ya existentes relacionadas con el siglo XVI y las del siglo XVIII, aportando datos extraídos del estudio de las numerosas fuentes primarias pertenecientes al siglo XVII. Asimismo, supone una nueva aportación que hace posible ofrecer un punto de partida para futuras investigaciones que permitan desarrollar otros contenidos sobre esta temática.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Desde el documento n° I hasta el n° LVI de este apéndice se transcriben manuscritos de manera literal. A partir del n° LVII, los documentos contenidos son reproducciones de fuentes impresas.

En cada uno de los documentos se consignan los siguientes datos:

- **NÚMERO DE DOCUMENTO**
- Ciudad, fecha
- Breve resumen del contenido del texto.
- **Título original del documento**
- “... *Contenido del Documento...*”
- (Fuente que contiene el documento)

DOCUMENTO I

Toledo, 20-IX-1593

Obligaciones del Maestro de Capilla con los Seises.

9 de septiembre de 1593, Lo que ha de guardar el M^o de capilla con los seises, ff. 72v, 73 y 73v.

“El dicho día estando los dichos S^{es}, capitularmente ayuntados leyose un memorial que traxo ordenado el señor Dean de lo que ha de hacer y cumplir el M^o de Capilla que fuere de esta S^{ta} Iglesia con los seyses que han de estar a su cargo cuyo tenor es el siguiente:

Primeramente el M^o de capilla ha de tener cuydado de que los seyses cada uno y todos juntos se levanten por la mañana al primer esquilon de prima con mucho silencio y recogimiento y se laven y aliñen conforme al ministerio en que se han de emplear y luego hagan sus camas de dos en dos de manera que queden para todo el día tendidas y bien compuestas.

Item de que se les de de almorzar, y despues el dicho Maestro ha de venir con ellos a la iglesia a la hora de prima como es costumbre y cuando el no pudiera los ha de enviar con tiempo de manera que no hagan falta en el choro encargando al mayor dellos los traiga por la calle con mucha composicion y de la mesma suerte se entienda al volver a casa con ellos.

Item la comida se la han de dar y dara a su hora conveniente con mucha limpieza y ha de ordenar que por semanas entre tanto que comen como es costumbre en todas las casas de recogimiento, unos dellos por su antigüedad lea a los demas algun libro de devocion para que se enseñen a tener silencio y se ejerciten en acto de virtud, y levantandose de la mesa el mayor de ellos con todos los demas den gracias a nuestro señor.

Despues de comer hasta visperas se ocuparan los seyses en lo que al M^o mejor le pareciere, y en tañendo a nona, o visperas yra con ellos a la dicha S^{ta} Iglesia en la orden y manera arriba dicha.

Item el dicho M^o de capilla en todos los días que no fueren fiestas de guardar les ha de dar leccion de cantar tomandoles cuando primero de las suyas, en el verano despues de visperas y en el invierno a prima noche, a la hora que al dicho Maestro parezca acomodada y en que pueda detener mas en darles leccion.

Item cuydado de mandar se les provea cada semana de camisas y sobrepellizes limpias, y advierta que ha de reprehender a los que anduvieren con poca limpieza y mal ataviados.

Item procurara que todos los primeros días de mes se confiesen, encomendando al mayor, o mas bien inclinado le trayga certidumbre de como han cumplido esto.

Item ha de tener mucho cuydado de visitar sus aposentos y ver por sus propios ojos si estudian, o si juegan, o si estan bien ocupados no dexandolos salir de casa sin particular licencia suya ni consintiendo que con las ropas y sobrepellizes anden por las calles ni plazas dando la nota.

Item tenga cuydado de que la Iglesia este bien proveida de seyses que tengan buenas voces informandose donde ay muchachos a proposito christianos viejos y para que se combiden a venir importara cumpla con mucho cuydado los capitulos de arriba procurando tener buena opinion de la institucion y doctrina de los seyses.

Item estara advertido atento que el Cabildo recibe los seyses por su relacion de informar con toda libertad de los que convienen, o no para el servicio de la iglesia, sin tener respecto ni consideracion a mas de que se reciban seyses quales convengan y de que tenga esperanza que comprenderan y podran servir.

Item para que en el Cabildo aya relacion y verificacion de si lo suso dicho se cumple o ay descuido que remediar se nombre un señor canonigo de seis, en seys meses, o, de año, a año, como pareciere para que con todo recato y cuydado se informe, y si le pareciere acude

a casa del Maestro de Capilla cada mes a visitar los aposentos de los seyses y ver como son tratados y instituidos y de lo que le pareciere informe al Cabildo para que en todo provea lo que mas conviniere.

Item el dicho Maestro ha de asistir en el ejercicio de musica que se halle en el claustro y que se haga cada dia a la hora acostumbrada de manera que no falte sino fuere por legitima causa.

Item que coman y cenan los seyses en presencia del dicho Maestro y no se sirva de ellos si no fuere en cosas tocantes al servicio de la Iglesia.

Que haga inventario de toda la ropa que esta en su poder assi de camas como de los muchachos.

Item que tenga libro de despensa donde escriba el gasto de cada dia por la orden que se gasta escribiendo en el los seyses que ay cada dia y si faltare alguno declare quando salio de racion y quando entra y haviendo visto el dicho memorial mandar el Maestro de Capilla lo que fuere por tiempo le guarde y cumpla como en el se contien y se le de un tanto para que mejor lo haga”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 21, 1593-1596)

DOCUMENTO II

Toledo, 8-III-1603

Rogativas por las batallas de la monarquía contra los enemigos de la fé católica.

8 de marzo de 1603 rogativa por los inten/tos de su M^d, fol. 72v.

“El dicho dia estando los dichos SS^r capitularmente ayuntados llamados por cedula ante diem para ver la carta de su M^d q se recibio ayer su fecha Villid a 28 de Fer^o 1603, por la qual su Mag^d manda se hagan processiones oraciones y sacrificios por la buena direccion y prosperos sucessos q su M^d procura disponer y ordenar endereçados a honrra y gloria de nro S^{or} pa defensa y aumento de su S^{ta} fe, y bien universal de la Christiandad, y haviendo vista la dha carta trattado conferido y votado sobreello, ordenaron q el coro salga con subtuum presidiim a nra S^{ra} del Sagrario acabada prima y completas y se ponga rogativa en las missas conventuales y oracion en las missas q se dixeren en las capillas del ambito, y se hagan tres processiones solemnes la semana q viene martes a la madre de Dios Jueves a S^t Clemente con sola estacion y Sabbado a S^{to} Domingo el real con missa, y q los SS^r D^{res} Mendieta y Melgar den cuenta a su S. Ill^{ma} desta determinacion y avisen a la ciudad.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 23, 1602-1605)

DOCUMENTO III

Toledo, 21-V-1604

Memorial que contiene los ejercicios que tenían que superar los Maestros de Capilla de la Catedral de Toledo cuando opositaban al cargo.

21 de Mayo de 1604, Magistrº de capilla / orden de examen, ff. 182v, 183 y 183v.

“El dho dia estando los dhos SS^s capitularm^{te} ayuntados llamados por cedula ante diem para trattar de la provision del magisterio de capilla y habiendo platicado sobre ello mandaron q los exercicios de los oppositores sean encomençando visperas y se de cedula para ello y los vayan haziendo començando por el primº q se opuso, y el primer exercicio de darles puntos a todos sea esta tarde para q compongan un motete y un villancico cada uno dentro de veynte y quatro horas, y los han de entregar mañana a la misma hora en poder del Sercretº para q se vaya cantando cada motete y villancico el mismo dia del examen del mro q los compuso, y la canturia sobre q san de componer seles entrego a todos juntos y es una misma y en lo que toca a regir el facistor en el coro y llevar el compas mandaron q el primº sea diº de Brizeño que es el primº q se oppuso y le lleve el domingo a 23 de este mes y succesivam^{te} los demas en días q no fueren ocupados, y mandaron q el examen de cada uno sea por el mismo orden cada uno en su dia: y q comience Lunes en la tarde 24 deste mes attº q la semana q viene es ocupada con las Ledanias y han de ser examinados en la forma cont^{da} en el memorial siguiente

1º Contrapunto suelto sobre canto llano de contrabajo, y de concierto, puntando dos vezes por la mano y cantando otra.

2º Contrapunto suelto sobre canto llano de tiple y de concierto, puntado una voz por la mano y cantando otra.

3º Contrapunto suelto sobre canto de organo, sobre qualquiera voz y deconcierto, puntado una voz por la mano y cantando otra.

4º Sobre un duo, tercera voz, sobre un tercio quarta voz sobre un quarto quinta voz.

5º Trocar las voces del duo tercio y quarto, que el tiple se diga octava abajo, y el contrabajo octava arriba.

6º Sobre una voz de canto de organo puntar dos vezes por la mano y cantar una.

7º Sobre un tiple y contralto, puntar una voz por la mano y cantar otra.

8º Sobre una voz de canto de organo, cantar un passo forçoso y puntar otra voz por la mano con el mismo passo.

9º Sobre un tercio, dezir una quarta voz, todos semibreves.

10º Sobre una voz de canto de organo, dezir breves todos esperando dos pausas alo mas largo.

11º Sobre lo mismo, dezir todos semibreves en sincopa en regla y espacio, y otra vez minimas en sincopa.

12º Contrapunto sobre una voz de proporcion.

13º Sobre un tiple de canto de organo, cantar una voz, y pronuncie por solfa otra q cante un cantor.

14º Sobre una voz de canto de organo fuga en 4ª y en 5ª y lo mismo sobre canto llano de tiple.

15º Una fuga en segunda sobre un tiple.

16º *Composicion de todas maneras.*

17º *Regir el facistor subiendo y baxando las voces todas.*

18º *Canten los musicos sin pausas, aguardando al maestro los buelva.*

19º *En el discurso de la musica calle algun musico para ver si el mro echa de ver q falta aquella voz.*

20º *Examinese en la missa de Jusquin super voces musicales, y en los canones del benedictus de la misma missa, o en otros del mismo autor.”*

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 23, 1602-1605)

DOCUMENTO IV

Toledo, 24-XI-1604

Celebración de la Pascua del Espíritu Santo en la Catedral de Toledo.

24 noviembre de 1604, Pascua de Espíritu Santo, Martes, Dominica de la S^{ma} Trinidad, ff. 13 y 13v.

“Pascua de Espíritu Santo

Toda solemnidad con Nunc dimittis un Verso de, Veni Creator. Solo a las Visperas. A las segundas Visperas Magnificat con Resposiones sin Deo Gras.

Este día se dira todo el Hymno de terciá, que es veni Creator / a Canto de Organo a Versos con el Organo. Y dicese de la misma manera todos los días desta semana hasta el Sabbado inclusive.

Missa solemne con Alleluia, de concierto, a las segundas Visperas. Magnificat con Resposiones, sin Deo Gratias.

Martes

Missa solemne con Alleluya de concierto, ay Resposiones, a las segundas Visperas no ay Magnificat.

Dominica de la Sma Trinidad

Toda solemnidad, con Nunc dimittis Despues de Tertia se dice, al Asperges me a Canto de Organo, y cessa el Vidi aquam a las segundas Visperas ay Magnificat.”

(Memorial del Estilo que se ha de guardar en esta Sancta Iglesia de toledo en todas las fiestas del año que se celebran con solemnidad de Canto de Organo: señalense los puntos en que le han de haber y el modo que se ha de guardar, 1604)

DOCUMENTO V

Toledo, 20-V-1611

Forma de recibir cantores nuevos para la Capilla de Música de la Catedral de Toledo.

20 de mayo de 1611, forma de Reçibir / cantores de nuevo, fol. 55

“Este dicho dia estando los dichos Señores Capítular mente llamados votandolo in voçe unanimes y conformes mandaron que de aqui adelante no se Reçiba cantor de nuevo sin llamar por çedula ante diem aviendo preçedido ynformaçion del Maestro de Capilla y cantores y llamados se vote por habas blancas y negras y que para haver de ser Reçebido aya detener la mayor parte de habas blancas y que para señalarle salario se guarde la forma hordinaria a dos terçias partes y que no aguardandose este modo en la Reçepçion aya de ser en si mismo lo que en contrario se hiçiere aunque vengan todos los señores Capítulares q^d se Reçiba.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 26, 1611-1614)

DOCUMENTO VI

Toledo, 27-V-1614

Felipe III encomienda a los Señores Capitulares de la Catedral de Toledo la institución de un día de fiesta para conmemorar la Expulsión de los Moriscos del país.

27 de mayo de 1614, Moriscos, ff. 335 y 335v.

“El dho día estando los dhos Señores Caplarm^{te} ayuntados se leyo una carta de su S. I. con otra de su Mag^d del tenor siguiente.

Il^{tes} y muy R^{dos} caros y amados herm^{os} nuestros de su Mag^d e reçibido una carta cuya copia sera con esta y para que mi parecer en el negoçio que contiene sea mas açertado holgare que despues de haverle considerado Vs. ms. me digan el suyo persuadiendome a que tambien se le abra pedido su Mag^d la del çielo guarde a Vs. ms. muchos y dichossos años en su Santo serviçio M^d 24 de Mayo de 1614 a^o. El Cardenal de Toledo. Don Phelippe por la gra de Dios Rey de Castilla de Leon de Aragon de las dos Siçilias de Jherusalen de Portugal de Navarra y de las Indias S^a Muy R^{do} un christo Padre Cardenal mi muy charo y muy amado amigo aviendo determinado con tanto acuerdo como abreis sabido expeler los moriscos destos mis Reynos y por las justas causas que p^a ello procedieron fue nro Señor servido se conseguiese este intento con tanta suavidad y façilidad como se avia sin aver costado sangre de Xptianos como de tan gran empresa se podia temer con lo qual an quedado estos mis Reynos libres de los enemigos que dentro dellos temian tan contrarios a nuestra S^{ta} fee y religion Catholica de que justam^{te} se deven a Dios infinitas gras y para que perpetuam^{te} se le rindan por todos los fieles y no se pierda la mem^a de tan gran Vitoria mea pareçido seria bien instituir una fiesta que generalm^{te} se çelebre en toda españa el dia en que se tomo la ultima resoluçion desta expulsion del en que se començo a poner en exe^{on} y por ser negoçio de la consideraçion q^{tes} y lo q desseo el açertam^{to} del, os ruego y encargo muy afectuosam^{te} le veays y considereys con mucha atençion y me aviseys lo que particularm^{te} se os ofreçe çerca de la forma modo y sustançia en que se avra de instituir y çelebrar la dha fiesta de que me embiareys relaçion a manos de Gonçalez que en ello reçibire de vos agradable plazer y servicio y sea muy R^{do} Cardenal mi muy amado amigo nro S^r en vra continua guarda y protecçion de M^d 24 de Março de 1614 a^o Yo el Rey Thomas de Angulo= Y aviendo las visto y oydo los dhos Señores mandaron llamar para tratar de lo en ella referido y proveer lo que convenga.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 26, 1611-1614)

DOCUMENTO VII

Toledo, 9-V-1615

El Rey Felipe III y su familia visitan la Catedral de Toledo.

9 de mayo 1615, Viene el Rey, fol. 38.

“Los dichos S^rS Capitularmente ayuntados acordaron q el Lunes primero q viene q se dice a de venir su Magestad con el Principe Reyna de Francia y los Infantes a oyr missa reçada sea recibido por todo el Cab^o en la forma que fue ordenado quando vino a diez y ocho de Mayo del año de 1611 y los S^rS D^{or} Villegas licenciado Garay pidieron licencia para no allarse en el dicho acompañamiento por andar faltos de salud y los S^rS Maestre Escuela D^{or} Tena y Joseph Pantoja Visitadores del Colegio y Unibersidad de S^{ta} Catalina pidieron la misma licençia por aber de estar con la dicha Unibersidad en el claustro desta S^{ta} Yglesia quando entre en ella su Magestad q en oyendo missa a de allarse presente alli al doctoramient del hijo del D^{or} Valle su proto medico. Los dichos S^rS Dean y Cab^o se la concedieron y cometieron al S^{or} Abbad de S^t Vicente q ordene al M^o de Capilla queales musicos ayan de cantar al organillo que estara cerca del altar mientras el dicho S^{or} Abbad celebrare la dicha missa la qual acabada a de yr el Cab^o acompañando a su M^d hasta el pie de la escalera q sube al dicho Claustro, donde junto a la Capilla de S^t Blas a de estar hecho el teatro y en ella unibersidad aguardando a su M^d para en su presencia dar el dicho grado de D^{or} y Cometieron al dicho S^{or} D^{or} Tena q advierta al S^{or} D. Diego de Guzman Capellan mayor y limosnero de su M^d q como Canonigo q es desta S^{ta} Iglesia si ubiere de venir ella sea con sobre pelliz como lo acia el S^{or} Garcia de loaysa prebendado desta S^{ta} yglesia y otros q fueron sus antecesores en semejantes oficios. Asi lo yço el dicho S^{or} D. Diego y fue con capa al recebimiento y antes de llegar al Sagrario se adelanto para quitarsela y a sitio con sobre pelliz a su M^d mientras se celebrou la missa.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 27, 1615-1617)

DOCUMENTO VIII

Toledo, 16-X-1615

Boda de la Infanta Ana de Austria con Luis XIII, Rey de Francia.

16 de octubre 1615, Casam^{to}, ff. 74v y 75

“El dho dia los dhos SS^r Capitularmente ayuntados oyda la relacion de los SS^r Comissarios çerca de la prebençion que sera necess^o haçer por si viniere aviso de su Mag^d o carta de su S. I. para la fiesta que el Domingo se huviere de haçer por la vodas de la Señora Infanta doña Ana con el Rey de Francia para q nro s^{or} las encamine y guie a su s^{to} seruiçio acordaron lo siguiente.

Primeram^{te} que habiendo dicho prima y terçia y missa conuentual y sexta en esta S^{ta} Igl^a (para lo qual se taña de seis a siete de la mañana) se vaya en proçession al ospital de Santa Cruz donde se haga estaçion diçiendo las oraçiones de S. Lucas y de la Cruz Y aviendo buuelto la proçession a esta Sancta yglesia se çelebe missa solemne del Spri. Santo a canto de organo en el Altar mayor con Gloria y Credo atento que sera proregravi.

Yten que en la dho proçession por ser de açion de gras. se vaya con ornamentos blancos y cantando Te Deum Laudamus a canto de organo aversos con los instrumentos viendo primero los libros de los Socapiscoles y lo que se acostumbra a cantar en semejantes proçessiones y como.

Yten que se combide para esta proçession a todas las religiones (exceptar las Monachales y la Compañia de Jesus) adbirtiendo a las demas en bien a la proçession el mayor acompaãmiento que pudieren y que los maestros de Çeremonias les adbiertan de los lugares que ande llevar como se haze en Madrid siendo T^{do} no esta determinado y anden entre ellos para que no aya discordia entre las dhas ordenes.

Yten que vaya en esta proçession los capellanes de Sant. Pedro y don Pedro T^{do} de esta Santa yglesia con la distribuçion que suelen llevar quando la proçesion va al Carmen.

Yten que se de de distribuion a los Prebendados lo que se suele dar en las proçessiones del carmen quando va a las ledanias y que no se combide a la inquisiçion por algunas dificultades que se ofrezan.

Yten que la oraçion que se suele hazer en Cab^o el dia de S^t Lucas que es el dho Domingo se comienze mientras prima.

Yten que este dia no aya sermon entre los dos choros por el poco lugar que ay.

Yten que no se combiden cofradias.

Yten que se cuelgue toda la yglessia de S^{ta} Cruz con los paños de la yglessia acudiendo a ello los ministros de la obra.

Yten que se pongan Bancos en la forma que se acostumbran poner quando el Cab^o y Çiudad va a otras proçessiones dejando blancos y que los mros de Ceremonias asistan al verlos poner y cometieron a los SS^r Comisarios deste negoçio ordenen y manden çerca del colado lo que an de hazer.

Yten ordenaron que por quanto el S^r don Gabriel de Suarez entra semanero aviendo dho la missa combentual se entienda aver cumplido con el ofiçio de semanero aunque no se vista en la proçession de que le relebaron y se vista otro S^r Canonigo para la proçession.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 27, 1615-1617)

DOCUMENTO IX

Toledo, 24-V-1617

Detalles sobre los aspectos musicales relacionados con la celebración del Corpus del año 1617 en la Catedral de Toledo.

24 de Mayo de 1617, Corpus Chri / Estrados / instrumentos / Villancicos, ff. 235v y 236.

“Los dichos SS^r Dean y Cab^o Capitularm^{te} ayuntados llam^{os} a saver los SS^r Arz^{no} de Talavera Cebrian Muñoz, D^r Don Carlos, L^{do} Sebastian de Garay, D^r Salaçar de Mendoça, Hernando Castellon, Don Ger^{mo} de Miranda, Joseph Pantoja, Don Antonio Portocarrero, Don Ju^o de Marañon, oyda la relacion de los estrados y lugares distintos y de lo que se aya de cantar en la capilla mayor el dia y octava de Corpus Xpi conferido y votado sobre ello paso por mayor p^{te} que no aya estrados guardando en esto el acto Capitular confirmado por su S^d de que se hace mencion en 6 de Abril deste año ni aya lugares distintos mas q para los S^rS Prevendados y algunos vancos que se pongan a los organos para que no estorve la gente a los Ministros y que aya musica antes de Nona como es costumbre con que no se toque instrumento q no sea eclesiastico ordinario del Coro y tocante al encerrar al SS^{mo} Sacram^{to} un villancico y motetes y a Nona otro villancico y motetes como sea usado los años proximos con que los villancicos sean en lengua castellana vistos y aprovados por los SS^r Don Geronimo de Miranda y D^r Horacio Doria y el dho S^r Don Ger^{mo} voto en su lugar lo que do escrito y pidió q aqui se insiera ques del tenor siguiente.

En cuanto a lo que se deva cantar en la octava del SS^{mo} Sacram^{to} estando descubierta en la capilla mayor mi parecer es quando a la mañana se descubre y a la tarde se buelve a su lugar se canten los himnos y antifonas que la yg^a tiene ordenados para esta fiesta y no otra cosa en lengua bulgar como son Romances y villancicos como hasta aora se ha hecho estos pocos años que (por ocasion de la obra del Sagrario en el qual solia estar la custodia con el SS^{mo} Sacram^{to}) sea puesto en la capilla mayor.

Las Raçones que mueben a esto son la primera y principal que teniendo la S^{ta} yg^a Romana ordenado lo que se a de cantar en que ay tanto espiritu y devocion, escusada cosa es cantar poesias modernas en que no puede aver tanto desto, antes suele aver mucha impropiedad y indecencia asi en la composicion de los villancicos que se cantan como en la composicion de la musica y tonadas dellos. Lo 2^o por que la yg^a Romana no tiene ni a admitido esta usança, con la qual es justo questa S^{ta} yg^a de T^o se conforme. Lo 3^o porque hasta de pocos años aca siempre se avia conformado en esto con ella, ni nunca se cantavan estos villancicos, sino solam^{te} los himnos y antifonas desta fiesta. Lo 4^o porque con esto cesaran algunas indecencias que avia en el concurso de gente que avia antes de nona que parece tenia tanta y mas p^{te} de entretenimiento que de devocion cantando y tañendo instrumentos que de suyo son profanos, y que no los usa la yg^a y el decir q se hacia por la falta de gente que solia aver a aquella hora= se responde que tambien la suele aver en algunas horas de la tarde y lo mismo sucede el jueves S^{to} q a medio dia y a la una ay muy poca gente en la yglesias fuera de la incomodidad para lo que vienen aquella hora que se puede temer la sufran mas por gusto y curiosidad q por devocion y fuera del daño que Reciben los musicos viniendo a cantar luego en acavando de comer que no puede dejar de hazerlos mucho daño al pecho y ultimamente viendose el exceso que con capa de devocion se va introduciendo y esta tan introducido en este modo de musicas y cantares que como esta dho son de suyo son profanos aunque los acomodan a lo divino ques otra nueva indecencia, no es justo questa S^{ta} yg^a se ap^{te} de su antigua y loable costumbre y de con esto ocasion a que en otras yglesias y monasterios donde no se advierte ni acensuran estas cosas como se haze en ella vengan a exceder en la manera que se ve q generalm^{te} se haze y a lo que se puede dezir que la noche de navidad y los primeros dias de aquella paschua se cantan tambien villancicos se responde que en aquello ay costumbre y no la ay en estotro tiempo fuera de lo que en aquella festividad se canta y tonadas con que se canta ay harto que Remediar y las costumbres que se apartan de lo mas seguro y en las quales se ve q se pueden temer algunos inconvenientes no se deven extender a otros casos ni tiempos salvo V I^a. Don Geronimo de Miranda.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 27, 1615-1617)

DOCUMENTO X

Toledo, 15-IX-1617

Preocupación por la despoblación que sufre la ciudad de Toledo como consecuencia de la emigración a Madrid, nueva sede de la Corte.

15 de septiembre 1617, Ciudad, fol. 262

“El dho día estando los dhos S^rS Caplarm^{te} ayuntados entraron Comissarios de la Ciudad y en su nombre significaron como esta Ciudad se va despoblado por causa de la mucha gente que se va a vivir en la Villa de Madrid, y lo mucho q se siente la falta de gente por muchos respectos, y q aunque la Ciudad a hecho la diligencia con su Mag^d y su Real Consejo, y ha mandado dar pregones para q no se ausenten desta Ciudad, para la dha causa, no a vastado, por lo qual an querido valerse de la autoridad de los dhos SS^r Dean y Cab^o como lo haran en todas ocasiones, y assi les suplican los favorezcan para q esto se remedie, y q la ciudad esta muy cierta q en esto y en todo recibira toda merced. Y aviendo lo oydo respondió el S^r Tesorero q presidia significando quan justificada es la causa propuesta, y que los dhos SS^r lo veran con mucho deseo de acudir a la Ciudad en esta ocasion y en todas las q se le ofrezcan. Luego aviendo salido los dhos comisarios mandaron llamar para tratar de la dha proposicion y de la residencia de los Beneficiados, y proveer en todo lo q convenga.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 27, 1615-1617)

DOCUMENTO XI

Toledo, 6-III-1618

Habilidades que tuvieron que demostrar los organistas que se presentaron a la oposición en 1618.

6 de marzo de 1618, Organista, ff. 13v y 14.

“Los dhos SS^r Caplarm^{te} ayuntados llamados por cedula ante diem y estando puesto un organo arrimado al banco q divide el Cab^o coro del S^r Dean a la parte de fuera. Vino el Maestro de Capilla y el Racionero Hernando de Segura y por mandado de los dhos SS^r ordenaron a los opositores a la Racion de Organista q tañesen y començo Fran^{co} de peraça a tañer un quarto tono y luego taño lo mismo el Maestro Fran^{co} Correa Organista mayor q dice ser de la yg^a Colegial de S^t Salvador de Sevilla. Luego se les ordeno q tañesen ciertas voces y cantasen otra voz diferente cada uno dellos de pos si en ausencia del otro. Luego se les ordeno q assi mismo tañese cada uno derepente un tercio de voces q el Maestro de Capilla traya apuntado y assi mismo q tañesen otras habilidades en q fueron examinados hasta q por acercarse la hora de completas mandaron los dhos SS^r suspender el examen para mañana a la misma ora. Luego estando fuera la gente q avia estado al examen, mandaron q informase e informo de sus habilidades y meritos de los opositores el M^o y luego aviendo salido el dho M^o de Capilla entro el Racionero Segura y informo assi mismo lo q sentía”.

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 28, 1618-1621)

DOCUMENTO XII

Toledo, 7-III-1618

Habilidades que tuvieron que demostrar los organistas que se presentaron a la oposición en 1618.

7 de marzo de 1618, fol. 14.

“Los dhos SS^r Caplarm^{te} ayuntados prosiguieron el examen de los opositores a la racion de Organista y fueron examinados en tañer un motete de quatro voces q el dia antes a la dha hora les fue entregado para q le tragesen estudiado y le tañesen de memoria. Assi mismo fueron examinado en tañer compas ternario y proporcion mayor y otras habilidades. Luego se les ordeno q se preguntasen y pidiesen el un opositor al otro, y el otro al otro y tañesen y assi se preguntaron, pidieron, y tañeron lo q les parecio pedir el uno al otro con lo qual se acabo el dho examen y los dhos SS^r aviendo quedado solos, hechada fuera toda la gente q avia querido estar a ver el dho examen, mandaron al Maestro de Capilla informase en su conciencia lo q sentia de las habilidades y meritos de los dhos opositores y assi informo lo q sentia. Luego mandaron entrar al Racionero Hernando de Segura y q informase y informo assi mismo lo q sentia del examen q este dho dia se a hecho.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 28, 1618-1621)

DOCUMENTO XIII

Toledo, 9-X-1620

Habilidades que tuvieron que demostrar los organistas que se presentaron a la oposición en 1620.

9 de octubre de 1620, fol. 173.

“Los dhos SS^r Caplarm^{te} ayuntados llamados por cedula ante diem para examinar a losq estan opuestos a la racion de Organista los examinaron en esta manera. Presentes los Musicos desta S^{ta} yg^a que quisieron hallarse al examen el Maestro de Capilla y el Racionero Hernando de Segura les fueron preguntando habilidades aviendo yo el presente Secretario advertido lasq en semejante examen se preguntaron en 6 de Março 1618, y aviendo comenzado a tañer P^o Crespo Lopez Racionero entero y Organista de la Catedral de Segovia taño luego lo mismo Don Fran^{co} Perez de Clavijo segun les yban preguntando y ordenando los dhos Maestro de Capilla y el Racionero Segura hastaq eran cerca de las once que en presencia de los dhos opositores abrio un niño en un libro de motetes de P^o Aloysio Prenestino en un motete que comienza Ó quantus Luctus hominum del dia de S^t Martin le señalaron los dhos SS^r paraq mañana a ora de Cab^o le tañan los dhos dos opositores en el organo y mandaron llamar para proseguir el dho examen. Y luego aviendo salido toda la gente quedo el dho Maestro de Capilla a quien mandaron los dhos SS^r informasse loq sentia de los opositores en su conciencia y luego aviendo informado el dho Maestro salio del Cab^o y llamado entro el dho Racionero Segura y assimismo informo lo q sentia.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 28, 1618-1621)

DOCUMENTO XIV

Toledo, 6-IV-1623

El Príncipe de Gales visita la Catedral de Toledo.

6 de abril 1623, Principe de Gales, ff. 93 y 93v

“El dho día los dhos SS^r caplarm^{te} aiun^{os} se leio una carta del tenor sig^{te}. El Rei. Venerables Dean y Cab^o de la S^{ta} Yg^a de T^{do} el Sereniss^o Principe de Gales hijo unico varon del Rei de la Gran Bretania a venido a esta corte con deseo de estrechar amistad conmigo y con esta Corona. De q os e querido avisar p^a q lo tengais entendido y para q encomendeis y hagais encomendar a Dios los negocios q con ocasion de esta venida se trataren para q se sirva de enaminarlos como mas convenga a su servicio y de su Yg^a. de Mad^d a 30 de Marzo de 1623. yo el Rei. Por m^{to} del Rei nro S^r P^o de Contreras. Y av^{do} lo oido los dhos SS^r conferido y votado sobre ello acordaron q se haga luego, cantando subtuum presidium ante la S^{ta} Imagen del Sagrario a fin de completas y q a la misma hora el Sabado proximo siguiente vaian todas las personas de esta S^{ta} Yg^a y sus Cap^{as} en procession al Monasterio de S^{to} Dom^o el Real avisando primero el M^o de Ceremonias al Corregidor desta ciudad como el dho día y ora se ira por las calles q otras veces se a ido por carta de su Mag^d p^a el effecto en ella contenido y q suele el Corregidor para esto mandar limpiar y adornar las calles y q el dho M^o avise a la Priora del dho Monasterio y a las Cap^{as} desta S^{ta} Yg^a y assimismo acordaron q el Segundo dia de Pascua aviendo bajado la dha S^{ta} ymagen se comience en su altar Novenario de misas y despues se haga otra procession y cometieron a los SS^r D^{or} Oracio d^o Rosales q vean lo q ai escrito cerca de procesiones generales y hagan relacion y se llame p^a oirla y proveer lo q convenga.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 29, 1622-1628)

DOCUMENTO XV

Toledo, 21-X-1629

Nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV e Isabel de Borbón.

21 de octubre de 1629, Principe, ff. 57v y 58

“Estando los dhos SS^r Caplarm^{te} ayuntados acabada la procesion se leyo carta de su Mag^d de M^d 19. deste de como el Miercoles 17. deste a las siete de la mañana fue nro S^r servido de alumbrar con bien de un hijo a la Ser^{ma} Reyna su muy cara y muy amada muger, porq a dado, y da a su divina Mag^d infinitas gracias, y desto, y de q la Reyna, y Principe queden buenos le queda el contento q es raçon y encarga a los dhos SS^r q den orden q en esta S^{ta} yg^a se le den por tanto bien, y merced como nos a hecho en esto, q en ello le serbiran. Y aviendolo oydo los dhos SS^r conferido y votado sobre ello, y vistos los actos Caplares de 11. y 13. Abril de 1605 mandaron q se encargue al Predicador q avisse al pueblo como a de aver procesion con Te Deum laudamus en acabando sexta, y assi la uvo con toda solemnidad, y q en tocando a la plegaria tocaron tres claustros solemnnes con todas las campanas. Y q aya luminarias, y musica de ministriles, y claustros de Campanas por los dias q la Ciudad pusiere luminarias, y q se haga procesion muy solemne a la yg^a de S^t Clemente en q se celebre missa pro gratias actione mañana en acabando sexta.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 30, 1629-1632)

DOCUMENTO XVI

Toledo, 11-X-1632

Acuerdo sobre el número de años de permanencia de los Seises en casa del Maestro de Capilla.

11 de octubre de 1632, Seyses fol. 217v

“El dho día los dhos SS^r llam^{os} y en conformidad del parecer de la Cont^a mandaron q ningun Seise pueda estar mas de tres años en casa del M^o de Cap^a por q^{ta} desta S^{ta} Yg^a ni un día mas sino fuere q el Cab^o llamado por cedula ante diem y av^{do} oido a los M^{os} de Cap^a y melodia acuerde convenir q alguno quede por el mas tiempo q entonces determinare el qual cumplido no este un día mas y se notifique al M^o de Cap^a como se le a de recibir en q^{ta} si algun día mas le alimentare y q para los Seises q oi sirven menores de trece años se pidan presentaciones para el Colegio de los infantes y p^a el de S^{ta} Catalina en estando capaces pues son Clerizones, y portales entraron con inform^{on} de limpieza y qualidades q requiere el estatuto desta S^{ta} Yg^a y de aqui adelante para aver de admitir a qualquiera por Clerizon Seise aia de dar muestra de su voz en Cab^o llamado para ello estando presente los dhos M^{os} y oido su parecer de cada uno de ellos de porsí y luego sea examinado Moraleja para si es de provecho determinar el tiempo q a de estar en servicio desta S^{ta} Yg^a.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 30, 1629-1632)

DOCUMENTO XVII

Toledo, 2-XII-1636

Interpretación de los Salmos, Himnos y Magnificats durante la celebración de las Vísperas en la Catedral de Toledo.

2 de diciembre de 1636, Organos, ff. 153v y 154

“Los dhos SS^r llam^{os} y oida la relacion de los SS^r Comiss^{os} atendiento a que la oracion del Coro es oracion vocal y q por serlo no puede suplirse con organo ni con otro instrum^{to} alg^o sino q se debe pronunciar con voz humana segun q expresam^{te} lo dispone y manda el Ceremonial Romano q hizo encomendar y reformar la S^d de Clemente VIII y mando q se guardase por su constitucion Ap^{ca} en 14 de Julio del año 1600 en el cap^o 28 del L^o 1 resolvieron q de aqui adelante todos los versos de psalmos himnos y canticos de las horas canonicas q alternadamente tocaren al organo los pronuncie el Coro en la manera sig^{te} = Q. los caperos (q como cantores maiores convidan para las Antiphonas y entonacion de los psalmos en las Visperas) dicha la antiph^a si el psalmo q se le sigue se uviere de cantar al organo se vaian al banco y alla por un lector o Coleg^r se les abra el Libro q para este efecto se hara en q este escrito el psalmo q se cantare al organo y en pie con los cetros en las manos digan los dos caperos alternadam^{te} a versos en voz inteligible todo el psalmo con su gloria patri i despues de averlo dicho se asienten y lo mismo haran cuando se cantare el cantico. Magnificat al organo. = Q. en las Visperas en q no uviere caperos si se cantare algun psalmo o cantico al organo, como acontece q^{do} los cantores hazen oposicion, o muestra de sus voces, o en otra qualq^r ocurrencia o caso en q se aian de dezir alg^{os} versos de los dhos Psalmos o canticos con el organo, o con otros qualesq^r instr^{os} el verso q a ellos les tocare lo digan en voz alta i inteligible un Sochantre de un Coro y otro del otro para q con el lo puedan dezir si quisieren los circunstantes q se hallasen con debocion para ello porq para satisfacer con la obligacion del Coro bastara q lo digan los dichos Sochantres = Y porq los himnos en muchas festividades se suelen alternar a versos con el organo, porq dicha la capitula no se detenga el Coro, no sera necesario ni convendra q los caperos digan los himnos en el banco sino q los Sochantres en la forma q esta dicha de los psalmos digan el verso del himno q tocare el organo advirtiendo q el ultimo verso del himno siempre se a de dezir por todo el Coro, como el gloria patri en los psalmos. Sin embargo de que aia tocado al organo segun lo dispone el mismo ceremonial de Clemente VIII en el L^o 1 y cap^o 28 citado. Pero los demas versos q tocaren al organo bastara q los digan los Sochantres porq los caperos suficientemente cumplen con el off^o de cantores maiores viniendo como vienen a los atriles a cantar el verso de los himnos q toca al Coro segun el estilo desta S^{ta} Yg^a. = Q. lo mismo se guarde en las horas nocturnas q^{do} ai organo q los versos del himno Te deum Laudamus del Benedictus, y del himno de las Laudes q tocaren al organo los digan en voz alta i inteligible los caperos q estan en el banco i q^{do} no lo uviere los Sochantres de ambos Coros porq siempre es conveniente y obligatorio q las horas Canonicas del Coro se canten y reciten como oracion vocal q se pronuncia y articula con voz humana y no con instrum^{tos}.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 31, 1633-1638)

DOCUMENTO XVIII

Toledo, 1642

Informaciones y Genealogía del Maestro de Capilla Luis Bernardo Jalón.

1642, D. Luis Bernardo y Jalon Racionero, ff. 81, 81v y 82.

Testigo: L^{do} D. Diego de Mimez Zaldibar

“A la quarta preg^{ta} dijo= Que al pretendiente le tiene en la opinion que ba diciendo conformes los apellidos en quanto al apellido de Jalones por su padre que no sabe mas de que una dellos se a juntado y Cassado con fulano del Rio Moro de naçion cuyo san benito esta en la Catedral y otra, o, esta misma estubo Casada con los Aros que tiene otro Sanbenito y q oy un primo del pretendiente esta Cassado con una hija de un sastre morisco de naçion y comprendido en el bando y que por esta Raçon aunque no sabe que le toque ningun sanbenito ni mala opinion por linea rreçta por aberse juntado con tan infame jente no se ajusta a sentir bien dellos= y en quanto a la Cathalina Rodriguez abuela del pretendiente no la tiene por linpia porque sabe por aberlo oydo deçir que se iço una informaçion para un medio R^o por la S^{ta} Igle^{sa} de Osma y que no salio bien y que este año sea hecho otra para la dha S^{ta} Igle^{sa} de Osma y que le ablaron a este testigo q dijese en ella y despues se rretiraron deste testigo y sabe que estos Rodriguez son los Rodriguez que tocan al pretendiente porque otros Rodriguez que a abido aqui y en la aldea de Morillo y en la aldea de el Rincon de Soto son muy limpios y nobles y estos no los toca= y en quanto a la parte que toca a la dha Ysabel de Soto madre y abuela del pretendiente ques Cathalina de Lumbreras por lo Soto diçen binieron de biguera y nunca an tenido buen nombre por que deçian que alla eran jente de la Carda y como dho tiene fue tundidor y se rremite a lo que se aberiguare= y es quanto a Catalina de lumbreras abuela del pretendiente y natural de los Lumbreras desta Ciudad que viene por desçendiente de judios porque por tales an sido abidos y tenidos y comunmente rreputados y porque Diego de Lumbreras Criado que fue del l. Cardenal Zapata pretendio cierto offiçio en la Ynquiss^{on} el qual era primo her^{no} o segundo de la dha Catalina de Lumbreras por esta misma linea de Lumbreras y este testigo dijo en su declaraçion y en ella dijo si bien sea cuerda no podia entrar el dho Diego en la Ynquiss^{on} sino es porque le quemasen y le vieron diferentes informaçiones y con todo el favor del S^r Cardenal Zapata que este en gloria esta enpatado oy, y se metio Cartujo en el paular de Segobia sigun dicen y el atreberse a esta pretension de la S^{ta} Igle^{sa} de Toledo el pretendiente es la gran potestad y mano que la jente de Poca calidad desta Çiudad tiene por las mezclas que abido y aberse alzado con los offiços de inportançia del lugar y con esta mano tienen atrebimiento para esto y asi an engañado a algunas Igle^{as} de españa de estatuto pero por esta parte de los Lumbreras no se les a echo tales informaçiones y unas que tienen echas son falsas y malbadas porque lo cierto es son de los Lumbreras desta Ciudad y no de otra parte y en quanto auna que se iço pero una persona que tocaba el apellido de Lumbreras y de estos que lacallo se le tenian y echo otras dos antes, y a esta que se murieron los testigos que era la jente mas prinçipal y noble desta Çiudad no salio y tambien se guardaron deste testigo (y muy guardados) por la notiçia que tiene este testigo (y sabe Dios porque se iço y como se iço por ciertas dependençias por la grabedad del Casso no las diçe= Preguntado si sabe que tenga algun San benito en que se funde esta mala opinion este apellido de Lumbreras dixo= que no lo sabe mas de lo que tiene dho y esto responde= Preguntado si sabe que aya instrumentos por donde conste la naturaleza de la Catalina de prado por donde conste el que sea natural desta Çiudad y que este apellido sea de aqui y no de otra parte en quanto a la que toca al pretendiente= dijo que se rremite a los libros del baptismo aunque sin eso los tiene por naturales y en quanto a buscar los rregistros de escrivano tiene por cierto que no los allara y que en casso que los ayga no los manifestaran y esto es lo que sabe a estas preg^{tas}”

(Expediente de Limpieza de Sangre, N^o 1166, Año 1642)

DOCUMENTO XIX

Toledo, 25-III-1645

Detalle de las procesiones del Corpus Christi, Asunción de la Virgen, Jueves y Viernes Santo en la Catedral de Toledo.

25 de marzo de 1645 Ceremonias acompa / ñamiento S^{mo} Sacram^{to} ff. 165v y 166.

“En Veinte y tres deste dho mes los dhos SS^r ayunt^{os} Visto un memorial del maestro de çeremonias mandaron q en las proçesiones que se haçen por mañana y tarde en las fiestas del Corpus cristi y de la asunpcion de nuestra Señora y en sus días octavos bajan doçe Capellanes del Coro delante del Santissimo Sacram^{to} y de la S^{ta} Imagen de nra S^a del Sagrario acompañando con achas y a faltas de Capellanes los lleven doce Sacerdotes y que la Custodia en que ba El SS^{mo} Sacram^{to} la lleven sacerdotes y no otras personas y se den quatro R^s a cada uno.

que En la procesion de Juebes Sancto que se haze desde El monumento asta El altar maior a Conpañen delante del SS^{mo} Sacram^{to} diez Capellanes con achas como lo dispone el çeremonial y a falta de Capellanes otros Sacerdotes.

y por la procesion que se hacer por la mañana El dia del Corpus se de a cada uno la distribucion de quatro R^s y por la demas tres R^s a cada uno.

quen la procesion que se haze El Jueves Sancto para Encerrar el SS^{mo} Sacram^{to} En el monumento lleven velas encendidas todos los señores prebendados y Capellanes excepto los Psalmeadores y Cantores asalariados y que delante del SS^{mo} Sacram^{to} no baya acompañamiento de achas y que los Clerizones y colexiales al fin de la missa den las belas En el Coro y encerrado El SS^{mo} Sacram^{to} las rrecojan En la Capilla del monumento El may^{mo} de la cera y otro ministro Confidente que no sea peon.

que En las procesiones del Jueves y Viernes Sancto los SS^{res} que llevan las baras bayan Con plubiales del color conbeniente al oficio y las primeras Varas que son las que ban delante lleven los sseñores mas antiguos y las ultimas y portreras los menos antiguos= El Jueves Sancto se pongan dhos Plubiales En el Coro a fin de la missa y despues Acavada la procesion y encerrado El SS^{mo} Sacram^{to} bolveran los dhos SS^r delante del prelado al Sagrario donde les quiten los plebrales y el Viernes Sancto se los pongan en la Capilla mayor Volveran al Coro En horden de procesion detras de los SS^r Caveceras de Coros Como acostunbran yr los Caperos En los dias que ay ofrenda y al entrar en el coro les quiten los dhos plubiales.

que se hagan trece capas o plubiales negros de damasco ocho para los SS^r que an de llevar el palio en la procesion El Viernes Santo y las cinco para los Asistentes y que los que sirven de tener vaculo mitra y libro en la missa de pontifical El dho Viernes y que por este año sirvan las capas Moradas de damasco.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 32, 1639-1646)

DOCUMENTO XX

Toledo, 19-X-1646

Fallecimiento del Príncipe Baltasar Carlos.

19 de octubre de 1646, Honras al Principe / y las q se hazen a / Rei o Reina fol. 207v.

“El dho día los dhos SS^r llam^{os} vista la dha carta de su Mag^d i oido lo que refirió el Maestro de zeremonias se suele hazer en muerte de Rey Reina o Principe conviene a saver q en recibiendo carta de su Mag^d sobre ello acavada la misa maior cada día de los nueve siguientes se canta un responso Y para el se tiende entre los dos coros el paño negro grande de brocado y en cada una de las quatro esquinas se pone un blandon de plata con achas de çera amarilla y se dan clamores en esta S^{ta} Yg^a con todas las campanas y en todas la Parochias y conventos desta ciudad a las oras acostumbradas y acavados los nueve resposos se celebra el oficio de difuntos y misa de onrras en canto de organo sin sermon y que para el dho oficio se entiende el dho paño negro entre los dos coros y se ponen los quatro blandones con las achas y sobre el dho paño açia la parte del coro de SS^r Prevedados i cerca de la cruz y manga se pone una almoada de Brocado y sobre ella una Corona= conferido y votado sobre ello acordaron que asi se haga y cometieron a los SS^r Benavides y Guzman que conviden a la ciu^d para los dhos resposos oficio y misa y aviendo los dhos SS^r Ydo a cumplir su comision dijeron que la ciudad avia respondido con toda estimacion y que suplica a los dhos SS^r suspendan el començar los dhos resposos asta el Domingo proximo por que tengan lugar de prevenirse de lutos.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 32, 1639-1646)

DOCUMENTO XXI

Toledo, 9-VII-1659

Problemas entre el Maestro de Capilla Tomás de Micieces y algunos miembros de la Capilla que no respetan sus partituras.

9 de julio de 1659, Cantores desta S(ta) Igl^a, ff. 106v y 107

“Los dhos SS^r llamados para poner remedio a las diferencias y disensiones que estos días a avido entre el maestro de Capilla cantores asalariados y algunos ministriles sobre q le cantaban sus Villanzicos no sacandolos de sus orijinales y cantandolos amenos voces conque se desacreditavan sus obras de que a resultado prision en la carzel arpal en la persona del Mro de Capilla y de dos R^{os} Musicos hecha por mandado de su EM^a por averse entendido que los tales avian dicho palabras indecentes a dhos ministriles, Y queriendo poner remedio ala turbacion queesto acausado conferido y votado sobre ello acordaron que de aqui adelante la capilla de musicos desta S^{ta} Iglesia o se entienda los Racioneros solos, o Cantores asalariados solos no puedan yr a fiestas ningunas, ni otra funcion alguna tocante a su ministerio a ninguna Parrochia, ni Comb^{to} desta ciudad ni tomen fiestas en ellas sino sea yendo toda la capilla junta y en forma con su Maestro de capilla como seusava en lo antiguo pena de que el que lo quebrantare yendo con otra musica que no sea de la capilla asi Racion^o como asalariado, o ministril sea penado por cada vez en diez ducados y que asimismo el Maestro no pueda dar ningun Seise para ninguna fiesta que no sea de toda la cap^a pena de diez ducados por cada uno q diere los quales pague el Mro el qual vaya y venga con ellos a la Igl^a con toda autoridad y decencia como sea hecho siempre = Y que los SS^r d. Antonio de Ysla y Ge^r^{mo} de la Rua representen a su EM^a el dolor con que esta el cabildo de ver presos en la carcel publica arçobispal a los dhos tres Racioneros y le supliquen de parte de dhos SS^r se sirva de remoberles la carzeleria y no le den motivo alguno de queja.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 35, 1658-1663)

DOCUMENTO XXII

Toledo, 7-V-1664

Los vecinos de Toledo piden que se saque en procesión a la Virgen del Sagrario para solucionar el problema de la sequía.

7 de mayo de 1664, La Ciu^d pide se saque / a nra S^{ra} por el agua, fol.15v

“Ayuntados este día los dhos SS^{res} entraron en el Cab^o Don Pedro de la quadra reg^{or} de T^{do} y Don Ju^o de los Rios, Jurado y aviendose sentado el regidor despues de la cabeçera del choro del S^t Arçopo y el Jurado antes de los dos ultimos del choro del S^t Dean propuso el Regidor como la Çiu^d se hallava con grandissimo desconsuelo por la mucha falta que avia de agua y la esterilidad que por ella se le conoçia en los fructos de la tierra que era muy general y que se temia y esperaba un año muy trabajosso y que assi pedia la Çiu^d con todo encareçim^{to} a dhos SS^{res} se sirviessen de que para consuelo de los fieles y remedio de tan grande neçess^d se sacasse en process^{on} por las calles a nra S^{ra} del Sagrario en rogativa, a que la Ciu^d quedaria con sumo reconoçim^{to} y el S^t Dean respondió estimando mucho el cuydado y çelo que tiene la Çiu^d del bien comun que esta tarde despues de Visperas lo cupondria al Cab^o y de lo que resultasse daria quenta a su Ill^a.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 36, 1664-1668)

DOCUMENTO XXIII

Toledo, 6-III-1674

Elección de Pedro de Ardanaz como Maestro de Capilla de la Catedral de Toledo.

6 de marzo de 1674, Magisterio de Cappilla, ff. 14v y 15

“Llamados los SS^{res} Dean y Cabildo y aviendo conferido sobre que aviendose puesto edictos a la Raçon y Magisterio de Cappilla de esta S^{ta} Iglesia que vaco por muerte de el R^o Don Juan de Padilla, y cumplidose el termino no ha compareçido persona alguna por si ni por terçera persona ha azer oposiçion, y que seria bien respecto de la neçesidad que ay de ocupar el dho puesto y de nombrar persona que sirva el dho offiçio hazer eleçion de uno de los Maestros de las S^{tas} Iglesia Cathedrales, o Capillas en quien concurran las buenas prendas de avilidad y suficiençia que requieren para el dho Ministerio y aviendose hablado de algunos que se propusieron, y de quienes se tiene buenos informes y en espeçial de Don Pedro Ardanaz, R^o y Maestro de Cappilla de la S^{ta} Iglesia de Malaga digo de Pamplona, y de Alonso Toriçes, R^o y Maestro de Capp^{lla} de la S^{ta} Iglesia de Malaga, conferido y votado sobre ello acordaron que en uno de los dhos dos sujetos se haga la provision y eleçion de la dha Raçon y Magisterio, y por votos secretos ante mi el Secrett^{io} por mayor parte le probeyeron en el dho Don Pedro de Ardanaz, y conferido sobre el salario que demas de la dha Raçon se le ha de dar y señalar en las rentas de la Obra por habas a dos terçias partes (en que hubo una negra) le señalaron 300 ducados de salario, y acordaron se suplique a su Em^a se los mande escribir en los libros de la obra de esta su S^{ta} Igl^a y mandaron que yo el Secrett^{io} escriba al dho Don Pedro de Ardanaz llamandole para el dho Magisterio, haziendole saver la dha provision, y el dho salario q se le señalado, dandole a entender como ha de ser a su cargo el tener en su casa y enseñar a los Seyses en la forma y como lo han hecho los demas Maestros sus antezesores para que si le pareçiere ser de su Conveniençia venir lo ponga en execuçion con la mayor brevedad que pueda, y avise de su resoluçion.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 38, 1674-1677)

DOCUMENTO XXIV

Toledo, 7-VIII-1676

Carta del Rey Carlos II a la Catedral de Toledo manifestando su preocupación por los efectos de la peste en Cartagena.

7 de agosto 1676, Carta de su Mag^d / Peste, ff. 253v y 254

“Este dia Juntos Capitularmente los dhos SS^{res} se vio carta de el Rey nro Señor, su fecha en Madrid a 14 de Jullio de este año, refrendada de Don Ynigo fernandez de el Campo, su Secrett^{io} de la Cam^{ra} y Patronazgo Real, en que su Mag^d insinua que aviendo tenido notiçia de las enfermedades contagiosas que se padeçen en la Çiudad de Cartagena y siendo la primera diligençia aplacar a Nro Señor, a que no pasen a entenderse en otras partes, el acudir con suplicas y Oraçiones a su Divina Mag^d encarga a dhos SS^{res} dispongan que en esta S^{ta} Iglesia se hagan rogativas por la salud publica, para que Dios nos mire con ojos de piedad y temple este trabajo que amenaza, como lo fia de el zelo de dhos SS^{res} de que se dara por servido, y de que den aviso de averlo puesto en execuçion a manos de el dho su Secrett^{io} y conferido y votado sobre ello acordaron que respecto de que con la primera notiçia que se tubo de esta neçesidad sobre que su Mag^d tambien pareçe escrivio a su Em^a q la partiçipo al Cabildo, se tomo acuerdo en esta en esta materia, y en su execuçion se han hecho la procession general y Novenario y Rogativa a Nra S^a del Sagrario, que se refieren en los actos Capitulares antecedentes, se responda a su Mag^d dando aviso de lo que en esta razon se ha hecho en esta S^{ta} Iglesia.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 38, 1674-1677)

DOCUMENTO XXV

Toledo, 8-I-1677

Dan por vacante la plaza y la ración del organista Joseph Sanz por marcharse sin licencia a la Capilla Real de Madrid.

8 de Enero de 1677, R^o Organista, ff. 298v y 299.

“Llamados y vista la carta de Don Joseph Sanz, R^o Organista que fue de esta Sta Iglesia, de que se hace mencion en el acto capitular de 24 de Dix^e de 1676 y conferido sobre ella, y sobre la proposicion que cerca de averse ausentado sin licencia se hizo en 16 de dho mes y año: acordaron con sede y dieron por vaca la dha Racion, y el salario que gozaba en la obra desde el dia que se ausento para que no gane fructos, ni el dho salario, y se haga notario al Apuntador, y en la Cont^{ta} de la obra para que desde dho dia no sea contado ni tenido por tal Prebendado, y en quanto a lo demas contenido en la dha proposicion sobre si se le multaria no tomaron resolucion dejandole en este estado por las razones y motivos que consideraron.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 38, 1674-1677)

DOCUMENTO XXVI

Toledo, 8-I-1677

Se recibe a Gerónimo Galán, primer ministril violón de la Catedral de Toledo.

8 de Enero de 1677, Tiple y violon, ff. 299 y 299v.

“Este dho día propuso el S^r Maestro Escuela, como el S^r Dean Phelippe Ber^{do} de Quiros le escribe de orden de su Em^a como en Madrid se hallaron Tiple muy a proposito que esta en las Descalzas Reales con salario aguardando ocasion de vacante de Capellania, (que le han ofrecido con deseo de tenerle alli) y que su Em^a le ha mandado hablar para que venga a servir a esta S^{ta} Iglesia, y esta en animo de hazerlo, y que juntamente se reciva por violon en esta S^{ta} Iglesia una persona de su devocion dependiente suyo, y que aunque no ha avido violon en ella, juzga su Em^a sera muy esempcial para la Cap^{la} porque en la Real le tienen, y asi lo da a entender a dhos S^s para que en todo tomen el acuerdo que fueren servidos y conferido y votado sobreello acordaron que el S^r Maestre Escuela responda al S^r Don Phelippe Bernardo de Quiros, y de a entender a su Em^a disponga en todo lo que fuere servido sirviendose de ajustar las conveniencias y salarios que se les puede dar, y en caso que no guste de embarazarse en esto, los trate el dho S^r Don Phelippe con los dhos sujetos y escriba avisando el animo y resolucion en que este disponiendo vengan a ser oidos si su Em^a no lo ajustare en otra Conform^d”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 38, 1674-1677)

DOCUMENTO XXVII

Toledo, 29-III-1677

Entrada de la Reina Mariana de Austria en Toledo.

29 de marzo de 1677, Entrada de La Reyna / Nra Señora, ff. 322v y 323.

“Juntos Capitularmente los SS^{es} Dean y Cabildo, el S^r Maestrescuela hizo relacion, como en virtud de la horden y comission de dhos SS^{es} consulto a su Em^a en lo que en el Cabildo se havia discurrido y se ofrezia dudar sobre el recibim^{to} que en esta S^{ta} Iglesia se havia de hazer a la Reyna nra S^a quando se sirviese de tomar resolucion de venir a ella, y en la forma de yr todos los SS^{es} Prebendados R^{os} y Capellanes en forma de comunidad a el Alcazar a Vesarle la mano y darle la Vien Venida a esta ciu^d para que estando uno y otro previsto se executase todo en la buena forma que conviene a la atenzion y grandeza de esta S^{ta} Iglesia Y que su Em^a le havia dado a entender que la Reyna Nra S^a estaba en animo y con resoluzion de el día de su entrada venirse a apea a esta S^{ta} Iglesia, y Visitar a Nra S^a del Sagrario y que respecto de estar en intelligencia de que llegaria tarde como a el anochezer era de sentir que los SS^{es} Prebendados R^{os} capellanes, Collegiales y Seises esperasen a esta funccion y que para ella estubiesen todos con su habito hordinario de el tiempo, como quando se espera al S^r Prelado, para yr acompañando todos a su Mg^d a las partes donde hubiese de hazer orazion , Y que respecto de temerse grande concurso en esta S^{ta} Iglesia que embaraze el passo a las funciones de su rezivim^{to} y acompañam^{to} se cerrasen Las puertas de ella desde medio dia abajo, dejando solo abierto el postigo de la puerta de los carretones con las guardas nezesarias que prohibiesen las entradas a los que no fuesen de la Iglesia Y hubiesen de entrar y salir, para que de esta suerte se lograse el tenerla desembarazada para quando llegase la ocasion, y q despues de echa esta funccion, en la qual se havian de tocar las campanas, organo y chirimias, y prevenir sitiales p^a su Mg^d el Viernes siguiente a su entrada baia el Cabildo y toda la Iglesia junta en forma de comunidad a Vesar la mano a su Mg^d a el alcazar y previniendo para este efecto los coches nezesarios en que por sus antiguedades se fuesen acomodando comenzando desde los Guardas Ecclesiasticos y seglares, Pertigueros, Capellanes, R^{os} ss^{es} canonigos, y Dignidades, que saliendo por este orden en los dhos coches se apeasen a la puerta de el Alcazar donde estubiese prevenido el Guion desarmado por el ynconveniente que se reconoze en llevarlo en otra forma y que alli se enarbolase formadose la comunidad para esta funccion, porque se reconozia embarazo en dar lugar al Guion en la capilla de el alcazar, donde se havia discurrido podia estar prevenido para sacarle quando llegase el caso, Y que haviendo de yr todos con manteos y bonetes, parecia precisso que tambien lo fuese en esta conformidad el capⁿ mas antiguo que hubiese de llevar el guion por que de yr con sobrepelliz era diformidad yendo los demas con manteos, y era precisso fuese con ciriales en que havia ocasion de reparo: Y entendido por los dhos SS^{es} acordarose se execute y disponga todo en la conformidad, que parece a su Em^a que tambien dio a entender era precisso, que en el recibim^{to} de su Mg^d en esta Santa Iglesia p^r haver de ser de noche se pusiesen achas blancas en los postes del ambitu en la conformidad que las noche de Navidad Y Juebes Santo por quenta de la Obra.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 38, 1674-1677)

DOCUMENTO XXVIII

Toledo, 3-VII-1677

Preparación de las visitas de la Reina Mariana de Austria a la Catedral durante su exilio en Toledo.

3 de julio 1677, Asistir los SS^{es} Prebendados / a la Reyna quando Vie/ne los Sabados / q^e La Capp^{lla} asista, fol. 348v

“Juntos Capitularmente los SS^{es} Dean y Cab^o y aviendo conferido sobre la forma, que se ha de tener en asistir a la Reyna nra S^a los Sabados, que viene a esta Santa Iglesia p^r la tarde a visitar a nra S^a del Sagrario, a que suelen asistir quatro SS^{es} Canonigos y considerando, que sera bien se tenga atencion, a que todos asistan sin recaer en unos el Cuidado y trabajo, quedando otros relevados, quedando y estando en su eleccion y arbitrio el aceptar, o no la asistencia de estas funciones. acordaron, que el Maestro de Çeremonias cuida de combidar, para cada Sabado, comenzando, desde el que viene, quatro SS^{es} p^r choros, dos mas antiguos, y dos modernos, empezando desde los que se siguieren a los que oy han de asistir a Su Mag^d para cuiio efecto nombraron del choro del S^r Arzobpo a los SS^{es} Pedro Portocarrero Capiscol y ViceDean y D. Alexo Dolmos, y del choro de el S^r Dean a los SS^{es} Maestre Escuela y D. Diego Ogaron, y que juntm^{te} combide , y encargue al S^r Semanero asista cada Sabado desde este con los dhos SS^{es} que se ocuparen en las dhas funciones, p^{ra} decir la orazion de la Salve, o Letania, que se cantare a Nra S^a = y que respecto de que el Sabado passado hizo falta la Capilla a la Salve, con ocasion de cierta fiesta q tubo y se hizo reparo en esto p^r la Reyna nra S^a se advierta y requiera a el Maestro de Capp^{lla} tenga prevenida toda la Musica para que esta y los demas Sabados asista quando venga su Mag^d y Cante la Salve, o Letania y algunas letras, guardando en esto el punto, y autoridad, conque suele hazerse sin apresurarlo de suerte, que quede satisfecha Su Mag^d del gusto, conque esta S^{ta} Iglesia atiende a su obsequio, y se aplica a servirla, y todos los R^{ros} Musicos y Ministros de la Capp^{lla} esten en su inteligencia.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 38, 1674-1677)

DOCUMENTO XXIX

Toledo, 31-VII-1677

El organista Joseph Sanz se arrepiente de haberse marchado sin permiso, pide perdón por ello y suplica que le vuelvan a readmitir en la Catedral.

31 de Julio de 1677, D. Joseph Sanz/ Organista/ Edictos, fol. 354v.

“Juntos Capitularm^{te} los Ss^{es} Dean y Cab^o se vio carta q^o a dhos Ss^{es} escribe D. Joseph Sanz R^o Organista que fue de esta Sta Iglesia y aora lo es de la Capp^{la} R^l su fha en M^d 29 de este mes en que reconociendo el yerro, que hizo faltando de el servicio de esta S^{ta} Iglesia supp^{ca} a dhos Ss^{es} que ussando de su benignidad, y grandeza le buelban al estado de su gracia dandole licencia para continuar su exercicio en servicio de esta S^{ta} Iglesia ofreciendo dedicarse con todo desvelo toda su vida a desempeñar su obligazion, sirviendose de hazerle esta mrd, y conferido sobre ello y visto lo acordado en 10 de este press^{te} mes y año, en que se mandaron poner edictos a la dha Razion, con termino de 60 dias con el salario, y en la forma, que se refiere en el acto capitular de dicho dia, acordaron se pongan los dhos edictos con toda brebedad, con termino de 40 dias y con el salario contenido en el dho acto capitular de 10 de este mes.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 38, 1674-1677)

DOCUMENTO XXX

Toledo, 9-IX-1677

Se ponen edictos a la ración de organista tras la marcha de Joseph Sanz a la Capilla Real de Madrid.

9 de Septiembre de 1677, Organista, fol. 361v.

“Este día aviendo conferido sobre la necesidad urgente, que ay de organistas, para el servicio de esta Santa Iglesia, respecto de no aver quedado, mas que Simon de Morales, que se halla mui viejo, ziego y sordo, y con poca salud, y Juan de Jumela, que ha buuelto a estar enfermo, y que D. Joseph Sanz, que ha pretendido bolber a su Razion y salario, no ha podido disponer hasta aora se le de le licencia en la Cap^{la} R^l, donde es organista, para poderlo executar, si bien esta con esperanza de conseguirlo y haziendo sobre ello vissas diligencias; acordaron que en la forma y por el termino, que esta determinado p^r dhos Ss^{es} se pongan edictos a la dha Razion ofreciendo juntam^{te} el salario que esta acordado”.

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 38, 1674-1677)

DOCUMENTO XXXI

Toledo, 26-X-1678

Informe de Joseph Solana sobre las modificaciones que necesitan los órganos de la Catedral de Toledo.

26 de octubre de 1678, Organos ff. 79v y 80

“Llamados y aviendo conferido sobre la proposizion q^e se hizo en 14 de este Mes en orden a el aderezo del Organo q^e esta en esta S^{ta} Iglesia en el choro del S^r Dean, y augmentarle con las voçes y registros convenientes a lo moderno para el m^{or} serv^o del culto divino y dezenia y grandeza de esta S^{ta} Iglesia, y visto sobre ello el informe y parecer del R^{co} Organista echo en virtud de Orden y acuerdo de dhos SS^{es} y teniendo juntam^{te} considerazion a la cortedad del otro Organo de enfrente que ordinariam^{te} sirve por la nezesidad de repararse el de el choro del S^r Dean, que solo tiene 3 registros, q^{do} en otras iglesias particulares los ay de a 40 y 50 con grande variedad y armonia siendo los instrumentos prinzipales para la çelebrazion de los divinos ofizios y m^{or} lucimiento de la Musica y Capp^{la} assi en lo comun, como en las repetidas solemnidades que zelebra esta S^{ta} Igla, acordaron se escriba a su Em^a proponiendole todo lo referido y suplicandole se sirva de dar orden a el S^r Obrero maior p^a que p^a q^{ta} de la Obra haziendo ver los dhos Organos por las Personas de maior intelligença, gusto y peritas en este Ministerio, se hagan Organos competentes con todo aquel lleno y primo que requiere la grandeza de esta S^{ta} Iglesia mandando que se execute con la maior brebedad que sea posible.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 39, 1678-Mayo 1681)

DOCUMENTO XXXII

Toledo, 16-VII-1679

Boda de Carlos II y María Luisa de Orleans.

16 de julio de 1679, Casam^{to} del Rey / nro S^r / Alegrias / Duda sobre si se dara / la enhorabuena a la / Reyna nra S^{ra}, ff. 152v y 153.

“Este día el S^r MaestreEscuela, que presidia, hizo demostracion de un papel que le ha escrito Dⁿ Pedro de Porres y toledo May^{mo} de la Reyna nrs S^{ra} en que le da a entender, como su Mag^d le ha mandado diga a dho S^r Presidente, para que lo partizepe a el Cab^o que en atençion de averse publicado la boda de el Rey nro S^r se han de poner luminarias los tres dias siguientes en su R^l Palaçio de esta Ciu^d y en las casas de el ayuntam^{to} de ella, y que sera mui del agrado de su Mag^d q^e esta S^{ta} Iglesia haga la mesma demostracion, y que a este efecto le da esta notiçia, y conferido y votado sobre ello, y aviendo visto el exemplar de 20 y 21 de Nov^o de 1676 en que con ocasion de las capitulaciones del casam^{to} de su Mag^d que primero se trato con la Serenisima S^{ta} D^a Maria Antonia hija del S^r Emperador, por los motivos, que se refieren en dhos actos capitulares, y sin haver escrito el Rey nro S^r a dhos actos capitulares, y sin haver escrito el Rey nro S^r a dhos SS^{es} sobre esta mat^{ra} se paso a hazer la demostracion de alegrias, y regozijos de luminarias, chirimias y campanas, que de ellos consta, y aviendo tenido consideracion que en la ocasion press^{te} tanpoco el Rey nro S^r se ha servido de favorecer a esta S^{ta} Igl^a con esta notiçia, aunque ha escrito a la Ciu^d y discurrido si respecto de lo referido se haria esta demostracion, o se suspenderia hasta tanto que dando lugar, se esperase a que su Mag^d escribiese a el Cab^o haciendole en esto la honrra, que acostumbra, o si respecto de la orden de la Reyna nra S^{ra} cuio motivo pareçia bastante se haria desde luego, y al mismo tpo que su Mag^d en su R^l Palaçio mande se haga la dha demostracion, acordaron que estas tres noches proximas en que la Reyna nrs S^{ra} tiene dada orden que con el dho motivo se hagan y pongan luminarias en su R^l Palaçio, se corresponda en esta S^{ta} Igl^a con las alegrias de lamparillas en la torre, chirimias y claustros de campanas, como su Mag^d tiene mandado y en su nombre ha insinuado el dho su May^{mo} = y aviendose propuesto y conferido sobre si seria conveniente que en consequençia de la dha demostracion fuese esta S^{ta} Iglesia, por medio de sus comisarios, que para este efecto se nombraron a besar la mano a la Reyna nra S^{ra} y a darla la enhorabuena del casam^{to} del Rey nro S^r su hijo, y aviendose entendido que la Ciu^d logrando, como siempre lo ha deseado, la ocasion de antiçiparse a el Cab^o esta prevenida y tiene dispuesto hazer esta funccion esta tarde, y reconociendo quan grave inconveniente sera ir despues esta S^{ta} Igl^a, aviendo sido siempre la primera en semejantes funciones y discurrido si por no poderse lograr aora, seria menor inconveniente omitirlo, que cumplir con este obsequio, y diferirlo hasta q^e con ocasion de que el Rey nro S^r escriba a esta S^{ta} Igl^a dandola notiçia de su feliz casam^{to} se embien Comisarios que den la enhorabuena a su Mag^d y despues a la Reyna nra S^{ra} acordaron que por aora se escuse pasar a esta diligençia por los inconvenientes referido, y que el S^r Maestre Escuela ponga en la notiçia del Em^o S^r Card^l nro Prelado esta resoluçion, y las razones, y motivos de ella para que con su acuerdo y direccion se execute, y si pareçiere otra cosa, de q^{ta} a el Cab^o para tomar en todo el acuerdo conveniente.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 39, 1678-Mayo 1681)

DOCUMENTO XXXIII

Toledo, 14-VIII-1680

Se recibe por ministril sacabuche a Juan de Medina, seise, tras su periodo de aprendizaje del instrumento.

14 de Agosto de 1680, Sacabuche, fol. 256.

“Llamados y vista la peticion de Juan de Medina seyse que ha sido en esta S^{ta} Iglesia en que ha servido diez años, y despues que le falto la voz, se ha aplicado a tañer instrumento de sacabuche, en cuió ministerio suplica a dhos Ss^{es} le manden admitir a su serv^o señalandole el salario que fueren servidos y conferido y votado sobre ello, y sentando por ciertas su habilidad y suficiencia y la necesidad que ay de este instrumento para servicio de la Cap^{la} por estar jubilado Joseph de Orgaz y Thomas de la Bermeja viejo y ciego, por habas a maior p^{te} que fueron todas blancas le recibieron por Ministril de sacabuche y aviendo conferido sobre el salario que se le señalara por habas a 2/3 p^{tes} que tambien fueron todas blancas le señalaron 200 ducados cada año en la rentas de la Obra, y acordaron se escriba y suplique a su Em^a se los mande escribir en los libros de ella.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 39, 1678-mayo 1681)

DOCUMENTO XXXIV

Toledo, 20-V-1681

Discusión entre la Capilla de las Descalzas Reales de Madrid y la Catedral de Toledo en torno al cantor tiple Thomás César.

20 de Mayo de 1681, Carta del Secretario del Despacho Universal sobre un cantor, ff. 350v y 351.

“Este dho día, el S^{or} D^{or} Françisco de Arando, Arz^{no} de Toledo, que presidia, puso en la notiçia de dhos SS^{es} aver tenido una carta de D^{on} Geronimo de Eguia SS^{no} de el despacho universal, su fha en M^d 17 de este mes que aviendose manifestado y leído, le dize que aviendo entendido su Mag^d que Thomas Çesar, musico de la Capp^{la} de las Descalzas R^s de aquella Corte pidio liçençia para venir por 12 dias a esta Çiu^d y que q^{do} avia de aver buuelto, ha escrito quiere quedarse acomodado p^r musico de esta S^{ta} Igla, le ha mandado su Mag^d diga a el dho S^{or} Arz^{no} sera mui de su agrado y serv^o que por su p^{te} disponga se baia luego a asistir a la Octava del Corpus, y a la de nra S^a del Milagro, suspendiendo entre tanto el que le admita esta S^{ta} Iglesia, y que de aviso de averlo assi executado, y aviendo conferido sobre ello, y discurrido en el inconveniente de tolerar que la Capp^{la} de las Descalzas, y la de la Encarnaz^{on} valiendose de estos medios, procure quitar a esta S^{ta} Iglesia sus Ministros, quando de parte de ella no se ha hecho diligençia en solliçitarlos, sino es que voluntarios se vienen, como suzede irse de aqui los que en ello tienen conveniençia, dejandolos obrar con libertad, y q^e aviendo estado en otra ocasion este Ministro sirviendo a esta S^{ta} Iglesia, se fue a la dha Capp^{la} de las Descalzas, sin averle puesto embarazo, y que no estando dedicado inmediatam^{te} a el serv^o de su Mag^d en su R^d Capp^{la} a que se tiene espeçial atençion, parece no se puede escusar el hazer representazⁿ de las razones, que asistan a esta S^{ta} Iglesia, para que se sirva de mandar favorezerla en la retençion de este Ministro, y que se sobresea en su R^d mandato, acordaron que el dho S^{or} Arz^{no} de Toledo, por si, responda a el dho D. Ger^{mo} de Eguia, dandole a entender lo que en esta mat^a es digno de ponderazⁿ y ha entendido de la conferençia para que lo represente y ponga en la notiçia de su Mag^d suplicandole en n^e de esta S^{ta} Iglesia, que como su Patron la honrra, dando providençia para este negoçio.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 39, 1678-mayo 1681)

DOCUMENTO XXXV

Toledo, 9-II-1691

Se estudian los documentos ya existentes acerca del tiempo que han de estar los seises en casa del Maestro de Capilla.

9 de Febrero de 1691, Seyses grandes, fol. 140.

“Y haviendose propuesto y conferido sobre la necesidad que ay de seyses y que ha algunos años que se estan manteniendo y conservando algunos que por grande, y haverles faltado la voz, no pueden servir en su ministerio y en sus alimentos y asistencias tienen muchos gastos, el Ref^{er} y obra que concurran dellos con la proporcion que respective les corresponde, y que seria conveniente ver lo que en este caso se puede y deve hacer: acordaron que se vean los exemplares que ay sobre el tiempo que estan los seyses en casa del M^o de Capilla y se llame para tomar resolucion sobre todo y cometieron esta diligencia y la del punto antecedente del S^r D. Miguel del Olmo que haga relacion de lo que se ofreciere”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 44, 1690-1692)

DOCUMENTO XXXVI

Toledo, 18-V-1696

Fallecimiento de la Reina Mariana de Austria.

18 de mayo de 1696, Carta de su Em^a/sobre/la noticia de la muerte de la / Reyna Madre Nra S^{ra}, ff. 359v y 360.

“Juntos Capitularmente los S^{res} Dean y Cab^o mientras Prima se vio carta de su Em^a que traxo un proprio que llevo anoche a las 10 y media, su fha en M^d de ayer 17 de este mes, en que da cuenta a dhos S^{res} de como murio la Reyna Madre Nra S^{ra} aquella noche cerca de las 12 y que con el devido sentim^{to} les da el pesame, y su Em^a le recife de esta universal perdida, y que demas de la Obligazion por la particular devocion que su Mag^d que este en el zielo mantenia a esta S^{ta} Iglesia, seran mui proprias de dhos S^{res} sus Oraziones= y haviendo conferido sobre esta novedad y hallarse al presente la Imagen de Nra S^{ra} del Sagrario en el Altar maior en el novenario que se hazia por la salud de su Mag^d y sobre si se la ha de decir o no oy misa, y forma debolverla a su Cap^{lla} acordaron se omitta oy la dha misa del novenario y de a entender esta resolucion a la parte de la Ciu^d que ha embiado recado, y a saver si ha de haver o no la dha misa para venir a asistir a ella o escusarlo= y que acabada Sexta se corra el velo y vaje a Nra S^{ra} colocandola en la Cap^{lla} maior junto a las gradas poniendo su dose, y que al comenzar nona esta tarde se buelva a correr el dho velo y a descubrir a su Mag^d y se continue velar, y que despues de Completas se lleve en procesion a su Cap^{lla} dando media buelta a la Iglesia, y cantando la letania de nra S^{ra} y terminandola con las Oraziones concernientes, omitiendo la que se ha dicho hasta ora pro infirma= y acordaron se escriba y responda a su Em^a dandole el pesame de la muerte de su Mag^d y poniendo en su noticia esta resolucion, y el estilo que se ha observado en esta su S^{ta} Iglesia de no pasar a hazer demostrazion de Campanas y sufragios hasta tener sobre ello carta de su Mag^d como se ha reconozido en el exemplar de la muerte de la S^{ra} Reyna D^a Maria Luisa de Orleans, su primera Muger, de que consta de los actos Capitulares de 4 y 5 de Febrero de 1689 que se vieron para este ezepto.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 45, 1693-Junio 1696)

DOCUMENTO XXXVII

Toledo, 15-I-1697

Conceden una licencia por enfermedad a Francisco de Porras, ministril bajón.

15 de enero de 1697, Ministril licencia para salir a hazer exercicio por sus achaques, fol. 74.

“Este dho día vista la peticion de Fran^{co} de Porras Ministril Bajon de esta S^{ta} Iglesia y la certificazion del Medico que le asiste a su curazion; acordaron permitirle que por termino de 20 días pueda salir a horas competentes a hazer exercicio sin que sea multado en los cantos de organo que perdiere por esta causa.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 46, julio 1696-julio 1699)

DOCUMENTO XXXVIII

Toledo, 7-V-1698

El Rey Carlos II asiste a la celebración de la Fiesta de la Ascensión en la Catedral de Toledo.

7 de mayo de 1698, Misa a Nra S^{ra} del Sagrario / a devocion de su Mag^d / Hora que quieren tener sus Mag^{des} en la Cap^{lla} de Nra / S^{ra} con Musica, ff. 229v y 230.

“Juntos Capitularmente los S^{res} Dean y Cab^o mientras Completas el S^{or} Arz^{no} de toledo dio quenta de haverle participado su Em^a ha mandado su Mag^d que a devocion suya se diga y Cante mañana día de la Ascension despues de las horas del choro una misa Solemne a Nra S^{ra} del Sagrario, a que asista el Cab^o en la forma ordinaria, y concurrir a su Em^a y sus Mag^{des} han de estar en el Balcon, y que por la tarde de dos a tres quieren tener la hora en la dha Capilla, asistiendo en el Balcon, y que durante ella ha de estar Cantando la Musica Villancicos, y Motetes a Nra S^{ra} y terminar la Con Salve, y conferido sobre ello: acordaron se haga y execute todo mo ha parecido a su Em^a y mandado sus Mag^{des} y que para que gozen de la Musica se ponga la Cap^{lla} en el choro que pasa a el ochavo, frente del Balcon, y que en la misa no haya Capas ni Cetros, y esta la diga el S^{or} mas antiguo de los quatro que estan prevenidos para misas rezadas, y que los tres siguientes por su orden las digan despues si gustaren sus Mag^{des} oyrlas = Y que respecto de concurrir la hora con la Nona del choro, se encargue a el Mro de Cap^{lla} embie a el dos Bajones para que se Cante a favordon, y se cumpla con ambas obligaciones.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 46, Julio 1696 - Julio 1699)

DOCUMENTO XXXIX

Toledo, 21-I-1699

Conceden a Juan Suarez de Cuebas, ministril corneta, una licencia para que se marche a su tierra durante un año por graves problemas de salud.

21 de Enero de 1699, Juan Suarez de Cuebas ministril enfermo licencia de ausencia por un año, ff. 335v, 336, 336v.

“Llamados los S^{tes} Dean y Cab^o y vista la peticion de Juan Suarez de Cuebas Ministril corneta de esta S^{ta} Iglesia en que representando a dhos S^{tes} haver 40 años que fue recibido en ella, y que ha que sirve en este ministerio con la puntualidad y asistencia que consta a dhos S^{tes} sin haver apreciado las ocasiones que se han ofrezido de su mayor conveniencia, por tener en mas su buena ley y la de permanecer en servicio de dhos S^{tes} como empleo de su mayor estimacion, pone en su consideracion haver sido Dios servido de que con el continuo y penoso exercicio del Instrumento de Corneta se ha quebrado, y juntamente padeze el achaque de hechar sangre por la boca, que le ha repetido y puesto en peligro de la vida, y en estado de no poder proseguir su exercicio, y que para mantenerse en el goze de su salario observa venir al choro haciendo en el su residencia, con la mortificazion de no poder tañer, para no ser mulctado en las penas de Canto de organo impuestas a los que faltan conforme al estilo practicado en esta S^{ta} Iglesia, y que porque como consta de la fe de Medico que presenta le conviene mucho hazer alguna mansion en el lugar de Nava Hermosa, en que ha estado con naturalizado al temple y ayres de aquel Paraje para conservar su salud, pide y suplica con todo rendimiento a los dhos S^{tes} se sirvan darle licencia para hazer ausencia por el tiempo que fuera mas de suagrado, y que en el ynterin no sea mulctado en las penas de Canto de Organo, correspondientes a su ausencia, teniendo presentes sus servicios, y las muchas obligaciones con que se halla de Muger y hijos, sin otros medios para sus asistencias que el de su salario, en que recibir a la mrd y honra que se promete de la piedad y grandeza de dhos S^{tes} y haviendo visto la fe del S^r D. Juan Perez Escudero Medico de esta ciu^d y su sentir sobre el estado de la enfermedad del dho Juan Suarez conferido y votado sobre ello: acordaron que sin que sea exemplar para otros Ministros en quienes no militen razones especiales que han dado motivo a esta resolucion, concedian y concedieron a el dho Juan Suarez licenzia para que por termino de un año pueda hazer ausencia de esta ciu^d sin que sea mulctado en los cantos de organo, y los demas que se estila.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 46, julio 1696-julio 1699)

DOCUMENTO XL

Toledo, 18-VI-1700

Jubilación del organista Pedro Gaude con la mitad su asignación con el objetivo de poder aumentar el salario al organista Mathias Solana.

18 de Junio de 1700, D. Pedro Gaude, ayudante de horganista jubilado con la mitad del salario, ff. 131v, 132, 132v y 133.

“Llamados los S^{tes} Dean y Cab^o, con el motivo de tratar de cierta proposicion con vista de los Exemplares de jubilaciones de Ministros de esta S^{ta} Iglesia, y haviendo oydo la relacion e ynforme que de ellos hizo el S^{or} D. Juan Fran^{co} Manrique, que en virtud de comission del Cab^o de 9 de este mes dijo haverlos reconocido, asi los tocantes a jubilaciones de Ministros del Cab^o como Musicos, refiriendo lo que sobre ellos consta de los actos capitulares de 16 de octubre de 1609= 30 de Abril de 1622= 6 y 10 de Mayo de dho año= 9 de Agosto de 1647= 23 de Mayo de 1652= 16 de Mayo de 1659= 25 de Febrero de 1662= 20 de Julio de 1663= 15 de Henero de 1668= 30 de dho mes y año= 23 de Febrero de el= 15 de Abril y 7 de Mayo de 1670= 14 y 28 de Julio y 14 de Agosto de 1672= 7 de Septiembre de 1673= 17 de Febrero de 1674= 13 de Febrero de 1676= 20 de Febrero de 1686= 1^o de Julio de 1695= 25 de Febrero de 1698= 17 de Julio de 1699 y juntamente el acto capitular de 9 de agosto de 1678 en que se acordo se llamase a D. Pedro Gaude= y el de 23 de Sep^{re} de dho año, en que el suso dho fue recibido por Ayudante de Organista de esta S^{ta} Iglesia con 500 ducados de salario que se le asignaron en las rentas de la obra= y en 2 de Septiembre de 1681= y 13 de Marzo de 1682 en que se mando llamar para conferir y determinar si respecto del estado y minoracion de las rentas de la obra convendria reformar los salarios de los Ministros de ella, y haviendo llamado en 17 de dho mes y año, se acordo no se hiciese novedad, y en este estado y esta materia sin haverse buuelto ablar en ella= y haviendose conferido y discurrido ahora sobre la forma y providencia que podra darse, reconociendo el crecido salario de 500 ducados con que fue recibido el dho D. Pedro Gaude, que desde entonces ha gozado y goza, y el atraso con que se halla en el adelantamiento de su habilidad, negado ya por su hedad y corta o ninguna aplicacion a lograrla, y que a su vista, y que a su vista, y del dho exceso de salario de los demas Ayudantes de Organista que se hallan en los que tienen tan ynferiores y mas aplicados, siempre estan emulando y en la pretension de sus aumentos, y asegurar sus conveniencias, y considerando lo granada que se halla la obra con los salarios y gozan en ella 1250 ducados en esta manera el principal con su Racion 300 ducados= el dho D. Pedro Gaude 500 ducados= Fran^{co} de Cardenas 200 ducados= y Mathias Solana 250 ducados, y con todo este gasto se experimenta con el organo nuevo no haver quien de ellos execute lo que se ofreze con cuyo motivo pareze preciso buscar y traer el mejor organista que se hallare ya que se sento estar mui inclinado su Em^a conferido y votado sobre todo; acordaron jubilar al dho D. Pedro Gaude, aunque no lo ha pedido ni pretende, moderandole de los dhos 500 ducados la mitad, y que los 250 ducados restantes los goze y lleve, do quiera que se hallare, viviendo dentro o fuera de este ciu^d mientras no se acomodare en otra parte, y que de todo lo referido y de los motivos se de cuenta y escriba a su Em^a para que sobre ello tome el acuerdo que tubiere por conveniente= y el S^{or} D. Juan Fran^{co} Manrique votado en su lugar dijo que protestava y protesto la resolucion por no haver exemplar de jubilar a quien no lo pide, y que pedia y pidio se escribiese esta su protesta, para que siempre constase, y que surtiese el efecto que hubiese lugar. “

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 47, julio 1699-agosto 1702)

DOCUMENTO XLI

Toledo, 12-XI-1700

Carta de la Reyna comunicando la muerte y ordenando las honras de Carlos II.

12 de noviembre de 1700, Carta de la Reyna / nra S^{ra}. y S^{res} Govern^{res} / dando q^{ta} de la muerte / del Rey / Señalar dia p^a dar / principio al Noben^o / de responsos = / Y / Para las Honrras / Combidar a la Ciu^d / Nombrar Comissarios/ que den el pesame a / ff, 191v y 192.

“Juntos Capitularm^{te} los S^{res} Dean y Cabildo mientras completas, y aviendo visto la carta de la Reyna nra S^{ra} y S^{res} Gobernadores, su fha de 9 deste mes, que remite su Em^a en la suia de 10 del manifestando el dolor, y sentim^{to} en que les a puesto la perdida que con la muerte del Rey nro S^{or} D. Carlos Segundo, que está en gloria, se á seguido a estos Reynos, de que han querido avisar al Cabildo, y encargarle, como afectuosam^{te} lo haçen, disponga que en esta S^{ta} Igl^a se hagan las honrras, sacrificios, y exequias que en semexantes casos acostumbra, que en ello se darán por mui servidos, conferido y votado sobre ello: Acordaron que el Domingo proximo 14 de este mes se dé principio al Nobenario de responsos, y el lunes 22 del por la tarde, y el martes sig^{te} p^r la mañana se digan la Vigilia, y Missa de honrras, y que se responda, y de esta notiçia a la Reyna nra S^{ra} y S^{res} Gobernadores en la forma y con el tratam^{to} que contiene la minuta que a imbiado su Em^a = Y que participen esta resoluçion a la Ciudad, para que concurra a las dhas funciones, los S^{res} D. Bartholome de Zernuda, y D^{or} D. Juan Ballano, Y nombraron por Comissarios que en nombre de esta S^{ta} Igl^a den el pesame a la Reyna nra S^{ra} a los S^{res} Capiscol Vicario de Choro, D. Ju^o Fran^{co} Manrique, y Don Lope de Sierra Ossorio, que se hallan en Madrid, imbiando la carta de creença al S^{or} Capiscol, como mas antiguo Dig^d = Y asimismo, acordaron se dé quenta de todo, y ponga en la noticia de su Em^a respondiend con la debida estimacion a su carta.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 47, Julio 1699 - Agosto 1702)

DOCUMENTO XLII

Toledo, 3-II-1701

Llegada a Toledo de la Reina Maria de Neoburgo, viuda de Carlos II.

3 de febrero de 1701, Entrada de la Reyna / en esta Ciudad, ff. 225 y 225v.

“Juntos Capitularm^{te} los S^{res} Dean y Cabildo mientras Visperas, y aviendo visto lo que en respuest de la carta que el S^{or} Arcediano de Talavera escribio con Proprio esta mañana a Olias a D. Juan de Villavicençio, le insinua diciendole aver recibido el Proprio en el camino, y q luego en Olias se puso a los pies de la Reyna nra S^a participandola la Carta, y demostraciones de atencion, y firmeza desta S^{ta} Iglesia, que a estimado su Mag^d mucho, y anticipa las gracias, como lo hara personalm^{te} y que en quanto a demostracion publica en su llegada, de ningun modo se execute, por que su estado no lo permite, y que entrará de noche disimuladam^{te} y conferido sobre ello: acordaron no se haga novedad, y que solo esté prevenido el Altar de Nra S^a del Sagrario con luzes, y los transitos de las tribunas, que vienen desde las Casas Arçobispales a la q esta enfrente de la Capilla, para quando su Mag^d quiera pasar a ver a la Virgen como pareçe a dado a entender= Y que el dho S^{or} Arcediano de Talavera procure ver esta noche al dho D. Juan de Villavicençio a qⁿ pida represente a la Reyna lo mucho que el Cab^o desea atender a quanto sea de su maior serv^o y R^e agrado para que vea, y de Orden en la forma que gustare ser servida.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 47, Julio 1699 - Agosto 1702)

DOCUMENTO XLIII

Toledo, 1-VIII-1701

Felipe V visita la Catedral de Toledo.

1 de agosto de 1701, Carta de su Em^a / sobre / La Venida de el Rey, ff. 274 y 274v.

“Juntos Capitularmente los Señores Dean y Cabildo con vista de lo que su Em^a por su carta de 31 de Julio pasado, que ha venido con Propio, escribe, avisando lo que se le ofreze y tiene entendido cerca de la venida de su Mag^d a esta Ciudad que sera cierta el día 3 de este mes, y lo que en su recibimiento, y obsequio se podra disponer; acordaron que respecto de no decir su Em^a la hora cierta, en que llegara su Mag^d, se toque a Prima de cinco a seis y entre en el Choro a esta hora omitiendo la missa de Prima, y que se prevengan y conviden dos Missas por sí su Mag^d quisiere oír mas que una, y que el S^r Arz^{no} de talavera, procure saber de los Criados de su Mag^d a que hora vajara desde las Cassas Arzobispales, en donde se ha de apearse, y que en las Naves por donde ha de pasar a la ala Capilla mayor, y ala de el Sagrario se pongan Bancos, con que pueden desembarazadas, y desahogadas de el mucho concurso de gente, que por no haverse de çerrar las puertas de la Yglesia habra; y que se prevenga al Maestro de Capilla tenga papeles promptas, por su Magestad gusta de que se cante alguna letra y Salve, Cuidando el Mro de Ceremonias y los Pertigueros de que mientras se dijeren las Missas esten los Choros puestos en orden arrimados a las Paredes de la Capilla de el Sagrario; Y que se responda con toda estimac^{on} a su Em^a.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 47, Julio 1699 - Agosto 1702)

DOCUMENTO XLIV

Toledo, 19-IX-1703

El cantor contrabajo, Juan Rubio Galán, solicita que no se le tengan en cuenta sus faltas debido a su avanzada edad.

19 de Septiembre de 1703, Dⁿ Juan Rubio Galan Raz^{ro} Contrabajo, ff. 221 y 221v.

“Este dicho día habiendo visto una petición de Dⁿ Juan Rubio Galan Raz^{ro} Contrabajo de esta Sta Iglesia en que representando hallarse en la edad de unos sesenta años, y haver servido mas de cinquenta y dos, desde que comenzo a exercer el ministerio de seyse, con la puntualidad y buena ley que es notorio, suplica a los dicho señores sean servidos declararse por sexagenario para que no se le multe en las semanas y mandar assimismo concederle algun alivio, el que mas sea de su agrado, en atencion a sus servicios y mucha edad, y conferido y votado sobre ello; acordaron de conformidad, no se le quenten ni apunten las penas de las semanas que le tocaren y que para tener determinacion en el punto de la pretension de algun alivio, se llame para resolverlo con la deliverancia que conviene”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 48, septiembre 1702-1704)

DOCUMENTO XLV

Toledo, 27-IX-1703

Permiten al cantor contrabajo Juan Rubio Galán, que vaya a servir al coro cuando pueda debido a su avanzada edad.

27 de Septiembre de 1703, Dn Juan Rubio Galan, Raz^{ro} Contrabajo, ff. 225v y 226.

“Llamados y vista la peticion de Dⁿ Juan Rubio Galan R^{ro} Contrabajo de esta Sta Iglesia, en que suplica a dichos señores sean servidos concederle algun alivio de la obligacion de la residencia del choro en atencion a lo mucho que ha servido y hallarse con mas de sesenta años de edad; conferido y votado sobre ello, con deseo de hallar arbitrio, para condescender a su pretension; acordaron que respecto de no haver exemplar, y en consideracion de los inconvenientes que el hacerle podra tener en adelante, se le da a entender asista como mejor pudiere, y que cada tercio pida se le remitan los cantos de organo que aya perdido, y asimismo pida excusas y desexcusas siempre que le pareciere necesitarlas, con la seguridad de que atendiendo a los motivos que ha representado, se le concedera uno y otro por el Cab^o, como tambien otro cualquier alivio que se discurra”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 48, septiembre 1702-1704)

DOCUMENTO XLVI

Toledo, 1-II-1704

El arpista de la catedral Diego Fernández de Huete solicita una ayuda de costa para sufragar los gastos que le ha supuesto la publicación de su Tratado de Arpa.

1 de Febrero de 1704, Arpista, ff. 290 y 290v.

“Llamados y vista una petición de D. Diego Fernz de Huete Arpista de esta S^{ta} Iglesia, en que representando haver despuesto, y dado ala estampa un libro de Cifras de Arpa muy convenientes p^a el culto divino, y los excesivos gastos y emperios que le ha ocasionado; sup^{ca} a dhos S^{res}, se sirvan mandarle socorrer para ellos, con alguna ayuda de costa; conferido y votado sobre ello, por habas a dos tercias partes que todas fueron blancas; acordaron se suplique a su Em^a sea servido en atencion a estos motivos, y a su buena habilidad, y puntual asistencia mandarle librar en las rentas de la obra 50 duc^s, por esta vez.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 48, septiembre 1702-1704)

DOCUMENTO XLVII

Toledo, 9-IV-1704

Se encarga al bibliotecario que ponga en la biblioteca de la Catedral el nuevo Libro de Cifra de Arpa de Diego Fernández de Huete.

9 de Abril de 1704, Arpista de esta S^{ta} Iglesia Libro de Cifra de Arpa que a compuesto, fol 319.

“Este día se vio una petición de D. Diego Fernz de Huete Arpista de esta S^{ta} Iglesia con un libro de Cifra de Arpa pertenec^{te} al culto divino que a compuesto y dado ala estampa, y le presenta a los dhos S^{res} Y habiendo estimado esta atención del Arpista, mandaron se entregue y cargue al Bibliotecario para que lo ponga en la librería de esta S^{ta} Iglesia.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 48, septiembre 1702-1704)

DOCUMENTO XLVIII

Toledo, 26-VI-1704

Problemas entre los miembros de la Capilla de Música con motivo de las fiestas celebradas fuera de la Catedral.

26 de junio de 1704, Cantores de esta / S^{ta} Iglesia / forma de su asis/tencia a las fies/tas fuera de ella / Vease Cab^o 20 de Junio/ de 1725/ Noticie este acuerdo, y di / copia del a Dⁿ P^o Ardanaz / Mro de Capilla, y a Fran^{co} de / de Cardenas, Ay^{te} de Organ^{ta} / y Cajero, p^a que haciendolo / saver el Mro a los demas /Raz^{ros} y Cardenas a los salari/ados observen lo en el con/tenido / Y assi mismo / le hice notorio al Liz^{do} Mig^l Ruiz /Sauco apunt^{or} para lo conducente/ a las multas , todo en 30 de Jun^o de 1704. ff. 349, 349v, 350 y 350v.

“Llamados, y Vistas dos peticiones una del Mro de Capilla y demas Raz^{ros} Musicos de esta S^{ta} Igl^a y otra de los Musicos asalariados, Ministriles, Organistas, e instrumentistas de Cuerda, de que se hace mencion en los Actos Capitulares de 5 y 16 de Mayo pasado; y aviendo oydo la relacion, que el S^{or} Doct^r Dⁿ Phelipe Ant^o Gil Taboada (en conform^d de la Comiss^{on} que sele dió) hizo de las providencias , que por diferentes acuerdos Capitulares consta averse tomado por dhos S^{res} para obviar los inconvenientes de intentar separarse unos de otros para assitir a las fiestas, que seles convidan fuera de esta S^{ta} Iglesia, y evitar las controversias, que entre sí suelen con esta ocasion originarse, y assimismo de los motivos, que ha podido inquirir tuvieron los Musicos asalariados, y Ministriles para averse al pres^{te} separado del Mro de Capilla y racioneros musicos aceptando, y cumpliendo por sí solos algunas fiestas, y llevando a ellas los Seises, todo contra lo prevenido p^r dhos Actos Capitulares = y Vistos los de 8 de febr^o de 1646= 9 de Julio de 1659. y 1 de Julio de 1675. conferido, y votado sobre dar forma para la observancia de lo dispuesto en dhos acuerdos, y hechoso reflexion, de que las diferencias que al pres^{te} han dado motivo a acudir unos, y otros en queja a dhos S^{res} se han ocasionado, al Mro de Capilla y Raz^{ros} por la resolucion de quererse portar independientes los asalariados, y Ministriles, y a estos por la mala proporcion en el repartim^{to} del estipendio por la asistencia a las fiestas, sintiendose de que aya percivido hasta aora cada Raz^o la mitad mas, que el asalareado; Acordaron que de oy en adelante no pueda la Musica aceptar, ni assitir a fiesta alguna sino es concurriendo toda la Capilla junta con el Mro en la conform^d y con la pena de 10 duc^s a cada uno que no lo observare, que esta prevenido en el referido acto Capitulare de 9 de Jul^o de 1659 ni puedan aceptar en un día mas que una fiesta= y el estipendio, y emolumentos, que procedieren se repartan, y distribuyan con la proporcion de una tercera parte menos, que la que llevare el Raz^o para el asalariado, de forma que perciviendo el Raz^o 9 R^s aya de haver el asalariado 6 entendiendose en la misma conform^d para con los Ministriles, e instrumentistas de Cuerda, con la Circunstancia de que estos por razon del gasto de Cuerdas lleven el R^l mas, que parece averseles dado hasta aquí, a cuya forma y proporcion moderaron los dhos S^{res} la planta de estos repartim^{tos} quedandose en la mesma que hasta aora, la delos 6 R^s assignados al Mro de Capilla por razon delos papeles ; y 5 R^s al Cajero por el travajo de Cobrar, pagar, y a arbitrio dela Capilla el privilegiar por si en alguna utilidad mas al individuo de ella que juzgare corresponderle, como lo han hecho en algunas ocasiones = y que se tenga gran cuydado, en que los Seises no vayan a las fiestas que se ofrecieren , ni vuelvan a su Cassa sin la asistencia del Mro de Capilla o persona que los tenga a su cargo, y cuydado= en cuya conform^d mandaron se observe, guarde y cumpla por todos los dhos Musicos, y ministriles excepto en todo quando se disponga otra cosa por el Cab^o = y que para que les conste se les haga notorio por mi el Secret^{rio} este acuerdo y resoluz^{on} = y a cada uno de los asalariados, Ministriles, e instrumentistas penaron, y multaron en 4 R^s por la determinacion, que tomaron a separarse del Mro y demas Raz^{ros} sin aver pasado a dar quenta a dhos S^{res} que mandaron seles desquente por el apuntador en la forma q se les desfalcen las porciones en que son multados, por falta de assist^a en el Coro.”.

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 48, septiembre 1702-1704)

DOCUMENTO XLIX

Toledo, 13-VIII-1704

Despido de los Seises que muestran desinterés y poco aprovechamiento por la formación que reciben en el seno de la Catedral de Toledo.

13 de agosto de 1704, Seises, ff. 374, 374v, 375 y 375v.

“Llamados los Sres Dean y Cabildo con el motivo de tratar de una proposicion como se acordo en el espirital de 4 de Julio pasado para determinar la providencia conveniente en razon de la que se excito en el, con ocasion de poco aprovechamiento que se reconoce en Juan de Molina, seyse y otros de los que en este ministerio estan actualmente sirviendo en esta Iglesia y aviendo visto un memorial que exhivio el S^r Arz^{no} vice Dean, en que el Raz^o Claust^o en cuya casa estan, y a cuyo cuidado corre al presente el gobierno de dichos seises por indisposicion del M^o de Capilla pone en consideracion del dicho S^r Arz^{no} para que lo participe a dichos S^{tes} el desconuelo en que se halla del poco aprobecamiento de Juan de Molina, Sebastian Ruiz y Blas Tirado, que son los tres de mas edad de los dichos seises, no conciviendo esperanza de que los dos primeros puedan ser de provecho alguno, por la variedad en la eleccion del ministerio a que aplicarse, del dicho Juan de Molina, y lo divertidos, que ambos andan, aviendo pasado a comprar, y tener ocultas diferentes armas, e inquietando a los demas= y refiriendo que Blas Tirado, tiene mejor inclinacion y se aplica al estudio del instrumento de corneta, que pidio a dichos señores aunque se ha dejado llevar tanto de las costumbres de los dos primeros, que considera dificultosa su enmienda concluyendo con la representacion de no tener por conveniente se mantengan con los pequeños, y pidiendo se sirvan dichos S^{tes} mandar se pongan en otra parte= y vistos assi mismos los actos capitulares de 20 de Sept de 1593 y 11 de Oct de 1632 en que se determinan diferentes providencias, assi para el gobierno de los seises, como en razon del tiempo de su asistencia en servicio de esta Sta Iglesia y hechoso mem^a de la que por acuerdos de 16 de Marzo de 1694 y 13 de Noviembre de 1699 se tomo con F^{co} de Alpuente seise, que fue della; se discurrio en razon de la que en consideracion del estado presente y certeza de las circuntancias del informe del Raz^o Claustreto debiera tomarse assi para el castigo de los excesos mencionados, como para la encomienda de los seises mas pequeños, y para su buena educacion, y la de los demas, que en adelante fueren recibidos, para este ministerio, y conferido y votado sobre todo acordaron, y mandaron lo siguiente: Primeramente acordaron despedir, y despidieron para desde luego a los dichos Juan de Molina y Sebastian Ruiz= y para los gastos del viaje de vuelta a sus casas, votandolo por havas a 2/3 partes (que todas fueron blancas) les mandaron librar 480 Rs de ayuda de costa por esta vez en la rentas del Reft^{or} y obra de por metad para ambos=

Que a Blas Tirado, se le da, y assigna determ^o para reconocer su enmienda y aprovechamiento hasta la Navidad de este año encargandose al dicho Raz^o Claust^o el cuydado de que se aplique en ir dando cuenta al Sr Dean del estado de ella para tomar resolucion, cumpliendo el dicho termino, en lo que de el se aya de disponer=

Que el dicho Raz^o Claust^o, M^o de Capilla o persona que tenga a su cuydado el gobierno de los seises, este en el de dar quenta a dicho señores quando qualquiera de ellas llegare a comenzar la muda para reconocer su genio, y aplicacion, y poder dar conveniente providencia de este fin, y al de que aprovechen el tiempo, o salgan del servicio de esta Sta Iglesia

Que se observe, y guarde puntualmente lo determinado en el dicho acto capit de 20 de Sept de 1593 para en quanto al gobierno de los dichos seises= y para que le conste, y pueda cumplir con su contenido se de al dicho Raz^o Claust^o un tanto de todos los capitulos que incluyen el memorial en el inserto=

Que respecto de que todos los años en el Cab^o de oficios, se nombran dos Sres Capitulares por visit^{tes} de seises, y clerizones, tengan, y se les encargo el cuydado, y reconocimiento del cumplimiento de la providencia determinada en el referido acto capit de 20 de Sept de 1593 remediando lo que ocurriere, y dando quenta al Cab^o de lo que se requieren.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 48, septiembre 1702-1704)

DOCUMENTO L

Toledo, 10-VII-1705

Joseph Diego González, cantor tiple de la Catedral de Toledo, se marcha a la Capilla Real por imposición del monarca.

10 de Julio de 1705, Musico Tiple de esta Sta Iglesia que se recibe en la R^l Capilla, fol. 85v.

“Este dia se vio carta del S^r Patriarca su 1^{ra} 9 de este mes en que da cuenta al S^{or} Dean de que aviendo su Mag^d oido a Joseph Diego Gonzalez Musico tiple desta S^{ta} Iglesia le avia mandado recibir a su R^l Capilla, sin que su Il^{ma} huviese tenido en ello intervencion. Y pide a dicho S^r Dean lo participe al Cab^o que entendido deello dixo se conformara con gran gusto en esto y lo demas que fuesse del R^l agrado de su Mag^d.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 49, 1705-1706)

DOCUMENTO LI

Toledo, 4-X-1706

Testamento del Maestro de Capilla Pedro de Ardanaz.

4 de octubre de 1706, TESTAMENTO, pp. 570, 570v, 571, 571v, 572 y 572v.

En el nombre de Dios todo poderoso y de la siempre Virgen María Madre suia y señora nuestra concebida sin mancha de pecado original desde el primer instante de su ser, se pase por este Publico Instrumento que Yo Dⁿ Pedro de Ardanaz presbítero racionero y maestro de capilla de la Sta Iglesia de esta ciudad de Toledo primada de las españas hijo legitimo de los Señores Dⁿ Sebastian de Ardanaz y D^a Juana de Balencia su muger difuntos vecinos que fueron de la ciudad de Tafalla en el Reino de Navarra de donde soy natural, estando enfermo y en mi capaz juicio y entendimiento natural creiendo y confesando el misterio de la Santissima Trinidad Padre hijo y espiritusanto que son tres personas distintas y una esencia divina y todo lo demas que tiene cree y confiesa la santa Madre Iglesia Catholica Romana en cuia fe y creencia he vivido y prometo vivir y morir y no apartandome de este intento y deseando poner mi Alma en Carrera de Salvación y estar prebenido para el inevitable trance de la muerte que es cosa natural a toda criatura y su hora incierta al servicio de Dios nuestro señor y seguridad de mi conciencia dispongo mi testamento en la forma siguiente

En primer lugar encomiendo mi Alma a nuestro mro y Redemptor Jesuchristo y le suplico que por los meritos de su sagrada Pasión la perdone y lleve a gozar de su Santa gloria para cuio fin pongo por mi interzesion y Abogada a la Verenisima Reina de los Angeles la Virgen Maria, al Santo Angel de mi guarda y a los demas de mi devozion

Difunto mi cuerpo sea vestido con avito y hornamento sazerdotal y dentro de una caja attaud sepultado en la dicha Santa Iglesia en el sitio y lugar que los Ill^{mos} Señores Dean y Cavildo de ella fueren servidos de señalar a quienes suplico con el maior rendimiento que devo manden hazer por mi Alma los sufragios que acostumbran con los Sres Prebendados

Acompañen en mi entierro a dichos señores Ill^{mos} la Cruz Cura y clerigos de la Parrochia donde yo viviere al tiempo de mi fallecimiento y doce religiosos de cada uno de los combentos de San Juan de los Reies, nuestra S^{ra} de el Carmen de Ôbservanzia, la Santissima trinidad, ntra Sra de la Merced y San Agustin de Calzados y Sⁿ Francisco de Paula, la Cofradía de la Santa Charidad y los niños de la Doctrina

El dia de mi fallecimiento si fuere hora y si no el siguiente se diga por mi Alma e interzesion la misa de cuerpo presente en dicha Sta Iglesia en la forma que lo estilan dichos señores Ill^{mos} con el nobenario de resposos sobre mi sepultura

Mando se digan por mi Alma e interzesion y por las de los dichos mis Padres Abuelos y difuntos de mi obligazion y devozion mill quinitentos y veinte misas rezadas la quarta parte en la dicha Parrochia donde yo falleciere con limosna de tres Reales cada una, zinquenta en cada uno de los referidos combentos cuias comunidades an de acompañar en mi entierro con limosna de dos Reales cada una Doszientas por la hermandad de S^{res} Capellanes de el choro de dicha santa iglesia y las restantes por mi hermandad de S^{res} Racioneros de ella en la capilla del Sepulcro y ambito de dicha Santa Iglesia estas y las de dicha hermandad con la dicha limosna de tres Reales cada una.

Tomese por mi intenzion Veinte Bullas de difuntos

Alas mandas forzosas acostumbradas en testamentos se de medio Real a cada una si se pidieren y un real de a ocho al Sto Sepulcro de Jerusalem

Y por la mucha devozion que tengo a la Gloriosa Santa Theresa de Jesus mando se den limosna a la Madre Priora y religiosas de el combento de Carmelitas Descalzas de esta ciudad Doszientos reales de vellon por una bez y las pido me encomienden a Dios en sus oraciones

Mando a cada uno de los combentos de Madres Capuchinas y de S^{ta} Ana la Real de esta ciudad zien reales vellon de limosna por una bez y pido a sus religiosas me encomienden a nuestro

Señor _____
Y por lo mucho que estimo a Don Juan de Medina mi hermano vezino de esta ziuudad mando una Bandeja de plata la que eligiere de dos que tengo y le pido me perdone esta corta demostrazion y encomiende a nuestro Señor _____

Y en demostrazion del mucho amor y voluntad que he tenido y tengo a D^a Sevastianiana de Ardanaz mi hermana muger del dicho Dⁿ Juan de Medina la mando unas manillas de perlas las mismas de que sea servido y sirve actualmente para que las goce y posea como alaja suia propia y la pido perdone esta corta demostrazion y que me tenga en su memoria para encomendarme a Dios _____

Mando a Maria de Medina viuda vezina de la Villa de Galbes hermana del dicho Dⁿ Juan de Medina en memoria de mi voluntad dos doblones de a dos escudos y la pido me encomiende a nuestro Señor _____

A Joseph de Ardanaz mi hermano mando zinquenta pesos escudos de a diez reales de plata demas de las cantidades que le tengo dadas y a Juana de Ardanaz mi hermana asi mismo muger de Joseph de Ozcariz zien pesos escudos de a diez reales de plata que ambos son vezinos de la dicha ziuudad de Tafalla, esto por lo mucho que les estimo y les pido me encomienden a nuestro Señor _____

Es mi voluntad y mando que de la cantidad que produgeren los vienes y alajas que quedaren por mi fallecimiento y de los frutos que yo dejare ganados en el refitor y granero de los Ill^{mos} señores Dean y Cavildo de dicha Santa Iglesia y en la hermandad de señores racioneros de ella por la rasion que gozo; mis alvaceas pongan en deposito los doszientos Doblonos de a dos escudos de oro en las Arcas de la dicha hermandad de S^{res} racioneros a quienes pido y suplico por el cordial afecto que siempre les he tenido y lo mucho que he deseado servirles en comun y en particular, los recivan y tengan en su poder para que si subzediere el caso de hallarse viuda la dicha D^a Sebastiana de Ardanaz se la entreguen para que mejor pueda pasar el estado de la viudez y si falleciese antes de llegar este caso es mi voluntad que pueda disponer de ellos para el cumplimiento de su testamento y para los demas efectos que fuere su voluntad como dueña que ha de ser y la dejo de los dichos Doszientos Doblonos de a dos escudos y hasta que lleguen los casos referidos no se le an de poder entregar _____

Es mi voluntad y mando que por mi fallecimiento se entreguen al Padre Francisco de Lizalde de la Compañia de Jesus residente en la Casa Profesa de esta ziuudad Doszientos reales vellon para que los combierta en el efecto que le tengo comunicado sin que se le pueda pedir quenta de su distribuzion por Juez ni persona alguna _____

Declaro que con el señor Dⁿ Juan Manrique canonigo de la dicha Sta Iglesia tube una quenta algunos años ha, la qual se esta pendiente y tengo por zierto me debiera de ella alguna cantidad es mi voluntad se aga asi por lo que declarare y se cobre lo que digere estarme deviendo y si yo le debiese se le pague lo que declarare _____

Declaro que debo a Dⁿ Sevastian de Òneca vezino de Gallipienzo en el dicho reino de Navarra zien ducados vellon mando se le paguen remitiendolos a dicho lugar _____

Asi mismo declaro que devo a Dⁿ Juan Rubio Galan presvitero racionero de la dicha Sta Iglesia diez doblones de a dos escudos de oro mando se le paguen _____

Asi mismo mando se paguen treszientos reales vellon que estoy deviendo a Pablo Martin de Pulgar vezino de esta ziuudad de mercaderias que he sacado de su tienda _____

Es mi voluntad que si por mi fallecimiento se exviere algun memorial firmado de mi mano por qualquiera de los señores mis Alvaceas se guarde cumpla y execute su contenido como si fueran clausulas especiales de este mi testamento por el qual le doy el vigor y fuerza nezesaria _____

Y cumplido lo que dejo dispuesto y el memorial que se exhibiere en el remanente que quedare de mis vienes deudas derechos y acciones savido o ignorado que tengo y me pertenezcan por qualquier titulo dentro y fuera de esta ziuudad instituo por mi heredera unibersal a la dicha D^a Sevastianiana de Ardanaz mi hermana muger del dicho Dⁿ Juan de Medina para que lo aga y herede para si enteramente con la vendizion de Dios y la mia _____

Y para cumplir este mi testamento y el memorial que se escriviere elijo y nombro por mis Alvaceas y Testamentarios a los señores Don Domingo de Bernardo y Azpiroz Abbad de San Vicente Dignidad y Dⁿ Bernave Antonio de Salazar ambos canonigos de dicha Sta Iglesia Dⁿ Juan Rubio Galan y Dⁿ Miguel Rubio previsteros racioneros de ella, a Dⁿ Francisco de Cardenas horganista musico de dicha Sta Iglesia y a los dichos Dⁿ Juan de Medina y D^a Sevastiana de Ardanaz mis hermanos y a cada uno de los referidos insolidum y les doy amplio poder comision y facultad sin limitazion de tiempo ni en ora cosa aunque sea pasado el dispuesto por derecho y con libre uso y general administrazion para que siendo Dios nuestro señor servido de llebarme de esta presente vida se entren en mis vienes y de ellos vendan los nezesarios dentro o fuera de Almoneda y recivan su prozedido y todo lo demas que por qualquier titulo me pertenezca cumplan y paguen este mi testamento y el memorial que se exiviere sobre que otorguen ventas cartas de pago finiquitos y gastos y las demas escrituras nezesarias y sigan los pleitos que de esta dependen en todas instancias haziendo en ellos los pedimentos requerimientos protestas y citaziones execuciones embargos desembargos y los demas actos y autos que combengan y revoco y doy por de ningun efecto y valor todos y qualesquiera testamentos poderes y otras disposiziones que antes de esta aya hecho y otorgado por escrito o berbalmente aunque contengan qualquier clausulas excepcionales o derogatorias para que solo se guarde y cumpla lo aqui contenido y en el memorial que se exhibiere que declaro por mi testamento y ultima disposizion y voluntad o por otro instrumento que conforme a derecho sea mas valido y lo otorgo ante el escrivano publico de el numero y testigos en la ciudad de Toledo a quatro dias de el mes de Octubre del año de mill settezientos y seis siendo testigos el dicho Dⁿ Francisco de Cardenas, Dⁿ Antonio Moran, Francisco Marin y Juan Ramiro Arcayos vezinos de Toledo o el señor otorgante a quien yo el escrivano doy fee que conozco
Lo firmo= Ante mi

Pedro de Ardanaz

Juan Ximenez de Hoco

(A.H.P.T. Protocolos Notariales de Toledo, Rexistro de Juan Ximenez de Hoco, Año 1706, P-00514, pp. 570, 570v, 571, 571v, 572 y 572v.)

DOCUMENTO LII

Toledo, 13-X-1706

Juan Rubio Galán se encarga de las tareas de Maestro de Capilla tras la muerte de Pedro de Ardanaz.

13 de Octubre de 1706, Magisterio de Capilla, fol. 317v.

“Este día se dio cuenta el S^r Arz^{no} de Talavera de haver embiado a decir a su S^a D^{na} Sebastiana de Ardanaz herm^a del Raz. D. Pedro de Ardanaz M^o que fue de Capilla de esta Sta Iglesia como todos los papeles que el dho su herm^o tenia tocantes al ministerio, ordeno se pongan a la disposicion del Cab^o para que se sirva mandarlos admitir para el servicio del choro. Y enterados de ellos los dhos S^{res} acordaron que el dho S^r Arz^{no} de Talavera de a entender a la dha D^a Sebastiana lo que el Cab^o estima la atencion y buena ley de su difunto herm^o y el gusto con que admite dhos papeles, los cuales reciva el Raz^o. D. Juan Rubio con mas otros que como se dice en el acto capit^l del 1^o de Julio de este año, avia de venir de Cordoba a poder del dho Mro= Y que tambien se encargue como Raz^o mas antiguo de los Musicos, de las letras y composicion de los villancicos de Navid^d pues tendra disposicion para ello= Y haviendose tocado que seria bien tratar desde luego de la provision del Magisterio de Capilla, poniendo edictos, o llamando al que se tenga por mas a proposito, dijo el dho S^r Arcediano de Talavera que el dho R^o Don Juan Rubio esta tomando las noticias que pueden conducir para el acierto que se desea y por esta raçon y ser siempre tan costosa la oposicion, y mui dudoso el que venga a ella persona tal, qual conviene sin ser llamado especialmente, se podia suspender los edictos hasta que el dho Juan Rubio sepa y tantee los sugetos que podra haver: acordaron que no se pongan por aora, y que el dho R^o prosiga la diligencia ayudado de los S^{res} prebendados con las noticias que tenga, y que todas se traigan al Cab^o para con vista de ellos resolver lo que se aya de hacer en esta materia.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 49, 1705-1706)

DOCUMENTO LIII

Toledo, 5-XI-1706

Obras pertenecientes al siglo XVI que llegaron a la Catedral de Toledo a principios del siglo XVIII.

5 de noviembre de 1706, Libro y otros papeles de Musica q ofre/ce a esta S^{ta} Igl^a un / religioso Aug^{no} ff.332v , 333 y 333v.

“Vista una peticion del P^e Mro. fr. Juan Bap^{ta} Perez religioso dela Orden de Sⁿ Agustin Conventual oy en su Conv^o de esta Ciud^d en que refiriendo que haviendo sido uno de sus Maestros D. Juan de Padilla Raz^o de esta S^{ta} Igl^a donde se cantaron diferentes Obras del dho P^e Mro y durandole, con la estimacion la Mem^a de lo favorecido que fue en aquel tiempo delos S^{res} del Cab^o y parando en poder suyo el precioso thesoro del libro original de Musica que para la R^l Capilla compuso de 16 Magnificas el Mro Morales (a quuien el Divino) por haversele dado al dho P^e Mro el S^r Carlos 2^o en ocasion de haver manifestado su R^l animo de que le sirviese el Magisterio de dha su R^l Capilla aque no pudo asistir por sus penosas y dilatadas enfermedades. Y considerando que las Obras de este libro solo merecen el empleo del Choro de esta S^{ta} Iglesia, le ofrece al Cab^o suplicandole se digne recibirle; y admitirle tambien dos letanías de Nra S^{ra} hechas con el lleno de sus atributos, con dos Salves, todo a ocho, y unas Visperas p^a las festividades delos Santos por ser obra muy singular, que aunque la hicieran algunos Mros por su estudio, ninguno se ha dedicado por el sumo trabajo q tiene. Concluyendo con que deseara que todo ello sea del agrado delos dhos S^{res} para con ese aliento poder servirles en otras Obras como lo hara con su permiso. Y que se sirvan señalar la persona a quien haya de entregar el dho libro y papeles: acordaron se admita la dha Oferta, y que la reciva el Raz^o D. Juan Rubio en el interin q viene el Mro de Capilla, y que sele de a entender en la Secretaria al dho P^e Mro la gratitud y estimacion con que el Cab^o queda por su atencion y afectuosas expresiones. Y aunque se toco el punto de hacerle alguna gratificacion considerando que ni el a insinuado nada, ni tampoco se sabe lo que seran estas Obras hasta que las reconozca y examine el Mro no se tomo resolucion alguna”.

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 49, 1705-1706)

DOCUMENTO LIV

Toledo, 30-IV-1709

Pedro Sanz, cantor tiple, solicita licencia para retirarse a su tierra a morir.

30 de Abril 1709, D. Pedro Sanz musico tiple que pide y se le concede liz^a para restituirse y se le da ayuda de costa, fol. 53.

“Vista una peticion de D. Pedro Sanz Musico de esta Sta Iglesia en que poniendo en considercion de dhos señores que por hallarse imposibilitado de continuar en el servicio de esta Sta Iglesia por su mucha edad y achaques, desea retirarse a morir en su Patria, y para ello les pide su permission y licencia, y que le perdonen si no a acertado a servirles, y le de su bendicion, y habiendose conferido sobre ello, en conocimiento de que este Ministro a procedido siempre con la mayor atencion, y que por todo merece ser atendido: acordaron concederle como le concedieron la dha licencia: y por habas a dos tercias partes, y que se escriva a su Em^a se sirva mandarle dar 100 ducados de ayuda de costa por una vez, para el gasto de el viaje en las rentas de la Obra.”

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 51, 1709-1710)

DOCUMENTO LV

Toledo, 4-II-1711

Joseph Solana, racionero organista de la Catedral de Toledo, solicita la jubilación.

4 de Febrero de 1711, Racionº Organista S^{re} Exoneración, fol. 19.

“Vista una petición de D. Joseph Solana Racionº organista de esta S^{ta} Iglesia en que refiriendo hacer 32 años que sirve dho Ministerio, y hallarse con 68 años de edad, y con poca salud: suplica a dhos S^{res} se sirvan exonerarle de la obligación de proseguir en dho ejercicio: acordaron se llame para tomar en su pretension la resolución conveniente con vista del acto capitular de 24 de X^o de 1710”.

(ACT. Libro de Actas Capitulares de la Catedral de Toledo, vol. 52, 1711-1712)

DOCUMENTO LVI

Toledo, (copia de 1765)

Detalles de las procesiones que acompañaban a las festividades que se celebraban en la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.

Relacion de fiestas, Misas de Prima, y de Mayor, y menor, con otras dotaciones, que están a cargo del Dean, y Cavildo de la Sta. Iglesia de Toledo, para saber los días que quedan desocupados para cumplir dichas Memorias, sacado del Calendario del Repartidor, ff. 610-624.

“ENERO

- 1- *CIRCUNCISION DE CRISTO, procesion entera y Misa*
- 6- *EPIFANIA, procesion entera y Misa*
- 18- *Cathedra de S. Pedro, media procesion*
- 20- *S. Sebastian, procesion entera*
- 23- *S. Ildefonso, procesion entera*
- 24- *Descesión de Nuestra Señora, procesion entera*

FEBRERO

- 2- *PURIFICACION DE NUESTRA SEÑORA, procesion entera*
- 3- *San Blas, media procesion*
- 12- *Traslacion del brazo de S. Eugenio, media procesion*
- 22- *Cathedra de S. Pedro, media procesion*
- 24- *S. Mathias Apostol, media procesion*

MARZO

- Miercoles de ceniza hai media procesion*
- 1- *Angel Custodio, procesion entera y Misa*
S. Julian, media procesion
- 18- *S. Gabriel, media procesion*
- 19- *S. Joseph, media procesion*
- 25- *Encarnacion de Ntra Sra, procesion entera*
Cada Dominica de Marzo, media procesion
Jueves Santo, no hay Misa de Prima
Viernes Santo, tampoco
Sabado Santo, np hay misa de prima
S. Gregorio- 600 mrvs
S. Benedicto-500 mrvs

FIESTAS DE ABRIL

- 25- *S. Marcos, procesion fuera*
- 26- *Traslacion de Sta. Leocadia, procesion entera*
Cada Dominica hay media procesion

FIESTAS DE MAYO

- 1- *S. Felipe y Santiago, media procesion*
- 3- *Invencion de la Santa Cruz, media procesion*
- 6- *San Juan Apostol, procesion entera*
- 8- *Aparicion de San Miguel, procesion entera*
Victoria de Oran, procesion entera
Dos dias de Pascua de Espiritu Santo, no hay procesion
Cada Dominica, media procesion

FIESTAS DE JUNIO

- 11- *S. Bernabe Apostol, media procesion*
- 24- *Nacimiento de S. Juan Bautista, procesion entera*
- 29- *San Pedro y San Pablo Apostoles, procesion entera*
Cada Dominica media procesion
Fiesta del Corpus, procesion fuera de la Iglesia.
- 30- *Conmemoracion de S.Pablo: no hay procesion*

FIESTAS DE JULIO

- 2- *Visitacion de Ntra. Sra., procesion entera*
- 16- *Triunpho de la Cruz, media procesion*
- 22- *Sta. Maria Magdalena, procesion entera*
- 25- *Santiago Apostol, procesion entera*
- 26- *Santa Ana, media procesion*
Cada Dominica, media procesion

FIESTAS DE AGOSTO

- 1- *San Pedro Advincula, media procesion*
- 5- *Santa Maria de las Nieves, media procesion*
- 6- *Transfiguracion de Cristo, procesion entera*
- 4- *Sto Domingo, media procesion*
- 10- *S. Lorenzo, media procesion*
- 12- *Santa Clara, procesion entera*
- 15- *Asumpcion de Nuestra Señora, procesion entera*
- 16- *Dia siguiente, no hay Misa de Prima*
- 24- *San Bartolome Apostol, media procesion*
- 28- *San Agustin, media procesion*
- 29- *Degollacion de S. Juan Bautista, media procesion*
Cada Dominica media procesion

FIESTAS DE SEPTIEMBRE

- 8- *NATIVIDAD DE NTRA SEÑORA, procesion entera*
- 14- *Exaltacion de la Sta Cruz, media procesion*
- 21- *San Matheo Apostol y Evangelista, media procesion*
- 29- *San Miguel Archangel, procesion entera*
- 30- *San Geronimo, media procesion*
Cada Dominica media procesion
San Gil no hay procesion

FIESTAS DE OCTUBRE

- 4- *San Francisco, media procesion*
- 7- *Victoria Naval, procesion entera*
- 18- *San Lucas Evangelista, media procesion*
- 28- *San Simon y San Judas, media procesion*
- 25- *Dedicacion esta Sta Iglesia, procesion entera*
- 30- *Victoria de Benamarin, procesion entera*
Cada Dominica media procesion

FIESTAS DE NOVIEMBRE

- 1- *Todos los Santos, procesion entera*
- 2- *Conmemoracion de los Difuntos*
- 15- *San Eugenio, procesion entera*
- 18- *Traslacion del cuerpo de S. Eugenio, procesion entera*
- 25- *Santa Cathalina, media procesion*
- 21- *Presentacion de Ntra. Sra, media procesion*
- 30- *San Andres Apostol, media procesion*

- Cada Dominica, media procesion*
11- *San Martin*

FIESTAS DE DICIEMBRE

- 6- *San Nicolas, media procesion*
8- *Concepcion de Ntra Sra, procesion entera*
9- *Santa Leocadia, procesion entera*
13- *Santa Lucia, media procesion*
18- *Santa Maria de la O, procesion entera*
19- *Conversion de los Moros de Granada, procesion entera*
21- *Santo Thomas Apostol, media procesion*
25- *Pascua del Nacimiento de Christo, procesion entera*
26- *S. Esteban, media procesion*
27- *S. Juan Apostol, media procesion*
28- *Santos Inocentes, media procesion*
Cada Dominica media procesion
Traslacion de Santiago, 800 mrvs y no hay procesion“

(Ceremonial de Juan de Chaves Arcayos, Tomo II, copia 1765)

DOCUMENTO LVII

Toledo, 30-IX-1699

Aprobación de Pedro de Ardanaz para el Libro de Arpa de Diego Fernández de Huete.

APROBACION DE DON PEDRO DE ARDANAZ, MAESTRO de Capilla, y Racionero de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas.

POR mandado del señor Don Marcos Cabrejas y Molina, Canonigo de la Santa Iglesia de Toledo, Inquisidor, y Vicario General de su Arçobispado, he visto tres Libros, que ha compuesto Don Diego Fernandez Huete, intitulados: *Compendio numeroso de Zifras armonicas, con Theorica, y Practica, para Harpa de una orden, de dos ordenes, y de Organos;* en los quales no me parece hè hallado cosa que pueda reparar, sino es mucho que admirar por la claridad con que su gran cuydado explica el orden que se debe observar en los que con toda perfeccion desean adquirir el manejo de los instrumentos referidos; y así me parece puede ser; y es digno de alcanzar la licencia para imprimir los dichos Libros, y lo firmè en Toledo à 30 de Septiembre, de este presentente año de 1699.

Don Pedro de Ardanaz,

LL

DOCUMENTO LVIII

Madrid, 6-VIII-1700

Aprobación de Juan Nabas, arpista de la Capilla Real (Vol. I, 1702).

**APROBACION DE DON JUAN DE NABAS, HARRISTA DE
la Real Capilla, y Camara de su Magestad.**

M. P. S.

POR mandado de V. A. he visto : *El Compendio numerofo de Zifras armonicas, para Harpa de una orden, de dos ordenes, y para Organo.* Com-
puefto por Don Diego de Huete, Harpista de la Santa Iglesia de Toledo, que le
reduce, para mas facil manexo, à tres partes, y cada vna de ellas la subdivide en
tres Libros; y no fiendo el affumpto de aquellos, en que por la mala direccion
de la pluma, ò por error del entendimiento, se fuele defautorizar la verdad, en-
turbiar la pureza de la Fè, ò poner tropiezo para las buenas costumbres, ò ofen-
derfe las Regalias de su Magestad. Mereze el Autor grande alabança, bastan-
do su nombre, para hazer commendable, y bien recibido entre los aficionados,
y noticiosos el trabaxo, que puede producir, no solo el provecho de que se ade-
lantan mucho los professores de esta habilidad, sino seguirfe la mayor dccencia
al Culto Divino. Por todo lo qual me parece, que es de justicia, que V. A. le
conceda la licencia que pide: Madrid, à 6. de Agosto de 1700.

Don Juan de Nabas.

57-

DOCUMENTO LIX

Toledo, 6-VIII-1700

Carta de Joseph Solana, racionero organista de la catedral de Toledo para el libro de Arpa de Diego Fernández de Huete, (Vol. I, 1702).

CARTA DE DON JOSEPH SOLANA, ORGANISTA, Y RACIONERO de la Santa Iglesia de Toledo, al Autor.

S Eñor mio, por el mérito de obedecer à Vmd. y por la conveniencia de mi aprovechamiento, he visto, y examinado atentamente las Zifras, que me comunica, passando prolixo los preceptos de la Theorica, à las experiencias de la Practica, y correspondiendo vniformes lo vno con lo otro, no solo me admirè, sino que en nuestra amistad contraje el empeño de instar à Vm. no re-tarde vn instante tan vtiles afanes, à tantos aficionados, como los esperan impacientes. Quién huviere visto à Vmd. con el Harpa en las manos, y oydo su armonia, juzgarà por corto aplauso la mas subida ponderacion; pero en los inteligentes se remonta à otra esfera el conocimiento del primor, y magisterio con que Vmd. enséña el manejo de las cuerdas, y de las teclas. Viva Vmd. muchos años, para elegante apoyo de la mas selecta Musica, cuya defreza casi pudiera hazer creible, lo que se dize fabulosamente de Orfeo, que atraía lo infensible de los peñascos, y amansava las Fieras, con el dulce contacto de su instrumento; no siendo menos (como verdadero) lo que refiere la Sagrada Escritura de David; pues

pues con el mismo medio, suspendia el tyrano dominio del espíritu, que affigia a Saul. Y concluyendo areglado, a lo que Vmd. me manda digo, que no solo puede sacar a la luz publica este trabajo sin escrupulo, sino que debemos esperar que ceda en grande credito de Vmd. y gloria de nuestra Nacion. Guarde Dios a Vmd. como se lo suplico: Toledo, a 6. de Agosto de 1700.

B. L. M. de Vmd. su mayor servidor,

Don Joseph de Solana,

SS 2

MLA

DOCUMENTO LX

Madrid, 1702

Portada del libro Compendio numeroso de zifras armonicas, con teórica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo de Diego Fernández de Huete. (Vol. I, 1702).

COMPENDIO NUMEROSO
DE ZIFRAS ARMONICAS, CON THEORICA, Y PRACTICA,
PARA HARPA DE VNA ORDEN, DE DOS ORDENES, Y DE ORGANO,
COMPUESTO POR DON DIEGO FERNANDEZ DE HUETE,
Harpista de la Santa Iglesia de Toledo, Primada
de las Españas.


Y LE DEDICA, Y CONSAGRA

AL REY NUESTRO SEÑOR.

POR MANO DEL EXCELENTISSIMO SEÑOR CONDE
de Benavente, Sumiller de Corps.

PRIMERA PARTE.
CON PRIVILEGIO.

EN Madrid, en la Imprenta de MUSICA, Año de 1702.



(Biblioteca Nacional de España R.9749)

DOCUMENTO LXI

Madrid, 1702

Dedicatoria de Diego Fernández de Huete al Rey (Vol. I, 1702)

AL REY NUESTRO SEÑOR.

SEÑOR.



VIENDO el Harpa (en lo político) el mas adecuado Simbolo de vna Monarquía, y su acorde consonancia, descripción de vn Reynado feliz, quando al acertado impulso de la mano que le rige, cada cuerda suena, según el temple que la determina; y siendo asimismo (en lo Sagrado) medio eficaz para serenar las tormentas del espíritu, y conciliar la devoción para las alabanzas divinas (como lo enseñó el Real Profeta David;) ha juzgado mi respeto, no ser desproporcion, aunque parezca ofensiva por lo humilde de la Obra, poner à los pies de V. Magestad, este Compendio de armoniosas Zifras (fruto del estudio de algunos años;) para que logrando tan Soberano patrocinio, por la semejança, que tiene el instrumento con el providente gobierno de V. Magestad, y con su religioso desvelo en promover el aprovechamiento Christiano, sea guía à los aficionados, y

§ 2

disertador à los profesores de tan celestial exerciõ que tanto sirve, para desterrar el ocio, que es el mas pernicioso contagio de las buenas costumbres, y que mas facilita la puerta à las ofensas de Dios, de cuya gran misericordia esperamos los vassallos, ha de dar à V. Magestad cabal salud, dilatada succion, y las continuas prosperidades, que ha menester la Christiandad.

SEÑOR.

B. L. P. V. Magestad,
su mas humilde Vassallo.

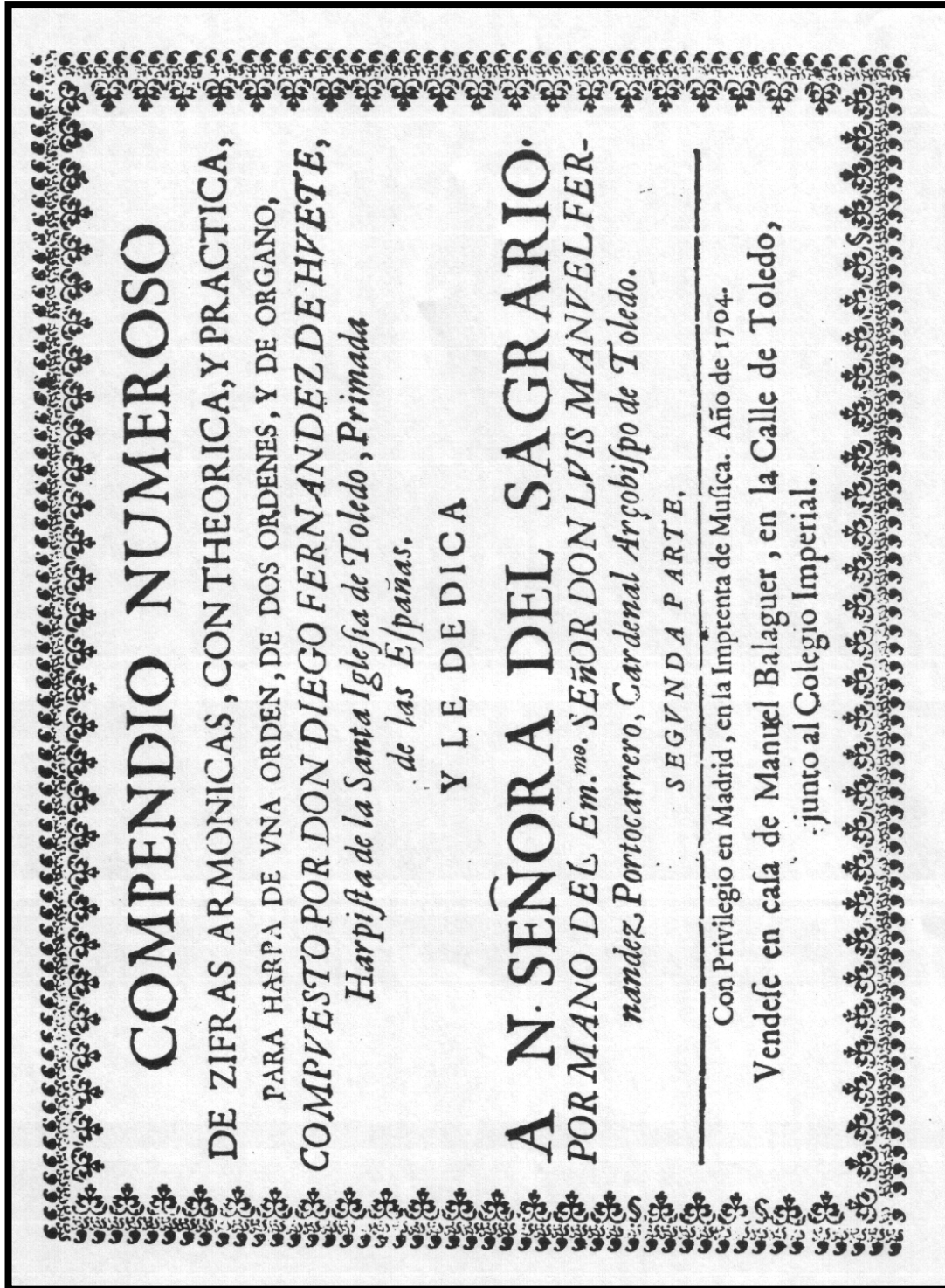
Diego Fernandez de Huete.

APRO.

DOCUMENTO LXII

Madrid, 1704

Portada del libro *Compendio numeroso de zifras armonicas, con teórica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo* de Diego Fernández de Huete. (Vol. II, 1704).



(Biblioteca Nacional de España R.9750)

DOCUMENTO LXIII

Madrid, 1704

Dedicatoria de Diego Fernández de Huete al Rey (Vol. II, 1704).

EMINENTISSIMO SEÑOR:

SEÑOR



OGRO suele ser para el credito, conque algunos escriptos se autorizan, la soberania del sugeto, à quien se consagran, eximiendolos de la vulgaridad, y rigurosa Censura, aunque les falte el acierto; porque en obsequio del nombre, que los defiende, los respeta la atencion, que de otra manera tropezàra para el desprecio, en el demerito de la pluma, que les diò el ser. Todo lo que se dedica al Templo, lo mira la Religion, como precioso; y sin detenerse en examinar la qualidad, passa à los motivos del culto: con lo qual viste el traxe de Sagrado, lo que por si padeciera los desdenes de indigno.

Con este conocimiento, y no ignorando las estrechas leyes del decoro, y que sus fueros nunca dispensan en la decencia de la oferta, que dice relacion al que la recibe, y al que la dà, ò à lo menos, en las recomendaciones que la patrocinan; he trabajado con quanta aplicacion ha podido observar mi cuidado, y desvelo, este Compendio de Zifras de Harpas, para trasladarle à la

§ 2.

pre-

prensa; y deseando que llegasse, como sacrificio (aunque humilde) à las Aras de la Virgen Santísima del Sagrario, debaxo de cuyo amparo lo empezè con reverente confianza, propuse encaminarlo por las manos de vuestra Eminencia, para que se elebase à la esfera de aceptable: Suplico à vuestra Eminencia, permita estos Oficios à su cordial devocion, como lo espera mi pequenez de la piedad, y grandeza de vuestra Eminencia; Guarde Dios à vuestra Eminencia muchos años, como hemos menester. Toledo à 28. de Enero de 1704. años.

Eminentísimo Señor.

B. L. P. de vuestra Eminencia,
su menor Criado.

D. Diego Fernandez de Huete.

Dedi-

FUENTES DOCUMENTALES

Fuentes Manuscritas Primarias:

ARCHIVO Y BIBLIOTECA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO:

Libros de Actas Capitulares:

- vol. 21 (1593-1596)
- vol. 22 (1597-1601)
- vol. 23 (1602-1605)
- vol. 24 (1606-1608)
- vol. 25 (1609-1610)
- vol. 26 (1611-1614)
- vol. 27 (1615-1617)
- vol. 28 (1618-1621)
- vol. 29 (1622-1628)
- vol. 30 (1629-1632)
- vol. 31 (1633-1638)
- vol. 32 (1639-1646)
- vol. 33 (1647-1653)
- vol. 34 (1654-1657)
- vol. 35 (1658-1663)
- vol. 36 (1664-1668)
- vol. 37 (1669-1673)
- vol. 38 (1674-1677)
- vol. 39 (1678-mayo 1681)
- vol. 40 (junio 1681-1683)
- vol. 41 (1684-1685)
- vol. 42 (1686-1687)
- vol. 43 (1688-1689)
- vol. 44 (1690-1692)
- vol. 45 (1693-junio 1696)

- vol. 46 (julio 1696-julio 1699)
- vol. 47 (julio 1699-agosto 1702)
- vol. 48 (septiembre 1702-1704)
- vol. 49 (1705-1706)
- vol. 50 (1707-1708)
- vol. 51 (1709-1710)
- vol. 52 (1711-1712)
- vol. 53 (1713-1714)
- vol. 55 (1717-1718)
- vol. 63 (julio 1736-mayo 1738)
- vol. 64 (junio 1738-agosto 1740)
- vol. 66 (1743-1745)
- vol. 67 (1746-mayo 1749)

Libros de Obra y Fábrica –frutos y gastos-:

- Años desde 1600 hasta 1706.
- 1707
- 1710
- 1711
- 1712
- 1717
- 1720
- 1721
- 1722
- 1723
- 1724
- 1725
- 1726
- 1728
- 1735
- 1736

Informaciones de cualidades, ascendencia y limpieza de sangre de:

- Alonso de Tejada, nº 866, año 1604
- Juan de Riscos, nº 884, año 1617
- Juan de la Bermeja, nº 1139, año 1619
- Luis Bernardo Jalón, nº 1166, año 1642
- Luis de Garay, nº 690, año 1644
- Vicente García, nº 1175, año 1645
- Tomás Micieces, (no consta)
- Juan de Padilla, nº 744, año 1664
- Pedro de Ardanaz, nº 2564, año 1647

Memorial del estilo que se ha de guardar en esta Sancta Yglesia de Toledo en todas las Fiestas del Año que se celebran con solemnidad de Canto de Organo. Manuscrito V.2.B.2.4.

Memorial de Juan de Chaves Arcayos. (copia de 1765)

Manuscritos de las obras de música del siglo XVII.

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO

Protocolos Notariales de Toledo (P-00514) Registro de Juan Ximenez de Hoco, Año 1706.

BIBLIOGRAFÍA

AGULLÓ Y COBO, Mercedes:

- “Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII”, en *Anuario Musical*, XXIV, (1969), pp. 205-225.
- “Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII” en *Anuario Musical*, XXV, (1970), pp. 105-124.
- “Nuevos documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII” en *Anuario Musical*, XXVI, (1971), pp. 199-212.
- “Nuevos documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII” en *Anuario Musical*, XXVIII-XXIX, (1973-1974), pp. 269-282.

ALCALÁ-ZAMORA, José N: *Razón y crisis de la política exterior de España en el reinado de Felipe IV*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1997.

ALCOCER, Pedro de: *Hystoria o descripcion de la Imperial ciudad de Toledo*, Toledo: I.P.I.E.T., 1973 (edición facsímil de la de 1554)

ALDEA VAQUERO, Quintín: *España y Europa en el siglo XVII: correspondencia de Saavedra Fajardo*, Tomo I 1631-1633, Madrid: C.S.I.C., 1986.

ALDEA VAQUERO, Quintín – MARÍN MARTÍNEZ, Tomás – VIVES GATELL, José: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España* Tomo II, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.

ÁLVAREZ BLANCO, Rosario:

- “Antiguos órganos alemanes en Tenerife (siglos XVII al XIX)” en *Revista de Musicología*, IX, (1986), 2, pp. 453-500.
- “El arpa-cítara (rota): su probable origen bizantino y su trayectoria Mediterránea hacia la Europa occidental” en *Revista de Musicología*, XXII, (1999), 1, pp. 11-48

ÁLVAREZ ESCUDERO, CARMEN MARÍA: *El maestro aragonés Miguel de Ambiela (1666-1733): su contribución al Barroco musical*, Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982.

ÁLVAREZ PÉREZ, José María:

- *Catálogo y Estudio del Archivo Musical de la Catedral de Astorga*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1985.
- “La Polifonía Sagrada y sus maestros en la Catedral de León durante el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, XV, (1960), pp. 141-163.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás: “Panorama musical desde Felipe III a Carlos II: Nuevos documentos sobre ministriles, organista y Reales Capillas flamenca y española de música” en *Anuario Musical*, XII, (1957), pp. 167-200.

ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de Instrumentos Musicales*, Barcelona: Península, 2001.

ANGLÉS, Higinio – PEÑA Joaquín: *Diccionario de la Música Labor* Tomo I, Barcelona: Labor, 1954.

ANGLÉS, Higinio – SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona: CSIC, 1951.

ANGLÉS, Higinio:

- “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, en *Anuario Musical*, III, (1948), pp. 59-108.
- “La música conservada en la Bib. Colombina y en la catedral de Sevilla”, en *Anuario Musical*, II, (1947), pp. 3-39.
- “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, en *Anuario Musical*, III, (1948), pp. 59-108.
- “Supervivencia de la música de Cabezón en los organista españoles del s. XVII” en *Anuario Musical*, XXI, (1966), pp. 85-104.
- “La música española para órgano de los siglos XVI-XVII conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, en *Anuario Musical*, XXI, (1966), pp. 141-146.

ARTERO, José: “Oposiciones al Magisterio de Capilla en España durante el siglo XVIII”, en *Anuario Musical*, II, (1947), pp. 192-202.

ÁVILES, Miguel – VILLAS, Siro – CREMADRES, Carmen María: *Historia de España, vol. 9: La crisis del silo XVII bajo los últimos austrias (1598-1700)*, vol. 9, Madrid: Editorial Gredos, 1988.

BAGÜÉS, Jon: *Catálogo del Antiguo Archivo Musical del Santuario de Ntra. Sra. de Aránzazu*, San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipuzcoa, 1979.

BARBIERI, Francisco Asenjo:

- *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*, vol. I, Madrid: Edición a cargo de Emilio Casares. Fundación Banco Exterior, 1986.
- *Documentos sobre Música española y epistolario (Legado Barbieri)*, vol. II, Madrid: Edición a cargo de Emilio Casares Rodicio. Fundación Banco Exterior, 1988.

BARON, John H. : *Cristóbal Galán: Obras Completas*, 10 volúmenes, Canadá: The Institute of Mediaeval Music Ottawa, 1992.

BARRIOS MANZANO, M^a Pilar:

- *La Música en la Catedral de Coria (Cáceres) 1590-1755*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999.
- “La música en Cáceres: datos para su historia (1590-1750)” en *Revista de Musicología*, VIII, (1985), 1, pp. 139-144.

BECKER, Daniele: *Las obras humanas de Carlos Patiño: Introducción, comentario, notas y transcripciones*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1987.

BENIGNO, Francesco: *La sombra del rey: Validos y lucha política en la España del siglo XVII*, Madrid: Alianza Editorial, 1994.

BERNALL RIPOLL, Miguel: “Una nueva contribución a la técnica de la música de tecla antigua ibérica: unas digitaciones para órgano de 1649” en *Anuario Musical*, 55, (2000), pp. 87-98.

BIANCONI, Lorenzo: *Historia de la Música. Siglo XVII*. Vol. 5, Madrid: Turner Música, 1986.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *La Catedral*, Toledo: Editor Antonio Pareja, 2001.

BONET CORREA, Antonio: *El Organo Español* (Actas del II Congreso Español de Órgano), Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

BONILLA MORENO, CONRADO: “Los órganos de la catedral de Toledo” en *Toletum*, nº1, segunda época, pp. 119-164.

BORDÁS, Cristina:

- “Origen y Evolución del Arpa de dos órdenes”, en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología* vol.2, (1990), pp. 85-99.
- “The double harp in Spain from the 16th to the 18th centuries”, en *Early Music* (Mayo 1987), pp. 148-163.

CABAÑAS ALAMÁN, Fernando J.: *El Maestro de Capilla Juan Antonio Ripa Blanco (1721-1795)*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1998.

CAL PARDO, Enrique – BOURLIGUEUX, Guy: “Los organistas de la Santa Iglesia Catedral de Mondoñedo desde el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, XXXVI, (1981), pp. 131-147.

CALLE GONZÁLEZ, Benjamín: *Catálogo de Música de Documentos Musicales del Archivo Catedral de Lérida*, Lleida: Dilagro, 1984.

CALVO MANZANO, M^a Rosa:

- “Diego Fernández de Huete” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, vol. 5, pp. 58-60.
- *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theórica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo*, 2 volúmenes, (transcripción), Madrid: Alpuerto, 1992.

CALVO POYATO, José:

- *La Vida y la Época de Carlos II El Hechizado*, Barcelona: Editorial Planeta, 1998.
- *Felipe IV y el ocaso de un Imperio*, Barcelona: Editorial Planeta, 1995.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio:

- *Historia de la decadencia de España desde Felipe III hasta Carlos II*, Málaga: Editorial Algazara, 1992.
- *Bosquejo histórico de la Casa de Austria en España*, Málaga: Algazara, 1992.

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino:

- “Matías Navarro (1668?-1727), maestro de capilla de la catedral de Orihuela” en *Revista de Musicología*, XXI, (1998), 1, pp. 169-196.
- “Organistas de la Catedral de Segorbe (1642-1900)” en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 17, (2001), 1-2, pp. 227-242.
- “El Monasterio de la Encarnación” en *Scherzo*, nº 103, Abril 1996, pp. 124-127.

CARLOS II, Rey de España: *Testamento de Carlos II*, Madrid: Editora Nacional, (edición facsímil).

CASARES RODICIO, Emilio:

- “Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Oviedo” en *Anuario Musical*, XXX, (1975), pp. 181-208.
- *La Música en el Barroco*, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1977.
- *La Música en el Renacimiento*, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1975.
- *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

CASTAÑEDA TORDERA, ISIDORO: “Depósito de Católicas Ceremonias, creaciones y reformas en el ritual de la catedral de Toledo durante el antiguo régimen” en *El Entorno Musical del Greco*, Actas del Simposio, Toledo 30 enero-2 febrero, 2014, pp. 57-95.

CASTAÑEDA TORDERA, MARÍA: “¿Músicos, fiestas y “festeros” en la Capilla de san Blas de la Catedral de Toledo? Una nueva aportación documental” en *Toletana*, nº 29, (2013), pp. 173-247.

CERRO MALAGÓN, Rafael del: “Catedral” en *Arquitecturas de Toledo*, Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992.

CHAILLEY, Jacques: *Compendio de Musicología*, Madrid: Alianza Música, 1958

CHAMORRO, Eduardo: *Felipe IV*, Barcelona: Editorial Planeta, 1998.

CIVIL, Francisco: “La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, XV, (1960), pp. 219-246.

CLIMENT, José:

- *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, III. Catedral de Segorbe, Valencia: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984.
- *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, IV. Catedral de Orihuela, Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986.
- *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, vol. I Catedral Metropolitana de Valencia, Valencia: Instituto de Musicología Alfonso El Magnánimo de la Diputación Provincial, 1979.
- *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, vol. II Real Colegio del Corpus Christi Patriarca, Valencia: Instituto de Musicología Alfonso El Magnánimo de la Diputación Provincial, 1984.
- “Los órganos de la Catedral de Valencia en el siglo XVII” en *Anuario Musical*, 50, (1995), pp. 149-161.
- “La música en Valencia durante el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, XXI, (1966), pp. 211-241.
- “La capilla de música de la catedral de Valencia” en *Anuario Musical*, XXXVII, (1982), pp. 55-69.

CODINA I GIOL, Daniel:

- “Una nova antología de polifonía religiosa (segles XVII-XVIII), en *Revista de Musicología*, 51, (1996), pp. 111-133.
- “La música religiosa a la ciutat de Barcelona (ss. XVII- XIX), en *Anuario Musical*, 57, (2002), pp. 97-111.

COLOBRANS, Jordi: *El doctorando organizado*, Zaragoza: Mira Editores, 2001.

CRAWFORD, David: “Two choirbooks of Renaissance Polyphony at the Monasterio de Nuestra Señora of Guadalupe” en *Fontes Artis Musicae*, vol. XXIV, 1977/3, pp. 145-174.

CRAWFORD, David – WAGSTAFF, George: *Encomium Musicae: Essays in Memory of Robert J. Snow*, New York: Pendragon Press, 2002.

DANVILA, Alfonso: *El testamento de Carlos II*, Madrid: Espasa-Calpe, 1943.

DELEITO Y PIÑUELA, José: *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid: Alianza Editorial, 1987.

DÍAZ-PLAJA, Fernando: *Felipe III*, Barcelona: Editorial Planeta, 1998.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES, Edición facsimil, vol. I, II y III, Madrid: Gredos, 1984.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio:

- *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Barcelona: Ediciones Ariel, 1971.
- *La sociedad española en el siglo XVII*, Granada: CSIC-Universidad de Granada, 1992. Vol. I

DURÁN GUDIOL, Antonio: “La Capilla de Música de la Catedral de Huesca” en *Anuario Musical*, XIX, (1964), pp. 30-55.

ECO, Umberto: *Cómo se hace una tesis*, Barcelona: Gedisa, 2000.

EZQUERRO ESTÉBAN, Antonio – GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Catálogo del fondo documental del siglo XVII del Archivo Musical de las Catedrales de Zaragoza” en *Anuario Musical*, 46, (1991), pp. 127-171.

EZQUERRO ESTÉBAN, Antonio:

- “Memoria de actividades de RISM – ESPAÑA / 1994” I. Archivo del Reino de Mallorca, II. Archivo de Música de la Catedral de Murcia, III. Archivo de Música de la Catedral de Barbastro (Huesca), IV. Archivo de Música de la Catedral de Tudela (Navarra), en *Anuario Musical*, 50, (1995), pp. 271-301.
- “Memoria de Actividades del RISM-ESPAÑA/ 1995” V: Archivo de Música de la Catedral de Coria (Cáceres) en *Anuario Musical*, 51, (1996), pp. 247-269.
- “El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654) Maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza” en *Nassarre*, VIII-1, 1992, pp. 187-210.

- “Luis Bernardo Jalón” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, vol. 6, pp. 541-543.
- “José Sanz” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, vol. 9, pp. 810-811.

FELIPE III, Rey de España: *Testamento de Felipe III*, Madrid: Editora Nacional, 1982, (edición facsímil).

FELIPE IV, Rey de España: *Testamento de Felipe IV*, Madrid: Editora Nacional, 1982, (edición facsímil).

FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel:

- *La Catedral de Toledo en el siglo XVI (Vida, Arte y Personas)*, Toledo: Diputación Provincial de Toledo, 1999.
- *Los Informes de Visita Ad Limina de los Arzobispos de Toledo*, Cuenca: Universidad de Castilla- La Mancha, 2002.

FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego:

- *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theórica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo*, Primera Parte, Madrid: Imprenta de Música, 1702.
- *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theórica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo*, Segunda Parte, Madrid: Imprenta de Música, 1704.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael:

- “Cantorales Polifónicos de la Abadía de Santo Domingo de Silos” en *Tesoro Sacro Musical*, 1974, pp. 35-39.
- “Un Tiento de Peraza entre papeles de San Zoilo de Carrión”, en *Anuario Musical*, 56, 2001, pp.33-45.

FUBINI, Enrico: *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Música, 1992.

GÁNDARA, Xosé Crisanto: “El Violón Ibérico” en *Revista de Musicología*, XXII, (1999), 2, pp. 123-163.

GARBAYO, Javier: “Juan de la Bermeja” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, vol. 2, p. 390.

GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo: *Historia de España siglos XVI y XVII: La España de los Austrias*, Madrid: Cátedra, 2003.

GARCÍA FRAILE, Dámaso:

- *Catálogo Archivo de Música de la Catedral de Salamanca*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981.
- “La música española del siglo XVII, línea actual de investigación” en *Revista de Musicología*, XXII, (1997), pp. 117-153.

GARCÍA GARCÍA, Antonio – GONZÁLVEZ Ramón: *Catálogo de los Manuscritos Jurídicos Medievales de la Catedral de Toledo*, Roma-Madrid: CSIC Delegación de Roma, 1970.

GEMBERO USTÁRROZ, María: *La Música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 1995.

GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen: “La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad” en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología* vol. 17, (2001), 1-2, pp. 77-114.

GÓMEZ PINTOR, María Asunción: “Acciones jurídicas en un cabildo catedralicio: los racioneros en defensa de su posición social frente al maestro de capilla” en *Anuario Musical*, 52, (1997), pp. 77-99.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio – AYARRA JARNE, José Enrique – VÁZQUEZ VÁZQUEZ, Manuel: *Catálogo de Libros de Polifonía de la Catedral de Sevilla*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio:

- “Tomás Miciecas” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, vol. 7, pp. 557-559.
- “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español” en *Anuario Musical*, 52, (1997), pp. 101-141.

- “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal” en *Anuario Musical*, 56, (2001), pp. 83-95.
- “Vicente García” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, vol. 5, pp. 499-500.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente:

- *Andres Lorente: El Por qué de la Música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- “Relación música-texto en la composición musical en castellano del s. XVII” en *Anuario Musical*, 47, (1992), pp. 103-133.
- “J. S. Bach: Técnica de composición como “*explicatio textus*”” en *Anuario Musical*, 57, (2001), pp. 157-174.
- “Música y Retórica: una nueva trayectoria de la “*Ars musica*” y la “*Música práctica*” a comienzos del Barroco” en *Revista de Musicología*, X, (1987), 3, pp. 811-842.
- “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII” en *Anuario Musical*, 43, (1988), pp. 95-109.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente – EZQUERRO, Antonio – IGLESIAS, Nieves – GOSÁLVEZ, C. José – CRESPI, Joana: *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, Madrid: Arco/Libros, 1996.

GONZÁLVEZ RUIZ, Ramón:

- *La Navidad en la Catedral de Toledo*, Toledo: Editor Antonio Pareja, 2002.
- *La Catedral de Toledo 1549 según el Doctor Blas Ortiz: Descripción Graphica y Elegantísima de la S. Iglesia de Toledo*, Toledo: Editor Antonio Pareja, 1999.

GOÑI GAZTAMBIDE, José: *La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII*, Pamplona: Capilla de Música Catedral M. de Pamplona, 1986.

GREGORI, Josep María: “Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de cantus y altus en el tránsito del renacimiento al barroco” en *Revista de Musicología*, XVI, (1993), 5, pp. 2770-2782.

GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario y MONTERO MUÑOZ, M^a Luisa: *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares (1644-1670)*, vol. I, Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 2012.

HABSBURGO, Catalina de: *Las Austrias: Matrimonio y razón de Estado en la monarquía española*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2005.

HEINRICH EGGBRECHT, Hans: “Bach en la historia” en *Anuario Musical*, 49, (1994), pp. 179-191.

HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio:

- “Música y Músicos de la Catedral de Pamplona” en *Anuario Musical*, XXII, (1967), pp. 209-246.
- “Música y Músicos de la Catedral de Pamplona” en *Anuario Musical*, XXIII, (1968), pp. 231-246.

HERREJÓN, Manuela Lourdes: *Música y Músicos en Toledo*, Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos de la Diputación Provincial, 1987.

HOWELL, Almonte:

- “Diego Fernández de Huete” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: McMillan, 1995, vol. 6, p. 474.
- “José Solana” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: McMillan, 1995, vol. 17, p. 448.

ILLARI, Bernardo: *Catálogo Preliminar de los Cantorales de Polifonía de la Catedral de Toledo*, Toledo, 2000.

JAMBOU, Louis:

- “Arpistas en la Catedral de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVII: Del testamento de Diego Fernández de Huete a su música: Zien Láminas de Bronce poco más o menos” en *Revista de Musicología*, XXIII, (2000), 2, pp. 565-577.
- “José Solana (1643-1712) Trayectoria de un Organista Compositor” en *Revista de Musicología*, IV, (1981), 1, pp. 61-112.

- “Reflexiones y Documentos sobre dinastías de Maestro de Capilla y Organistas de los siglos XVI-XVIII” en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XII, (1996), 2, pp. 161-184.
- *Evolución del Órgano Español s. XVI- XVIII*, 2 volúmenes, Oviedo: Ethos-Música, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1988.
- “El órgano en la Península ibérica entre los siglos XVI y XVIII: Historia y estética.” en *Revista de Musicología*, II, (1979), 1, pp. 19-46.
- “Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid, sacados de su Archivo de Protocolos” en *Revista de Musicología*, XII, (1989), 2, pp. 469-514.
- “Los tientos de medio registro y los cambios estilísticos musicales en tiempos del Greco: el caso de los Peraza”, en *El Entorno Musical del Greco*, Actas Simposio, Toledo, 30 enero-2 febrero 2014, pp. 259-277.
- “Nuevos datos biográficos sobre los Peraza” en *El Entorno Musical del Greco*, Actas Simposio, Toledo, 30 enero-2 febrero 2014, pp. 279-290.

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro:

- *Documentario Musical de la Catedral de Jaén*, vol. I. Actas Capitulares, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998.
- “Los maestros de capilla de la Catedral de Jaén” en *Boletín de la Confederación andaluza de Coros*, Córdoba: 1998, pp. 3-6.

JIMÉNEZ CRIADO, Francisco: *Tomás Micieces, maestro de capilla de la catedral de Toledo (1650-1662). Vida, obra y estilo musical en la España del siglo XVII*, Trabajo fin de Máster para la Universidad de Castilla-La Mancha, 2013. Sin publicar.

KAGAN, Richard L.: “La Toledo del Greco” en *El Greco de Toledo*, Ministerio de Cultura – Fundación Banco Urquijo, 1982.

KAMEN, Henry: *La España de Carlos II*, Barcelona: RBA, Biblioteca Historia de España, 2005.

KASTNER, Santiago:

- “La música en la Catedral de Badajoz (años 1520-1603) en *Anuario Musical*, XII, (1957), pp. 123-146.

- “Notas sobre la música en la catedral de Tuy” en *Anuario Musical*, XIII, (1958), pp. 195-200.
- “La música en la Catedral de Badajoz (años 1601-1700)” en *Anuario Musical*, XV, (1960), pp. 63-83.
- “La música en la Catedral de Badajoz (años 1654-1764)” en *Anuario Musical*, XVIII, (1963), pp. 223-238.

KENYON DE PASCUAL, Breyll: “¿Una breve obra instrumental española del siglo XVII? en *Revista de Musicología*, IX, (1986), pp. 557-650.

LACAL, Luisa: *Diccionario de la Música*, Madrid, 1900.

LACARTA, Manuel: *Felipe III*, Madrid: Alderabán, 2003.

LATINO, Adriana: “Os músicos da Capela Real de Lisboa nos reinados dos Filipes: 1580/1640” en *Revista de Musicología*, XVI, (1993), 6, pp. 3620-3629.

LEÓN TELLO, Francisco José:

- *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- *La Teoría Española de la Música en los s. XVII y XVIII*, Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1974.

LOLO, Begoña:

- *La Música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990.
- “Consideraciones en torno al legado musical de Sebastián Durón después de su exilio a Francia” en *Revista de Musicología*, XV, (1992), 1, pp. 195-208.

LOP OTÍN, María José: *El Cabildo Catedralicio de Toledo en el Siglo XV: Aspectos institucionales y sociológicos*, Madrid: Fundación Ramón Areces, 2003.

LÓPEZ CALO, José:

- “El Archivo de Música de la Capilla Real de Granada” en *Anuario Musical*, XIII, (1958), pp. 103-128.
- *Catálogo de Música de la Catedral de Ávila*, Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología, 1978.

- *Catálogo de Música de la Catedral de Granada*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992.
- *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada* Vol. I Catálogo, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993
- *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: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1972.
- *Historia de la Música Española Siglo XVII*, vol. 3, Madrid: Alianza Música, 2000.
- *La Música en la Catedral de Burgos*, vol. II Catálogo del Archivo de Música, Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995.
- *La Música en la Catedral de Calahorra*, Logroño: Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, 1991.
- *La Música en la Catedral de Palencia*, vol. I, Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1980.
- *La Música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño: Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988.
- *La Música en la Catedral de Segovia*, vol. II Catálogo del Archivo de Música, Segovia: Diputación Provincial, 1989.
- *La Música en la Catedral de Zamora*. vol. I, Catálogo del Archivo de Música, Zamora: Diputación Provincial de Zamora, 1985.
- *Índices de la Revista Tesoro Sacro Musical 1917-1978*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1983.
- “Fray José de Vaquedano, Maestro de Capilla de la catedral de Santiago (1681-1711)” en *Anuario Musical*, X, (1955), pp. 191-216.
- *La música en la Catedral de Valladolid*, cinco volúmenes, Valladolid: Excmo. Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007.
- *La música en las catedrales española*, Madrid: Ediciones del ICCMU, 2012.
- “Luis de Garay”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, vol. 5, pp. 373-374.

- “Peraza (4 entradas), Francisco I, Jerónimo I, Jerónimo II, Francisco II”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, vol. 8, pp. 603-605.

LÓPEZ CELADA, Inocente: *Evolución de las rentas del Cabildo de la Catedral de Toledo, durante el último cuarto del siglo XVI*, Toledo: Obra Cultural de la Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980.

LÓPEZ MARTÍN, Juan – BONILLO NAVARRO, Cristina – REQUENA GARCÍA, Albina: *Noticias y Catálogo de Música en el Archivo de la S. y A.I.C. de Almería*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997.

LORENTE TOLEDO, Enrique: *Un paseo por el Toledo de El Greco*, Toledo: dbcomunicación, 2015.

LLORDEN, Andrés:

- “Notas históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga (1583-1641)” en *Anuario Musical*, XIX, (1964), pp. 72-93.
- “Notas históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga (1641-1799)” en *Anuario Musical*, XX, (1965), pp. 105-160.
- “Notas históricas de los maestros organistas de la catedral de Málaga (1585-1779)” en *Anuario Musical*, XXII, (1967), pp. 145-171.
- “Notas históricas de los maestros organista de la catedral de Málaga (1585-1779)” en *Anuario Musical*, XXIII, (1968), pp. 157-189.
- “Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera” en *Anuario Musical*, XXXI-XXXII, (1976-1977), pp. 115-155.

MADURELL, José María: “Documentos para la Historia de Maestros de Capilla, Organistas, Órganos, Organeros, Músicos e Instrumentos (XIV-XVIII)” en *Anuario Musical*, IV, (1959), pp. 193-220.

MARCOS MARTÍN, Alberto: *España en los siglos XVI, XVII y XVIII: Economía y Sociedad*, Barcelona: Editorial Crítica, 2000.

MARÍN, Miguel Angel: “A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII. XVIII)” en *Revista de Musicología*, XXIII, (2000), 1, pp. 103-130.

MARTÍN GAMERO, Antonio: *Historia de la ciudad de Toledo*, vol. I y vol. II, Toledo: Editorial Zocodover, 1979. (edición facsímil de 1862).

MARTÍN MÁRQUEZ, Alberto:

- *Niños y Tiples en la Catedral de Zamora (1600-1750)*, Zamora: Festival Internacional de Música “Pórtico de Zamora”, 2008.
- “Un hallazgo en la catedral de Zamora: la Misa “Susanne un jour” de Alonso de Tejada”, en *El Entorno Musical del Greco*, Actas Simposio, Toledo, 30 enero-2 febrero, 2014, pp. 203-211.

MARTÍN MORENO, Antonio:

- *Historia de la Música Española Siglo XVIII*, vol. 4, Madrid: Alianza Música, 2001.
- “Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)”, en *Anuario Musical*, XXXI, XXXII, (1979), pp. 157-194.

MARTÍNEZ GIL, Carlos:

- “Ofrécese Compañía de Ministriles para tocar en fiestas” en *Revista de Musicología*, XIX, (1996), 1-2. pp. 105-132.
- *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.
- “La selección de voces para la capilla de música de la catedral de Toledo. El viaje de Alonso Lobo en 1600”, en *El Entorno Musical del Greco*, Actas Simposio, Toledo 30 enero-2 febrero, 2014, pp. 213-257.

MARTINEZ GIL, Fernando:

- *Actitudes ante la muerte en el Toledo de los Austrias*, Toledo: Ayuntamiento de Toledo, 1984.
- *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid: Siglo XXI, 1993.

- “Religión e identidad urbana en el Arzobispado de Toledo (siglos XVI- XVIII), en *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- *Toledo y la crisis de Castilla, 1677-1686*, Toledo: Ayuntamiento de Toledo, 1987.
- “El Antiguo Régimen” en *Historia de Toledo*, Toledo: Editorial Azacanes, 1997.

MARTÍNEZ MILLÁN, MIGUEL: *Historia musical de la catedral de Cuenca*, Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1988.

MEDINA HERNÁNDEZ, Natalia: *El Maestro Pedro de Ardanaz en Toledo (1674-1706): Su Capilla de Música y sus Obras*, Trabajo de Investigación para la Universidad Autónoma de Madrid, 2003. Sin publicar.

MOLL, Jaime: “Documentos para la Historia de la Música de la Catedral de Toledo” en *Anuario Musical*, XIII, (1958), pp. 159-166.

MONTEMAYOR, Julián: “Tolède en 1639” en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo 18-1, 1982, pp. 135-163.

MONTEMAYOR, Julián: “Una ciudad frente a la peste: Toledo a finales del siglo XVI, en *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*, tomo 2, Madrid: Universidad Complutense, 1985, pp. 1105-1112.

MONTERO GARCÍA, Josefa, VICENTE BAZ, Raúl: *Catálogo de los Fondos Musicales del Archivo Catedral de Salamanca*, Salamanca: Cabildo Catedral Salamanca, 2011.

MORALEDA Y ESTEBAN, JUAN: “El autor de la primera zarzuela en Toledo”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Toledo*, nº 12, 1922, pp. 177-179.

MORENO ABAD, R. Javier: “Imágenes de Toledo en los Villancicos de la Catedral”, en *Archivo Secreto*, nº 6, 2015, pp. 111-169.

MUNETA MARTÍNEZ, Jesús María:

- *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación Provincial, 1984.
- *Polifonía de la Excolegial de Santa María la Mayor de Alquézar*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004.

- *Polifonía a 4 y más voces, siglo XVII: Colegiata de Alquézar*, Zaragoza: Federación Aragonesa de Coros, 1993.
- “José Solana” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, vol. 9, p. 1110.

MUR BERNAD, Juan José: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*, Huesca: J. J. de Lur, 1993.

NAVARRO GONZALO, Restituto:

- *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basilica de Cuenca*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1973.
- *Los Maestros de la Capilla de la Catedral de Cuenca: desde el XVI hasta hoy*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1974.

NIETO CUMPLIDO, Manuel:

- “Los maestros de capilla de la catedral de Córdoba” en *Boletín de la Confederación andaluza de Coros*, Córdoba 1996, pp. 4-12.

NOONE, Michael:

- *Andrés de Torrentes (1510-1580), Opera Omnia, Biography and Source Study*. Tesis doctoral en la Universidad de Camberra (Australia), 1987. Sin publicar.
- *Códice 25 de la Catedral de Toledo*, Madrid: Editorial Alpuerto, 2003.
- “La compilación del código polifónico toledano, ToleBC 16” en *Revista de Musicología*, XVI, (1993), 5, pp. 2741-2749.
- “Juan de Padilla” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, vol. 8, p. 338.

NOONE Michael y SKINNER Graeme: “Liturgia y Polifonía: globalización y localismo en la catedral de Toledo durante los años del Greco”, en *El Entorno Musical del Greco*, Actas del Simposio, Toledo, 30 enero-2 febrero, 2014, pp. 189-201.

PAJARES BARÓN, Máximo: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.

PALACIO ATARD, Vicente: *España en el siglo XVII*, Madrid: Ediciones Rialp, 1987.

PARADA Y BARRERO, José: *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*, Madrid, 1868.

PAVIA I SIMÓ, Josep:

- “Memoria de Actividades del RISM-ESPAÑA/ 1995” III: Archivo de Música de la Catedral de Tortosa (Tarragona), en *Anuario Musical*, 51, (1996), pp. 270-299.
- *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- *La Música a la Catedral de Barcelona durant el s. XVII*, Barcelona: Rafael Dalmau, 1986.
- “La música a la parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona durant el segle XVII” en *Anuario Musical*, 48, (1993), pp. 103-143.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, CANO NAVARRO, José: *Toledo, entre Calderón y Rojas: IV Centenario del Nacimiento de Don Pedro Calderón de la Barca*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

PEDRELL, Felipe: *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos y Escritores de Música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*, Tomo I, Barcelona: Víctor Berdós, 1897.

PEÑAS GARCÍA, M^a Concepción: *Catálogo de los Fondos Musicales de la Real Colegiata de Roncesvalles*, Pamplona: Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventud del Gobierno de Navarra, 1995.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio: *El archivo musical de la Catedral de Bogotá*, Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo XXXVII, 1976.

PÉREZ ARROYO, Rafael: “El Arpa de dos órdenes en España” en *Revista de Musicología*, II, (1979), 1, pp. 89-107.

PÉREZ BERNÁ, Juan: *La capilla de música de la catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathías Navarro (ca. 1666-1727)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2007. (Tesis Doctoral).

PÉREZ GUTIERREZ, Mariano: *El Universo de la Música*, Madrid: Musicalis, 1995.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *La Imprenta en Toledo*, Madrid: Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1887.

PÉREZ PRIETO, Mariano: “La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina)”, en *Revista de Musicología*, XVIII, (1995), 1-2, pp. 145-174.

PERIS LACASA, José: *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1993.

PIEDRA, Joaquín – CLIMENT, José: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en *Anuario Musical*, XVII, (1962), pp. 141-208.

PIEDRA, Joaquín: “Maestros de capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) (1662-1822)” en *Anuario Musical*, XXIII, (1968), pp. 61-127.

PISA, Francisco de: *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo*, Toledo: IPIET, 1974 (edición facsímil de la de 1605).

PRECIADO, Dionisio:

- *Alonso de Tejada (ca. 1556-1628)*, vol. I, Madrid: Editorial Alpuerto, 1974.
- *Alonso de Tejada (ca. 1556-1628)*, vol. II, Madrid: Editorial Alpuerto, 1977.
- “En torno al organista Francisco de Pedraza I (1564-1598) y a su tiento de medio registro alto de tono I” en *Nassarre*, XIV, (1998), 2, pp. 299-312.
- “Juan García de Salazar, Maestro de Capilla en Toro, Burgo de Osma y Zamora (+1710)” en *Anuario Musical*, XXXI-XXXII, (1976-1977), pp. 65-113.
- “Alonso de Tejada” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, vol. 10, pp. 247-249.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel:

- “El Archivo de Música de la Colegial de Jerez de la Frontera”, en *Anuario Musical*, XXX, (1977), pp. 167-180.
- *Los orígenes del Barroco musical español*, Valencia: Piles, 1982.

- “Debates sobre el teatro lírico español del Barroco y las influencias musicales italianas” en *Revista de Musicología*, X, (1987), 2, pp. 559-562.

RAMÍREZ PALACIOS, Antonio:

- “Sevilla, la patria de Francisco Correa de Arauxo” en *Revista de Musicología*, X, (1987), 3, pp. 797-810.
- “El controvertido nombramiento de Francisco Correa de Arauxo como organista de San Salvador de Sevilla” en *Revista de Musicología*, XII, (1989), 2, pp. 431-450.

RAMOS LÓPEZ, Pilar: “Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII” en *Revista de Musicología*, XX, (1997), 1, pp. 231-244.

REYNAUD, François:

- *La Polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*. Thèse pour le Doctorat d’Etat, Université de Toulouse, 1993. París: CNRS, Editions Brepols, 1996.
- “Contribution a l’étude des danseur et des musiciens des fêtes du Corpus Christi et de l’Assomption a Tolède aux XVIe et XVIIe siècles”, en *Melanges de la Casa de Velázquez*. Paris, 1974. pp. 133-168.
- “Les luthiers tolédans au XVIe siècle”, en *Tolède et l’expansion urbaine en Espagne (1450-1650)*, Casa de Velásquez. Madrid, 1991. pp. 39-48.

RÍOS MAZCARELLE, Manuel: *Reinas de España. Casa de Austria*, Madrid: Aldebarán, 2002.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis:

- “Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII: A propósito de Juan Blas de Castro” en *Revista de Musicología*, X, (1987), 2, pp. 559-562.
- “La música en la corte madrileña de los Austrias: Antecedentes: las casas reales hasta 1556” en *Revista de Musicología*, X, (1987), 3, pp. 753-796.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo: “La música en los escritos del Racionero Juan de Chaves Arcayos” en *El Entorno Musical del Greco*, Toledo, Actas del Simposio, 30 enero-2 febrero, 2014, pp. 129-133.

RODRIGUEZ REBOLLO, M^a Patricia: "El Consejo de Estado y la Guerra de Portugal (1660-1668)" en *Instituto Universitario de Historia "Simancas"*, Valladolid, 2006, 26, pp.115-136.

RODRIGUEZ-SAN PEDRO, Luis E. – SÁNCHEZ LORA, José Luis: *Los Siglos XVI-XVII: Cultura y vida cotidiana*, Madrid: Editorial Síntesis, 2000.

RODRÍGUEZ, Pablo-L.:

- "Sólo Madrid es corte. Villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la catedral de Segovia" en *Artigrama*, nº12, (1996-97), pp.237-256.
- "El motete *O Beate Ildefonse*: un ejemplo de recepción periférica de la obra de Cristóbal Galán" en *Revista de Musicología*, XX, 1, (1997), pp. 245-259.

ROJAS, Pedro de (Conde de Mora): *Historia de la Imperial, Nobilísima, Inclita y Esclarecida ciudad de Toledo*, Toledo: Zocodover, 1984, 2 vols. (edición facsímil de las de 1654 y 1663).

RUBIO PIQUERAS, Felipe:

- "Códices Polifónicos de la S. I. C. Primada" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 20-21 (Julio-Diciembre 1924), pp. 159-176; nº 22-23 (Enero- Junio 1925), pp. 59-91.
- "La Riqueza de España en Música Polifónica" en *Tesoro Sacro-Musical*, Año XIII, nº 12 (Diciembre 1929), pp. 145-146; Año XIV, nº 2 (Febrero 1930), pp. 9-11; Año XIV, nº 4 (Abril 1930), pp. 25-26.
- "Música y Músicos Toledanos" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 12 (Julio 1922), pp. 148-176; nº 13 (Octubre/Diciembre 1922), pp. 191-235.
- "Notas Musicales de Hoy y de Otros Tiempos Referentes a la Catedral Primada" en *Toledo Revista de Arte*, XIV, (junio, 1928), nº 256, pp. 1917-1919.
- "Organografía Toledana" en *Toledo Revista de Arte*, IX, (Noviembre y Diciembre 1923), nº 201 y 202, pp. 786-790 y 810-813.
- "Un poco de Música" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 4 (1919), pp. 165-177.

RUBIO, María José: *Reinas de España. Las Austrias. Siglos XV-XVII*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2010.

RUBIO, Samuel:

- “El Archivo de Música de la Catedral de Plasencia” en *Anuario Musical*, 5, (1950), pp. 147-168.
- *Catálogo del Archivo de Música de S. Lorenzo El Real de El Escorial*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1976.
- *Forma del Villancico Polifónico desde el siglo XV hasta el siglo XVIII*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1979.
- *Historia de la Música Española desde el Ars Nova hasta 1600*, Madrid: Alianza Música, 1983.

RUIZ DE ELVIRA, Isabel – LAGUNA, Elena – GUILLÉN, M^a Cristina y SÁENZ, Marta: *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional, siglo XVII*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1992.

RUIZ JIMÉNEZ, JUAN: “La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo de Peraza II” en *Cuadernos de Arte*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 53-63.

RUIZ TARAZONA, Andrés: “Los cantores capones un texto revelador” en *Revista de Musicología*, XXI, (1998), 2, pp. 645-654.

RUIZ TORRES, Santiago: “Entorno a la mensuración del canto llano: una nueva aproximación a partir del examen crítico de sus fuentes” en *El Entorno Musical del Greco*, Actas del Simposio, Toledo, 30 enero-2 febrero 2014, pp. 49-55.

SADIE, Stanley: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, McMillan, 1990

SÁEZ DE OCÁRIZ Y RUIZ DE AZUA, Matías: *La Música en los Archivos de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada Siglos XVI a XIX*, Logroño: Asociación Pro-Música “Fermín Gurbinad”, 2001.

SAGASETA ARIZTEGUI, Aurelio: “Pedro de Ardanaz Valencia” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999, vol. 1, pp. 614-615.

SALDONI, Baltasar:

- *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- *Reseña Histórica de la Escolanía, o Colegio de Música de Monstserrat*, Madrid, 1856.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Ramón: *Iglesia y Sociedad en la Castilla Moderna: El Cabildo Catedralicio de la Sede Primada (siglo XVII)*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan: *Toledo y la crisis del siglo XVII: análisis demográfico y social, el caso de la parroquia de Santiago del Arrabal*. Toledo: Caja de Ahorros Provincial de Toledo, 1980.

SÁNCHEZ SISCART, M^a Montserrat:

- *Catálogo del Archivo Musical de la Concatedral de San Pedro Apóstol de Soria*, Soria: Caja de Salamanca y Soria, 1992.
- *Guía histórica de la música en Madrid*, Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 2001.

SANHUESA FONSECA, María: “Carlos II y las “Danzerias de la Reyna”: violines y danza en las postrimerías de la Casa de Austria” en *Revista de Musicología*, XX, (1997), 1, pp. 261-276.

SANTOLAYA HEREDERO, Laura: *La Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo a fines del Siglo XVI*, Toledo: Caja de Ahorros Provincial de Toledo, 1979.

SANTOS VAQUERO, Ángel: *La industria textil sedera de Toledo*, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2010.

SANZ CAMAÑES, Porfirio: *La España de los Austrias*, Toledo: Consejería de Educación, Cultura y Deportes Gobierno de Castilla-La Mancha, 2015.

SERRANO, L.: “Historia de la Música en Toledo” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, (Marzo-Abril 1907), pp. 219-243.

SEVILLANO RUIZ, Justo:

- *Biblioteca de la Iglesia Catedral de Tarazona, catálogo de libros manuscritos incunables y de música*, Zaragoza: Institución “Fernando El Católico”, 1984.
- “Catálogo Musical del Archivo Capitular de Tarazona” en *Anuario Musical*, XVI, (1961), pp. 149-176.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar:

- “El maestro de capilla palentino Tomás Micieces I (1624-1667): su vida, su obra y sus discípulos” en *Anuario Musical*, XXX, (1975), pp. 67-96.
- “Aportación para el conocimiento de la música barroca para chirimías” en *Revista de Musicología*, II, (1979), 1, pp. 136-137.
- “Dos cartas del maestro Carlos Patiño al Duque de Braganza (1634 y 1638)” en *Revista de Musicología*, IX, (1986), 2, pp. 253-262.
- “Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)” en *Revista de Musicología*, X, (1987), 2, pp. 547-558.
- “La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII: I. -Sebastián Aguilera y José Ximénez” en *Anuario Musical*, XXI, (1966), pp. 147-167.
- “La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII. II.- Andrés de Sola y sus discípulos” en *Anuario Musical*, XXIII, (1968), pp. 129-156.
- *Carlos Patiño (1600-1675): Obras Musicales Recopiladas*, vol. I, Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1986.
- *Carlos Patiño (1600-1675): Obras Musicales Recopiladas*, vol. II, Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1987.
- *Carlos Patiño (1600-1675): Obras Musicales Recopiladas*, vol. III, Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1988.

SOLA CASTAÑO, Emilio: *La España de los Austrias: la hegemonía mundial*, Madrid: Ediciones Anaya, 1988.

SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios, hasta el año 1850*, Barcelona: N. Ramírez, 1855.

STEVENSON, Robert:

- “The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks and some other lost or little known flemish sources” en *Fontes Artis Musicae*, XX, Munich (1973), pp. 87-107.
- *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*, Madrid: Alianza Música, 1972.
- “Pedro de Ardanaz” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: McMillan, 1995, vol. 1, p. 558.
- “Tomás Micieces” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: McMillan, 1995, vol. 12, p. 270.
- “Jerónimo de Peraza I, Francisco de Peraza I, Jerónimo de Peraza II y Francisco de Peraza II” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: McMillan, 1995, vol. 14, pp. 363-364.
- “Alonso de Tejada” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: McMillan, 1995, vol. 18, pp. 644-645.
- “La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid” en *Anuario Musical*, XII, (1975), pp. 147-166.
- “La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos: Apuntes históricos” en *Anuario Musical*, XIV, (1959), pp. 207-230.

SUÁREZ MARTOS, Juan María: “Luis Bernardo Jalón, maestro de capilla en la catedral de Sevilla (1643-1659)” en *Revista de Musicología*, XXV, (2002), 2, pp. 389-404.

SUÁREZ MARTOS, Juan María e SÁNCHEZ LÓPEZ, Israel: *La música coral del Cabildo catedral de Sevilla durante el siglo XVII*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.

SUÁREZ PAJARES, Javier: *La Música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid: Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

TERUEL GREGORIO DE TEJADA, Manuel: *Vocabulario Básico de la Historia de la Iglesia*, Barcelona: Crítica, 1993.

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco: *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid: Siglo XXI, 1982.

TORROJA MENÉNDEZ, Carmen: *Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo*, Toledo: Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1977.

TRILLO, Joám – VILLANUEVA, Carlos: *El Archivo de Música de la Catedral de Mondoñedo*, Salamanca: Publicaciones de Estudios Mindonienses, 1993.

TRILLO, Joám: *La Música en la Catedral de Tui*, La Coruña: Diputación de La Coruña, 1987.

VARIOS:

- *Historia de Toledo*, Toledo: Azacanes, 1997.
- *Los Primados de Toledo*, Toledo: Diputación Provincial de Toledo y Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1993.
- *Historia de Toledo de la Prehistoria al Presente*, Olías del Rey –Toledo-: Editorial Tilia, 2010.

VARIOS: *Arte y Saber: La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, Ministerio de Educación y cultura, 1999.

VEGA, Daniel: “El Barroco musical español: precisiones sobre su naturaleza” en *Revista de Musicología*, IV (1981), pp. 237-267.

VERA AGUILERA, Alejandro: *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el libro de tonos humanos (1656)*, Lleida: Instituto de Estudios Ilerdenses, 2003.

VICENT, Alfredo: *Fernando Ferandiere (ca. 1740 – ca. 1816). Un perfil paradigmático de un músico de su época*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

VICENTE DELGADO, Alfonso de: *La Música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII)*, Catálogo, Madrid: Alpuerto, 1989.

VIRGILI BLANQUET, María Antonia: “Tesis doctorales. Presente y futuro” en *Revista de Musicología*, XX, (1997), 2, pp. 1003-1018.

ZUDAIRE HUARTE, Claudio: “Testamento del organero Juan Tabar (1634-1682)” en *Revista de Musicología*, IX, (1986), 2, pp. 411-426.

ÍNDICE DE CUADROS E IMÁGENES

| | |
|---|-----|
| Cuadro 1. Distribución de los Gastos de la Real Casa en 1674 | 20 |
| Cuadro 2. Demografía de Toledo en los siglos XVI y XVII | 24 |
| Cuadro 3. Rentas en ducados de las cuatro sedes episcopales más ricas | 30 |
| Cuadro 4. Evolución de los miembros de la Capilla de Música durante el XVII..... | 50 |
| Cuadro 5. Relación de los Seises de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII..... | 86 |
| Cuadro 6. Relación de Cantores Tiples de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII..... | 94 |
| Cuadro 7. Relación de Cantores Contraltos de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.. | 101 |
| Cuadro 8. Relación de Cantores Tenores de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.... | 107 |
| Cuadro 9. Relación de Cantores Contrabajos de la Catedral de Toledo durante el XVII | 111 |
| Cuadro 10. Relación de Organistas de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII..... | 136 |
| Cuadro 11. Relación de Ministriles Bajones de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII.. | 145 |
| Cuadro 12. Relación de Ministriles Sacabuches de la Catedral de Toledo durante el XVII... | 150 |
| Cuadro 13. Relación de Ministriles Cornetas de la Catedral de Toledo durante el siglo XVI.. | 156 |
| Cuadro 14. Relación de Arpistas de la Catedral de Toledo durante el siglo XVI..... | 166 |
| Cuadro 15. Relación de Ministriles Archilaudes de la Catedral de Toledo durante el XVI.... | 168 |
| Cuadro 16. Relación de Ministriles Violones de la Catedral de Toledo durante el siglo XVI.. | 172 |
| Cuadro 17. Maestros de Capilla de la Catedral de Toledo durante el siglo XVII..... | 202 |
|
 | |
| Imagen 1. Francisco Rizi. Retrato ecuestre de Carlos II. 1680. Ayuntamiento de Toledo.... | 34 |
| Imagen 2. Francisco Rizi. Retrato ecuestre de María Luisa de Orleans. 1680. Ayuntamiento de Toledo..... | 34 |
| Imagen 3. Luis de Góngora, Soneto XXXI <i>Un culto risco en venas oi suaves</i> , en <i>Obras de D. Luis de Góngora [Manuscrito] / reconocidas y comunicadas con él por D. Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Polvoranca. Tomo I, Sonetos heroicos</i> .BNE | 58 |
| Imagen 4. Gonzalo Fernández de Córdoba/José Gaitán, <i>Órgano del Emperador</i> . 1543-1549. Catedral de Toledo..... | 120 |
| Imagen 5. José Verdalonga. <i>Órgano Nuevo</i> . 1796-1797. Catedral de Toledo..... | 122 |

| | |
|---|-----|
| Imagen 6. Denis van Alsoot, <i>Fiestas de Ommegang en Bruselas: procesión de Nuestra Señora de Sablón</i> , 1616. Detalle de ministriles. Museo Nacional del Prado. Colección Real (Real Alcázar de Madrid), P01348. | 139 |
| Imagen 7. Pedro de Ardanaz, Himno a San Hermenegildo, Códice 24. Archivo Capitular de la Catedral de Toledo. | 225 |
| Imagen 8. Thomas Micieces, Magnificat a 10v, Tiple 1, Coro I. Archivo Capitular de la Catedral de Toledo. | 226 |

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Aguilera, Esteban de, 88, 95.

Aguilera y Heredia, Sebastián, 60, 175.

Ajofrín, Agustín de, 87.

Alamire, 174.

Alberca, Miguel de, 136, 160, 166.

Albero, Juan de, 87, 91, 94.

Alcócer, Pedro de, 30.

Aldea Vaquero, Quintín, 225.

Alfonso de Austria, 35.

Alfonso, Domingo, 102.

Alonso, Gabriel, 87.

Alpuente, Francisco, 89, 164, 713.

Ambiela, Miguel de, 107, 155, 225.

Ana María de Austria, 33.

Andrés, Ramón, 146, 152, 169.

Apestigui, Jacinto de, 137, 143.

Apestigui, Joseph de, 143, 145.

Apestigui, Miguel de, 142, 145.

Apestigui, Miguel de, 143, 145.

Aragón, Francisco de, 147, 150.

Aragón, Pascual de, 31.

Arechaga, Matheo, 87.

Ardanaz, Pedro de, 49, 53, 55, 67, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 83, 84, 86, 88, 99, 100, 106, 110, 111, 132, 141, 144, 149, 154, 155, 160, 163, 170, 171, 176, 177, 180, 182, 183, 198, 199, 204, 209, 210, 212, 221, 225, 226, 228, 234, 235, 236, 237, 412, 420, 452, 484, 540, 580, 660, 688, 713, 716, 717, 718, 719, 726, 739.

Ardanaz, Sebastiana de, 79, 717, 719.

Argüelles, Esteban de, 89.

Arizmendi, Fermín Joseph Leonardo de, 89.

Armendáriz, Martín de, 88.

Arribas, Juan de, 89.

Arroyo, Gaspar de, 88.

Asenjo Barbieri, Francisco, 152.

Asensio, Miguel, 99, 101.

Ayarra, J. Enrique, 216.

B

Bach, Johann Sebastian, 146.

Bagüés, Jon, 217.

Balcaneda, Juan de, 155.

Baltasar Carlos, 18, 33, 35, 184, 680, 685.

Barahona, Pedro de, 86.

Barca, Calderón de, 11, 18, 60.

Baron, John H., 205.

Barrios Manzano, M^a Pilar, 215.

Barroso, Alonso, 169.

Bautista Gascón, Juan, 136.

Bautista Pérez, Juan, 198, 719.

Belimar, Joan, 90, 94.

Bello de Torices, Juan, 89.

Benítez de Riscos, Juan, 61.

Bermeja, Juan de la, 61, 62, 63, 67, 69, 83, 97, 98, 114, 143, 182, 215, 660, 739.

Bermeja, Miguel de la, 143, 145.

Bermeja, Tomás de la, 148, 151, 698.

Bernardo, Pedro, 143, 145.

Bilches, Bartolomé, 107.

Bilches, Pedro de, 87.

Boluda, Ginés de, 203, 225.

Bonet de Paredes, Juan, 107, 111, 155.

Bonilla Moreno, Conrado, 121.

Bordás, Cristina, 158, 159, 164.

Borja y Velasco, Gaspar de, 30.
Borunda, Antonio Bernabé de, 102.
Borunda, Sebastián de, 88.
Bravo, Manuela, 170.
Britu, Esteban de, 61.
Bruceña, Diego de, 54, 58, 62, 175.
Brumel, 174.
Brun, André, 145.
Bueno, Juan Antonio, 106, 108, 150.
Bustamante, Francisco de, 54.

C

Cabezudo, Antonio, 171.
Cabrera, Juan de, 134.
Calderón, María, 19.
Cali, Juan, 162.
Calvo Manzano, M^a Rosa, 165.
Campos, Juan de, 87.
Campuzano, Francisco, 136.
Cánovas del Castillo, Antonio, 13.
Cañón, Francisco, 89.
Cardenal Martínez Silíceo, 84, 86.
Cárdenas, Francisco de, 89, 137, 705, 713, 718.
Carlos I, 13.
Carlos II, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 77, 78, 198, 659, 689, 697, 703, 706, 707.
Carlos V, 120, 169.
Carlos de Gales, 39, 679.
Carpentras, 196, 199.
Carrillo, Alonso, 56, 98, 101.
Carrión, Miguel de, 88.
Casanova, Juan de, 124.

Casares Rodicio, Emilio, 152, 223.
Cascante, Martín, 104, 107.
Casellas, Jaime, 107, 155, 165, 225.
Castañeda Tordera, Isidoro, 5, 182.
Castañeda Tordera, María, 139, 168.
Castro, Julián de, 95.
Catalina de la Cerda, 35.
Cervantes, Miguel de, 11.
César, Tomás, 95, 92, 699.
Chacón Ponce de León, Antonio, 58.
Charri, Balthasar de, 88, 104, 105, 106, 108.
Charri, Joseph de, 88.
Chavaría, Antonio de, 124.
Chávarri, Juan de, 88, 104, 105, 108.
Chávarri, Pedro de, 95.
Chaves de Arcayos, Juan, 194, 202, 725, 739.
Chirinos, Nicolás, 87, 91, 94.
Climent, José, 215, 216, 218, 219, 222.
Coca, Pedro de, 89, 93, 95.
Codina i Giol, Daniel, 222.
Cofio, Matheo, 101.
Concha, Luis de, 94.
Conde-Duque de Olivares, 15, 17, 18.
Coronado, Joan, 109.
Correa de Araujo, Francisco, 113, 115, 127, 660, 676.
Cortés, Domingo, 134, 137.
Cortés, Pedro, 88, 95.
Crespo, Gerónimo, 101.
Crespo López, Pedro, 114, 115, 678.
Crisanto Gándara, Xosé, 169.
Cuenca, Diego de, 86.
Cueva, Joseph de la, 98.

Custodio, Juan, 155.

D

Dávila, Alonso, 102.

Díaz, Cristóbal, 87.

Díaz, Joan, 101.

Díaz Moreno, Miguel, 137.

Díez, Francisco, 87.

Dionisio, Francisco, 87.

Domínguez Ortiz, Antonio, 14, 20.

Duque de Lerma, 14, 35.

Durán, Pablo, 87.

Durón, Sebastián, 78, 79, 131, 155, 171.

E

Ecay, Diego Joseph de, 89.

Echevarría, Pedro de, 121, 124, 134.

Escolano, Juan, 98, 102.

Espinosa, Pedro de, 86, 145.

Espinosa, Phelipe de, 86, 150.

Esteban, Francisco, 88.

Ezquerro, Antonio, 65, 131, 132.

F

Fabro, Gerónimo, 161, 166.

Felipe II, 13, 23, 32, 97, 109, 146, 169, 225.

Felipe III, 13, 14, 15, 20, 22, 27, 33, 34, 35, 37, 39, 56, 63, 671, 672.

Felipe IV, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 33, 35, 38, 39, 205, 680.

Felipe V, de Anjou, 21, 32, 33, 34, 42, 43, 77, 708.

Fernández, Joan, 86, 90, 94.

Fernández, Tomé, 114.

Fernández Caballero, Juan, 95.

Fernández Collado, Ángel, 5, 29, 31, 32.
Fernández de Consuegra, Mathías, 88, 100, 102.
Fernández de Consuegra, Miguel, 88, 154, 155, 156.
Fernández de Córdoba, Gonzalo, 120.
Fernández de la Cuesta, Ismael, 128, 214.
Fernández de Huete, Diego, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 661, 711, 712, 726, 728, 730, 731, 733, 734.
Fernández Portocarrero, Luis Manuel, 29, 31, 32.
Fernando II de Aragón, 22.
Fernando de Austria, 30.
Ferrer, Pedro, 161, 166.
Fevin, 174.
Flores, Toribio de, 101.
Frades, Miguel de, 102.
Frías, Juan de, 171, 172.
Fuente, Juan de la, 151.
Fuente y Frades, Miguel de la, 89.

G

Gabrielli, Andrea, 146, 151.
Gabrielli, Giovanni, 146, 151.
Gaitán, Juan, 120.
Galán, Cristóbal, 176, 204, 205, 213, 227, 238, 637.
Galán, Gerónimo, 170, 171, 172, 691.
Garay, Luis de, 66, 67, 68, 83, 98, 182, 217, 660, 739.
García, Antonio, 87.
García, Francisco, 93, 95.
García, Joseph, 108, 110, 111.
García, Juan, 87.
García, Juan Manuel, 89.
García, Lorenzo, 87.
García, Marcos, 87, 94.

García, Miguel, 95.
García, Vicente, 67, 68, 69, 75, 83, 98, 116, 176, 182, 199, 206, 218, 660, 739.
García Cárcel, Ricardo, 15.
García Corrales, Pedro, 95.
García Fraile, Dámaso, 218, 220, 221.
García de Almazán, Juan, 94.
García de Mirabuenos, Juan, 94.
García Pérez, Joan, 90, 94.
García del Pozo, Juan, 94.
García Suello, Pedro, 137.
García Tirado, Blas, 89, 155.
García Urbano, Pedro, 87.
Garro, Francisco, 175.
Gaude, Pedro, 135, 137, 705.
Gaztambide, Goñi, 75.
Gómez, Bartolomé, 107.
Gómez, Benito, 87.
Gómez de Alba, Julián, 89.
Góngora, Luis de, 58.
González, Antonio, 87.
González, Francisco, 88.
González, Herminio, 216.
González, Joseph Diego, 92, 715.
González, Juan Felipe, 108.
González Marín, Luis Antonio, 69.
Grado, Diego de, 61.
Greco, El, 11, 23, 25, 47, 115, 120, 121, 173, 182, 194, 214.
Guerrero, Francisco, 69, 173, 176, 181, 189, 196, 197, 199, 203, 225, 661.
Guerrero, Pedro, 109.
Gutiérrez, Francisco, 145.
Gutiérrez Cordero, Rosario, 64, 65, 66.
Guzmán, Francisco de, 90, 94.

H

Haendel, George Friedrich, 146.

Herrera, Antonio de, 87.

Herrera, Lope de, 87.

Hiruelo, Diego, 89.

Howell, Almonte, 165.

I

Iglesias, Alejandro Luis, 58.

Ilizarri, Juan de, 137, 161, 166.

Infanta Margarita Teresa, 21.

Infanta M^a Teresa, 17.

Iriarte, Luis, 87.

Isabel de Borbón, 18, 33, 680.

Isabel I de Castilla, 22.

Isabel de Valois, 23, 169.

Iturgoyen, Juan de, 87.

J

Jacobo I de Inglaterra, 39.

Jalón, Luis Bernardo, 63, 64, 65, 66, 98, 182, 216, 217, 660, 683, 739.

Jambou, Louis, 115, 117, 118, 120, 121, 123, 124, 126, 128, 129, 133, 134.

Jiménez Cavallé, Pedro, 58.

José Fernando de Baviera, 21.

Josquin, 174, 199.

Juan IV, Duque de Braganza, 17, 129.

Juan de Austria, 18, 19, 20, 188.

Juan de Navarra, 198, 774.

Juárez de Villafaña, Pedro, 136.

Julián, Antonio, 95.

Jumela, Juan de, 132, 137, 695.

Juncá, Francisco, 183.

K

Kagan, Richard L., 23, 25, 29.

Kamen, Henry, 18.

L

Lafita Martínez, Francisco, 107.

Leyba, Juan de 153, 154, 156.

L'Heritier, 174.

Limido, Stefano, 62, 175.

Llordén, Andrés, 58, 66.

Llorente, Joan, 109.

Llorente, Andrés, 116.

Lobo, Alonso, 47, 53, 54, 83, 86, 184, 196, 198, 199, 203, 225.

Lobo, Duarte, 175.

Lobregate, Francisco, 108.

Lolo, Begoña, 49, 78, 131, 159.

Lop Otín, M^a José, 45, 48, 112, 117.

López, Andrés, 87.

López, Gaspar, 86.

López, Gerónimo, 152, 156.

López, Miguel, 145.

López, Sebastián, 62, 175.

López Calo, José, 66, 67, 118, 165, 167, 178, 179, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224.

López Colmenero, Alonso, 137.

Lorente Romero, Juan, 161.

Lozoya, Juan de, 153, 156.

Lozoya, Pedro de, 152, 153, 156.

Luis XIII, 16, 33, 673.

Luis XIV, 17, 21, 43.

M

Mainete, Francisco, 145.

María de Austria, 33, 34, 198.

María Eugenia, 33.

María de Hungría, 146, 169.

María Luisa de Orleans, 20, 33, 34, 41, 697, 701.

María Luisa de Saboya, 33, 34.

Mariana de Austria, 18, 19, 20, 22, 33, 35, 38, 39, 40, 41, 77, 659, 692, 693, 701.

Mariana de Neoburgo, 21, 42, 78, 659, 707.

Margarita de Austria, 33, 35, 63.

Margarita María Catalina, 33.

Marín, Francisco, 89, 144, 145, 718.

Martín, Alonso, 136.

Martín, Gabriel, 88, 107.

Martín, Pedro, 87, 94.

Martín Calero, Agustín Gerónimo, 89.

Martín Cascante, Andrés, 104, 107.

Martín Márquez, Alberto, 72, 214.

Martínez, Benito, 101.

Martínez, Francisco, 101.

Martínez, Gabriel, 88, 107.

Martínez, Juan, 87, 94.

Martínez de Blas, Alonso, 87.

Martínez Gil, Carlos, 5, 47, 49, 85, 145, 155, 165, 168, 172, 223, 224.

Martínez Gil, Fernando, 23, 24, 25, 26, 27, 28.

Martínez de Lara, Miguel, 94.

Martínez Millán, Miguel, 67.

Martínez Morán, Antonio, 89, 106, 107, 108.

Mata, Diego de, 151.

Mauriño, Mateo, 90, 94.

Mayo, Quintín de, 123.

Medina, Francisco de, 132.
Medina, Joseph de, 88, 99, 100, 102.
Medina, Juan de, 89, 149, 150, 151, 697, 716, 717.
Medina Hernández, Natalia, 75.
Medina y Luna, Juan Isidro de, 100, 102.
Mena, Agustín de, 96, 101.
Mencos, Miguel de, 96, 101.
Méndez, Fulgencio, 61.
Mendoza, Domingo de, 124.
Micieces, Thomas, 49, 67, 69, 70, 71, 75, 83, 116, 129, 141, 154, 160, 181, 182, 204, 207, 208, 219, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 239, 258, 298, 330, 660, 686, 739.
Miranda, Gerónimo de, 102, 674.
Miranda, Melchor de, 123.
Miranda, Sebastián de, 123.
Miranda, Tomás de, 34, 60, 109, 111.
Mogavero, Antonio, 175.
Moles, Agustín, 109, 111.
Molina, Alfonso de, 89.
Molina, Francisco de, 101.
Molina, Juan de, 89, 172, 714.
Molina, Tirso de, 11.
Moll, Jaime, 168.
Montañés, Juan, 95.
Montemayor, Julián, 26.
Montero, Bernabé, 94.
Montero, Diego, 87.
Montero, Juan José, 6.
Montero García, Josefa, 221.
Montero Muñoz, M^a Luisa, 64, 65, 66.
Montes, Tomás, 160, 166.
Monteverdi, Claudio, 146, 151.
Mora, Joseph de, 88.

Moraleda, Juan de, 89.
Moraleda y Esteban, Juan de, 60.
Morales, Alonso de, 88.
Morales, Cristóbal de, 173, 176, 181, 196, 197, 198, 203, 225, 661.
Morales, Juan de, 86.
Morales, Simón de, 115, 132, 136, 695.
Moreno, Matías, 87.
Moreno Abad, Javier, 183, 184.
Moreto, Agustín, 182.
Moscoso y Sandoval, Baltasar, 30.
Moya, Juan de, 162.
Mouton, 174, 199.
Muneta Martínez de Moretín, Jesús M^a, 215, 219.
Muñoz, Alonso, 136.
Muñoz, Pedro, 87.
Mur Bernad, Juan José, 218.
Murillo, Bartolomé Esteban, 11, 18.

N

Navarrete, Bartolomé de, 59.
Navarro, Juan, 225.
Navarro, Mathías, 67.
Navarro González, Restituto, 67, 216, 219, 220.
Navas, Juan, 163, 727.
Nicolau, Isidro de, 89.
Nieto, Joan, 94.
Nieto Cumplido, Manuel, 58.
Nithard, Juan Everardo, 18.
Noone, Michael, 5, 57, 71, 173, 174, 176, 177, 178, 198, 199, 203, 296, 225.
Noz, Francisco del, 88.

O

Ollo, Joseph Phelipe de, 90.

Oneca, Sebatián de, 88, 95, 717.

Orbayceta, Gaspar de, 88.

Orche, Juan de, 124.

Orgaz, Joseph de, 149, 151, 698.

Ortega, Juan de, 91, 95.

Ortiz, Diego, 169.

Ortiz, Gabriel, 60.

Osa, Damián de la, 88, 99, 102.

Osa, Simón de la, 88.

Oses, Luis de, 87.

P

Padilla, Juan de, 55, 71, 72, 73, 74, 75, 83, 130, 160, 176, 180, 182, 198, 204, 209, 220, 228, 233, 353, 660, 688, 720, 739.

Palacios, Domingo, 104, 107.

Palenzuela, Manuel de, 89, 91, 92, 95.

Pano, Manuel, 168, 171.

Paredes, Agustín de, 161.

París, Pedro, 92, 95.

Parro, Sixto Ramón, 86, 122.

Patiño, Carlos, 75, 160, 176, 204, 205, 212, 213, 227, 237, 238, 584, 613.

Pavia i Simó, Josep, 99.

Peñalosa, Gregorio de, 97, 136.

Peralta, Fermín de, 102.

Peraza, Francisco de, 113, 115, 129, 136.

Peraza I, Francisco de, 125, 128.

Peraza, Gerónimo de, 113, 125, 126, 127.

Peraza, Joan, 127, 147, 150.

Perdomo Escobar, José Ignacio, 217.

Pérez, Juan Francisco, 97, 102.

Pérez Berná, Juan, 67.
Pérez de Clavijo, Francisco, 114, 678.
Pérez Roldán, Juan, 66, 107.
Pinto, Luis de, 109.
Pontac, Diego, 67.
Porras Lozoya, Francisco de, 143, 144, 145, 153, 156, 702.
Porres, Pedro de, 87.
Pos, Nicolás, 89.
Portero, Gregorio, 89.
Preciado, Dionisio, 53, 54, 57, 125, 203, 214.
Pres, Juan, 88.
Pretel, Martín, 147, 150.
Primo, Esteban, 94.
Puche, Miguel, 123, 124.
Pulido, Isidoro, 167, 168.
Pueyo, Antonio del, 98, 101.

Q

Quevedo, Bartolomé de, 196.
Quiñones, Diego Bernardo, 102.

R

Ramón Parro, Sixto, 86, 122.
Revilla, Roque de, 123.
Reynaud, François, 46, 47, 48, 51, 82, 84, 127, 138, 147, 152.
Ribas, Antonio de, 102.
Ribera, Bernardino de, 173, 176, 196, 198.
Ribera, Francisco de, 89.
Ribera, Pedro de, 89.
Richafort, 174.
Rico, Blas, 155, 156.
Río, Bernardo del, 69.

Ríos, Pedro de los, 103, 107, 174, 184, 195.
Riscos, Juan de, 57, 58, 59, 60, 61, 97, 109, 113, 195, 214, 215, 660, 739.
Riscos Benítez, Juan, 58.
Rizi, Francisco, 34.
Rodríguez, Alonso, 87.
Rodríguez, Gabriel, 86.
Rodríguez, Joseph, 79, 171, 172.
Rodríguez, Marcos, 101.
Rodríguez, Mathías, 165.
Rodríguez de Munera, Gerónimo, 88, 143, 144, 145.
Rodríguez San Pedro, Luis E., 13.
Rodríguez González, Alfredo, 5, 194, 202.
Rodríguez Palomo, Juan, 137.
Rodríguez Rebollo, Patricia, 17, 18.
Rojo, Matías, 102.
Roldán, Joseph Benito, 95.
Román, Diego Antonio, 89.
Romero, Francisco de, 145.
Ros, Miguel, 87.
Ruano, Pablo, 89, 106, 107, 108.
Rubio, M^a José, 23, 35, 39, 41, 43.
Rubio, Melchor, 103, 104, 107.
Rubio, Samuel, 202, 215, 217, 218, 221, 222.
Rubio Galán, Juan, 90, 110, 111, 709, 710, 717, 718, 719.
Rubio Piqueras, Felipe, 45, 46, 51, 53, 67, 120.
Rubión, Juan, 66.
Rue, Pierre de la, 174.
Ruiz, Antonio, 95.
Ruiz, Francisco, 63, 64, 66.
Ruiz, Francisco, 87, 101.
Ruiz, Sebastián Fabián, 89.
Ruiz Blanco, Gil, 89, 144, 145.

Ruiz Colmenero, Joseph, 90, 124, 172.

Ruiz Jimeno, Juan, 125.

Ruiz de Mesa, Diego, 107.

Ruiz Torres, Santiago, 47.

S

Salazar, Juan de, 150.

Salinas, Fausto de, 88, 143.

San Juan, Baltasar de, 88.

San Juan, Bernabé de, 87.

Sánchez, Gerónimo, 87.

Sánchez del Cerro, Pedro, 107.

Sánchez González, Ramón, 84, 193.

Sánchez de Sevilla, Gerónimo, 89.

Sánchez Siscart, Montserrat, 63.

Santos Vaquero, Ángel, 27, 28.

Sanz, Domingo, 83, 116, 129, 130, 132, 137.

Sanz, Joan, 87, 103, 107.

Sanz, Joseph, 73, 74, 116, 130, 131, 132, 133, 137, 690, 694, 695.

Sanz, Pedro, 93, 95, 721.

Sarriá, Sancho de, 111.

Sartaguda, Francisco de, 96, 102.

Schütz, Heinrich, 146, 152.

Sebastián, Juan, 115, 116, 129, 136.

Seguí, Gabriel, 105, 108.

Segura, Leandro de, 97, 101.

Segura, Hernando de, 34, 96, 101, 113, 114, 676, 677, 678.

Serrano, Francisco, 98, 101.

Serrano, Luis, 109, 111.

Serrano, Sebastián, 89.

Sevilla, Francisco de, 87.

Sevillano, Justo, 214.

Siemens Hernández, Lothar, 69, 70, 71, 205, 227.
Siscar, Joan, 54.
Siurana, Juan de, 100, 102.
Sixto IV, 112.
Skinner, Graeme, 173, 174, 176, 177, 178, 198, 199, 225.
Solana, Joseph, 117, 132, 133, 134, 136, 137, 143, 696, 722, 728.
Solana, Mathías Miguel, 134, 135, 137, 705.
Solana, Plácido, 124.
Solar, Juan del, 88.
Soler, Jerónimo, 161.
Soria, Pedro de, 104, 105, 108.
Soriano, Joseph, 111.
Stevenson, Robert, 125, 174.
Suárez, Agustín, 136.
Suárez de Cuevas, Juan, 154, 156, 704.
Suárez Martos, Juan M^a, 65.

T

Tapia, Tomás de, 86.
Tejeda, Alonso de, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 83, 90, 97, 98, 103, 174, 180, 184, 203, 206, 207, 214, 225, 660, 739.
Téllez, Gaspar, 148, 150.
Téllez, Joan, 148.
Tercero, Lucas, 54, 55.
Tomás, Esteban, 153, 156.
Torices, Alonso, 76, 688.
Torre, Valerio de la, 95.
Torrentes, Andrés de, 173, 176, 177, 196, 197, 198, 661.
Torres, Antonio, 102.
Torres, Blas de, 88.
Torres, Gerónimo de, 89.
Torres, José de, 49, 159.

Torres, Luis de, 116.

Trillo, Joam, 219.

U

Ubidía, Bernardo de, 75.

Urreta, Isidro de, 106, 108.

Urroz, Mauricio de, 88.

Urtete, Pedro, 88.

V

Valls, Francesc, 204, 221.

Valls, Miguel, 84, 86, 89.

Van Alsoot, Denis, 139.

Vargas Machuca, Alonso de, 153, 156.

Vargas Machuca, Gerónimo de, 148, 151.

Vázquez, Manuel, 216.

Vega, Lope de, 11.

Velasco, Francisco, 87, 91, 95.

Velázquez, Diego, 11, 18.

Vera, Joseph de, 88, 102.

Vera, Juan de, 98, 101.

Veramendi, Juan de, 88, 108.

Verdalonga, José, 122.

Verdelot, 199.

Vicente Baz, Raúl, 221.

Victoria, Tomás Luis de, 174, 178, 661.

Vidaurre, Luis de, 88, 95.

Villafranca, Miguel de, 111.

Villazán, Joan de, 87.

Villegas, Gaspar de, 152, 156.

X

Ximeno, Bartolomé, 100, 102.

Y

Yagüe, Francisco, 88.

Yagüe, Juan de, 88.

Ylizarbe, Juan Felipe, 101.

Yzque, Ignacio de, 88, 107.

Z

Zubiaga, Manuel, 97, 102.

Zurbarán, Francisco de, 11, 18.