

La música en la Catedral de Badajoz (años 1654-1764)

Por SANTIAGO KASTNER

III

Los decenios entre 1654 y 1764 representan para los estudiosos de la música española un período ya bastante explorado y conocido en cuanto a nombres de compositores, teóricos, intérpretes y títulos de obras. Durante el aludido espacio de tiempo produjéronse hondas transformaciones en el seno de las prácticas musicales. Cambiaron los ideales de estética, los estilos de composición, las maneras y técnicas de ejecución. Progresó el arte de fabricar instrumentos músicos. Las nuevas preferencias en materia de timbre y colorido sonoro alteraron tanto el instrumental como la estructura de los conjuntos. También se modificó la condición social de los profesionales de la música. Puede decirse que la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII constituyen para muchos problemas inherentes a la música una época de transición. Ante la evidencia de los hechos mencionados, pero considerando también que mis regulares obligaciones profesionales no consienten estancias dilatadas en Badajoz, para la terminación del presente trabajo de investigación¹ me pareció preferible desviarme de las estrictas características de la monografía, seguidas hasta este punto, y extraer de las Actas Capitulares —repasadas a vista de pájaro— sólo aquellos datos que efectivamente contribuyen a aumentar el caudal de noticias de que, respecto a esa época, dispone la musicología española. Tal como en mis artículos anteriores, uso la abreviación ACB para Actas Capitulares Badajoz. Las cifras que acompañan estas letras mayúsculas indican los años. Según la costumbre de aquellos tiempos, ya en la contabilidad, ya en los contratos y compromisos de trabajo, el año empezaba y terminaba el día de' San Juan, o sea el día 24 de junio.

I. CÍ. SANTIAGO KASTNER, *La música en la Catedral de Badajoz (años 1520-1603)* en *Anuario Musical*, vol. XII (Barcelona, 1957), y *La música en la Catedral de Badajoz (años 1601-1700)*, en *Anuario Musical*, vol. XV (Barcelona, 1960).

MAESTROS DE CAPILLA

En el ensayo anterior mi relación de los maestros de capilla alcanza Miguel de Canas, y su toma de posesión del cargo, efectuada en los primeros días del mes de enero de 1654. Dije entonces que debió de conservarse casi medio siglo en el lugar asignado. De verdad, desempeñó sus funciones durante cincuenta y dos años y, al parecer, sin enojar ni una sola vez a sus superiores.

Un apunte hecho en las ACB el 14 de junio de 1673 reza que:

<<El maestro de capilla pide dos flautas que tiene la fábrica.>>

Es esta una de las raras veces que la documentación pacense de los siglos XVI y XVII hace mención de la flauta aquel entonces, quizá debido a su sonido dulce y débil, la flauta no era corriente en los conjuntos de instrumentos de viento más estridentes, compuestos de chirimías, bombardas, bajones y sacabuches que normalmente servían las catedrales. Conforme a lo que puede deducirse de los documentos contenidos en las ACB, antes de la segunda mitad del siglo XVIII no hubo en la iglesia de Badajoz ministriles que tocasen única y exclusivamente flauta. La ejecución en la flauta, siempre que hubiera lugar para ella, incumbía seguramente a los tañedores de chirimías, ya que esos músicos solían dominar más que una sola clase de instrumentos. Sin embargo, la capilla real española, ya en el siglo XVI, tenía a su servicio ministriles exclusivamente de flauta. Supongo que Canas necesitaba las flautas para una música destinada a las muy próximas fiestas de San Juan y de Corpus Cristi, tal vez intervendrían en los villancicos que solía componer para esas solemnidades. Hacia 1673, tanto la flauta de pico como la travesera ya se habían puesto de moda y conquistado los corazones de los melómanos, de suerte que poco a poco iban a despojar a las chirimías de la preponderancia que desde hace más de un siglo ocuparon en el reino de los instrumentos de soplo hechos de madera. Como se sabe, en el último tercio del siglo XVII comenzó a crecer la literatura para flauta y disminuir la de para oboe.

Durante muchos años proveyó Canas a la capilla de los villancicos con que se abri-llantaban los oficios en los días de mucha solemnidad. Así, con fecha de 30 de junio de 1700, encontramos en las ACB el siguiente asiento :

«Este día y cauido se presentaron los Bülancicos que se an de cantar el día de Corpus; acordaron sus S.^{ras} se cometan al Maestro Escuela para que los vea y reconozca.»

Mantúvose Canas en su cargo hasta San Juan de 1706, fecha en que cesó por vejez o por fallecimiento. Esta vez el cabildo no tardó en hallar un substituto, pues en el mismo día:

«Para Mtr.º de Capilla nombró su Ex.^{cia} a Juan Muñoz con el salario de 120 ducados y 12 fanegas de trigo cada año.»

Ignoro de dónde procedió Muñoz, pero, de varios asientos hechos a su respecto en las ACB, puede deducirse que era casado y tenía una hija. Por primera vez en los anales de la capilla pacense el cabildo hubo de conformarse en admitir como maestro de capilla a un seglar. Debido a las transformaciones por las que pasó la sociedad española, en 1709 ya no era tan fácil como en 1606 ó 1506, hallarse un maestro de capilla que a la vez estuviese formado en teología y ejerciese el sacerdocio. También supo Muñoz servir a la entera satisfacción del cabildo y granjearse las simpatías de sus superiores. De una nota, redactada el 16 de febrero de 1729, consta que de Muñoz estaba, a lo menos desde hace veintitrés años, en el lugar, y por eso el cabildo le hacía concesión de 200 ducados que había pedido para poder dotar a su hija al hacerse monja. Muñoz falleció en enero de 1732. En virtud de su comportamiento ejemplar, el cabildo hizo limosna a su viuda. Ni siquiera tardó un mes hasta que se proveyese el lugar en la persona de un maestro de capilla eficiente. Desde luego, los bandos invitando a oposiciones no dieron los resultados deseados. Entre otros se presentó :

«José Amiguet y Comes, natural de Tortosa, pbro. y mtro, de capilla en la St.^a Iglesia de la Ciudad de St.^a María de Albarrazin, Reyno de Aragón.»

No pudiendo escoger entre muchos candidatos, al fin y al cabo, el 25 de enero de 1732, resolvió el cabildo nombrar por maestro de capilla interino a Juan Isidoro Carvallo. Tenor y Clerizón de la Santa Iglesia Catedral de Badajoz. La interinidad de Carvallo — por el apellido parece haber sido de origen extremeño, gallego o portugués — duró hasta San Juan de 1734. A partir de esta fecha pasó a ser maestro de capilla efectivo. Por San Juan de 1735 se le renovó el nombramiento, y por añadidura recibió una amonestación. En las ACB correspondiente a este año se lee :

«Así mismo nombraron por maestro de capilla a Juan Carvallo con el mismo salario que tiene señalado; y mandó su señoría que por el Sr. Deán se le dé una repreensión por lo que hizo el día de la procesión del SS.^{mo} en el claustro, de cortar los Villancicos en el tercero y cuarto ángulo, lo que fue notado de todo el concurso de gente que auía.»

Según todas las apariencias no propendía Carvallo a los rigores de la disciplina, también la renovación del contrato, acordada en 1752, iba acompañada de una advertencia :

«Nombraron por maestro de capilla a Juan Carvallo, y que tenga cuidado con que los monaguillos aprovechen, y demás obligaciones que están a su cargo, cumplirlas.»

[3]

Hacia mediados del siglo XVIII la música sagrada corría peligro de deslizarse por derroteros harto profanos y atascarse en las frivolidades teatrales del incipiente rococó. Hubo menester que clérigos bien avisados, varones de recio temple y arrimados a las sempiternas austeras verdades espirituales, frenasen a todo trance las desintegración del arte sacro y evitasen cualquier postura acomodaticia. Las medidas adoptadas por los canónigos de Badajoz son sintomáticas para la decadencia que amenazaba desustanciar a la música religiosa española y patentizan cómo ésta había sido contagiada por algunos elementos negativos provenientes de la ópera, de la zarzuela, amén de la tonadilla. Las recomendaciones, consignadas con fecha de viernes 7 de septiembre de 1753 en las ACB (fols. 169V-170) y comunicadas al maestro de capilla Carvallo, expresan lo siguiente :

«Dicho día y cabildo conferido el llamamiento sobre el modo de cantar la música en las funciones de la Iglesia, con el fin de quitar todo lo que no sea correspondiente al culto divino y se cante con la mayor seriedad y devoción; reflexionado este asunto con toda madurez, acordó su Señoría que se prevenga al maestro de capilla no permita se cante cosa indevota, ni indecente, sino que sea con seriedad, gravedad y devoción, y lo que compusiere vaya arreglado a esta providencia. Y lo mismo observen los organistas de no tocar sino cosas que muevan a devoción.»

Esta determinación recuerda otra semejante, proclamada, en un momento de crisis de la música religiosa, por el rey D. Felipe II, el cual, a raíz de haberle sido conferido la regencia, dirigió un manifiesto a las iglesias neerlandesas ordenando que se reprimiese todo y cualquier tañido de órgano afrentoso o falto de seriedad. Además recomendó a sendos maestros de sus capillas flamenca y española de contratar con preferencia a cantores e instrumentistas de idoneidad moral y de costumbres no ofensivas a la Iglesia. En España proscribió también la ejecución de la zarabanda, por considerarla una danza y música excesivamente lasciva. Huelga decir que las medidas de precaución, tomadas por el monarca, resultaron sumamente benéficas. De esta suerte evitóse la merma prematura de potencialidades que constituían fuste y nervio de la sublime música sacra española. Desde luego, en 1753 ya no era tan fácil reprimir ciertos abusos como hacía doscientos años, pues mientras tanto no sólo se verificaron cambios profundos en la vida cotidiana, sino también la humanidad hubo de sentirse atraída por otros ideales quizá menos elevados y más materiales que los de antaño. Comenzó, en el siglo XVIII, una secularización en muchos sectores de las artes y de las ciencias que no logró eludir la música religiosa. Las consecuencias de los procesos de transformación están bien perceptibles en el arte sacro de los tiempos presentes, y no hay ley ni mando capaz de detener las fatalidades de una evolución considerada comúnmente normal y natural.

En 1763 y 1764 el cabildo revalidó el compromiso con Carvallo. En virtud de que

no me ha sido posible consultar las ACB concernientes a los años subsiguientes, ignoro la fecha en que cesaron las actividades de este maestro de capilla.

Como conclusión de este trabajo añado una lista de todos los maestros de capilla mencionados en mis tres artículos sobre Badajoz.

Maestros de capilla

15??-1522	Gerardo o Bernardo Calderón,	1613-1614	Sebastián Hernández (interino).
1522-1529	Thomé López.	1614-1622	Marco Antonio Periañez.
1529-	Juan Salcedo.	1622-1623	Manuel Rodríguez Galván.
1544	Luis de Quiñones.	1624	Juan Carlos.
1545-1549	Juan Vázquez.	1624	Juan de Robles (interino).
1550	Bruxel.	1624-1626	Francisco Pinheiro.
1552	Antonio Ortíz.	1626-1641	Alfonso Vaz da Costa.
1553	Téllez.	1641-1642	Diego Suárez Crespo (interino).
1556-155S	Fortunio Yvañes.	1643	Diego Suárez Crespo y Juan de
i559-	Andrés López.		Lerma (interinos). Manuel
1561-1585	Luis de Quiñones.	1648-1652	Carrasco. Diego Suárez Crespo
1585	Andrés López.	1652-1656	(interino). Miguel de Canas. Juan
1586	Martín Pérez.	1654-1706	Muñoz. Juan Isidoro Carvallo.
1587-1596	Cristóbal de Medrano.	1706-1732	Juan Isidoro Carvallo.
1595-1596	Gil Fernández.	1732-1764	
1597-1613	Estevan de Brito.	1764- ?	

ORGANISTAS Y ÓRGANOS

Cuanto al organista y arpista Miguel Temudo nombrado para el cargo en 1651 y cuyas actividades hasta el año de 1664 incluido fueron estudiadas en mi artículo precedente, puedo aducir algunos datos nuevos. Continuó siendo el único organista y profesor de órgano hasta 1679. Repartiendo su tiempo entre el servicio en la iglesia y la enseñanza, debe de haber llevado una vida profesional muy activa. Como si fuera poco, todavía le incumbía tocar el arpa todas la veces que fuese necesario. En compensación de este servicio recibía, cada año, la cantidad de 200 reales *para querdas a la harpa*. A partir de San Juan de 1679. por fin, recibió la ayuda de un segundo organista en la persona del sacristán» Alonso Casado. Como veremos en lo sucesivo era éste un hombre hábil y trabajador, es muy posible que haya sido alumno de órgano de Temudo, Un asiento referente a ambos organistas, anotado en las ACB de 1682 (San Juan), menciona entre otras cosas :

«Casado: que tenga obligación de templar las trompetas.»

[5

Gracias a este apuntamiento nos enteramos de que también en Badajoz, durante la segunda mitad del siglo XVII y, desde luego, como en las demás iglesias principales de posición horizontal, correspondiendo a los registros ordenados *en chamade*. Por lo visto, en lo atañadero a música para órgano no quiso Badajoz quedarse a la zaga, y mucho menos embarazar la ejecución correcta y brillante de los tientos de medio registro, tan en boga desde los tiempos en que fueron asiduamente propagados por los hermanos Peraza, Francisco Correa de Araúxo y por muchos otros organistas ingeniosos. Hay indicios de que la reforma de los órganos trajo consigo un mayor uso de los mismos, puesto que, en 1685, el cabildo no estimó suficiente la presencia de dos organistas y dispuso la admisión de un auxiliar. El 28 de septiembre de 1685 aprobó el cabildo que :

« A Agustín de Valladares se le recibe por músico de contralto, harpista y ayuda de órgano.»

Sin duda alguna estudió Valladares el órgano y el arpa con el maestro Temudo. En 1657 insistieron los canónicos en que Temudo enseñase órgano al clerizón Francisco Arteaga, y desde aquellos tiempos muchos alumnos deben de haber pasado por las manos de ese insigne músico. Representan las actividades pedagógicas de Temudo un excelente ejemplo de como las capillas de las catedrales de España constitutían magníficas escuelas de música. No me parece exagerar con decir que las capillas de las catedrales significaron para el desarrollo de la música en España lo que para Italia representaban los conservatorios. Y mientras que no se implantasen conservatorios en la península ibérica, incumbió principalmente a la Iglesia servir de semillero para las venideras generaciones de músicos.

Con arreglo a las noticias sacadas de las ACB de 1686, hubo durante todo ese año tres organistas, a saber : Temudo, Casado y Valladares. En 1689 cesó Temudo, Valladares se marchó en 1688, de manera que hasta el verano de 1701 actuó como organista único Alonso Casado. Finalmente, a partir de junio entró como segundo organista el ciego Francisco Guerrero presencia de ambos está corroborada referente al año 1702. En el transcurso de los 23 años que ya había servido en la catedral, Casado no sólo alargó sus conocimientos musicales teóricos y prácticos, y aprendió el arte de construir instrumentos de tecla con cuerdas, sino también cursó estudios de letras y de teología que le permitieron la obtención de una licenciatura. Una serie de datos copiados de las ACB, demuestra que Casado vino a ser un importante personaje en la capilla pacense. Según expliqué en mi ensayo anterior, el clavicordio entró por primera vez en la capilla cuando las fiestas de Navidad del año 1620. No se sabe cuántos clavicordios se gastaron o estropearon desde

aquellos tiempos. Pero consuela verificar que 83 años más tarde siguió habiendo clavicordio en la catedral de Badajoz. Una nota del día 5 de marzo de 1703 reza :

«Este día y cabildo el Sr. Dn. Julio Ramírez hizo relación de auer estado con Alonso Cassado, organista, para si quería componer el clabicordio para que pueda servir y estar corriente, y que el susodicho está pronto a componerlo y en esta suposición acordaron sus señorías que se le haga presente mientras compone el clabicordio y que después se le paguen su trauaxo.»

Miércoles, 11 de abril, terminada la reparación del clavicordio :

«Acordaron sus señorías, auiendo oydo al Sr. Dr. Julio Ramírez sobre la composición que auía hecho Alonso Cassado en el clauicordio y que quando es nezesario afina los órganos, que se le libren 240 R.^s por su trauaxo por fábrica.»

Durante los años de 1704 y 1705 continuaron Casado y *el* ciego Francisco Guerrero siendo respectivamente primero y segundo organista. Y en 1705 fue admitido Alonso Blásquez, como tenor y arpista. Las ACB de 1706 vuelven a confirmar la presencia de Casado y Blásquez, pero no la del segundo organista Guerrero. El arpista Blásquez figura todavía en las ACB de 1707, después su nombre ya no vuelve a aparecer en las relaciones del personal. Debe de haber sido el último arpista que tuvo la catedral, porque en la documentación alusiva a los años siguientes no sale ningún otro. Coinciden estos datos con la desaparición del arpa en esa clase de conjuntos instrumentales.² Los villancicos para una voz de solista, acompañada de arpa, fueron suplantados por villancicos o cantatas ocupando un mayor número de cantantes e instrumentistas; y en otras composiciones de dimensiones todavía mayores, requería una instrumentación más moderna y también más pesada e instrumentos más potentes que el arpa para le ejecución del bajo continuo. En las grandes iglesias y salas de concierto, incluso el clavicémbalo no pudo armonizar con el raudal de sonoridades producido por la orquesta barroca, siendo necesario recurrir al sonido pastoso del órgano. Ni el clave ni el arpa poseían, en 1706, las voces tan fuertes y penetrantes que habían de adquirir en el transcurso de la segunda mitad del siglo XVIII. Huelga decir que en la música de cámara de principios de esa centuria regían otras proporciones concernientes al volumen sonoro de los instrumentos que integraban a esos conjuntos.

De una nota fechada el viernes, 20 de enero de 1708, se infiere que el organista Casado cedió a la fábrica un realejo que tenía en su casa y que era preciso para las funciones en la Seo. El folio 39V de las ACB de 1708 exhibe la firma de Alonso Casado conformándose con la cesión del realejo y aceptando las condiciones dimanantes de la misma. Queda compro-

2. Cf- S. KASTNER, *Harfe und Barfner in der Iberischen Musik des 17. Jahrhunderts* in *Natalicia Musicológica Knud Jeppesen* (Copenhague, 1962).

bado una vez más que los organistas españoles solían tener en sus casas a lo menos un órgano portátil para su estudio y preparación, y que para el buen mantenimiento de su técnica no dependían exclusivamente de los órganos de iglesia. Sin embargo, la inmensa mayoría de los tañedores de tecla disponían en sus hogares también de uno o más manicordios, el tradicional instrumento de estudio de los organistas españoles, mencionado en todos los buenos tratados y métodos de los siglos XV-XVIII. Dentro de breves momentos nos percataremos de que este hábito todavía no había perdido nada de su vigor tradicional.

Hacia el otoño de 1708 Alonso Casado cayó enfermo, miércoles 26 de septiembre :

«...pide licencia para poder salir a hacer reposo para su combalecencia, y se le concede como pide.»

Siempre fueron amparados por la Iglesia los pobres músicos bisóños, y aún más en una época en que escaseaban artistas de calidad superior. Cuando tantos peligros acechaban la integridad de la música religiosa, las capillas catedralicias tenían la obligación de no abandonar a ningún talento y elevar sus métodos de enseñanza al nivel de las exigencias del momento. Crecía constantemente su misión de dar cobijo a los más perfectos viveros de la música. La manera de como el cabildo de Badajoz cumplió con su cometido queda patente mediante los siguientes apuntamientos consignados en las ACB :

«Lunes, 31 de marzo de 1710 : En este día y cabildo se volvió a ver una petición de Cristóbal de Pineda, en que pide una ayuda de costa para comprar un monacordio para aprender a tocar órgano, y conferido su llamamiento, acordó su Sr.^s que se compre por el licenciado Casado un monacordio por fábrica y se le entregue con recibo, para que le tenga en su casa para que enseñe a los muchachos de la Iglesia que quisieren aprender a tocar órgano.»

<<Miércoles, 20 de julio de 1720 : Este día y cabildo se leyó una memoria de Joseph Ramos monazillo que fue desta St.^a Igl.^a suplicando se le dé una limosna para ayuda de comprar un manicordio respecto de estar aprendiendo para organista; y su señoría hizo llamamiento.>>

«Miércoles, 27 de julio de 1720 : Acordó el cabildo se le dé a Joseph Ramos limosna de 30 reales para ayuda de comprar vn manicordio.»

Los documentos que acabo de reproducir son preciosos para la historia del manicordio y el estudio del órgano en España; echan mucha luz sobre las condiciones en que pudieron formarse algunos de nuestros más preclaros tañedores de tecla.

El organista Alonso Casado debe de haberse retirado hacia 1725. La falta de tiempo no me permitió consultar todas las ACB correspondientes a los años entre 1725 y 1730. En 1728 rigió el cargo de organista Juan Estevan Abad. Por lo menos hasta 1741 no hubo segundo organista, recayendo todos los servicios sobre el primero y único tañedor Abad.

Según consta de las ACB de 15 de febrero de 1737, debido a una sequía terrible y la consiguiente falta de agua, se realizaron unas rogativas en que alternaron comunidades como Dominicos, Franciscanos y Agustinos con el clero de la catedral. Para esas funciones el organista titular había prestado el órgano grande a organistas extraños. El cabildo, celoso de su órgano principal, prohibió a Abad de ceder este instrumento a organistas forasteros, dictaminando que éstos debían servirse del realejo o de uno de los otros órganos pequeños. La intención era seguramente la de evitar reparaciones costosas en esos órganos grandes. Pese a todos los buenos propósitos, dos años más tarde la restauración del órgano era imprescindible, y en virtud de ello los canónigos mandaron venir :

«...un maestro organero de Guadalcanal a componer el órgano grande y a tratar sobre el encargo de un realejo.» (ACB, viernes, 17 de julio de 1739.)

El 21 de octubre del mismo año :

«Después de haber ajustado la compostura del órgano grande y hazer el realejo, el Sr. Deán informó al Cabildo que había prometido al organero de adelantarle algunas cantidades en metálico si fuera menester para poder comprar materiales para su trabajo.»

El 27 de noviembre de 1739, tras mucho discutir, se fija el precio de la reparación en 4000 reales, debiendo el organero proveer secretos nuevos. Este se compromete de :

«...hacer secretos así los de arriba como los de abajo de la cadereta, y dejar el órgano perfectamente bueno de los defectos que se le reconocen.»

Dado que los documentos mencionan a varios secretos y la cadereta, el órgano en cuestión era seguramente de dos teclados y poseía un pedalero pequeño.

El día de San Juan de 1741, cuando la renovación del contrato con el primer organista Juan Estevan Abad, se admitió como organista segundo a Bernabé Preciado :

<<...para suplir en las ausencias y enfermedades del dicho Juan Estevan.>>

Conforme a las ACB de 1742, el 15 de junio se halló en Badajoz el organero Fr. Martín de Almazán, a quien se encargó *el apear, limpiar y afinar de los órganos de las naves de Nuestra Señora de la Antigua y de San Blas.*

Bernabé de Preciado ocupó su lugar hasta por lo menos incluso 1754. No me fue posible leer todas las ACB de 1755 a 1762. Los nombramientos hechos en San Juan de 1763 acusan la continuación de Abad como organista primero, y como segundo encontramos a Francisco Javier de Trías. Ambos organistas permanecieron en sus respectivos lugares durante todo el año de 1764. Llegado a este punto se me agotaron las noticias concer-

nientes a organistas, arpistas, órganos, clavicordios y manicordios. Reuniendo mis distintas tablas de organistas, la sucesión en orden cronológico de los mismos arroja el siguiente cuadro:

Organistas

1522-1525	Iñigo López de Mendoza.	1651-1689	Miguel Temudo.
1525-1572	Juan de Trejo.	1679-1689	Alonso Casado (2. ^o organista).
1573-1577	Manuel Rodríguez (Coelho).	1685-1686	Augustín de Valladares (3/ ^o organista).
1577-1591	Alonso de Maladros.		
1591-1598	Francisco Díaz Barreto.	1689-1725	Alonso Casado 1. ^r organista).
1598-1634	Juan Sánchez Guerrero.	1701-1705	Francisco Guerrero (2. ^o organista).
1634-1635	Juan de Alvelos.	1726-1727	¿Juan Estevan Abad?
1635-1636	Alfonso Vaz da Costa (interino).	1728-1764	Juan Estevan Abad (1. ^r organista).
1636-1646	Juan de Lerma.	1741-1754?	Francisco Bernabé Preciado (2. ^o organista).
1646-1648	Manuel Galván.		
1648-1649	Ignacio Domingos (interino).	1764- ?	Juan Estevan Abad (1. ^r organista).
1650-1651	Domingo Suárez (interino).	1763- ?	Francisco Javier de Trías (2. ^o organista).

INSTRUMENTISTAS Y CANTORES

Cristóbal Rodríguez sacabuche, de cuya presencia en 1663 se habló en el artículo anterior, siguió en 1667 ocupando su lugar. Pedro Delgado chirimía, documentado en 1663, desempeñó sus funciones todavía en 1672. La relación de músicos referente al año 1682 contiene los siguientes nombres :

Antonio López, tiple.	Juan Ribera, tenor.
Pedro Moreno, tiple.	Domingo González, músico.
Maximiliano, contralto.	José Domínguez, músico.
Alonso Muñoz, contralto.	Pedro Andrés, corneta.
Marcos Francisco, tenor.	Antonio Jiménez, bajón.
Pedro Gómez, tenor.	Diego Pérez, contrabajo y chirimía.
Juan Lorenzo, tenor.	

Debe de haber habido más músicos, sobre todo cantores con voz de bajo y ejecutantes en instrumentos de metal, que el secretario omitió por razones que me son desconocidas.

Una lista del año 1700 menciona a tocadores de bajón, fagot, corneta y sacabuche. Debido al hecho de que el fagot figura por primera vez al lado del bajón, ambos nombres de instrumentos no pueden ser aceptados como siendo sinónimos. Queda todavía por establecer la diferencia que hay entre fagot y bajón. Una opinión corriente consiste en que el

fagot es de voces menos graves que las del bajón. Por un lado no se sabe a ciencia cierta si a más del fagot de tesitura grave se usaban también de vez en cuando tipos de fagot más agudos, el fagot tiple o fagotín; por otro, no existe la certidumbre absoluta de si es lícito identificar el bajón con un tipo grave de dulzaina o bombardita. Son cuestiones que exigen un estudio tan minucioso como detenido. Sea como fuere, para el caso presente interesa la enumeración simultánea hecha del fagot y del bajón, y que, en la capilla de Badajoz, las designaciones se referían a dos instrumentos de viento diferentes. Lo que no ofrece dudas es que ambos se tocaban con tudel y lengüeta de caña. Por desgracia la relación de 1707 no distingue entre fagot y bajón, pero de todos modos resulta corta concerniente a los instrumentos, pues en ella sólo se menciona dos veces al bajón, y una a la corneta, al órgano y al arpa.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII los miembros de la capilla pacense formularon numerosos pedidos de aumento de sus haberes. Todo indica que los tiempos corrieron difíciles para los músicos. No hubo manera de robustecer la situación económica del país. Precisamente el nivel bajo del promedio de la vida española acarreó consecuencias nefastas para el engrandecimiento del arte musical; no sólo cohibió el rápido desarrollo de orquestas, de conjuntos de cámara, de fábricas de instrumentos, sino también el de la edición e imprenta musical. El siglo XVIII, especialmente, vino a ser uno de los más difíciles para la música ibérica, ya que en esa centuria la pudiente sociedad daba preferencia a la ópera italiana y al «ballet» francés. Una de las solicitudes de aumento de salarios hechas por los músicos de la seo extremeña fue arreglada de la siguiente manera :

«Viernes, 28 de junio de 1709 : Los Sres. volvieron a ver las peticiones de músicos que piden aumento de salario y otra?. Acordaron Sus Ex.^{clae} que por este año y por ayuda de coste se les dé a Pedro Gordillo, a Santiago Mexía y a Manuel Martínez zinco fanegas de trigo a cada vno por terzios, y a Julio Pérez se le den 20 ducados de aumento de salario y no ha lugar a darle trigo.»

La relación de músicos elaborada por San Juan de 1728 contiene los nombres de sólo ocho músicos :

Juan Muñoz, maestro de capilla.
Juan Estevan Abad, organista.
Juan Canalexo, tiple. Fernando
Daza, contralto.

Manuel Pineda, tenor.
Mathias Pínazo, bajón i.^o
Pedro de Tapia, bajón 2.^o
Manuel de Espinosa, corneta.

La enumeración resulta muy incompleta, porque las ACB del mismo año nos suministran los apellidos de una cantidad de músicos que no figuran en el susodicho documento.

Quizá se omitiesen los músicos sin contrato anual y los que no desempeñaban otras funciones, no musicales, en la catedral. Un par de documentos que ahora voy a dar a conocer, confirman la presencia de más instrumentistas. Desde luego, el mayor interés que ofrecen esos textos reside en el hecho de que se refieren a instrumentos de arco y que a la vez constituyen testimonio fehaciente de la transformación lenta, pero constante, a la cual, durante el siglo XVIII, estuvo sujeto el instrumental. Asimismo aluden los escritos a los estudios de los músicos, por tanto a la escuela que irradiaba de la capilla.

ACB, viernes, 9 de julio de 1728 : «Dicho día y cabildo conferido el llamamiento sobre el violón que pide se le mande dar para aprender en él, éste instrumento, Alessandro Rastrollo, clerizón, mediante ser contra su salud el aprender a tocar el bajón, acordó su señoría, no ha lugar a lo que pide y que continúe en aprender el dicho bajón.»

ACB, viernes. 2.7 de agosto de 1728 : «Dicho día y cabildo conferido el llamamiento sobre la carta de Juan Félix de Garona, Músico de Violín y Violón, pretendiente a que se le mande venir a ser oyda su auilidad y, gustando, se le admita por tal músico para la Capilla desta Sta. Iglesia. Acordó su señoría que yo el presente secretario escriua a el agente de Madrid procure sauer qué sujeto es el dicho pretendiente y de la auilidad que tiene en dchos. instrumentos, para que en vista de lo que avisare se determine si se le mandará venir o no a ser oydo, y que en el ínterin prosiga el llamamiento.»

En octubre contestó el agente de Madrid que no había encontrado a nadie quien le diese informes sobre el músico Garona.

Al final del primer ensayo dedicado a Badajoz se trató de las bodas reales, de las supuestas estancias, en 1729, de Domenico Scarlatti en la capital extremeña, y aludióse a la composición de la capilla. Cuanto a ésta dije : «...es de extrañar la falta de tañedores de instrumentos de arco, pues en aquella época las capillas de música de las catedrales ya solían incluir regularmente a violinistas y violones». Gracias al hallazgo de los documentos que acabo de transcribir y de otros que más abajo insertaré, ya no existen dudas acerca de la presencia de violines y violones en el conjunto pacense. Claro está, durante las primeras décadas del siglo XVIII eran pocos, pero su número aumentaba a medida que disminuía el de los instrumentos de viento, algunos de los cuales cayeron en desuso. No sólo se transformó el instrumental, sino que al mismo tiempo se verificó una reagrupación de las varias familias y clases de instrumentos con el resultado de que poco a poco los arcos iban a predominar proporcionalmente sobre las maderas y los metales.

Respecto a las bodas reales, comentadas en el citado lugar, tuve la suerte de encontrar un apuntamiento del cual puede inferirse que la capilla catedralicia coadyuvó en la realización de algunos espectáculos teatrales. El asiento dice textualmente :

«Miércoles, 15 de septiembre de 1728 : Dicho día y cabildo dio quenta e; señor Chantre hauer estado con su Señoría vn Scriuano de los Comisarios, y le auía abisado como si el

Cabildo, como particulares gustasen de yr a ver las Comedias que se hazen en la plaza desta Ciudad por los Casamentos de los Príncipes e Infantes de Castilla y Portugal, lo podrán executar, mediante que para este fin se pondrán asientos en lugar decente y cómodo. Y que asimismo auía suplicado, se le diese permiso y licencia a la Capilla, para que se fuese a cantar y tocar detrás de cortina, a las dichas Comedias; y su Señoría acordó que los Señores que quisieren yr a ver las dchas. comedias, como particulares, vayan poniéndoseles asientos decentes para ellos. Y por lo que mira a la Música, que se asista con tal que no salgan al público.»

Acerca de un aprendiz de música e instrumentos de viento informa la nota siguiente :

«24 de septiembre de 1734 : Súplica del clerizón Joseph Delgado en que pide se le entregue una chirimía y bajoncillo de la fábrica, de que necesita por estar aprendiendo; acordó su señoría que el maestro de capilla le entregue estos instrumentos para que aprenda a tocarlos, tomando recibo del suplicante de la entrega de ellos.»

Como ya se dijo al principio del presente artículo, hablando de flautas, los tañedores de chirimía no se limitaban a este instrumento. Por primera vez sale el bajoncillo en las ACB. En el mes de junio de 1735 se revalidaron los contratos de :

Juan Isidoro Carvallo, maestro de capilla.	Manuel Pineda, tenor i.º
Juan Estevan Abad, organista.	Francisco Rastrallo, tenor 2.º
Juan Canalejo, tiple.	Matías Pinazo, bajón i.º
Fernando Daxa, contralto 1.º	Juan Pérez, bajón 2.º
Martín de Echevarría, contralto 2.º	Manuel de Espinosa, violón.

En 1736 son los mismo y Joseph Delgado, tañedor de chirimía, bajón y bajoncillo. Concerniente a este último hay en las ACB con fecha de 11 de julio de 1736 un :

«Llamamiento sobre aumento de salario que pide Joseph Delgado, músico de instrumentos de Bajón, Bajoncillo y Chirimía, manda su señoría que el maestro de capilla informe si está hábil y suficiente en dchos. instrumentos.»

El pedido es atendido el 13 de julio concediéndosele 80 ducados de vellón. En la misma reunión se examina un :

«Llamamiento sobre el memorial de Juan Pérez, músico segundo Bajón, en que suplica se le señale de salario lo mismo que tenía Manuel de Espinosa, mediante estar ávil para el servicio de la Iglesia en el ynstrumento del Violín. Que informe el maestro de capilla.»

También es atendido; se la adjudican 1500 reales de vellón y 16 fanegas de trigo al año.

Conforme a una nota de 24 de octubre de 1736 quedó admitido por tenor, tras examen

previo Francisco de Medina y Aguilar, vecino de Guadalcanal. Informó el maestro de capilla que :

«...el dcho. pretendiente tiene buena voz, buen gorgo, claridad y gala, circunstancias todas que constituyen un buen músico, si le acompaña la suficiente ynteligencia del canto de órgano del que parece tiene sólo principios, pero que atendiendo a que ha hecho varias diligencias de buscar tenor y no le ha podido encontrar, ni le parece muy fácil, el que habiéndose encontrado fuese voz de las circunstancias de ésta, deseando el mayor culto divino, le ofreció al dcho. suplicante enseñarle dcho. canto, siempre que se le admitiese por tal thenor y que suponiendo su aplicación y la del dcho. maestro. Tiene que apresentar su Genealogía para las ynformaciones que se le han de hacer para el servicio de dicha capilla.»

Por lo visto no eran pequeñas las exigencias en materia de canto. Sin embargo, lo concertado no llegó a cumplirse, porque en la sesión de viernes 23 de noviembre se dio lectura de una carta recibida de Francisco de Medina :

«...excusándose que por enfermedad de su padre no poder venir en ningún modo a servir el empleo.»

Volviendo a la labor en el campo de la enseñanza realizada por miembros de la capilla, ofrecen las ACB de julio de 1737 los siguientes detalles :

Juan Pinero aprenda Bajón, Bajoncillo y Chirimía y se los enseñe Juan Pérez y se le den los instrumentos necesarios.»

«Llamamiento hecho para el memorial de Lucas de Alcántara y oído el informe ponderado del maestro de capilla acordó que aprenda Violín y Violón con Manuel de Espinosa y se le den los instrumentos necesarios para ello.»

La relación de los músicos consignada en las ACB de San Juan de 1741, incluye a los siguientes :

«Juan Canaleja, tiple.	se tratará si se le a de nombrar para tal
Fernando Daxa, contralto 1.º	segundo tenor.
Martín Echevarría, contralto 2.º	Francisco Rastrallo, tenor 3.º
Manuel Pineda, tenor 1.º	Mathías Pinazo, bajón 1.º
Joseph Juany Vidal, tenor 2.º y se suspende	Juan Pérez, bajón 2.º
su nombramiento respecto de hallarse en	Joseph Delgado, chirimía, bajón y bajoncillo.
Granada hasta ver si viene, y si volviese	Joseph de Ayala, violón.»

En el transcurso de los tiempos desapareció el sacabuche, otrora instrumento indispensable para la ejecución de muchas partes a solo, y vinieron instrumentos nuevos,

como el oboe y la trompa. La relación hecha en San Juan de 1752 ya ofrece un cuadro más moderno :

«Mathías Pinazo, bajón 1.º	Fernando Zarallo, tenor 2.º
Juan Pinero, 2.º bajón, bajoncillo y chirimía con la obligación de tocar oboe, trompa y demás que supiere.	Gaspar Agramontelli, tenor 3.º
Manuel Guefrida, violín 1.º y violón.	Fernando Daxa, contralto 1.º
Nicolás de Heredia, oboe y violín 2.º	Manuel de Castroverde, contralto 2.º y que se le advierte esté con seriedad en el coro y se abstenga de ir a pescar [sic!] porque pierde la voz.»
Pasqual Royo, tenor 1.º	

Están los mismos en 1753 y 1754. Al final de la relación de 1753 se añadió un aviso que reza :

«...se previene a los músicos que cumplan con su obligación, obedezcan al silencio y no anden por las calles tocando instrumentos.»

Según certifican algunos asientos hechos en las ACB, continuaron también durante el siglo XVIII las relaciones musicales con el vecino Portugal. Respecto a este asunto importante se transcriben tres apuntes :

«Viernes, 20 de julio de 1750 : Dicho día y cabildo dio su Señoría licencia a Manuel Guifrida para ir a Yelves [Elvas] a la fiesta de St.^a Ana mediante el memorial del Licenciado Juan Méndez.

«Acuerdos sobre personal y otros negocios con Yelves y Evora.»

«Viernes, 19 de julio de 1754 : Dicho día y cabildo se leyó memorial del Licenciado Juan Méndez, en que pide licencia para que pasen los tres músicos instrumentistas el día de St.^a Ana a celebrar su fiesta en la ciudad de Yelves [Elvas]; y su Señoría concedió dicha licencia.»

Termino la cita de documentos con la lista de músicos correspondiente a San Juan de 1763 :

«Juan Carvallo, maestro de capilla.	Joseph Gómez, oboe, flauta y fagot.
Juan Estevan Abad, organista 1.º	Francisco Xavier de Silva, tenor 1.º
Francisco Javier de Trías, organista 2.º	Fernando Zarallo [Zavallos?], tenor 2.º
Manuel Guifrida, 1.º violín y violón.	Fernando Jara, contralto 1.º jubilado de cantar solo, entró de sucesor Dn. Joseph Gil.
Antonio Guifrida, 2.º violín y bajón.	Manuel Francisco Hoscoso, contralto 2.º.»
Juan Pinero, 2.º bajón y otros instrumentos.	

Las últimas relaciones hacen omisión de los tiple. Es muy posible que ya no se encontraban personas adultas que cantasen de tiple y que en su lugar estuviesen niños sin percibir remuneración alguna. La confrontación de esta relación con algunas anteriores

de los siglos XVI y XVII y del mismo XVIII revela cuán hondas transformaciones se obraron en la composición de las capillas, de sus voces y de su instrumental. Pese a las muchas lagunas que puedan presentar tanto la documentación conservada como la labor del investigador, a través de estudios semejantes es posible reconstruir algunos aspectos importantes de la vida musical española en el pasado.