

# **MÚSICA Y MÚSICOS AL SERVICIO DEL CULTO (SIGLOS XVI-XIX): NORMAS DE CONDUCTA Y ESTIMA SOCIAL**

M<sup>a</sup> Pilar Alén Garabato

Universidad de Santiago de Compostela

En este estudio abordaremos dos aspectos, enlazados por un vínculo común pues ambos se hallan relacionados con el desarrollo de las ceremonias eclesiásticas. Por una parte, nos detendremos en señalar algunas normas que han regido estas ceremonias y que afectan sobre todo a aspectos externos de quienes la protagonizan. Por otra parte, basándonos en fuentes documentales, nos fijaremos más en los aspectos internos, en las personas que actúan en esos actos, tratando de acercarnos a su mentalidad y a la visión de su estatus y consideración social.

Como el tema es sumamente amplio, hemos optado por circunscribirlo a un ámbito o contexto concreto (el de las catedrales españolas) y a un elemento fundamental –aunque no único- presente en toda celebración eclesial (la música). Lo que aquí exponemos es fruto del examen minucioso de numerosos documentos que hemos podido recopilar a lo largo de los años a la par que estudiábamos la música que se realizaba en esos recintos. En cuanto al período cronológico, aunque fundamentalmente aportaremos datos del siglo XVIII, como se verá más adelante, podemos decir que cada norma o cada directriz puede extrapolarse a toda la etapa de máximo apogeo de la música en dichas catedrales, es decir, desde mediados del siglo XVI a principios del XIX.

## **I. Música y ceremonia**

### **I.1. Ceremonial eclesiástico**

Del mismo modo que se reconoce la existencia de un protocolo en las ceremonias de carácter civil, en el ámbito eclesiástico también se puede decir que cada acto está regulado por una serie de normas que, en definitiva constituyen lo que se puede denominar como ‘ceremonial eclesiástico’. Este, en realidad tiene ya nombre propio: el de ‘liturgia’ [Temperán, 1998: 17-19] que, en esencia, tal y como aparece definido en el Diccionario de la Real Academia Española, se acerca en su esencia al anterior: “Orden y

forma que ha aprobado la Iglesia para celebrar los oficios divinos, y especialmente la misa”.

Este ‘ceremonial eclesiástico’ es fruto de muchos siglos de experiencia y, como todo uso o costumbre, ha ido variando a lo largo de los tiempos. No obstante siempre hay elementos inamovibles en la Liturgia que se escapan al devenir de la historia. En este sentido, como señala el Catecismo de la Iglesia Católica hay que reconocer que:

“En la liturgia, sobre todo en la de los sacramentos, existe una parte inmutable –por ser de institución divina- de la que la Iglesia es guardiana, y partes susceptibles de cambio, que ella tiene el poder, y a veces incluso el deber, de adaptar a las culturas de los pueblos recientemente evangelizados” [Catecismo de la Iglesia Católica, 1992, n. 1205].

Esa parte inmutable es como el ‘tesoro’ máspreciado que la Iglesia tiene misión de salvaguardar y transmitir a las generaciones venideras. Un ‘tesoro’preciado que, como se ha apuntado recientemente “(...) es demasiado grande y precioso como para arriesgarse a que se empobrezca o hipoteque por experimentos o prácticas llevadas a cabo sin una atenta comprobación por parte de las autoridades eclesiásticas competentes” [Juan Pablo II, 2003]. Por ello es un bien que siempre ha sido objeto de extrema atención por parte de las autoridades religiosas, ya sea desde Roma, o de cualquier otra recóndita diócesis del mundo. La razón de todo este esmero no es otro que mantener viva, y en el mejor estado posible, la doctrina de Cristo. En el caso de la música, el fin último de su presencia en el culto divino es la “adoración a Dios y la edificación de los fieles” [S. Pablo: Eph., 5, 18-19, Col., 3, 16]. Y tan relevante ha sido –y es- el uso de la música en la Liturgia que la Iglesia haciéndose, eco de toda la Tradición y todos los preceptos conciliares y papales, ha llegado a afirmar tras el Concilio Vaticano II que: “(...) el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la Liturgia solemne” [Sacrosanctum Concilium, 1963, VI], y añade:

Téngase en cuenta que la verdadera solemnidad de la acción litúrgica no depende tanto de una forma rebuscada de canto o de un desarrollo magnífico de ceremonias, cuanto de aquella **celebración digna** y religiosa que tiene en cuenta la integridad de la acción litúrgica misma; es decir, la ejecución de todas sus partes según su naturaleza propia [Ibid.]

La importancia de la Liturgia es tal que, como señala J. Corbon: “Si la Iglesia no celebrase la Liturgia, dejaría de ser la Iglesia y sería solamente un cuerpo sociológico, una apariencia residual del Cuerpo de Cristo” [Corbon, 1980: 123]. Además, el carácter de ésta es universal, como bien se desprende de estas palabras:

“Cuando la Iglesia celebra la Liturgia según la usanza propia de aquel lugar, ella no celebra su liturgia como si fuera diversa de la de las otras Iglesias locales. La diferencia está en la expresión, no en el Misterio: en todas partes y siempre, es la misma y única Liturgia celestial la que celebran todas las Iglesias locales. Toda celebración manifiesta y realiza la catolicidad de la Iglesias, porque ella participa en la Liturgia eterna” (Corbon., op. cit.: 125).

## **I.2. Normas de decoro que atañen a los músicos de las catedrales**

A partir de estos principios generales, cada iglesia local ha ido acomodándolos a sus necesidades particulares. En concreto, y centrándonos ya en el tema que nos compete, cada catedral ha elaborado sus propias “Constituciones” o “Estatutos” que han sido su particular norma a seguir en todos los aspectos que conciernen al funcionamiento de cada una, adecuándose siempre a los medios humanos de los que dispone y también, de algún modo, a los recursos económicos de las mismas.

Esas *Constituciones* son bastante similares en todo el territorio peninsular y con frecuencia se perpetuaban a lo largo de varios siglos [Torre Molina, M. de la: 2005, I, 295ss], por lo que la normativa que regía cada catedral española (sea en el siglo XVI o en el XVII ó XVIII) apenas se diferencia de la de las restantes catedrales. Esto es algo que ayudaba a crear cierta unidad y estabilidad en este abigarrado mundo de las catedrales, de modo que se favorecía la integración entre los miembros de diversos templos y facilitaba la fácil adecuación al medio cuando, por ejemplo, un músico decidía buscar mejor fortuna en otro templo peninsular (algo muy frecuente en todos esos siglos).

Por cercanía, las *Constituciones* a las que nos vamos a referir son las de la catedral de Santiago. Sin embargo, como ya hemos señalado, en cuestión de normas las

diferencias apenas se hacen notar y, cuando existen, atañen más a las formas que al contenido.

Dichas *Constituciones* compostelanas fueron promovidas por el arzobispo Francisco Blanco, en el último tercio del siglo XVI y estuvieron vigentes hasta finales del XVIII, momento en el que el arzobispo Francisco Alejandro Bocanegra las mandó reeditar sin variación alguna. Así ha quedado plasmado en la portada de la última edición de 1781:

CONSTITUCIONES/  
ESTABLECIDAS POR EL ILUSTRISIMO, I REVEREN-/  
disimo Señor Don Francisco Blanco,/  
Arzobispo de Santiago:/  
JUNTAMENTE CON LOS ILUSTRISIMOS/  
Señores Dean i Cabildo de la dicha Santa Iglesia,/  
i con su consentimiento, para el buen gobierno de/  
ella, ansí en lo que toca al servicio del Altar, i/  
Coro, i oficios de los Prebendados, i otros Mi-/  
nistros, como al Cabildo, i conservación de/  
de la Hacienda de la Mesa Capitular.  
REIMPRESAS AÑO DE 1781./  
(según el método, i estilo en que se halla la impresión antigua)/  
Por IGNACIO AGUAYO, Impresor de la Sta. Iglesia/  
Por nombramiento del Illmo. Cabildo.

De entre todas las normas que aquí aparecen (numero de prebendas, oficio del chantre y de otras dignidades, de los canónigos y demás presbíteros y acólitos, etc.) nos detendremos en dos especialmente: la “Constitución 14. Del maestro de capilla y músicos”, y la “Constitución 28. Del servicio del coro y altar”.

Sobre el maestro de capilla recaían las funciones específicas de componer toda la música que el Cabildo le encargase, enseñar y ensayar a los miembros de la capilla y, finalmente, cuidar de los niños de coro (los ‘seises’). Esta última encomienda, a juzgar por toda la documentación manejada, era la que más quebraderos de cabeza ocasionaba al maestro de turno. Su misión era muy compleja, pues conllevaba cuidar de ellos en muchos frentes: desde inculcarles las más elementales normas de educación y de higiene, hasta velar por el decoro en su vestimenta y calzado, pasando por la enseñanza

de los rudimentos de la música, así como de la doctrina cristiana. De esta manera queda reflejado todo ello en la correspondiente disposición:

Ponga mucha diligencia [el maestro de capilla] en buscar y tener seis mozos de coro de buenas voces y habilidad para aprender, y haga obligar a ellos y a sus padres, y si pudiere tome fiador que servirán a esta iglesia el tiempo que les [sic] pareciese que les durará la voz; **halos de tener en su casa y darles de comer y vestir y calzar decentemente y ropas coloradas y sobrepellices**, y procuren [sin] que **anden limpios y bien aseados, que sean humildes y obedientes y bien criados, que no jueguen ni juren y que sepan la doctrina cristiana**, y les tome cuenta Della algún día de la semana, y que se confiesen para las fiestas principales; hales de hacer leer y escribir y enseñarles a cantar canto llano y de órgano, y contrapunto, porque va mucho que éstos se **críen y enseñen bien**, porque es el seminario de otros ministros de la iglesia.

Otro capítulo en el que se explaya con detalle la misma constitución, es en el apartado en que traza la norma de conducta de los instrumentistas quienes, al parecer, tampoco eran excesivamente dóciles y comedidos. Por ello se les impone toda una retahíla de normas de buenas costumbres y decoro en la iglesia:

Los ministriles estarán con todo **silencio** en el lugar donde tañen; **no tañan canciones profanas**, y cuando tañeren y cuando fueren en las procesiones tendrán las **gorras quitadas**; y para que estén diestros en su oficio, todos los martes y viernes que no fueren fiesta, a las ocho de la mañana en invierno y a las nueve en verano, se junten en casa del más antiguo o en la iglesia, en el lugar que el deán y Cabildo les señalare, y allí **se ejerciten en su música** y prevengan las cosas que hubieren de tañer, para que no haya falta, y el que la hiciere en algo de los susodicho pague diez maravedís de pena, y el que faltare a la lección un real...

En la Constitución 28 hallamos también una extensa normativa que incide directamente en aspectos del cuidado personal de quienes servían al “coro y altar”, es decir, de todos los clérigos (comenzando por los propios canónigos, entre los que solía

estar el maestro de capilla) y demás *dependientes* del Cabildo. Por su extensión, sólo extremos algunos fragmentos de las mismas:

“Todos los prebendados y ministros desta santa iglesia traigan las **barbas y cabello cortado**, y las **coronas abiertas**, y el **hábito honesto**; **no traigan lechuguillas ni polainas ni guantes olorosos**, y guarden en todo las constituciones sinodales deste nuestro arzobispado ... “

“En la iglesia han de tener siempre vestidas **sobrepellices de holanda u otro lienzo que sean honesta**, y tráiganlas **muy bien limpias y con el aseo que conviene, y hábito decente...**

“ **Guárdese el silencio** en el coro con mucho cuidado... “

“ [Triduo Santo] Y los dichos oficios que se han de decir en tono se **canten en tono alto, bien pronunciado, y despacio, y con sus pausas**, de manera que un coro aguarde y entienda al otro, y en ningún caso se digan atropellados ni rezados, y desto tenga mucho cuidado el sochantre, a cuyo cargo está (...)”

“ Cuando el Cabildo saliere fuera de la iglesia **en procesión irá con toda solemnidad cantando, y guardarán su orden**; y si se hubiere de decir misa el semanero y diácono y subdiácono irán vestidos de **ornamentos decentes**, del color que la tal solemnidad pidiere; y el semanero, aunque la procesión se haga por la tarde, irá con capa y mitra (...) Y acabada la misa todos los beneficiados y ministros de la iglesia vuelvan a ella, guardando **la misma solemnidad** con que salieron, si al prelado no le pareciere que conviene hacer otra cosa”.

Para no extendernos en exceso sólo añadiremos en este apartado que, por ejemplo, en la catedral de Valencia, algunas de estas normas, están perfectamente delimitadas en una especie de tratado, de unas ochenta páginas, que, bajo el extenso título de “Advertencias/ pertenecientes/ a las ceremonias del coro/ de la santa Iglesia Metropolitana/ de Valencia/ para los Sres. Canónigos/ y demás residentes./ Valencia, por Estevan y Cervera. / Impresor del Illmo. Sr. Arzobispo”, comprendía los siguientes apartados:

- I. De la entrada del coro, devoción, y puntualidad con que debe celebrarse el Oficio (p. 3)
- II. De las ocasiones que se permite sentarse en el Coro (p. 32)
- III. De las inclinaciones de cabeza (p. 36)
- IV. Ocasiones en que el Coro debe estar en pie y sin bonete (p. 40)
- V. Ocasiones en que el coro se vuelve de cara al Altar (p. 56)
- VI. Ocasiones en que deben estar de rodillas (p. 58)
- VII. Del uso del Solideo en el coro (p. 77-81).

## **II. Músicos y estima social**

### **II.1. Consideración y aprecio de los músicos de las catedrales**

Los músicos de las catedrales constituyen un grupo social difícil de enmarcar en las tipologías que estamos acostumbrados a ver en los estudios que abordan este aspecto [Eiras Roel: 1984; Martínez: 1984]. No obstante, a través de la documentación conservada se puede llegar a deducir que ellos sí que tenían una noción bastante clara sobre lo que significaba ser músico de una catedral, o lo que es lo mismo “músico al servicio de la iglesia”. No podemos decir que se considerasen una ‘élite’, pero eran plenamente conscientes de que su rango social estaba por encima –o al menos era diferente- al de otros conciudadanos suyos. Es más, encontraban en este medio de vida el único resquicio que tenían para penetrar en un estamento social más elevado [Suárez-Pajares, 1998: vol. I, 145]. Así, frente a sus coetáneos, ellos alcanzaban un estatus que les permitía poseer una formación superior: sabían leer y escribir en la mayoría de los casos, conocían la doctrina, gozaban de ciertos privilegios (emanados de su condición de miembros que estaban protegidos por el Cabildo), etc.

En definitiva, aunque el estudio de sus salarios no puede ser tomado como un dato referencial a la hora de valorar su rango social (muchos cobraban parte de su sueldo en ‘especie’, por lo que la contabilidad de los mismos es difícil de realizar), hay otros parámetros que nos indican su posición de clase un tanto más elevada. Esta conciencia de ‘clase’, de pertenecer a un estado diferente dentro de la escala social, se hace muy evidente, por ejemplo, en las cartas –memoriales- que dirigen a los Cabildos con motivo de solicitar alguna ayuda o adelanto de salario; lo habitual es que en esos memoriales apelen al ‘decoro’, a la ‘decencia’ o al ‘honor’ que se les supone, en aras a conseguir lo que demandan. De ahí que hallemos frases como las siguientes: “(...) no poder

mantenerse con la correspondiente decencia”; “(...) aviarse con la decencia que corresponde a criado de S. Illmo”, etc. [Alén, 1995: 19]. Especialmente en las etapas difíciles, como por ejemplo, la guerra de la Independencia, o durante el Trienio Liberal, cuando la escasez de medios mermó los salarios de los músicos (con el consiguiente desajuste en sus economías) los músicos reiteraron una vez y otra que se les diese algo para vivir con el *decoro* que les correspondía [Alén, 1987b; Ibid.,1991]. De ello hay múltiples ejemplos [Apéndice documental, DOC. 1].

Esos músicos procedían, en la mayoría de los casos, de familias humildes. Los que entraban a formar parte de la catedral como “niños de coro” eran hijos de artesanos o labradores [Alén, 1995:19]. Más tarde, si seguían formando parte de la capilla de música, como cantores o instrumentistas, se les pagaba un sueldo del que no se puede decir que fuese realmente elevado (salvo algunos casos excepcionales, pues el maestro de capilla y algunos músicos extranjeros cobraban casi tres veces más que el resto). Se les podría encuadrar, por tanto, entre la población de “clases medias” [Alén, 1987a: 233-239]. Es cierto que parecía que siempre estaban endeudados pues con mucha frecuencia solicitaban aumentos de salarios o ayudas para ciertos gastos y, en cierto modo, era lógico, pues hay que pensar que lo que cobraban mensualmente sólo les alcanzaba para vivir el día a día, sin mayores complicaciones; si, por ejemplo, él o alguien de su familia enfermaba, o el número de hijos crecía, o la carestía de la vida ascendía, se veían realmente en la necesidad de acudir a quien sabían que podía solucionarles los problemas: el clero catedralicio. En realidad era un modo muy peculiar de endeudamiento (un verdadero círculo vicioso), ya que todo revertía en las arcas del propio Cabildo [Suárez Pajares, 1995: 160].

Cuando un músico ya adulto se incorporaba a la capilla de música, lo primero que se hacía era darle una vestimenta adecuada para asistir al culto. Lógicamente, como queda dicho, en el caso de los “niños de coro” era el maestro de capilla el encargado de supervisar todos estos detalles. Sobre este tipo de vestimentas que solían llevar hay pocos datos. Quizás uno de los más completos sea una especie de ‘factura’ o ‘recibo’ que se le entrega al Cabildo compostelano para que pague el vestido de “abate” que se le mandó confeccionar al músico portugués Pedro Almeida Mota, músico que llega y se mantiene en Compostela en estado paupérrimo [Apéndice documental, DOC. 2] pese a que había tenido muy buen acomodo en Portugal [D’Avila, 1996: 20-25; Carreira, 1999: 302]. El total del coste de las telas y demás materiales, junto con la confección del vestido suma la nada desdeñable cifra de 858 reales [Apéndice documental, DOC. 3].

Para tener algún parámetro de comparación, baste señalar que el maestro de capilla, en ese mismo año, pagaba mensualmente 550 reales por el alquiler de la casa en la que vivía él -junto con los niños de coro-, y que para el mantenimiento de cada uno de los seises recibía 2 reales al día, es decir, 60 al mes [Apéndice documental, 4].

Es importante también tener presente que no todos los músicos eran iguales. Por una parte, ciertamente, como queda dicho, los diferenciaban los salarios que percibían pero, como ya comentamos, ese es un aspecto que no es válido para valorar su estima social. La mayor o menor reputación –dentro del propio estatus que tenían como músicos- estaba condicionada por la calidad de sus voces o por la maestría en su modo de tocar los instrumentos. En este sentido está claro que los músicos extranjeros (principalmente, italianos y franceses) eran los mejor considerados. Estos llegaban a cobrar casi el doble, sin que surgiera por ello ningún conflicto con los otros músicos de la capilla; se entiende que el resto aceptaba de buen grado esa diferencia salarial, lo cual, en cierto sentido se puede entender ya que los extranjeros no solían disponer de ningún otro medio de vida en la ciudad, mientras que los músicos locales por lo general, al menos poseían una pequeña huerta y animales para abastecerse en sus necesidades más básicas [Suárez-Pajares, 1998: 141ss]. Esos músicos extranjeros (y, en menor medida, algunos otros que habían estado trabajando en la Corte o en otros lugares importantes) tenían además especial protagonismo en las funciones que realizaba la capilla de música. A ellos se les encargaban las partes más difíciles de las obras interpretadas, se les encomendaba el aprendizaje de otros músicos, e incluso podemos deducir que tenían un cierto renombre en la ciudad fuera del ámbito catedralicio. A este respecto es muy ilustrativo el comentario que aporta un testigo de la época, el llamado “Cura de Fruime”, D. Antonio Cernadas de Castro, al detallar algunos hechos destacados que acontecieron en Compostela con motivo de la celebración del Año Santo de 1773; al detenerse a relatar, en clave cómica, los cambios que se estaban produciendo en el nuevo plan de estudios de la Universidad, señala [Carro Otero, J: 1995, 88]:

“(…) otros de la misma o distinta Profesión, aunque por diverso orden, disfrutaban una Renta simple, con la obligación de pedir a Dios por el alma del señor Fonseca: Y mientras tanto [...] Monsiur Reynaldi, Monsiur Pichini, y otros acabados en Yni, logran con sus lecciones de Conciertos, Minuetes y Sonatas, un aumento de congrua, sobre la que gozan ya por su Capilla, que

vale más que las Leyes, las Señoras Teologías, los Concilios, y otras Historias, que piden tanto cultivo, tanto estudio y tanto afán”.

El tal “monsiur Reynaldi” no era otro que el violinista nacido en Milán Giovanni Bautista Reinaldi, que trabajó en la catedral entre 1770 y 1774; y el “Monsiur Picchini”, era Gaetano Piccini, igualmente violinista del mismo templo entre la década de 1770 y 1790 [Alén, 1994: 5 y 11]. Este dato nos lleva a abordar otro tema que está vinculado con otro de no menos importancia: la participación de los músicos de la catedral en fiestas y saraos, y/o en las representaciones de óperas italianas.

Hay datos que testimonian que en ocasiones eran los mismos canónigos de la catedral quienes, en diversas circunstancias, se rodeaban de músicos para amenizar algunas veladas. En última instancia, no obstante, los músicos de la capilla compostelana debían ser debidamente autorizados por el Cabildo. La petición solía hacerse en los siguientes términos:

“En esta sacristía se ha leído memorial del Sr. Canónigo, D. Santiago Ignacio Baquero y Malvar, suplicando se conceda licencia a la Capilla de Música de esta Santa Iglesia para celebrar cierto **festín dentro y fuera de su casa**, en la noche del día de hoy, y se concedió dicha licencia [Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela (= ArchCS), Actas Capitulares, Cabildo del 18-12-1789, fol. 226]

Pese a todo también sabemos que estas actuaciones no siempre eran del agrado del Cabildo, y a veces se les imponían ciertas condiciones a los músicos, como, por ejemplo la que hallamos en el siguiente memorial:

En este cabildo, con vista de memorial, se concedió licencia a la Capilla de Música para obsequiar en su casa la noche del día de hoy al Sr. Canónigo D. Pedro Feijoo, **con prohibición de que no toquen en la calle**. [ArchCS, Actas Capitulares, Cabildo del 26-10-1790, fol. 297]

Obviamente, estas licencias se permitían en tanto en cuanto no iban en detrimento ni menoscabo de las funciones en la catedral. En caso contrario, se denegaban:

En este cabildo, teniendo presentes los perjuicios que se siguen de la falta de voces de los capellanes mayores y músicos de esta Santa Iglesia, con motivo de salir a funciones afuera de la Iglesia, con grave detrimento del servicio del Coro, se acordó que **ningún músico ejerza su oficio fuera de las funciones de la Iglesia, ni de noche por las calles, ni casas particulares, sino que sea cuando salga la Capilla entera, pena al que contraviniese de privación de empleo.** También se acordó que los capellanes mayores no asistan a función alguna del coro, excepto las que les correspondan como Hermanos de la Cofradía de él, observando en punto al uso de su recreación lo que previene la constitución (...) y para que a todos conste, se fije la correspondiente papeleta en el coro. [ArcCS, Actas Capitulares, Cabildo del 25-9-1787, fol. 52].

En cuanto a la asistencia para intervenir en las óperas, sobre todo en los inicios, cuando comenzaron a representarse éstas en Galicia (ca. 1768) [Carreira: 1990] los recelos eran tales que llevaban a los cabildos a denegar cualquier tipo de petición. Aún así, cuando, al margen de tal prohibición, algunos músicos asistían igualmente, por lo que las reprimendas eran sonadas, y como consecuencia incluso se llegaba al despido inmediato. Pero, pese a todo, los beneficios que obtenían en este tipo de eventos debían compensarles incluso económicamente, de modo que les resultaba fácil pagar la multa que se les imponía, sacando incluso algún beneficio [Alén: 1984].

## **II.2. Normas de buena conducta.- El gesto y la imagen corporal**

Tanto para los ‘músicos de iglesia’ como para los ‘músicos’ en general, existían una serie de normas que, por su propia condición de profesionales de un Arte tan noble y elevado como era el de la Música, marcaban la pauta a seguir a quienes querían comportarse con el decoro debido. Algunas de esas normas las hallamos en medio de algunos tratados de teoría y práctica de la música [Apéndice documental, DOC. 5], casi siempre en los de “canto llano”, en cuyo caso van dirigidas, como es obvio a los cantores y sochantres de las catedrales. Son detalles que se les inculcan a los músicos para que en ningún momento pierdan la debida compostura. Un ejemplo de lo dicho es el siguiente:

### “Advertencias”

“Para cantar con propiedad se sacará la voz natural, sin dar gritos, ni a media voz, proporcionando su voz al lugar, y con quienes se canta: expresando, cuando sea posible, sin gestos lo que se dice: dando con cuidado el sonido propio a cada una de las vocales. Para esto se pronunciará la a con la boca media abierta, y la lengua caída; la e algo menos abierta la boca, y la lengua a los dientes de abajo; la i poco menos abierta la boca que para la e, y la lengua como para la dicha e: la o medio abierta la boca, la lengua suelta, y los labios circulares; la u más cerrada la boca, los labios más redondos, y algo sacados hacia fuera” [*DIALECTOS MÚSICOS EN QUE SE MANIFIESTAN LOS MAS PRINCIPALES ELEMENTOS DE ARMONÍA*, Escrita por el P. Fr. Francisco de Santa María del Orden de S. Jerónimo. Madrid, 1778. Joaquín Ibarra, pp. 29-30]

A todo tipo de músicos, y no sólo a los de ‘iglesia’, va dirigido también este elenco de recomendaciones que aparece en otro tratado manuscrito, del que, pese a su extensión, consideramos muy ilustrativo aportar su contenido:

### “Advertencia políticas a los alumnos”

“Una de las cosas más recomendables que merecerá la alabanza tanto de los profesores como de los verdaderos aficionados, será el que estándose cantando o tocando, se guarde el mayor silencio que sea posible, sin llamar la atención para no distraer al que está ejecutando alguna pieza.

Tampoco en caso de estarse cantando o tocando, dará golpes fuertes con cosa alguna, ni echará con el pie el compás de lo que se esté ejecutando, en términos que llame la atención; ni tarareará, no cantará aunque sea a sumisa voz...

Si se halla tocando no echará el compás con estrépito, pues es impolítica que cometerá contra el que dirija la orquesta o contra el que haga la principal parte...

Cuando se haya concluido de cantar o tocar alguna pieza, deberá tener la política de celebrar a quien la haya ejecutado, porque es un desaire que cometerá.

Si se halla tocando en alguna academia, tendrá mucho cuidado cuando se halle concluido de tocar alguna pieza, no sonar su instrumento afinándolo en acto continuado, ni poniéndose a estudiar algún paso, ni ejecutar caprichos...

Si llevase prevenida alguna pieza para cantar o tocar en alguna Academia, y la ejecutase otra persona antes, no deberá usar de ella, aunque sea la única que lleve (por no deslucirse o deslucir).

Será moderado en elegir asiento (preeminente) cediendo a otro el principal, pero sin ser incomodo...

Si hubiese de cantar acompañado de otra voz, usará la política de darle su derecha, y si hay señoras que puedan cantar, debe excusarse de salir antes que los señores que deben ser primeros.

Cuando cante procurará dar una idea a quien gobierne la orquesta del aire con que quiere que se lleve la orquesta, digo la música.

Si estando tocando entrase nuevamente otra persona que supiese el propio instrumento deberá usar la atención de ofrecerle e instarle a que se divierta...

Si habiendo entrado en alguna concurrencia, hubiesen usado la atención de ofrecerle el que toque, cediendo alguien su lugar, y lo haya admitido, no deberá permanecer constantemente tocando...

Si estando en su propia casa entrase algún sujeto a visitarle, que supiese cantar o tocar, y se tratase de que cada cual haga alguna cosa, no deberá ponerse a ejecutar nada, sin que antes haya instado a el otro para que principie...

La moderación en cualquier sujeto que ejecute alguna pieza de cantar o tocar será muy recomendable, dando a conocer su poca vanidad, por las mismas expresiones con que conteste a los aplausos o panegíricos que hagan de su destreza o habilidad...

Procurará no comprometer a nadie, presentándole papeles para que de repente ejecute piezas de difícil ejecución...

Si le acompañaran a cantar o tocar alguna pieza, y no la ejecutasen tan perfectamente como debiera salir, tendrá la política de disimular sin mostrar en su semblante, ni gesto que va mal, pues esto llama la atención de los que están oyendo, poniendo en ridículo al que lo haga.

Siempre que sea posible, después de tener escrupulosamente correctos los papeles que le han de servir, procurará haber ya ensayado lo que haya de cantar o tocar para no exponerse en público, ni exponer a los que le acompañan a que crean lo que no lo entiendan que es poca destreza el no ejecutar bien aquella pieza...

Si pidiese prestados algunos papeles de música para copiarlos, será muy exacto en devolverlos a su dueño.

La música que tenga para su uso, deberá comidas [sic] tenerla aseada, que todo el primor que no doble no está demás, por ser muy feo presentar, en público, papeles que no corresponden a la decencia y circunstancia de la persona que los lleve y al primor de tan noble arte.

No se hará de rogar en extremo si le pidiesen que cante o toque, sabiéndolo hacer...

Últimamente evitará comprometerse con nadie, cuando no tenga seguridad de poder concurrir en alguna reunión... [*PRINCIPIOS DE MÚSICA*. Por D. Isidoro Castañeda, socio de mérito de la Económica de Amigos del País de Senlla, sin fecha, Fol. 249ss. ]

Este tipo de recomendaciones era algo bastante generalizado. De hecho, en 1791 incluso se publicó en Salamanca un pequeño opúsculo con similares características, cuyo título ya es bien significativo [Siemens, 1985: 135-138] [Apéndice documental, DOC. 6] :

DISERTACIÓN  
SOBRE  
LA ESTIMACIÓN QUE SE DEBE DAR  
A LA MÚSICA Y SUS PROFESORES  
Motivos del poco aprecio que se hace  
de los Músicos.  
Utilidades que los Señores Estudiantes  
Sacarían, si la eligieran por su  
Diversión.  
POR DON MANUEL ANTONIO  
Ortega  
CON LICENCIA:

En Salamanca, en la Imprenta de Rico,  
Por Manuel Rodríguez, Manuel de Vega.  
Año de 1791.

### **A modo de conclusión**

Toda la documentación que hemos aportado, así como otro tipo de información extraída de diversos estudios, nos llevan a concluir que los todos los músicos, pero más en concreto, quienes estaban al servicio del culto divino, tenían conciencia clara de lo que suponía su trabajo y actuaban en consecuencia. Su modo de vivir, su casa, su vestimenta, su forma de comportarse, sus gestos, etc, debía adecuarse a ese estatus social al que pertenecían; un estatus que no se rige tanto por su origen, su salario, o sus pertenencias, como por su “ser” y “sentirse” miembros de una institución que, en los siglos que abarcamos –y aún antes y después- tenía un gran peso en la sociedad. Por tanto, su deber era acomodarse a ese estado que su trabajo requería; no lo hacían tanto por interés personal como por saberse piezas claves de un engranaje en el que ellos, con sus voces o sus tañidos, destacaban ya de por sí sobre el resto de sus conciudadanos.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### DOC. 1

*Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, Memoriales varios, Leg. 293.*

“Sr.

Los individuos de la capilla de música de esta santa iglesia, con el debido respeto, exponen a V.S.I que en razón de los muchos y crecidos gastos sufridos desde principios del presente año por motivos no ocultos, ni extraños a V. S. I se hallan en una situación vergonzosa, a la verdad, **para unos dependientes de honor**, pues los años de ellos, no solo no tienen con que pagar los alquileres devengados de sus casas, y con que cubrir su desnudez, sino (aun después de **avergonzados a pedirlo**) llega a faltarles el alimento para sí y sus familias (...)

 [carta fechada en Santiago a 26 de agosto de 1809]

“Illmo. Sr.

Nuevamente molestan la atención de V.S.I los individuos de la Capilla de Música de esta santa Iglesia obligados de la triste y deplorable situación en que se hallan. Es tal, Illmo. Sr. Que uno de sus individuos ha sido ya víctima de la miseria e indigencia; desgracia que **por su honor mismo**, no menos que por no comprender la sensibilidad de V.S.I, lo pasarían en silencio, a no recelarse ver repetido tan doloroso ejemplar.

Sí Illmo. Sr., treinta y siete meses ya hace que se hallan reducidos a medio sueldo los exponentes; los empeños y atrasos ya contraídos, y que cada días se les agravan más; la carestía de todo lo necesario para la vida y decencia; los poquísimos o casi ningunos recursos que les proporcionan este Pueblo para poder subsanar la falta del sueldo; y últimamente, el mucho trabajo que sobre sí recae, en razón de ser reducido el número de individuos, junto son lo muy riguroso de la presente estación de invierno, son los motivos en que fundan sus receles (¡quiera el cielo que estos salgan fallidos!).

En esta atención, y en lo que una larga experiencia les ha enseñado que sólo en la piedad y generosidad de VSI hallan alivio y cabida las súplicas de los que exponen, nuevamente.

Suplican estos a V.S.I que, condolido de su triste situación, con su alta penetración, y del celo por el bienestar de los dependientes de esta santa Iglesia, y que V.S.I siempre ha manifestado. Santiago y Diciembre, 2 de 1815”.

## **DOC. 2**

*Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela. IG. 1.021 A.- FONDOS DEL DEPÓSITO DE MUSICA. Libranzas y recibos. 1766-1798. Carta enviada por el tenor portugués Almeida Mota al Cabildo de Santiago.*

Ilmo. Sr.

Señor

D. Juan Pedro de Almeida, puesto a los pies de VSIlma con el mayor rendimiento, expone que habiendo alcanzado el honor de que la incomparable piedad de VSIlma. Le hiciese la limosna de admitirlo por Músico de su Capilla (no por que su habilidad fuese acreedora a tanto favor, si sólo atendiendo a la indigencia y miseria del suplicante) hoy se halla precisado a implorar de nuevo la clemencia de VSIlma por más notoria pobreza, pues no pudiendo con la renta que VSIlma fue servido señalarle, mantener su numerosa familia, por más que el gobierno económico de su casa tocó los límites de la miseria. Se vio obligado a empeñarse en cantidad de maravedíes, hoy le sucede el fallecimiento de la Madre de su Mujer quien dejó algunos bienes, aunque no bastantes para mantenerle capaces de ayudarle, con su trabajo, en su patria, a donde no duda hallar alguna conveniencia por su tal cual habilidad, pero por lo dicho se halla imposibilitado de ir a disfrutarlos si la inmensa piedad y grandeza de VSIlma se digne favorecerle mandando darle un viático en que se pueda (con su familia) transportar a Lisboa su Patria, pues de otra suerte cada día crecen los empeños y la imposibilidad de ir a buscar su vida, este es el motivo porque deja el honroso servicio de V.S.Imo. y este el favor que espera alcanzar de su notoria grandeza y justificado proceder de VSIlmo.

[Debajo, con distinta letra: “Cabildo de 25 de septiembre de 1772. / En este Cabildo se admitió la dejación de la plaza al suplicante y se le libraron por ayuda de viaje ochocientos rs. de vn., como también que se abone todo el presente mes de que justifica]

[Rúbrica: “de Valdomar”, recibí João Pedro]

[Al margen: Fue admitido en 31 de agosto de 1771 con salario de 300 ducados]

## **DOC. 3**

*Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, IG. 1.021 A.- Fondos del Depósito de Música. Libranzas y recibos. 1761-1798*

“Cuenta del Coste que tuvo un vestido entero que el Ilmo. Cabildo mandó dar al tenor portugués en 6 de octubre de 1771”.

Limoste	5	a 50 rs	250 rs
Chalón	8	a 8 rs	64 rs
Boquevan	2	a 5 rs	10 rs
Forzal y seda	2	a 8 rs	16
Botones de casaca	3 docenas	a 4 rs	12 rs
Otros de Chupa	3 docenas	a 2 rs	6 rs
Charreter's	1 par	a 6 rs	6 rs
Lienzo para forros	4	a 4 rs	16 rs
Hechura del Vestido			50 rs
Tafetán Doble para capa de abate	5	a 16 rs	80 rs
Seda para ella media onza			4 rs
Hechura			8 rs
Paño de Sn Fernando para capa 6 ½		a 36 rs	234 rs
Seda para ella media onza			4 rs
Hechura			8 rs
Un sombrero con su presilla			54 rs
Un par de zapatos			16 rs
Un par de medias			20 rs
			858 rs.

Santiago, Octubre 5 de 1771, Joseph Vázquez Quintela y Montero

#### **DOC. 4**

*Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, IG. 504. LIBROS AUXILIARES DE FÁBRICA. 1767-1772. Libro de la Fábrica. Año de 1771*

“El Sr. Maestro de Capilla dn Buono Chiodi (...) paga cada año quinientos y cincuenta rs vn [reales de vellón] por la casa que vive en la Quintana de Vivos, plazo fin de diciembre de 1771” [fol. 18v]

#### **DOC. 5**

*Breve instrucción/ del canto llano/ especulativo y práctico/ para el uso de los monjes cistercienses/ de la congregación de Castilla y León, Orden/ de San Bernardo./ Por un*

monje de la misma congregación. /Con licencia en Valladolid por Aramburu y Roldán/  
Año 1802, p. 1-6

“Advertencia general”

“En las misas, antífonas, Salmos y Responsorios del Oficio de Difuntos entone el cantor dos puntos más bajos de la cuerda del órgano, pues desdice cantar alto de la gravedad y significación que la Iglesia pretende en las ceremonias con que celebre este oficio”.

“Hágase cada punto de por sí, cortado, seco y no arrastrado, buena pronunciación, haciendo la A A, y no O; la A se pronuncia y canta abierta la boca; la E, entre abierta la boca; y la Y, con poco menos abierta, y pegada por la raíz la lengua al paladar; la O apartadas las encías y en círculo los labios; y la U en menos círculo los labios casi cerrados.

Los Sanctus, Ossana y Benedictus qui venit, etc debían cantarse como están apuntados en los libros de coro, sin gorgoritos ni quebrados de voces ‘ad libitum’, pues cantando muchos (y aunque no sean más que dos) ¿cómo es posible cantando de esta manera llevar arreglado el canto, que es llano, y llano se debe cantar?”..(...)

“(…) Para cantar no es necesario hacer visajes con la boca, ni meneos extraordinarios con el cuerpo y cabeza: a los principios se deben evitar estos defectos”.

“En la Salmodia háganse iguales todas las dicciones, es decir, se debe observar igualdad, no haciendo unas sílabas más largas que otras, guardar compás en lo que quepa. (...) Comencemos y acabemos todos a un tiempo...”

“Los Himnos se deben cantar con alguna más viveza que lo demás, pues son como los villancicos del canto llano”.

“Advertencia particular”

A los padres organistas (p. 7-8)

“Cuando fuere necesario o correspondiere acompañar, lo haga de modo que se perciba clara y distintamente lo que canta el Coro, y nunca sofocando las voces, ni confundiendo las palabras”.

## **DOC. 6**

*DISERTACIÓN/ SOBRE/ LA ESTIMACIÓN QUE SE DEBE DAR/ A LA MÚSICA Y SUS PROFESORES/ Motivos del poco aprecio que se hace/ de los Músicos./ Utilidades que los Señores Estudiantes/ Sacarían, si la eligieran por su/ Diversión./ POR DON MANUEL ANTONIO/ Ortega/ CON LICENCIA:/ En Salamanca, en la Imprenta de Rico,/ Por Manuel Rodríguez, Manuel de Vega./ Año de 1791.*

[p. 10]. “(...) Pero en estos tiempos, esta palabra Músico parece que nos hace formar una vil y despreciable idea; parece un ‘Sambenito’, que hace sea despreciado quien lo es. Me llena de confusión, y no sé donde haya tenido su origen esta idea tan baja, y este concepto tan vil de la palabra ‘Músico’, siendo así que no es menor la recomendación que tiene esta facultad, por ser la más antigua de todas las Artes”

[p. 11]. “(...) no quiero yo decir, ni es mi intento persuadir se hayan de estimar en igual grado a todos; esto no sería de justicia; se debe estimar a cada uno según su mérito, como a cualquier otro artífice. ¿Quién será capaz de decir el estudio, meditación y observación que cuesta cantar bien un Aria, tocar con expresión y limpieza una Sonata, sino el mismo que pasa por ello? Lo que a nosotros parece bagatela, muchas veces es lo más difícil...”

“Avisos” [pp. 17-22]:

I°.

No vendan Vmds. su habilidad a menosprecio, si se vendan baratos, ni recateen [sic] su estipendio.

II°.

Cuando sean llamados a alguna Orquesta, y haya *Loable*, sería mejor no fuesen a ella; pero si van, no se muestren hambrientos, ni tomen con demasía, solo lo que han de beber y comer allí, y esto con moderación, ni guarden nada.

III°.

No vayan a los Fandangos de Candil, Velón, o Vela de Sebo, pues como a esas concurrencias no va otra gente que la más mínima y soez y lo que allí domina es la embriaguez, ignorancia y fanatismo, como no saben que es Música, la desprecian, del mismo modo al Profesor.

IV°.

Cuando vayan por la calle o paseo, no vayan cantando, pues por esta causa se dice de Vmds. que son *Locos*.

V°.

Cuando estuvieren en algún Sarao, no tengan una pierna sobre otra, no usen chocarrerías, ni otros dichos groseros.

## VI.º

Ejecuten Vmds. cuanto les digan (si saben) y no se hagan de rogar.

## VII.º

Si estuviesen en conversación con algún sujeto, y acertasen a tener algún Instrumento en la mano, no toque, (si es Cantor) no cante en cuanto se estuviere hablando, pues es contra buena crianza.

## VIII.º

Cuando estén en algún Sarao u Orquesta, no toquen, ni enreden con los instrumentos, en cuanto estuviere la Orquesta suspensa, ni estén con aquella satisfacción como si fuese su casa, sino con modo y compostura.

## IX.º

Si aconteciese que algún compañero se perdiese, estando tocando o cantando, no se lo digan Vmds. de modo que lo lleguen a entender los espectadores, si no es con disimulo y prudencia: ¡ah y que vicio tan depravado es este!

## X.º

Cuando estuviesen tocando o cantando, no hagan gestos, muecos, ni se echen para atrás como que se duermen, pues nada de eso es necesario, antes cosa bien ridícula.

## XI.º

Si alguno, ya cantando, ya tocando, lo hiciese mal, no se rían, ni mofen, que es faltar a la política y la caridad.

## XII.º

En los versos, que llaman Segundillos (estos ya los prohibió con justa razón el Ilustrísimo Cabildo de esta Ciudad de Salamanca) y alabados (ya que es cosa muy decente al Santo Templo) no hagan cabriolas con la voz, ni usen pasos de Tonadillas y Tiranas, por ser cosa dolorosa que en el Santo Templo del Señor se usen tan abominables cantos. No se salgan Vmds. al tiempo del Sermón, en ninguna Fiesta, pues aunque otros lo hacen, y no son Músicos, yo hablo con Vmds. Tampoco se salgan a fumar en las Academias o Saraos, después de principiada la Orquesta.

¡Qué placer sería el mío, si consiguiese de Vmds. que abrazasen estos consejos! No duden que estas cosas les han ocasionado mucho daño, y han sido de grande influjo para su menosprecio. Por último, les encargo, que pues no he tenido otro fin que su bien, sigan mis consejos, que yo aseguro a Vmds serán estimados, no solo de los juiciosos, mas aún de los groseros; y de esta suerte no les harán a Vmds quedar en las antesalas, ni serán tenidos por *Locos*.

## BIBLIOGRAFÍA

ALÉN, M. P, (1984): *La música en la catedral de Santiago de Compostela en la transición del Barroco al Clasicismo*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Santiago de Compostela.

ALÉN, M. P, (1987a): “Integración de los músicos de la catedral en la sociedad compostelana a comienzos del siglo XIX”, en *Compostellanum*, vol. 32, 3-4, pp. 561-573.

ALÉN, M. P, (1987b): “Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)”, en *Revista de Musicología*, vol. X, 1, 1987, pp. 221-239.

ALÉN, M. P, (1994): “Músicos italianos en la catedral de Santiago de Compostela (ca. 1760-1810)”, en *Revista de Musicología*, vol. XVII, 1-2, pp. 61-96.

ALÉN, M. P, (1995): *La capilla de música de la catedral de Santiago. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1760-1808)*. A Coruña: Edicios do Castro.

ALÉN, M. P, (2004): “La Capilla de Música de la Real e Insigne Colegiata de Sta. María del Campo de La Coruña (ca. 1750-1825)”, en *Revista de Musicología*, vol. XXVII, nº 2, pp. 933-977.

CARREIRA, X. M, (1984): “Apuntes para la Historia de la Ópera en Galicia”. En: *La ópera en España*. Universidad de Oviedo, pp. 99-113.

CARREIRA, X. M, (1990): “El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775. Nicolà Setaro”. En: *De Musica Hispana et Aliis, Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*. Emilio CASARES-Carlos VILLANUEVA (coords.). Vol. II. Universidade de Santiago de Compostela, pp. 27-117.

CARREIRA, X. M, (1991): “La temporada teatral 1791-92 en A Coruña. (El pleito Cañizares-Nicolini)”, en: *Revista del Instituto José Cornide*. Año 26, nº 26, pp. 109-143.

CARREIRA, X.M, (1999): “Almeida Motta, João Pedro”, en *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. I, pp. 302-306.

CARRO OTERO, J, (1995): “La ciudad de Santiago, durante el Año Santo Compostelano 1773, a través de un manuscrito inédito del cura de Fruime”, en *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*. Xunta de Galicia, pp. 79-107.

*Catecismo de la Iglesia Católica*, (1992), Madrid: Asociación de Editores del Catecismo.

CORBON, J, (2001): *Liturgia fundamental*. Madrid: Ediciones Palabra, S. A.,

D'AVILA, H, (1996): *Almeida Mota, Compositor português em Espanha*. Lisboa: Vega.

EIRAS ROEL, A, (1984): “Las élites urbanas de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII”, en *Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada ‘La Documentación Notarial y la Historia’*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, pp. 117-139.

JUAN PABLO II (2003): *Encíclica “Ecclesia de Eucaristía”*. Vaticano, 17 de abril.

LÓPEZ CALO, J, (1992ss): *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago*. 10 vols. A Coruña.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, E, (1984): “El artesanado urbano de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII”, en *Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada ‘La Documentación Notarial y la Historia’*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, pp. 141-163.

ROZADOS FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> A, (1997): “Santiago de Compostela y su entorno: el cuidado de la imagen y del medio doméstico en los siglos XVII, XVIII y XIX”, en *Compostellanum*, 42, 3-4, pp. 477-490.

*Constitución Conciliar “Sacrosanctum Concillium” sobre la liturgia*, Vaticano, 1963.

SIEMENS HERNÁNDEZ, L, (1985): “La valoración estética y sociológica de Manuel Alonso [i.e. Antonio] Ortega sobre los músicos de su época”, en *Revista de Musicología*, VIII, 1, 135-138.

SUÁREZ PAJARES, J, (1998): *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. Madrid: ICCMU.

TEMPERÁN, E, (1998): “Introducción a la Liturgia”, en *Música y Liturgia en la Edad de Oro de la Catedrales Españolas*. Santiago de Compostela, pp. 17-27.

TORRE MOLINA, M<sup>a</sup> J. de la, (2005): “Tradición e innovación en las capillas catedralicias española: Las Constituciones de 1766 de la Capilla de Música de la Catedral de Málaga y su vigencia en el primer tercio del siglo XIX”, en *Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (2004)*, *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, 1, pp. 295-309.