



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

Música y contexto urbano en la Edad Moderna.

**La capilla de música de la ciudad de
Andújar durante los siglos XVII y XVIII**

Alumna: Eva María Martínez Sanabria

Tutor: Prof. Dr. Javier Marín López
Dpto.: Didáctica de la Expresión Musical,
Plástica y Corporal.

Junio, 2014

Índice

INTRODUCCIÓN. Base legal. Metodología. Agradecimientos	2
Resumen y palabras clave. Abstract and Keywords	3
 CAPÍTULO 1. Contexto cultural, artístico y musical del Renacimiento al Barroco: conceptos fundamentales	
1.1. Humanismo y Renacimiento, Reforma y Contrarreforma	4
1.2. Cambios del Barroco	8
1.3. Acercamiento a la España contrarreformista	10
 CAPÍTULO 2. La figura del ministril en la Edad Moderna	
2.1. Etimología, orígenes y características	12
2.2. La ciudad, escenario profesional de los ministriles	13
2.3. La música, ingrediente fundamental de la fiesta	16
 CAPÍTULO 3. Entre lo religioso y lo civil: las capillas de ministriles en España	
3.1. Características generales: vida profesional, instrumentos y repertorio	19
3.2. Los ministriles en el ámbito eclesiástico: los casos de Sevilla y Toledo	21
3.3. Las compañías itinerantes de ministriles: el caso de Jaén	22
 CAPÍTULO 4. Los ministriles y la capilla musical de Andújar, siglos XVII y XVIII	
4.1. El marco urbano: la ciudad de Andújar	25
4.2. Maestros de capilla y músicos de la capilla de Andújar	26
4.3. Participaciones de la capilla en festividades ordinarias y extraordinarias	32
 Conclusiones	35
 Bibliografía	38
 Anexos	41

Introducción

BASE LEGAL

Tal y como establece la Memoria de Grado de Historia del Arte de la Universidad de Jaén, por medio de este Trabajo de Fin de Grado se han desarrollado las siguientes competencias y resultados del aprendizaje:

Código	Denominación de la competencia
CG.1	Capacidad de análisis y síntesis
CE.42	Capacidad de organización y planificación
CE.43	Capacidad de leer e interpretar textos historiográficos, documentos originales y objetos artísticos
CE.44	Capacidad para transmitir contenidos adecuadamente

METODOLOGÍA

Para la realización de este trabajo se ha empleado el método histórico, propio de los estudios humanísticos, combinando la revisión de bibliografía relevante en biblioteca (fuentes secundarias) con el manejo de documentación histórica en el Archivo Histórico Municipal de Andújar (fuentes primarias).

AGRADECIMIENTOS

A Don Javier Marín López, mi tutor en este trabajo (que comenzamos allá por marzo de 2013 en el marco de la asignatura *Patrimonio musical español e iberoamericano*), quien me llenó de ilusión para llevarlo a cabo. Le agradezco su paciencia y espera desinteresada, su interés y su apoyo incondicional.

A Don Felipe Serrano Estrella, quien me inculcó el interés por el arte y las tradiciones, por buscar en el pasado el origen de nuestras costumbres.

Al personal del Archivo Histórico Municipal del Excmo. Ayuntamiento de Andújar, que en todo momento pusieron en mis manos lo necesario para elaboración de la parte práctica de este trabajo.

A mis padres, Eva María Sanabria Moscoso y Antonio Martínez Rodríguez, luchadores incansables del día a día, verdaderos maestros de mi vida. Gracias por haberme sabido transmitir mediante el ejemplo la fuerza de voluntad en el trabajo. Confiaron en mí, y esta es la recompensa.

MÚSICA Y CONTEXTO URBANO EN LA EDAD MODERNA.
LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CIUDAD DE ANDÚJAR DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

RESUMEN

La Edad Moderna marcará un punto de inflexión en la historia europea y española. El Humanismo cambiará la concepción de todo lo que rodea al hombre. La Iglesia Católica, que hasta entonces había ostentado todo el poder, cedió parte del mismo a la realeza y a la nobleza, que se convirtieron en los principales mecenas de las artes. La música y los músicos de este periodo también se transformaron y alcanzaron una libertad sin precedentes, siendo utilizados por los mecenas para autoafirmar su estatus y prestigio. En este trabajo se estudiará el papel de las capillas de ministriles y su función como eslabón entre la iglesia y la ciudad, lo religioso y profano. Se contextualizará el caso español y nos centraremos en Andújar como ejemplo de ciudad con una capilla de música en la que tuvieron un gran protagonismo los ministriles, músicos poco reconocidos, pero indispensables en la solemnización de los actos festivos más relevantes de la época.

PALABRAS CLAVE

Edad Moderna (Renacimiento, Barroco), Andújar, ministril, musicología urbana.

MUSIC AND URBAN CONTEXT IN THE EARLY MODERN PERIOD.
THE MUSIC CHAPEL OF ANDÚJAR CITY DURING THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES

ABSTRACT

Early Modern Age will mark a turning point in the history of Europe and Spain. Humanism will change the conception of everything that surrounds the man. Catholic Church, which had held all the power until then, gave part of this power to the royalty and the nobility, that will turn into the most important patron of the arts. Music and musicians of the period were also transformed and reached a freedom never seen before, being used by patrons to self-affirm their status and prestige. This investigation presents the role of minstrels chapels and its function as linkers between church and town, what is religious and what is profane. I will contextualize the Spanish case and I will focus on Andújar as example of a city with a music chapel with great protagonism of minstrels, musicians little recognized yet but essential in the solemnization of the most important festivities of the time.

KEYWORDS

Early Modern Period (Renaissance, Baroque), Andújar, minstrel, urban musicology.

Capítulo 1. Contexto cultural, artístico y musical del Renacimiento al Barroco: conceptos fundamentales

1.1. Humanismo y Renacimiento, Reforma y Contrarreforma

Humanismo y Renacimiento

El dogmatismo de la Edad Media tuvo su fin aproximadamente a mediados del siglo XV, cuando se produjo un importante cambio de rumbo. Por un lado, el hombre comenzó a transformar su forma de vida conforme a sus propios pensamientos y pasó a estar en el centro del mundo. Serán la individualidad y las emociones del hombre las que primarán frente a la preocupación del Medievo ante lo místico y lo divino. Era el momento de cambiar de actitud frente al mundo. Este movimiento cultural recibió el nombre de *Humanismo*. Por otro, esta nueva era volvió sus ojos a la Antigüedad e incentivó el renacer de las antiguas culturas griegas y romanas, encontrando la inspiración en los antiguos clásicos y sus valores. La cultura de las antiguas civilizaciones de Grecia y Roma será sometida a una revisión y estudio por parte de los eruditos y será tomada como modelo para el desarrollo de esta nueva etapa, el *Renacimiento*, siendo Italia su floreciente cuna.

Una de las características distintivas del periodo será la creación y fundación de Academias, instituciones que reunían a intelectuales que discutían sobre los clásicos y su influencia en las artes de la época. La primera academia fue fundada en Florencia hacia 1570; en menos de un siglo existían unas doscientas en toda Italia¹. La admiración por la Antigüedad grecolatina es compartida por eruditos, poetas y filósofos de las academias. Los humanistas defenderán el respeto a la prosodia² y el interés por la métrica, que serán escrupulosamente explotados en las adaptaciones musicales de textos latinos clásicos³.

Algunos de los artistas, pintores y escultores más destacados del periodo fueron Piero della Francesca, Bellini, Mantegna, Perugino, Botticelli, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Giorgione, Rafael, Tiziano, Tintoretto, entre otros muchos. En música no existió nada

¹ M. Wackernagel, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, Talleres y Mercado* (Madrid, Akal, 1997), 184.

² Según el Diccionario de la RAE, *Prosodia*: 2. f. Estudio de los rasgos fónicos que afectan a la métrica, especialmente de los acentos y de la cantidad [www.rae.es].

³ Grayson Wagstaff, “El impacto del Concilio de Trento”, en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen II. De los Reyes Católicos a Felipe II* (Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012), 178.

comparable en fecundidad. Aunque algunos estudios indicaron que hubo pocos compositores de importancia hasta Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), lo cierto es que las cortes italianas atrajeron a compositores de primera categoría desde norte, sobre todo de Francia y Flandes. Si se compara con la música de la generación anterior, la de estos compositores tomó un rumbo diferente y un planteamiento análogo al de las artes plásticas⁴.

Las posturas abstractas, místicas, rígidas y sumamente estilizadas de la Edad Media dieron paso a otras más naturales y fluidas, que permitían a los seres humanos mostrar sus emociones; un hombre o una mujer pueden ser objetos de interés por sí mismos, no meramente por su relación con lo divino. Este cambio, por supuesto, no fue repentino. En la pintura es conocido el caso de Giotto, en quien ya se insinúa un cambio de tendencia, así como en los escritos de Dante y en la siguiente generación con literatos, con Petrarca y Boccaccio. Este proceso que no fue firme ni universal en esta primera etapa; de hecho, en la música sólo encontramos con regularidad el elemento humanístico en los compositores de finales del siglo XV.

Si en la pintura se desarrolló la perspectiva y el sentido de la profundidad fue por la necesidad de establecer una relación más realista con el mundo y la persona. De este mismo modo, se desarrolló en la música una profundidad audible. Mientras que el compositor medieval se conformaba con depender de recursos estructurales rígidos como el isorritmo⁵, el compositor renacentista trabajaba de forma diferente, con más libertad, procurando que las voces guardaran relación a nivel vertical para así establecer una sucesión de armonías. Desde este momento, la voz más grave exhibió un carácter diferente, como fundamento de la composición, dando lugar a un estilo distinto del anterior, siendo el origen de la armonía occidental, que podemos considerar análoga en música al sentido de la perspectiva en la pintura⁶. Además, se superó la politextualidad de la Edad Media y se tendió a asignar el mismo texto musical para todas las voces, e incluso los mismos motivos o frases musicales que entran sucesivamente, con lo que el tejido polifónico se volvió más rico y complejo. Esta

⁴ Stanley Sadie, *Guía de la Música* (Madrid, Akal Música, 2000), 107. La síntesis más completa sobre la música de este periodo es la de Alan Atlas, *La música en el Renacimiento* (Madrid, Akal, 2002).

⁵ El isorritmo, que consistía en repetir un modelo rítmico a lo largo de una voz, aportaba una estructura mecánica práctica de carácter, pero de escaso significado para el oyente. Don Michael Randel, "Isorritmo", *Diccionario Harvard de Música* (Madrid, Alianza Editorial, 1997): 550-551.

⁶ Sadie, *Guía de la Música*, 107.

técnica imitativa, típica del estilo renacentista, con el tiempo desembocará en las fugas de Johann Sebastian Bach⁷.

La música, que hasta entonces había estado sobre todo en manos de la Iglesia, pasó a ahora a ser del interés de reyes y príncipes. Las ciudades-estado del centro y norte de Italia, como Florencia, se convirtieron en los principales centros artísticos y culturales. En ellas gobernaban hombres instruidos, como los Médici o los Gonzaga, que usaron el arte y la música para exhibir no sólo su poder y riqueza, sino también su refinamiento estético⁸. En sus cortes florecieron por igual formas religiosas (como las misas y motetes de estado) y profanas como el madrigal, particularmente en Florencia, donde se cultivaron los *intermezzi*, un espectáculo que mezcla la danza, la música de varios tipos y la poesía⁹.

Es difícil imaginar el Renacimiento sin la invención de la imprenta. A mediados del siglo XV apareció en Occidente este artilugio. La imprenta había favorecido la difusión de las nuevas ideas, tratados y textos diversos, lo cual permitió una rápida difusión del conocimiento en toda Europa desde alrededor de 1473, llevándose al terreno musical a partir de 1501¹⁰.

Reforma y Contrarreforma

Desde principios del XVI, *Reforma y Contrarreforma* son fenómenos que definen el periodo y aparecen estrechamente asociados, al igual que *Renacimiento y Humanismo*. La crítica de los ritos, de las prácticas litúrgicas, de los dogmas y de la música sagrada hasta entonces establecida desde Roma provoca una crisis que afecta a toda la cristiandad y desemboca, por un lado, en la Reforma Protestante, y por otro, en la Contrarreforma Católica¹¹. Como ya hicieron los mecenas, ambos movimientos religiosos utilizarán la música de una manera evidente con fines de proselitismo o propaganda¹².

⁷ Sadie, *Guía de la Música*, 109.

⁸ Wackernagel, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*, 190.

⁹ Sadie, *Guía de la Música*, 110.

¹⁰ Sadie, *Guía de la Música*, 107.

¹¹ AA. VV. *Historia de la Música. 2. El Renacimiento. Arte Barroco y Clásico* (Barcelona, Espasa Calpe, 2003), 241.

¹² Alfonso de Vicente Delgado, "Música, propaganda y reforma en los siglos XVI y XVII: Cánticos para la gente del vulgo". 1520-1620. *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 1 (2007), 1, accesible online en: <http://studiaurea.com/article/view/v1-vicente/pdf> [25/05/2014].

El cambio más importante de todo el periodo se originó en Alemania con la denominada Reforma, que consistió en un intento de deshacerse de la corrupción y el abuso de la Iglesia Católica, así como de racionalizar la práctica religiosa permitiendo el derecho al culto en su propia lengua (y no en latín). Con ello hubo sucesos tan crudos como derramamientos de sangre y destrucción a gran escala, pero debemos verlo como un episodio inevitable para la evolución del Renacimiento y su modo de pensar. El principal impulsor de la Reforma protestante fue el teólogo y músico Martín Lutero (1483-1566)¹³. Lutero consideró a la música una parte indispensable del culto. Aunque admiraba las obras en latín y a compositores como Josquin, creyó que la participación en el culto sería mayor si los fieles participasen activamente en él, y no de manera pasiva escuchando el canto del clero y los cantores profesionales de la capilla de música en el coro.

La Iglesia Católica se vio obligada a reaccionar ante la expansión de la Reforma luterana que, a mediados del siglo XVI, había provocado un enorme cisma en toda Europa. La llamada Contrarreforma se inició hacia 1540 como movimiento propio de la Iglesia Católica para librarse ella misma de los abusos y la corrupción en las costumbres que había adoptado el clero del norte y fomentar la piedad entre las personas¹⁴. Todo ello supuso un resurgimiento de los principios católicos y su aplicación de una forma controlada y disciplinada. La música y su uso en las iglesias fue uno de los temas tratados en la serie de encuentros que tuvieron lugar en la ciudad de Trento, al norte de Italia, entre 1545 y 1563¹⁵.

El Concilio de Trento expresó su preocupación por el empleo de melodías profanas en la Iglesia –uso del *cantus firmus* en las misas–, y por el debilitamiento de las tradiciones del canto llano. También se opuso a la polifonía demasiado elaborada porque podía eclipsar el entendimiento de los textos litúrgicos. Se deploró el canto virtuoso y el uso de instrumentos que no fuera el órgano¹⁶. El resultado de todo ello no fue únicamente una música con una nueva sencillez: la música de la Contrarreforma se caracteriza por su fervor, su contenido emocional y el sentimiento místico. Su compositor más importante en Roma fue, sin duda, Palestrina, mientras que en Venecia destacaron los grandiosos conjuntos policorales de los Gabrieli (Andrea y Giovanni), con todo su colorido.

¹³ Ricardo García-Villoslada, *Martín Lutero. I. El fraile hambriento de Dios* (Madrid, Edica, 1976), 15.

¹⁴ Sadie, *Guía de la Música* (Madrid, Akal Música, 2000), 106. El tema del Concilio de Trento y la música han sido estudiados en detalle por Edith Weber, *Le Concile de Trente en la Musique. De la Réforme a la Contre-Réforme* (París, Librairie Honoré Champion, 1982).

¹⁵ Martin Jones, *La contrarreforma: Religión y sociedad en la Europa moderna* (Barcelona, Ediciones Akal, 2003), 27.

¹⁶ Atlas, *La música en el Renacimiento*, 117.

1.2. Cambios del Barroco

El Barroco fue una época marcada por la evolución de los cánones establecidos tras la Contrarreforma y el Concilio de Trento. Testimonio de ello fue la cultura que se originó alrededor de los grandes mecenas y artistas, los cuales siguieron provocando grandes cambios en las formas artísticas entrado ya el siglo XVII. Este periodo se encuadra generalmente entre 1600 y 1750. Grandes compositores de la época fueron Claudio Monteverdi (1567-1643), uno de los iniciadores del movimiento y uno de los músicos más influyentes de la historia, finalizando con compositores como J. S. Bach (1685-1750) y G. F. Haendel (1685-1759), muertos ambos a mediados del siglo XVIII.

Como características de esta época, tenemos el gusto por lo caprichoso y exagerado, la extravagancia y ciertos tipos de irregularidad, al menos en comparación con el arte y la música de los periodos anteriores y posteriores. Las distintas manifestaciones artísticas del Renacimiento ponían énfasis en la claridad, unidad y proporción, pero según iba avanzando el siglo XVI, la representación de las emociones fue adquiriendo cada vez mayor importancia y eso tuvo su incidencia en las formas artísticas. Así, en las artes visuales se apreciaba un nuevo dramatismo cromático; como ejemplo vemos en el gran Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Este fenómeno también se aprecia en la música, concretamente en madrigales como los de Carlo Gesualdo (1566-1613), siendo la generación siguiente la que llevará este dramatismo aún más lejos.

Dentro de su diversidad, el Barroco musical presenta una cierta regularidad y unidad estilística, reconocible en las técnicas y el tratamiento de la expresión musical¹⁷. Una de las creaciones más importantes del Barroco fue el efecto del contraste. La música del Renacimiento se caracteriza por sus líneas fluidas y entretejidas, que originaron un tipo de textura cada vez más infrecuente en los años posteriores al 1600, usada en exclusiva en la música eclesiástica, naturalmente en el área más conservadora, por estar ligada a modelos litúrgicos tradicionales e invariables¹⁸. El contraste barroco podría darse en varios planos: lo rápido y lento, lo fuerte y lo suave, un timbre y otro, el solo y el *tutti*, lo agudo y grave.

Un nuevo género musical florecerá en esta época, la monodia, una especie de canción solista con una línea vocal que puede ser muy florida, acompañada de un instrumento del tipo

¹⁷ Sadie, *Guía de la Música*, 108.

¹⁸ Paul Griffiths, *Breve historia de la música occidental*. José Alberto Pérez Díez (trad.) (Madrid, Akal, 2009), 93.

del laúd y el clave. Su exponente más importante será el compositor y cantante Giulio Caccini (ca. 1550-1618)¹⁹. La línea vocal, articulada conforme al significado del texto, podía variar su velocidad y número de adornos, desde una lenta y sencilla a una rápida y elaborada. Caccini había sido miembro del grupo de músicos, intelectuales y nobles reunidos en torno a la *Camerata* de Florencia, que durante décadas compartieron la idea de recrear el antiguo ideal griego de expresar en la música el sentimiento de las palabras a través de una voz solista²⁰. La monodia condujo rápidamente, en el contexto de las academias, a la creación de la ópera, uno de los aspectos surgidos en el Barroco con más relevancia por su desarrollo posterior. Es la búsqueda del efecto llamativo y dramático lo que distingue a la época barroca de periodos anteriores y posteriores. Los compositores pretendían provocar pasiones o afectos, a tono con el espíritu de la Contrarreforma²¹.

Los paralelismos entre la música y las demás artes son más que evidentes durante este período, como ya lo fueron en el Renacimiento. La extravagancia emocional que se percibe en los grandiosos motetes de los países católicos, con coros múltiples y atrevidos efectos armónicos, es equivalente con la nueva y masiva arquitectura de Roma, las inmensas e impresionantes plazas, la Basílica de San Pedro o la de San Juan de Letrán, al igual que la gigantesca Catedral de Salzburgo, al otro lado de los Alpes, o las esculturas monumentales de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Estas obras de arte, como la música, fueron diseñadas para que todo aquel que participase en su contemplación quedase sumido en un mundo en el que se sintiese insignificante ante tanta grandeza. Todo era muy distinto al norte de Europa, pues el espíritu exuberante era extraño al Protestantismo; las iglesias, el arte y la música de Hamburgo o Leipzig eran más sobrias.

Las cortes continuaron siendo grandes centros de mecenazgo musical. En Italia, la familia de los Gonzaga, que gobernaba en Mantua, empleó a Monteverdi, quien posteriormente trabajó en San Marcos de Venencia al servicio del todopoderoso *Dux*. Otros músicos destacados del periodo como Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli o el mismo Haendel fueron mantenidos y apoyados por familias principescas en Roma²². Alemania sufrió su Guerra de los Treinta Años, tras la cual quedó dividida en numerosos ducados y marquesados. Entonces se crearon en las numerosas instituciones musicales dirigidas por un *Kapellmeister* o maestro de capilla. Francia e Inglaterra, países ya centralizados con una corte

¹⁹ Véase un ejemplo de monodia en el Anexo I. Giulio Caccini.

²⁰ Griffiths, *Breve historia de la música*, 82.

²¹ Una de las palabras más frecuente en teóricos y músicos de la época será precisamente la de *afectos*.

²² Griffiths, *Breve historia de la música*, 99-101.

real, fomentaron de manera notable las artes como política de estado y fueron los principales patronos hasta la aparición de la burguesía a finales del siglo XVIII. Tras el contexto general sobre los cambios que se produjeron en la cultura europea de la Edad Moderna, veremos ahora cómo se recibieron las ideas contrarreformistas en España.

1.3. Acercamiento a la España contrarreformista

No se puede negar la importancia que adquirió el Concilio de Trento en toda Europa y su eficacia en la renovación católica. Sin embargo, la aceptación de los decretos tridentinos en las diversas naciones europeas no se produjo de manera unánime. Si bien en algunos territorios católicos, como Portugal, los Estados italianos y Polonia, fueron admitidos inmediatamente y sin limitación, en algunos otros, también católicos, hubo serios problemas para aceptarlos. Es el caso, por ejemplo, de Francia; su regente Catalina de Médici rechazó sin limitación la admisión oficial de los decretos, especialmente los dogmáticos, que después de largas luchas con los parlamentos se aceptaron gracias al episcopado en 1615²³.

A través de los obispos y teólogos enviados a Trento, España ya había jugado un papel protagonista durante este periodo, de ahí que las ideas del Concilio, tras un proceso de varios meses de negociación entre la monarquía, el clero y la nobleza, quedasen implantadas en los extensos territorios bajo la jurisdicción de la corona española²⁴. Felipe II creó una comisión con la finalidad de aconsejarle sobre el proceso de implantación de los decretos del Concilio en España, mandando delegados a Roma y expresando finalmente al papa su fiel adhesión a los nuevos ideales²⁵.

Las reformas tridentinas modificaron la pintura, la escultura, la arquitectura y la literatura hispanas, si bien de manera progresiva. Muchos artistas realizaron viajes de formación a ciudades italianas, sobre todo a Nápoles, ciudad que entonces pertenecía a la corona española. Destacaremos a artistas como el pintor Ribera, el escultor Martínez Montañés, el arquitecto y escultor Eufrasio López de Rojas, y literatos como Calderón de la

²³Primitivo Tineo, “La recepción de Trento en España (1565). Disposiciones sobre la actividad episcopal”. *Anuario de la Historia de la Iglesia*, 5 (1996): 248.

²⁴ Este proceso se extendió desde el 4 de diciembre de 1563 hasta el 12 de julio de 1564, según Tineo, “La recepción de Trento en España (1565). Disposiciones sobre la actividad episcopal”, 280.

²⁵ Ignasi Fernández, *Felipe II y el clero secular. La aplicación del Concilio de Trento* (Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenario de Felipe II y Carlos V, 2000), 17.

Barca. Entre los muchos músicos que viajaron a Italia –y también a las Indias americanas– en este periodo destaca José Marín, tenor de la Capilla Real de Felipe IV.

Tras el Concilio de Trento, muchas poblaciones con un pasado musulmán recuperan sus orígenes cristianos y, con ellos, una serie de santos cuyas reliquias son ahora descubiertas y llevadas a tales sitios. Estas historias milagrosas reescriben la historia del lugar *ad divinum*²⁶, con un discurso que enlaza esos supuestos orígenes sagrados con un presente guiado por el ideario contrarreformista, llenando la vida de religiosidad. Es la cultura de la exaltación de lo religioso, de la excitación de las conciencias, de la manifestación divina, del bien, del mal, de premios y de castigos. La legitimidad de todos estaba en la defensa de la “verdadera fe”. Aunque las pautas serán marcadas por el Concilio, no se pueden reducir a un esquema fijo, puesto que a cada país, a cada ciudad, a cada aldea... las reformas llegaron en momentos determinados y su aceptación por parte de los ciudadanos y el cambio en sus mentalidades serán progresivos. Como señala el antropólogo e historiador Julio Caro Baroja:

*“Hay tal riqueza de manifestaciones de una misma religión, individuales y colectivas, en un país y una época dados, que sería vano pretenderlas reducir a un solo esquema y buscarles la explicación total en un solo ‘sustrato’ histórico o en una sola base social”*²⁷.

Nuevas fiestas serán creadas en este periodo para manifestar la religiosidad y la concienciación del pueblo. En ellas, la música jugaba un papel muy destacado para reforzar el fervor popular, siendo los ministriles los principales protagonistas sonoros del periodo. A ellos dedicaremos el siguiente capítulo.

²⁶ *Ad divinum*: De lo divino.

²⁷ Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)* (Madrid, Sarpe, 1985), 32.

Capítulo 2. La figura del ministril en la Edad Moderna

2.1. Etimología, orígenes y características

El término “ministril” procede posiblemente del latín *ministerialis*, que significa sirviente, y desde la Edad Media está asociado con los músicos que tocaban instrumentos, asimilados en esa época a los juglares. En el siglo XV, el término “juglar” fue cediendo progresivamente protagonismo a favor del término “ministril”, sobre todo a partir de mediados de siglo. Ya en esa época, con el concepto de ministril se designaban a aquellos instrumentistas de viento al servicio de cortes o iglesias, ya fueran independientes o agrupados en grupos o “compañías de ministriles”, que tenían un funcionamiento autónomo y servían en las fiestas de carácter religioso o profano en las que eran requeridos²⁸. Al frente de ellos se encontraba el maestro de ministriles, quien estaba obligado a enseñar y formar al resto de ministriles aprendices, además de a coordinar y dirigir la actuación de los músicos²⁹.

Frente a los cantores de polifonía, de formación clerical e integrados en instituciones eclesiásticas, los ministriles aparecen desde la Edad Media en el ámbito urbano, asociados a una amplia variedad de funciones musicales que van desde el juglar itinerante, inserto en la transmisión de la cultura popular, a los ministriles profesionales contratados por la nobleza, la burguesía mercantil o las corporaciones ciudadanas. Desde sus orígenes, los grupos de ministriles contribuyeron a la simbolización del rango social de su patrón, además de cubrir necesidades ceremoniales de diverso signo. Cada ciudad tenía características propias y únicas, pero todas ellas tenían el común denominador de dar gran importancia a la fiesta y la música, que siempre han sido muestra del poder y una necesidad para el pueblo.

El Antiguo Régimen marcó una época en la que la sociedad quedaba estratificada. La pobreza, las epidemias y los sucesos bélicos, entre otros muchos problemas, marcaron el desarrollo de este periodo. La celebración de estos actos constituía una válvula de escape y suponía la ruptura con la monotonía del día a día de sus habitantes, que en definitiva, se sentían libres, aunque bajo unas obligaciones por parte de la institución que organizaba dicha celebración. Los ministriles tuvieron un papel muy importante en las principales procesiones

²⁸ Juan Ruiz Jiménez, “Ministril”, en Emilio Casares Rodicio (dir. y coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000), vol. 7, 593.

²⁹ El tema del aprendizaje de los ministriles es desarrollado más adelante.

cívico-religiosas de las ciudades, tales como el Corpus Christi³⁰, las entradas reales, los recibimientos de prelados, etc. hasta que a principios del siglo XVI fueron integrados en las distintas instituciones religiosas de forma estable.

En el siglo XVIII, el vocablo “ministril” cayó en desuso coincidiendo con la desaparición de los instrumentos que tradicionalmente se habían asociado a este término, como el sacabuche, corneta y chirimía³¹. A partir de este momento, los ejecutantes de los nuevos aerófonos incorporados a las orquestas (flauta travesera, oboe, trompa, y clarinete) se identificaron con el término genérico de “músico” o “instrumentista”, que ha pervivido hasta hoy. En los ambientes más conservadores, y fuera de los ámbitos profesionales, el término “ministril” siguió usándose, apareciendo en la documentación del siglo XIX, aunque ya de forma esporádica.

2.2. La ciudad, escenario profesional de los ministriles

Aspectos historiográficos

Como se ha apuntado, la ciudad era el espacio privilegiado para el desarrollo de la actividad profesional de los ministriles. Según indica el profesor Juan José Carreras, los ministriles jugaron un papel determinante para la interpretación de la música en el espacio físico, social y cultural de la ciudad, abarcando temas como la historia social del músico urbano; los rituales cívicos en los que participaba; y los medios de transmisión y representación de la música en la ciudad³². Los ministriles permiten entender la música como un fenómeno sonoro asociado a un lugar y contexto determinado, así como a una concepción de la relación entre sujeto, espacio y tiempo. La construcción de las identidades de cada ciudad ha sido desarrollada, en parte, gracias a las festividades realizadas en cada espacio urbano con unas características definidas, siempre con presencia de los ministriles como actores sonoros³³.

Los ministriles, además, permiten estudiar otros aspectos que la historiografía musicológica tradicional ha descuidado, tales como la condición social de los músicos, la interacción entre las distintas instituciones en el marco de la ciudad, la movilidad de los

³⁰ La participación de los ministriles en la fiesta del Corpus Christi, una de las celebraciones de mayor relevancia de la Iglesia Católica, se desarrollará más adelante aplicado al caso concreto de Andújar.

³¹ Ruiz Jiménez, “Ministril”, 399.

³² Juan José Carreras, “Música y ciudad: de la historia social a la histórica cultural”, en Andrea Bombi; Juan José Carreras; Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y Cultura urbana en la Edad Moderna* (Valencia, Universitat de València, 2005), 38-40.

³³ Carreras, “Música y ciudad”, 18.

músicos y la circulación de la música, aspectos todos ellos que configuran la historia local. La historiografía musical urbana de la Edad Moderna ha estado dominada por la catedral, concebida como inmutable institución autárquica, y ha descuidado el resto de la ciudad, ignorando toda una compleja y rica dinámica interinstitucional³⁴. Aquí también había variantes de unos ámbitos a otros: en el ámbito católico, el ministril no adquirió la importancia que tuvo en otros lugares de Europa central y occidental, donde el sistema de privilegios y la organización gremial de la profesión fue paralela a un lento pero claro proceso de diferenciación social³⁵.

El Cabildo Eclesiástico contrataba a los músicos con ciertas condiciones, entre las que se encontraba la adquisición de las piezas interpretadas. El Cabildo Civil, en cambio, contrataba a los instrumentistas solamente para tocar y no tenía interés en quedarse esas partituras. Esta es la razón por la cual sólo encontramos en los archivos municipales referencias a los ministriles en las Actas Capitulares, no conservándose muestras originales de la música, mientras que en los archivos catedralicios aún conservan en algunos casos un gran número de piezas interpretadas por los ministriles. A ello se añade otra fuente importante para conocer la actividad de los ministriles, los protocolos notariales, que ya todas las actuaciones de los ministriles quedaban reguladas por el correspondiente contrato ante notario³⁶. Al documentar las actividades de los ministriles (y de los oficios relacionados con ellos como fabricantes de instrumentos) en estos archivos queda patente la protección gremial, la organización y el desarrollo de la actividad musical de los ministriles.

Calles y plazas como escenario de la fiesta

En las calles y plazas de las ciudades del pasado, el *soundscape* o paisaje sonoro (concepto acuñado por Murray Shafer³⁷) era distinto al actual e incluía el silencio que podía percibirse en el día a día. De ahí que cualquier sonido musical o el mismo ruido adquiriera mayor importancia si va precedido de forma inmediata del silencio. En nuestros días, los instrumentos y voces humanas de aquellas fechas no conseguirían la misma efectividad.

³⁴ Carreras, “Música y ciudad”, 33.

³⁵ Carreras, “Música y ciudad”, 40.

³⁶ Carreras, “Música y ciudad”, 39.

³⁷ Murray R. Schafer, *The New Soundscape* (Toronto, Berandol, 1968).

La música y los músicos, que actuaban a cielo abierto en las calles y plazas del Antiguo Régimen, proyectaban en la ciudad el sentido festivo mediante el sonido. Un ejemplo paradigmático es el de la Plaza Mayor de Salamanca, una de las plazas más representativas de España (equivalente a las *piazze* romanas o los *campi* venecianos) y modelo para otras. Los edificios que existen alrededor de estas plazas, y que son originales de su época (es decir, de los siglos XVI al XVII), nos muestran un ejemplo ilustrativo del reflejo del poder de las instituciones del momento: el poder eclesiástico, catedrales, iglesias y conventos dejaron su huella y se proyectaron hacia los siglos posteriores³⁸.

Calles y plazas eran el escenario obligado de la fiesta barroca y parte indispensable de la misma donde el pueblo se reunía, siendo el número de habitantes ilimitado, en comparación con otras festividades que se celebraban en espacios cerrados. Las calles de una ciudad histórica, con un trazado irregular, ofrecen unas excelentes posibilidades para escenificar y visualizar el desarrollo de la fiesta. Lo inesperado, la sorpresa y la variedad es lo que se busca.

Pero no todas las calles son válidas para el desarrollo de la fiesta. Existe un trabajo de selección que se va haciendo con el paso del tiempo, y la necesidad de crear un recorrido por las principales calles será algo que hemos heredado con el paso de los siglos y la evolución de las fiestas. Sobre todo, se eligieron calles frecuentadas por la población, sin olvidar la belleza de los edificios que merecen ser telones para este escenario. La calidad acústica de estos lugares sigue siendo reaprovechada hoy por los músicos callejeros.

La disposición urbanística de todas las plazas, situadas en el centro del entramado de la ciudad o de un barrio concreto, nos demuestra el poder de atracción de estos recintos. Esta función centrípeta de la plaza obligará a la población a expandirse hacia otras direcciones. Además de la función de punto de encuentro y de lugar de mercado, las plazas, tal y como nos han llegado hasta nuestros días, tienen el aspecto de haber servido para otras funciones relacionadas con la cultura: corrales de comedias³⁹, lugar de paso obligado para los desfiles, etc., es decir, el mejor escenario para la celebración de la fiesta barroca.

Los carros de triunfo, con sus músicos y danzantes, desfilaban por las calles de la ciudad, pero solamente podían ser vistos por numeroso público cuando pasaban por espacios más amplias, como las plazas: la idea es “*ver y ser vistos*”. El público era el gran destinatario

³⁸ Anexo II. Plazas de Andújar.

³⁹ El actual Ayuntamiento de Andújar fue construido como Corral de Comedias. (Ilustración incluida en Anexo II)

de la gran fiesta, que en un futuro dará paso a la frase de Carlos III: “*todo para el pueblo pero sin el pueblo*”, pues el pueblo estaba obligado a asistir a la fiesta, quisiera o no, siendo una de sus obligaciones como ciudadanos el crear ese ambiente festivo necesario para la representación del poder de la ciudad.

2.3. La música, ingrediente fundamental de la fiesta

Como señala el profesor Antonio Bonet Correa:

*“El regocijo popular, la alegría y risa en común, la locura colectiva fue válvula de escape que de vez en cuando y a su debido tiempo se abría para así mantener el equilibrio y la conexión entre las clases, a fin de que el edificio ‘bien construido’ del Antiguo Régimen no sufriese resquebrajaduras amenazadoras de su estabilidad”*⁴⁰.

Para mantener ese equilibrio de clases, el pueblo será el actor y espectador de la fiesta al mismo tiempo, pero no el autor, que será siempre la autoridad (religiosa o civil) organizadora del evento. La fiesta transformaba la ciudad y en ella participaban con emoción los principales colectivos, según anota Bonet Correa:

*“No solo la ciudad se transformaba por entero sino que también las gentes se dejaban arrastrar por el fervor y la alegría colectiva. El individuo de nuevo se sentía copartícipe de un destino común, volvía a reintegrarse a la masa primigenia, ligado a su rey y enraizado en su patria, los ritos se revivían sublimados. Nadie en la ciudad se podía escapar a la oleada unánime de entusiasmo, al baño de la emoción y al frenesí colectivo”*⁴¹.

La importancia que la música adquirió en el contexto de la fiesta durante los siglos XVI y XVII hizo proliferar las compañías de ministriles. Tanto las capillas eclesiásticas con voces e instrumentistas como las compañías independientes de ministriles incrementaron su actividad profesional, dentro y fuera de las ciudades, llegando a establecerse entre ellas una especie de rivalidad y competencia por la asistencia a estas festividades, de índole muy

⁴⁰ Antonio Bonet Correa, “La fiesta barroca como práctica del poder”, *Revista Diwan*, 5-6 (1980): 53.

⁴¹ Antonio Bonet Correa, “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, en J. M.^a Díez Borque (dir), *Teatro y Fiesta en el barroco. España e Iberoamérica* (Madrid, Ediciones Serbal, 1986), 66.

variada y patrocinada por distintas instituciones⁴². En el trabajo de campo realizado sobre la capilla musical de la ciudad de Andújar, que expondremos en el último capítulo, confirma lo aquí mencionado⁴³.

En estas fiestas destaca la participación de grupos de ministriles en los regocijos de toros⁴⁴ y juegos de cañas⁴⁵, así como en las procesiones civiles llevadas a cabo por el consistorio ciudadano para la celebración de las principales efemérides festivas relacionadas con la monarquía y la ciudad, como son las victorias, casamientos reales o entradas reales. Igualmente también actuaban para amenizar los paseos ciudadanos, para los cuales se colocaban miradores o balcones, contruidos para este fin. Como ejemplo tenemos la Casa de las Chirimías existente en la ciudad de Granada⁴⁶.

El ciudadano culto o el que pertenezca a la plebe disfruta de igual forma la música allí donde esté; es un arte esencial para el desarrollo de la fiesta. Tanto si es un desfile de músicos instrumentistas, como si cantan un villancico; en el corral de comedias, tomando parte en las representaciones; en los bailes populares y las danzas, marcando el ritmo e interpretando las melodías; en los cultos que se celebran en las catedrales e iglesias creando ambientes festivos y cantando los textos de la liturgia; en los desfiles universitarios y ciudadanos, dando cohesión y unidad a todos los aspectos que la componen, siendo una gran manifestación del poder y del prestigio institucional⁴⁷.

Para muchos músicos, estos servicios se convirtieron en su principal fuente de ingresos y así mismo favorecieron los intercambios musicales entre distintas capillas. Por otra parte, se constituyeron en la principal fuente de conflictos entre patrones y patrocinados, e incluso entre los propios músicos. Las festividades de los Santos Titulares (proclamación de la fiesta, vísperas y misa), las procesiones de distinta tipología, los Vía Crucis, los Rosarios nocturnos, las Exequias, los Desagravios y otras celebraciones, fueron vías de una ocupación de espacios urbanos laicos, que se convertían en religiosos momentáneamente.

⁴² Ruiz Jiménez, “Ministril”, 397. Véase Anexo III, con ejemplos de fiestas civiles en las que participaban los ministriles.

⁴³ Para una visión de conjunto sobre las capillas de música y ministriles en la ciudad de Baeza durante este mismo periodo, véase Javier Marín López, “Música y ceremonial urbano en la Baeza de la Edad Moderna”, en María F. Moral Jimeno (ed.), *Baeza: Arte y Patrimonio* (Jaén, Diputación Provincial de Jaén y Ayuntamiento de Baeza, 2010): 101-115.

⁴⁴ AA. VV. *Fiesta y simulacro* (Málaga, Palacio Episcopal de Málaga. Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, Andalucía barroca, 2007), 141.

⁴⁵ AA. VV., *Fiesta y simulacro*, 146.

⁴⁶ Anexo IV. Casa de las Chirimías, Granada.

⁴⁷ Dámaso García Fraile, “Las calles y las plazas como escenario de la fiesta barroca”, en Bombi; Carreras; Marín (eds.), *Música y Cultura urbana en la Edad Moderna*, 311.

El ejemplo más representativo de la fiesta barroca es la festividad del Corpus, organizada y financiada por el Cabildo Catedralicio en colaboración con el Cabildo Civil, repetida sistemáticamente todos los años, y en la que no se escatimaba en gastos para manifestar el prestigio y el poder a la ciudad. En las procesiones del Corpus participan los músicos de las capillas eclesiásticas; además, asistían todos los clérigos de la ciudad, tanto los pertenecientes a los conventos como los adscritos a las parroquias. El repertorio que interpretaba la capilla de música de la catedral, compuesta desde el siglo XVI por cantores y ministriles, dependía del número de sus componentes y de la época concreta. El repertorio que tenían los ministriles evolucionaría con el tiempo. En el siglo XVI serían motetes o villancicos de la época y, ya en el siglo XVIII, se trata de música vocal para solos y coro acompañados por una orquesta de cámara⁴⁸. Además de la capilla de música de la catedral, también podrían participar los ministriles del Ayuntamiento y otros músicos “libres”, que eran contratados para participar en la procesión del Santísimo Sacramento.

⁴⁸ García Fraile, “Las calles y las plazas”, en Bombi; Carreras; Marín (eds.), *Música y Cultura urbana en la Edad Moderna*, 332.

Capítulo 3. Entre lo religioso y lo civil: las capillas de ministriles en España

3.1. Características generales: vida profesional, instrumentos y repertorio

Vida profesional y aprendizaje de los ministriles

Las capillas o compañías de ministriles tenían un funcionamiento itinerante y andaban a la búsqueda de contratos en una serie de circuitos posiblemente preestablecidos. Al frente de estos grupos se encontraba uno de sus miembros, a nombre del cual se establecían los contratos y por el que se conocía la compañía. La demanda musical creciente favoreció la creación de estas compañías de música por periodos limitados de tiempo y en diversas condiciones, siempre bajo una reglamentación encomiable desde el punto de vista de un funcionamiento democrático, apoyo y protección social de sus miembros, así como la repartición equitativa de sus beneficios. Estos grupos eran polifacéticos en sus actuaciones, con servicios tanto en centros eclesiásticos como a particulares e instituciones privadas. Había relaciones familiares o de segundo grado, vinculadas al aprendizaje instrumental, que se llevaba a cabo de diversas formas⁴⁹.

Una primera modalidad se desarrollaba en las instituciones eclesiásticas y estaba dirigida a aquellos seises que, tras la muda de voz, optaban por dedicarse al aprendizaje de un instrumento, que era enseñado por los ministriles más preparados en el ámbito de las obligaciones contraídas con la iglesia para la que trabajaban.

Otra modalidad consistía en “conciertos” o contratos de aprendizaje privado establecidos entre particulares y ministriles que podían provenir tanto del ejercicio profesional privado como de una institución. Los contratos de aprendizaje mantuvieron las condiciones habituales prescritas en este tipo de documentos redactados para la enseñanza de otros oficios artesanales. Se establecían con muchachos menores de edad, por tiempos que variaban, y siempre con vistas a la adquisición del oficio de ministril⁵⁰.

Un aspecto de especial interés es la frecuente presencia de estos grupos de ministriles como puente de interconexión entre las principales instituciones religiosas y civiles. En los

⁴⁹ Carreras, “Música y ciudad”, 38.

⁵⁰ Véanse los diversos contratos publicados por Clara Bejarano Pellicer, “Juventud y formación de los ministriles de Sevilla entre los siglos XVI y XVII”, *Revista de Musicología*, 36 (2013): 57-91.

núcleos de población era habitual el establecimiento de contratos paralelos a un mismo grupo de ministriles por parte de los cabildos eclesiásticos y civiles con el fin de rentabilizar los salarios abonados por cada institución. La libertad y variedad de servicios derivan de este tipo de contratos, lo que supone el contacto con un público de todas las clases sociales, que tenían la posibilidad de escuchar un repertorio culto, profano y religioso, cuya difusión influyó sobre su consumo, uso y producción.

Los instrumentos

Los utilizados por estos ministriles en el interior del templo eran esencialmente de viento, en los diferentes registros que constituyen sus familias: chirimías, cornetas, flautas dulces, orlos, sacabuches y bajones⁵¹. Los instrumentos podían ser propiedad del ministril o comprados por la institución para el uso de sus asalariados. Estos instrumentos y los inventarios conservados refuerzan la idea de la variedad tímbrica en la interpretación. El uso de instrumentos de cuerda frotada tenía un carácter más restringido, debido a cuestiones morales y acústicas. Los más comunes eran los cuartetos de vihuelas de arco y, sobre todo, las arpas, que jugaban un papel fundamental como acompañamiento de las voces.

Durante los siglos XVII y XVIII las compañías de músicos y los conjuntos instrumentales catedralicios mantuvieron las actividades anteriormente descritas en el siglo XVI. Se produjo una paulatina incorporación de nuevos instrumentos y la sustitución de algunos de ellos por otros, así como una adaptación a sus funciones y repertorios y a la nueva estética; la chirimía, por ejemplo, es sustituida por el oboe, el bajón por el fagot y se introducen otros aerófonos como la flauta travesera. Arpistas, violinistas y tañedores de violón recibieron también el calificativo de ministriles.

Repertorio

El repertorio interpretado por estos grupos de ministriles se recopilaba en los libros de facistol confeccionados para su uso particular. A partir de mediados del XVI, proliferan las referencias a estos libros de ministriles, pero pocas veces se hace alusión detallada a su contenido. De ellos han pervivido cinco manuscritos y algunas piezas aisladas incorporadas

⁵¹ Pueden verse fotografías reales de estos instrumentos en la web del Ensemble La Danserye: <http://www.ladanserye.com> [20/05/2014].

en volúmenes polifónicos para uso vocal: dos libros procedentes de la colegiata de Lerma (Burgos), el manuscrito 975 de la biblioteca particular de Manuel de Falla (Granada), el libro de coro 19 de la catedral de Puebla (México) y el libro del facistol 6 de la catedral de Segovia, que no se sabe si era de uso del organista o de los ministriles⁵². El repertorio conservado en estos libros nos indica que los ministriles intervenían de forma asidua en las distintas partes del Oficio Divino y el Ordinario de Misa, ya fuera doblando a las voces o reemplazándolas. A partir del siglo XVII encontramos obras policorales con coro específico para ministriles (sobre todo de chirimías y bajones)⁵³.

No se conserva ninguno de los libros para ministriles citados en los inventarios eclesiásticos a partir del primer cuarto del siglo XVII. En las fuentes documentales del periodo se citan con el término “canciones” para ministriles⁵⁴. Muy escasas son las composiciones conservadas para un conjunto únicamente instrumental, en las que se pueden citar pasacalles, introducciones, versos o tocatas de chirimías que acompañan a algunas composiciones vocales religiosas, caracterizados por su brevedad y dependencia de las vocales. Ejemplos aislados los encontramos en el ámbito zaragozano bajo la denominación de “madrigales”⁵⁵. El repertorio para ministriles parece haberse puede puesto de moda con su programación en conciertos y la grabación de varios CDs en los últimos años⁵⁶.

3.2. Los ministriles en el ámbito eclesiástico: los casos de Sevilla y Toledo

España se presenta como pionera en esta incorporación de ministriles en el ámbito eclesiástico, siendo la catedral de Sevilla, en 1526, la primera en contratar un grupo de cinco ministriles altos (tres chirimías y dos sacabuches) para servir de forma permanente en las principales festividades litúrgicas del año⁵⁷. Este fenómeno derivó fundamentalmente de la necesidad creada como consecuencia de la tradicional incorporación de estos ministriles a las procesiones citadas, y de la rentabilización económica de éstos, pues cobraban cada vez que actuaban. La contratación de estos ministriles se realizaba en grupos, normalmente de cuatro o cinco, siendo extremo el caso de la catedral de Toledo, con un conjunto de 8 a 10 ministriles

⁵² Ruiz Jiménez, “Ministril”, 395.

⁵³ Ruiz Jiménez, “Ministril”, 399.

⁵⁴ Ruiz Jiménez, “Ministril”, 399.

⁵⁵ Piezas exentas que enmarcaban determinadas ceremonias provistas de gran desarrollo musical, o que precedían a otras obras vocales.

⁵⁶ Véase su relación en la Bibliografía final.

⁵⁷ Ruiz Jiménez, “Ministril”, 594.

asalariados a lo largo del siglo XVI⁵⁸. A partir de la década de 1530 el fenómeno se hizo extensible al resto de catedrales, colegiatas y parroquias de España y también del Nuevo Mundo, donde fueron muy populares los grupos de ministriles indígenas y negros.

En el interior de los recintos eclesiásticos, los ministriles como grupo tendían a situarse en tribunas especiales, cerca del órgano, y disponían de facistoles específicos para la colocación de sus libros de música, buscando una posición en alto que favoreciese la proyección de su sonido. Sus contratos se caracterizaron por dejar una vía libre, en manos del Cabildo, que posibilitaría el desarrollo de sus obligaciones. Los grandes centros fueron introduciendo cambios, que finalmente se convertirán en normas.

Aunque fuera del ámbito religioso, destacan desde mediados del siglo XV los grupos de ministriles al servicio de distintos títulos nobiliarios como el Duque de Medina Sidonia (Sevilla), Duque del Infantazgo (Guadalajara), Duque de Calabria (Valencia), Condestable Miguel Lucas de Iranzo (Jaén), Marqués de Villena (Toledo), Alonso Fonseca (arzobispo de Toledo) y otros⁵⁹.

3.3. Las compañías itinerantes de ministriles: el caso de Jaén

Como ejemplo de ministriles itinerantes estudiaremos el contrato de un grupo de instrumentistas que fueron contratados por el Cabildo Catedralicio para actuar en la catedral de Jaén y en la parroquia de San Andrés en 1619. El contrato es interesante porque en él exponían sus condiciones laborales con detalle.

Los vecinos de Jaén en el siglo XVII tenían diversas aficiones y la música constituía una de las partes integrantes de esos entretenimientos. No hubo fiesta, ni religiosa, ni civil, – por pequeña que fuera– que entre sus actividades y regocijos no contara con la actuación de algún profesional de la música, ya organista o ministril, cantor o maestro de capilla.

Incluso en los entierros de personas adineradas y de buena posición social, participarían ministriles y cantores acompañando al difunto desde su casa hasta la iglesia o convento donde se celebraría el oficio de réquiem correspondiente.

⁵⁸ Carlos Martínez Gil, “Ofrécese compañía de ministriles para tocar fiestas (sobre la formación de una compañía de ministriles en Toledo en 1668)”, *Revista de Musicología*, 19 (1996): 114.

⁵⁹ Ruiz Jiménez, “Ministril”, 593.

El su artículo “Ministriles en Jaén en 1619”, Manuel López Molina se detiene en el estudio del acuerdo que hicieron los ministriles (tocaban instrumentos de cuerda o viento) procedentes de la capilla musical de la catedral y de la parroquia de San Andrés de Jaén, según consta en el contenido de una escritura hecha en la ciudad de Jaén el día 5 de agosto de 1619⁶⁰.

*“Sepan cuantos esta carta vieren como nosotros Alfonso Gutierrez de la Caballeria, Jeronimo de Quesada, Juan Alonso de la Cueva, Mateo de Torres y Fernando de Lendínez, ministriles de la santa iglesia parroquial de señor San Andrés de esta ciudad, todos vecinos de ella decimos”*⁶¹.

A continuación, se presenta un resumen de las condiciones pactadas:

- Afirmaban la necesidad de ser todos iguales ante el gobierno y tocar en cada festividad de ambos lugares las piezas que correspondan.
- Los músicos serán elegidos para cada celebración entre ellos, estando todos de acuerdo para dicho efecto: dos de los compañeros de ministriles de San Andrés y otros dos de la Iglesia Catedral, los dos conciertan y los dos cobran, siendo el último día del mes cuando se repartan las ganancias a partes iguales entre todos.
- Ningún compañero podía pedir fiesta de balde para ningún amigo sin el consentimiento de los demás compañeros, advirtiéndose que debía de ser con una paga.
- El reparto de las fiestas será aceptado por todos los componentes del grupo, y si alguno de ellos no obedeciera se le despediría durante dos meses.
- Ninguno de los compañeros podía excusarse entre sí de no haber ocupado el puesto que le correspondía.
- Ningún compañero podía salir de la ciudad de Jaén sin el consentimiento de los demás.
- El compañero que acudía tarde a la fiesta debía de pagar un importe por su falta.
- Por enfermedad, si alguno de los compañeros debe estar ausente, se le pagaría su parte correspondiente.
- Si el compañero enfermo pudiera salir de la cama debía de asistir al acto, aunque solo fuese para oír misa.

⁶⁰ Manuel López Molina, “Ministriles en Jaén, 1619”, *Instituto de Estudios Giennenses*, 167 (1997): 345.

⁶¹ López Molina, “Ministriles en Jaén, 1619”, 347.

- Si algún compañero acudía a alguna fiesta extra por parte de la Santa Iglesia Catedral, el beneficio ha de ser repartido entre todos los miembros del grupo.
- A dos fiestas que hay en la ciudad de Andújar, una la de San Eufrasio, y otra la del día del Corpus Christi, será este grupo de ministriles el que acudirá gracias al compañero Mateo de Torres⁶².

De la lectura de estas condiciones concluimos que en la ciudad de Jaén (como en tantas otras del Santo Reino) existían un importante número de fiestas religiosas y profanas que demandaban la actuación de este grupo de ministriles procedentes de la catedral y de la parroquia de San Andrés que, para evitar problemas en sus contrataciones, redactaron esta serie de puntos a tener en cuenta, comprometiéndose a mantenerlos al menos durante un año. Por otro lado, se aportan datos interesantes sobre la plantilla de músicos activos en ambas instituciones: la catedral de Jaén contaba con un maestro de capilla, cantores y solo cinco ministriles, y la parroquia de San Andrés contaba con tres ministriles, su correspondiente maestro de capilla y cantores. Parece ser que hubo rivalidad entre ambos grupos de ministriles, siendo este convenio un acuerdo al que llegaron para negar entre ellos una rivalidad, ya que eran ministriles jiennenses y que había que contar con la opinión de todos a la hora de tomar decisiones. De esta manera, se evitaba el favoritismo en las actuaciones musicales, repartándose los beneficios a partes iguales en el caso de una actuación extra, y se evitaban las tentaciones de simulaciones de enfermedad. El origen de este convenio pudo ser perfectamente una serie de negligencias en años anteriores, pretendiéndose con esta cláusula corregir esos defectos. Finalmente, los protocolos notariales de los escribanos muestran que los músicos se movían por villas y ciudades de alrededores de su ciudad de origen, siendo sus servicios imprescindibles para la celebración de las fiestas de cada lugar.

⁶² Archivo Histórico Provincial de Jaén. Escribano Alonso Ruiz de Raya. Legajo 1119, f. 460v.

Capítulo 4. La capilla de música de Andújar, siglos XVII y XVIII

4.1. El marco urbano: la ciudad de Andújar

La ciudad de Andújar, emplazada en un gran recodo del río Guadalquivir, ha utilizado históricamente la doble ventaja material de la defensa y la fertilidad del río⁶³. Antonio Ponz, en su visita al pueblo en el siglo XVIII, se quejaba de la “*peculiar exhalación del terreno rubial, su atmósfera poco abatida de los vientos, y la poca elevación de las casas*”⁶⁴, y es que el pueblo siempre había estado sumido en unas tierras bajas del valle del Guadalquivir, positivamente valorado en cuanto a su estratégico emplazamiento, y negativamente en otros puntos, como la salubridad.

En el transcurso de los siglos XVI y XVII, superados los avatares bélicos de la guerra con Granada y de las luchas nobiliarias, la ciudad entra en una época de estabilidad en la que la producción mercantil, agraria y ganadera serán el medio de subsistencia de sus habitantes, propiciando un incremento demográfico en estas fechas, siendo a principios del XVII una de las zonas de mayor densidad humana del país. Otros datos sitúan a Andújar como el cuarto núcleo de la diócesis en cuanto al número de casas, por detrás de Jaén, Úbeda y Baeza⁶⁵.

La capilla de música de Andújar está documentada desde el siglo XVII hasta el primer tercio del siglo XX y es considerada la primera escuela de música local. Esta capilla desarrolló su actividad no sólo en la ciudad, sino también en su entorno, teniendo su estudio un indudable interés, ya que las capillas de música son propias de las catedrales y centros religiosos, sobre todo en las ciudades alejadas de la corte. En el caso de esta capilla, su administración no dependía de la iglesia, sino del ayuntamiento de la ciudad, por lo que era una capilla de carácter civil. Un importante antecedente de capilla civil se dio en el siglo XV, cuando el condestable Miguel Lucas de Iranzo estableció su propia capilla de música al margen de la iglesia⁶⁶.

⁶³ Anexo V. Plano de la ciudad de Andújar por Martín de Ximena Jurado, y vista desde la orilla del Guadalquivir por Pier María Baldi, acompañante de Cosme de Médici.

⁶⁴ Antonio Ponz, *Viaje de España*, tomo XVI. Madrid, 1794.

⁶⁵ Pedro A. Galera Andreu, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén* (Granada, Caja de Ahorros, 1979), 381.

⁶⁶ Pedro Jiménez Cavallé, *La música en Jaén* (Jaén, Diputación Provincial, Área de Cultura, 1991), 98.

4.2. Maestros de capilla y músicos de la capilla de Andújar

Maestros de capilla

El responsable de la capilla de música era el maestro de capilla, quien tenía entre sus principales funciones la enseñanza de música (canto llano y canto de polifonía) y los instrumentos; la dirección de la misma capilla, compuesta por voces e instrumentos; y la composición de obras (letra y música) para las distintas celebraciones religiosas y profanas de la localidad, entre otras.

A través de los libramientos o pagos registrados en las Actas Capitulares podemos conocer los nombres de algunos de los maestros y músicos de la capilla, cuyas plazas solían cubrirse por oposición, de la misma manera que se hacía en las catedrales⁶⁷. Existió una verdadera preocupación municipal para que todos los miembros de la capilla (no sólo los maestros) fueran contratados por medio de oposiciones, lo que obligaba a los integrantes de la capilla a cumplir con sus obligaciones, asegurándose un salario fijo anual y el despido en caso de incumplimientos en su trabajo.

En 1632, el puesto de maestro de capilla fue solicitado, según las actas, por Pedro de Santamaría, maestro de capilla de la ciudad de Granada y anteriormente de Almería:

“(...) el licenciado Pedro de Santa María maestro de capilla de Granada que yo soy actualmente maestro de capilla de la ciudad de Granada y ansi mismo lo e sido por oposición de la ciudad de Buescar (sic=Huéscar) y e dexado de asistir en el dicho ministerio en la ciudad de Almeria perdiendo muy grande salario de las dichas ciudades y en su dia aprovechamientos de las fiestas que por asistir en ellas podía perzebir y es ansi estoy de presente en esta ciudad y deseo mucho serbir a vuestra señoria en el dicho ministerio de maestro de capilla enseñando cantar canto de organo y canto llano a todas las personas que quisieran acudir a deprender el dicho canto para que mas bien se zelebren las fiestividades que sentre año se celebran en las yglesias desta ciudad y no solo este bien se puede seguir de que yo este serbiendo en el dicho ministerio de maestro de capilla sino que es util y probechosso a el bien publico porque en dicha enseñanza todos los ordenantes consiguiransus ordenes siendo ansi que ay oy muy gran dificultad en la musica para que el culto divino sea bien servido y atendido a la utilidad grande de la dicha enseñanza la universidad desta ciudad a mandado se me acuda con un cahiz de trigo y V.sraa de ser serbido de mandar se me acuda con ayuda de costa la qual se me libre en veinte mil maravedís de la cathedra de gramatica supuesto esta oy bacante y el servible no es mayor utilidad al bien publico que asistir yo a la dicha enseñanza= por tanto a vuestra señoria pido y suplico atendiendo a la dicha consideraciones que se an referido se sirva de hazer memerzed de la dicha ayuda de costa que en ello rrecibire particular merzed sirbiendose V. señoria de señalarme Yglesia donde asista para que acuda al ejercicio

⁶⁷ Anexo VI

y enseñanza de la dicha musica y publica= otro si me obligare todo el tiempo que fuese maestro de capilla en esta ciudad hazer las chanzonetas que fueren menester en las fiestas del Corpus San Eufrasio y Nuestra Señora de la Cabeza y en las demás que vuestra señoría tuviese y salmos y motetes y otras cosas que va tocante a la musica (...),⁶⁸.

Es curioso cómo Pedro Santamaría llegó a rechazar su plaza, de verdadera relevancia, como maestro de capilla en Granada, para trabajar en Andújar. Pudo ser por ganar prestigio y reconocimiento en su labor como maestro de música. Hay un gran compromiso en su carta, y es ese interés que sentía en formar a quien quisiera cantar canto llano y canto de órgano, en definitiva, canto en todas sus modalidades, algo bastante interesante, puesto que en esta capilla civil parece abundante la música instrumental y no la de voces.

Santamaría habla también de las grandes fiestas de esta ciudad, lo que hace referencia al gran interés que tenía en trabajar Andújar⁶⁹. Aceptadas todas las condiciones a Pedro de Santamaría, el Cabildo Municipal acuerda:

“(...) aviendo considerado en diversos cavildos y consultado con la universidad y clerecía la nezesidad que avia en esta ciudad de un maestro de capilla que asistiese a la musica para la celebración de las fiestas que esta ciudad celebra y la dicha universidad le de el trigo necesario para su sustento y esta ciudad veinte mil maravedís cada un año= acuerda que se haga ansi con que el dicho maestro de capilla a de ser obligado de tener escuela de musica y enseñarla a todos los que quisieren enseñarse de todo canto= y por quanto esta de presente en esta ciudad el maestro Pedro de Santamaría persona de muchas partes para el dicho ministerio se le señalan por cada año los dichos veynte mil Ms”⁷⁰.

El cabildo aceptó las condiciones, incluidos los 20.000 maravedís de salario que el maestro le imponía. Santamaría quedará así contratado por el cabildo de Andújar, y serán numerosas sus referencias en las Actas Capitulares, sobre todo libramientos. Podemos comprobar a través de la lectura de las Actas cómo además de su salario anual, el municipio le abona los servicios realizados en las fiestas locales, dejando muy claro que es la autoridad civil la que corre con los gastos de la capilla, a diferencia de otras ciudades en que es la eclesiástica la que la mantiene.

⁶⁸ A. H. M. A., Actas Capitulares, Libro 11, folio 32r.

⁶⁹ Anexo VII.

⁷⁰ A. H. M. A., Actas Capitulares, Libro 11, folio 35v.

Pero en 1637 la plaza de maestro de capilla quedó libre, por lo que será cubierta, al parecer sin concurso de oposición, por Juan Camacho:

“(…) La ciudad dixo que libraba y libro a Joan Camacho⁷¹ clerigo presbítero vecino desta ciudad quatrocientos reales que valen trece mil y seiscientos maravedís por el trabaxo y ocupación de aber servido con la musica de voces y copia de ministriles este año y chançonetas en la fiesta del Santisimo Sacramento en su dia y octava este presente año de seiscientos y treinta y ocho años (...)”⁷².

Parece ser que el referido presbítero es un personaje local y que no es maestro de capilla como tal, si no, se le llamaría así a la hora de pagarle su salario por las fiestas. Suponemos que para que la capilla no se quedará sin director, se hizo responsable Juan Camacho a la espera de sacar vacante a concurso público. Posiblemente la plaza sería cubierta en 1639, aunque en las Actas no aparece la convocatoria redactada. No se tienen noticias hasta 1641, en que encontramos un nuevo maestro de capilla, Juan de Cuevas, quien incrementó la capilla de música con la incorporación del arpa, la guitarra y otros instrumentos⁷³.

Los años cuarenta de este siglo fueron muy convulsos, caracterizados por las continuas guerras en Cataluña. Esto implicaba tener que hacer frente, por parte del cabildo municipal, a unos gastos de equipamiento de soldados y manutención de las familias que les acompañan, inviable totalmente, pues las malas cosechas aumentaron en Andújar, y por tanto, la población disminuyó considerablemente⁷⁴. Ello influyó, como es lógico, en el impago a los maestros de capilla, de ahí que en estos años se sucedan con frecuencia y no haya estabilidad en el cargo.

Parece que desde 1642 vuelve Pedro de Santamaría a Andújar, cubriendo su antiguo puesto de maestro de capilla. En mayo de 1645 vemos un libramiento a su favor⁷⁵.

Otro de los maestros de capilla de la ciudad fue Manuel A. Bermúdez, quien abandonó su puesto en la capilla civil del cabildo para acceder al de la Santa Capilla de San Andrés en el año 1702, aunque volvería en 1753, con 78 años, encontrándose una capilla formada por músicos como Francisco Escobosa, Alonso de Gámez y Francisco González, entre otros⁷⁶.

⁷¹ Anexo VIII.

⁷² A. H. M. A., Actas Capitulares, Libro 13, folio 134r.

⁷³ A. H. M. A., Actas Capitulares, Libro 14, folio 95r.

⁷⁴ Francisco Fuentes Chamocho, “Ensayo bio-bibliográfico sobre música y músicos de Andújar”, en Miguel Ángel Chamocho Cantudo (ed.), *Historia de Andújar. II. Arquitectura, escultura, pintura, costumbres y tradiciones populares, literatura, poesía, música* (Andújar, Ayuntamiento de Andújar, 2009): 466.

⁷⁵ A. H. M. A., Actas Capitulares, Libro 15, s/f.

⁷⁶ Fuentes Chamocho, “Ensayo bio-bibliográfico”, 465.

Francisco de Vargas Machuca, quien fue maestro de capilla de Loja, sucedería al anterior y posteriormente a Pedro Furió, que quizás haya sido el maestro de capilla más importante que ha pasado por la ciudad de Andújar⁷⁷. Pedro Furió, nacido en Alicante, accedió al magisterio de capilla de Elche, en su ciudad natal; posteriormente pasó a la capilla de la ciudad de Andújar, donde también fue organista de la parroquia de San Miguel, hasta que en el 1750 fuera nombrado racionero y maestro en la colegial de Antequera. De aquí pasará en 1755 a la Capilla Real de Granada, tras esto a los magisterios de San Juan del Mercado (Valencia), de la catedral de Guadix, de León, y todo ello antes de 1774, cuando opositó en la catedral de Oviedo, obteniendo el magisterio de capilla y muriendo allí en 1780⁷⁸.

En el último tercio del siglo XVIII aparece en Santa María de Andújar como maestro de capilla Juan Bautista Deglamón y Francos, también poeta, que colaboró con Antonio F. Cardera y Verdejo en la Academia de Música que se fundó en Arjona en 1771. Se conocen los textos de los villancicos que compuso en 1771, gracias a la referencia que da Caballero Venzalá en su *Diccionario*:

*“Letras de los villancicos que se han de cantar en la plausible y Solemne Festividad y Octava de la Purísima Concepción de María Sma. Patrona de los reynos de España e Indias, celébrase anualmente en el Convento de las RR. MM. Religiosas Trinitarias, por voto general de la M. N. e I. Ciudad de Andújar, como a su abogada contra la peste. Año de 1771. Con licencia: En Córdoba, en la Oficina de Juan Rodríguez, calle de la librería”*⁷⁹.

Otros miembros de la capilla

La falta de músicos y voces parece haber sido un problema en ocasiones para la capilla de Andújar, por lo que tendrán que traer algunos de Úbeda, según el libramiento hecho el 3 de junio de 1633 para determinadas festividades:

*“(...) Libro a el maestro Pedro de Santamaría maestro de capilla de esta ciudad cincuenta reales (...) para que pague de ayuda de costa a Francisco músico becino de la ciudad de Ubeda por la que tubo de benir a esta ciudad a cantar en la capilla y musica de boces en la fiesta del S. Sacramento y en la fiesta del glorioso San Eufrasio”*⁸⁰.

⁷⁷ Fuentes Chamocho, “Ensayo bio-bibliográfico”, 465.

⁷⁸ Fuentes Chamocho, “Ensayo bio-bibliográfico”, 466.

⁷⁹ Fuentes Chamocho, “Ensayo bio-bibliográfico”, 466.

⁸⁰ Archivo Histórico Municipal de Andújar (A. H. M. A.), Actas Capitulares. Libro 11, folio 127v.

El día 30 de junio de 1634 vemos asentada la siguiente noticia:

*“Libro a Juan Munuera presbítero vezino desta ciudad cien reales de ayuda de costa que esta ciudad le hace por aber traído de la ciudad de Ubeda a Martin Fernandez su sobrino musico para que asistiese en la copia desta ciudad en la fiesta del Santisimo Sacramento en su día y octava este presente año”*⁸¹.

Sabemos que en los cincuenta primeros años del siglo XVII la capilla se componía de tres ministriles asalariados, bajón, corneta y chirimía, un arpista, el organista y el maestro de capilla. A los cantores se les menciona en alguna que otra ocasión, pero no se sabe el número exacto de componentes de la agrupación, ni tampoco su registro.

Era normal que un ministril tuviera que saber tocar al menos dos instrumentos distintos, ya que la ciudad sufría carencias económicas y no podía convocar más vacantes. Hay noticias de la epidemia que estaba atacando a Murcia y a otras ciudades, por lo que la ciudad sufre una decaída en el comercio. Las calles se cerraron para evitar la llegada de forasteros portadores de la terrible enfermedad, que ya había sufrido a principios de siglo la ciudad⁸². Estas adversas condiciones pudieron tener su incidencia en la conformación de la capilla de música de Andújar. Así, en 1616 hubo que traer refuerzos de Jaén para celebrar la fiesta de San Eufrasio:

*“(...) La ciudad mando a librar a Maximyano de Molina Gamez Mayordomo quarenta ducados que pago a Manuel Portillo y consortes músicos que binyeron de la ciudad de Jaen a celebrar la dicha fiesta del glorioso San Eufrasio”*⁸³.

En alguna otra ocasión vinieron músicos de Arjonilla a acompañar a la capilla de Andújar para dar, de esta forma, más esplendor a la fiesta.

En las oposiciones convocadas para ministriles en 1629 intervino Antonio López, organista de San Miguel:

“(...) la ciudad dixo que librara y libro a Antonio Lopez becino de la ciudad organista de la Yglesia parroquial de San Miguel desta ciudad dos ducados (...) por

⁸¹ A. H. M. A., Actas Capitulares. Libro 11, folio 53r.

⁸² Enrique Gómez Martínez. “La epidemia de peste de 1597 a 1602 en la ciudad de Andújar. Incidencia socioeconómica y demográfica”, en *Andújar. Arte e historia de una ciudad andaluza* (Jaén, Excmo. Ayuntamiento de Andújar, 1982), 23.

⁸³ Gómez Martínez, *Las fiestas barrocas de Andújar*, 121.

*trabaxo de aber serbido en el organo a la oposición de ministriles que se hizo ayer ultimo dia del mes de noviembre de este año (...)*⁸⁴.

Cuando una plaza de ministril estaba sin titular, se cubría a petición de alguien, posiblemente a la espera de una oposición formal. Sería una sustitución puntual para no dejar a la capilla de música sin miembros. El 11 de julio de 1631 se anotó lo siguiente:

*“Melchor Dardo Criado de V. Señoria= digo que yo suplique a S. Sria. Me hiciese mer e de admitirme en la plaça de ministril que servia Francisco Perez con el salario que ganaba el susodicho y promete dentro de quatro meses enseñaría a Diego Dardo mi hermano tocar el ynstrumento que tocaba el dicho Francisco Perez cumplidamente (...)*⁸⁵.

Podemos deducir de la lectura de las Actas que los maestros de capilla cobraban su salario por su trabajo concreto en la capilla, confirmando el acuerdo preliminar a la contratación, llevándose a cabo las condiciones expuestas. Sin embargo, los ministriles sí tenían un salario fijo anual y una ayuda en trigo como complemento. La contratación era indefinida y con dedicación exclusiva a la capilla de música, mientras que los maestros podían recibir ingresos por actos particulares. Como ejemplo tenemos en las Actas Capitulares esta referencia del 1 de junio de 1646:

*“(...) Libro a Jno de Eredia ministril cinco mil seiscientos i sesenta i seis Mrs i tres fanegas de trigo de un tercio de su salario que cumplió fin de março pasado de este año cmo lo da fe el contador i los libra en hacienda de ptopios”; “(...) Libro a Jno de Leiba ministril ocho mil Mrs i quatro fanegas de trigo de un tercio de su salario qe cumplió a diez i ocho de abril del año pasado”*⁸⁶.

Había una verdadera preocupación por parte del Ayuntamiento para que los miembros de la capilla musical estuvieran contratados por medio de una seria oposición, lo que propiciaría el cumplimiento de cada ministril en sus obligaciones. Como se ha comentado antes, cobraban anualmente. En las Actas podemos encontrar también algunas anécdotas, como la narrada en 1694, cuando los ministriles se negaron a asistir a las funciones públicas si

⁸⁴ A. H. M. A., Actas Capitulares, Libro 9, folio 178v.

⁸⁵ A. H. M. A., Actas Capitulares, Libro 10, folio 189r.

⁸⁶ A. H. M. A., Actas Capitulares, Libro 15. s/f.

no se les subía el salario; o en 1699, cuando se quejaron de que el vicario no los llama a las fiestas religiosas por problemas y disgustos que le promovía el maestro de capilla⁸⁷.

Manuel Espinosa de los Monteros, natural de Andújar, fue primer oboe de la Capilla Real y Músico de Cámara de S. M. durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. Fue autor de *Toques de Guerra, que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la infantería de S. M.* en 1769. En 1761 publicó el *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la infantería española*, conservado en la Biblioteca Nacional de España. Estas ordenanzas estuvieron vigentes hasta 1978. En este documento aparece por primera vez la *Marcha Granaderos*, de autor desconocido, conocida como Marcha Real. Carlos III la adoptará como Himno de Honor en 1770 y su popularidad la convierte en Himno Nacional. Isabel II lo declarará Himno Nacional de España⁸⁸.

4.3. Participaciones de la capilla en festividades ordinarias y extraordinarias

La capilla de música de Andújar, con su maestro al frente, participaba en la solemnización de las principales festividades de la ciudad, que podrían ser de carácter civil o religioso⁸⁹. Las Actas Capitulares del Ayuntamiento arrojan importante información sobre estas participaciones. Entre las fiestas civiles promovidas por el Ayuntamiento con participación de la capilla destacan los festejos taurinos. Entre las fiestas religiosas⁹⁰, que eran las más numerosas, podemos establecer una división entre fiestas de carácter ordinario o anual y aquellas otras de carácter ocasional o extraordinario. Entre las primeras, destacaban las de San Eufrasio, la Romería de la Virgen de la Cabeza, en la Semana Santa, el Corpus –donde se interpretaban chanzonetas– y entre las segundas, los nacimientos o defunciones de los monarcas. A continuación, realizaremos un repaso por las principales fiestas con música documentadas en las Actas Capitulares del Ayuntamiento.

⁸⁷ Fuentes Chamocho, “Ensayo bio-bibliográfico”, 466.

⁸⁸ Fuentes Chamocho, “Ensayo bio-bibliográfico”, 465.

⁸⁹ Enrique Gómez Martínez, *Las fiestas barrocas en Andújar. Estudios de la Historia de Andújar* (Jaén, Excmo. Ayuntamiento de Andújar, 1984), 100.

⁹⁰ Al hablar de fiestas religiosas, se debe de aclarar que nos referimos a fiestas profano-religiosas, en la mayoría de los casos, puesto que es la religión el pretexto para celebrarlas.

Festividades ordinarias

Tenemos referencias en las Actas Capitulares que nos hablan de las diversas fiestas ordinarias de la ciudad que requerían participación musical, siempre “solemnísimas y costeadas por la ciudad”, “con músicas, chirimías, danzas, gigantes, danzas, fuegos, iluminaciones, sermones, procesión”, etc.⁹¹.

Así, el 28 de mayo de 1632, encontramos en las Actas de Cabildo referencias a las fiestas de Semana Santa y San Eufasio, así como el salario correspondiente al maestro de capilla de la ciudad en este momento:

*“(...) La ciudad mando a librar y libro a Juan Camacho clérigo presvitero vecino desta ciudad doce ducados (...) ocupación de aber servido con musica de bozes en el Domingo de Ramos en la Yglesia Mayor desta ciudad (...) y en la fiesta del glorioso san Eufasio patrono della ”*⁹².

Las fiestas de Semana Santa aparecen en las Actas casi desapercibidas, por ser fiestas celebradas en el interior de la iglesia. No ocurre lo mismo con la fiesta del Corpus⁹³, que tenía una mayor proyección urbana a través de la procesión. Esta celebración alcanzará en Andújar una gran brillantez, por encima de todas las demás fiestas anuales. El cabildo pondrá mucho empeño en su solemnidad. Así, el 25 de junio del mismo año:

*“(...) Libro a Joan Camacho presvitero (...) por si y los demás musicos y ministriles de la copia desta ciudad quinientos reales (...) por aber servido con la música de boces copia de ministriles y chanzonetas en la festa del Santisimo Sacramento ”*⁹⁴.

El número de miembros de la capilla debió de ir en aumento conforme pasaron los años. Esta capilla intervino junto con la de Andújar en la festividad de San Eufasio en 1648. De estas referencias concluimos que la importante y aparatosa fiesta que Andújar celebraba a su patrón, San Eufasio, requería una ampliación de los efectivos de la capilla de música. También ocupaba un lugar importante la fiesta romería a Nuestra Señora de la Cabeza.

⁹¹ Carlos Torres Laguna. *Historia de la Ciudad de Andújar y de su patrona la Virgen de la Cabeza. Andújar a través de sus actas capitulares, 1600-1850* (Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1981), 28.

⁹² A. H. M. A., Actas Capitulares, Libro 10, folio 130v.

⁹³ Anexo IX.

⁹⁴ A. H. M. A., Actas Capitulares, Libro 9, folio 126v.

Festividades extraordinarias

Muchas de las fiestas extraordinarias estaban relacionadas con acontecimientos de la monarquía como nacimientos, proclamaciones o defunciones de reyes. Así, con ocasión del nacimiento de Felipe IV, en 1605, se ordenan solemnes fiestas con participación musical:

“(...)Y para demostración de lo contento que a recibido acordó se hagan alegrías por ahora de presente/puniendo esta noche luminarias en las ventanas de todos los vecinos desta ciudad y tocando chirimies trompetas y atabales y disparando mucha cantidad de arcabuces y cohetes en el castillo (...)”⁹⁵.

Lo mismo ocurrió en 1611, con la muerte de Doña Margarita de Austria y Felipe III⁹⁶.

Más tardíamente, con ocasión de la proclamación de Carlos III, 1759, se celebró en Andújar una fiesta privada a la que acudieron las principales autoridades. Se ha conservado en el Archivo Municipal de Andújar una minuciosa descripción de esta fiesta, consistente en una procesión que recorrió las principales calles de la Andújar señorial: Plaza de Santa María, Altozano del Castillo, las plazas más relevantes de la ciudad, etc. hasta llegar a la Plaza del Mercado, donde había unos tablados de madera ricamente decorados con tapices. El pueblo participó activamente en el evento, pues la multitud vitoreaba al monarca. Estas fiestas constituyen una magnífica puesta en escena representativa del Antiguo Régimen, donde se cuidaba el más mínimo detalle. Tras la procesión, hubo una fiesta privada en la casa de don Alonso Eduardo de Valenzuela⁹⁷, Marqués del Puente de la Virgen, donde *“dio principio una, Horquesta de Música compuesta de violines, oboes y otros Ynstrumentos músicos”*⁹⁸. No se sabe si esta orquesta se formó exclusivamente con los músicos de la capilla de la ciudad de Andújar, que tenía entre sus miembros a dos violinistas, o se contrataron otros, siendo ésta la posibilidad más barajada.

Otra fiesta extraordinaria tuvo lugar en 1618, cuando se nombró a Santa Teresa como Patrona de España, después de Santiago Apóstol, y con ese motivo el cabildo acordó que:

“(...) Se celebre misa y sermón con la mayor solemnidad que ser pueda con música de instrumentos y boses (...)”⁹⁹.

⁹⁵ Gómez Martínez, *Las fiestas barrocas de Andújar*, 43.

⁹⁶ Gómez Martínez, *Las fiestas barrocas de Andújar*, 44.

⁹⁷ Anexo X.

⁹⁸ Fuentes Chamocho, “Ensayo bio-bibliográfico”, 466.

⁹⁹ Gómez Martínez, *Las fiestas barrocas de Andújar*, 44.

También era frecuente la presencia en la música en las numerosas rogativas a Dios o a la Virgen, por falta de lluvias, temporales, epidemias, etc. Con carácter excepcional, participó la capilla de música en una fiesta con motivo de la traída a la ciudad de las reliquias del patrón San Eufrasio, donde se cantaron sonetos, chanzonetas –equivalentes a villancicos– y décimas.

Conclusiones

Como bien dijo Aristóteles (s. IV a. C.) en su *Política* (capítulos del 3 al 7, donde expone su opinión acerca de la música): “*La música es una tesis formulada para todo tipo de arte sin distinción*”. La música, presente en todos los ámbitos de nuestra vida, es un elemento fundamental para el disfrute de cualquier ocasión. Si la vida tuviese música de fondo, hay tal variedad y tanta diferencia entre un tipo y otro, que se adaptaría a cualquier circunstancia.

La música es una de las Siete Artes Liberales, estudiada a lo largo de la historia desde la Antigüedad. Aristóteles llama “arte” a la habilidad (*techné*) más que a la producción misma, siendo el conocimiento (*ars*) la base para la creación. Si aplicamos esta distinción a la música de todos los tiempos, claramente se deduce que la habilidad que tiene una persona para producir música va a ser la mejor cualidad para el disfrute de ella, puesto que no es un arte que tenga un resultado final, sino que requiere un tipo de habilidad para la ejecución de la pieza, haciendo bello el momento en el que las notas musicales están presentes; pues tras la obra, el resultado final será el silencio. Es el conocimiento el responsable de los actos de un ser humano, un tipo de habilidad para el desarrollo intelectual.

A lo largo del trabajo se ha analizado de una forma general la importancia del sonido y la música en la vida musical de las ciudades de la Edad Moderna en España. La transformación acaecida durante la transición del Renacimiento al Barroco fue motivo para la creación de una serie de actos, debido a la instauración de los nuevos principios en los que se basó el Concilio de Trento.

Cuando cualquiera de nosotros hoy día pensamos en la “fiesta”, entre otras cosas se nos viene a la mente la música como parte indispensable de ésta. Los grupos de músicos en un contexto festivo no es algo exclusivo de nuestros días: en la mentalidad colectiva, música y fiesta han estado asociadas desde siempre. Por eso, es curioso que las valoraciones sobre la

presencia de la música en las fiestas barrocas hayan ocupado tradicionalmente un papel marginal en este tipo de eventos. A través de este estudio he podido analizar cómo los musicólogos durante siglos se han interesado más por el estudio de composiciones musicales, compositores y estilos, y menos en otros aspectos sobre el cómo y el porqué se ha llegado a desarrollar una Historia de la Música.

Pero no solamente los estudiosos de la materia, sino los mismos personajes históricos fueron los que decidieron dejar constancia de la música de esta manera. Quizás por ello el material disponible que se ha usado para la descripción de ésta fuera escaso, pero no ha sido imposible crear esta Historia basada en el porqué de las creaciones musicales y de grupos de músicos en este momento.

He querido comenzar el trabajo desde un punto de partida esencial en la Historia. El Renacimiento supuso un cambio en la mentalidad del ser humano, pues todo se transformó hacia una perspectiva en la que la razón de ser de la persona era el elemento principal y el motivo por el que vivir. Una nueva concepción, una nueva visión del mundo desde una perspectiva que iba más allá de la religión (aunque seguirá presente, pero con menos fuerza que en los siglos anteriores), puesto que emergerán nuevas personalidades capaces de dirigir un poder, que utilizará las artes como símbolo máximo de su expresión.

Poco a poco, el interés por demostrar al resto de la sociedad ese poder, en el ámbito de la música, hizo que se crearan nuevas corporaciones de tañedores, y todas las ciudades podrían celebrar sus festejos con la mayor pompa y grandiosidad posible dentro de sus posibilidades económicas (aunque haya habido casos en los que el pueblo cayera en la ruina por la celebración de estos). Los ministriles llevarían el peso de la vida musical, atendiendo a la demanda social de diferentes instituciones, tanto civiles como religiosas.

Estos músicos serán los responsables de dar *alegría* a la ciudad en los días festivos. Desde los más remotos tiempos, el sonido musical ha marcado el ritmo de una ciudad, en todas las civilizaciones existentes. El sonido de las campanas será el gran ejemplo de ello, un sonido que fijará las horas del día y del desarrollo laboral. Existió la figura del personaje que iba por las calles pregonando noticias, sirviéndose de un instrumento que usaba para llamar la atención de los habitantes. El paisaje musical de una ciudad ha evolucionado hasta llegar a ser una parte indispensable para el desarrollo de la sociedad.

No podemos contemplar el pasado como algo distante y encerrado en los documentos. El ejemplo práctico realizado a pie de campo en el Archivo Histórico Municipal de Andújar, sobre la capilla musical de dicha ciudad en los siglos XVII y XVIII, ha sido una experiencia de investigación muy enriquecedora, puesto que siempre acabas sabiendo más de lo que buscabas, y a la vez, surgen nuevas preguntas sobre el tema.

Este trabajo, de carácter interdisciplinar, ha sido un compendio de los conocimientos adquiridos en las asignaturas de música y arte efímero dentro del Grado de Historia del Arte. El propio tema elegido, la presencia de la música en la fiesta, es un ejemplo multidisciplinar en sí mismo, pues en la fiesta confluían todas las artes en un momento determinado dentro de unas circunstancias históricas. Momentos efímeros que han perdurado hasta nuestros días, siendo el origen de nuestras costumbres y tradiciones, que han de ser recopiladas y estudiadas, para así poder admirar lo que hoy día nos rodea, sabiendo el porqué y el cómo de nuestra Historia en nuestros días.

Como ejemplo final, incluyo en el Anexo XI una pintura del siglo XVII que representa la romería de la Virgen de la Cabeza. En ella se unen todos los poderes existentes, desde la plebe hasta el poder eclesiástico, desde el más pobre, al más rico; todos disfrutaban de esta fiesta. Es un testimonio real de cómo se festejaba hace tres siglos este acontecimiento; testigo ha sido el paso del tiempo, que hoy observa la forma que tenemos de cumplir los rituales de esta fiesta centenaria con presencia de la música.

Bibliografía

FUENTES DOCUMENTALES

Andújar Archivo Histórico Municipal. Actas Capitulares, vols. 9, 10, 11, 13, 15 (1633-1646).

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. *Andújar: arte e historia de una ciudad andaluza*. Jaén: Excmo. Ayuntamiento de Andújar, 1982.

AA. VV. *Fiesta y simulacro*. Málaga, Palacio Episcopal de Málaga. Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, Andalucía Barroca, 2007.

AA. VV. *Historia de la Música. 2. El Renacimiento. Arte Barroco y Clásico*. Barcelona, Espasa Calpe, 2003.

Atlas, Alan. *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal, 1998.

Bejarano Pellicer, Clara. “Juventud y formación de los ministriles de Sevilla entre los siglos XVI y XVII”, *Revista de Musicología*, 36 (2013): 57-91.

Bombi, Andrea; Carreras, Juan José; Marín, Miguel Ángel (eds.). *Música y Cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2005.

Bonet Correa, Antonio. “La fiesta barroca como práctica del Poder”, *Diwan*, 5-6 (1980): 53.

Bonet Correa, Antonio. “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, en J. M.^a Díez Borque (dir.), *Teatro y Fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*. Madrid, Serbal, 1986: 41-70.

Carreras, Juan José; Marín, Miguel Ángel (eds.). *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Logroño, Universidad de la Rioja, 2004.

Carreras, Juan José. “Música y ciudad: de la historia social a la historia cultural”, en Andrea Bombi; Juan José Carreras; Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y Cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2005: 17-51.

Caro Baroja, Julio. *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*. Madrid, Sarpe, 1985.

Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.

Chamocho Cantudo, Miguel Ángel (coord.). *Historia de Andújar; arquitectura, escultura, pintura, costumbres y tradiciones populares, literatura, poesía y música*. Andújar, Excmo. Ayuntamiento de Andújar, 2009.

Fernández Terricabras, Ignasi. *Felipe II y el clero secular. La aplicación del Concilio de Trento*. Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenario de Felipe II y Carlos V, 2000.

Fuentes Chamocho, Francisco. “Ensayo bio-bibliográfico sobre música y músicos de Andújar”, en Miguel Ángel Chamocho Cantudo (ed.), *Historia de Andújar. II. Arquitectura, escultura, pintura, costumbres y tradiciones populares, literatura, poesía, música*. Andújar, Ayuntamiento de Andújar, 2009, pp. 461-503.

Galera Andreu, Pedro A. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, Caja de Ahorros, 1979.

García-Villoslada, Ricardo. *Martín Lutero. I. El fraile hambriento de Dios*. Madrid, Edica, 1976.

Gómez Martínez, Enrique. “La música de voces e instrumentos durante la primera mitad del siglo XVII”, *Cuadernos de Historia*, 2 (1983): 27-36.

-----: *La epidemia de peste de 1597 a 1602 en la ciudad de Andújar. Incidencia socioeconómica y demográfica*. Andújar; *Arte e historia de una ciudad andaluza*. Jaén, Excmo. Ayuntamiento de Andújar, 1982.

- : *Las fiestas barrocas en Andújar. Estudios de la Historia de Andújar*. Jaén, Excmo. Ayuntamiento de Andújar, 1984.
- Griffiths, Paul. *Breve historia de la música occidental*. José Alberto Pérez Díez (trad.) Madrid, Akal, 2009.
- Jiménez Cavallé, Pedro. *La música en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Área de Cultura, 1991.
- Jones, Martin. *La contrarreforma: Religión y sociedad en la Europa moderna*. Federico Palomo del Barrio (trad.). Madrid, Akal, 2003.
- López Molina, Manuel. “Compañía de ministriles en Jaén en el año 1586”, *Senda de los Huertos. Revista Cultural de la Provincia de Jaén*, 61-62 (2001): 93-96.
- : “Ministriles en Jaén, 1619”, *Instituto de Estudios Giennenses*, 167 (1997): 345-351.
- Marín López, Javier. “Música y ceremonial urbano en la Baeza de la Edad Moderna”, en María F. Moral Jimeno (ed.), *Baeza: Arte y Patrimonio*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén y Ayuntamiento de Baeza, 2010: 101-115.
- Martín Sánchez, Miguel Ángel. “Implicaciones Educativas de la Reforma y la Contrarreforma en la Europa del Renacimiento”, *Cauriensia: revista anual de ciencias eclesiásticas*, 5 (2010): 215-236.
- Martínez Gil, Carlos. “Ofrécese compañía de ministriles para tocar fiestas (sobre la formación de una compañía de ministriles en Toledo en 1668)”, *Revista de Musicología*, 19 (1996): 105-132.
- Ponz, Antonio. *Viaje de España*, tomo XVI, Madrid, 1794.
- Randel, Don Michael. *Diccionario Harvard de Música*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Ruiz Jiménez, Juan. “Ministril”, en Emilio Casares Rodicio (dir. y coord.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 7, 593-597.
- Torres Laguna, Carlos. *Historia de la Ciudad de Andújar y de su patrona la Virgen de la Cabeza. Andújar a través de sus actas capitulares, 1600-1850*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1981.
- Sadie, Stanley. *Guía de la Música*: Madrid, Akal Música, 2000.
- Schafer, Murray R. *The New Soundscape*. Toronto, Berandol, 1968.
- Tineo, Primitivo. “La recepción de Trento en España (1565). Disposiciones sobre la actividad episcopal”, *Anuario de la Historia de la Iglesia*, 5 (1996): 241-296.
- Wackernagel, M. *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, Talleres y Mercado*. Madrid, Akal, 1997.
- Wagstaff, Grayson. “El impacto del Concilio de Trento”, en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen II. De los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2010: 397-462.
- Weber, Edith. *Le Concile de Trente en la Musique. De la Réforme a la Contre-Réforme*. París, Librairie Honoré Champion, 1982.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Biblioteca Virtual de Andalucía: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es> [10/06/2014].
- Bejarano Pellicer, Clara. “Vida de ministriles”: www.diariodesevilla.es [13/05/2014].
- Ensemble La Danserye: <http://www.ladanserye.com> [20/05/2014].
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua: www.rae.es [mayo y junio de 2014].
- Vicente Delgado, Alfonso. “Música, propaganda y reforma en los siglos XVI y XVII: Cánticos para la gente del vulgo (1520-1620)”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 1 (2007): <http://studiaurea.com/article/view/v1-vicente/pdf> [25/05/2014].

GRABACIONES DISCOGRÁFICAS

Trazos de los Ministriles. Ministriles de Marsias. NB Musika, NB017, 2008 (Notas al libreto de Paco Rubio, sin paginar).

In mani dei Catalalani. La Caravaggia. Musiépora, MEPCD002, 2010 (Notas al libreto de Emilio Ros-Fábregas, sin paginar).

Yo Te Quiere Matare. Ministriles en Granada en el siglo XVI. Ensemble La Danserye. Lindoro, NL 3019, 2013 (Notas al libreto de Juan Ruiz Jiménez, pp. 10-14).

Ministriles Novohispanos. Obras del manuscrito 19 de la Catedral de Puebla de los Ángeles. Ensemble La Danserye. Sociedad Española de Musicología, serie “El Patrimonio Musical Hispano”, nº 31, DISCAN DCD 309, 2013 (Notas al libreto de Javier Marín López, pp. 9-24).

Giulio Caccini (1550-1618). Compositor, cantante, intelectual y noble de la *Camerata Fiorentina*, uno de los creadores de la Ópera.



Ilustración 1. Retrato de Giulio Caccini.

Libro de canciones de monodia.



Ilustración 2. Portada de *Le Nouve Musiche*, 1601.



Ilustración 3. Partitura de un canto de monodia *Dovrò dunque morire*
Le nuove musiche (Florençia: Marescotti, 1602)

Plaza da España, Andújar

Centralización de los poderes más importantes de la ciudad:

- Iglesia de San Miguel.
- Ayuntamiento de la ciudad.
- Palacio de la Condesa de Gracia Real y Marquesa de Santa Rita, desaparecido tras la Guerra Civil española (actual Arco de Correos).



Ilustración 1. Plaza de España al fondo y Plaza de la Constitución en primera línea.



Ilustración 2. Fachada del Ayuntamiento de Andújar, antiguo Corral de Comedias del siglo XVI.



Ilustración 3. Iglesia de San Miguel



Ilustración 4. Desaparecido Casa-palacio de la Condesa de Gracia Real y Marquesa de Santa Rita.

Plaza de Santa María, Andújar

Centralización de los poderes más importantes de una ciudad:

- Iglesia de Santa María la Mayor.
- Casa de la Cultura, lugar de origen del Cabildo Civil y Torre del Reloj.
- Palacio de los Albarracines.



Ilustración 5. Poder civil, original enclave del Cabildo, y poder nobiliario, Palacio de los Albarracines. Fotografía de 1929.



Ilustración 6. Torre del Reloj, poder civil. Fotografía de principios del siglo XX.



Ilustración 7. Vista conjunta de los tres poderes, a la derecha la Iglesia de Santa María la Mayor.

Participación de los ministriles en fiestas organizadas por instituciones civiles



Ilustración 1. Juego de Cañas en la Plaza Mayor de Madrid, siglo XVII. Museo Municipal de Madrid.



Ilustración 2. Corrida de Toros en la Plaza Mayor de Madrid, siglo XVII. Museo Municipal de Madrid.

Casa de las Chirimías, Granada



Ilustración 1. Casas de las Chirimías, Granada, siglo XVIII.

Andújar en el siglo XVII

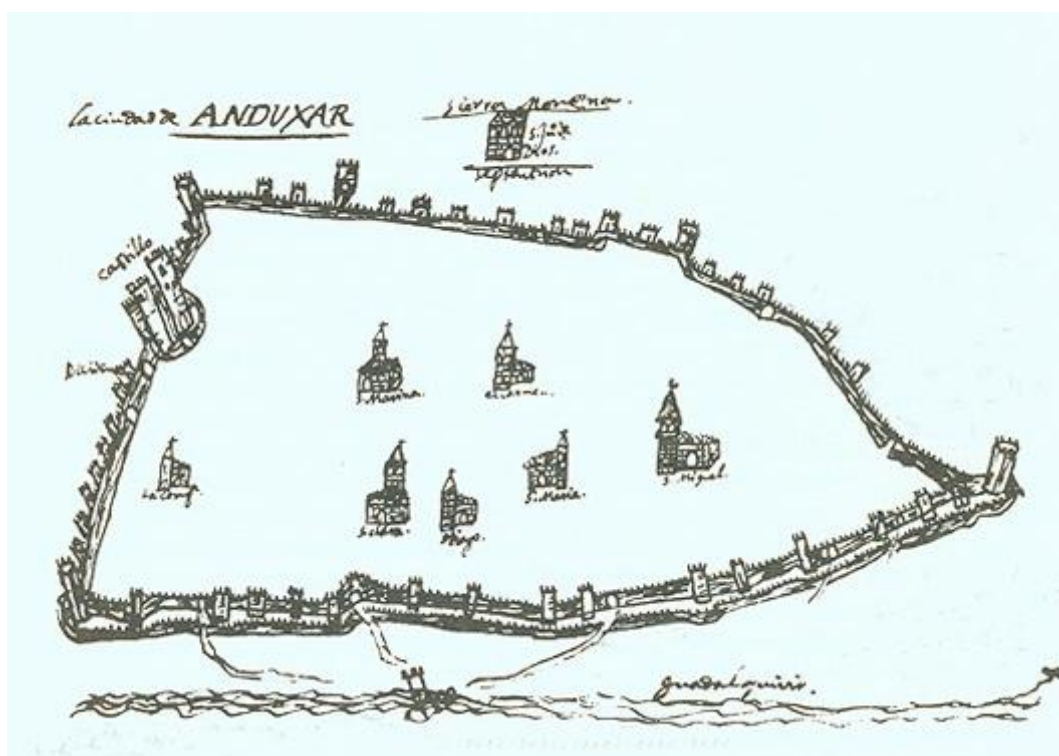
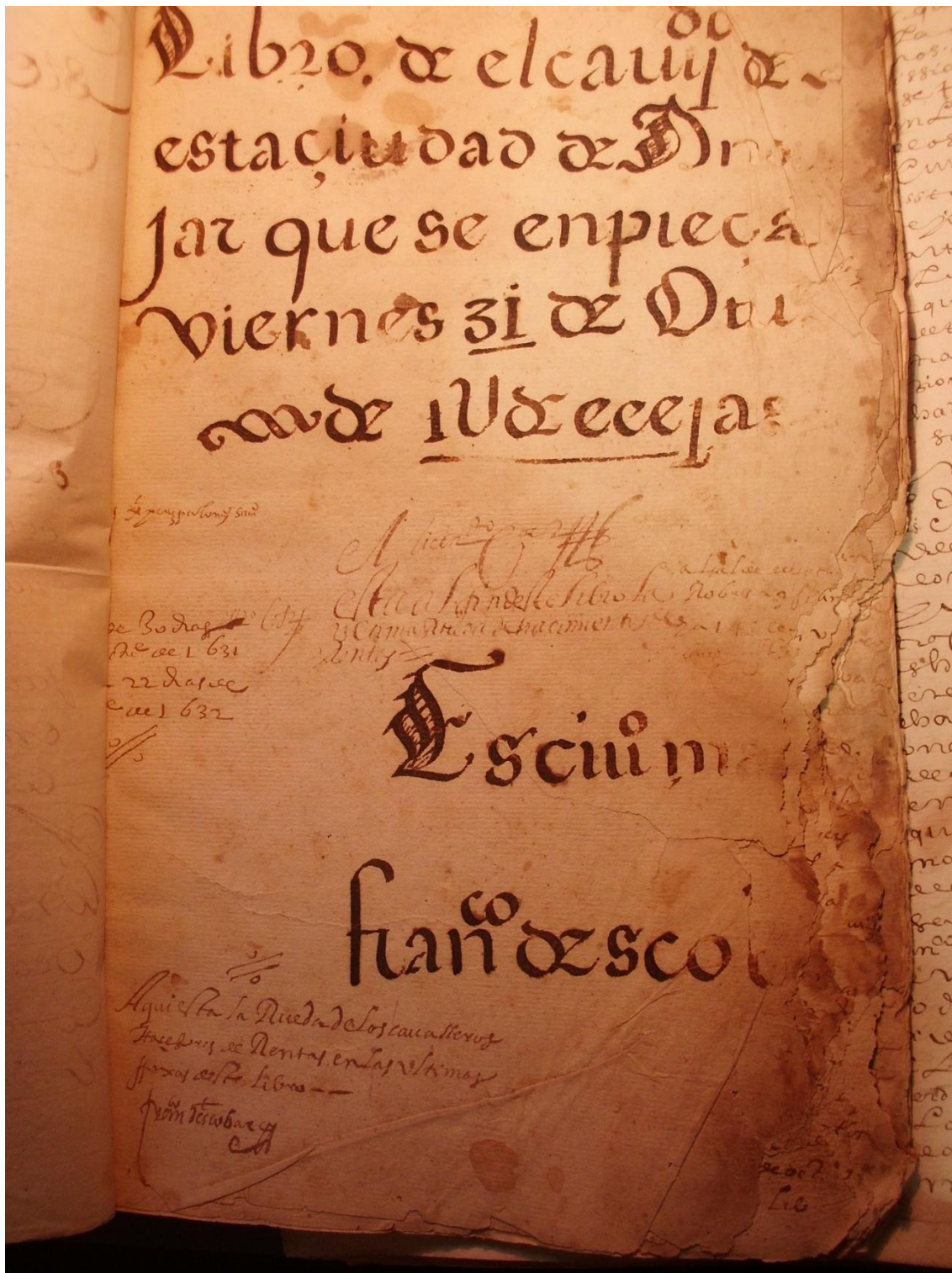


Ilustración 1. Plano de Andújar en el siglo XVII, según D. Martín de Ximena Jurado. Museo de la Biblioteca Nacional

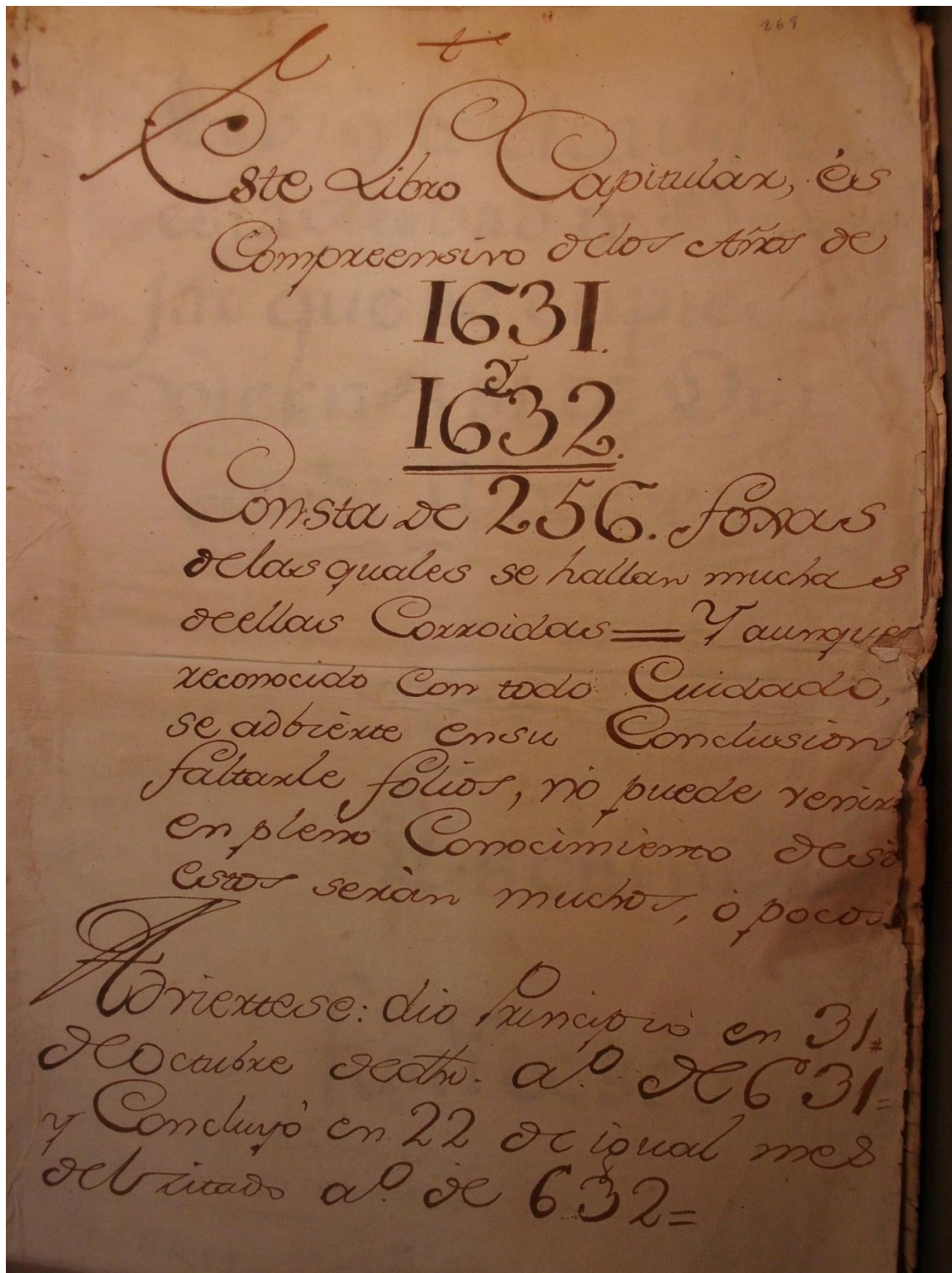


Ilustración 2. Vista de Andújar en 1668 desde la orilla del Guadalquivir, según Pier Maria Baldi (acompañante de viajes de Cosme de Médici en su visita a España). Galería de los Uffizi, Florencia.

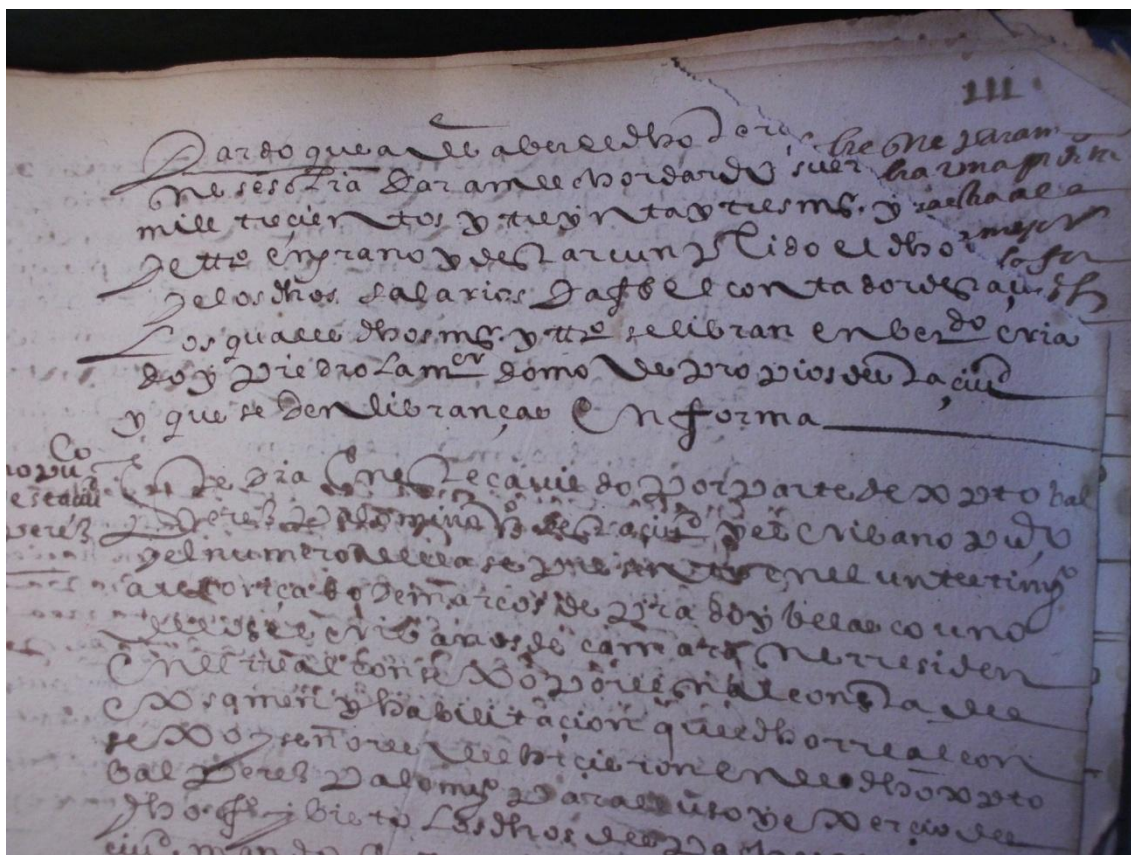
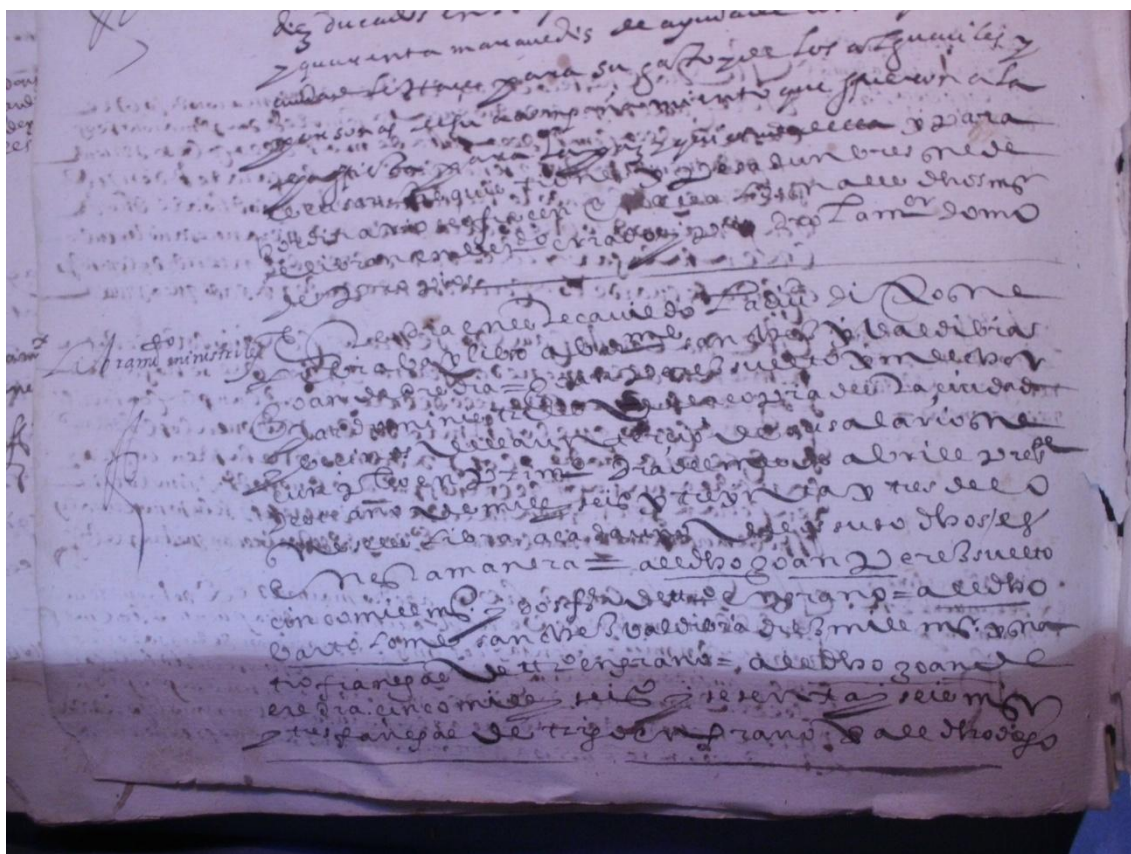
**Portada original del libro de Actas del Cabildo de Andújar del 1631 y 1632
(Archivo Histórico Municipal de Andújar)**



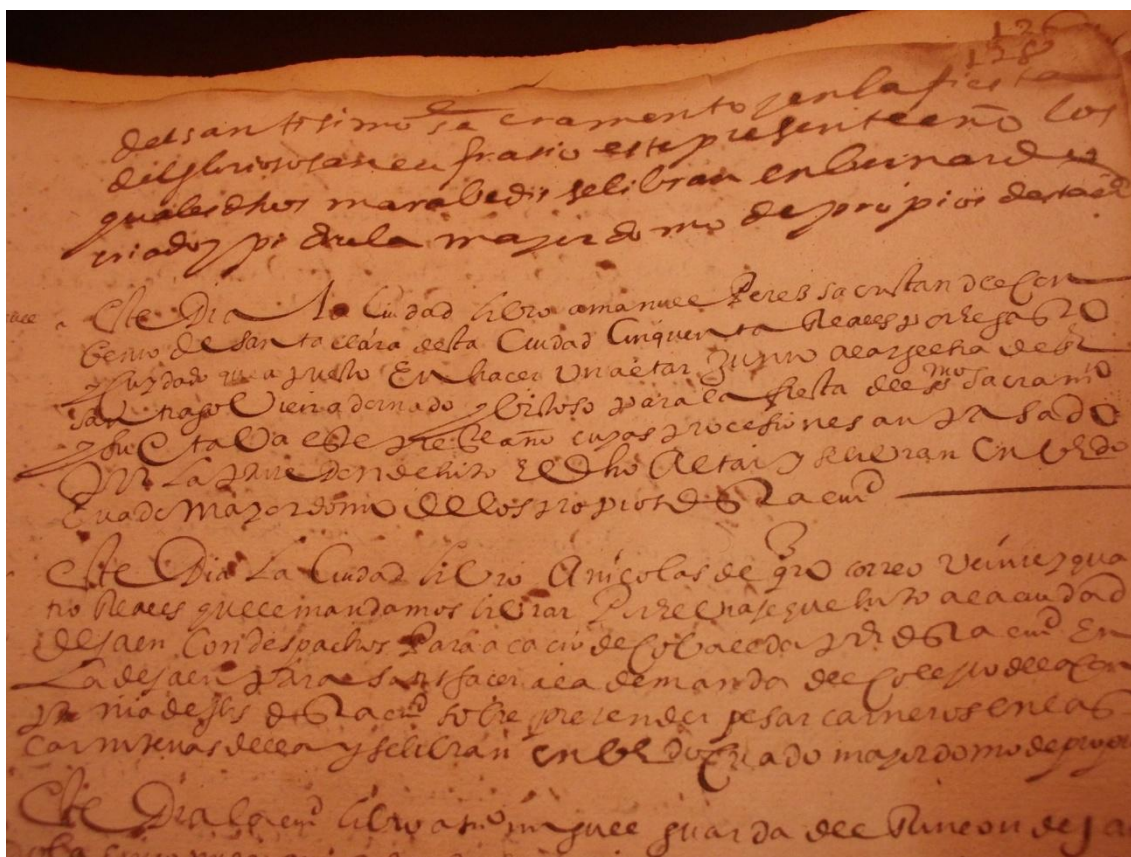
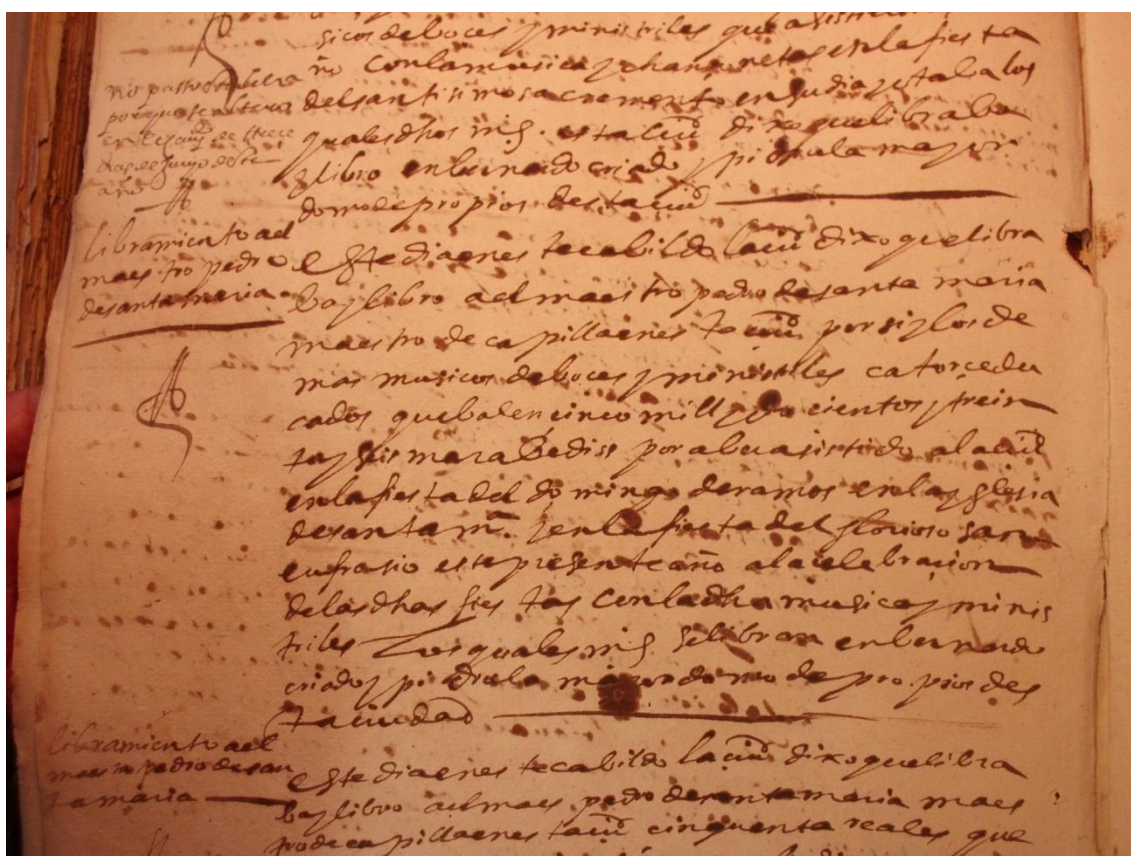
Nueva portada del libro de Actas del Cabildo de Andújar del 1631 y 1632
(Archivo Histórico Municipal de Andújar)



Ejemplos de libramientos de ministriles del mismo año



Libramientos al maestro de capilla Pedro de Santamaría



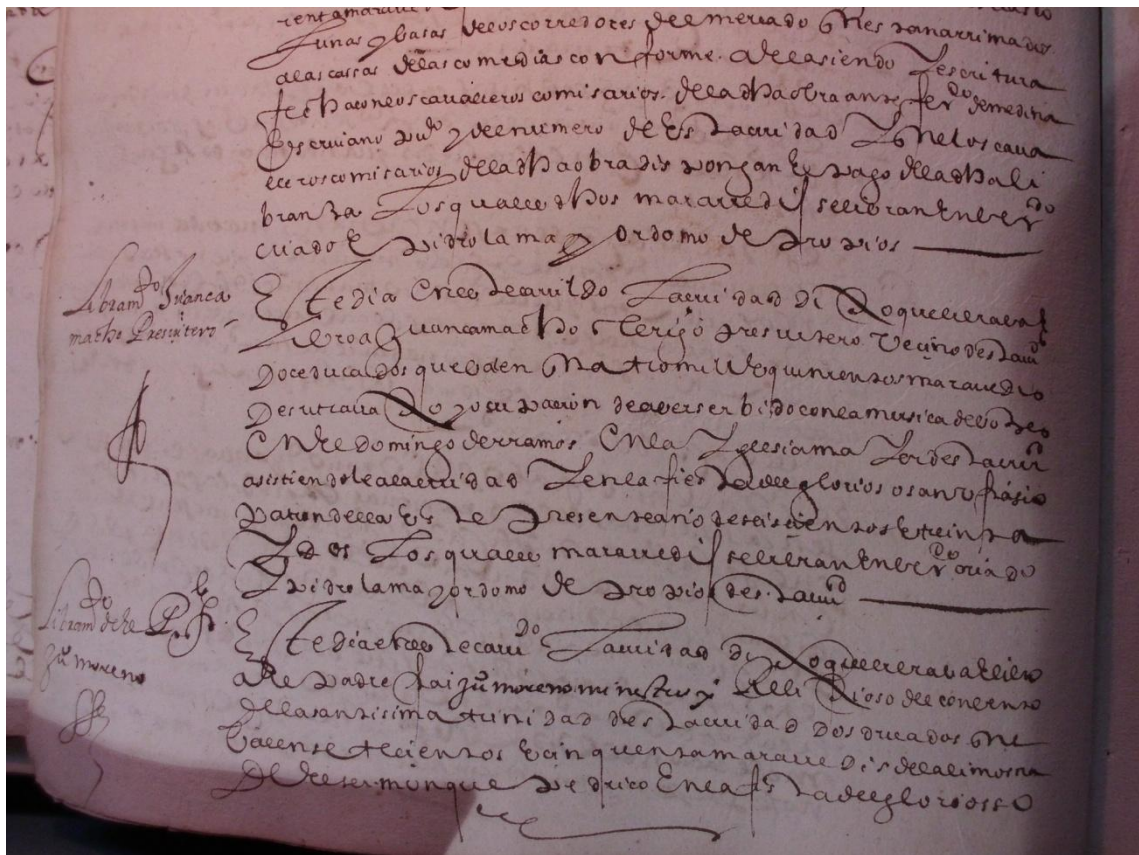
Des deus
des tauri deus
milla pteven for mis. parbenaven ta delo que
abu por putabris del dho. ofio. de tale tauri
la des los quales mis seli. Craven ber de criado
p p dula mayor dono de proprios

li. Craven ber de
es no pedro de son
Tauri
ffo
este dia enes te cabildo laud dixo que li. Craven ber
de son Tauri
pilla beino des tauri quinientos reales que balen
die y siete mill mrs. para y los demas mrs. de
los y minis. que asistieron este año con la
vica y chan unes y en la fe, fad el tan p m
sacramen to en la dha y tala es te p p
p m los quales mis. seli. Craven ber de criado
p p dula mayor dono de proprios des tauri

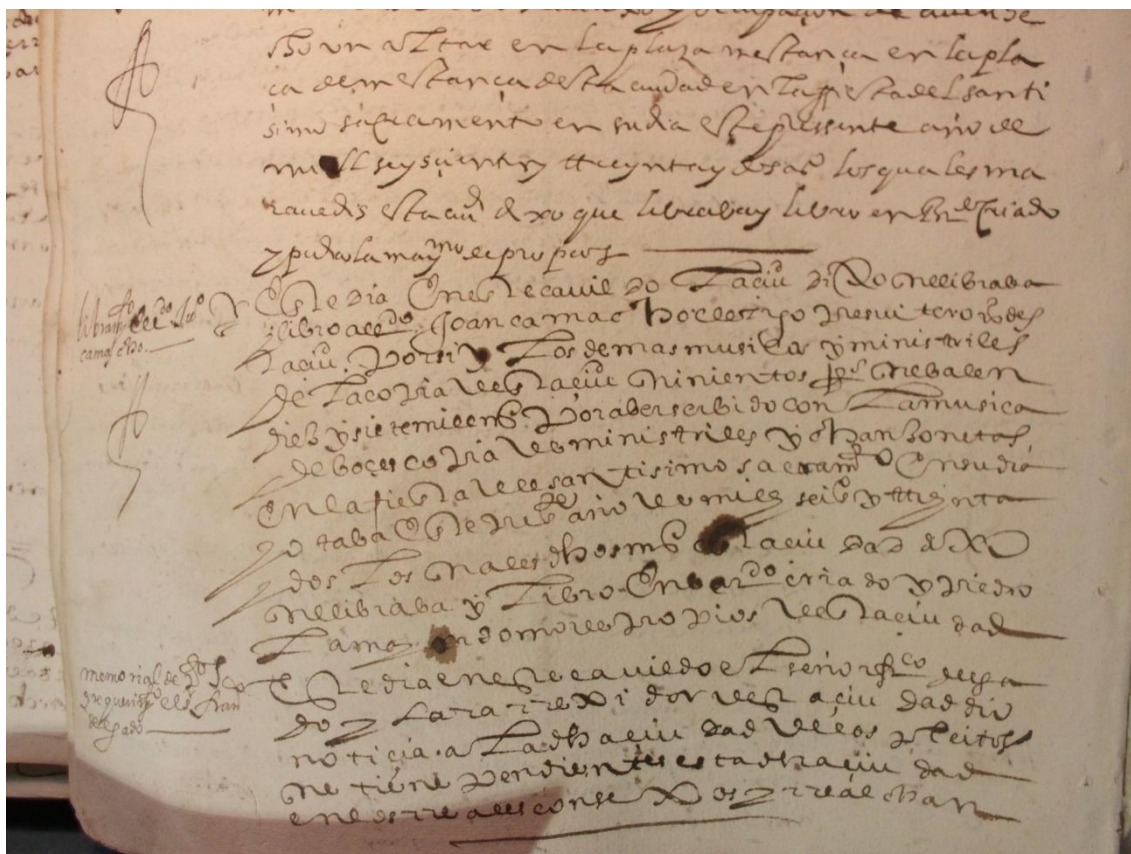
licencia ael may
no pedro de son ta
maria
este dia enes te cabildo de elis una pteven de la
e pteven de son Tauri en que pteven a laud
me ha g a merced de darle licencia para ir a la de gra
nada paguine dho. ane goio que se le an o pteven de
dha mte da la dha hab. entia

li. Craven ber de
se mueren
ffo
este dia enes te cabildo laud dixo que li. Craven ber
e ael p de mueren pteven de son Tauri
cierrales que balen p milla y quatro cientos mrs.

En el año 1637 la plaza de maestro de capilla quedó libre, por lo que será cubierta, al parecer sin concurso de oposición, por Juan Camacho.



Referencias en las Actas Capitulares ala fiesta del Santísimo Sacramento o Corpus Christi



Asistan a la piedad de los niños y niñas
 San Juan de los Rios y de los niños y niñas
 de la ciudad y de la villa de los niños y niñas
 de la villa de los niños y niñas

[illegible]

y el día en que camo la cuna a uerda que la Custodia
 de la aresgar. tissimo Sacramiento de la sup
 ller y uidad. de la aresgar. tissimo Sacramiento de la sup
 riado y uidad. de la aresgar. tissimo Sacramiento de la sup
 Cusad de la aresgar. tissimo Sacramiento de la sup
 na la aresgar. tissimo Sacramiento de la sup
 uaderlo so comete a don so anee de la aresgar. tissimo
 uaderlo so comete a don so anee de la aresgar. tissimo
 uaderlo so comete a don so anee de la aresgar. tissimo
 uaderlo so comete a don so anee de la aresgar. tissimo

[illegible]

**Casa del Marqués del Puente de la Virgen, D. Alonso Eduardo de Valenzuela.
Situado en la Plaza de España, siglo XVI-XVII.**



Ilustración 1. Casa del Marqués Puente de la Virgen.



Ilustración 2. Patio interior de la casa del Marqués del Puente de la Virgen.

Romería de Nuestra Señora de la Cabeza, 1680-1690



Ilustración 1. Bernardo Asturiano. Romería de Nuestra Señora de la Cabeza. Óleo sobre lienzo, 166 x 256 cm.
Museo Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza (Jaén).