

triple. solo Allegro *Fray Fran*
Handwritten musical notation on a five-line staff.

Beatus vir qui timet dominum in mandata eius

Fray Francisco de Santiago:

(1578?, Lisboa - 1644, Sevilla):

Volet nimis *Chorus inferni* *erit timore eius*
Handwritten musical notation on a five-line staff.

Su música y su entorno

Transcripciones de sus obras localizadas en las
catedrales de Zaragoza

Bene facta *secundum benedictum* *Gloria*
Handwritten musical notation on a five-line staff.

& alii in domo eius
Handwritten musical notation on a five-line staff.

& Iusti tamen eius manet in seculum secu
Handwritten musical notation on a five-line staff.

li *exortus est in te* *nebris lu*
Handwritten musical notation on a five-line staff.

Alberto Álvarez Calero

men Rectis misericors & miserator & iustus
Handwritten musical notation on a five-line staff.

men cors & miserator & iustus & iustus.
Handwritten musical notation on a five-line staff.

FRAY FRANCISCO DE SANTIAGO

(1578?, Lisboa-1644, Sevilla):

Su música y su entorno

**Transcripciones de sus obras localizadas en las
catedrales de Zaragoza**

ALBERTO ÁLVAREZ CALERO

COLABORA:



**Cabildo
Metropolitano
de Zaragoza**

Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

Coordina: Centro de Documentación Musical de Andalucía

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

© Alberto Álvarez Calero

I.S.B.N.: 978-84-9959-141-4

DEPÓSITO LEGAL: SE 1929-2013

A mi familia, a la que le he robado demasiado tiempo para realizar este trabajo.

AGRADECIMIENTOS.

Al investigador Luis Antonio González Marín, por ayudarme a resolver con paciencia las dudas que me iban surgiendo mientras transcribía estas y otras partituras en el Archivo Musical de las catedrales de Zaragoza.

A los archiveros de la misma institución zaragozana, Jorge y Esther, por ayudarme en todo momento a que mi estancia allí fuera lo más fructífera posible.

A la doctora M^a Luisa Montero Muñoz, por facilitarme gentilmente copia de documentos de las actas capitulares de la catedral de Sevilla, que ella previamente había investigado para otro estudio diferente.

Contenido

1. INTRODUCCIÓN.....	9
1.1. Fray Francisco de Santiago visto con el paso del tiempo.....	9
1.2. Breve contexto: la relación entre el declive del Imperio Español en el s. XVII con la música y las otras artes.....	11
2. LAS PRIMERAS ETAPAS DE FRAY FRANCISCO DE SANTIAGO.....	15
2.1. Su formación en Lisboa.....	15
2.2. Su primer contrato: en Plasencia.....	15
2.3. Su etapa en el convento del Carmen de Madrid.....	17
3. SU TRASLADO A SEVILLA.....	23
3.1. Su reclamo por el cabildo de la catedral de Sevilla.....	23
3.2. Su adaptación a la Sevilla de Velázquez: núcleo de portugueses.....	24
3.3. Una posible amistad entre fray Francisco de Santiago y Diego Velázquez.....	27
3.4. Los esclavos en Sevilla y sus motivos de inspiración en la música de fray Francisco de Santiago.....	29
3.5. Una contrariedad: la pérdida de su casa.....	31
4. LA CAPILLA MUSICAL DE SEVILLA.....	33
4.1. Las capillas musicales y su organización interna.....	33
4.2. La música en la catedral de Sevilla en tiempos de fray Francisco de Santiago.....	43
4.3. Los seises y el coro durante el periodo de fray Francisco de Santiago.....	49
4.4. Los capones.....	57
5. LOS VILLANCICOS DE FRAY FRANCISCO DE SANTIAGO.....	63
5.1. La música profana en la catedral de Sevilla: los villancicos.....	63
5.2. Los títulos de los villancicos de fray Francisco de Santiago cantados durante su época en la catedral de Sevilla.....	70
5.3. Transcripción de algunas de las letras de esos villancicos de fray Francisco de Santiago.....	78
6. LA PERSONALIDAD DE FRANCISCO DE SANTIAGO.....	107
6.1. Sus viajes por la Península Ibérica.....	107
6.2. Su relación con otros músicos.....	109
6.3. Problemas con algunos miembros de su capilla.....	123
6.4. Su enfermedad y sus últimos tiempos.....	127
7. LAS OBRAS SUYAS QUE HAN QUEDADO EN LA ACTUALIDAD.....	131

8. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA.....	139
9. ANEXO.....	141
10. TRANSCRIPCIONES.....	147
I. Breves comentarios.	147
II. Notas críticas.	148

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. Fray Francisco de Santiago visto con el paso del tiempo.

Las investigaciones de Robert Stevenson sobre fray Francisco de Santiago (ca. 1578-1644), publicadas en la década de los años 70 del siglo pasado, pusieron en conocimiento tanto a la comunidad científica como musical a uno de los compositores más importantes del inicio del barroco en la Península Ibérica.¹ Hasta ese parcial “redescubrimiento” por parte de Stevenson, la figura de fray Francisco de Santiago había pasado desapercibido durante mucho tiempo. En concreto, el recuerdo de este compositor se había quedado literalmente sepultado en 1755 por los escombros del famoso *Terremoto de Lisboa*. En la trágica mañana del 1 de noviembre de aquel año, la Península Ibérica —sobre todo la franja más suroccidental, al situarse el epicentro en el Cabo de San Vicente— se estremeció y sufrió una de sus mayores catástrofes naturales con aquel terremoto. Por la compleja orografía de Lisboa, la ciudad fue devastada en ese instante, a lo que se sumó un enorme tsunami y un gran incendio surgido como consecuencia del seísmo. Además lógicamente de los incalculables daños materiales y personales, se perdió en pocos segundos una de las mejores bibliotecas de Europa, la que un siglo antes había guardado especialmente con absoluto cuidado el rey luso João IV, y a la que había contribuido en su apartado musical con las obras más de moda de su tiempo. Los fondos musicales de esa biblioteca la conformaban unos 2000 volúmenes impresos y 4000 manuscritos. El propio monarca era un músico aficionado, llegando a componer algunas piezas, e incluso a publicar en castellano un ensayo titulado *Defensa de la música moderna* (Lisboa 1649).

El único consuelo que nos ha quedado de todas esas piezas musicales perdidas es que el minucioso rey João IV publicó en 1649 el primer *Index* de las obras que iban llegando a su corte, por lo que al menos podemos saber los títulos de las piezas de fray Santiago que estaban depositadas en esa regia biblioteca, y de las de muchos otros compositores.² El autor que más veces aparece reseñado en dicho catálogo es precisamente fray Francisco de Santiago, con unas 601 obras.³

Un siglo más tarde de la muerte de este compositor, en concreto en 1747, Diogo Barbosa Machado lo describía como <<*uno de los músicos más famoso que floreció en*

¹ STEVENSON, Robert, “Santiago, fray Francisco de (born ca. 1578 at Lisboan; died October 5, 1644, at Seville)”, *Anuario musical*, 25 (1970), pp. 37-47.

² JOÃO IV, *Primeira parte do Index da livraria de musica do ... rey dom Ioão o iv*. Lisboa, 1649.

³ Sin embargo, en aquel citado ensayo *Defensa de la música moderna*, João IV no nombra a fray Francisco de Santiago (que había muerto cinco años antes), y sí a otros contemporáneos.

su época>>.⁴ El mismo escritor decía que había un cuadro pintado al natural sobre el propio músico, y colocado en la misma biblioteca Real de Lisboa. Con la pérdida irreparable de esas obras poco después, la trascendencia de fray Santiago fue lógicamente menguando con el paso del tiempo.

De fray Francisco de Santiago podríamos decir que es sin duda un músico barroco. No obstante, habiendo nacido y formado musicalmente a finales del s. XVI, también se aprecian reminiscencias de un periodo ya caduco en sus obras. Como si se impusiera una evolución natural en la historia musical ibérica, se puede decir que la parte más decisiva de la carrera musical de fray Francisco de Santiago comienza cuando acaba la de Alonso Lobo, a quien sustituye en Sevilla tras la muerte de éste.

Siguiendo una línea retrospectiva, Lobo suplantó a Ambrosio Cotes —que estuvo casi inédito en el puesto—, y éste a su vez al eminente Francisco de Guerrero. Las carreras de estos cuatro músicos atestiguan el gran valor que para la catedral hispalense significaba tener a los mejores compositores en su capilla musical. A su vez, si ellos habían conseguido ese puesto sin someterse a un tribunal de oposiciones es porque realmente tenían los méritos para ello. Sin querer llegar a hacer comparaciones entre esos músicos, lo cierto es que siguiendo el orden cronológico, en tiempos modernos pasamos de rendir un absoluto reconocimiento a Francisco Guerrero, al casi mutismo a la hora de hablar de Francisco de Santiago y en general de los músicos ibéricos del *Diecisiete*.

Una vez aceptada esta limitación, surge el problema y la tentación de cotejar el barroco musical español con el período anterior, una comparación que casi podríamos llamar aleroso, pues ciertamente el siglo XVI es una de las épocas más brillantes de la cultura y el arte español, incluida por tanto la música. Durante mucho tiempo la crítica ha querido ver en el siglo XVII un período de decadencia musical, estando muy lejos del esplendor renacentista. Sin embargo, la realidad puede que sea algo diferente a lo que los historiadores más pesimistas han pregonado. Antes tenemos que tener en cuenta las circunstancias sociales, políticas y económicas que determinaron el comienzo de la decadencia española, de manera paralelo al de la propia dinastía de los Habsburgo, para después ver si esto se podría parangonar con las otras artes, y en concreto con la música. No queremos negar que la degeneración musical en España conforme pasaba el tiempo fuera un hecho real, pero sí habría que hacer matices, y ver cuándo comenzó ese

⁴ BARBOSA MACHADO, Diogo, *Biblioteca Lusitana*, II. Lisboa, 1747, p. 275.

declive. Además, no hay que generalizar, y dentro de un periodo decadente siempre hay músicos atractivos.

Pensamos que fray Francisco de Santiago fue trascendental en su tiempo, insistimos que no solo porque fuera el más valorado e interpretado en la corte portuguesa de João IV, sino porque entre otras cosas ocupó el puesto de maestro de capilla de la catedral de Sevilla durante 26 años (1617-1643). Estaba por tanto en uno de los mejores puestos musicales de España, con la proyección internacional que tenía en esos momentos dicha iglesia metropolitana. El puesto de maestro de capilla de la catedral hispalense quizá solo podría ser superado en aquel momento en importancia por el de la Capilla Real de Madrid, y casi equiparable al de la catedral de Toledo. Este cargo en Sevilla tenía la ventaja además de poder difundir sus obras al poco tiempo en las recientes catedrales construidas en Hispanoamérica.

1.2. Breve contexto: la relación entre el declive del Imperio Español en el s. XVII con la música y las otras artes.

Casi nada más inaugurarse el nuevo siglo XVII, comenzó una etapa de progresiva recesión económica, principalmente porque los recursos que llegaban de América fueron disminuyendo. España intentó conservar sus privilegios en Américas, ante el interés de otras naciones europeas por aumentar sus poderes económicos y territoriales. Para mantener el monopolio, la Corona española puso muchas restricciones a las otras potencias europeas. Sin embargo, al evitar España el libre comercio en las *Nuevas Indias*, más que favorecerle por el contrario conseguiría su hundimiento a medio plazo.

Y es que aquella política comercial tan celosa provocó el contrabando en las colonias americanas, así como la piratería inglesa, francesa y holandesa sobre las embarcaciones españolas que llevaban las riquezas metálicas desde América a la metrópoli, que como sabemos durante mucho tiempo la otorgaba Sevilla. Mientras los españoles buscaban sobre todo los metales preciosos de América, los ingleses, franceses y holandeses empezaron a producir manufacturas que comercializaban en Europa. España se veía obligada por tanto a comprarles las mercancías que no se producían ni en la Península ni en las colonias, quedándose rezagada en el proceso manufacturero con respecto al de otros países europeos. Para pagar esas importaciones, al final tenían que recurrir al metal precioso, por lo que la riqueza apenas paraba en el puerto sevillano, sino que acababa lejos de España. El poco capital que se quedaba en el país era para costear el gravoso gasto de la nobleza y la Iglesia. A su vez, los productos españoles

exportados exclusivamente a las colonias españolas (como el vino, aceite de oliva, papel, textiles finos, herramientas de hierro, entre otros), con el tiempo fue disminuyendo, sustituyéndose por los de otros países europeos más especializados en la manufacturación.

A todo esto se unieron otras razones que explican el pronto y progresivo desmoronamiento del Imperio Español a partir del s. XVII, y que son: las incesantes epidemias o desastres naturales; los conflictos sociales, como la expulsión de los moriscos entre 1609-1614, con las consecuencias negativas que eso supuso para la economía; el desgaste armamentístico y humano, resolviéndose al final con la independencia de Flandes en 1648 tras 80 años de beligerancia, y la de Portugal en 1640, tras 60 años de unión entre todos los reinos ibéricos; las sublevaciones paralelas también en 1640 en Cataluña, Aragón y Andalucía, aunque fueron sofocadas; y habría que sumar la guerra internacional de los Treinta Años, cuyo resultado final hizo bascular el poder europeo de la Casa de los Austria hacia Francia con los Borbones.

En cuanto a la posible repercusión del derrumbe del poder español en las artes, sabiendo que los principales mecenas eran el Estado y la Iglesia, tenemos que ser cautelosos y no hacer conclusiones genéricas. En concreto, durante mucho tiempo la historiografía ha afirmado con demasiada naturalidad que la irreversible decadencia sucedida durante el reinado de los “Austria menores”, derribó también el esplendor de la música española. Hoy creemos, sin embargo, que ésta no decayó bruscamente con el cambio del siglo XVI al XVII, como no lo hicieron tampoco, por ejemplo, la literatura, las artes plásticas o la arquitectura. La edad dorada de esas últimas manifestaciones artísticas, como sabemos, mantuvo inmune su esplendor hasta mediados del siglo XVII, o incluso se alargó unas décadas, como es el caso de la pintura, con Murillo.

¿Qué pasó entonces con la música? ¿Fue la primera de todas las artes en declinar, o más bien tenemos una visión desvirtuada por los historiadores y pensadores de mediados del s. XX, que tenían una formación musical deficiente, acorde con la sociedad española del momento.⁵ Más mérito tienen los musicólogos españoles de esas generaciones, a pesar de que apenas tuvieron tiempo en detenerse en el casi desconocido para ellos (y todavía para nosotros) s. XVII. Ya en el último cuarto del s. XX, Miguel Querol fue uno de los primeros en impulsar la investigación de ese terreno casi inmaculado.

⁵ Un ejemplo es Ortega y Gasset.

Pero retrocediendo en el tiempo para intentar analizar la evolución de la música española en el s. XVII, pensemos que el país se cerró en parte a posibles influencias musicales durante buena parte de ese siglo, al igual que lo hacía con el comercio o con la moralidad. Al igual que con las nefastas circunstancias que derivaron del citado monopolio comercial de sus colonias, la música también se sintió resquebrajada al mantenerse casi ajena a las innovaciones que ocurría en Italia.⁶ Sin embargo, los tratados musicales circulaban por Europa con cierta facilidad, y por tanto llegaban también a la Península Ibérica. Además, el reino napolitano pertenecía a la Corona aragonesa, por lo que las tendencias nuevas italianas llegaban, aunque con cierto retraso, a España.

Bien es cierto que quizá no podamos hablar en el siglo XVII de algún compositor en la Península Ibérica brillante, empezando porque de haber ocurrido así posiblemente tampoco hubiera trascendido al resto de Europa. La historiografía moderna extranjera tampoco ha mostrado interés por la música ibérica de aquella centuria (salvo Stevenson), y por lo tanto lo que conocemos es debido a los lentos pero seguros avances que está consiguiendo la actual investigación española. De todas formas, queda mucho aún por explorar sobre la música española del siglo XVII. Quizá la ignorancia hace que se piense que esa época musical en la Península es algo intrascendente.

Un buen ejemplo para defender que la música española del *Diecisiete* es como menos interesante, podría ser el conocer algo más de fray Francisco de Santiago y sus pocas obras conservadas. Queremos destapar y hacer público una serie de piezas que consideramos que merecen su atención, no por su mero hallazgo de por sí, sino por otras razones musicales que aduciremos más al final de este trabajo. No nos conformaríamos con resaltar la figura de este compositor y hacer públicas estas transcripciones, sino que nos alienta la posibilidad de que esas obras sean juzgadas y quién sabe si disfrutadas ante posibles y futuras interpretaciones de las mismas.

⁶ Después sería lo contrario, una excesiva influencia italiana con la llegada de la dinastía extranjera de los Borbones.

2. LAS PRIMERAS ETAPAS DE FRAY FRANCISCO DE SANTIAGO.

2.1. Su formación en Lisboa.

Sin tener una fuente primaria que demuestre que fray Francisco de Santiago nació en Lisboa, hay indicios que nos hace al menos suponer que así fue por lo siguiente. El ya nombrado Barbosa Machado decía que este compositor era natural de Lisboa.⁷ Para potenciar esta afirmación, vayámonos al clásico libro de Simón de la Rosa y López *Los seises de la catedral de Sevilla*, que señala que este compositor, <<procedente del reino de Portugal, tuvo que legitimar su situación presentando un excelente informe de vida y costumbres instruido en Lisboa el 29 de julio de 1624>>.⁸ Tampoco eso confirma completamente que este compositor hubiera nacido en esa ciudad, pero por diferentes vinculaciones personales, las cuales iremos desgajando, es muy probable que fuera lisboeta.

Barbosa Machado no dice con quién estudió realmente Francisco de Santiago. Durante la juventud de éste, en Lisboa destacaba Duarte Lobo, maestro de capilla de la catedral de esta ciudad a partir de 1594. No sabemos si éste le llegó a dar clases directamente a Francisco de Santiago. Sin descartar esto último, es más factible pensar que fuera su maestro Manuel Cardoso, otro que representaba la edad de oro de la polifonía portuguesa. La razón que nos hace argumentar esto es lo siguiente: Cardoso era carmelita desde 1589, residiendo en el convento del Carmen de la propia Lisboa.⁹ Dado que Fray Francisco de Santiago pertenecería posteriormente a esa misma orden religiosa, la relación entre estos dos músicos sería muy cercana. Además, a principios de la década de 1620, Cardoso fue residente en la sede ducal de Vila Viçosa (cerca de Évora, Portugal), donde ganó la amistad del duque de Braganza, quien luego sería coronado João IV. Fray Francisco de Santiago también era uno de los que frecuentaba el palacio ducal de Vila Viçosa. Sin duda, esa inseparable relación musical y personal entre este futuro rey y fray Francisco de Santiago, sería gracias más que probablemente a la intersección de Manuel Cardoso.

2.2. Su primer contrato: en Plasencia.

Llevado por su impetuosa juventud, Francisco de Santiago se presentó en Plasencia para intentar conseguir en la catedral el puesto de maestro de capilla. Éste

⁷ BARBOSA MACHADO, Diogo, *Biblioteca Lusitana*, II. Lisboa, 1747, p. 275.

⁸ DE LA ROSA Y LÓPEZ, Simón, *Los seises de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1904, p. 145.

⁹ De este antiguo edificio se mantienen en la actualidad, como ejemplo arqueológico, los restos que quedaron de él casi tal cual tras el terremoto de 1755.

había quedado vacante, porque al parecer el anterior sucesor había matado a un sacerdote.¹⁰ Después de lo gravemente ocurrido en esa capilla musical, los canónigos no querían que el siguiente maestro de capilla fuera una persona conflictiva. De los dos candidatos al puesto, lo obtuvo Francisco de Santiago el 16 de febrero de 1596.¹¹ Éste por entonces mantenía su apellido familiar de Veiga (Vega en castellano), hasta que posteriormente obtuviera los votos carmelitas. Al nuevo y joven maestro de capilla lo apodaron en Plasencia desde el primer momento como “Vega el Portugués”.¹²

Según la investigación de Robert Stevenson, Francisco de Santiago tendría 18 años cuando alcanzó éste su primer puesto. Se basaba el investigador en que los canónigos de aquella catedral estipularon que debían de pasar 6 años para que Francisco de Vega [Francisco de Santiago] pudiera ser ordenado sacerdote, y la edad mínima para ello tendría que ser la de 24 años.¹³

Al poco tiempo de estar ocupando este joven compositor el cargo de maestro de capilla, muchos canónigos de la catedral de Plasencia ya encontraron razones para cesarlo. Éstas faltas eran de diversa índole: desde incorrecciones litúrgicas que él cometía, ya que al parecer comenzaba a dirigir un motete antes de que se alzase el cáliz; su inexperiencia y carencia de madurez a la hora de dirigir esa capilla musical; y una discusión que tuvo con uno de los canónigos. Las actas capitulares del 15 de julio de 1596 dicen lo siguiente sobre el joven Vega [Santiago]:

*<<...es un poco suficiente para maestro de capilla en vna Yglesia tan principal como la de Plasencia y es muchacho y le tienen poco Respeto los cantores y suceden casos cada dia con el y por otras cossas pide se vote>>.*¹⁴

Ciertamente, por lo que dicen las actas capitulares, la capilla de esta catedral extremeña llevaba desde el s. XVI una intensa actividad musical, con un conjunto vocal y de ministriles que era reforzado en fiestas de cierta importancia.¹⁵ Su cabildo decidió finalmente despedirle, dándole 100 reales para su regreso a su tierra. Sin embargo, no quedó del todo resuelto ese despido, pues a los cuatro días se tuvo que votar si se admitía de nuevo o no a Francisco Vega [Francisco de Santiago]. Tras un igualado

¹⁰ Actas Capitulares del Archivo de la catedral de Plasencia (desde ahora AA.CC de ACP), XVI (1592-1598), 30 de octubre de 1595 [no está numerado este volumen].

¹¹ AA.CC. de ACP., XVI, 16 de febrero de 1596.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*, 15 de julio de 1596.

¹⁵ Véase el artículo de RUBIO, P. Samuel; “El archivo de música de la Catedral de Plasencia”, en *Anuario Musical*, nº 5 (1950). Madrid, pp. 147-168. Por el poco tiempo que llegó a estar Francisco Vega [Francisco de Santiago] en esa capilla, además de su juventud, no nos ha quedado allí ninguna obra suya.

porcentaje de opiniones contrarias entre sí, tuvieron que incluso acudir a recoger los votos de los canónigos enfermos.¹⁶ Por otra parte, Vega recurrió al provisor diocesano, pidiendo su derecho a poder reparar sus errores. Eso consiguió solo mantener a duras penas su puesto hasta finales de ese verano, con litigios de por medio. El 16 de septiembre de ese año de 1596, el cabildo catedralicio de Plasencia ya disponía de un nuevo maestro de capilla.

2.3. Su etapa en el convento del Carmen de Madrid.

A diferencia de lo esperado, las relaciones entre la catedral de Plasencia y Francisco de Vega no se rompieron del todo. De hecho, cinco años más tarde de lo ocurrido, estos canónigos invitaron al músico a volver para unos esporádicos servicios, siendo éste ya fraile carmelita en Madrid. Decían las actas capitulares de Plasencia:

<<Mandaron consultar si se daran doçientas R^a [Reales] en fca [fábrica] al padre Vega de la Orden del Carmen Maestro de Capilla q fue desta Sta. Iglesia por lo q en ella a hecho estos días>>.¹⁷

Con esa visita, curiosamente Francisco de Vega trajo ocho libros pequeños de Tomás Luis de Victoria, que se habían publicado un año antes, en 1600, más otros dos más del mismo compositor. Se aceptaron esas partituras, decidiéndoles pagar 100 reales a Victoria, *<<y que no se den mas>>.¹⁸*

Todo esto nos aporta varios aspectos importantes. Por un lado, Francisco de Vega ya había ingresado en la Orden del Carmen Calzado entre 1597 y 1601. Hasta entonces, todavía mantenía éste su anterior apellido, por lo que quizá todavía no se había ordenado sacerdote, y sería por tanto novicio. Por otro lado, que llevara en mano varios libros de Victoria, nos hace ver que al poco tiempo de instalarse Vega en Madrid, ya tenía contactos con el afamado compositor abulense, que trabajaba en el monasterio Real de las Descalzas.

No sabemos exactamente cuándo empezó a ser fray Francisco de Santiago [antes Francisco de Vega] maestro de capilla del convento del Carmen de Madrid. Sin embargo, según el P. Pablo M^a Garrido (O. Carm.), fray Francisco de Santiago formaba parte de la comunidad de Ávila en 1603, al reseñar en su libro *El solar carmelitano de*

¹⁶ AA.CC. de ACP., XVI, 16 de febrero de 1596.

¹⁷ *Idem.*, XVII, 14 de mayo de 1601, fol. 344.

¹⁸ *Idem.*, 15 de mayo de 1601, fol. 345.

San Juan de la Cruz a todos los frailes que la componían en esa fecha.¹⁹ No sabemos si se trataba del mismo fray Francisco de Santiago o no. El caso es que, desde una fecha incierta (según Stevenson, desde al menos 1601),²⁰ hasta 1617, fray Francisco de Santiago fue maestro de capilla de aquel citado convento madrileño. Dicho cenobio fue fundado en 1573, después de algunos intentos previos frustrados.²¹ El convento se encontraba muy cerca de la plaza del Sol de Madrid, en la calle del Carmen 10, y del cual sólo se mantiene actualmente el templo, que lo ocupa la actual parroquia de Nuestra Señora del Carmen.

Sería la primera de las fundaciones de esta Orden calzada en Madrid, justo en el mismo tiempo en que paradójicamente en otros lugares, como en Andalucía, se estaba empezando a reformar esa Orden, y a implantar los primeros conventos descalzos carmelitas, promovidos por Santa Teresa. Desde entonces la familia carmelita se divide entre los calzados y los descalzos, al igual que estaba ocurriendo en otras Órdenes religiosas. En el convento del Carmen de Madrid, se había construido una iglesia provisional, y se terminaría al año siguiente.²² Ya a partir de 1611 se erigiría de nuevo la iglesia, concluyéndose a mediados del mismo s. XVII. Por tanto, esas obras coincidieron con el momento en que fray Francisco de Santiago dirigía su capilla musical. Según los diversos testimonios de la época, el convento era uno de los más amplios de Madrid. Da fe de ello también el número de frailes que llegó a albergar, que en 1664 y durante el s. XVIII llegaba a la centena.²³ Sin embargo, durante las primeras décadas del s. XVII, según los documentos capitulares conservados, el número de frailes presentes en el cabildo raramente llegaba a la treintena, afirmándose ser la mayoría de los que estaban en el convento.²⁴ Pero, incluso el número se reducía a la mitad si nos retrocedemos a la primera década de ese siglo. Por ejemplo en 1608 había una lista 12 de frailes, de los cuales fray Francisco de Santiago era el séptimo.²⁵ Esto

¹⁹ GARRIDO, Pablo M^a (O. Carm.), *El solar carmelitano de San Juan de la Cruz*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos, 2000, p. 109.

²⁰ STEVENSON, Robert, “Santiago, fray Francisco de...”, *op. cit.*, p. 39.

²¹ VELASCO BAYÓN, Balbino (O. Carm.), “El Convento del Carmen de Madrid en la primera fase de su historia”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIV (1977). Madrid, pp. 90-91.

²² *Idem*.

²³ VELASCO BAYÓN, Balbino (O. Carm.), “El Convento del Carmen de Madrid. Parte Segunda, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XV (1978). Madrid, p. 123. Velasco se basa en: Archivo General de Roma, O. Carm., II, C. O. 1 (30), *Liber Visitationis Ari 1600*, fols. 134v-136r.

²⁴ GARRIDO, Pablo (O. Carm.), “Capítulos de la provincia carmelita de Castilla de 1567 a 1672”, en *Carmelus*, 27 (1980). Madrid, pp. 137-155.

²⁵ Madrid, Archivo Histórico Nacional, Clero 3796 (Becerro 6º Memorias de Aníbal Cambi. L. 23. Nº 20), fol. 355.

nos hace pensar que la capilla musical que él dirigía en ese momento sería muy reducida.

Normalmente, las comunidades religiosas cantaban el canto llano, y no por tanto obras polifónicas, que significaban una mayor complejidad, y a la que estaban designadas las voces mejor preparadas del convento. Pero también suponemos que habría muchos ejemplos de piezas en las que los monjes cantarían la melodía principal, y el órgano acompañaría el resto del engranaje polifónico. Esto es la tendencia a la que se resolvió tras el Concilio de Trento. Es decir, que se primase una melodía, discriminando así la de las otras voces, las cuales perturbaban en cierto sentido la comprensión del texto, tal como se hacía hasta entonces con la polifonía contrapuntística. De este modo nacería el estilo musical barroco, cuya textura principal sería la de una melodía acompañada, más la voz del bajo reforzada. Ya desde los primeros años de la fundación de aquel convento carmelita madrileño, en la sacristía había un monocordio y un órgano.²⁶

Calificar a la música que se hacía en los antiguos conventos como “religiosa” podría ser una perogrullada. Pero no debemos olvidar que, si bien sobre todo hasta el s. XVII muchos de los músicos eran eclesiásticos, eso no era óbice para que éstos mismos pudieran hacer indistintamente música tanto religiosa como profana. Había momentos en la vida conventual destinados a la interpretación de obras seculares, tanto por la mera diversión como también para la atracción piadosa de los fieles, no sin la crítica de algunos sectores más ortodoxos de la Iglesia. De todas maneras, antes vamos a empezar a hablar de la música enclavada en la liturgia, siendo ambas inherentes en la vida diaria de cualquier cenobio durante el Antiguo Régimen.²⁷

Ya el propio San Gregorio Magno valoraba mucho la música como vía para comunicarse colectivamente con Dios.²⁸ Mucho más tarde, a partir de la polifonía la música religiosa estuvo sujeta a una continua y enorme evolución. Este género musical sacro era el más vanguardista hasta finales del s. XVI, estando por detrás y a gran distancia el profano. Si retrocedemos más en el tiempo, la diferencia entre la música sacra y laica es más evidente. Por el contrario, más adelante, con el barroco y coincidiendo con el nacimiento de la ópera, la música secular comenzaría lentamente a

²⁶ Madrid, Archivo Histórico Nacional, Clero 7047 (*Ynbentario de las cosas de la Sacristia de este monast.º de N. S.ª del Carmen de Madrid*. Año de M. D. lxxij Años), fols. 52 y 63v.

²⁷ No obstante, a diferencia de las órdenes mendicantes y monásticas, en otras posteriores como la Compañía de Jesús, no era obligatorio el rezo comunitario.

²⁸ Éste fue quien instituyó la *Schola Cantorum*, que mucho más lejos de ser una mera agrupación coral, era un sistema pedagógico de varios años destinado al aprendizaje de la música litúrgica.

tomar ventaja con respecto a la religiosa. De este modo, fue invirtiéndose poco a poco la preponderancia de la música profana sobre la religiosa en cuanto a difusión, modernidad e interés general, sobre todo después a partir del siglo XVIII.

En el caso concreto de la música sacra, no era de la misma trascendencia la que se hacía en las capillas catedralicias que en la de los conventos, salvo que éstos tuvieran una vinculación con la Casa Real, como por ejemplo el de las Descalzas Reales, o el de la Encarnación (Madrid). A su vez, la capilla musical de una colegiata tenía más importancia que la de una parroquia. En las catedrales o en las iglesias más importantes había un continuo empeño por conseguir a los mejores cantores e instrumentistas. De hecho, para ser maestro de capilla en esos lugares, había que superar unas fuertes pruebas de oposición. En los conventos, sin embargo, la labor del maestro de capilla no tenía normalmente un alcance más allá de su Orden, salvo excepciones, y su capilla musical estaba integrada por miembros de la misma comunidad.²⁹ Por la misma razón, las exigencias para ser maestro de capilla en un convento eran mucho menores, y las asignaciones surgían dentro de la misma Orden o incluso dentro del mismo convento, sin tener que recurrir a concursos públicos. Tampoco tenían que ir los maestros de capilla de los conventos a buscar voces lejos de la ciudad, como sí tenían que procurarlo por ejemplo los maestros de capilla catedralicios. Pero salvo esto último, lo cierto es que la función principal de estos músicos en las casas religiosas es muy parecida a la de otras capillas musicales, es decir, la de instruir en el canto llano (o canto gregoriano) al resto de los frailes del convento, además de llevar a cabo correcta y diariamente el importante apartado musical de la liturgia. También tenían que componer piezas *ex profeso* para alguna función principal o festividad concreta, a veces incluso en otros lugares más allá de las paredes conventuales.³⁰ De no disponer un convento de un maestro de capilla, se encargaría del desempeño musical uno o dos organistas y dos cantores, que lógicamente deberían tener una formación adecuada para ese cometido.

Una década después de que fray Francisco de Santiago abandonara este convento para pasar el resto de su vida en Sevilla, un compañero de la comunidad carmelita de

²⁹ Ya comentaremos la posible inclusión de niños en excepcionales funciones conventuales.

³⁰ El único testimonio que hemos encontrado en este sentido de este convento es bastante tardío, reseñado en RUIZ DE ELVIRA, Isabel (coord.); *Catálogo de villancicos en la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. Madrid, 1992, p. 233. En las *Obras poéticas póstumas* (1733), de Manuel de León Marchantes, figura en concreto un villancico que se cantó en el convento de Carmelitas Descalzas de Alcalá de Henares con motivo de la profesión de una religiosa, que lleva este siguiente encabezado: <<asistió la música del convento del Carmen Calzado de Madrid>>.

Madrid, fray Manuel Román, escribiría un libro en el que nos hace entrever el valor que la Orden carmelita concedía a la música tras la Contrarreforma:

<<Elucidación V: *Que nuestro Patriarca Elías enseñó a los monjes de su instituto a alabar a Dios en comunidad con Música y canto (...). Elías edificó en el Carmelo un oratorio, donde cada día se juntaban tres veces a cantar salmos, cánticos e himnos con el corazón y boca, al son de instrumentos músicos con alabanza de Dios (...). De modo que el gran Patriarca Elías, que enseñó a los monjes la vida solitaria y monástica, también le enseñó a alabar a Dios con música y cantos*>>.³¹

Además de tener protagonismo en los conventos la música durante la liturgia, los frailes tenían dos momentos libres al día: una hora después de cada almuerzo y cena. En ese momento podían interpretar obras profanas. Pero más allá del mero momento de distensión, la música profana estaba más desarrollada en la vida conventual de lo que nos podamos imaginar. De hecho, a mediados de ese siglo se copiaría en el mismo convento carmelita el *Libro de Tonos Humanos*, antología de música coral profana en la que participan dos compositores de la misma comunidad, relevantes de esa época: fr. Bernardo Murillo y fr. Manuel Correa.³²

Aprovechando el tiempo que estuvo fray Francisco de Santiago viviendo en Madrid, no es de extrañar que recibiera algunas clases del maestro de capilla de la Capilla Real, que fue desde 1598 hasta su jubilación en 1634 Mateo Romero, apodado “El Capitán” por su reputación entre los núcleos musicales. Bien es cierto que en los primeros momentos en que fray Santiago comenzó a ejercer como maestro de capilla en aquel convento carmelita, la corte de Felipe III se había trasladado a Valladolid en 1601. Pero a los cinco años, la Corona con su comitiva estaba de nuevo en Madrid. Sería por tanto entre 1606 y 1616 cuando a lo mejor fray Francisco de Santiago tendría contacto con Mateo Romero. Éste último compositor, de origen franco-flamenco pero afincado en España desde su infancia, contratado como cantor curiosamente en la Capilla Real, significó un papel importante en la introducción en España del *stilo moderno* de la música italiana. Es importante saber que tras dejar Mateo Romero aquel puesto en la Capilla Real de Madrid, fue invitado a Vila Viçosa por el duque de Braganza, futuro rey

³¹ ROMÁN, Fray Manuel (O.Carm.): *Elucidaciones varias de la antigüedad, dignidad y escritores ilustres de la Sagrada Orden del Carmen*. Madrid. Juan González, 1627, pp. 80-81.

³² No confundir con su homónimo, también portugués, y que era contralto en la capilla de la catedral hispalense. Para no mezclarlos, para referirnos al que era cantor, aunque ocasionalmente también compositor, lo llamaremos con su nombre completo, “Manuel Correa del Campo”, o bien como “Manuel Correa, racionero”. Aunque en la práctica el otro también era racionero, normalmente a los maestros de capilla no se les menciona como tal.

João IV, como sabemos. Lógicamente, en el reseñado *Index* de obras coleccionadas por este mecenas aparecen bastantes obras de Mateo Romero; concretamente cincuenta y dos villancicos. Ignoramos si fue fray Francisco de Santiago quien le recomendaría al futuro rey portugués que tuviera como maestro de capilla a Mateo Romero, que cuando dejó la Capilla Real de Madrid contaba con 63 años. Por otro lado, tampoco sabemos si la posible enseñanza que éste le pudiera dar a fray Francisco de Santiago le serviría para después tener buena reputación tanto en Sevilla, en Vila Viçosa y después en la corte Real de Lisboa. Posiblemente serían otros factores, que ya analizaremos.

Stevenson afirma que quien más seguramente le daría consejos musicales a fray Francisco de Santiago en Madrid sería Nicolás Dupont, cantor tanto en la capilla musical de Felipe II como en la de Felipe III.³³ Es como menos significativo que fray Santiago hiciera una misa parodia homónima con respecto al motete de este compositor flamenco titulado *Ego flos campi*. Sí sabemos que Dupont llegó a impartirle clases en Madrid al compositor Diego de Pontac, el cual mantuvo una estrecha relación con fray Santiago. No es de extrañar por tanto que ambos tuvieran al mismo profesor, aunque en dos periodos distintos, al ser Pontac de una generación más joven.

Insistimos que la creciente notoriedad que fue adquiriendo fray Santiago se debería a su posible contacto de alguna manera con algunos miembros de la Capilla Real. Sea como fuese, su labor musical llegó a los oídos de los canónigos de la catedral de Sevilla, los cuales estaban buscando un sucesor del cada vez más enfermo Alonso Lobo.

³³ STEVENSON, Robert (ed.); *Antologia de polifonia portuguesa (1490-1680)*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkia, 1982, p. XIX.

3. SU TRASLADO A SEVILLA.

3.1. Su reclamo por el cabildo de la catedral de Sevilla.

Estando Alonso Lobo cada vez más enfermo, los canónigos de la catedral de Sevilla decidieron el 7 de octubre de 1616 contar con fray Francisco de Santiago para que hiciera las *chanzonetas* que habitualmente se estrenaban para las festividades de la Concepción y las navidades. También dice el Acta Capitular lo siguiente:

<<...assi mismo le cometieron haga diligencia para traer a esta Sta. Iglesia muchachos que sirven de seises y una a los de tiple de que tiene noticia...>>.³⁴

Además de las *chanzonetas*, fray Santiago se ofreció a que en Navidad se hiciera <<un diálogo>>. Esto nos confirma que los numerosos villancicos que se hacían en esa época y en otras posteriores, se insertaban en algunas obras de teatro religioso. No tendría sentido que hubiera una cantidad considerable de piezas de este tipo si no fuera para integrarlas en ese contexto.

Ante tanta expectativa, tres días más tarde el cabildo pidió a los superiores carmelitas que dejaran permanecer a fray Santiago en Sevilla hasta pasadas las navidades.³⁵ A su vez, el cabildo se comprometió a que los seises ensayasen con el fraile todos los días desde entonces, casi desde mediados de octubre hasta las propias fiestas concretadas.

La llegada de fray Francisco de Santiago supondría un buen revulsivo para el cabildo catedralicio, que veía cómo el —hasta el momento— maestro de capilla Alonso Lobo, se apagaba por momentos. Una de las primeras novedades con las que se encontraron los canónigos nada más llegar fray Santiago a Sevilla era la posibilidad de contar con un capón por primera vez, ya que el músico carmelita conocía a uno en Madrid.³⁶ Esto nos hace suponer que ya en el propio convento madrileño del Carmen, del que venía fray Santiago, habría capones. Esto no nos extrañaría nada, pues al menos pocas décadas más tarde se reconoció a un capón en el mismo convento madrileño, que fue uno de los copistas del *Libro de Tonos Humanos*, y que firma como <<Diego Pizarro, capón>>.³⁷ De este asunto de los capones hablaremos en otro apartado.

³⁴ AA.CC. ACS., 07-10-1616, fol. 145.

³⁵ *Idem.*, 10-10-1616, fol. 145.

³⁶ *Idem.*: <<... den orden para que escriba mañana a madrid por el muchacho caponcito de que a dado noticia y se llame para determinar cerca de lo demas queste para ofrece hacer enservicio desta Iglesia>>.

³⁷ E: Mn, M 1262, fol. 6.

Justa tras terminar aquellas fiestas navideñas de 1616, el cabildo se reunió el 9 de enero de 1617 para finiquitar los servicios prestados por fray Francisco de Santiago durante esas pasadas navidades:

<<Que se llame para determinar la remuneracion que se hara al para maestro Santiago por el trabajo que atenido en las fiestas de navidad y Reyes y en haver enseñado los seises y para tratar si se recibira al servicio desta Sta. Iglesia para el gobierno de la Musica y determinar serca desto y la forma y modo que en ello se tendra todo lo que al Cav. pareciere y fuere servido>>.³⁸

Sin duda, los canónigos estaban muy satisfechos con fray Santiago, y dos días más tarde, más de las tres cuartas partes votaron que siguiera como maestro de capilla segundo, hasta que muriese Alonso Lobo. Por el tiempo que éste estuviera viviendo, fray Santiago cobraría 400 ducados anuales. Después sería directamente el sucesor de Alonso Lobo. El cabildo ya tenía el permiso necesario de los superiores carmelitas para obtener ese puesto de fray Francisco de Santiago. Por su tiempo trabajado desde principios de octubre hasta esa fecha, los canónigos concretaron darles 100 ducados.³⁹ El fallecimiento de Alonso Lobo ocurrió tres meses más tarde, el 5 de abril de 1617, y por tanto desde entonces fray Santiago obtuvo directamente su nuevo cargo.

3.2. Su adaptación a la Sevilla de Velázquez: núcleo de portugueses.

Tras la unión de Portugal a la corona de España en 1580, por razones dinásticas durante el reinado de Felipe II, muchos lusos decidieron trasladarse a Madrid y sobre todo a Sevilla.⁴⁰ Los historiadores han coincidido en que bastantes de estos que migraron eran judeoconvertos, huyendo de la rigidez de la Inquisición en su reino.⁴¹

En la primera mitad del siglo XVII, Sevilla era una ciudad cosmopolita y multirracial, como captó Cervantes en sus novelas. Allí llegaban muchos mercaderes alemanes, franceses, catalanes, vizcaínos, genoveses..., con la esperanza de probar suerte con sus oficios. Fruto de esa realidad, los propios nombres de algunas calles

³⁸ AA.CC. ACS., fol. 1, 09-01-1617.

³⁹ *Idem.*, fol. 2v., 11-01-1617.

⁴⁰ Tras la muerte de Sebastián I de Portugal no había quedado ningún descendiente directo al trono. Lo tomó el tío abuelo de aquel, el Cardenal Enrique. A su muerte, se autoproclamó rey el prior de Crato, Antonio, que era nieto de Manuel I. Siendo el rey español Felipe II otro de los candidatos al trono portugués, sus tropas cruzaron la frontera por Elvas, y después entraron en Lisboa, coronándolo con el nombre de Felipe I de Portugal. Era el preferido por la nobleza y clero, aunque no por la mayoría del pueblo llano.

⁴¹ Sobre la colonia portuguesa establecida en Sevilla durante el siglo XVII, puede consultarse el artículo de LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de: "A Colónia Portuguesa de Sevilha.Uma Ameaça Entre a Restauração Portuguesa e a Conjura de Medina Sidónia?" en *Penélope. Fazer e Desfazer a Historia*, nº 9-10. Lisboa, 1993, pp. 127-134.

colindantes o cercanas a la catedral hacían alusión a esos grupos de comerciantes, como es el caso de la calle Génova, Alemanes, Francos, o Catalanes.⁴² Sevilla era durante aquel momento la ciudad más grande de la Península Ibérica, y una de las más pobladas de Europa, con 130.000 habitantes.

Según el padrón realizado en 1642,⁴³ había en Sevilla 31.214 familias, de las cuales 3808 eran portuguesas.⁴⁴ No queremos atiborrar al lector de datos innecesario, sino sacar conclusiones interesantes de ese informe. Por ejemplo, de lo anteriormente dicho, sabemos que ese año algo más del 12% de la población sevillana era portuguesa, una cantidad importante. Si lo comparamos con la comunidad extranjera que había en Sevilla, que formaba casi el 19%, el 65% eran lusos, es decir una gran mayoría.⁴⁵ Pero tengamos en cuenta que en 1642 ya se había producido de nuevo la separación entre Portugal y España dos años antes, y que además justo en 1640 la Inquisición española había comenzado a ser más intolerante con los conversos. Por tanto, sacamos la conclusión de que el número de portugueses residentes en Sevilla unas décadas antes podría haber sido incluso mucho mayor que el que hemos reseñado. De esto tenemos en claro que cuando fray Francisco de Santiago se trasladó por primera vez a Sevilla a finales de 1616, se encontraría cómodo ante tantos compatriotas.

La ciudad contaba con 28 parroquias, un número relativamente corto si se compara con las dimensiones y riqueza de su feligresía. Pero si nos referimos al número de conventos, hay que decir que hasta la desamortización general de 1835-1836, éstos poblaban buena parte del extenso centro de la ciudad, además de los arrabales. Según Espinosa de los Monteros,⁴⁶ en el año 1630, en la capital hispalense había 1500 religiosos, repartidos en 33 conventos de frailes. A estos había que sumarles las monjas que residían en los 27 conventos femeninos, los clérigos seculares, y los religiosos de

⁴² En una gran parte, se mantiene la misma nomenclatura de esas calles.

⁴³ Archivo General de Simancas, GA. Leg. 1455. El padrón fue solicitado por el magistrado Juan de Santelices el 2 de diciembre de 1642, tras solicitar <<que cada cura volviese a recorrer por las casas de las suyas [parroquias] los Padrones deste año con todo secreto diligencia y cuidado...>>.

⁴⁴ Esa cantidad es casi el doble de lo que muchos historiadores han aportado al respecto. Por ejemplo, Robert Stevenson dice en su citado artículo sobre fray Francisco de Santiago, que en 1640 había 2000 familias portuguesas, basándose a su vez en el libro de DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Orto y Ocaso de Sevilla. Estudio sobre la prosperidad y Decadencia de la Ciudad durante los Siglos XVI y XVII*. Sevilla. Diputación de Sevilla, 1946, p. 47.

⁴⁵ Salvo los francos y los esclavos, que formaban cada uno más del 2,5%, los otros grupos no llegaban al 1%, como son por orden descendente los vizcaínos, los flamencos, los genoveses, los catalanes, los ingleses y los holandeses.

⁴⁶ ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.; *Segunda parte de la Historia, Antigüedades y grandezas de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1630, libro 7º, p. 110.

tránsito, que generalmente se dirigían a las Indias. En total, como dice el abad Gordillo refiriéndose a la misma época:

<<El copioso ejército de la milicia clerical, secular y regular, de tantos clérigos y religiosos que es cierta la cuenta de que pasan de los dos mil en números>>.⁴⁷

Si sumamos los conventos masculinos y femeninos junto con las parroquias, el número llega a los cien edificios religiosos a finales de aquel siglo, sin contar capillas y otras iglesias. Por tanto, es habitual en la Sevilla del s. XVII la presencia continua de la arquitectura religiosa.⁴⁸ La Iglesia pasaba sus mejores momentos de popularidad durante dicho siglo, en tiempos además de adversidades continuas. Estos reveses son fácilmente achacables —según el pensamiento del momento— a la irritación divina con respecto al pecado. Tenía tanto poder la Iglesia española, que su función no se limitaba a conducir la fe y las mentes de la sociedad. Se podía comparar su papel al que en tiempos modernos hace el Estado, que es la de amparar a las personas, aunque en el primero de los dos casos de manera asfixiante en muchas ocasiones, con la intemperante excusa de resguardar la verdadera creencia.

En cuanto a las mentalidades de la época, basándonos en testamentos, epistolarios y documentos íntimos estudiados por los antropólogos, se observa que los sevillanos de ese tiempo eran personas de mucha fe, aunque a veces no actuasen de acuerdo con sus creencias. A pesar de ser una ciudad en la que en ese siglo se gastasen una gran cantidad en obras de caridad y beneficencia, y la capacidad piadosa estuviera en cualquier rincón, a su vez se cometían delitos de todo tipo.

Cuando llegó fray Francisco de Santiago a Sevilla, es lógico pensar que se alojase —al menos provisionalmente— en la casa principal de su comunidad, el convento del Carmen, homónimo al de Madrid, y de donde venía. Aquel edificio, que cinco décadas más tarde se convertiría en la Casa Grande de los carmelitas en Andalucía, era ya en ese año de 1616 uno de los conventos más grandes y hermosos de la ciudad. Sus claustros se habían construido de nuevo a finales del siglo pasado, acorde con el nuevo estilo, y su templo se había terminado de reformar en 1609.⁴⁹ Sin embargo, sabemos que fray Francisco de Santiago prefirió acomodarse en el segundo convento carmelita calzado de

⁴⁷ SÁNCHEZ GORDILLO, Alonso; *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Sevilla. Ed. Jorge Bernal, 1982, p. 44.

⁴⁸ Si bien en menor medida, afortunadamente en la actualidad todavía permanecen en esta ciudad buena parte de los edificios barrocos construidos con una finalidad sacra, aunque algunos en el presente tengan otro uso.

⁴⁹ Cfr.: TABALES RODRÍGUEZ, Miguel Ángel-POZO BLÁZQUEZ, Florentino-OLIVA ALONSO, Diego; *El Cuartel del Carmen de Sevilla. Análisis Arqueológico*. Sevilla. Junta de Andalucía, 2002.

Sevilla, el Colegio de San Alberto, y que se había erigido poco más de una década antes de su llegada, en 1602, por lo que también estaba en pleno proceso constructivista.⁵⁰ Éste edificio estaba más cerca de la catedral que el convento del Carmen, por lo que por eso prefirió fray Santiago albergarse bastante tiempo allí, salvo unos años que estuvo en una casa particular, sobre todo al principio. Las primeras actas capitulares que nombran a este compositor confirman a aquel colegio carmelita como su primer lugar de residencia:

<<...el día que dicho padre Santiago no pudiere venir a esta Iglesia [la catedral] baian los seises al Colegio de San Alverto donde estara para este efecto>>.⁵¹

Por estas fechas, los seises no estaban aún bajo su tutela. Solo sería a partir del 1 de enero de 1619 cuando pasó fray Francisco de Santiago a ocupar <<los aposentos de Enrique Franco en San Miguel>>.⁵² El anterior inquilino era curiosamente el organero de la catedral de Sevilla desde 1593.⁵³ No sería extraño que ambos compartieran la casa.

3.3. Una posible amistad entre fray Francisco de Santiago y Diego Velázquez.

En el céntrico barrio sevillano de San Miguel compartían vecindad fray Francisco de Santiago y el pintor Diego Velázquez, que había contraído matrimonio el 23 de abril de 1618 con Juana Pacheco, hija de su antiguo maestro, Francisco Pacheco. La joven pareja decidió seguir viviendo en la casa de Pacheco, o en una cercana, hasta 1621.⁵⁴ De hecho, sus dos hijas fueron bautizadas en la misma parroquia de San Miguel, situada a pocos metros de la casa de los suegros de Velázquez.⁵⁵ Los vínculos artísticos entre Pacheco y Velázquez serían más fuertes aún.⁵⁶

Por otra parte, las pocas reseñas sobre fray Francisco de Santiago apuntan a que era <<un músico erudito>>,⁵⁷ y su trato frecuente con la nobleza tanto española como portuguesa dice mucho de ello. Por tanto, no sería una sorpresa que frecuentase algunas

⁵⁰ Véase: PÉREZ CANO, M^a Teresa; *Patrimonio y Ciudad*. Sevilla. Universidad de Sevilla, 1995, pp. 72-73.

⁵¹ AA.CC. ACS., 10-12-1616, fol. 146.

⁵² *Idem.*, t.45, fol. 143v^o

⁵³ GESTOSO Y PÉREZ, José, *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla. Tomo I. Oficina de La Andalucía Moderna, 1899, p.

353. A este organero habría que sumarle sus posibles hijos, llamados Pedro y Francisco Franco, y posiblemente del mismo parentesco serían Bartolomé y Juan de Porras Franco. Toda esta zaga de organeros trabajaron en Sevilla y la provincia durante la primera mitad del s. XVII.

⁵⁴ Consta que unas viviendas que recibió Diego como dote no fueron habitadas por él, sino que fueron arrendadas. Véase documentos 13-17 en *Varia Velazqueña*. Madrid, 1960, II, pp. 218-220.

⁵⁵ El templo de San Miguel, y con esa su parroquia, desapareció en el S: XIX.

⁵⁶ Véase: PÉREZ LLOZANA, Manuel; “Velázquez en el entorno de Pacheco: las primeras obras”, en *Ars Longa* (1991). Valencia. Universitat de València, pp. 89-102.

⁵⁷ FONSECA E VASCONCELLAS, Joaquim Antonio da, *Os músicos portugueses* (Oporto, 1870), P. 156.

de las corrientes tertulias de la academia de Pacheco, y que de este modo conociera en persona a Velázquez. Pacheco estaba muy metido en los ambientes culturales, nobiliarios y especialmente religiosos de Sevilla, pues de hecho era “veedor de pintura sacra” desde 1618, cargo concedido por la Inquisición. Gracias a los contactos de Pacheco, Velázquez tuvo como uno de sus primeros clientes a los carmelitas calzados. El joven pintor hizo para el convento del Carmen de Sevilla el *San Juan en Patmos* y la *Inmaculada Concepción*, dos de sus primeros cuadros conocidos.⁵⁸

Aunque ya hemos dicho que fray Francisco de Santiago tenía más trato con el otro convento carmelita de Sevilla, el Colegio de San Alberto, sin embargo en el tiempo que estuvo arrendado en esa casa en San Miguel, se encontraba a menos de cinco minutos del convento del Carmen. Se nos antoja muy probable que el compositor visitase habitualmente la casa principal de su orden, bien para resolver algunos asuntos o bien para participar en alguna función religiosas. En este caso tendría conocimiento de esos dos cuadros recién pintados por su convecino Velázquez.

Además, la relación de Diego Velázquez con esta orden religiosa no sería solo de un mero trato profesional, puesto que de hecho en su boda estuvo entre los invitados el poeta fray Pedro de Frómesta, conventual del Carmen de Sevilla.⁵⁹

Hay otro punto en común entre el músico luso y el universal pintor, y es el más que probable origen portugués de éste último. Los abuelos paternos de Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y María Rodríguez, llegaron a Sevilla provenientes de Oporto, y posiblemente serían conversos. De ahí el intento del pintor por ocultar esos orígenes, firmando en su casamiento como “Diego de Silva Velázquez, y poco después invirtiendo el orden de estos apellidos.⁶⁰ De todas formas, los padres del pintor eran sevillanos, y cuando posteriormente Velázquez estuvo en la corte, le apodaban “el sevillano”, y no “el portugués”. Por tanto, admitimos que este último argumento es mucho más vago que los primeros sobre la posible simpatía entre fray Santiago y el famoso pintor.

⁵⁸ Se encuentran estos lienzos actualmente en la National Gallery de Londres.

⁵⁹ La boda de Velázquez está descrita perfectamente en una poesía del Baltasar de Cepeda, cuyo epígrafe lo escribió el mismo Pacheco: <<*Romance que hizo el Licenciado Baltasar de Cepeda, aviéndose hallado en la boda de mi hija, doña Juana Pacheco, con Diego Velasquez, donde estuvieron el Doctor Sebastián de Acosta, el Pe. mo. frai Pedro de Frómesta, Franco. de Rioja, don Alonso de Avila i otros muchos. en 13 de Abril año 1618*>>. La fecha está errada; fue el día 23. Publicada por Williams L. Fichter, "Una poesía contemporánea inédita sobre las bodas de Velázquez", en *Varia velazqueña*, 1, Madrid, 1960, pp. 636-639.

⁶⁰ Esto era algo habitual en el s. XVII para esconder un linaje más que controvertido, con tintes conversos, como sería este caso.

3.4. Los esclavos en Sevilla y sus motivos de inspiración en la música de fray Francisco de Santiago.

La misma collación de San Miguel en donde vivió un tiempo fray Santiago no era una de las más pobladas de la ciudad: exactamente 544 familias en el año 1642. Esta cifra contrasta con las de otros barrios cercanos a aquel, como Omnium Sanctorum, San Vicente o San Lorenzo, en los que el número de gente llegaba a triplicarse.⁶¹ Sin embargo, si de algo destacaba San Miguel era por ser el tercero de los barrios sevillanos que más acogía a los esclavos. Si además hacemos la proporción con el ya citado número de vecinos allí registrados, era la collación con más número de esclavos. Los 73 esclavos reconocidos en ese barrio en aquel padrón de 1642 suponían el 13 % de su vecindad. Muchos de ellos procedían de Guinea o del Congo, y muchos iban trasladados desde Sevilla a Hispanoamérica para hacer trabajos forzados. La Corona española se había comprometido a proteger a los indios americanos, y a no someterlos a la esclavitud.⁶²

Otros esclavos trabajaban en las casas sevillanas más pudientes. El propio Velázquez tuvo a uno mulato procedente de Antequera, llamado Juan de Pareja, al que llegó incluso a retratar el afamado pintor. Posteriormente el esclavo fue liberado. Éste ayudaba al artista a preparar los lienzos y a moler los colores. Francisco Pacheco también tenía un esclavo, por lo que sería habitual entre los pintores tener a uno para esas labores de ayuda.

En esa etapa sevillana, Velázquez hizo además el cuadro “La Mulata” (también llamada “la Sirvienta”, o incluso “La Cena de Emaús”). Estos mismos rasgos étnicos de nariz aplastada y labios gruesos aparecen en varios personajes de los cuadros del pintor en ese periodo sevillano. Que viviera Velázquez en un barrio con una gran población de esclavos sin duda influiría en sus pinturas, porque los vería diariamente con naturalidad.

Decimos esto por lo que eso nos puede interesar para nuestra investigación referida a fray Francisco de Santiago. Al estar en el mismo barrio, seguro que esto igualmente influiría en la música más secular del maestro de capilla, aun sin perder estas piezas nunca el sentido moralizante y evangelizador del momento.

⁶¹ La zonas de la ciudad más poblada eran la de la catedral (con 5740 familias), Santa Ana (Triana, con 3122), y la de San Salvador (con 2778).

⁶² Las leyes que se iban aprobando surgiendo en las Cortes españolas durante el s. XVI al respecto, hablan de que los indios tenían la obligación de trabajar, pero teniendo que ser remunerados, y teniendo el derecho al descanso. Eso no les impedía recibir la instrucción de la Fe Católica. También tenían derecho a tener su propia casa y a labrarla como quisieran.

Cuando después pasaría fray Francisco de Santiago el resto de su vida en el ya citado convento de San Alberto, de la collación de San Isidoro, podemos decir que igualmente estaba muy cerca de otro de los núcleos de esclavos que más se concentraban en Sevilla, como era el barrio del Salvador, que en verdad colindaba con el de San Miguel.⁶³

Decimos todo esto porque en esa época hubo un subgénero de villancicos los cuales imitaban de forma graciosa la jerga de diferentes grupos sociales, y los que más se veían eran los llamados “villancicos de Negros”.⁶⁴ Estas piezas consistían en parodiar el chapurreo del castellano por parte de los esclavos de raza negra. En contra de lo despectivo y molesto que hoy en día podrían tener esas piezas si fueran de nueva creación, en aquel contexto de la primera mitad del s. XVII se trataba la figura del “Negro” como algo simpático, exótico si se quiere, e inofensivo. No vemos que tuviera un sentido despreciativo, según los códigos de la sociedad del momento, pues simplemente las normas sociales estaban muy establecidas y marcadas. De hecho, aquellos villancicos no tenían un carácter reivindicativo, sino si acaso tenía la finalidad última de evangelizar a esas personas.

En esos villancicos, también llamados ocasionalmente *guineanos*, se alteran las consonantes líquidas, los finales de palabras elididos, y se intentan representar ortográficamente los ensordecimientos de las consonantes palatales.

En el *Index* de João IV se han localizado hasta 59 villancicos considerados de “Negro” de diversos compositores, de los cuales casi un tercio, es decir al menos 17 de ellos, son de fray Francisco de Santiago.⁶⁵

En general, en esos villancicos frecuentemente hay personajes arquetipos como *Flasico* en vez de Francisco, y *Andlea* en vez de Andrea, así como una serie de nombres expresados en su diminutivo y repetidamente terminados en –iyo. Por sus procedencias, también aparecen trocados Tombuctú por *Tombucutú*, o Congo por *Monocongo*. También puede haber procedencias raciales, como referencias a los Mandinga. Todos estos personajes mantienen un trato familiar en términos de *mano*, por hermano; o *plimo*, por primo.

De este mismo tipo de parodias idiomáticas es el villancico sub-considerado “gallego”, “portugués”, y en menor medida “vizcaíno” o incluso “morisco”.

⁶³ La fusión entre esos dos barrios se produce en la conocida calle Sierpes.

⁶⁴ Véase la tesis de VODOVOZOVA, Natalie, *A contribution to the history of the villancico de Negros*. Vancouver. University of British Columbia. Octubre de 1996.

⁶⁵ En nuestras transcripciones se incluye un villancico de negro: *Y dice ben*.

3.5. Una contrariedad: la pérdida de su casa.

Fray Francisco de Santiago estuvo viviendo en aquella casa en el barrio de San Miguel solo unos años, pues inesperadamente su vivienda se derrumbó. La razón fue que una de las continuas arriadas de Sevilla se llevó ésta y 700 casas más. En este sentido, la antigua collación de San Miguel era una de las más castigadas. Se sitúa colindantemente con la Alameda de Hércules, un paseo creado por el Conde de Barajas en 1574. Éste Asistente de Sevilla fue quien mandó poblar esta zona de frondosos árboles y bellas fuentes lo que hasta entonces era un pantano, con la poca salubridad que eso conllevaba en la zona. Es lógico que a pesar de haberse ido secando aquel pequeño cauce, cada vez que hubiera unas fuertes lluvias en Sevilla, el Guadalquivir se inundase primero toda esa zona, que está incluso a un nivel por debajo que el del mar.⁶⁶ La embravecida corriente fluvial penetraba con facilidad por los husillos, inundándose al poco tiempo amplias extensiones de la ciudad, convirtiéndolas en lagunas cenagosas y pestilentes al arrastrar agua sucia. Había unas grandes deficiencias en las redes de expulsión de aguas hacia el exterior. El aspecto que quedaba tras la retirada del agua era desolador, pues las calles y los bajos de las viviendas estaban rodeados de barro, basura y elementos producidos por las materias fecales.

Pero hay algunas de las inundaciones que fueron difíciles de olvidar durante mucho tiempo, y fue la que ocurrió el 25 de enero de 1626, repitiéndose una semana más tarde. El jueves 22 comenzó a salirse el río, y del sábado al domingo, el refuerzo de tablas que reforzaba la puerta del Arenal se rompió, entrando el agua en la ciudad a raudales. En este caso la inundación no había comenzado por la Alameda, otro de los puntos más frágiles para estas situaciones, como ya hemos dicho.

Por una carta de don Juan de Setina, abogado de la Real Audiencia de Sevilla a un amigo suyo de Salamanca fechada el 10 de febrero de ese año, sabemos del horror que estaba ocurriendo, porque por esas fechas no había desaparecido del todo la tragedia:

<<Aquí fue a una el clamor de las campanas, el alarido de la gente que perecía, el ruido del agua, el temeroso soplar del viento, el estrago de las casas que venían al suelo. Quién podrá explicar, señor, la confusión de aquella noche pues el reparo era imposible e inevitable la ruina>>.⁶⁷

Continúa esta desoladora crónica con lo siguiente:

⁶⁶ Esta circunstancia se fue repitiendo cada poco tiempo durante buena parte de la historia de esta ciudad de Sevilla, extendiéndose en el tiempo hasta incluso mediados del s. XX.

⁶⁷ Cit. en CARMONA, Juan Ignacio, *Crónica urbana del malvivir (S. XIV-XVII): insalubridad, desamparo y hambre*. Sevilla. Universidad de Sevilla, 2000, p. 105.

<<De esta vez, señor, queda arruinada la mejor población de Europa, pues son más de setecientas casas las caídas (y los muertos son tantos que hasta ahora no se ha podido hacer cómputo de ellos) y aun no está la ciudad desembarazada del agua (...). El daño es increíble y no mintió quien dijo que llegaba a valor de doce millones de ducados>>.⁶⁸

Dos días después de la fecha de esta carta, Sevilla se volvió a inundar. Fue el desbordamiento del Guadalquivir más terrorífica de todo el s. XVII a su paso por la capital hispalense, afectando, como decimos, la casa en donde se alojaba fray Francisco de Santiago. Su vivienda se calló con la primera de esas dos arriadas casi seguidas, ya que el 4 de febrero de 1626 ponía a conocimiento del cabildo lo que le había ocurrido:

<<Que se llame para la petición del Maestro de capilla que pide se le den los aposentos del ejercicio de canto de órgano por algún tiempo hasta que se acomode de casa por quenta con la avenida del río se le cayó la suia>>.⁶⁹

El cabildo le dio un plazo de hasta el día de San Juan para que pudiera buscar casa para dormir.⁷⁰ No hemos podido saber dónde fue su siguiente morada. Solo sabemos, de todas maneras, que en el momento en que dejó sus tareas como maestro de los seises, vivió hasta su muerte en el citado Colegio de San Alberto, con sus hermanos carmelitas.

⁶⁸ Cit. en CARMONA, Juan Ignacio, *Crónica urbana del malvivir (S. XIV-XVII): insalubridad, desamparo y hambre, op. cit.*, p. 106.

⁶⁹ AA.CC. ACS., 04-02-1626, fol. 14.

⁷⁰ *Idem.*, 09-02-1626, fol. 15.

4. LA CAPILLA MUSICAL DE SEVILLA.

4.1. Las capillas musicales y su organización interna.

Es sabido que, hasta que en el siglo XIX se fueron fundando los conservatorios y las orquestas profesionales, la vida musical estaba regida por las capillas musicales. Éstas fueron desapareciendo al finalizar el Antiguo Régimen, o al menos con la función formativa a la que nos vamos a referir a continuación. Desde finales del s. XVIII, el Estado comenzó a ocuparse de la educación general. Pero retrocediéndonos en el tiempo, hasta ese cambio de Régimen, la Iglesia era la que llevaba a cabo la formación de los niños, a no ser que éstos procedieran de una estirpe nobiliaria, y que por tanto recibían una educación particular, en sus casas.⁷¹ Salvo este último ejemplo, la enseñanza se ejercía en las catedrales, colegiatas, parroquias y conventos. El origen social de los niños cantores se sabe por sus expedientes de ingreso. En muchas ocasiones, eran hijos de servidores de los propios centros religiosos, como campaneros, pertigueros, o los propios músicos ministriles.

Por otro lado, en esos lugares se favorecía la inclusión de algunos niños pertenecientes a familias poco pudientes, que en la práctica era una gran parte. Estos padres humildes tenían el privilegio y el alivio económico de que sus hijos pudieran recibir una educación adecuada, y aspirar con ello a tener una vida mejor que la de sus progenitores.

Los chicos eran admitidos si tenían al menos unos rudimentarios conocimientos de escritura y lectura gramatical, y por supuesto una buena voz y aptitudes musicales. Conforme avanzaba el siglo XVII, se incluía en dichos requisitos un nuevo condicionante, y que era el de ser “cristiano viejo” hasta incluso los familiares de varias generaciones precedentes.

Dicho todo esto, si bien la importante labor pedagógica de la Iglesia en ese tiempo es innegable, no es menos cierto que a su vez, esa educación estaba puesta al servicio de la liturgia, lo cual era normal en la mentalidad cristiana. La música desempeñaba una función preponderante en las celebraciones religiosas, por lo que música y liturgia difícilmente se podían desligar una de la otra.⁷² De ahí el gran valor de la música en la

⁷¹ BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé, *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España: Edades antigua, media y moderna*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.

⁷² Vamos a limitarnos a hablar casi exclusivamente de las capillas musicales en el entorno religioso, si bien, sabemos que aquellas como espacio podían estar en muchas ocasiones integradas a su vez en los propios palacios.

enseñanza regida por la Iglesia. Pero además, los niños estudiaban también otras materias como gramática, latín, matemáticas, etc...

Centrándonos en las capillas musicales, hay que definir primero que el nombre de éstas procedía del espacio físico o del aula del templo en el que se daban las clases y los ensayos musicales, sea en una iglesia, convento, corte real o casa de nobleza. Aquella labor pedagógica se hacía en algunas de las capillas laterales de la nave principal del templo. De todas maneras, en otros documentos se nombran los claustros como el lugar de ensayo.⁷³

La capilla musical era también el recinto habitual en donde se encontraban los armarios con los libros corales.⁷⁴ Era obligación por parte del maestro de capilla el cuidar de éstos, tal como de forma generalizada se aprecia en las diversas documentaciones capitulares. Tomando como modelo la catedral del León, leemos:

*<<Ha de tener [el maestro de capilla] a su cargo los libros que hubiere de música, mandando a uno de los muchachos del coro que hubiere en su casa, los guarde en uno de los cajones que para eso hay en la capilla que estará señalada para cantar (...) procurando que haya en ella libros de canto llano y de órgano los que sean menester para cantar y enseñar a todos>>.*⁷⁵

Sobre el mantenimiento de los mismos, en los Estatutos de la catedral de Sevilla, se establece lo siguiente:

*<<Item. Que los libros que estén en el choro que ligeramente se puedan hurtar esten con cadenas>>.*⁷⁶

Se insistía mucho en la necesidad continua de reformar los libros de coro.

Los libros que se encontraban en ese armario eran, en un primer bloque, libros de enseñanza del maestro o arte musical,⁷⁷ libros de canto de coro, y libros instrumentales.

En un segundo bloque de libros se encontraban los que contenían la liturgia cantoral, intitulados *liber chori* o *liber usualis*, además de otros que solían utilizar los maestros de capilla con los niños, como los misales, pasionarios, *kyriales*, etc. En

⁷³ Es llamativo que, en Toledo, a los maestros de capilla se les llamaban los “claustreros”.

⁷⁴ En el caso de las catedrales, la actividad musical estaba repartida en varias capillas diferentes.

⁷⁵ ÁLVAREZ PÉREZ, Jose María, “La Polifonía Sagrada y sus maestros en la catedral de León durante el siglo XVII”, *Anuario Musical*, 10 (1957), p. 153.

⁷⁶ *Estatutos y constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla*. 1513, p. 163v.

⁷⁷ Los libros didácticos de música más utilizados entre los siglos XVI y XVIII fueron: el *Ars cantus plani portus musicae* (Salamanca, 1504), de Alfonso de Castillo; el *Libro de música práctica* (Barcelona, 1510), de Francisco Tovar; el *Arte de canto llano y canto de órgano* (Valladolid, 1592), de Francisco Montanos; *Laura de Música eclesiástica* (Madrid, 1644), de Juan Ruiz de Robledo; y la *Llave de la modulación o antigüedad de la música* (Madrid, 1752) del P. Antonio Soler.

ocasiones los propios maestros escribían manuales en conformidad con las costumbres de una catedral en concreto.⁷⁸

En un tercer bloque estarían los libros de polifonía impresos y manuscritos, de autores españoles, como Victoria, Morales, Guerrero; como también de los más conocidos extranjeros, como Josquin, Orlando di Lasso o Palestrina.

Los momentos de la liturgia en los que los niños cantores tenían que participar, estaban bien establecidos en muchas catedrales. Solían actuar como solistas en los versículos, antífonas o simplemente en solos de voces blancas en la polifonía. También en momentos en los que su interpretación pudiera ayudar al esplendor litúrgico. Los niños asistían a los cultos más solemnes del Adviento y Navidad, de la Cuaresma y Semana Santa, Ascensión, Pentecostés y Corpus, además de las festividades mayores de la Virgen y los Santos.

Durante las celebraciones litúrgicas, en la catedral de Sevilla la barandas de hierro del coro, así como la verja del altar, se cerraba con pestillo,

<<porque no dexen entrar legos sino fueran tales personas de calidad, ni a los pages ni criados de Beneficiados, e que no se de lugar que nadie se asiente entre los Beneficiados ni entren mugeres por el choro>>⁷⁹

Las capillas musicales estaban constituidas internamente de manera muy jerárquica.⁸⁰ Más si cabe si se trataba de las capillas regidas por la Iglesia, ya que por encima del maestro de capilla, estaba el propio cabildo. Éste era quien tenía la última palabra a la hora de contratar, cesar, penar, etc., a cualquier miembro de la capilla musical, incluyendo por tanto al maestro de capilla. Además todas las decisiones de los canónigos se hacían mediante votos.⁸¹ En las capillas musicales de casas nobiliarias, lógicamente el máximo mandatario era el noble o mecenas.

La composición de una capilla musical se dividía básicamente en dos grupos: uno vocal y otro instrumental. A su vez, estaban dirigidos por el maestro de capilla.

⁷⁸ Es el caso de *Breve instrucción de canto llano, como para cantar epístolas, lecciones, prefacios y evangelios y otras cosas que cantan conforme al estilo de la Santa Iglesia de Sevilla ordenada por Luis de Villafranca maestro de los mozos de coro de dicha iglesia*. Sevilla, 1565.

⁷⁹ *Estatutos y constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla*. 1513, p. 33v. Los “Beneficiados” eran clérigos que disfrutaban un beneficio eclesiástico. Esto era exactamente el derecho y un título para percibir y gozar las rentas y bienes eclesiásticos. El beneficio se consideraba como contrapartida del oficio, de ahí el dicho popular: “No hay oficio sin beneficio”.

⁸⁰ Nos puede recordar en este sentido lo que posteriormente serían las orquestas, coros y bandas.

⁸¹ En el caso, por ejemplo, de la catedral de Sevilla, para llevarse a cabo los diversos aspectos que iban surgiendo (había tres cabildos ordinarios cada semana), se utilizaban habas blancas o negras como mecanismo rudimentario para votar.

El grupo vocal estaba formado solo por niños y hombres. A los niños quedaba reservada la primera voz, la más aguda. Los adultos se dividían en función de la extensión de sus voces en: *tiple* o *cantus*,⁸² *contralto* o *altus*, *tenor* y *bajo*.

El número de cantores asalariados de la capilla musical variaba durante el s. XVII, no por razones estilísticas, sino más bien económicas. Durante buena parte de la primera mitad de ese siglo, y más en concreto, durante el magisterio en la catedral de Sevilla de Alonso Lobo y después el de fray Francisco de Santiago, el número era de 20 cantores, algo superior a cuando era maestro de capilla de ese templo catedralicio Francisco Guerrero, a finales del s. XVI. Con ese dato, esta capilla musical era en ese momento una de las más grandes de la Península Ibérica. Sin embargo, la tendencia tras dejar el puesto fray Francisco de Santiago en 1643 y ser cogido por Luis Bernardo Jalón, era la de ir reduciendo el número de cantores a la mitad. Curiosamente, a su vez, la tendencia musical compositiva era la de ampliar el número de las voces polifónicas. Por ejemplo, la obra *Conceptua Tua* de fray Francisco de Santiago (Archivo Musical de la Catedral de Sevilla) es para 12 voces. Por tanto, si en el siglo XVI, cada cuerda vocal lo ocupaban cuatro cantores, en el siglo XVII cada parte diferente lo hacían uno o dos intérpretes.

A partir del siglo XVII comenzaron a formarse los colegios, se entiende que religiosos. De esta manera, la función didáctica de las capillas musicales se fue trasladando a esos centros, en los que ingresaban también estudiantes ajenos a la capilla musical. A su vez, los seises y los mozos de coro se unieron en un mismo grupo al colegiarse. Así era el caso del colegio de San Isidoro, suscrito a la catedral de Sevilla, y funcionando a partir de 1635, en los últimos tiempos de fray Francisco de Santiago.⁸³ Decidió el cabildo sobre este nuevo colegio lo siguiente:

<<Se nombre y mandaron que para la mejor educacion y crianza de los seises cantores y por tener tambien esta conbeniencia en favor de la fabrica vivan y se crien los dicho seises cantorritos en el dicho collegio y alli tengan su abitacion aparte en la meca y pitanca que se le señalara en de ir benditos todos de colorado

⁸² *Tiple* es un término español aplicado sólo a la voz superior en las composiciones de texto castellano, ya que en las de texto latino se utilizaba el de *cantus*.

⁸³ Ya un siglo antes, en 1532 se fundó el primer Colegio de S. Isidoro o Colegio del Cardenal, pero solo duró seis años, por una mala gestión. Los seises tuvieron que volver a su antigua vida, residiendo con el propio maestro de capilla, lo que perjudicaba en su educación. Cit. en 'CARDENAS SERVAN, Inmaculada, *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela, 1987, p. 31.

mantos y bonetes y becas azules y desta manera an de yr a las fiestas particulares donde bacan la capilla de los cantores (...)
y en el colegio se les a de dar todo lo nesario de bestidos comida ropa Blanca bestido ynterior calcado y todo quanto ayan menester sin dependencia de sus padres ni otras personas algunas que les toque pues tienen bastantes hacienda para ello, y para esto se a de aplicar al dicho collegio la media racion y los maravedis y pan que demas de ella les da la fabrica para ayuda a su mejor sustento>>.⁸⁴

En este caso, el maestro de capilla acudía a ese colegio a dar las lecciones tanto a todos los colegiales, y también a los ministriles.⁸⁵

EL MAESTRO DE CAPILLA.

El maestro de capilla, con sus propias funciones, se remonta a la Edad Media. Ya el mismo S. Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías* nombraba el término latino de *praecentor* como director de canto. Este oficio se fue imponiendo definitivamente con la consolidación del rito romano con respecto al mozárabe, en los siglos XII-XIII. Conforme fue teniendo fuerza la polifonía con respecto a la monodia, se fueron constituyendo en las catedrales las *schola cantorum*.

Un maestro de capilla debía tener la destreza suficiente para poder llevar a cabo varias funciones relacionados con el buen discurrir de una capilla musical. No solo debía ocuparse del buen resultado sonoro, sino también de la enseñanza de los niños a los que tenía en su cargo, y de la composición periódica de obras para varias funciones principales. A esto se le sumaba el tener que viajar lejos para encontrar continuamente buenas voces, debido a la irremediable caducidad del timbre de los niños.

Los criterios por los que se otorgaban las plazas de maestro de capilla eran muy variopintos, según consta en las diferentes actas capitulares. Había baremos poco técnicos en determinados oposiciones, al afirmar que un determinado maestro tenía <<más suficiencia>>, <<más experiencia>>, <<más autoridad para regir y gobernar el facistol>>, y en las oposiciones no existía un ejercicio específico que probase las cualidades didácticas para enseñar música a los niños del coro. Se da por hecho que esto

⁸⁴ AA.CC. de ACS., 26-09-1635, fol. 36v

⁸⁵ *Idem.*; <<agan cada semana los cantores y ministriles el egercicio que les esta mandados por autos del cavildo para fuera del aprovechamiento que tendran en ello los dichos cantores y ministriles les tengan tambien los collegiales y cada uno se pueda aprovechar en particular de lo que tubiere ynclinacion en los dichos ministerios de musica>>.

debía estar paralelo a una buena formación.⁸⁶ Hay catedrales, como la de Sevilla, en las cuales durante mucho tiempo ni siquiera se convocaron oposiciones a maestro de capilla. En esas ocasiones, se dejaba la admisión a unos criterios totalmente arbitrarios, basados principalmente en el prestigio del candidato.

El tiempo que destinaban los maestros de capilla a la docencia, independientemente de las horas de ensayo con toda la capilla, estaba establecido en los contratos y estatutos, e iban de una a dos horas al día, dependiendo del lugar.⁸⁷ En cuanto a la metodología a emplear, al tener en sus manos el maestro de capilla un grupo de alumnos de edades heterodoxas, es posible que sus clases fueran muy personificadas, para que después pudieran rendir cada niño a la hora de ensayar con la capilla al completo:

<<...El maestro acabadas las horas ha de ir a la capilla haciendo con todos los niños ejercicios con los que más viere que conviene...y a la una irán a su casa adonde cantarán y harán exerciocio conforme viere que es menester...y desde Pascua Florida a los Santos... a la una y media... tendrán el exercicio que le pareciere mejor a su enseñanza...>>.⁸⁸

Aprovechando quizá la presencia de Francisco Guerrero, la catedral de Sevilla exigía al maestro de capilla que enseñara a los niños cantores, además de lo habitual en estos casos, es decir, canto llano, canto de órgano y contrapunto, también saber *<<componer y otras habilidades para ser diestros músicos y cantores...>>.⁸⁹*

Además de instruir a los niños cantores, el maestro de capilla debía dar lecciones de canto y música también al personal de la iglesia, como nos lo demuestran las actas capitulares de las diversas catedrales españolas. En la de Sevilla, se decía lo siguiente en 1533:

<<Este día los dichos señores mandaron que el maestro de capilla dé cada día liciones de canto de órgano en la capilla de la Granada a todos los que

⁸⁶ ARTERO, José., “Oposiciones al Magisterio de Capilla en España durante el s. XVIII”, *Anuario Musical*, 2 (1947), pp. 191, 212.

⁸⁷ En las AA.CC. de la catedral de Málaga, nº 14, fol. 29, 01-09-1539, se dice lo siguiente: *<<el maestro de capilla está obligado a dar lección por espacio de una hora continua todos los días, excepto los domingos y días de fiesta, so pena que en el día que no la diere fuese multado en pan y maravedises de aquel día>>*. Según los *Estatutos y constituciones* de Oviedo, fol. 14, se añadía una hora nocturna:

<<...que de todos los Santos hasta primero de marzo dé lección de noche a los mozos de coro una hora de órgano y contrapunto>>.

⁸⁸ ÁLVAREZ PÉREZ, Jose María, “La Polifonía Sagrada y sus maestros en la catedral de León...”, *op. cit.*, p. 154.

⁸⁹ AA.CC. de ACS., tomo 20, años 1549-1552, fols. 55-55v. Cit. en ANGLÉS, Higinio, “Cristóbal de Morales y Francisco de Guerrero”, *Anuario Musical* (1955), 9, p. 63.

aprendieren canto de órgano, y que vengan allí todos los cantores a probar lo que han de cantar en el coro, y sepan, que por lo que erraren en el cantar, que le penarán hasta dos vezes, y, a la tercera, le despedirán>>⁹⁰

Por otro lado, en algunas catedrales se les daba la oportunidad de que los niños cantores que tuvieran unas condiciones especiales para tocar algunos instrumentos, pudieran aprenderlos de manera personificada.⁹¹

La carrera convencional de un compositor en el Antiguo Régimen tenía un típico desarrollo gremial. Tras ir subiendo los diversos escalones y llegar a la edad madura, con su buena preparación podía aspirar a tener un puesto de cierta responsabilidad, como era el de magisterio musical en una colegiata o en una catedral menor. Este sería el punto de partida para poder ambicionar mayores logros. Casi todos los compositores importantes de esos tiempos llevaron a cabo todo ese camino, y en muchos de los casos eso está documentado.⁹²

LOS NIÑOS DE CORO.

Desde el s. XIV se habla de los *mozos de coro*, que siglos anteriores tenían el término latino de *pueri cantores*. Los mozos de coro tenían una relación externa con las capillas musicales, es decir, que participaban en ella pero vivían con sus padres. Por el contrario, los que estaban contratados como internos, y que por tanto vivían con el maestro de capilla, se llamaban seises en las diócesis de Andalucía y Toledo, <<infantes>> en el reino de Aragón, o <<niños cantores>> en la diócesis de Santiago de Compostela.⁹³ Éstos además eran los que hacían las danzas sacramentales. Todos a vez tenían el mote de <<cantorcicos>>, por su edad, y <<coloradillos>> por el color de su ropa. Estos motes se hicieron comunes en casi todas las catedrales españolas. Los cabildos tenían la obligación de procurar *el vestido, calzado y hábito* de los actos litúrgicos. Además, los niños de coro tenían un sueldo semanal, según cuenta Simón de la Rosa al referirse a la catedral de Sevilla.⁹⁴ Ya incluso desde principios del s. XVI, el cabildo de este templo era consciente de la importante función que hacían los niños de coro, y que por tanto debían ser remunerados:

⁹⁰ AA.CC. de ACS., 15-10-1533, fol. 279.

⁹¹ *Estatutos de la Santa Iglesia Cathedral de Plasencia hechos por Don Andrés de Norona*, Madrid, 1704, tit. Mtro. Capilla: <<...que a los mozos de coro que tengan habilidades y parezcan que pueda salir buenos tañedores se les enseñe...>>.

⁹² Citando un ejemplo del Renacimiento, cuando por ejemplo Tomás Luis de Victoria se fue a Roma con 17 años, ya estaba perfectamente formado para desenvolver con soltura la técnica contrapuntística.

⁹³ BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé, "Enseñanza de música en las catedrales". *Anuario de Estudios Medievales*, 21 (1991), p. 608.

⁹⁴ DE LA ROSA Y LÓPEZ, Simón, *Los seises de la catedral de Sevilla*. 1904.

<<...la fábrica era e es obligada a los pagar, pues sirven en ella en aumento e honra del culto divino. Por ende queriendo convertir los dichos salarios en honra e acompañamiento del choro a la tercia y maytines, (...) porque la frecuencia, compañía e servicio de los moços del choro es esta, e no venga en diminucion como ya venia, a causa del poco salario o pitança [ración o sustento] que tenían>>.⁹⁵

La disciplina entre los niños del coro dejaría a veces mucho que desear. De esto se encargaba el *chantre*. En los Estatutos de la catedral de Sevilla se dice lo siguiente, lo que refleja lo que realmente ocurría:

<<Ordenamos e mandamos, que los Beneficiados tengan e guarden silencio en el choro mientras las horas se cantaren, e uno no hable con otro a tercera fila, ni el que estuviere en la fila alta hable con el que estuviere en la fila baxa, y a quien el contrario hiciere, el Presidente le quite la obra en que hablare...>>.⁹⁶

Pero en ocasiones, cómo se iba a promulgar calma, cuando entre los propios músicos adultos había a veces duros enfrentamientos, como detallaremos en un apartado posterior.⁹⁷

La edad de los niños del coro oscilaba entre los seis y los trece años, condicionado esto por el cambio de su voz. Cuando terminaban los niños sus servicios en su capilla musical, se les daba la oportunidad de emprender la carrera eclesiástica, con preferencia sobre otros, permitiendo así ampliar sus estudios, y normalmente disfrutar de una beca colegial. Esto permitía del mismo modo proseguir su formación musical.

A los que se desvinculaban totalmente de la Iglesia, era generalizado que le dieran vestido y calzado, y algo de dinero para dietas a los que vinieran de fuera.

LAS VOCES ADULTAS.

Las cuatro voces de la polifonía eran cubiertas en las capillas musicales por cantores adultos.

En cuanto a los *tiples* adultos, algunos eran *capones*. También solían haber los llamados *tiples enteros*, que según parece eran *falsetistas*, esto es, como los *tiples* habituales en el XVI. Éstos últimos posiblemente utilizaban una técnica de registro

⁹⁵ *Estatutos y constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla*. 1513, p. 137.

⁹⁶ *Idem.*, p. 31.

⁹⁷ Cuenta el P. Samuel Rubio en su libro *Historia de la música*, II (1983), p. 39, que <<cómo se puede pedir quietud a los niños si un maestro como Juan Navarro propina una bofetada a un cantor de Salamanca; si un ministril golpea al maestro Juan Vidal de Arce con su corneta en la de Palencia; un organista desahoga sus iras en la catedral de Oviedo usando de sus manos “no para tañer”, sino para herir “no teclas” sino el rostro de un pobre mozo de coro>>.

único (de cabeza) y se consideraban pasados ya de moda: fueron desplazados por los *castrados*, de voz igualmente ágil pero más poderosa y extensa.⁹⁸

Sobre los cantantes *contraltos*, nunca se mencionaban en su época a niños con esa tesitura, sino siempre adultos —o a lo sumo adolescentes—. En muchas ocasiones se trataban de tenores con una extensión amplia. También se podía tratar ocasionalmente de *capones*.

Al estar las obras sobre todo religiosas en un registro cómodo, o más bien bajo, la escritura musical hasta el s. XVII para *tenores* era siempre considerablemente grave; de hecho, con frecuencia los tenores cantaban con la función de *bajete* o fundamento (la disposición a cuatro más frecuente para esas obras no es SATB, sino sobre todo SSAT).

Se registró una casi absoluta escasez de bajos en aquel tiempo que tratamos. No existía en el XVII el puesto de bajo de capilla, sino que va asociado al de *sochantre* (entonador y director del coro del canto llano), aunque parece que éstos lo ejercían sólo muy ocasionalmente. En las obras, en muchas ocasiones la parte del bajo está sin la letra, lo que nos dice que la tocaba un instrumento, que al parecer casi siempre era el *bajón*, que así mantenía su viejo papel de sostén de la polifonía *a cappella*. Aquello nos sirve para comprender la escritura instrumental en el barroco español, en combinación con las voces.

Además de las capillas formadas por varones, existían también capillas compuestas exclusivamente de voces femeninas en los conventos de monjas. Los conjuntos mixtos no se solían dar en el entorno eclesiástico, por la estricta separación de sexos en este ámbito y por la prohibición expresa de que las mujeres —salvo las monjas— cantaran en las iglesias.⁹⁹

LOS VEINTENEROS.

Había otro grupo de voces de hombres, que eran los *veinteneros*, o *los de la veintena*, por el número que lo formaban. Vivían en dependencias pertenecientes a la propia catedral, y tenían en ella una sala común. Eran <<examinados de canto, así como en las otras cosa que conviene>>.¹⁰⁰ Cantaban el canto llano, que no había desaparecido a pesar de la proliferación de la polifonía desde ya unos siglos atrás. También podían

⁹⁸ Dada la trascendencia social y musical que los *capones* estaban adquiriendo a principios del s. XVII, y más en concreto en la época de fray Francisco de Santiago, le dedicaremos a ellos un posterior apartado.

⁹⁹ Esta injustificada discriminación se mantuvo hasta incluso el Motu Proprio de 1903. Véase: ORIOLA VELLÓ, Frederic, “Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: La diócesis de Valencia (1903-1936)”, *Nassarre* (25), Zaragoza, 2009, pp. 89-108.

¹⁰⁰ *Estatutos y constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla*. 1513, p. 35v. Se encuentra en la Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, sign, A Res. 74/2/05

participar los de este grupo en el canto del órgano (polifonía). Además de esto, tenían otras funciones extra-musicales, relacionadas con la liturgia, pues no dejaban de ser clérigos. Por otro lado, estaban obligados a llevar a cabo la incómoda tarea de cargar a hombros los difuntos Beneficiados que se enterrasen en la catedral.¹⁰¹ Como el resto de los músicos de la capilla y bajo el permiso del cabildo, los veinteneros también eran invitados a participar en fiestas religiosas fuera de la catedral, sea dentro o fuera de la ciudad. Según los Estatutos de la catedral de Sevilla,¹⁰² dos tercios de este grupo debían estar en el coro, mientras que un tercio podían salir a decir misa.

LOS MINISTRILES.

El grupo instrumental de las capillas musicales estaba formado por los llamados ministriles. La introducción de éstos en las capillas musicales se produjo con mayor asiduidad en la segunda mitad del siglo XVI. De todas maneras, sabemos que en la catedral de Sevilla, en 1526 el cabildo contrató a cinco ministriles: tres chirimías y dos sacabuches.¹⁰³ Además de estos instrumentos, solían estar en las capillas musicales las cornetas y bajones, ocasionalmente flautas, y conforme avanzaba el siglo XVII, los instrumentos de cuerda, como el violín. También era frecuente en algunos lugares de la Península la inserción del arpa.

Los ministriles, además de cobrar su salario fijo, eran muy solicitados por otros templos, tanto de la propia ciudad como de fuera. Sin embargo, por ocurrir esto sin el permiso del cabildo, a veces sus ausencias perjudicaban el desarrollo de los cultos catedralicios. Las amonestaciones al respecto eran de este modo muy a menudo. Por ejemplo, a un conocido sacabuche de la catedral de Sevilla, Gregorio Lozoya,¹⁰⁴ le multaron dos ducados <<...*porque estuvo la noche de Navidad sirviendo en [el colegio de] San Alberto y faltó en el servicio de esta Iglesia [catedral]*>>.¹⁰⁵ Ocurriendo esto en la época de fray Francisco de Santiago, es posible que éste último fuera quien alentara al instrumentista a que tocara curiosamente en aquel convento de su orden carmelita.

Algunos de los ministriles tocaban más de un instrumento, e incluso podían además llegar a ser cantores. Sirva como ejemplo un tal Juan Medina, que tañía en la catedral de Sevilla el <<*vaxon con la capilla todos los días de canto de órgano, no dexando de asistir como chirimías en el juego de los ministriles siempre que fuera*

¹⁰¹ *Estatutos y constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla*. 1513, p. 35.

¹⁰² *Idem.*, p. 35

¹⁰³ AA.CC. de ACS., libro 10, fol. 151.

¹⁰⁴ Lo cita en su tiempo Francisco Correa de Araujo en su libro *Facultad Orgánica* (Alcalá, 1626).

¹⁰⁵ AA.CC. de ACS., libro 48, fol. 108.

necesario>>, además de ser cantor, para lo cual el cabildo decide <<que en los aprovechamientos de cantores entre como uno de ellos>>. ¹⁰⁶

El caso del órgano es diferente, pues en ocasiones se le consideraba miembro de la capilla de música, mientras que en otras era un elemento separado de la misma.

En la época de fray Francisco de Santiago, la catedral de Sevilla tuvo como organista principal a Francisco Pérez, que obtuvo su plaza de media ración del órgano el 18 de junio de 1613, hasta que murió el 23 de diciembre de 1640. El segundo organista era Andrés Martínez, que durante un tiempo fue además maestro de los seises. Éste era el organista de la parroquia de San Lorenzo cuando tomó el cargo de segundo organista de la catedral sevillana el 31 de julio de 1617. ¹⁰⁷ Fue organista principal de la catedral a partir del 15 de diciembre de 1642, falleciendo diez años después.

4.2. La música en la catedral de Sevilla en tiempos de fr Francisco de Santiago.

Una de las primeras tareas que tuvo que hacer fray Francisco de Santiago a la semana de estar oficialmente al frente del magisterio de la capilla musical de la catedral de Sevilla, tras acabar de morir Alonso Lobo, era hacer un inventario de la música que allí había hasta entonces. Se trataba en este caso de una labor más administrativa que musical, al igual que buscar voces por toda la Península Ibérica. Sus dos antecesores hicieron lo mismo: Francisco de Guerrero hizo un inventario en 1588, y Alonso Lobo en 1603 y 1605. Por eso mismo, en 1617 la catedral de Sevilla pidió lo siguiente al nuevo maestro de capilla: fray Francisco de Santiago:

<<Este dia mando el Cav. que saque una memoria en la contaduria desta Sta. Iglesia de todos los libros que ay de canto de Organo [polifonia] y se bea los que oy ayanser y los que faltan para que se cobren y de todos se haga entrega dellos por inventario al maestro fray francisco de Santiago Maestro de Capilla desta Sta. Iglesia>>. ¹⁰⁸

Dado que el siguiente inventario de música que solicitó el cabildo fue en 1644, ¹⁰⁹ casi nada más ser fray Santiago sucedido por el aragonés Jalón, podemos saber mediante el cotejo de ambos inventarios, qué piezas entraron en la biblioteca de esta

¹⁰⁶ AA.CC. de ACS., libro 45, fol. 13.

¹⁰⁷ La condición para su contrato fue <<que dexe el órgano de San Lorenzo y que sirva por su persona sin poner sustituto>>. Libro de Salario de ACS., nº 324-12, fol. 109.

¹⁰⁸ AA.CC. ACS., 12-04-1617, fol. 25.

¹⁰⁹ AA.CC. ACS. Sección IX, Leg. 125, nº 15.

capilla musical durante el periodo del fraile carmelita.¹¹⁰ Pero antes, vamos a enumerar las obras musicales con las que se encontró el maestro portugués en la catedral de Sevilla en 1618:

<<Memoria de la librería de canto que está a cargo del Padre maestro Santiago, maestro de capilla de la sancta yglesia de Sevilla.

[1] Primeramente un libro grande de pergamino guarnecido con tablas de seis missas de Josquín que está al exercicio del Sagrario.

[2] Otro libro grande de pergamino con tablas de hinos del maestro Guerrero.

[3] Otro libro grande de pergamino de seis missas del maestro Francisco Guerrero, cinco de a quatro y una de a cinco.

[4] Otro libro grande de cinco misas, del maestro Francisco Guerrero dos y otras dos del maestro Lovo, y una de a seys de Guerrero.

[5] Otro libro de pergamino de seis missas breves de Morales y de otros autores.

[6] Otro libro de Gregorio de la Hele, maestro del rey, de papel de marca grande, de siete missas, quatro de a cinco, y dos de a seys y uno de a siete.

[7] Otro libro impreso del maestro Francisco Guerrero, de papel de marca grande, de ocho missas: una de a seis y dos de a cinco, y cinco de a quatro, impreso en Roma

[8] Otro libro de Philippo, maestro del Rey, ympreso de papel de marca, grande, seis misas, dos de a quatro y una de a cinco y dos de a seis y una de a siete.

[9] Dos libros de Morales enquadernados en un cuerpo de missas.

[10] Un libro de motetes de Jusquín de a seis y de a cinco y de a quatro de papel de marca mayor ympreso.

[11] Un libro grande de pergamino de yinos de Carpentras y de Pedro Hernández y de otros autores.

[12] Otro libro de motetes de Quaresma de pergamino de diferentes autores.

[13] Otro libro de pergamino del maestro Francisco Guerrero de las quatro passiones.

[14] Otro libro de pergamino de psalmos e hinos de diferentes autores.

[15] Otro libro de pergamino de Magnificat del maestro Francisco Guerrero.

[16] Otro libro de pergamino de Magnificats de Morales.

[17] Otro libro de Magnificats de Vitoria.

¹¹⁰ Véase: GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario/ MONTERO MUÑOZ, M^a Luisa: “Estudio de los inventarios de las obras musicales de la Catedral de Sevilla (1588-1825)” En: *Campos interdisciplinarios de la Musicología. V congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Barcelona, 2000, pp. 315-334. GARBAJO, Javier: “El archivo de música de la Catedral de Ourense” En: *Campos interdisciplinarios de la Musicología. V congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Barcelona, 2000, pp. 335-349.

- [18] *Otro libro de hinos de Vitoria.*
- [19] *Otro libro de pergamino de Salves y motetes de diferentes autores questa en la Antigua.*
- [20] *Otro libro colorado de papel impreso de hinos, psalmos y Magnificats del maestro Francisco Guerrero.*
- [21] *Otro libro de mano de papel, de psalmos.*
- [22] *Otro libro viejo de papel pequeño de Glorias.*
- [23] *Otro libro de beatus y hiciens de tinieblas y Gloria laus de Ramos.*
- [24] *Otros libros de una talega de lienço manuales con su pergamino con sus tablas de coloquios y motetes del maestro Francisco Guerrero.*
- [25] *Otros ocho libros de motetes de diferentes autores, manuales, escriptos de mano en papel.*
- [26] *Cinco libros azules manuales de motetes de Francisco Guerrero.*
- [27] *Un libro de Completas en papel pequeño de marca mayor.*
- [28] *Otro libro de coloquios en papel puntados de mano>>.*¹¹¹

Haciendo solo una valoración superficial, se puede apreciar que fray Francisco de Santiago se encontró con obras principalmente de los sevillanos Francisco de Guerrero y Cristóbal de Morales —sobre todo del primero—, así como piezas de Alonso Lobo, Tomás Luis de Victoria o Josquin des Prez. La música de la capilla Real de finales del s. XVI estaba representado mediante Phillipe Rogier y Gèry de Ghersem, maestro y vicemaestro respectivamente. Unas de las misas de Rogier fueron adquiridas por el cabildo catedralicio en 1600.¹¹²

Precisamente al poco tiempo de pedirle el cabildo de la catedral de Sevilla a fray Santiago que hiciera el inventario, el maestro carmelita entregó en la catedral seis libros de motetes de Philippe Rogier:¹¹³

<<Este dia presento en el Cav. el Padre Santiago Maestro de Capilla desta Sta. Iglesia seis libros de Motetes de Felipe Rogero Maestro de Capilla de su Magestad que un discipulo suyo hizo imprimir y encuadernar en Napoles para imbiar al Cav.>>

¹¹¹ ACS. Sección 0, nº 53, f. 95r.

¹¹² Para el inventario musical de 1618 de la catedral de Sevilla, véase: ACS. Sección 0, nº 53, f. 95r. Para el de 1644, véase ACS. Sección IX, Leg. 125, nº 15. En el inventario de 1724 del mismo archivo musical, ya no aparece ni siguiera las misas de Rogier.

¹¹³ AA.CC. ACS., 30-05-1618, fol. 107.

Sin embargo, ni en el inventario de obras que había en la catedral de Sevilla realizado por el propio fray Santiago ese mismo año, ni en el efectuado en 1644 por su sucesor, Luis Bernardo Jalón, aparecen esos motetes.

De esos inventarios igualmente podemos deducir que la propia capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla contuvo libros de polifonía para diferentes usos específicos en ese lugar. Tengamos en cuenta que dicha capilla era el centro de la devoción mariana en el rito de la Salve, y lugar de entierro de personas eminentes durante los siglos XVI y XVII. Los otros lugares donde se guardaban los libros de polifonía en esa catedral eran: en la sacristía de la capilla de San Laureano, donde estaba la mayor parte del archivo musical; en la capilla de la Granada, en donde se llevaban a cabo las enseñanzas musicales, practicando la técnica de la polifonía, y a la que podían asistir libremente personas ajenas a la capilla musical; y por último en el propio coro, ya que allí estaban los libros que usaban los ministriles.¹¹⁴

Durante el periodo en el que fue maestro de capilla de la catedral de Sevilla fray Francisco de Santiago, se adquirieron los siguientes libros de polifonía que ahora vamos a tratar sucintamente, y ya con esto podremos saber los gustos y preferencias de este compositor. Desgraciadamente más de la mitad de las obras que vamos a citar no se conservan en la actualidad.

Al ser como sabemos fray Santiago portugués, con él entraron en el archivo musical obras de compositores compatriotas suyos, al igual que cantores.

Por ejemplo, en septiembre de 1617 llegó a la catedral de Sevilla un libro de *Magnificats* de parte de un maestro de capilla portugués. Con el título *Cantica Beatae Virginia*, ese libro fue impreso en Lisboa en 1613. Se trataba más bien de dos ejemplares, uno de ellos fue traído por Alfonso Pablo, cantor portugués que era medio racionero en la catedral de Sevilla.¹¹⁵ Aunque el acta capitular no indica el nombre del autor, podría tratarse tanto de Manuel Cardoso como de Eduardo Duarte Lobo, pues ambos están reseñados con esas obras en el inventario de 1644. También aparecen en el borrador de inventario del año 1618, pero sin embargo no en el inventario de ese mismo año. De nuevo es reseñado en el catálogo del año 1644 y en el del 1724, aunque estando ya en mal estado, no vuelve a aparecer en el inventario de 1825.

¹¹⁴ Para más información sobre la ubicación de los libros corales y de polifonía durante el s. XVI véase: ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen: *El mundo del libro en la Iglesia Catedral de Sevilla en el siglo XVI*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1992, pp. 42-46.

¹¹⁵ AA.CC. ACS, 06-09-1617.

Sobre música de autores portugueses conservados en la catedral de Sevilla, hoy en día hay (aunque en una edición posterior) dos libros de facistol que contienen misas de Eduardo Duarte Lobo. Son dos libros impresos iguales y con el mismo contenido, pero que tendrían dos finalidades diferentes. Uno sería para el uso de los cantores en el coro, y el otro para los ministriles de la capilla de la Antigua, para las partes de las salves que alternaban con la polifonía coral. Fueron impresos en el año 1621 en Amberes.¹¹⁶ Duarte Lobo fue maestro de capilla en la catedral de Lisboa durante mucho tiempo, desde 1594 hasta casi 1640, en que se jubiló. Esto nos puede hacer pensar que él y fray Francisco de Santiago se conocían desde hacía mucho tiempo en la capital portuguesa, y que incluso la relación profesor-alumno que sospechábamos entre ambos fuera realmente posible. Aun sin descartar eso, lo cierto es que en la etapa anterior a fray Santiago, ya en julio y agosto de 1612 el cabildo hispalense había adquirido obras de Duarte Lobo.¹¹⁷ Dado que había fluidas relaciones entre las catedrales de Lisboa y Sevilla, estimuladas más aun por el periodo de unión entre Portugal y España, no es deseable que Duarte Lobo hubiera recomendado al cabildo hispalense que contratase en su momento a su compatriota fray Santiago.

Otros compositores portugueses de esa época cuyas obras están en la catedral de Sevilla son: el ya nombrado Manuel Cardoso y el racionero Manuel Correa del Campo, cantor de la misma capilla que dirigía fray Santiago. Ambos aparecen en el actual Libro de facistol nº 4 de la catedral de Sevilla.¹¹⁸ Este códice lo completan también obras de Francisco Guerrero y Orlando di Lasso. El manuscrito lo conforman 46 folios en los que hay, además de la música, indicaciones como que era utilizado para los cultos de los sábados en la capilla de la Antigua. En resumidas cuentas, contiene el códice las misas *Iste sanctus* de Francisco Guerrero, y *Ab initio et ante saecula* de Manuel Cardoso; tres Alleluyas y un Tractus sobre unas misas de Manuel Correa del Campo: el *Alleluia, Ave Maria* para la *Missa votiva Ab Adventu usque ad nativitatem et tempore paschali*; el *Alleluia, post partum virgo* para la *Missa votiva Ad nativitate usque ad Purificationem, et ad Pentecostem usque ad Adventus*”; el *Alleluia, Virga Jesse* para la *Missa votiva A purifici usque ad septuagésima*; y el Tractus *Gaude Maria Virgo* para la *Missa votiva*

¹¹⁶ AA.CC. ACS., 21-02-1628, f. 239v.

¹¹⁷ *Idem.*, 30-07-1612, f. 16v.: <<cometieron al señor don Manuel Sarmiento que bea el Libro que presentó en este cavildo el maestro de capilla de Lixboa con el maestro Lovo y haga cantar una misa del en la primera fiesta>>. Y en *idem.*, 22-08-1612: <<mandaron que al maestro de Capilla de Lixboa se le den treinta ducados de ayuda de costa por el libro de misas que a ynbiado a la yglesia y se le den de la Hacienda de la Fábrica>>.

¹¹⁸ GONZÁLEZ VALLE, J. Vicente: *La música en las catedrales en el siglo XVII: Los villancicos y romances de Fr. Manuel Correa*. Madrid: CSIC, 1997

Post septuagesima; además, dos motetes: *Audi dulcis*, de Orlando di Lassus; y *O Jesu mi dulcissime*, de nuevo de Correa del Campo.¹¹⁹ Esta numeración de obras nos muestra la influencia que se marcó en la catedral de Sevilla durante el magisterio de fray Francisco de Santiago. En la fecha en la que fue copiado este códice, en 1637, fray Santiago empezó su decadencia física, momento en el que el racionero Manuel Correa del Campo comenzó a sustituirlo con cada vez mayor frecuencia.

De Manuel Cardoso también había otras obras suyas en la catedral hispalense. En concreto, estaban en el antiguo Libro de facistol nº 21. Éste se encontraba en muy mal estado, suponemos que por el frecuente uso, y después del inventario de 1724 no se sabe nada más de él. Aquel libro impreso, de 126 folios, contenía dos obras para el rito de la Aspersión (*Asperges y Vidi aquam*), 7 misas y 2 motetes, y el responsorio *Liber primus missarum*.¹²⁰ Fue publicado en Lisboa en el año 1625. Desde esta fecha, fray Francisco de Santiago visitaba Lisboa al menos cada cinco años. No es de extrañar que, de esos viajes él mismo trajera en persona las obras de Manuel Cardoso para Sevilla. No obstante, tal como se indica en el inventario de 1644, dos de esas misas fueron donadas por el racionero Manuel Correa (no sabemos si a su vez previamente fueron legadas a él por fray Francisco de Santiago).

En la difícil pugna de los compositores por la inclusión de sus obras en el repertorio vivo de una capilla musical, destaca la de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), organista en la Seo de Zaragoza. De sus 36 *magnificats* compuestos en 1618, el archivo de la catedral de Sevilla conserva actualmente dos libros de *Magnificat* suyos. Están en los actuales libros de facistoles nº 10 y 19. No podemos asegurar en qué época se llevó a cabo dicha copia.

De todo lo anteriormente dicho sobre buena parte del repertorio que se añadió al archivo musical de la catedral de Sevilla durante el periodo de fray Santiago, queremos hacer algunas reflexiones. Como ya hemos dicho en varias ocasiones, sin duda la nacionalidad portuguesa de fray Santiago ayudó a que en Sevilla se conociera lo que se hacía musicalmente en Lisboa. Pero no pensemos que esto se tratase especialmente de un empecinamiento por parte del maestro de capilla de la catedral de Sevilla por revivir el auge musical de Lisboa que él mismo había palpado en su juventud. Sencillamente, las últimas décadas del s. XVI y las primeras del siglo XVII supusieron la edad dorada

¹¹⁹ Las tres últimas obras nombradas de Manuel Correa del Campo están transcritas y publicadas en STEVENSON, Robert (coord.); *Antología de Polifonía Portuguesa...*, op. cit., pp. 115-123.

¹²⁰ Para una transcripción moderna véase: ALEGRÍA, José Augusto: *Frei Manuel Cardoso (1566-1650). Liber Primus Missarum*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1962 (Vol. II) y 1998 (Vol I).

de la polifonía portuguesa, personificadas en Cardoso y Duarte Lobo. Por eso, no es de extrañar que hubiera un interés por parte de la catedral de Sevilla por interpretar a esos compositores.

Ya hemos visto que a veces algunas de esas obras llegaron incluso antes de que fray Francisco de Santiago se trasladase a Sevilla, y en otra ocasión eran traídas por cantores lusos de la misma capilla musical. Sin duda, habría un ambiente musical muy portugués en la catedral de Sevilla por esas fechas. Esto no era sino una extensión de lo que ocurría normalmente en la propia ciudad, con la gran colonia de portugueses que habitaba Sevilla.

Por otro lado, que hayamos cotejado los inventarios musicales en las épocas justo nada más empezar y terminar el periodo de fray Francisco de Santiago, no nos informa totalmente de toda la música que se hacía en la catedral de Sevilla durante ese tiempo. Nos sorprende mucho que, estando este músico como sabemos más de dos décadas y media al frente de esta capilla, en el citado inventario de 1644 no aparezcan obras suyas. En el libro de facistol actual nº 16, el Himnario para los Santos de Sevilla, sí hay algunos de fray Santiago, pero se trata en verdad de copias del s. XVIII.

Realmente, el maestro de capilla estaba obligado a componer para dos fiestas muy concretas: para la Concepción y Navidad. De los villancicos que se cantaban en la catedral de Sevilla para aquellas referidas fiestas no nos ha subsistido casi ninguna de esas partituras, aunque sí algunas de las letras, como ya comentaremos.

4.3. Los seises y el coro durante el periodo de fray Francisco de Santiago.

A los dos meses de fallecer Alonso Lobo, y por tanto comenzar fray Francisco de Santiago su labor al frente de la capilla musical de la catedral de Sevilla, éste tuvo permiso <<para ir por los papeles y Libros y para que en este tiempo haga diligencia para buscar seises>>. ¹²¹ Mientras, un mes más tarde, llegaron a Sevilla cuatro cantores de Murcia y Plasencia: dos tiples y dos contraltos. Uno de ellos, de Plasencia, no superó la prueba y se le dio una ayuda de 200 reales para la camino de vuelta, como era habitual en esos casos. A los otros tres se determinó acomodarlos de la siguiente manera:

¹²¹ AA.CC. ACS., 05-06-1617, fol. 36v.

<<a la menos costa que sea posible mientras el cav. tiene algun aviso de fr. Francisco de Santiago que a ido a buscar voces y determinar lo que convenga>>. ¹²²

Finalmente, el maestro de capilla dio cuentas al cabildo de los cantores que había traído, así como los gastos que eso había conllevado:

<<...a los niños que truxo de Valladolid y Burgos se les de en cada un año la cantidad que dezo concertada con sus padres y por el tiempo que con ellos se convino de la hacienda de la fabrica y della tambien a estos niños que truxo como dicho se les de lo que pareciere a los señores diputados an de menester de vestido nuevo y se le pague al dicho maestro de capilla los gastos que á hecho...>>. ¹²³

A estos nuevos niños se les advirtió de que no fueran ni a los entierros ni a otras fiestas. No hace esto sino confirmar de nuevo que las capillas musicales no se limitaban a cantar bajo su propio templo.

A partir de 1619, fray Francisco de Santiago comenzó a compaginar sus obligaciones como maestro de capilla con las de maestro de seises:

<<Este dia mando el Cav. que el Padre Maestro Fray Francisco de Santiago Maestro de Capilla desta Sta. Iglesia tenga a su cargo la educacion y enseñanza de los seises para desde principio del año que viene de 1619. Y al dicho tiempo se le entreguen con toda la ropa que por inventario los señores Mayordomo y Contador de Fabrica hallaren de que se le deva hacer cargo>>. ¹²⁴

Eso significaba llevar a cabo *<<la enseñanza, trato i sustento de los dichos seises>>*, que vivirían con fray Francisco de Santiago en una casa particular, como sabemos en el barrio de San Miguel.

La vida de esos niños transcurría entre las horas necesarias dedicadas al descanso, alimentación y juego moderado, y el aprendizaje. Parece que esta nueva responsabilidad se le vino encima al compositor, acostumbrado hasta no hacía mucho tiempo a vivir en comunidad de frailes. Ahora tenía que llevar a cabo la compleja labor de enseñar y mantener a una serie de niños internos, bajo su sustento y responsabilidad.

Solo tuvieron que pasar poco más de dos años y medio para que el cabildo por primera vez no estuviera del todo contento con fray Santiago. Los canónigos se

¹²² AA.CC. ACS., 05-06-1617, fol. 45.

¹²³ *Idem.*, 19-8-1617, fol. 53v.

¹²⁴ *Idem.*, 3-10-1618, fol. 131.

quejaban concretamente de su labor como maestro de seises y debatieron amonestarlo o no:

*<<Este dia se voto por avas si se amonestara al m.º de Cap.ª que cumpla con sus obligaciones en materia de enseñanza de Seises o si se llamara para proveer el Cav.º. lo que cerca de los seises fuere servido y le pareziere que conviene...>>*¹²⁵

Por un ajustado resultado, se decidió reprimirlo. A los pocos meses, fray Francisco de Santiago pidió que se liberase de ese cargo de maestro de seises:

<<Este dia mando el cav. llamar para determinar cerca de una peticion del maestro de capilla en que suplica al Cav. le escuse del cuydado de los seises y el cav. le mando escusar dellos, en quanto a encargar la educacion y enseñanza dellos>>.¹²⁶

Ante el desistimiento de fray Santiago, ocupó el cargo el organista ya nombrado Andrés Martínez.¹²⁷

Durante unos años, fray Francisco de Santiago solo se ocupó de la capilla musical. La cantidad que se le pagaba al maestro de capilla por buscar a un cantor dependía lógicamente de la distancia de donde lo había encontrado. Igualmente ocurría al cantor que venía por su propia iniciativa para ser escuchado por el cabildo.

A ésta corporación no le gustaba tener a tantos portugueses entre los músicos y cantores. Se quejaron por ejemplo los canónigos, de que en una ocasión tuvieron que esperar 40 días a un bajo portugués a que fuera a su casa a recoger sus pertenencias, y después volviera a Sevilla.¹²⁸

Pero quizás no sería tanto la distancia, pues por ejemplo a Sevilla vinieron tiples desde Palencia y Segovia,¹²⁹ y un tenor de Santiago de Compostela.¹³⁰ Para un contralto de Zamora, los canónigos ofrecieron darle 100 ducados para el viaje,¹³¹ mientras que para otro bajo portugués (en su época se decía “contrabajo”) les darían mil reales para la vuelta, si no fuera aceptado, que con el cambio de moneda era casi la misma cantidad.¹³² Creemos que todos eran excusas por parte de los canónigos de la catedral porque

¹²⁵ AA.CC. ACS., 22-08-1622, fol. 102v.

¹²⁶ *Idem.*, 13-12-1622, fol. 146v.

¹²⁷ *Idem.*, 23-12-1622, fol. 150.

¹²⁸ *Idem.*, 18-07-1619, fol. 232v. El bajo se llamaba Vasco Díaz.

¹²⁹ *Idem.*, 07-08-1624, fol. 267v.

¹³⁰ *Idem.*, 10-11-1625, fol. 2.

¹³¹ *Idem.*, 15-10-1629, fol. 352: << Que se avise al Pe Maestro que concierte con el contralto de Zamora, que venga a Sevilla para oirle ofreciendole cien ducados para el camino y si menos se pudiere lo procure>>.

¹³² *Idem.*, 13-10-1632, fol. 198. 1000 reales son casi 91 ducados.

simplemente quería evitar tener entre ellos a un grupo nutrido de portugueses. No obstante, como en esa época escaseaban los bajos, el cabildo aceptó escuchar uno procedente de Portugal:

<<Este dia Habiendo oydo el Cabildo lo que informo el Maestro de Capilla mando que Se avise a un contrabajo de la ciudad de La Guardia en Portugal para que venga a esta Sta. Iglesia a que el cabildo le oyga y si agradase su voz sea recibido el Servicio de ella con Salario competente y si no contentare se le dara mil reales para que se vuelva>>.¹³³

Por otra parte también, cada vez que llegaba un portugués al coro de la catedral hispalense, los canónigos tenían que gastarse un dinero añadido en investigar la procedencia y antecedente del candidato, por ser “extranjero”, aunque en ese momento estuvieran unidas las coronas española y portuguesa.

Desde otra postura muy diferente a la de muchos canónigos de esa catedral, según el racionero y contralto lusitano Manuel Correa del Campo, en Lisboa estaban *<<los mejores cantores de España (que bastara decir de Portugal)>>.¹³⁴*

A partir de 1628, hubo una posterior etapa en la que fray Francisco de Santiago cogió de nuevo el cargo de maestro de seises. Para que no volviera a ocurrir las desaplicaciones de otras veces, una vez al mes tendría una visita del mayordomo de la catedral para lo siguiente:

<<...para ver y averiguar como se tratan y enseñan haziendo relacion al cav. de lo que en esto hallaren para que se consiga el efeto que por este le espera del aprovechamiento de los dichos seises en todo y se sepa como se cumplen las ordenes del Cav.>>.¹³⁵

Si en el anterior periodo, a fray Francisco de Santiago se le sancionó por no atender supuestamente de manera correcta a los seises, en esta ocasión ocurrió más bien lo contrario, pues tuvo a su cargo más seises de lo debido. Siendo justos los señores mayordomo y contadores, cometieron lo siguiente:

<<...que les pareze que se deve dar al Pe.Maestro de Capilla por el tiempo que a tenido nueve Seises rateandolo lo que puede haverle hecho de costa el dicho

¹³³ AA.CC. ACS., 07-08-1634, fol. 67v.

¹³⁴ Biblioteca Nacional de Lisboa, F. G. 2266 (olim H-5-11), fol. 55. La misma alta opinión sobre los cantores portugueses mostró unas décadas antes el escritor español Jerónimo Román, en su *Republicas del mundo* (Salamanca, 1595, p. 252, en el cap. 18: *<<Del uso y antigüedad del canto y musica en la yglesia para solemnidad y de los organos y otros instrumentos>>*).

¹³⁵ AA.CC. ACS., 09-02-1628, fol 236v.

tiempo los que a tenido mas de los de su obligacion y ara que se probea lo que mas combenga>>.¹³⁶

El cabildo le ingresó a fray Francisco de Santiago mil quinientos reales por esos ocho meses en los que tuvo a nueve seises, por tanto a tres más de lo establecido.

Sin embargo, este exceso de seises al mando de fray Francisco de Santiago se repitió después. En concreto, ocurrió cuatro años más tarde, y fray Francisco de Santiago reclamó lo siguiente al cabildo:

<<...dixo que se le den quinientos Reales por una vez atento al maior numero de seises que a tenido en algunas ocasiones, y a los gastos que a hecho en curar a otros de los Seises dichos...>>¹³⁷

El cabildo resolvió que esta ayuda se le habría de dar no como *<<premio de servicios del dicho Maestro de Capilla>>*, sino como *<<paga y recompensa de gastos hechos con los Seises además de su obligación>>*.¹³⁸

Normalmente, los seises acompañaban a la capilla musical. Sin embargo, de forma ocasional aquellos cantaban fuera de la catedral sin la participación conjunta del coro. Esto sería otra de las desavenencias ocurridas entre el cabildo y fray Francisco de Santiago, tal como se aprecia en lo siguiente:

<<Este dia mandaron que el Srio. notifique al Pe. Maestro de Capilla que tiene a su cargo los Seises que de ninguna manera vaian a fiesta particular donde no baia la Capilla sin lizencia del Cavildo>>.¹³⁹

Sin duda, creemos que en ciertos aspectos el cargo de maestro capilla debería ser algo agotador, y más si a esto se le sumaba el de maestro de seises, como ocurría a fray Santiago. Superando éste ya los cincuenta años, edad ya considerada de cierto respeto para esa época, siguió viajando por diversos lugares con la misma finalidad, la de encontrar nuevas voces.

Por ejemplo, a finales de 1633 informaba al cabildo de un niño *cantorcito* de Granada.

<<Mando su Sria de conformidad que se le escriba que venga a esta ciudad y que contentando su voz sera recibido al Servicio de esta Sta. Iglesia para Seise en la conformidad que Suelen recibirse otros, y que ademas de esto se le daran cien

¹³⁶ AA.CC. ACS., 17-06-1630, fol. 397v.

¹³⁷ *Idem.*, 08-02-1634, fol. 13.

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Idem.*, 05-07-1630, fol. 401v.

ducados cada año por el tiempo que le durare la voz y que no contentando se le dara lo que hubiere menester para que se vuelva>>.¹⁴⁰

Por cada día que pasara fray Francisco de Santiago de viaje para esos menesteres, el cabildo le daría 3 ducados. Por ejemplo, en 1634, y ante la falta de seises en ese momento, a diferencia de otros años, le dieron cincuenta días de licencia para ello. A esto respondió el maestro que los 150 ducados en total no iban a ser suficientes, porque en el viaje de vuelta había que mantener a los niños que encontrase, y posiblemente también a sus respectivos padres. Alegando esto, dijo el cabildo lo siguiente:

<<oydo esta proposicion dio al dicho Maestro de Capilla orden facultad y lissencia para que pueda concertarse con los dichos seises con sus padres o personas a cuyo cargo estubiesen dandoles el Salario que mas comodamente pueda de suerte que no sea muy grabada la fabrica>>.¹⁴¹

Sin embargo, en la frase siguiente de ese auto se ponía el límite muy concreto de que el maestro de capilla no se gastase más de 100 ducados por cada niño, obligándole a pagar por su propia cuenta la diferencia sobrante que hubiera. Un canónigo manifestó su oposición a esto último, observando una contradicción en el auto de ese día. Lo cierto es que al final, el cabildo tuvo que pagar a fray Francisco de Santiago 4510 reales, es decir 410 ducados, por los gastos llevados a cabo para traer nuevos seises y cantores a la catedral.¹⁴²

Es curioso que el sueldo anual que recibían los seises variara en cada uno de ellos. Esto se establecía nada más ser contratado. Suponemos que la cantidad recibida estaría en función de la calidad vocal de cada uno de ellos. Por ejemplo, tras aquella última búsqueda de voces y contratar a cuatro nuevos cantores, que además harían de seises, el cabildo resolvió lo siguiente: a uno se le daría 200 reales por cada año y durante 6 años; a otro 400 reales durante 4 años, y a otros dos y durante el mismo periodo 500 reales.¹⁴³

De todas maneras, los contratos de los niños cantores estaban supeditados a las limitaciones temporales que tienen las voces infantiles. Como no se podía saber exactamente cuándo le cambiaría la voz a cada uno de ellos, el cabildo tenía la potestad de despedir a un individuo en el momento en que se produjera dicha muda.

¹⁴⁰ AA.CC. ACS., 22-11-1633, fol. 89v.

¹⁴¹ *Idem.*, 18-08-1634, fol. 72.

¹⁴² *Idem.*, 10-11-1634, fol. 46v.

¹⁴³ *Idem.*, 15-10-1629, fol. 352.

<<Este dia mandaron que a Juan Manuel Seise mudado que a Servido mas de tres años se le de la prevenda de estudio y el bestido en la forma hordinaria. (...) y a Juan Merino Seise que a Servido tres años menos 40 dias se le de lo mesmo en cumplimiento de los tres años. (...) y a Lorenzo Gonzalez que a servido cerca de dos años y a empezado a mudar se le de un bestido de la Hacienda de la dotacion de Seises mudados y quede despedido>>. ¹⁴⁴

Debido a que normalmente en las capillas musicales había un continuo trasiego de cantores, bien por la mudanza de las voces infantiles, o bien por el cambio de los adultos a otro lugar ante la gran demanda de ellos, podemos pensar que a veces el sonido del conjunto no sería siempre lo más correcto. Por ejemplo, según las actas capitulares, en 1634 el coro estaba un poco descompensado, faltando voces en todas las cuerdas menos en los tenores.¹⁴⁵ Además de coincidir en el cabildo en que había que buscar urgentemente nuevas voces, un canónigo que le *<<importaba mucho que los cantores entonasen bien los psalmos de canto de órgano [polifonía] en las festividades grandes>>*, propuso que se pusiera un órgano pequeño en el coro para sostener la armonía de las voces,¹⁴⁶ y se lo comunicó *<<por cosa muy necessaria al Maestro de Capilla y otras personas inteligentes de esta materia>>*.¹⁴⁷ Ante el tipo de música que se estaba practicando a principios del s. XVII, con bloques sonoros muy *acórdica*, un órgano sería desde luego muy apropiado para esos casos.

En septiembre de 1635 se fundó el colegio de San Isidoro, ligado al cabildo catedralicio, aun con un rector independiente. De este modo, los seises dejaron de vivir con el maestro, y comenzaron a ser colegiales internos en esa institución. El colegio lo conformarían *<<treinta y dos colegiales de mas de los que ay en el Collegio Ecclesiastico del servicio desta santa Yglesia>>*,¹⁴⁸ siempre y cuando sus familias no procedieran de *<<oficios bajos>>*. Además, se permitía que vinieran estudiantes de fuera de Sevilla. A este nuevo lugar acudió, aunque por poco tiempo, fray Francisco de Santiago a dar las correspondientes lecciones semanales a todos los colegiales, sin diferencia de grupo, e incluyendo al resto de la capilla musical:

¹⁴⁴ AA.CC. ACS., 17-06-1630, fol. 397v.

¹⁴⁵ *Idem.*, 07-08-1634, fol. 67v., y 18-08-1634, fol. 72.

¹⁴⁶ *Idem.*, 21-07-1634, fol. 61 v.

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Idem.*, 26-09-1635, fol. 36v.

<<Mando el Cavildo que el Maestro de Capilla aya de acudir y acuda al dicho colegio a darles a los dichos seises la lecion o liciones y el tiempo que se le ordenare y que en el collegio en el lugar y parte que a de aver señalado para ello agan cada semana los cantores y ministriles el egercicio que les esta mandados por autos del cavildo para fuera del aprovechamiento que tendran en ello los dichos cantores y ministriles les tengan tambien los collegiales y cada uno se pueda aprovechar en particular de lo que tubiere ynclinacion en los dichos ministerios de musica>>.¹⁴⁹

Desde el 1 de enero de 1636, fray Francisco de Santiago dejó de ser maestro de seises.¹⁵⁰ No obstante, no estuvo desvinculado del todo de ellos, además de que los trataba frecuentemente dentro del coro. Un año después, por ejemplo, trajo fray Francisco de Santiago al cabildo dos niños candidatos a ser seises. Nos sorprende más que incluso llegara en ese momento a

<<dar lecion y aprovechar a los Seises, dandole dentro de esta Sta. Iglesia y en la Sala del exercicio o en la parte mas comoda que le pareciere y otros casos que entendio el dcho Sr. Dean de la intencion del Cav>>.¹⁵¹

Eso fue sin duda algo transitorio, pues el 5 de octubre de ese mismo año de 1637, el Colegio de San Isidoro estaba buscando maestro de los seises

<<y en hallando persona a proposito haga relacion al Cav. para que se determine lo que mas conbenga y desde luego mando el Cav. que con toda puntualidad y observancia de los autos de su Sria. que desto tratan se haga cada semana en el Colegio el exercicio de los Cantores y ministriles de la Capilla desta Sta. Iglesia>>¹⁵²

La relación oficial de los maestros de seises que hubo en la catedral sevillana tras la renuncia de fray Francisco de Santiago a ese cargo, fue la siguiente:

1636-1637: Juan Manuel de Cuenca

1638-1639: Bernardo Rodríguez (parece que Juan Quesada no llegó a ocupar su plaza obtenida).¹⁵³

1639-1647: Gonzalo de Torres.¹⁵⁴

¹⁴⁹ AA.CC. ACS., 26-09-1635, fol. 36v.

¹⁵⁰ AA.CC. ACS., Libro de la Fundación del Colegio de San Isidoro de la Sancta Iglesia de Sevilla, sección V, ser. Patronatos, libro 362.

¹⁵¹ AA.CC. ACS., 11-02-1637, fol. 46v.

¹⁵² *Idem.*, 05-10-1637, fol 37.

¹⁵³ *Idem.*, 25-02-1638, fol. 92.

¹⁵⁴ *Idem.*, Magisterio, Libro 385, fol. 155-Patronatos, Libros 360-362.

Vamos a terminar este apartado diciendo que durante el siglo XVII, además de la figura de maestro de capilla y maestro de seises, para la formación de éstos últimos estaba también la del <<maestro de danzar>>, o también llamado <<ensayador de bayle>> o <<baylador>>. Sin embargo, justo durante los años en los que estuvo fray Francisco de Santiago al frente de los seises y de la capilla musical, esa figura de maestro de baile quedó relegada. En concreto, entre 1616 y 1617 ocupó ese puesto Pedro de Salamanca, y después no hubo otro maestro de danzar hasta 1643, que lo ejerció hasta el año siguiente Joseph Rodríguez Tirado.¹⁵⁵ No sabemos qué razones hubo para relegar dicha figura durante el tiempo de fray Santiago.

Lo cierto es que para los villancicos que escenificaban los seises durante las fiestas de Navidad, Corpus y Concepción, había actores profesionales que les enseñaban a hacer correctamente los movimientos teatrales, y también por tanto los correspondientes bailes.¹⁵⁶ Esto nos hace pensar que al menos durante el periodo de fray Francisco de Santiago, las danzas que harían los seises provendrían de la tradición. No se han encontrado en el Archivo de la catedral de Sevilla obras musicales compuestas exclusivamente para los bailes de los seises.

4.4. Los capones.

Como sabemos, la castración de los genitales de los niños durante la Edad Moderna, permitía mantener la voz infantil en su edad adulta. Eso daba unos beneficios económicos a muchas familias de rentas mínimas, al tener asegurado el capón un puesto como cantor durante mucho tiempo.

A pesar de hacer gala *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de que los primeros castrados, con nombre y apellido, estuvieron en la Capilla Sixtina en 1588,¹⁵⁷ es posible que hubiera ejemplos de ellos unos años antes de esa fecha en España. En concreto, hacia 1581-1585 la cuerda aguda de una catedral media como la de Oviedo estaba cubierta casi de manera exclusiva por capones, por más que en la mayoría de las veces aparecieran escritas como “tiples”.¹⁵⁸ Pero más allá de esto, y frente a la opinión generalizada de los musicólogos, que dice que hasta mediados del s. XVI no habría ningún capón en Europa, otras fuentes hacen sospechar la presencia de

¹⁵⁵ Véase: MATLUK BROOKS, Lynn, *The dances of the processions of Sevilla in Spain's Golden Age*. Vizcaya. Teatro del Siglo de Oro, Estudio de literatura, 1988, pp. 140-143.

¹⁵⁶ AA.CC. ACS., Libro fábrica nº 64, 1541, fol. 36; nº 80, 1541; nº 82, 1563, fol. 10.

¹⁵⁷ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London. Ed. S. Sadie. Ver el apartado de este diccionario titulado <<the earliest castratos known by name>>.

¹⁵⁸ Cit. en ARIAS DEL VALLE, Raúl, *El magisterio de Capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVI (1508-1597)*, p. 128.

este fenómeno en España incluso a principios del s. XVI. Por ejemplo, en Burgos, en un documento sobre mozos de coro de 1506, se dice: <<que tomen un mozo tresado, que nombrará el señor provisor, caponado, que tiene buena voz, por mozo de coro>>. Se entiende que el “caponado” es el mozo de coro, aunque pueda parecer algo poco preciso.¹⁵⁹ Si bien sí se diferenciaban los tiples infantiles de los tiples adultos, había ambigüedad entre los que eran capones de los que no lo eran. “Tiple” por tanto es un término a veces eufemístico, usado en medios eclesiásticos hispánicos e italianos con las expresiones de “virtuoso” o “músico”, para suavizar el término “castrato”.

Según Patrick Barbier, los orígenes de los capones se podrían adelantar mucho más en el tiempo, situándolos en la civilización mozárabe, y después pasaría a la liturgia católica.¹⁶⁰

La difusión de los capones tuvo una repercusión diferente en España con respecto a Italia. Mientras que en el primer caso los capones estaban vinculados a alguna capilla musical, en la península transalpina los *castrati* estuvieron trabajando hasta finales del siglo XIX en las cortes y teatros de óperas.

El capón tuvo un lugar prominente y habitual en las capillas musicales españolas sobre todo a partir del s. XVII. No obstante, los documentos que nos hablan de él son sobre todo mediante fuentes literarias, médicas, teológicas, además de algunos tratados musicales.

Sobre la cuestión del nombre de los castrados, en algún texto literario nos presenta a capones descontentos de ser llamados así: <<Llamadles tiples, que es nombre de voz y honroso, y capón es odiosísimo y que significa defecto y falta>>, tal como le dice un capón a su criado en el *Diálogo intitulado El Capón*, obra de principios del siglo XVII de Narváez de Velilla.¹⁶¹ Como bien dice el último editor de este diálogo, en verdad en él se intenta lo siguiente:

<<plasmar la contradicción que supone excluir de la religión a aquellos cuya única falta es tener sangre de judíos, árabes, etc., a veces en cuarto o quinto grado, y dejar que otros, los capones, sigan en la religión cuando sus faltas hacia

¹⁵⁹ Citado en LÓPEZ CALO, José, *La música en la Catedral de Burgos*, vol. III. *Documentario musical*. Burgos. Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, 1996. Registro 35. fol. 580, 7-V-1506. Entrada nº 109 del Documentario, p. 43.

¹⁶⁰ BARBIER, Patrick, *Historia de los castrati*. Buenos Aires. Javier Vergara (editor), 1990, p. 18.

¹⁶¹ Narváez de Velilla, Francisco, *Diálogo intitulado. El capón*. Prólogo y edición de Víctor Infantes y Marcial Rubio Arquez. Madrid. Visro Libros, 1993.

*lo que dicta la Iglesia son tantas y tan graves como las que se enumeran en el diálogo>>.*¹⁶²

La Iglesia católica daba siempre una opinión opaca sobre la práctica de castrar a los niños antes de su muda de voz infantil a la adulta con un fin musical. Se aprecia evidentemente una doble moralidad al respecto, ya denunciada en su tiempo mediante otra óptica parecida por dicha citada novela del s. XVII: por un lado, no se permitía la participación de las mujeres en la liturgia, pero sin embargo dejaba entrar a los capones en las capillas musicales.

En las actas capitulares catedralicias los <<caponcitos>> aparecen nombrados en menos ocasiones que en otras fuentes, pero cuando son referidos, se hacen con normalidad. Los propios castrados a veces firmaban sin complejo mostrando su peculiar condición, como era el caso de un fraile carmelita del convento del Carmen de Madrid, a mediados del siglo XVII. Aparece su firma en el *Libro de Tonos Humanos* (1655) de la siguiente manera, al ser uno de los copistas del libro: “*fr. Diego Pizarro capon*”.¹⁶³

Muy posiblemente, fray Francisco de Santiago conocía este fenómeno de los capones incluso en su periodo en Plasencia, antes de ser fraile en Madrid. Deducimos esto porque en un acta capitular de 1608 de la catedral de esa localidad, pocos años después de que allí estuviera fray Santiago, se nombra a un capón seise, <<*Joanico el capón*>>, al que iban a trasladar a Salamanca.¹⁶⁴ Su apelativo singular nos hace pensar que por esas fechas no habría todavía muchos capones en esa catedral extremeña.

Los primeros capones que hubo en la catedral de Sevilla fueron curiosamente durante el magisterio musical de fray Francisco de Santiago. Según Simón de la Rosa, eso ocurrió en 1620.¹⁶⁵ No obstante, ya dijimos que nada más llagar en 1616 nuestro músico carmelita a Sevilla, habló de conocer algún capón de Madrid, y que ante la petición del cabildo, intentaría traerlo. No sabemos si eso se llegó a producir o no. Pero sí podemos inducir de esta circunstancia, que en los propios conventos y monasterios habría quizá algunos niños cantores y capones al servicio de la liturgia. Es decir, serían acólitos que cantarían en misas excepcionales. Serían por tanto capones que el propio fray Francisco de Santiago conocería de sobra de su convento madrileño, o de otro.

¹⁶² Narváez de Velilla, Francisco, *Diálogo intitulado. El capón, op. cit.*, p. 31.

¹⁶³ E: Mn, M 1262, fol. 6.

¹⁶⁴ AA.CC. del ACP, XVIII (1606-1611), 16 de mayo de 1608, fol. 213.

¹⁶⁵ DE LA ROSA Y LÓPEZ, Simón, *op. cit.*, pp. 137 y 145.

Sí sabemos que en 1626, el cabildo pidió que fuera o bien el maestro de capilla o bien el maestro de los seises, que en ese momento no era la misma persona, a hacer el siguiente encargo:

<<concierte con el Padre de un niño caponcito que ay en guadalupe que le de para el Servicio desta Sta. Iglesia ofreciendole lo que le pareciere en Razon>>.¹⁶⁶

Sigue la frase con algo muy interesante sobre las aptitudes vocales de ese niño *caponcito*, y por extensión sobre la calidad vocal exigible en esa época. Según la información que tenía el cabildo, el chico cantaba con *<<voz garganta y destresa cuia carta en esta razon se vio este dia en el cavildo>>.¹⁶⁷* El término de *<<voz garganta>>* difiere muchísimo a tal como lo entendemos literalmente hoy en día. En el siglo XVII, *<<voz de garganta>>* era cantar con ciertas florituras. En España, y más concretamente en cuanto a la música religiosa, en la primera mitad del s. XVII no se concebía tanto el virtuosismo tal como se estaba haciendo en Italia. Lo cierto es que comenzó a haber una mayor agudeza en algunas piezas conforme iban pasando las primeras décadas de esa centuria.¹⁶⁸ Como vemos en aquel citado documento, al fin y al cabo la *<<voz de garganta>>* iba asociada a la *<<destreza>>* o habilidad de la voz. Sea como sea, aquel capón de Guadalupe sería uno de los más deslumbrantes de aquella capilla musical catedralicia de Sevilla, pues iba a cobrar normalmente más del doble que el resto. Dice el acta capitular:

<<Este dia ubo relacion de que el maestro de capilla avia venido a guadalupe y trajo al niño caponcito por quien fue concertado en 1000 reales cada año por quatro años. y el cav. holgo de que estubiese ya aca. y mandaron que estubiese en poder del maestro de Capilla para su educacion por aora y el Sr. Arcediano de Sevilla y Sses. contadores le provean alli de lo neccesario como les parezca>>.¹⁶⁹

La ambigüedad existente entre los tiples y los capones, tal como hablamos unos párrafos antes, se puede llevar también a los seises. Éstos últimos no tenían por qué ser obligatoriamente capones. Pero al igual que los tiples, en la práctica en la catedral de Sevilla muchos seises sí eran capones, aunque no se manifestasen abiertamente, o al menos por encima de su condición de seise. Es muy elocuente en este sentido que, en el acta capitular del 3 de diciembre de 1629, en la que se informaba de los gastos que

¹⁶⁶ AA.CC. ACS., 10-08-1626, fol. 58v.

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ Hay demasiadas pocas fuentes suficientes para reconstruir cómo se cantaba en el siglo XVII, y conforme más retrocediéramos en el tiempo, más complicado sería el propósito.

¹⁶⁹ AA.CC. ACS., 07-09-1629, fol. 66v.

había que satisfacer al maestro de capilla por contratar a <<Seises y dos caponcitos de mas edad>>, en verdad los capones no eran solo esos dos últimos citados. En particular, fray Francisco de Santiago trasladó a la catedral hispalense los siguientes cantores y seises:

<<(…) a Juan de Ramos de la Iglesia de Avila niño de onze años que no es capon con trescientos Rs de Salario cada año por tiempo de quatro años [.]

…a Agustin Justino que trajo de Villagarcia caponcito concertado con su padre por cinco años por Seiscientos Rs cada año[.]

Pablo de Herrera trajo de la ciudad de Astorga capon de 17 años concertado con su padre por quatrocientos Rs por los primeros años vestido y sustentado y lo demas a merced del cavildo[.]

Juan de Pereda trajo de Madrid a Servir Sin mas que la merced que el Cavildo le hiziere. Es capon[.]

Diego Carriaco capon de edad de onze años trajo de Avila concertado por cinco años los tres primeros a trecientos Rs y los dos a quatrocientos Rs[,] y en Avila dijo concertado a otro niño capon llamose Miguel de edad de trece años de buena voz por quatrocientos Rs por quatro años>>.¹⁷⁰

Como se ve, menos uno, los otros cinco chicos eran capones. Llama la atención que uno fuera contratado con 17 años. No obstante, la catedral de Sevilla no dejaba que los seises estuvieran muchos años. Después, éstos podían permanecer en la capilla como cantor adulto. Veamos un caso de despido de un capón en 1630:

<<(…) a Juan de Pereda capon. (…) ya grande por no ser a proposito para el Servicio desta Santa Iglesia se le de la cama en que duerme en casa del Maestro de Capilla y cien Rs. por una vez de aiuda de costa de la Hacienda de la Fabrica y quede despedido>>.¹⁷¹

Ya sabemos que fray Francisco de Santiago mantuvo siempre una estrecha relación con algunos círculos musicales de Madrid: desde su antiguo convento carmelita hasta la propia corte, y en concreto la capilla Real. Estando fray Santiago de visita allí en la capital española, encontró a tres caponcitos, uno enfermo aunque con buena voz, y se lo hizo saber al cabildo de la catedral mediante una carta.¹⁷² Cuando regresó el músico a Sevilla, al final llegó con cuatro nuevos seises capones, a la espera de que el

¹⁷⁰ AA.CC. ACS., 03-12-1629, fol. 365v.

¹⁷¹ *Idem.*, 17-06-1630, fol. 397v.

¹⁷² *Idem.*, 11-10-1634, fol. 86v.

cabido lo aceptasen. Como ya comentamos en unos párrafos anteriores, los contratos de cada uno de ellos eran diferentes tanto en la duración como en la cuantía.¹⁷³

La condición principal para conseguir una plaza de cantor o seise en la catedral de Sevilla era, no tanto el tener una buena voz, que indudablemente también, sino poder leer música fácilmente.¹⁷⁴

Desde el punto de vista tímbrico y sonoro, hay otro cambio en el s. XVII con respecto al anterior, como es el hecho de que cada vez más se veían con agrado las notas agudas y las florituras, aunque moderadas, signos de virtudes que no todos podían alcanzar. Eso contrasta con lo que se dice un siglo antes en los Estatutos de la catedral de Sevilla al respecto:

*<<Otrosi ordenamos e mandamos, que todas las horas canonicas e officio divino se digan e canten en tono templado e no alto, porque es mas devoto, e todos lo alcancen a cantar...>>.*¹⁷⁵

¹⁷³ AA.CC. ACS., 27-10-1634, fol. 92v: <<...a Pedro Navanero ducientos Rs en cada un año para sus padres con obligacion de que a de Servir Seis años. (...) a Esteban Muñoz quatrocientos Reales en cada un año con obligacion de que a de servir quatro años. (...) a Cristobal Matheo Lozano quinientos Reales cada año con obligacion de que a de servir quatro años. (...) a Valerio de la Torre quatrocientos Reales con obligacion de que a de Servir quatro años>>.

¹⁷⁴ *Idem.*, 26 de marzo de 1620, fol. 13.

¹⁷⁵ *Estatutos y constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla*. 1513, p. 33.

5. LOS VILLANCICOS DE FRAY FRANCISCO DE SANTIAGO.

5.1. La música profana en la catedral de Sevilla: los villancicos.

La costumbre de tornar los cantos populares con un texto religioso, es decir pasar “a lo divino” una melodía profana que sería muy conocida en la época, surgió en España a finales del s. XV. Después se desarrolló en el s. XVI de la mano del franciscano Ambrosio de Montesino y los carmelitas reformados Santa Teresa y San Juan de la Cruz.¹⁷⁶ Desde mediados del s. XVI comenzaron a interpretarse en las iglesias y conventos canciones religiosas en lengua vernácula, especialmente para la festividad de la Navidad, y por extensión de los Reyes Magos. Ya en el s. XVII se denominaron esos cantos indistintamente como chanzonetas (en el caso de estar ligadas a la fiesta de la Navidad y el Corpus), villancicos y tonos.¹⁷⁷ Pero más en concreto, en las primeras décadas se nombraban sobre todo a las chanzonetas, y después progresivamente también a los villancicos, ya que éstos llegaron a ser prohibidos poco antes en la Capilla Real de Felipe II en 1596. La censura, que no tuvo ningún efecto, se debía a que se había convertido en una práctica cada vez más habitual la composición de villancicos en forma de diálogo, especialmente en Navidad, para recrear la sorpresa de los pastores ante el anuncio del Nacimiento del Mesías.

Por otra parte, la diferencia entre villancicos y tonos es que los primeros podían ser escritos para 8 o más voces, y los tonos eran compuestos normalmente para 4 voces. Al fin y al cabo, se trataban de dos piezas profanas maquilladas a veces para un contexto religioso. O si se quiere al revés: una parte de la liturgia adaptada a las costumbres populares del momento. Los villancicos, y por extensión los tonos, se podrían considerar como la aportación más original de España a la historia de la música.

Las críticas sobre estas nuevas tendencias musicales dentro de la liturgia católica no tardaron en salir. Por ejemplo, Pedro Cerone en su *Melopeo y Maestro* (1613) escribió unas palabras muy duras al respecto, aunque eso también demostraba que el cultivo de música profana por parte de los religiosos estaba muy extendido:

<<Mas ay dolor que muchos Ecclesiasticos ay que tienen dos lenguas: y es que con la una cantan al sagrado Evangelio en la mia solenne, y con la otra después

¹⁷⁶ OROZCO, Emilio; “Poesía tradicional carmelitana”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI. 1956, pp. 407-446; ALONSO, Dámaso, *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid. Editorial Gredos, 1976 (1ª ed. en 1950), pp. 219-220. Estos autores fueron los primeros en destacar el importante papel de la música en el proceso de divinización de textos profanos.

¹⁷⁷ Además, hasta la llegada del s. XVIII, los villancicos no tenían que estar obligatoriamente supeditados a una temática navideña.

las canciones profanas y deshonestas. Con la primera alaban al Criador y sirviendo á Dios; y con la segunda adulan las criaturas, sirviendo al Diablo>>.¹⁷⁸

Se trata al fin y al cabo de recrear una pieza a más voces sobre una *tonada* o melodía ya conocida. La parte nueva se le empezó a llamar en el s. XVII “estribo” (o “estrivo”). Esto fue afectando a los diferentes círculos religiosos, que no estaban al margen de la disposición aperturista que estaba ocurriendo en otra parte de la Iglesia. Los moralistas del momento criticaban esto ferozmente, como el jesuita Juan de Mariana (†1624):

<<Y lo que es peor, que no podemos negar haber entrado en los templos no pocas veces, cantándose estas torpes sonadas, tomadas de cantarillos vulgares (...) y no se puede declarar con la lengua la grandeza de esta maldad>>.¹⁷⁹

Este fenómeno lo criticaba también un sector de la Iglesia, porque lo consideraban peligroso. No obstante esa mixtura de género era habitual en España sobre todo en el Siglo de Oro, y persistió hasta más adelante en el tiempo. Decía el propio Cerone que

<<(…) el perfecto Cantor Cristiano, más quiere armonía de cantos honestos y devotos, aunque sean ordinarios en el estilo, que las vanas y deshonestas músicas, despertadoras de feos deseos, de los cantos lascivos; aunque lleguen a la cumbre de una singular armonía>>.¹⁸⁰

Con todo, tanto este crítico como también la Iglesia, reconocían por otra parte que con el género profano se permitía a su vez la doctrina cristiana más fácilmente:

<<En sabiendo que hay villancicos, no hay personas más devotas en todo el lugar, ni más vigilantes, que éstas. Pues no dejan iglesia, oratorio ni humilladero que no anden; ni les pesa el levantarse a media noche, por mucho frío que haga, sólo para oírlos>>.¹⁸¹

En el siglo XVII, como anteriormente comentamos, la inclusión de piezas escritas en español en algún momento de las celebraciones religiosas se llegó a ver ya como algo normal. Se estableció usualmente que para una fiesta concreta como la Navidad, los Reyes, la Concepción, la Asunción, para el Santísimo Sacramento o para celebrar algún santo, se cantasen nueve villancicos, repartidos en tres grupos de tres, llamados

¹⁷⁸ CERONE, Pedro; *Melopeo y Maestro*. 1613, p. 200.

¹⁷⁹ Cit. por COTARELO Y MORI, Emilio; *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid. 1904, ed. Facsímil con un estudio preliminar de José Luis Suárez García. Granada. Universidad de Granada, 1997, p. 434.

¹⁸⁰ CERONE, Pedro; *Melopeo y Maestro*, *op. cit.*, p. 199.

¹⁸¹ *Idem*, pp. 196-97.

“Nocturnos”. De todos modos, a veces el número de villancicos cambiaba. Si la autoría de todos éstos era de un mismo compositor, vemos que éste en el transcurso de un año podría haber compuesto hipotéticamente más de una veintena de villancicos distintos.

No obstante, la forma que más se empleaba en la Iglesia durante la primera mitad de ese siglo XVII era la chanzoneta. Ya al final de esa secuencia de tiempo comenzó a hablarse igualmente de villancicos. La chanzoneta se trata de unas coplas alegres, hechas para ser cantadas generalmente en Navidad.

Como sabemos, fray Francisco de Santiago fue contratado inicialmente para que compusiera las chanzonetas para las fiestas de la Concepción y Navidad, y una vez que ya era maestro de capilla de la catedral hispalense tenía la obligación de componer para esas fechas ese tipo de piezas. Para eso, tenía el permiso y también la obligación desde principios de octubre para dedicarse exclusivamente a la composición de aquellas obras. Pongamos como ejemplo lo registrado en un acta en 1624:

<<Este dia dieron quinze dias de licencia al Pe. Maestro de Capilla para hazer ausencia de Sevilla pasados los dias de San Miguel [29 de septiembre]y S. Francisco [4 de octubre]sin que pierda cosa alguna y para que trate de empezar a hazer las chanzonetas>>.¹⁸²

En cuanto a la letra de los villancicos, se decidió organizar un concurso literario cada año.¹⁸³ En páginas posteriores hemos transcritos algunos de esos textos. Aunque pudiera parecer que las letras tuvieran un valor poético menor al concurrir por esos concursos posiblemente escritores aficionados, lo cierto es que hemos observado una retórica propia de la época, es decir: muy llamativa y rica. Aunque la temática es lógicamente piadosa, con un claro esfuerzo por reforzar los puntos cardinales de la Iglesia Católica, a veces la inventiva es amplia. Las alusiones a la naturaleza, en todos sus aspectos, son continuas. Merece la pena hacer una lectura pausada de estas letras.

En esos villancicos no solo se aunaba la música y la literatura, sino que además se integraban en unos coloquios cantados y escenificados por los seises. De hecho, al año y medio de estar fray Francisco de Santiago en la catedral de Sevilla, ofreció interpretar uno suyo para el Corpus.¹⁸⁴

¹⁸² AA.CC. ACS., 16-09-1624, fol. 44v.

¹⁸³ *Idem.*, 15-03-1618, fol. 95.

¹⁸⁴ *Idem.*, 15-03-1618, fol. 95: *<<Este dia se cometio a los Ssres. D. Felix de g. y don Baltasar de Salablanca vean un colloquio quel Maestro de Capilla dize que tiene para que en la fiesta del Santisimo Sacramento los muchachos seises le representen y canten y si les pareciere a proposito que lo hagan determinen lo que convenga>>.*

Las fiestas celebradas en la catedral de Sevilla estaban acicaladas además en el s. XVII con la publicación en pliegos de las letras de los villancicos que allí se interpretaban. Esto fue una propuesta de la que se puede decir que fue pionero Alonso Lobo, con el apoyo del cabildo catedralicio hispalense. De esta forma, en 1612 se publicó el primer pliego de villancicos con estas características. Después, durante todo el siglo y parte del siguiente, se publicaron en España innumerables letras de villancicos, a diferencia de la música, que no se incluía en esos ejemplares, y que en muchos de los casos se perdía.¹⁸⁵ La finalidad de estos pliegos era la de poder seguir las interpretaciones o posibles representaciones de los obras musicales (villancicos, normalmente).¹⁸⁶

Parece que durante los primeros años en los que estuvo fray Francisco de Santiago dirigiendo la capilla musical de la catedral de Sevilla, aquellas publicaciones fueron costeadas por él mismo. Tras las navidades de 1621, el músico reclamó al cabildo los gastos que él había tenido al respecto durante sus primeros seis años contratado.¹⁸⁷ Seis semanas después, los canónigos decidieron lo siguiente:

*<<... librar al maestro de capilla dozientos reales de ayuda de costa por una vez de la hazienda de la fabrica para ayuda la que a hecho en imprimir las chanzonetas de los años passados de las fiestas de la purissima concepcion de Ntra.Sr. de la Antigua navidad y reyes>>.*¹⁸⁸

En años posteriores, o al menos en concreto entre 1627 y 1633, el maestro de capilla cobraría cuatro veces más en *<<aguinaldo>>* para aquellas fiestas que en sus primeros años.¹⁸⁹ Pasó concretamente de ingresar por ello 200 reales en 1622, a 30.000 maravedíes (unos 882 reales) a partir de 1624, incluyendo así las chanzonetas compuestas.¹⁹⁰ El aguinaldo a que se refieren las actas capitulares no es otra cosa que la fiesta del mismo nombre, o también fiesta del obispillo, en que los canónigos obsequiaban, a modo de reyes magos, a los niños cantores. Esta fiesta comenzaba ya en el día de San Nicolás y culminaba con la fiesta de los Inocentes. Teniendo un origen

¹⁸⁵ RUIZ DE ELVIRA, Isabel (coord.); *Catálogo de villancicos en la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. Madrid, 1992.

¹⁸⁶ Además de en la catedral, los otros lugares en Sevilla en el s. XVII en los que se impulsaba esa idea de publicar esas letrillas eran en la colegial del Salvador, en conventos como el del Carmen y el de la Merced, principalmente, y ya fuera de la capital, en la colegial de Olivares.

¹⁸⁷ AA.CC. ACS., 26-01-1622, fol. 95v: *<<Que se llame para lo que pide el Maestro de Capilla en razon de alguna ayuda de Costa por lo que a gastado seis años en la emprenta de las Chanzonetas de concepcion navidad y reyes>>.*

¹⁸⁸ *Idem.*, 10-03-1622, fol. 103v.

¹⁸⁹ *Idem.*, 11-01-1627, 100v., y 24-01-1629, fol. 308., 10-01-1633.

¹⁹⁰ *Idem.*, 22-01-1624, fol. 4.

monástico, esto llegó a ser común en todas las catedrales españolas. La catedral de Sevilla había dedicado a principios del s. XVI uno de sus estatutos a regular esta fiesta:

<<que la fiesta del obispillo se haga con dignidad pues es de tradición antigua (...) que visten a un niño de obispillo y que los clérigos de veintena vayan con los mozos de coro y quatro mozos cantorricos vestidos de seda y luego se haga pontifical con el obispo y obispillo (por el martirio de los Inocentes)...>>¹⁹¹

Nos han quedado en la Biblioteca Nacional de España curiosamente las letras de esas piezas publicadas desde 1626 hasta casi los últimos años de fray Santiago. En el anexo hemos incluido la portada de algunos de esos pliegos. Es curioso que no aparezcan en ellos ni el nombre del poeta, ni el del compositor, que como sabemos se trataba del mismo que estudiamos en esta monografía, según atestiguan las actas capitulares. Eso no hace sino confirmar más aún la finalidad práctica de esos pliegos, que como dijimos era la de hacer de programa de mano de las interpretaciones que se hacían en alguna fiesta litúrgica importante.

Estas letras de los villancicos conservados tienen un mayor valor de lo que en principio podríamos considerar. Además de contextualizar de alguna manera la época, nos sirven para testiguar con qué importancia se celebraban en las iglesias principales las fiestas religiosas más importantes. En la letra de uno de los villancicos, se hace referencia a que éstos debían de ser polifónicos:

*<<Así, así pese a mis males
tocad diferente el son,
que de nuestra pretensión,
se ven tan ciertas señales,
no hagáis las voces iguales
sino al compás del rapaz,
dad muchas voces de paz,
con ecos de redención>>.¹⁹²*

Por otra parte, las letras de esos villancicos publicados en Sevilla por esos años no estaban al margen del ambiente mercantil de la propia ciudad. Por ejemplo, en una publicada en 1626 se hace alusión a América (las Indias) de esta manera:

¹⁹¹ *Estatutos y constituciones de la Santa Iglesia de Sevilla*. 1513, Est. 27, B/n., Sec. R/27.300.

¹⁹² *<<Villancicos que se cantaron en la ... Yglesia Mayor, en los Maytines solemnes del Santissimo Nacimiento de Nuestro Señor. En Sevilla..., 1626>>*. Localizado en la Biblioteca Nacional de España (BNE), sign. VE/1309-2, villancico Vº.

*<<Alegrías, alegrías,
buenas nuevas, buenas nuevas,
que de las Indias del Cielo
viene la flota a la tierra>>. ¹⁹³*

Al año siguiente, otro villancico nos hace ver que el carácter festivo de estas fechas, como es la Navidad o los Reyes Magos, no debía estar reñido con el sentido teológico del momento:

*<<Chanzonetas no se canten
donde con ruidoso estruendo
lo goce todo el oído,
y nada el entendimiento>>. ¹⁹⁴*

Sin duda, la interpretación de esas chanzonetas sería de un gran interés en la ciudad año tras año. Más en un siglo en el cual hasta las cosas más cotidianas se hacían siempre desde ópticas siempre religiosas y misericordiosas. Esto no es otra cosa que la maquinaria construida por la Iglesia católica a partir del Concilio de Trento unas décadas antes, como reacción a las Reformas protestantes realizadas durante el siglo XVI.

Por eso, las chanzonetas que se cantaban y bailaban en las catedrales no se hacían de cualquier manera. Por ejemplo, el canónigo de la catedral de Sevilla Juan González¹⁹⁵ llamaba la atención en 1633 al maestro de capilla, es decir, fray Francisco de Santiago, de que los seises cantaran la *Kalenda* o pregón de navidad *<<bien, sin solecismos>>*, es decir, sin vicios de dicción.¹⁹⁶

Parece que los requerimientos y exigencias que por parte del cabildo se le fue imponiendo al maestro de capilla a la hora de componer esas chanzonetas fue incrementándose al año siguiente. En concreto, en 1634 se le dijo a fray Santiago que desde entonces tuviera la obligación de *<<registrar los dichos villancicos y letras dos messes antes de que se canten y impriman ante la persona o personas que el cavildo quisiere señalar>>*. Con esto se quería evitar cualquier obra que el cabildo considerase *<<que no fuera muy decente y biensonante>>*. En el caso de que eso ocurriera,

¹⁹³ *<<Villancicos que se cantaron en la Yglesia de Sevilla en la festividad de la Pasqua de los Santos Reyes. En Sevilla... 1626>>*. BNE, sign. VE/1309-3, villancico VIIº.

¹⁹⁴ *<<Villancicos que se cantaron en la Sancta Yglesia de Sevilla, en la fiesta de la Natividad de Nuestro Señor IESU Christo, este año de 1627.>>*. BNE, Sign, VE/156-1, villancico IV.

¹⁹⁵ Es posible que se tratase esta persona de João Gonçalves, que según Barbosa Machado nació en Elvas. Hay dos piezas de este compositor en el *Index* de João IV.

¹⁹⁶ AA.CC. ACS., 18-05-1633, fol. 39.

resolvieron los canónigos que entonces el maestro de capilla se fuera a los archivos a coger antiguos villancicos.

Normalmente las obras que se cantaban en esas fiestas en la catedral de Sevilla eran estrenos absolutos. Después sí se podían llevar a otra iglesia. Sin embargo, esto nunca era taxativo, pues, por ejemplo, para los pliegos impresos para la fiesta de los Reyes de 1628 se tuvieron que repetir dos villancicos y parte de otro de las navidades anteriores.

En cuanto a los instrumentos, en la antigüedad no hay constancia exactamente de qué instrumentos acompañaban al baile de los seises. Se piensa que sería un grupo orquestal más un órgano portátil. En algunos villancicos se hace alusión a las <<guitarrillas>>, la gaita zamorana, o el tamboril, aunque éstos se utilizaban normalmente dentro de un ambientes populares más bien, y no realmente dentro de las iglesias.

Sin embargo, la aludida guitarra, que entonces era de cinco órdenes o cuerdas, sí estaba ya arraigada en círculos no solamente taberneros. Las fuentes documentales del s. XVII confirman que este instrumento solía acompañar a los villancicos. Esto es seguro al menos en la corte Real de Madrid a mediados de ese siglo, tanto para un mero recreo musical como para las representaciones teatrales de palacio.¹⁹⁷ No hemos encontrado de todas formas restos de este instrumento en los archivos musicales catedralicios. Sin embargo, se ha investigado que en el convento de monjas carmelitas de Ávila había, además de cuatro triples-arpistas, un organista, dos <<bajonas>> y una guitarrista <<capaz de tocar rasgueado y punteado>>.¹⁹⁸

¹⁹⁷ E: Mp, Administrativa, Legajo 1117, Cuentas de Manuel de Vega, violero de Su Majestad, año 1648: <<Se llevaron encordadas las guitarras a casa del maestro Carlos Patiño tres veces para probar los tonos de las comedias y máscaras que hizo su alteza>>.

¹⁹⁸ QUEROL, Miguel, “Correspondencia de Miguel Gómez Camargo”, en *Anuario Musical*, XIV (1959), p. 170. En la actualidad, en ese convento se conservan, entre otros instrumentos, un órgano de principios del s. XVI, dos arpas de dos órdenes del s. XVI, una vihuela de arco y un bajón, ambos del s. XVII. Véase en este caso: BACIERO, Antonio, El órgano de cámara del convento de la Encarnación de Ávila. Consejo General de Castilla y León, 1982, pp. 21 y 144. Consúltese también PEREZ ARROYO, Rafael, “Una vihuela de arco y un bajón del convento de la Encarnación de Ávila”, en *Revista de Musicología*, III (1980), pp. 235-259.

5.2. Los títulos de los villancicos de fray Francisco de Santiago cantados durante su época en la catedral de Sevilla.

De los pliegos de villancicos publicados en Sevilla en la época de fray Francisco de Santiago, los que nos han quedado íntegros en la Biblioteca Nacional de España datan de 1626,¹⁹⁹ y hasta casi ininterrumpidamente hasta 1642, poco antes de su cese.

Transcribimos ahora los títulos de esos pliegos. La finalidad de esto no es acumular una serie de datos vacuos. Queremos ver si unos de esos títulos corresponden con algunos de los 538 villancicos de fray Francisco de Santiago que nos han quedado a modo bibliográficamente en el *Index* de João IV (1649). Aquellos que aparezcan en ambas colecciones los vamos a indicar con un asteriscos, haciendo tras cada pliego transcrito, un breve comentario de cada obra.

Para evitar hacer fatigosa la consulta, no vamos a reproducir literalmente la cabecera de cada pliego tal cual, cuyas portadas sí adjuntamos en el anexo, para centrarnos solo en la fecha, la fiesta, y los correspondientes títulos de los villancicos. Señalaremos también los villancicos que estén considerados dentro de algún subgénero referido a la imitación de alguna lengua (negro, portugués, gallego, etc.). Para una posible consulta más amplia, remitiremos la signatura de cada pliego, que está localizado en la Biblioteca Nacional de España.²⁰⁰

¹⁹⁹ Hay uno incompleto de 1624.

²⁰⁰ Para un acceso más rápido a los títulos, véase el *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional, s. XVII., op. cit.*

Reyes, 1626

Celestial artillería*

Gallego: Galeguiño si vindes

En los braços de una aurora

Dime tu gozo zagal*

Gitano: Limozna, limozna

Ya en Belè zagales todo es

prodigios

De los estados de Oriente

Negro: Sepa tu ziñol Andlea*

(VE/1309-3).

Del primer título de este primer pliego que copiamos, sabemos por su cotejo con el *Index* de João IV que *Celestial artillería* se trataba de una obra a 8 voces.²⁰¹ El villancico estaba antecedido en el regio catálogo por una pieza para solo, titulado *En los campos de belen*. En dicho catálogo de 1649, normalmente aparece por cada obra identificada dos títulos. A veces se trata de una misma pieza, pero doblemente reseñada, es decir: incluyendo el nombre de la introducción y del estribillo. En otras ocasiones son dos piezas unidas. Al haber desaparecido la mayoría de las obras que vamos a nombrar con el *Terremoto de Lisboa*, no vamos a poder distinguir a veces de cuál de las dos premisas se trataba.

²⁰¹ *Primeira parte do Index da livraria de musica..., op. cit., p. 252.*

Dime tu gozo zagal está en el *Index* del monarca portugués en dos ocasiones, pero en ninguno de los casos relacionado con fray Francisco de Santiago, sino con Mateo Romero y Gabriel Díaz.²⁰² El hecho de que a veces coincidan textos en obras de compositores diferentes, se obedece a que, o bien porque dichos compositores se carteaban frecuentemente, o bien porque el monarca mecenas encargaba a varios compositores que le hicieran música sobre un mismo texto.

El villancico “negro” *Sepa tu ziñol*, estaba formada por un dúo, al que le seguía una parte a cinco voces, titulado *Gurugu mandé*.²⁰³ Carlos Patiño hizo una pieza sobre el mismo texto.²⁰⁴

Navidad, 1626.

Celestial artillería*

En concha de nieve*

Negro: Sepa tu ziñol*

Espiritus bellos

Esta noche del Alva a nacido

Portugués: Menino apañai
asperlas*

Al herido de amor mio*

Esta alegre noche*

Las doze son de la noche*

(VE/1309-1).

²⁰² *Idem.*, pp. 232 y 184 respectivamente.

²⁰³ *Idem.* p. 207.

²⁰⁴ *Idem.*, p. 218.

Los ya aludidos villancicos *Celestial artillería* y *Sepa tu ziñol* se interpretaron también en la Navidad del mismo año de 1626. Si ésta segunda pieza citada era la tercera en el orden en esas navidades, durante la fiesta de los Reyes Magos anteriores era la última.

En concha de nieve era una obra a 4 voces, seguida de otra, *Descortés es la nieve*, a 5 voces.²⁰⁵

Con el título *Menino apañai asperlas* aparece solo en el referido *Index* como obra de Philippe Rogier,²⁰⁶ y no la homónima de fray Francisco de Santiago.

Al herido de amor mío era un villancico a 4 voces, seguido de otro titulado *Vuestras lágrimas dulces*, a 4 y a 8.²⁰⁷

Esta alegre noche es una parte, o una obra, para solo, a la que le seguía el título *Al chiquillo que todo es fuego*, para 5 voces. João IV solía a veces incluir en los márgenes izquierdos de su *Index* calificativos de B [bien, o buena] o MB [muy bien, o muy buena] referidos a algunas de las obras. En el caso concreto de esta última pieza, aparece la máxima valoración, según el monarca.

²⁰⁵ *Primeira parte do Index da livraria de musica...*, op, cit., p. 206.

²⁰⁶ *Idem.*, p. 428.

²⁰⁷ *Idem.*, p. 211.

Las doze son de la noche era una obra a 3 y 6 voces, calificadas por el rey portugués con una “B”.²⁰⁸ Con el mismo texto hizo otra obra fray Joao de Escovar.²⁰⁹ No hemos podido saber qué relación habría entre ambos compositores frailes, aunque suponemos que el nexo de unión sería de alguna manera Lisboa. Llegamos a pensar en un principio que fray Escobar sería del convento del Carmen de esa ciudad, por su posible vinculación con fray Francisco de Santiago, pero el propio João IV lo señala como monje trinitario.²¹⁰

Navidad, 1626.

Hagan salva

Negro: Fasico de Manico

Dormidillos ojuelos*

Quien viere hermosa Princesa

Sayagués: Llorente un hombre
que tiene*

Portugués: Que naõ boteys*

Gallego: O mancebino novo

Maravillas dizen de vos

(VE/1309-2).

²⁰⁸ *Idem.*, p. 212.

²⁰⁹ *Idem.*, p. 224. Este músico portugués pertenecía al núcleo de Lisboa, o al menos allí se publicó su libro *Colleção de Motetes* (1620) y *Arte de la Musica thorica e pratica*.

²¹⁰ Presumimos que estaría en un convento trinitario de Lisboa. Aparece nombrado como fr João Escovar Trinitario en la p. 136 del catálogo de João IV.

En el otro pliego inexplicablemente aparece con la misma fecha y fiesta que en el anterior (ya daremos en otro momento unas posibles razones). La primera pieza que está también en el *Index* de João IV es *Dormidillos ojuelos*.²¹¹ Era una obra para 3 y 5 voces, y calificada como buena por el monarca luso. Manuel de Tavales hizo otro villancico con el mismo texto, para 4 y 8 voces.

La pieza cuya letra fue publicada en Sevilla con el título *Llorente un hombre que tiene*, está en aquel mismo *Index*, aunque se difiere en el verbo, titulándose en este último caso así: *Llorente un hombre que siente*. Pero lo más importante es que, en el *Index* solo aparece la versión de Mateo Romero, y no la de fray Francisco de Santiago. En ambos casos el estribillo es igual, por lo que la fuente textual es la misma.

Muy bien valorado estaba según el mecenas portugués el villancico *Que naõ boteys*. Era para 4 y 6 voces.²¹²

Navidad, 1627.

Mirad al cielo Zagales*

Festeja y nacerra

Quien soys vos

Invenciones busquemos pastores

Zagalejo hermoso*

²¹¹ *Primeira parte do Index da livraria de musica...*, op, cit., p. 211.

²¹² *Idem.*, p. 212.

Negro: Dime mana a donde va*

Al rezien nacido

Que dexame los ver zagales

Portugués: Vosas lagrimiñas*

minino

(VE/156-17).

El título *Mirad al cielo* está en el *Index* del rey portugués, en el apartado de “Varios Autores”, y no hay referencia directa a algún compositor. Sí se indica la consideración de obra muy buena, y está dividida a solo y a 6 voces. También se dice en aquel *Index* que está escrita para la fiesta de la Asunción, lo que nos hace dudar de si es la misma que está escrito en aquel pliego navideño de 1627. Quizá simplemente la incluiría el compositor en una fiesta u otra, dependiendo del lugar y el momento.

Una de las pocas piezas de las cuales nos estamos refiriendo en este apartado, y se conserva actualmente, es el villancico *Zagalejo hermoso*. Es a 4 voces, al que le sigue *Tírale flechas*, a 4 y a 8 voces. Ambos villancicos se encuentran en el Archivo musical de las catedrales de Zaragoza. Los dos villancicos los hemos transcritos, y los incluimos en la segunda parte de este ensayo. Consideramos que en este caso se trata de dos obras independientes, no una obra con dos partes. La clave está en que, Carlos Patiño hizo un villancico

homónimo con el segundo título, *Tírale flechas*, ligado a otro diferente al primero de estos dos de fray Francisco de Santiago.²¹³ No obstante, estas dos piezas de fray Santiago pueden ser interpretadas seguidas, al estar en la misma tonalidad.

Según el sobredicho catálogo de João IV, *Dime mana a donde vá* era un villancico “negro”, a 2 voces, al que le continuaba *Gurugu Gambà*, a 6 voces.²¹⁴

El último villancico de ese pliego que también se incluye en el catálogo de del rey portugués, es el titulado *Vosas lagrimañas*, para solo y después 8 voces.²¹⁵

Reyes, 1628.

Blas sacristan de Belen

Dexad niño el tierno llanto*

Negro: Dime mana donde va*

Alerta, alerta pastores

Festejayma terra

A la aurora saludan las aves

Zagalejos que es cosa y cosa

Que dormido que esta el zagalejo*

Al Recien nacido*

(VE/156-41).

Dexad niño el tierno llanto era otra de los villancicos más apreciados

²¹³ *Primeira parte do Index da livraria de musica...*, op, cit. p. 178.

²¹⁴ *Idem.*, p. 206.

²¹⁵ *Idem.*, p. 209.

por quien antaño fuera duque de Braganza y después rey de Portugal. En su conocido *Index*, a esta obra le seguía *Vengais norabuena*. La primera de las dos obras y el principio de la segunda era para solo. Después se ampliaba a 5 voces.²¹⁶

Dime mana a donde vá era un villancico que, como ya dijimos se interpretó en Sevilla un año antes al que ahora nos detenemos.

Si bien muchos de las villancicos que hemos enumerado, las partes polifónicas son a 6 o incluso 8 voces, el siguiente es a 4: *Que dormido que esta el zagalejo*.²¹⁷

La obra de fray Francisco de Santiago *Al recién nacido*, que está en el catálogo de João IV, tiene casi el mismo título que otra de Géry Ghersem.²¹⁸

Inmaculada Concepción, 1628.

Albricias, albricias*

Eva avejuela se vio

Albricias me den todos

Salga aca siol neglio

Rayos le tira el sol a la estrella*

Sayagues: Oy conciben a Maria

(VE/1309-4)

²¹⁶ *Idem.*, p. 206.

²¹⁷ *Idem.*, p. 212.

²¹⁸ *Idem.*, p. 281. Su título más exactamente es *Y al recién nacido*. Una de Gabriel Díaz se llama *Un recién nacido*. No sabemos si en los tres casos se trata del mismo texto.

El villancico de fray Francisco de Santiago *Albricias, albricias*, en el libro del rey luso se incluye que está dedicado a la Concepción. Además de esto, la calificación era la máxima, según el propio mecenas.²¹⁹ Era para solo y 5 voces.

El otro villancico de esa fiesta religiosa del año de 1628, que después se llevó posteriormente a la corte de João IV, *Rayos le tira el sol a la estrella*, era para solo y 4 voces.²²⁰

Reyes, 1632

Alarma, alarma serranos*

Durmiendo, velando*

Negro: Venga turo lo Plimiyo*(j)

A recibir los Reyes

Calla callando un zagal

Dividense en cuatro tropas

Elado el divino sol

Portugués: O meus nobres Reyes

El Mayorazgo de cumbres

(VE/1309-6).

La pieza para solo y 8 voces que se titula *Alarma toquen, alarma*, está dedicada a la figura de San Lorenzo. Se encuentra en un apartado de fray Francisco de Santiago de aquel *Index*, dedicado a diferentes santos.²²¹ Era para solo y 8 voces, y tiene el apelativo de B.

²¹⁹ *Primeira parte do Index da livraria de musica...*, op, cit. p. 327.

²²⁰ *Idem.*, p. 324.

²²¹ *Idem.*, p. 329

Durmiendo, velando es íntegramente para 8 voces.²²²

El villancico *Venga turo lo Plimiyo*, en el *Index* de 1649 se dice que aun siendo del mismo fray Santiago, el título es *Venga turo lo neglo*. Posiblemente se trataría de la misma obra. También se vuelve a repetir la máxima calificación.

Reyes, 1633.

Zagalos que es cosa y cosa

Entre pajas la gloria

O que mascara que ofrecen

La nave Santa Maria

Todas las galas de Mayo

Yo logro de mi esperança

Ola hao Pastores hao

Este si que es Rey de Reyes*

Iunto Pastores estamos

(VE/1309-7)

De este pliego solo coincide una obra en ambas fuentes: la penúltima, considerada por el crítico monarca portugués como muy buena.²²³

Navidad, 1634.

El clarín alegrando los aires

Negro y blanco: Si temblays de amores*

Vistasas selvas de pluma

Atencion, señores mios

Ola, ola, zagalejos*

²²² *Idem.*, p. 204

²²³ *Idem.*, p. 325.

Allá van los gorgontos
De ronda sale el amor
A belen vinieron
En naciendo suspiro*

(VE/1309-9)

Si temblays de amores es otra de las pocas obras de fray Francisco de Santiago que nos han quedado en la actualidad. También está en el Archivo catedralicio de Zaragoza, e igualmente la hemos incluido entre nuestras transcripciones.²²⁴ En el *Index* le está unida la pieza *Y dice ben*. El conjunto es a solo y a 6 voces.

La siguiente pieza señalada en ese pliego de 1634, *Ola, ola, zagalejos*, es para 3 y 11 voces.²²⁵ Esa última proliferación de voces contradice la supuesta tendencia, según algunos musicólogos, de que en el s. XVII las piezas profanas no se hacían con tantas voces como las religiosas.²²⁶

En naciendo suspiro es según el *Index* de João IV una obra de Mateo Romero. Eso significa que, o bien que realmente fray Francisco de Santiago no llegó a hacer esa obra, e incluyó la de Mateo Romero “el Capitán” para aquel ciclo de villancicos para esa fiesta; o

²²⁴ *Primeira parte do Index da livraria de musica...*, op. cit. p. 326.

²²⁵ *Idem.*, p. 198.

²²⁶ LOPEZ-CALO, José, *Historia de la música española*, nº 3, s. XVII. Madrid. Alianza Editorial, 1983, pp. 158-159.

bien que el carmelita no le llegó a mandar esta obra al rey portugués.

Reyes, 1635

Valientes los de la fama*
Delante de los tres Reyes*
Negro y blanco: Si temblays de
amores*
Acompañando a los Reyes
Tan alegres van los Reyes
Para que entiendan los Reyes
Vistasas selvas de pluma
Con tesoros buscan al Niño
La mas milagrosa luz

(VE/1309-10)

La primera obra de este ciclo, *Valientes los de la fama*, en el *Index* de João IV se dice que es una obra de Carlos Patiño a solo, que antecede a otra, *A la esgrima*, a 12 voces. No es descartable que la obra a solo fuera originalmente de fray Santiago, y que después la ampliase en el estribo Patiño con el siguiente villancico policoral. Sea como sea, vemos la conexión entre estos dos músicos.

Delante de los tres Reyes, según el catálogo de João IV, es una obra a 3 voces, y el portugués lo calificó de “MB”.²²⁷

²²⁷ *Primeira parte do Index da livraria de musica...*, op. cit., p. 198.

La siguiente obra señalada en ese pliego, *Si temblays de amores*, ya se cantó un año antes, como ya dijimos.

Navidad, 1637.

Ganaderos del valle
Si tocais a mis dichas
Negarse al descanso
Retirese el Diziembre
Entre pajas y nieve fría
Cantai mi Nino, cantai
Serranos destas cumbres
Bien sabe la rosa
Un Cupido nos a nacido*

(VE/1309-12)

Esta obra se interpretó y se hizo una copia de la letra en la corte de este recién nombrado rey João IV, en Lisboa en 1640.²²⁸ Hay una copia en la actualidad en la catedral de Valladolid, como en otro apartado posterior detallaremos.

Inmaculada Concepción, 1638.

El Diziembre se ha vestido
Al albor, albor Ruyseñores*
Esto es la Sierra Morena
Despertad Pastores al Betis*
Dexad Zagalejos*
Llegando y triunfando*

(VE/1309-13)

Las obras *Al albor, albor Ruyseñores*, y *Dexad Zagalejo* que

²²⁸ *Primeira parte do Index da livraria de musica...*, op. cit., p. 205.

aparecen en el *Index* de João IV,²²⁹ son del racionero Manuel Correa. La primera es a 4 y a 8 voces, y la otra a dúo. Por esas fechas en las que fray Francisco de Santiago comenzó a estar irreversiblemente cada vez más enfermo, muy probablemente la obra homónima referida en aquel pliego de letras de 1638, se trate del propio Correa. Éste músico ayudaría con al menos esos dos villancicos a completar las piezas para aquella fiesta. De todas formas, el número total resultó ser al final más escaso de lo normal, con solo 6 villancicos: 2 en cada uno de los tres habituales nocturnos.

El último villancico que está tanto en esos pliegos publicados en Sevilla como en el *Index* de João IV, es el titulado *Llegando y triunfando*.²³⁰ Era para 8 voces, habiendo además 3 instrumentos en el primer coro y 1 en el segundo.

Navidad, 1638.

En el puerto de Belén
De una rosa, una avegiga*
O que bizarro torneo
Quien es pastores
Diga el que sabe mejor
Callad, que me lastimays
En amorosas quadrillas

²²⁹ *Idem.*, p. 243.

²³⁰ *Idem.*

Yo he visto la luz del día
Guineo: Se escucha Flacico Anton

(VE/1309-14)

No nos consta que *De una rosa, una avegica* esté en el muchas veces referido libro de João IV. Sin embargo, sí sabemos por los pliegos que se publicaron durante todo el reinado de este monarca, que la obra se interpretó allí en Lisboa en 1640. Salvo esta obra de fray Francisco de Santiago, el resto de las obras son de Manuel Correa del Campo, como al final del capítulo siguiente comentaremos, a la hora de

hablar de la progresiva enfermedad de fray Santiago.

Reyes, 1642.

Rompiendo del mar las ondas

Compitiendo con el día

Yo los vi venir de Oriente

Atencion señores míos

Alla van los Gorgoritos

Ha del monte y la aspereza?

Valientes, cuyos azeros

Filosofo natural

Gallego: Galeguiños, galeguiños

(VE/1309-15)

5.3. Transcripción de algunas de las letras de esos villancicos de fray Francisco de Santiago.

No es la finalidad de este trabajo transcribir todas las letras de aquellos villancicos citados. Eso solo daría para una publicación aparte. Sin embargo, hemos considerado interesante copiar al menos unos cuantos pliegos de villancicos de fray Francisco de Santiago, para que a partir de ahí pueda hacer cada uno que los lea un juicio de la calidad literaria que hay en esos villancicos. Si bien, según nuestra opinión, algunos no dejan de ser meros artificios piadosos, otros nos sorprenden por su belleza.

Ya puestos a escoger, hemos decidido transcribir los primeros pliegos de villancicos conservados de este compositor, por si se daba el caso de que algunas letras coincidieran con unas de sus piezas musicales que al final de este ensayo incluimos, las cuales pertenecen muchas posiblemente a su última etapa madrileña o a sus primeros tiempos en Sevilla.

<<*Villancicos que se cantaron en la ... Yglesia Mayor, en los Maytines solemnes del Santissimo Nacimiento de Nuestro Señor. En Sevilla..., 1626*>>.

Estos villancicos, con la sign. VE/1309-2, son distintos de los del impreso

con nº de cat. 346, a pesar de constar en el título con el mismo año, fiesta e iglesia. Es posible que haya una errata en la fecha, o que fueran impresos en el año anterior al de su impresión.

I° NOCTURNO.

I. Villancico.

Hagan salva
las campanicas del alba
alegría, alegría
que suena [la] artillería.

Decid por qué se han de hacer,
tan hermosas alegrías.

¿Por qué nos da buenos días
el sol que ha de amanecer?.

*Aquí del placer,
aquí del disfraz,
aquí del contento,
aquí de la paz,
que con paz, contento, y placer
maravillas hemos de hacer.*

¿Mas en qué lo echáis de ver?

En qué la esperada flota
altos mares alborota,
y entre enemigos sangrientos
soplando manso los vientos,
la Paloma Capitana
con majestad soberana
trae sin poderle esconder,
el sol que ha de amanecer
en nuestros valles mañana.

Copla.

Por el puerto entrando va
sin tinieblas de embarazos.
Quien trae al sol en sus brazos
¿qué tinieblas temerá?

Haciendo la falta está
responded todos ufanos,
¿qué estilo es de cortesanos,
no quedar nada a deber?

*Aquí del placer,
aquí del disfraz...*

Del mundo en la playa rica
pública feliz victoria
como es centro de la gloria
la del mundo multiplica.

Mirad que la salva aplica,
alternad sus alabanzas,
pues cumplidas esperanzas
habéis de tener.

*Aquí del placer,
aquí del disfraz...*

II. Villancico.[Negro.]

Fasico de Manicongo,
que le que vamo a Belé
¿Qué tenemos allá de novo?
al siolo Emanue
llevemo allá lo pandelo
a donde va vosance,
alto pandelo llevamo

*Malos años pala el
¿y se enosa
y se enoso
a mi puya, peliquén?*

*Frasiquio sa currira
de mole tura placer
a la guayamba
a la virondén.*

Sea pala ve, sea pala ve,
que si llora por neglo lo branco
branco lo neglo se volve també.

No tengo a la noche miero
que sa craro medio día
que bono por vira mía
no sa sino sol entero.

Venga vosance, no quiero
que anda la branca bellaca
dando a lo neglo matraca
de usiá y de usién.

Malos años pala el...

Venga verán en la tiniebla
esta luz de nubes franca
mejor que la nieve branca
le trata la noche negla.

Venga vosance, que alegra
el ver turo el sol allí.
Yo lo veo desde aquí
perdóneme vosance.

Malos años pala el...

III. Villancico.

Dormidillos ojuelos
tiene mi niño,
¿quién ha visto señores,
soles dormidos?

El que fue león
ya es nevado armaña,
que amor le dispone
tierno al sacrificio.

Baja de la sierra
aunque rey vencido
que de amor la lucha
no admite partido.

Tan hermoso baja
que los paraninfos
le siguen gloriosos
le cercan benignos.

Sus hermosos ojos,
soles son, que han sido
aunque más los miran,
pocas veces visto.

Cerrólos el sueño
dulce y atrevido,
¿quién ha visto señores
soles dormidos?

Llegó a las cabañas
tan recién nacido
que al que buscan hombre
le admiraron niño.

Bajan los pastores
de los altos riscos
soles alabando,
lo que noche ha sido.

Hallan en los prados
ricos laberintos
rosas las heladas,
perlas los rocios.

Maravillas hacen
con el zagaliño
por mirar que duerme
sin quejarse al frío.

A sus ojos soles,
uno de ellos dijo,
¿quién ha visto señores
soles dormidos?

IIº NOCTURNO.

IV. Villancico.

Quien viene hermosa princesa
en vuestros pechos reales
divino clavel que animan
el fruto de dos diamantes.
Serán señales
que lo más del ser Virgen, es que sois
madre.

Quien en en vuestros brazos mira
ensalzando humanidades,
de Dios la suma grandeza,

ajustada a un tierno infante
serán señales
que el amor no perdona divinidades.

Quien viere en un portal pobre,
jerarquías celestiales,
cada paja un Serafín,
cada corderillo un ángel,
serán señales
que a los cielos no encubre Dios sus
disfraces.

*Mas ay princesa
aurora del cielo, alba de la tierra,
[enh]orabuena sea
sea en buena hora
el gozar en el mundo de tanta*

gloria

*que bien se emplea
el llamaros esclava para ser*

reina.

*Sea [enh]orabuena
[enh]orabuena sea
pues por vos niña hermosa,
la gracia es nuestra.*

Quien viere el Verbo humanado,
que tan pobremente nace
y después en un pesebre
lisonjeado de animales,
serán señales
de que Dios solo admite las
humildades.

Quien viere postrar los cielos,
sus antiguas majestades
y ser los ángeles bellos
cortesanos de los aires,
serán señales
de que Dios a la tierra publica paces.

Quien viere los pastorcillos,
tan justamente admirarse
diciendo alabanzas mudas
ya al nacido, ya a la madre
serán señales
de que anuncian los bienes que Dios
les hacen.

*Mas ay princesa
aurora del cielo, ...*

V. Villancicos.

Llorente un hombre que tiene
como todos los demás
para cualquier regocijo
mucho gracia en el bailar.

Para ver a Dios nacido,
fue de su albergue al portal
avisado de las voces
que por los aires se dan.

Por más prisa que se dio
ya estaban cantando allá
toda serrana gallarda
todo hermoso zagal.

Salúdoslos descubriendo
los dientes de par en par
que no los tuvo mayores
a mayor dificultad.

Corrido de que primero
se hayan podido juntar
la batalla les propone,
enojado a los demás.

Con las armas castañetas
de batalla hizo señal
y volviéndose al que toca,
esto le dijo, escuchad.

Tocad Antón

*que me pica, y me repica los pies
el son.*

Ea ya no lo dejéis
tocar, toquéis
que si tañéis
a mi niño alegraréis,
que lloira por mí, y no es razón,
tocad Antón.

Así, así pese a mis males
tocad diferente el son,
que de nuestra pretensión,
se ven tan ciertas señales,
no hagáis las voces iguales
sino al compás del rapaz,
dad muchas voces de paz,
con ecos de redención,
tocad Antón.

Villano podéis tocar,
porque se alegre el muchacho
que tengo por Dios empacho
de mirarle sin bailar.
Esta vez se han de alegrar
que a fe que lo han menester
que venir a padecer,
indicios de perdón.

*Tocad Antón
que me pica, y me repica los pies
el son.*

VI. Villancico. Portugués.

Que naõ boteis a miñalma fora,
do portal chegaivosla

*que se Deus he home por ela
e minino é chorarà.*

Naõ pode caber temor
no peito de lusitano

oje que faz Deus humano,
valentías por seu amor,
de miñalma é o favor,
deixai aficar do está

*que se Deus he home por ela
e minino é chorarà.*

Pois morre por sua afeição,
naõ na botéis de seus ollos
porque podraõ seus enollos
afrigir seu corazón.

Tende confideraçã
e naõ na boteis de la,

*que se Deus he home por ela
e minino é chorarà.*

IIIº NOCTURNO.

VII. Villancico. Gallego.

O mancebino novo
que deitado está en portal
pois nace entre galegos
el de amores morrerà.

Ay que lo vi que lo veyo,

ay que lo vi, que lo vi, que lo creigo.
Al pequenino que baxa del cielo
bordando los campos legrandos

ventos

Ay que lo vi que lo veyo,

los galeguiños le cantan contentos,
porque nos vene a donar el remedio,

*Ay lo que vi, que lo vi, que lo
creigo.*

Pois que conozco se deita en el seno,
chorando de amores temblando de
yelo.

Ay que lo vi, que lo veyo,
la sua may le aplica a lo peito
cerrando dois soles rendidos al
sueño,
Ay que lo vi, que lo vi, que lo
creigo.

VIII. Villancico.

Maravillas dicen de vos
nacido galán
y más dirán.

De veras glorias tempranas
que grandes y peregrinas,
primero que por divinas
nos admiran por humanas,
dirán que son soberanas
y que inmortales serán
y más dirán.

Dicen que niño tan tierno,
habéis del cielo *rompido*
los semblantes del olvido,
las coyundas del infierno,
y a las ondas del Jordán,
y más dirán.

Dicen que el sustento humano
tiene en vos efecto y nombre,
y que por el bien del hombre
os transformáis soberano,
hoy en rubio y hermoso grano
y mañana en blanco pan,
y más dirán.

*<<Villancicos que se cantaron en la
Yglesia de Sevilla en la festividad de la
Pasqua de los Santos Reyes>>. En
Sevilla...1626>>.*

Sign. VE/1309-3, BNE.

Iº NOCTURNO.

I. Villancico.

Celestial artillería,
con estruendo y batería
amenaza todo el suelo,
el arma toca el cielo
y en espantosa guerra
bate la tierra
las nubes que se enojan,
truenan, gimen, arrojan,
dando al mundo recelo,
picas de nieve, lanzas de hielo,
flechas de escarcha, furias de viento.

En los campos de Belén
mis escuadrones se ven
que dan asombro, y solaz
cuando más la noche cierra
a la sierra, a la sierra,
a ver el nuevo disfraz
que tanto misterio encierra,
que todo parece guerra
y cuanto se mira es paz.

Coplas

Van ejércitos nevados
dando guerra a los mortales,
escuadrones celestiales
vienen de paz coronados
está contra un niño, armados
que aun no le ampara su tierra
y el mismo a quien hacen guerra
es la paz que el cielo envía.

Celestial artillería,
todos pretenden victoria,
y de ninguno es ajena
pública el tiempo su pena,

y los ángeles su gloria.

La noche escribe su historia,
con plumas de blanca nieve,
todo rigor se le atreve
y su amor le desafía,
celestial artillería.

II. Villancico. [Gallego.]

Galeguiño si vindes
a matar almas,
el que tras vosos ollos
no a menester armas.

Non votéis nas pallas
Galeguiño as perlas
que se pode o mundo
abrazar con elas.

E pois ceos, è terra
vencedor vos chamán
el que tras vosos ollos
ano à menester armas.
Si chorais de amores,
chorais muito en bora
mas sin pranto os estiman
as almas todas.

Mas si sois gallego
e rey soberao
ante os reyes de o mundo
non estéis chorando.

Risa sois de a terra
risa sois de oceos
vosa may, es aurora
è vos sol Eterno.

E si a rindir vindes
reyes das Arabias,
el que tras vosos ollos
no a menester armas.

III. Villancico.

En los brazos de una aurora
estaba un divino sol,
que a tres que vienen a verle
espera nacido hoy.

Anticipa los favores
y a tres soles, su favor
si tierno les presta luces,
que las tuyas pocas son.

Al incendio de sus rayos,
su propio amor les guió,
y para decir prodigios,
tuvo voz la admitación.

Vengan a ver señores
a las tres majestades
del cielo deidades
a los soles de Oriente,

*que tiene presente
otro sol que ha nacido
y rey preferido
en todo a los tres
digo pues,
que si reyes le adoran,
Rey de Reyes es.*

Vengan a Belén a ver
tres soles que a uno adoran,
vengan a ver como lloran
los tres soles de placer,
vengan si quieren saber,
lo que pueden sus amores,
vengan a ver señores
a los soles de Oriente,

que tiene presente, ...

IIº NOCTURNO.

IV. Villancico.

*Dime tu gozo zagal
porque parte del reciba
Gil el Imperio Real,
que de fiel se alaba
si ayer ciego idolatraba
hoy busca a Dios con fe viva,
¿quién al reino les guió
desde rey recién nacido?*

Su buena estrella han seguido,
pues buena Dios se la dio,
dícenme que se escondió
de los tres cuando llegaba,
como del sol cerca estaban
el sol de su luz la priva.

Dime tu gozo zagal, ...

Qué causa Gil les movió
a dejar su antigua ley,
el nacer un nuevo rey
que otra ley mejor les dio.

¿Cómo esta ley promulgó
si hoy a duras penas nace?

Es ley de amor, y amor hace
que en el corazón se escriba.

Dime tu gozo zagal, ...

V. Villancico. Gitano.

*Limozna, limozna
cara de roza,
puez tenéiz ojitoz
que laz almaz roba
a estaz gitanicaz
dalde limozna.*

Echizero de almaz
y ladron de todas.
Mátalaz callando
siendo paz y gloria.

Carita de Pazcua
vizta matadora,
tesoro en pesebre
y en pajaz aljofaz
Si mucho os pareze
darnos una joya
abrid el coztado
y sacad la bolsa.

*Limozna, limozna
cara de roza, ...*

Dadnoz dezoz dijez
que os ziñen y adornan
que aunque nazéis pobre
la riqueza os zobra.

Dadnos eza Cruz
que rubiz la forman,
o esos tres diamantes
que en clavoz se forjan.

Y aunque ez de esmeraldaz
dadnoz la corona
pues ya de suz rayoz
oz laura el sol otra.

Limozna, limozna, ...

VI. Villancico.

Ya en Belén zagales todo es prodigios
entre dos estrellas el sol se ha visto,

*y con verle llorando, desnudo al
frío*

*hoy tres reyes le adoran por
Jesucristo.*

Ven junto al sol una estrella,
que luce, y da resplandor,
y por milagro mayor
que el mismo sol nace de ella,
a Dios dan gracia, y a ella

porque a verle ha traído
entre dos estrellas el sol divino,
y con verle llorando desnudo al frío
hoy tres Reyes le adoran por
Jesucristo.

Si a la estrella que trajeron
por un prodigio notaron,
la inmensa luz admiraron
que en María conocieron,
que es estrella del mar vieron
porque gozosos han visto
entre dos estrellas el sol divino
y con verle, ...

IIIº NOCTURNO.

VII. Villancico.

De los estados de Oriente,
surcan las ondas soberbias
tres Reyes que traen a uno
con sus almas sus riquezas.

Superior estrella es Norte
que guía su flota entera
que el escaparse de Herodes
no fue la menor estrella.

Derrotada su intención,
busca inocentes empresas
que perdidas de un soberbio
siempre las pagó inocencia.

Es el oro que le ofrecen
nacido en sus mismas venas,
que es para Dios el más puro
el que en el alma se engendra.

*Alegrías, alegrías,
buenas nuevas, buenas nuevas,
que de las Indias del Cielo
viene la flota a la tierra.*

Al camino de la gracia,
todos los tres enderezan,
y como van por más grados
no vio la culpa sus velas.

Busca el enemigo espías,
del rey, halló muchas tiernas,
que su sangre confesó
lo que no pudo su lengua.

Después de trabajos tantos
felices al puerto llegan,
que para ver el de Dios
son gran principio las penas.

Desembarcan la flota,
a un niño pobre la entregan
nunca más rica que entonces
pues la gozó la pobreza.

Alegrías, alegrías, ...

Recibe con gusto el oro,
porque me dicen, intenta
antes que vuelva a su patria
dar a todo el mundo guerra.

Alégrase todo el orbe
brava milicia se apresta
que como paga también,
todos a servirles llegan.

Sin temor vuelven los reyes,
sabiendo por cosa cierta,
que quien a salvarnos vino
les libraré de tormentas.

El rey refuerza sus vasos
porque ha jurado, en la empresa
o que le han de conocer
o morir en la defensa.

Alegrías, alegrías, ...

VIII. Villancico.[Negro.]

Sepa tu ziñol Andlea
que hoy nació londioso bello,
folgalemo de bello
ya despachamo a Guinea
uno Currea,
que lleve la nova que tanto desea.

Pué nosa ventula e tanta
toca plimo pol tu fe,

*Gugambá, gugambé,
Ay que me hace coquilla la
pranta,
Ay que me bulle, me falta,
y me brinca lo pie.*

Coplas.

No ha quedado instrumentilla
que a vele no la llevemo
guitarrilla, guitarrilla,
sonasilla, sonasilla,
panderilla, panderilla,
y ota que no la entendemo
si en lo dedo no tenemo,
sabañona
puntealemo la chanzona
en plesencia de Malia,
lo villano, con folías
lo guineo y saltaré,

*Gugamba, gugambe
Ay que me hace coquilla...*

Sacalemo de la hucha
mil canciona, y chanzoneto
sente preto, sente preto
con conseso, con conseso
de soneto, de soneto,
plimo, plimo, escucha, escucha
a lo son del sacambucha,

y la colneta
churuminguela, y trompeta
sente golda de fosico
le dilemo villancico
al siñol Emanué.

*Gagamba, gugambé,
Ay que me hace coquilla...*

<<*Villancicos que se cantaron en la
Sancta Yglesia de Sevilla, en la fiesta de la
Natividad de Nuestro Señor IESU Christo,
este año de 1627.*>>.

(Sign, VE/156-1, BNE).

KALENDA.
1º NOCTURNO.

I. Villancico.

Mirad al cielo zagales,
y albricias os pudiere
de que, de que,
escuchadme, y lo diré,
que cruzan las aves,
que bullen los aires,
y la esperanza llegó.

No, no, no.

Sí, sí, sí,

que cruzando de aquí par allí
con amorosas señales
al cielo en cantos suaves
las albricias van pidiendo.

No lo entiendo,
del cielo los arreboles,
del suelo las varias flores,
¿quién las señales ignoran?
menos ahora,
zagales dígolo yo.

*Vaya que sí,
vaya que no,
el admirable primor,
con que a todos nos hacen la
salva,
es que mañana veréis por el alba
salir sin celajes hermoso el sol.*

El prado hermoso zagales
por el diciembre florece,
y el sol a la tierra ofrece,
maravillas celestiales.

Los apacibles cristales
por las son del alba hermosa.

Hazaña es maravillosa
que ninguno la entendió,
zagales dígolo yo.

*Vaya que sí,
vaya que no...*

Hermoso mayo, y galán
es el diciembre enojoso.

Y en el cielo más piadoso
señales de paz están.

Gozosas cantando van,
las avecillas parleras.
Todo el tiempo es primavera
y la causa se ignoró
zagales dígolo yo.

II. Villancico.[Portugués]

*Festejay nacerra
inda que Deus chore
pois los angos cantan,
ufala lai, solojay, solojay,
ben poden los homes.*

Nace Deus chorando
ferido de amores

portugués parece,
oxala lo foze.

A terra folije
canten los pastores
mais suavemente
que los ruisenoles.

*Alégrese todos
y ominino chore
pois los angos cantaõ,
ufala lai, solojay, solojay,
ben poden los homes.*

En paz está o mundo,
o que grande forcé
los anjos lo dicen
con suaves voces.

Ninguen desestíme
a humildes y pobres,
pois Deus nace humilde
sin bucear señores.

*Alegrías façeon
inda que ele chore
pois los angos cantaõ,
ufala lai, solojay, solojay,
ben poden los homes.*

III. Villancico.

*¿Quién sois vos,
Niño que gemís,
que de Dios venís,
sin salir de Dios?
¿Quién sois vos,
que bajáis del cielo,
sin dejar el cielo?
¿Quién sois vos,
que con veros temblar al hielo,
ángeles tienden al aire su vuelo,*

y alegres os cantan de dos en dos.

Decid Niño de mi vida,
tierno prodigio de amor,
¿cómo os ofrecéis vasallo
si sois señor?

¿Cómo os guardan el rigor,
del tiempo una mula y buey,
si sois mi rey?

¿Cómo por cumplir la ley
nadie la tiene con vos
si sois mi Dios?

¿Cómo en entidades dos
acreditáis vuestro nombre
si sois hombre?

¿Cómo aunque de ello me
asombre
sufrés mi mal en Belén
si sois mi bien?

Si es porque aquellos que os ven
con ese traje vestido,
se admiran de ver nacido
tanto cielo en tanta pena,

¿Quien sois vos...

Porque al rigor del diciembre
pucheros haciendo estáis,
y no vencéis el rigor
si sois piedad.

Porque alentáis la crueldad
de las nieves, y del hielo,
si sois cielo.

¿Como a las iras del suelo
hoy río salís de madre,
si sois padre?

Y no hay regalo que os cuadre,
¿cómo una pena notoria,
si sois gloria?

¿Cómo de vos no hay memoria,
y amor de noche os envía,
si sois día?

Si es porque vean que os veía
lo que vos habéis criado,
y en lo mortal disfrazado
que en vos lo inmortal disuena.

¿Quién sois vos...

IV. Villancico.

Invenciones buscamos pastores
que es buen año de invenciones
y el sacristán que es sutil,
después de invenciones mil,
del pandero, y tamboril,
otra novedad intenta,
tengan cuenta,
y verán con qué primores.

Qué festejan los pastores,
al hermoso Niño de flores,
que muere de amores, y nadie por él,
y todo es nada sin él.

Desate con gala, y brío,
todo airoso zagalejo,
en donaires su buen gusto,
y en concepcicos su ingenio.

Chanzonetas no se cantén
donde con ruidoso estruendo
lo goce todo el oído,
y nada el entendimiento.

Haya muchas alegrías, y muy
presumido un viejo
diga que fue más antaño
y que está acabado el pueblo,

Invenciones buscamos pastores...

El alcaide pretendió

hacer expulsión de necios,
y el pueblo le respondió,
¿qué lo llevaba de suelo?

Bailen todos los zagales
y almaspreciado de diestro
le celebren lo que baila
y él socorra si es discreto.

En fin todos inventaron
fiestas, bailes, danzas, juegos,
con que alegraros al Niño,
Y gritando repitiendo.

V. Villancico.

Zagalejo hermoso,
cuyas luces bellas
alba son del cielo,
gloria de la tierra.

Tú que al mundo bajas
con dichosas muestras
de matar de amores
si hasta aquí de ausencia.

No sé qué tienes,
porque el alma apenas
pudo ver tus ojos
cuando estás sin ellas.

Si las almas robas
pediré que mueras
que si amarte sigue
la victoria es cierta.

*Tírale flechas,
que el que roba en el campo,
muere con ellas.*

Ay Dios qué rigor,
tirador, tirador,
apúntale mejor,
que no puede dar muerte,

quien muere por tu amor.

Al Zagalejo dichoso,
tírale flechas amor
porque en tu fuego abrazado,
sienta lo que siento yo.

Con los ojos me rindió,
que tras sí las almas llevan.

Tírale flechas...

VI. Villancico.Negro.

Dlime mana dónde va
con panderete, y guitarra a bailá
para que lo que le sabe.

Dime, dime dónde va,
a vey a Sesú, que ha nacido en Belé,
con turuló primo venimo aca,
pue lo panderete toca,
toca, toca.

Guru gú gunba,
cua, cua, cua,
a bailá y a venimo
a siola mi plimo.

Cutu, cutu.
Guitaría tlaemo
con que al Niño aleglemo.

Guru gú gunba
Roquetillo llevamo,
con que al Niño aleglemo,
cutu, cutu.

Y a la mare doncella,
bailemo por ella.

Guru gú gunba,
al Siolo Manuele
dale el palabiene
cutu, cutu.

Pue que gloria espelamo
del Niño saglado,

guru gú gunba,
cua, cua, cua.

Toca Guinea la guitarria,
que el sonecito me hace coquia.

Toca guitarra y pandelo,
a Siolo Manuele,
pues hoy por amol diele
samo Neglo cagallero,
toca plimo,
tocal quiero.

Cuando la blanca bailamo,
que a Siolo que aleglamo
nos da la glacia cumplida,
toca guinea la guitarrilla,
que el sonesito me hace coquiya.

[Coplas.]

Toca que quiele bailá
a Siola maldre suya,
que la branca que echa puya
no quiere que entlamo acá
toca plimo.

Ya toca
sonesita de Guinea,
que quien han dioso de sea
tiene de hacer maravilla,
que el sonesito me hace coquiya.

VII. Villancico.

Al recién nacido,
sol del alba hermosa,
los zagales cantan,
bailan las pastoras.

En sus ojos miran
rayos que enamoran,
luces que desean,
vidas de que gozan.

Tan desnudo nace

que implicando glorias
hombres les parece
el que Verbo adoran.

Peregrino encubre,
en la humana sombra
noches de la culpa
con la vida aurora.

Todos son zagales
los que al sol adornan
que sin tener culpas
de las penas goza
admiraron Niño
los que Verbo ignoran,
pero al fin cantaron
en su lengua propia.

Para que alegremos
esta flor de abril
Niño soberano,
que nace por mi,
toca tú la gaita, y el tamboril.

Pues tan amoroso yace
amante al hielo entre pajas,
yo tocaré las sonajas,
cantad todos, que nos place,
alegrad al sol que nace,
con la gaita zamorana,
pues la fiesta cortesana,
el Niño en los cielos deja,
y pues se aleja,
a dar remedio a mi queja
dando a mis pesares fin
toca tú la gaita, y el tamboril.

VIII. Villancico.

*Que dejádmelos ver zagales
tanto bien padecidos males.*

Dejadme ver padecer,

los empeños del vivir,
que dan señas del morir,
los semblantes del nacer,
dejadme cegar de ver
milagros tan celestiales,

*que dejádmelos ver zagales
tanto bien padecidos males.*

Dejad que de ver me asombre
en tantos extremos dos
que aun no se defiende Dios
de humanas miserias de hombre
que sino al sujeto al nombre
son las penas naturales

*y dejádmelos ver zagales
tanto bien padecidos males.*

Si es acción de gloria llena,
no dar en penas la gloria,
es más gloriosa memoria
sacar glorias de la pena
ninguna en Dios es ajena
todas en el son iguales,

*que dejádmelos ver zagales
tanto bien padecidos males.*

Hasta en el nacer humano
tan solo y tan peregrino
se descubre más divino
se muestras más soberano,
hasta en el morir temprano
hay noticias inmortales,

*que dejádmelos ver zagales
tanto bien padecidos males.*

IX. Villancico.[Portugués.]

Vosas lagrimiñas minino,
lluos fontes faon de cristal,

pos que no la merecel castela
choray las para Portugal,
choray queu folijarey,
choray minino,
que me derrito,

*pois que no las merece castel
chorai las paza Portugal,
choray las para Portugal.*

Ben podéis meu Deus chorar
que estas lagrimas
por claras y cristalinas
o pecado han de borrar.

Naon dejéis de derramar
estas aguas de anjos belas,
pois a terra eceo por elas,
y Huñ corte celestial,

*pois que no las merece castel
chorai las paza Portugal.*

Belo minino esepranto
entre neve e caramelos
alegría da a los cielos,
ya o infierno causa espanto.

Choray minino entretanto
lágrimas taõ ben choradas
porque sejan estimadas,
como divino cristal,

*pois que no las merece castel
chorai las paza Portugal.*

*<<Villancicos que se cantaron en la
Santa Iglesia de Sevilla, en la fiesta de la
purísima Concepcion de Nuestra Señora.
En este año de 1628>>.*

(Sign. R. 35720, BNE).

Iº NOCTURNO.

I. Villancico.

Albricias, albricias,
que se han hallado en el mundo una
mina
y en nácar humano, la perla más fina.
Será como el cielo y mejor y más
linda,
será como en sol y más bella y más
rica.

El alba le hace salva,
los cielos la codician,
el sol aumenta celos,
la luna tiene envidia.

Albricias, albricias,
a la gracia se debe el hallazgo
al nácar la perla, y al mundo la dicha.

Albricias, albricias,
hermosa anciana concha
del tiempo defendida
tributos a la gracia,
desvelos a la envidia.

Dividen rayos de oro
la mal formada línea
del mundo la esperanza,
del cielo la primicia.

Adornadla perfecta,
hermosas maravillas,
promesas de un agravio,
premisas de una vida.

Observadla sus fueros
ajenas villanías,
que toda tela manchan,
que toda flor marchitará.

Albricias...

Nació entre aromas Fénix,
salió entre llamas, viva

aquellos la preservan,
y éstos la publican.

Materno surco adornan
promesas defendidas
en fruto la esperanza,
y en gozos la caricia.

Hidalgo privilegios
le erigen sacras Piras,
que en sobras no se pagan,
que en nubes no se eclipsan.

El valle la festeja
premiado con su dicha,
mostrando en alabanzas
eternas, alegrías.

Albricias, albricias...

II. Villancico.

Eva abejuela se vio
y en la huerta más hermosa
picó la flor atrevida.

Vida entonces, muerte ahora.
Volvió la gracia en desgracia,
presunción que el mundo llora
que atrevimientos de culpa
sus presiones son de gloria.

El abejuela María
del cielo mejor aurora
para restaurar la culpa
vuela alegre, y pica hermosa.

Abejuelas, abejuelas,

vuelva, vuelva ligera,

pica graciosa

de rosa en rosa,

de flor en flor,

de rama en rama

labrarás el panal de la vida

*pues que tienes la miel de la
gracia.*

En dulces giros de oro
susurra una abejuela
del tálamo a la vida,
del cielo a la promesa.

Exenta la reciben
humanas dependencias
y en globos de su agrado
divina se alimenta.

Abejuelas, abejuelas...

Quien menos la conoce,
por Fénix la festeja,
que espíritus alados
deidad la reverencian.

En su nativo solio
volando la recrean
vitales esperanzas
floridas primaveras.

Abejuelas, abejuelas...

IIº NOCTURNO.

III. Villancico.

Albricias me den todos,
que se disfrazan hoy
extremos de la gracia milagros del
amor.

Para ser de Dios madre
de sus mano formó
a que esta aurora hermosa
con luz y resplandor.

Para guía del cielo
es esta luz mejor,
que todas sus acciones
las encamina Dios.

Esta sí que es la niña más pura,

esta sí que es la aurora del sol.

Esta sí que es la luz de los cielos,
esta sí que es la esfera de Dios.

Esta sí que es espejo sin mancha,
esta sí que es el fruto en la flor.

Esta sí que las otras no.

Esta es la puerta del cielo
a quien Ezequiel miró,
y en quien el ángel admira
la suprema perfección.

Esta sí que las otras no.

Este es aquel Vellochino,
del famoso Gedeón
que en blanca gadeja enlaza
la perla que el cielo dio.

Esta sí, que las otras no.

Esta es la estrella del alba,
y en competencia del sol
la luna que más alumbra,
y el lucero que más vio.

Esta sí, que las otras no.

En su esperanza dichosa
logrados aciertos son
toda gracia por decreto,
toda limpia por favor.

Esta sí, que las otras no.

IV. Villancico.[Negro.]

Salga acá siol neglio,
que quele,
franciquiyo,
que manda
siol Tomé
pala qué

salgan turo vosancé
no quelé,
salga siolo que sa menesé
palaqué
por ver a lo duende
que pantale sente,
de una niña tierna pántaro se ve.

Tené, tené,
catemos, y bailemos
saltemos, y dancemo
y hagámono raja de gozo, y pracé.

Turo neglio se englia,
y hacemos raja en bailal
si en pecaro original
lleva vitolia Malia
lo coco que sel solia
zancadia de la muelte
a la niña que es mas fuerte
le está besando lo pie.

Tené, tené
cantemo, y bailemo
saltemo, y dancemo,
y hagamono raja, de gozo y pracer.

Turo lo neglio salga
a ver lo coco pantar o
qué a pie de niña postraro
no hay engaño qué le valga
váyanle dando una calga
de puya a lo bellacone,
que quien con niña se pone,
esta honra melecé.

Tené, tené,
cantemo, y bailemo...

III° NOCTURNO.

V. Villancico.

Rayos le tira el sol a la estrella

*viéndose en ella, hermosa se mira
rayo le tira,
a la luz del alba
sol de María
la que nunca fue noche
y siempre fue día.*

Vestida de rayos de oro,
nació la estrella del alba
los cielos hicieron salva
ricos con tanto tesoro,
el sol para su decoro
de la que viste, se viste,
no admite la noche triste
pues sus tinieblas retina.

Rayos le tira, ...

Roja madeja destrenza
sobre la rosada aurora
el sol, cuya luz le dora
cuando a ser alba comienza,
vistió de roja vergüenza
al candor que la compite,
pues le cubre si le admite,
si le descubre se admira.

Rayos le tira...

VI. Villancico. Sayagués.

Hoy conciben a María
hija de la gracia nuestra
siendo madre de la gracia,
quien oyó tal parentela.

Ser hija de quien es madre
páreceme cosa nueva,
no entiendo este parentesco
Dios que lo hizo lo entienda.

Mis señores escolares,
yo no se repiquitencias

ni reyertes, no combates,
que se usan en escuelas.

Pescuido yo, puede darse
hija sin que madre tenga,
craro está que es imposible
en rigor de toda [e]sencia.

Luego si gracia, y María,
que hija y madre se precian
quien da María sin gracia,
María concede y niega.

Esta argumento bastaba
pero démosle a la ofensa
otro poco de mal rato,
y al demuño más afrenta.

Soberbia fue aquel delito
de la antigua inocencia
que cayó del cielo mismo,
al abismo de las penas.

Luego si María es cielo
y del cayó la soberbia,
ella no cayó en la culpa,
que la culpa cayó de ella.

Etelo aquí concroido
pues conciben en lumpieza
a la soberana Niña,
canten todos esta letra.

Gil, la pastorcilla bella
a quien Ana concibió,
nunca de noche salió,
con ser concebida estrella.

Huye de ella
la oscuridad del pecado
porque de Adán ha triunfado
con destreza y gallardía
y bástale ser María.

Como su hijo a de ser
aquel que es brazo de Dios

con la gracia que veis vos
en pie la quiso tener.

Fue a caer
mas todo el poder eterno
tuvo sitiado al infierno,
mientras que la concebía
y bástale ser María.

Antes que muera el Señor
se muere de amores de ella
y muerto por defenderla
vive, y vivirá en su amor
tal favor
ni se verá ni se ha visto,
pero quiso en esto Cristo
mostrar lo que la quería,
y bástale ser María.

Iba a cogerla el pecado
y la niña que lo vio
de puño se la pegó,
porque de mano le ha dado.

De un bocado
se la quería tragar
más por modo singular
ella se escapó este día
y bástale ser María.

<<*Villancicos que se cantaron en la
Sancta Iglesia Mayor de Sevilla, en los
maytines de la fiesta de los Santos Reyes,
año 1628*>>. ²³¹

(Sign.: VE/156, BNE).

Iº NOCTURNO.

I. Villancico.

Blas sacristán de Belén

²³¹ Sign.: VE/ 156, BNE.

salió alegre a festejar
a los tres Reyes que vienen
de Sidonia y de Saba.

Al hilo de medio día,
que dichosa madrugada,
caminan con estrellas,
¿sí son reyes qué no harán?

Miraba que aun bello infante
alegres tributo dan
que son magos y conocen
tan antigua majestad.

Gozaban por roca alfombra
tosca paja, y vil sayal,
malos años hasta entonces
se vio tan gran navidad.

La mano sacó el chiquillo
y la besó el mayoral,
mano que besan los Reyes
cerca de ser papá está.

Los zagales se alegraron,
tocó las campanas Bras,
y un pastor así le dice
cuando le vio tocar.
Alegría, alegría,
toca Bras que hoy es tu día.

*Repica, repica,
que los Reyes a quien festejas
uno te premia y cuatro te miran.*

Repica Bras que es razón
en tan celebrada fiesta
pues al mismo Dios le cuesta
la primer[a] satisfacción
acomoda la intención
a la que el niño te aplica.

Repica, repica...

Repica cuando le adoran

los Reyes que le conocen,
que no es bien su esencia gocen
los que su piedad ignoran,
el descanso a los que lloran
por carta de paz pública,

Repica, repica...

II. Villancico.

Dejad niño el tierno llanto
antes que se alabe amor,
que os hace llorar muy hombre
y os obliga siendo Dios.

Si de aladas jerarquías
a remediar mi dolor
os trai[go], su dorada flecha,
llorad mientras canto yo.

Alegre el valle os celebra,
porque en vuestro rostro vio
desafiar su hermosura,
perla a perla, y flor a flor,
vengáis [enh]orabuena desprecio de
abril,
vengáis [enh]orabuena,
muy tierno venís.

Señor de vasallos en forma servil
imagen del padre concepto sutil
navegáis [e]norabuena la flor de [la]
azucena

la vida que muere la gloria que pena,
la risa que llora, y el llanto que llena,
el cielo y la tierra, de glorias mil,

*Vengáis [enh]orabuena desprecio
de abril.*

Clavel animado os juzga
mi amorosa suspensión,
que al jazmín de vuestra esencia

solo deidad se atrevió.

Reyes son los que os celebran,
que divina pretensión ,
mas hace que han conocido
que el Rey soberano sois.

Escuchad sus alabanzas
y también mi humildad voz,
que por ser pascua de Reyes
os digo a que esta canción,

Vengáis [enh]orabuena...

III. Villancico. ²³²[Negro.]

Copla.

Venimo adorando a ella
con contento y regocijo,
a niño que samo hizo
de la señora doncella.
Baila negla,
baila ella,
cuando yo toca sonaja,
que sando dioso en la paja
branca vuelve la neglilla,
toca guinea la guitarrilla
que el sonecito me hace coquilla.

Toca que quiere bailá
asiola maldre suya,
que labranza que echa puya
no quiere que entlamo acá.

Toca plimo,
tocal quielo
sonecita de guinea
que quien andioso desea
tiene de hacer maravilla.

Toca guinea la guitarrilla,

que el sonecito me hace coquilla.

II° NOCTURNO.

IV. Villancico.

*Alerta, alerta pastores,
que arden los relós y abrazan las
flores*

y árboles, aves, y vientos,
son voces, son instrumentos
de nueva dulce armonía,
la oscura noche y el día
compiten en claridad.

Corred zagales volad
a ver tan gran novedad,
mas otra veréis mayor
que de un nevado pastor
esta noche adoran rendidos todos
un cayado de nieve, tres cetros de
oro.

Todo el cielo es novedades,
toda la tierra alegrías,
los vientos son jerarquías
de las más altas deidades
y las grandes majestades
rendidas están mayores.

Alerta, alerta pastores...

Derriban con tanto celo
tres coronas a sus pies,
si a los pies de Dios las ves
nunca estarán por el suelo
pues con las manos del cielo
son los Reyes vencedores.

Alerta, alerta pastores...

²³² Coincide con el villancico nº VI publicado un año antes, en 1627, salvo en las coplas, que es lo que transcribimos en este caso.

V. Villancico [Portugal].²³³

Festejaina terra...

VI. Villancico.

A la aurora saludan las aves
con voces suaves,

*mejor saludan pastor[es]
a un sol de rayos de amor.*

No sino al alma
no sino al sol
no sino al alba en quien nace
no sino al sol que nació,
pues vivan los dos
una madre que es virgen,
y un hombre que es Dios.

Los Reyes al alba hermosa
saludan porque amanece
no sino al sol que le ofrece,
la claridad milagrosa.

Con deidad majestuosa
hoy saludan a los dos,

mejor saludan...

Saludan la aurora bella
que a todo el hielo le enamora,
no saludan a la aurora
sino al sol que nación en ella.
Vamos alegres a bella
que a entre ambos saludan hoy,

mejor saludan.

IIIº NOCTURNO.

VII. Villancico.

Zagalejos que es cosa y cosa,

que van entre ella camina tras otra,
y aunque es tan bella,
con la otra parece más nube que
estrella.

Quien me declara
como la estrella en la estrella repara,
quien adivina
como la estrella a la estrella se
inclina.

Dígalo el suelo
pues la mira pendiente del cielo
eclipsado en su luz poderosa
que es cosa y cosa.

Ver una estrella entre pajas
cubriendo rayos de gloria,
y otra pendiente en el aire
sin luz remolando a su sombra.

Ver una estrella llorando
y entre sus lágrimas otra,
reverenciando sus perlas
y venerando su aljófar
que es cosa y cosa.

Ver que a una estrella que nace,
tres majestades se postran
y desmedrada y sin rayos,
la que les sirvió de antorcha,
¿qué es cosa y cosa?

Ver coronada de pajas
una estrella luminosa
y en su deidad admirados
tres monarcas sin coronas,
que es cosa y cosa.

Ver un sol en una estrella,
el Eterno y ella hermosa,
ella dándole los brazos,
y él los rayos que le bordan.

¿Qué es cosa y cosa?

²³³ Es el mismo que el Villancico nº II publicado igualmente en 1627.

Ver a Dios infante tierno
admitiendo las lisonjas
de Reyes que le festejan,
de pastores que le adoran,
¿Qué es cosa y cosa?
Y al fin que es ver en la tierra
sin majestad y sin pompa
Dios hecho mínima estrella,
y que los hombres le gozan,
¿Qué es cosa y cosa?

Zagalejos...

VIII. Villancico.

*Qué dormido que está el zagalejo,
ay Dios que dormido que está,
dadle voces que es Pascua de
Reyes
y celebran su Navidad.*

Despertad niño del ciclo despertad
que bulle el ventocillo,
y el sueño os hará mal
despertad, despertad.

Si hacer vuestra pascua vienen,
bello, y glorioso zagal,
los Reyes ley soberana
de Tarsis y de Cana.

Y en los montes os esperan
de la mayor majestad
antes que dormido os hallen,
en las pajas de un portal.

Despertad, ni oíros quiere
aunque más voces les dais,
si ya no es que está suspenso,
en su misma eternidad

Qué dormido que está...

Si en sábado a la Iglesia

manso Cordero zagal
bajáis a daros en carne
y el jueves os dais en pan,
y si por sirio encendido
tres Reyes buscando van
no hallen viéndoos dormido,
sin lumbre al sirio Pascual.
Sino es que los serafines
guardándole el suelo están,
o el retirado en su Esencia
suspende la humanidad,

Qué dormido que está...

IX. Villancico.²³⁴

Al recién nacido
sol del alba hermosa
guiados de estrella
tres Reyes adoran.

En sus ojos miran
rayos que enamoran,
luces que desean,
vidas de que gozan.

Pastores convidan
que en alegre [¿aurora?]
la gala le canten,
al cual el cielo adorna.

Para que alegremos
esta flor de abril
niño soberano
que nace por mi,
toca la gaita y el tamboril.

Pues tan amoroso yace
amante al hielo entre pajas,
yo tocaré las sonajas,
cantad todos que nos place,

²³⁴ Coincide en dos estrofas con el VII villancico publicado en Sevilla en 1627.

[a]legrad al sol que nace
con la gaita zamorana,
pues la fiesta cortesana
el niño en los cielos deja,
y pues se aleja
a dar remedio a mi queja
dando a mis personas fin,
toca tú la gaita y el tamboril.

Al rey que las pajas dora
y Reyes sonos ofrecen
cuando adoran lo merecen,
cantad todos en buen[a] hora
alegrad al que enamora
a los campos y las flores,
cantad rústicos amores
al niño que nos ampara,
y pues declara
alba de estrella tan clara
tanto bien para el gentil,
toca tú la gaita y el tamboril.

<<*Villancicos que se cantaron en la
Santa Yglesia de Sevilla, en la festividad
del Santísimo Nacimiento de nuestro
Señor Jesucristo, año de 1629*>>.

Iº NOCTURNO.

I. Villancicos.

Maravillas que nace el alba,
una flor del sol vestida,
que si su luz la enamora,
sus rayos no la marchitan,
maravillas, maravillas.

¿Qué tenéis zagales?
Nueva alegría
la luz que enamora
el sol que se anima,

el alba que nace
la flor que se cría,
sin que llegue la noche a sus hojas
que en sus gracias todo es día.
Maravillas, maravillas.
*Suene la artillería
y en dulces rumores
arcabuces, trompetas, y tambores
hagan salva a su venida.*

Maravillas, maravillas.
Quién pudo ser a la aurora
de gracias tan prevenida,
que por la ausencia del sol
las sombras no la persigan.

Ella es la rosa, y ella es la niña,
no puede ser,
sí puede ser
que en competencia amorosa
se puso el sol en la rosa,
que mañana ha de nacer.

Coplas

¿Cómo pudo ser crisol
de la luz más pura y bella?
Porque quiso el sol en ella
hacer Oriente del sol
y de su oculto árbol
mañana veréis el día.

Suene la artillería, ...

¿Cómo humano su grandeza
a las hojas de una flor?
Porque le ofreció el amor
segunda naturaleza
y así por la flor empieza
con su luz el alegría.

Suene la artillería, ...

II. Villancico.[Negro.]

Venga turo lo neglio
a neglio,
vengan turo lo neglio
que manda
vengamo acá,
que quele
vengantura vosalce,
y vamo ayá
donde lo infantillo sa
que habemos visto en Belén.

Oh qué be, oh qué be
digan plimo, e lo chiquilla
que esperábamo en la villa
ella e.

Pue tañamo la guitarrilla
la sonaza y la gaitilla,
he, he, he
y lo panderitillo
y lo cascabelillo,
y lo rabelillo
y la frautilla
y la tesolia
cantaremo
junta
cruzaremon pie,
oh qué be,
repica la sonasilla
aviva un poquito lo son
que a lo golpe que da la instrumenta
me bulle en el alma lo culazón.

Sudamo plimo sepamo
con lo son de la sonaja,
non polta, hagámono raja,
que bono y mozo samo
si tanta fiesta llevamo,

pantalemo mula y buey.

Oh qué be, oh qué be,
repica la sonasilla,
aviva un poquito lo son,
que sonasa queblalemo,
toca, repica, bailemo,
que bien se te turo es fiesa
por lo pandelo me pesa,
que sa blindes de lo pe,
oh, que be, oh que be.

III. Villancico.

Rayos arrojan las nubes
globos de hielo se rompen,
los vientos braman airados
todo conduce a temores.

Gira cometas el cielo,
y a un tierno niño se oponen
centellas de nieve fría,
dura inclemencia y rigores.

Todos conspiran su fuerza,
y en la fiereza conformes
matar un niño pretenden
que ven herido de amores.

Vientos, rigor, nieve, frío,
son los verdugos enormes,
que a la impiedad obedecen
cuando pronuncian a voces,

*Aséstense los hielos
todos al niño,
muera que a de morir,
pues ha nacido.*

Tened no le ofendáis no,
a él, a él rigores,
mirad que es Dios,
no importa que ya es hombre,
padezca penas,

y pues nace muera.

Dalde penas a sentir
con impiedad rigurosa,
porque con vida penosa
comience luego a morir.

No le dejen de herir.
rigures, vientos , y hielos,
que son de penas indicio.

*Aséstense los hielos
todos al niño,...*

II° NOCTURNO.

IV. Villancico.

*Salga el toro, salga el toro,
ahi que es de noche Bartol,
boto al sol, que es visto al sol
entre nieve y rayos de oro.*

Suelten el toro, guárdense todos
que un trueno el alma le dio,
hucho ho, que es bravo y fuerte,
hucho ho, que buena suerte,
pero a la de todos me atengo yo.

Coplas.

No quede fiesta ninguna,
que no es cosa que embaraza
que sufra un buey en la cuna.

De una y otra media Luna,
no hay que temer zagalejos,
aunque del toro los lejos
guardan mejor el decoro.

Salga el toro, ...

Si nace tan Dios un Rey
fiestas hay y fuertes bravas,
mas si la del toro alabas,
yo me atengo a la del buey.

Zagales a toda ley
a mis maitines aplico,
que el pastor al villancico,
y el sacristán a su coro.

Salga el toro,...

Juro a san, que el ardimiento
del torillejo me admira,
que el fuego el alma le inspira,
o el cuerpo le forma el viento.

Santo buey del Nacimiento
corran allá el toro bravo,
que yo nuestra fuerte alabo,
y tu mansedumbre adoro.

Salga el toro, ...

V. Villancico.

*¿Qué novedades son estas,
pastores,
que nace de amor quien muere de
amores?*

Coplas

¿Qué nace de amor se infiere
humanar Dios?, no te asombre,
pues nace de amor del hombre,
que por el de amores muere.
Y obrar maravillas quiere
tan nuevas y superiores.

¿Qué novedades son estas, ...?

Traza de amor pudo ser
en el verbo que sobre nació
cifrar la persona que nace
en la que ha de padecer.
Pues es natural nacer
las espinas con las flores.

¿Qué novedades son estas, ...?

VI. Villancico.

Dos soles tuvo [la] aurora
y a la novedad de un sol
cantando la tierra paces,
glorias el cielo cantó.

Pasibles muestra sus rayos
aunque en sus celestes vio
mejores causas la vista,
y la fe más atención.

Por salir a media noche
todo el valle se admiró,
que son impulsos del alma
las maravillas de Dios.

Juntaron los zagales
a los trinos de una voz,
y en alegres regocijos
dieron muestras de su amor.

Zagales y zagales
corren toros y juegan cañas
en el portal de Belén,
porque el sol que nacido ven
hoy sus pesares destierra,
y ofrecen de la tierra
flores alegres con divino amor,

*al redondor bailando
del nacido sol.*

Sus esperanzas famosas
crecen porque nace el día,
que menos , que su porfia
no las pudo hacer dichosas,
y en competencia amorosas
dan el lauro al vencedor.

Al redondor bailando, ...

Con alegres prevenciones
al divino sol festejan dejan

lucidas ejecuciones,
y ofrecen los coracones
por primicias de su amor.

Al redondor bailando, ...

IIIº NOCTURNO.

VII. Villancico. Gitano.

Dalde a la gitanica
limozna niño,
pues para bien de todoz
naceiz tan rico.

Coplas.

Niño cuyoz ojaz
de quita pezareiz,
de laz almaz rinden
librez voluntadeiz.

Dalde, dalde.

De enamoradito
teneiz laz señales
pues llozaiz tan hombre,
y oz quejáiz tan grande.

Dalde, dalde.

Dadme una limozna
soberano infante,
si el nazer obliga
a finezaz talez.

Dalde a la gitanica
dalde, dalde.

Porque no oz aojen
de cuando zaiz maz gran[de]
traerá un rey de Oriente
higaz de azabache.

Dalde, dalde.

No tembleiz de frio;
porque amor no zabe
ni ezconderze al guzto,

ni al pesar hurtarze.

Dalde, dalde.

Y vendrá algún tiempo
que de puro amante
perdereiz la vida
zolo por librarme.

Dalde a la gitánica,
dalde, dalde.

VIII. Villancico.

*Ya no más amor
con los hombres desvíos
ya no más amor
con el hombre rigor.*

Coplas.

Ya Cupido soberano,
al rigor se pone olvido,
supuesto que habéis nacido
tan amoroso y humano.

Y en sin pues de vuestra mano
pende la gracia y favor.

Ya no mas amor,...

Amor mio, infante hermoso
hoy el arco variado
nos afirma que ha cesado
el diluvio riguroso.

Y pues en paz y reposo
se ha convertido el furor.

Ya no más amor,...

En vuestra venida fundó
las pazes que concedáis,
pues goza cuando nacéis
paz universal el mundo.

Y pues de ellas el profundo
multiplica su dolor.

Ya no mas amor, ...

IX. Villancico.

Esta es dulce vida, esta,
que resucita los muertos
regenerado en gracia,
siendo por la culpa ciegos.

Tan airosa como bella
al alba tiende su vuelo,
dibujando mas libreas,
¿qué pudo bordar el tiempo?

De jilgueros pajarillos
los picos son instrumentos,
con cuyas arpadas lenguas
hacen paces con el suelo.

En sus mal fundadas chozas
cantan los pastores versos
y quieren con pies medidos
busquen a Dios sus deseos.

La naturaleza vi
volver a su ser primero,
y tan humilde que pudo
levantarse con el cielo.

A pagar mi pena
la gloria nace,
esta sí que es noche
Dios es mi padre.

En Belén mi niño
se queda al hielo
hácelo de amante
por Dios eterno.

Al amor no pinten
desde hoy chiquito
que el amor ya es grande
pues Dios es niño.

Niña que paristes
llena de gracia

como os llaman morena
pues sois el alba.

A pagar mi pena, ...

Nace un sol esta noche
y a tres adoro,
uno es el chiquito,
los dos sus ojos.

Un zagal nacido
que es cosa y cosa,
que palabra le llaman
y todo es obras.

A señor pecado
no tanto brio,
que le haré que me tema
por Jesucristo.

A pagar mi pena, ...

6. LA PERSONALIDAD DE FRANCISCO DE SANTIAGO.

6.1. Sus viajes por la Península Ibérica.

Además de los habituales viajes laborales que tuvo que hacer por toda la Península Ibérica fray Francisco de Santiago desde que era maestro de capilla de la catedral de Sevilla, como sabemos principalmente para buscar nuevas voces, también se ausentó de su función por diversas razones personales.

Al poco más de un año de instalarse en Sevilla, en 1618 fue a Madrid <<por su hermana y sobrinas>>. ²³⁵ Suponemos que quizá esos familiares se instalaría también en Sevilla. Además, fray Francisco de Santiago tenía al menos un hermano, tal como consta en una dedicatoria de una de sus obras escritas en su etapa madrileña. ²³⁶

Los canónigos se fueron acostumbrando a las permitidas ausencias pasajeros del maestro de capilla. Eran tan habituales, que en el cabildo se llegó a plantear en muchas ocasiones no solo quién sustituiría a fray Francisco de Santiago durante ese tiempo, sino también si el ocasional interino debería cobrar un salario por ello o no. Sin duda, hasta el momento nadie que hubiera sustituido ocasionalmente al maestro de capilla, que normalmente se trataba de algún miembro del coro catedralicio, había cobrado por ello. Esto es lo que ocurría desde <<tiempo inmemorial>>, por lo que lo contrario iba a crear división de opiniones. En general se consideró que tener como sustituto a un maestro de buena salud y experiencia, difícilmente se acostumbraría a trabajar en balde. El cabildo zanjó el asunto de momento así:

<<salio determinado por la mayor parte que no se le de salario ninguno y desta manera se aya de nombrar y se llame para nombrar persona que sirva llevando el compas como dicho es en ausencia o falta del Maestro de Capilla sin salario ninguno como se a determinado>>. ²³⁷

Después se votó que, con esa condición de nula remuneración, admitir como sustituto ocasional del maestro de capilla a Diego de Grado, o a Manuel Correa del Campo. El primero consiguió 30 votos, mientras que el otro, que por esas fechas era muy joven para esa responsabilidad, obtuvo 23. ²³⁸ No obstante, haciendo una valoración más amplia del largo periodo que estuvo fray Francisco de Santiago en la catedral de Sevilla, quien le sustituyó más

²³⁵ AA.CC. ACS., 14-02-1618, fol. 90v.

²³⁶ *Alegraos con la primavera/Este sí que es galán*, E:Zac, B-5/72.

²³⁷ AA.CC. ACS., 15-04-1622, fol. 110.

²³⁸ *Idem.*, 18-04-1622, fol. 111.

veces fue Manuel Correa del Campo, del que en otro apartado nos detendremos más.

Cada cinco años —en 1625, 1630, 1635 y 1640— fray Santiago viajaba a Lisboa (recordemos que posiblemente era su ciudad de origen). Su primera visita periódica desde su etapa sevillana tuvo que extenderse en 20 días, tal como dicen las actas capitulares:

<<Este día dieron otros vte. días de licencia al M.º de Cap.ª para estar ausente atento a que en el tiempo que llevo no a podido acabar en Lisboa el negº[cio] a que fue>>.²³⁹

Sus licencias eran desde 3 semanas a 2 meses, y esos viajes quinquenales siempre coincidían con el inicio del periodo estival, por lo que suponemos que la razón principal sería para ver a sus más allegados de Lisboa. También se ausentó veinte días por razones personales en 1631, tras las navidades; en el verano de 1633, *<<para corregir y perfeccionar sus papeles>>*,²⁴⁰ y en 1636 por *<<un negocio que le importa>>*.²⁴¹ Éste último *<<negocio>>* estaría relacionado con una compra que le pidió el duque de Braganza que la hiciera en Sevilla.

En cuanto a los papeles que fray Francisco de Santiago tenía que *<<corregir y perfeccionar>>*, es posible que éstos tuvieran que ver con las cada vez mayores exigencias por parte de la Inquisición española con encontrar y expulsar a sujetos que tuvieran unos orígenes conversos, por muy lejanos que esos vínculos procedieran. En este sentido, los portugueses eran los principales sospechosos de ello, y quizá por eso fray Santiago tenía que demostrar lo contrario. Ya en unos años antes, el 29 de julio de 1624 tuvo que recoger los canónigos sevillanos un exhaustivo informe de Lisboa que cercioraba que fray Francisco de Santiago procedía de una correcta familia cristiana. De todas formas, ya hemos comentado que estos informes fácilmente podían ser manipulados, como de hecho hizo Diego Velázquez.

Tampoco sabemos si aquellos papeles que tenía que corregir fray Francisco de Santiago aquel año de 1633 eran para dar cuenta de su atípica situación en su orden religiosa, pues aun estando alojado a veces en el convento del San Alberto, apenas tenía vida común con sus hermanos carmelitas.

²³⁹ AA.CC. ACS., 31-10-1625, fol. 112. Las otras licencias en los otros años están en las actas del 17-06-1630, fol. 398; 03-09-1635, fol. 31v; 15-06-1640, fol. 258v.

²⁴⁰ *Idem.*, 03-06-1633, fol. 41v.

²⁴¹ *Idem.*, 13-06-1636, fol. 18v.

6.2. Su relación con otros músicos.

Al decidir adentrarnos en las diferentes relaciones profesionales más cercanas que tuvo fray Francisco de Santiago, anotamos en primer lugar que curiosamente todas esas personas estaban muy bien interrelacionadas, dibujando entre sí un triángulo formado por estos tres puntos geográficos: Madrid, Sevilla y Vila Viçosa (Portugal). Todo eso gracias a su vez a que las personas que estaban muy vinculadas a fray Francisco de Santiago, desarrollaron su carrera en esos mismos círculos musicales.

Por ejemplo, mientras fray Francisco de Santiago era maestro de capilla en el madrileño convento del Carmen, tenía buenas conexiones con la capilla musical de la corte española. Su repercusión permitió que posteriormente fuese reclamado por la catedral de Sevilla. Ese prestigio adquirido permitía ver el panorama musical de la Península Ibérica con cierta perspectiva, como si de una atalaya se tratase. De esta manera, impulsó la carrera de dos de sus cantores en la catedral hispalense más allegados: Carlos Patiño, que se desarrolló musicalmente en una primera parte en Sevilla y después sobre todo en Madrid; y fray Gerónimo González, de recorrido inversa, como ya detallaremos.

La última pieza que faltaba por encajar en el puzle era la del duque de Braganza. A éste noble músico aficionado le interesaba tener las partituras más novedosas del momento, para después poder incluso interpretarlas en su capilla musical en el palacio ducal de Vila Viçosa. En especial, quería tener copias de obras que se interpretaban en Madrid, así como de su compatriota fray Santiago, gracias —insistimos— a su vez al lazo que mantenía éste con la corte madrileña. El resultado de esto fue que, la música más interpretada en la corte de Vila Viçosa y después en la de Lisboa, cuando este duque fue entronizado como João IV, era primero fray Francisco de Santiago. El segundo más reseñado era Gabriel Díaz, del núcleo de Madrid, y con el que sin duda fray Santiago se cartearía con cierta frecuencia, pues hay piezas que comparten el mismo texto. El tercero y cuarto compositor más representado en el inventario de aquel mecenas lo formaban respectivamente fray Gerónimo González y Carlos Patiño.

JOÃO IV.

Antes de hablar de algunos de los músicos con los que fray Francisco de Santiago tuvo una especial relación en su extenso periodo en Sevilla, vamos a dedicar las primeras líneas de este apartado a comentar la cercana amistad que hubo entre el músico portugués y el duque de Braganza, gran cultivador de la música, como de sobra sabemos. No podríamos decir desde qué fecha se fraguó dicha amistad. Lo cierto es que

en 1636, justo cuando fray Francisco de Santiago se desvinculó del cargo de maestro de seises, podemos decir que mientras siguió siendo maestro de capilla en la catedral de Sevilla sirvió de una manera esporádica y extraoficial en la corte del duque en Vila Viçosa.

Han quedado en la Biblioteca de Ajuda (Lisboa) algunas cartas entre el futuro monarca luso y el fraile entre aquel año de 1636 a 1639.²⁴² En ellas se habla de diversos asuntos, como por ejemplo del oro llegado en los galones desde el Nuevo Mundo, de la forma en la que se tendría que comunicar el duque con su hermano Duarte, de los títulos con los que cortésmente habría que dirigirse el propio duque a sus corresponsales españoles, o el precio que había vuelto en Lima.

En esas cartas con el duque, fray Santiago aportaba información interesante sobre la actualidad del momento, más allá de aspectos meramente musicales, que se supone que debía ser la razón principal por la cual se cartearían. Por supuesto, lo último también ocurría, pues por ejemplo habla en esas cartas del tipo de villancicos que les gustaba a los sevillanos, en su carta del 13/15 de diciembre de 1636:

*<<primero que por aca esta el gusto de todo el mdo. tal que sino son tramoyas no gustan de villancicos>>.*²⁴³

Con la misma carta, el compositor le mandaba una copia de sus últimos villancicos. Así se comprende que en la biblioteca de João IV, primero en la corte de Vila Viçosa y después en Lisboa, fray Santiago fuera el músico más representativo.

Tal sería la confianza entre ambas personas, que el noble le encargase al fraile que le comprase en Sevilla un caballo y dos espejos. Parece que fray Francisco de Santiago tendría unas grandes dotes como comprador, por lo siguiente. El caballo que le ofrecieron tenía el valor de 4000 reales, pero al final se las ingenió para comprarlo por 2500. Cuando el duque le escribió preguntándole en verdad por una “jaca”, el músico le respondió que antes de que le llegara su carta, más bien le había comprado un caballo *<<excelente en todo... de la mas bella cosa que se ha visto muchos días...>>.*²⁴⁴ Añade el fraile en dicha carta *<que tan lindo animal no a entrado en este lugar, ni que tanto se aya llevado los ojos de todos>>.*²⁴⁵

²⁴² En 51-VIII-4, Do Governo de Portugal, Tom. V. Da Ser. Caza de Bargãça, fols 85-86 [16-02-1636], 88-89 [06-09-1636], 90-91 [19-03-1639].

²⁴³ AA.CC. ACS., 16-02-1636.fol. 85.

²⁴⁴ *Idem.*

²⁴⁵ *Idem.*

La misma astucia tuvo fray Santiago a la hora de comprar los dos espejos, también para el palacio ducal de Vila Viçosa. Él estaba autorizado por el duque para que se gastase como mucho 1500 reales en esos dos espejos. Sin embargo, unos que costaban en total 3000 reales consiguió rebajarlos a 2000. Suponemos que a pesar del riesgo de gastarse 500 reales más de lo que debía, justificaría fray Santiago en que había conseguido una gran rebaja.

En una carta de 1639, le confiesa fray Santiago al futuro João IV la imagen que de éste había en Sevilla:

<<Mucho se a dicho en esta ciudad de que v[uestra]. ex[elencia] era general de las Armas de ese Reyno, que todos aplaudieron pequeños y grandes diciendo que donde v. ex^a. estava, estaría con seguridad ese Reyno. Y que solo su grandeza de v. ex^a. y de su cuydado se podía fiar este que tanto nos da el enemigo, yo les desengañe a algunos Cavalleros diciendo v. ex^a. no abia açertado esto porque venia con subordinación a la duquesa de Mantua (...) y dijo uno destos caballeros es mucha cosa un duque de Bargaça para yr subordinado>>.²⁴⁶

Aunque no podemos decir exactamente que fray Francisco de Santiago ejerciera de espía del duque de Braganza, en esta carta le estaba aportando una importante información con un fuerte carácter político. Además en un momento clave: un año antes de que el duque se convirtiera en rey de Portugal, y de que incluso Andalucía intentase independizarse también de la corona española.

Reiteraremos en unas páginas posteriores la enorme amistad y confianza entre estos dos portugueses, y en concreto la sincera preocupación de João IV por la progresiva enfermedad del fraile. Éste último ya en esas cartas de 1636 le comentaba al noble la parálisis que estaba empezando a tener.

Transcribimos los títulos de los pliegos publicados en Lisboa por el rey portugués. Como es habitual, en dichos pliegos no consta la autoría musical de los villancicos. Pero basándonos de nuevo en el catalogo de João IV, hemos podido saber quiénes son los compositores de muchas de esas piezas. A partir de los pliegos posteriores a 1649, año de publicación del *Index*, el número de autorías disminuye, porque nos hemos tenido que basar en obras publicadas antes de 1649 y que aparezcan en fiestas posteriores a dicha fecha.

²⁴⁶ AA.CC. ACS., 19-03-1639, fol. 96.

Tabla 1. Obras que se interpretaron en la corte de João IV, Lisboa.

Navidad de 1640.²⁴⁷

BERMEJA o SANTIAGO: De una rosa, una albejica.
FRANCISCO DE SANTIAGO: Antón, Llorente y Bartolo.
¿?: Desterrando, a rayos sombras.
FRANCISCO DE SANTIAGO: Un Cupido nos ha nacido.
JUAN DE LA BERMEJA: ¡Oh qué bizarro torneo.
CARLOS PATIÑO: ¿Qué diré de vos Dios mío.
FRANCISCO DE SANTIAGO: Veña nora buena.
DIEGO DE PALACIOS: Estaba la oscura noche.

Navidad de 1641.²⁴⁸

FRANCISCO DE SANTIAGO: Todo es nubes, todo es hielo.
¿?: Allá en Belén la dichosa.
GABRIEL DÍAZ: ¿Quién é minha dama?
¿?: Como va de noche buena.
Muito quero a aquella minino
FRANCISCO DE SANTIAGO: Hola divinos desvelos.
Meu minino diamante.
FRANCISCO DE SANTIAGO: Venga turo la neglio.
CARLOS PATIÑO: Otra voltera Pero Fernandes.

Navidades de 1642.²⁴⁹

FRANCISCO DE SANTIAGO: Voces las de la capilla.
¿?: Liberal minino.
¿?: Surcando golfos de luces.
GABRIEL DÍAZ: Era de nuestros pecados.
FRANCISCO DE SANTIAGO: Nuevas maravillas.
¿?: La nave que trujo el pan.
¿?: Para festejar al niño.
¿?: ¡Ah zagales, ah pastores!
FRANCISCO DE SANTIAGO: ¡Festejai na terra.

Navidades de 1643.²⁵⁰

CARLOS PATIÑO: Arma le dan.
FRANCISCO DE SANTIAGO: El amor salió de ronda.
¿?: Para noche que llora.

²⁴⁷ Biblioteca Nacional de Lisboa (a partir de ahora, BNL), sign. Res 189 (1).
Biblioteca Pública de Évora, Res 439.

²⁴⁸ BNL, sign. 189 (2).

²⁴⁹ BNL, sign. 189 (3).

²⁵⁰ BNL, sign. 189 (4).

GABRIEL DÍAZ: Aquí señor Carillo.

CARLOS PATIÑO: jesucrisa como reluza.

Navidad de 1644.²⁵¹

GABRIEL DÍAZ: El presidente que tiene.

GABRIEL DÍAZ: Zagalejos juntémosnos luego.

CARLOS PATIÑO: De veros mi Niño chora.

¿?: Con tramoyas a las doce.

¿?: Preso tiene amor a Dios.

¿?: El disfrazado, por gusto.

¿?: Ainda que vino na aldea.

G. DÍAZ o M. MACHADO: Manueriya sá en Belé.

F. SANTIAGO o DÍAZ: Callad mi niño.

Navidad de 1645.²⁵²

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: *Las espadas desnudas.*

FRANCISCO DE SANTIAGO: En un pastoral albergue.

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: ¿Qué tiene esta noche?

¿?: Risueña el alba cogía.

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: Por la calle de las gracias.

CARLOS PATIÑO: Pastores a la villa.

GABRIEL DÍAZ: *Quiquiriquí.*

GABRIEL DÍAZ ó F. SANTIAGO: Que llevas aldeanilla.

Reyes de 1646.²⁵³

F. SANTIAGO o M. TAVARES: Niño, si los Reyes.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Delante de los tres Reyes.

¿?: De los vecinos pueblos.

F. SANTIAGO o GASPAR DÍAZ: Zagalejos qué es cosa, y cosa.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Si tembláis de amores.

Navidad de 1646.²⁵⁴

F. SANTIAGO o ESTEBAN DE BRITO: *Albricias pido zagales.*

¿?: Ponga la mesa la tierra.

GABRIEL DÍAZ: *Ay repicai.*

¿?: Relámpagos hace, y truenos.

¿?: Llorente al son del salterio.

Vilão roin Castellano.

²⁵¹ BNL, sign. 189 (5).

²⁵² BNL, sign. 189 (6).

²⁵³ BNL, sign. 189 (7).

²⁵⁴ BNL, sign. Res 200 (5bis).

Biblioteca Pública de Évora, sign. Res. 463.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Que dejádmelos ver zagales.

CARLOS PATIÑO: Dame una limosnica.

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: A coger las flores pastores.

DÍAZ, PATIÑO o CORREA: *¡Ay amor, Amor!*

Reyes de 1647.²⁵⁵

FRANCISCO DE SANTIAGO: ¡Hola ho pastores, ho!

FRANCISCO DE SANTIAGO: Éste sí que es Rey de Reyes.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Alerta pastores.

CARLOS PATIÑO: Avisados de una estrella.

¿?: Quien dijo que el Oriente.

Navidad de 1647.²⁵⁶

¿?: De la reina de las flores.

¿?: Dicen que el sol hace mal.

¿?: Ah de la venta del mundo.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Retírese el diciembre.

¿?: Hola zagal despertad.

CARLOS PATIÑO: Érase que se era un ser.

¿?: Pregono, pregono.

CARLOS PATIÑO: Para que humano le miren.

F. SANTIAGO o M. ROMERO: Llorente un hombre que tiene.²⁵⁷

FRANCISCO DE SANTIAGO: Galán de la reina os llama.

Reyes de 1648.²⁵⁸

GABRIEL DÍAZ: Nació el sol a media noche.

CARLOS PATIÑO: Plaza de aquí que han llegado.

Téngase ayá nola mala.

Helado el divino sol.

¡Hola, hola, ah do portal!

Navidad de 1648.²⁵⁹

FRANCISCO DE SANTIAGO: ¡Ah pastores dichosos!

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: Disfrazado el Dios de Amor.

²⁵⁵ BNL, sign. 189 (8).

Biblioteca Pública de Évora, sign. Res. 463.

²⁵⁶ BNL, sign. 189 (9).

Biblioteca Pública de Évora, sign. Res 466.

²⁵⁷ Un villancico de Francisco de Santiago con ese mismo título se cantó en la catedral de Sevilla en la navidad de 1626. Pliego hallado en la Biblioteca Nacional de España (a partir de ahora “BNE”), sign. 1309-2.

²⁵⁸ BNL, sign. 189 (10).

²⁵⁹ BNL, sign. 189 (11).

¿?: ¿Qué te contaré Pascual?

¿?: A Belén parte la ronda.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Si tocáis a mis dichas.

¿?: Un donativo nos pide.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Este niño que ha nacido.

¿?: Siolo plima mía.

¿?: Abrid, abrid.

Reyes de 1649.²⁶⁰

FRANCISCO DE SANTIAGO: Paz, paz, cese la cuestión.

¿?: Qué es lo que ves.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Galaguiños, vení, vení.

¿?: ¿Oyes Gil? ¿Qué quieres Bras?

¿?: ¿Qué quiele? Cucepiya de Santo Tomé.

Navidad de 1649.²⁶¹

FRANCISCO DE SANTIAGO: Hagan salva las campanicas.

FRANCISCO DE SANTIAGO: ¡Ay que me hielo sagales!

¿?: ¿Quién ha bordado de flores?

¿?: Así Dios te dé ventura.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Pelicano de rubies.

¿?: Pregono zagales.

¿?: Cielos, ¿qué vi?

¿?: Campanillas se hacen las flores.

Niño que llorando estás.

Reyes de 1650.²⁶²

MANUEL DE TAVALES: Esta sí que es la guía del cielo.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Alarma, alarma serranos.

¿?: Ya se salen de Oriente.

CARLOS PATIÑO: Y vosotros las avecillas.

FRANCISCO DE SANTIAGO: No lloréis mi Niño hermoso.

Navidad de 1650.²⁶³

¿?: Zagalejos de Belén.

GABRIEL DÍAZ: Con sonora armonía.

¿?: Ay mina flor.

F. SANTIAGO o **ANTONIO DE JESÚS:** *Vientos y nieves en tropa.*

²⁶⁰ BNL, sign. 189 (12).

²⁶¹ BNL, sign. 189 (13). Otro ejemplar en BNL, sign. Res. 211 (1).

²⁶² BNL, sign. 189 (14).

²⁶³ BNL, sign. 189 (15).

¿?: En Belén dicen que para llorar

¿?: Vengan miren la noche.

FRANCISCO DE SANTIAGO: El clarín alegrando los aires

GABRIEL DÍAZ: *Faceime lugar*

Fr. **GERÓNIMO GONZÁLEZ:** Un pastor só de una aldea.

Reyes de 1651.²⁶⁴

FRANCISCO DE SANTIAGO: Yo logro de mi esperanza.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Albricias me den todos.²⁶⁵

¿?: Danos rey una limosnica.

¿?: Para volar una garza.

¿?: Lugar de aquí digo.

Navidad de 1651.²⁶⁶

¿?: Para que entienda la corte.

¿?: Llegó el cura y sacristán.

¿?: Jácara cántela el Autor.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Ah del monte, zagalejos.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Dime mana dónde va.

¿?: A la jácara, jacarilla.

¿?: Yo vengo de ver al sol.

¿?: No hay zagal como Gilillo.

CARLOS PATIÑO: A los lindos ojuelos.

¿?: Desmaítos son.

Reyes de 1652.²⁶⁷

GABRIEL DÍAZ: Gente de Jerusalén.

F. SANTIAGO o **G. GHERSEM:** Muy de veras estamos.²⁶⁸

¿?: Cuántos son zagales los reyes.

¿?: Pidan los valientes todos.

¿?: El más poderoso Rey.

Inmaculada Concepción de 1652.²⁶⁹

FRANCISCO DE SANTIAGO: De la gracia llega hoy.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Niña hermosa ¿qué tenéis?

²⁶⁴ BNL, sign. 189 (16).

²⁶⁵ Se cantó este villancico en la catedral de Sevilla en 1628, en la fiesta de la Virgen de la Concepción. Pliego localizado en la BNE, sign. R. 35720.

²⁶⁶ BNL, sign. 189 (17).

²⁶⁷ BNL, sign. 189 (18).

²⁶⁸ Actualmente queda una copia parcial de este villancico de Francisco de Santiago en la catedral de Valladolid. Géry de Ghersem hizo otra obra sobre el mismo texto.

²⁶⁹ BNL, sign. 189 (19).

FRANCISCO DE SANTIAGO: A montar sale al bosque.

¿?: Quien te dio ser.

¿?: Celebran las flores.

Navidad de 1652.²⁷⁰

FRANCISCO DE SANTIAGO: Hagan salva las campanicas.

FRANCISCO DE SANTIAGO: ¡Ay que me hielo zagales!

¿?: ¿Quién ha bordado de flores?

¿?: Así Dios te dé ventura.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Pelicano de rubíes.

¿?: Pregono zagales.

¿?: Cielos ¿qué vi?

¿?: Campanilla de hacen las flores.

¿?: Niño que llorando estás.

Reyes de 1653.²⁷¹

¿?: De un Oriente, otro Oriente.

¿?: Con las pajas que venera.

GABRIEL DÍAZ: Tres reyes dos veces reyes.

¿?: Aprisa, aprisa, quedo, quedo.

¿?: ¿G. DÍAZ o C. PATIÑO?: Manda el alcalde Zorilla.

Inmaculada Concepción de 1653.²⁷²

¿?: ¿Hola ho, hola barquero!

¿?: Justicia pido.

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: Compitiendo con las selvas.

FRANCISCO DE SANTIAGO: *Hermosísima paloma.*

¿?: Prueba que no tuve culpa.

Navidad de 1653.²⁷³

GABRIEL DÍAZ: ¡Quién va, ah la justicia!

¿?: En Belén esta noche.

FRANCISCO DE SANTIAGO: *¡Ah cara de rosa!*

GABRIEL DÍAZ: ¿Quién da voces?

¿?: Desnudito y llorando.

¿?: Si queréis tener señores.

¿?: ¡Ay, ay, zagalejos!

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ o PATIÑO: *Castellano dicen que es.*

²⁷⁰ BNL, sign. 189 (20).

²⁷¹ BNL, sign. 189 (21).

²⁷² BNL, sign. 189 (22).

²⁷³ BNL, sign. 189 (23).

¿?: Nace, mi bien, y compite.

Reyes de 1654.²⁷⁴

¿?: En mi aldea oí decir.

¿?: Repitiendo admiraciones.

¿?: Pues el cielo se viene a la choza.

¿?: Niño hermoso que apenas.

¿CARLOS PATIÑO?: ¡Ah siolo Flanciúo.²⁷⁵

Inmaculada Concepción de 1654.²⁷⁶

FRANCISCO DE SANTIAGO: Virgen, porque no cayera.

¿?: Jacarica nueva.

¿?: De luz, y de gracia llena.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Tras una águila nueva.

FRANCISCO DE SANTIAGO: En los brazos del aurora.

Reyes de 1655.²⁷⁷

¿?: ¿Qué hay de nuevo?

¿?: La luz que de nuevo brilla.

¿?: Yo he visto zagalas bellas.

¿?: Oigan una oracioncita.

¿?: Ténganse allá caminantes.

Inmaculada Concepción de 1655.²⁷⁸

¿?: Una falta cualquiera la tiene.

¿?Toda gracia, y todo Amor.

¿?: Pura Concepción celebra.

FRANCISCO DE SANTIAGO: Hoy el pecado se ve.

¿?: Pues ser pura María.

Navidad de 1655.²⁷⁹

FRANCISCO DE SANTIAGO: *Auroras y primaveras.*

¿?: Serranos de la montaña.

FRANCISCO DE SANTIAGO: *Salga el toro.*

¿?: Al sastre de muesa aldea.

GABRIEL DÍAZ: Hoy zagales es el día.

²⁷⁴ BNL, sign. 189 (24).

²⁷⁵ Ver El-Rey D. João o 4.to Porto, Typographia Universal a vapor, 1900, carta VIII de marzo de 1654 dirigida a Bartolomé de la Cruz.

²⁷⁶ BNL, sign. 189 (25).

²⁷⁷ BNL, sign. 189 (27).

²⁷⁸ BNL, sign. 189 (28).

²⁷⁹ BNL, sign. 189 (29).

Fr. GERÓNIMO GONZÁLEZ: En los campos de Belén

GABRIEL DÍAZ: En los campos de Belén.

¿?: Hoy tanta gente morena.

¿?: De los imperios del Sol.

Reyes de 1656.²⁸⁰

¿?: El médico salvador.

¿?: Bartolillo, el Belén.

Tres reyes de Oriente.

¿?: Pastores, que me escucháis.

¿?: Paróse el lucero hermoso.

MANUEL CORREA DEL CAMPO.

Las vinculaciones entre este músico y fray Santiago son muchas, por lo siguiente. El racionero Correa no solo era también portugués, sino que nació también en Lisboa, en 1593. Como él mismo se describe en la réplica al “Discurso” de Diego Pontac, era un cantante privilegiado, pues su voz era muy aclamada desde su infancia, conocido como el “niño Loyo”. Cita él también en esa carta a Pontac a los numerosos profesores con los que aprendió, entre los que nombra a un tal Veiga, apellido original de fray Francisco de Santiago. Aunque no creemos que éste le diera clases a Correa en la infancia, pues aquel ya no estaba en Lisboa, sí es posible que aquel citado Veiga fuera un familiar del carmelita. Tanto es así, que nada más ser fray Francisco de Santiago nombrado maestro de capilla en Sevilla, reclamó la presencia de Manuel Correa del Campo como contralto. Provenía éste en ese momento de la catedral de Badajoz. Al poco tiempo de estar en Sevilla, y tras superar allí una serie enfermedad, obtuvo el 22 de julio de 1617 el puesto de medio racionero hasta su muerte. Ésta última circunstancia ocurrió el 6 de enero de 1645, muy poco después que la de su paisano fray Santiago.

Correa había cantado en su infancia además de en su ciudad natal, también en la capilla del palacio ducal de Vila Viçosa. Bien es verdad que por ese momento, en los primeros años del siglo XVII, el que después sería João IV era aún un recién nacido. Por lo tanto, no sabemos hasta qué punto Correa introduciría por sus antecedentes a fray Francisco de Santiago en aquella corte. Pero puede incluso más bien al revés, es decir que una vez ya consolidada la amistad entre el duque de Braganza y fray Francisco de Santiago, éste le presentase obras del racionero Manuel Correa, y como sabemos su

²⁸⁰ BNL, sign. 189 (30).

mano derecha en la catedral de Sevilla durante mucho tiempo. En el catálogo de obras de João IV de 1649 hay algunas obras de Manuel Correa del Campo: un *Salve Regina* a 4; 2 motetes ceremoniales a 6; 3 motetes fúnebres a 6; y 10 villancicos. Estas obras no coinciden con sus *Misas Votivas* que se conservan en la catedral de Sevilla. Aunque no nos han quedado numerosas obras de este compositor, las que hay nos recuerdan muchísimo al estilo de fray Francisco de Santiago, lógico por otra parte. Pero ante todo en su época era conocido más como cantor que como compositor.²⁸¹

CARLOS PATIÑO.

Otro músico con el que tuvo una estrecha amistad fray Francisco de Santiago fue Carlos Patiño, incluso cuando éste posteriormente se fue a la corte de Madrid.²⁸² Patiño nació en 1600 en Santa María del Campo Rus (Cuenca), y el 22 de junio de 1612 fue contratado como seise en la catedral de Sevilla, puesto que mantuvo hasta 1615.²⁸³ Se formó por tanto durante los últimos años de Alonso Lobo. Después siguió en el mismo coro como cantor en la misma catedral, asumiendo al poco tiempo el magisterio de fray Francisco de Santiago. Años más tarde, en 1622 Carlos Patiño fue *maestro de canto de órgano* de la recién construida iglesia del Sagrado, anexa a la catedral de Sevilla. Tras varias vicisitudes,²⁸⁴ se instaló en Madrid: primero como maestro de capilla en el Real Monasterio de la Encarnación en 1628, y después, seis años más tarde, al frente de la capilla musical de la corte Real, tras la jubilación de Mateo Romero. Alcanzar Carlos Patiño ese codiciado puesto provocó un gran recelo curiosamente por parte de su antecesor, el cual desconfiaba de las cualidades del nuevo. Mateo Romero “el Capitán”, aun habiendo dejado oficialmente su puesto en 1634, estuvo los siguientes cinco años estorbando la labor de Carlos Patiño.

Las rencillas y los chismes que había en el ambiente musical de Madrid no se quedaron solo en la corte, sino que se divulgarían por varios núcleos musicales de la Península. Por ejemplo, en Sevilla, fray Francisco de Santiago lo sabía, quizás porque se lo contaría en primera persona el propio Carlos Patiño. Recordemos que el carmelita tenía a éste en su coro catedralicio desde el primer momento. No le extrañaría al fraile la actitud de Mateo Romero, puesto que también lo conocía. Fray Santiago le comentó

²⁸¹ Las obras que nos han quedado no dejan de ser interesantes.

²⁸² SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, *Carlos Patiño (1600-1675). Obras musicales recopiladas, vol. 1.* Cuenca. Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1986. BECKER, Daniel, *Los humanos de Carlos Patiño.* Cuenca. Diputación Provincial de Cuenca, 1987.

²⁸³ Su maestro de seises era por esas fechas Francisco Company, y reemplazado éste al poco tiempo por Juan de Vaca.

²⁸⁴ En 1624, a los dos años de casarse, murió su mujer y su recién nacido segundo hijo. Después no consiguió la plaza de maestro de capilla en la catedral de Salamanca.

todo esto con confianza y naturalidad al duque de Braganza en una de sus cartas,²⁸⁵ diciendo que incluso Mateo Romero hizo informar al rey español <<acerca del poco donaire de Carlos [Patiño]>>.²⁸⁶

Gracias a esta conocida conexión entre estos dos portugueses —fray Santiago y el futuro João IV—, Patiño pudo cartearse frecuentemente con el noble. Carlos Patiño mandaba regularmente al duque composiciones y ejercicios de contrapunto. A su vez, el músico aprovechaba los veranos para componer misas parodias sobre canciones y motetes que recibía del mismo noble.²⁸⁷ En el catálogo de obras de la extinta biblioteca de João IV hay 39 obras de Carlos Patiño. No obstante, se piensa que las obras de este compositor en ese lugar sería mucho mayor, a raíz de la correspondencia entre ambos, o bien porque fueron enviadas después de esa publicación del *Index* (1649).

Carlos Patiño no dejó de perder la conexión con la catedral de Sevilla, y menos con fray Francisco de Santiago. Desde Madrid, Patiño mandaba al fraile algunos informes de algunas voces por si le pudiera interesar al cabildo hispalense. Por ejemplo, un contralto de Alcalá de Henares fue aceptado para servir en la catedral de Sevilla gracias a una carta enviada previamente por Carlos Patiño al maestro de capilla.²⁸⁸ Lo mismo ocurrió unos meses después con un cantor soprano que residía en Madrid.²⁸⁹

FRAY GERÓNIMO GONZÁLEZ DE MENDOZA

Sobre la figura de este compositor hay muchas incógnitas que resolver. De momento, no sabemos en principio en qué lugar de la Península Ibérica nació.²⁹⁰ Sus dos apellidos eran muy habituales en esa época en todo ese territorio.²⁹¹ Como la gran

²⁸⁵ Biblioteca Ajeda, 51-VIII-4, ...*op. cit.*, 19-03-1639.

²⁸⁶ *Idem*, fol. 96v.

²⁸⁷ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, “Dos cartas del maestro Carlos Patiño al Duque de Braganza (1634 y 1638)”, en *RMS*, IX (1986), pp. 253-260.

²⁸⁸ AA.CC. ACS., 18-07-1633, fol. 54. <<Este dia mando el cavildo que se escrivia a Madrid al Sr. Andres de Heredia, para que avle a un contralto de Alcalá de Henares Haciendole venir a esta Sta Iglesia para que contentando se quede a Servirla de el qual contralto tubo El Cav. noticia por una carta de Carlos Patiño escrita al Pe Maestro de Capilla>>.

²⁸⁹ *Idem*, 05-09-1633, fol. 63v. <<Este dia aviendo oydo el Cav. una carta de El Maestro Carlos Patiño escrita al Pe. Maestro de Capilla fr. Francisco de Santiago en que citaba de Geronimo Lopez cantor tiple que reside en Madrid, Mando su Sria. que en caso en que quisiere venir El dicho Geronimo Lopez a servir esta Sta. Iglesia se le daran docientos y cinquenta Hasta quinientos ducados de la Hacienda de la fabrica sobre la Relacion que le a ofrecido el cav. de SSres. Canonigos y en esta conformidad cometio el cav. al Sr. dean lo escrivia el Sr. Andres de Heredia para que en Madrid haga esta dilligencia con el dicho Geronimo Lopez>>.

²⁹⁰ Véase ÁLVAREZ CALERO, Alberto, “La música litúrgica y profana en los antiguos convento: Fr. Gerónimo González y la Casa Grande del Carmen de Sevilla”, en *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*. Sevilla. Centro de Estudios Teológicos de Sevilla, vol. IV, 2011.

²⁹¹ El apellido González es el mismo que el de Gonçalves en portugués. La grafía de su nombre y apellido aparece de muy diversas maneras: “Fr. Geronimo Gonçales”, “Fray J.mo Gonzalez”, “Geronimo

mayoría de las obras de este compositor estuvieron en la mencionada biblioteca del rey João IV, es normal que durante mucho tiempo se dudase de si ese músico era de origen portugués o español. De hecho aparece incluido en el *Diccionario biographico de músicos portugueses*, siendo reseñado como “Frei Jeronimo Gonçaves”.²⁹²

El primer dato concreto que tenemos hasta el momento de este compositor es de su etapa adulta, al mencionarlo sucintamente Diego Pontac en el mencionado *Discurso autobiográfico* del año 1633, publicado en Granada. Allí lo describe como el <<licenciado Jerónimo González>>, reconociéndolo como uno de sus discípulos más aventajados, afirmando además que había sido <<Capellán de Su Majestad en las Descalzas de Madrid y electo racionero de Sevilla>>.²⁹³ En cuanto a lo último, se deduce que ejercería como cantor en la catedral hispalense, antes o después de estar en las Descalzas. Por entonces no sería aún sacerdote, pues Pontac no menciona ninguna condición religiosa. Profesaría poco después de 1633 en la orden carmelita, en el convento del Carmen de Madrid, como sabemos en donde décadas antes ejercía de maestro de capilla fray Francisco de Santiago. Es factible suponer que sería éste último quien le recomendaría a González que ingresara en ese convento. Entre 1636 y 1637 aparece su firma entre los religiosos de esa comunidad madrileña.²⁹⁴ Sería el maestro de capilla del convento. Por esas fechas, sus obras comienzan a ser demandadas por João IV. Cuando se publicó en 1649 el *Index* de este monarca, en su biblioteca había ciento una piezas de ese músico (sobre todo villancicos). Sin quitarle méritos a fray Gerónimo González, sin duda la influencia de fray Francisco de Santiago en aquel sería decisivo. No solo desde el punto de vista estilística, sino sobre todo porque, si fray Gerónimo González era el tercer compositor más reseñado en el *Index* de João IV, seguro que sería gracias a la intersección de fray Francisco de Santiago. Para éste último, fray Gerónimo González no era solo un músico que conocía desde hacía tiempo, como a Correa del Campo o a Patiño, sino que además era de su misma orden religiosa.

Fray Gerónimo González se trasladó al convento del Carmen de Sevilla a finales de la década de los treinta o principios de la siguiente.

Gonçales, “Fray G. Gz”; o incluso con el calificativo completo de “Fray Geronimo Gonçalez de Mendoca.

²⁹² VIEIRA, Ernesto: *Diccionario biographico de músicos portugueses*. Lisboa, 1900, p. 509. Puede verse en <http://www.archive.org/details/diccionariobiog00vieigoog>.

²⁹³ RAMOS LÓPEZ, Pilar; *La música en la Catedral de Granada*. Granada. Diputación Provincial de Granada, 1994, pp. 228-229. Sin embargo, no se han encontrado más documentos que lo prueben. González no figura en la relación de capellanes y ministros de las Descalzas que describe SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia; *Patronato Regio y órdenes Femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*. Madrid. Fundación Universitaria, 1997, pp. 387-390.

²⁹⁴ *E:Mapn*, Prot. 5199, fol. 505 y *E:Mapn*, Prot. 5202, fol. 252.

No sabemos si debido a la progresiva enfermedad de fray Francisco de Santiago por esas fechas, fray Gerónimo González había albergado esperanzas de poder suplantar a aquel al frente de la capilla musical de la catedral hispalense. Pero lo cierto es que como ya comentamos, poco antes de morir fray Santiago lo sustituyó provisionalmente su compatriota y asistente Manuel Correa del Campo, y ya finalmente Luis Bernardo Jalón.²⁹⁵

Sabemos seguro que en 1647 fray Gerónimo González ya se encontraba establecido en el convento del Carmen de Sevilla, ya que aparece su firma en el *Inventario de la Sacristía del Convento Nuestra Señora del Carmen de Sevilla (1584-1686.)*²⁹⁶ Gracias a este documento podemos saber algo más preciso sobre la vida de este compositor, como que entre 1647 y 1655 fue el sacristán mayor de este convento, y entre 1649 y 1650 fue subprior, coincidiendo con la fatídica peste que se llevó más de un tercio de la población de Sevilla. Ya en una década posterior fue maestro de capilla de ese cenobio, tal como lo testiguan dos pliegos de villancicos publicados por dicha comunidad carmelita en 1661 y 1662.²⁹⁷

6.3. Problemas con algunos miembros de su capilla.

Durante el largo tiempo que estuvo ejerciendo fray Francisco de Santiago como maestro de capilla en la catedral de Sevilla se tuvo que enfrentar a algunos litigios con algunos miembros de la propia capilla musical. En esos casos, el cabildo solía darle la razón al músico carmelita, defendiendo que la figura del maestro de capilla había de ser absolutamente respetada por los cantores y ministriles. Quizá sería un poco precipitado e injustificada pensar que la personalidad de fray Francisco de Santiago fuera compleja y controvertida, a pesar de que ya en su breve etapa profesión en Plasencia tuviera los problemas suficientes que, tal como ya relatamos, precipitaron su despedida a los pocos meses. Recordemos que en este último caso concreto se trataba de un joven inexperto de 18 años.

Los casos que ahora vamos a comentar se sitúan en el tiempo en los primeros 10 años que estuvo nuestro compositor trabajando en Sevilla. Queremos decir con esto que, aún teniendo ya cierta experiencia no era todavía un maestro de capilla consolidado. Después no consta que hubiera otras denuncia, salvo al final de su carrera y por razones

²⁹⁵ Aunque la decisión del nuevo maestro de capilla dependía oficialmente del cabildo catedralicio, a diferencia de las otras catedrales, en la de Sevilla tenía mucho que ver la opinión del saliente maestro, rechazándose las rigurosas oposiciones.

²⁹⁶ Este manuscrito de encuentra en los fondos antiguos de la Universidad de Sevilla, sign. 331/236.

²⁹⁷ El primero está en la BNE, con la signatura VE/1309-18.

posiblemente políticas, por lo que quizá su problema principal estaría relacionado con el poco tacto a la hora de tratar a los cantores.

La primera advertencia que hace el cabildo a fray Francisco de Santiago ocurrió a los dos años del nombramiento de éste. El carmelita había estado 16 años dirigiendo un coro de frailes, en el que ocasionalmente podría haber un grupo reducido de niños cantores. Sin embargo, en el coro de la catedral de Sevilla los niños tenían mucho más protagonismo, por lo que las características de su magisterio debían ser muy diferentes. En un convento se entraban con 16 años, justo la edad en la que curiosamente abandonaba por la muda de la voz los voces que ingresaban desde chico en las capillas musicales. Se advierte en las actas capitulares:

<<Despues de aver conferido muy a la larga mandaron que el Maestro de Capilla pueda penar en razon de lo que por su oficio ordenare a los dichos rac[ioneros]. cantores; pues el gobierno de la musica de que ellos son parte depende del dicho maestro...>>.²⁹⁸

La vida de los niños de coro no siempre tenía que ser monótonas y ligada solo a las ceremonias catedralicias y al estudio escolástico. A menudo el maestro de capilla los sacaba para que cantasen chanzonetas en las casas nobiliarias, o en funciones principales litúrgicas en algún convento. Esta capilla musical solía acompañar también a alguna hermandad durante alguna procesión, como por ejemplo a la de la Soledad los Viernes Santo, de vuelta ésta a su capilla.²⁹⁹ Esta asiduidad provocó no pocos problemas con el cabildo, que amonestaba el exceso de salidas de los cantores a otro tipo de actividades litúrgicas. En este sentido, curiosamente seguía esta misma acta con lo siguiente:

<<... y que en todos los actos en que con ellos concurriere assi a la entrada y salida del Coro como en las Missas y Salves de Nuestra Sra. de la Antigua y otros qualquiera dentro y fuera de la Iglesia les preceda y tenga mejor lugar que los dichos rac. cantores a los quales mandaron no vayan a fiestas particulares con la Capilla fuera de la Iglesia sino que guarden y cumplan lo que el Cav. tiene ordenado en esto, so las penas que tiene puestas al que contravinieren en ello>>.³⁰⁰

En una procesión realizada el día del Domingo de Resurrección de 1622, un racionero cantor —Andrés Ávila— dijo *<<muchas palabras descompuestas perdiendo*

²⁹⁸ ACS., AA.CC., 14-03-1619, fol. 14.

²⁹⁹ CAÑIZARES JAPÓN, Ramón, *La Hermandad de la Soledad. Sevilla*. Ed. Almuzara, 2007, pp. 112-113.

³⁰⁰ ACS., AA.CC., 14-03-1619, fol. 14.

el respeto al Smo. Sacramento y al cav. y causando escandalo a todos los que se hallaron presentes, lo qual era necesario castigar>>.³⁰¹ Por no deslucir más aún la procesión, no se le reprendió al cantor en el momento. Sin embargo, se reunió de forma extraordinaria el cabildo para debatir ese percance, aunque alguno se quejó de que no era el día apropiado para ello. Finalmente, sobre el supuesto indócil <<salio determinado por mayor parte que se le sacasen de su casilla cinquenta ducados aplicados para la fabrica desta Sta. Yglesia>>.³⁰² También se incluyó en esa ejemplar decisión, que se aplicara <<una muy severa y Aspera reprehension al dicho Raz. con el apercibimiento que si no se enmedanra Ansi en el respeto que devia tener al Maestro de Capilla como en la mala condicion que tenia el cav. le castigaria con mas rigor asta despedirle si conviniesse>>.³⁰³ Termina este auto recordándole a fray Francisco de Santiago <<la paciencia con que se avia de portar los músicos pues de qual desacato que le tuviessen el cav. le satisfaria castigandolos como lo mereciesen>>.³⁰⁴ Esto confirma que el problema de este maestro de capilla en cuanto a las relaciones con sus cantores, al menos en sus primeros años en Sevilla, era que no adquirió el mecanismo docente adecuada para poder dominarnos, aplacarlos y manejarlos correctamente. Al fin y al cabo eso es lo primero que desea cualquier profesor, pues no olvidemos que un maestro de capilla era más que un director de coro, un maestro de música (e incluso de otras más materias).

Contener en quietud a los niños cantores no sería tarea fácil. Pero el enfrentamiento en la capilla musical con fray Francisco de Santiago se extendía también a los cantores adultos y a los ministriles. Por ejemplo, se amonestó con 30 ducados a un instrumentista — Julián Torres— <<por razon de la descompostura que tuvo en la yglesia (...) con el maestro de Capilla>>.³⁰⁵ Este apercibimiento tuvo riesgo de que se convirtiera en un despido definitivo, pero al final se quedó solo en aquella multa. Sin embargo, nueve meses después el mismo ministril volvió de nuevo a tener una <<descompostura>> dentro de un acto litúrgico, y el cabildo resolvió separarlo de la capilla musical hasta nueva orden. Lo sucedido ocurrió cuando esta capilla participó en el convento de la Merced de la misma ciudad, con motivo de la fiesta de S. Raimundo Nonato, lo que nos demuestra de nuevo que esta agrupación participaba ocasionalmente

³⁰¹ ACS., AA.CC., 27-03-1622, fol. 106.

³⁰² *Idem.*

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ *Idem.*, 27-03-1622, fol. 106.

³⁰⁵ *Idem.*, 21-03-1626, fol. 23.v.

en actos civiles o religiosos que no tenían nada que ver con la catedral.³⁰⁶ En esas celebraciones llamadas “fiestas de fuera” organizadas por instituciones ajenas al cabildo catedralicio, los músicos llegaban a cobrar a veces una cuantía que superaba un tercio de la retribución oficial recibida por el cabildo.³⁰⁷

Hubo otro caso de desavenencias dentro de la capilla musical de la catedral sevillana en ese tiempo, aunque mucho más leve que los anteriores, y que de hecho se solventó de la siguiente manera:

*<<Este dia mandaron que al Racionero Phelipe de S. Martin se le buelban de la hacienda de la fabrica cien Reales que se le avian echado de pena por un disgusto que avia tenido con el Maestro de Capilla>>.*³⁰⁸

Pero el mayor enfrentamiento entre algún corista de la catedral de Sevilla y fray Francisco de Santiago ocurrió en sus últimos tiempos. El bajo Juan Urbano fue despedido al llegar a tener un bronco enfrentamiento con el maestro de capilla, y no solamente verbal:

*<<Este dia acabado el aniversario mando llamar a Cav. al Sr. Dean para tratar de lo que sucedio al Maestro de Capilla, con d. Juan Urbano cantor contrabajo en esta Sta. Iglesia el qual aviendole el dicho Maestro reprehendido de algunas palabras que en desonor suyo avia hablado, con demasiado desacato tubo atrevimiento de ponerle las manos, de lo qual informado el Sr. Dean dio quenta al Cav. de ello y el Cav. mando que quede despedido desde oy el dicho Juan Urbano...>>.*³⁰⁹

No sabemos exactamente qué razón hubo para que el cantor reaccionase violentamente contra fray Francisco de Santiago. Posiblemente la disputa vendría por una razón política. En Sevilla, por esas fechas había grupos de personas que dudaban de la lealtad del duque de Braganza a la corona española. Por el contrario, fray Santiago defendía públicamente la reputación de su compatriota, lo que quizá provocó la crispación de aquel cantor.

³⁰⁶ ACS., AA.CC., 25-09-1626, fol. 76v.

³⁰⁷ Algunas actas capitulares nos indican que al menos en esas ocasiones excepcionales, los músicos podían cobrar unos 100 ducados, mientras que su salario habitual sería de unos 300 ducados.

³⁰⁸ ACS., AA.CC., 20-12-1628, fol. 303.

³⁰⁹ *Idem.*, 08-01-1640, fol. 216v.

6.4. Su enfermedad y sus últimos tiempos.

Fray Francisco de Santiago empezó a padecer una enfermedad irreversible en sus últimos años. La primera vez que hay constancia de ello en las actas capitulares es en 1635, nueve años antes de su muerte. Se trataba de una perlesía, y que le iría disminuyendo progresivamente la movilidad de algunas partes de su cuerpo. El cabildo estuvo siempre muy atento con fray Santiago, sufragándole parte de las curas que él tuvo que hacerse:

<<Este dia mandaron dar al Maestro fr. Francisco de Santiago Maestro de Capilla desta Sta Iglesia quarenta Rs de ayuda de costa por una vez por lo que a tenido en la cura del servicio que estuvo privado de juicio atento a la travajosa y costosa que le a sido esta enfermedad y que se libren de la Hacienda de la Fabrica>>.³¹⁰

Durante este tiempo, como era habitual sería de nuevo el mismo Manuel Correa del Campo quien igualmente marcaría el compás en el coro. Pero dada la delicada situación en la que se iba encontrando cada vez más el maestro de capilla, eso significaba que Correa también tenía en este caso que componer las *chansonetas* que se escribían para la siguiente festividad de la Concepción y de la Navidad. A un mes de esas celebraciones, el cabildo se pronunció de la siguiente manera:

<<Este dia dieron veinte dias de lizencia al racionero Manuel Correa para que haga las chansonetas por enfermedad del Maestro de Capilla con obligacion de acudir a la procesion y manuales>>.³¹¹

Por esas composiciones, el cabildo catedralicio le dio al citado Manuel Correa 30 ducados *<<por el trabajo en la enfermedad del Maestro de Capilla que a tenido en el coro y cuidado en la composicion de villancicos desta Pascua>>.³¹²*

Aunque en un momento dado el cabildo podía haber recurrido a escoger unos villancicos ya estrenados en otras ocasiones, confió en la labor de Manuel Correa del Campo para estas fiestas.³¹³ Éste aprovechó la ocasión para pedir un sueldo fijo de cien ducados, lo que significaría que casi se daba por hecho que fray Francisco de Santiago no iba a volver a ejercer como maestro de capilla. El cabildo respondió muy favorable a la petición de Manuel Correa, pues *<<por aclamacion y de comun acuerdo le hecieron*

³¹⁰ AA.CC., ACS., 06-06-1635, fol. 20v.

³¹¹ *Idem.*, 17-11-1638, fol. 126.

³¹² *Idem.*, 24-01-1639, fol. 135.

³¹³ Dada la afinidad entre Manuel Correa del Campo y fray Francisco de Santiago, no nos extrañaría que aquel le pediría a fray Santiago que revisara sus obras encargadas, dentro de sus limitaciones físicas.

salario el dicho aumento renunciando los treinta ducados que por una vez le dieron en favor de la fabrica, y que no aya de pedir mas aumento en ningun tiempo>>.³¹⁴ Los aumentos de sueldos del maestro de capilla se pedían después de las festividades navideñas, y a petición del interesado. Que viera <<por aclamación>> la propuesta de Correa nos hace pensar dos cosas. Por un lado, que su efímera labor había sentado muy bien. Y por otro lado, que realmente no podían estar mucho más tiempo sin disponer en la práctica de un maestro de capilla.

La situación de fray Francisco de Santiago era atípica en la catedral de Sevilla. El puesto de maestros de capilla normalmente quedaba vacante bien porque el anterior titular se había marchado a otro lugar (casi siempre mejor remunerado), o bien porque había fallecido. Sin embargo, aunque fray Santiago no estaba capacitado para seguir en su puesto, tampoco estaba para morir de manera inminente. Este año de 1639 en que ya se pensaba dentro del círculo catedralicio que las circunstancias de fray Francisco de Santiago no iban a mejorar, el cabildo dijo lo siguiente:

<<Este dia mando el Cav. que al padre fr. Francisco de Santiago Maestro de Capilla se le presten cien ducados a pagar en los meses que le tocare en cada uno de ellos dando fianzas a satisfacion del mayordomo de la mesa capitular y asi mismo le dieron quarenta dias de licencia para irse a los baños a curar, y que aya de usar dicha licencia despues de la octava de Ntra Sra. de agosto>>.³¹⁵

En el verano siguiente, en junio de 1640, fray Francisco de Santiago se fue de nuevo a curarse en unos baños termales en Caldas da Rainha.³¹⁶ El duque de Braganza, que meses más tarde sería proclamado rey, tuvo la generosidad de pagarle parte de esos gastos.³¹⁷

Finalmente, el cabildo decidió el 25 de agosto de 1642 rescindir de los servicios de fray Francisco de Santiago como maestro de capilla, al estar totalmente imposibilitado para ejercer. Con todo, como ya hemos señalado el cabildo actuó muy complaciente con él. Con 69 votos a favor (habas blancas) y 27 en contra (habas negras),³¹⁸ el cabildo decidió conceder <<otros mill Reales cada año a El Padre

³¹⁴ ACS. AA.CC., 07-02-1639, fol. 139.

³¹⁵ *Idem.*, 12-08-1639, fol. 186.

³¹⁶ A unos 100 kms. al norte de Lisboa.

³¹⁷ Biblioteca de Ajuda (Lisboa), Ms. 51-VIII-5 (*Caderno de despezas Particulares do Serviço do Duque nosso Senhor que comesou ao pr.º de Junho de 637. Em diante*). Fol. 17v: <<Aº p. fr. francº de Santiago des mil reis de quarenta de q S. Ex.ª Ihe fes m.e neste mes [julio de 1640] pª ajuda dos gastos das Caldas>>.

³¹⁸ Con estos dos tipos de habas se votaba en los capítulos los asuntos que surgían.

Maestro Santiago que gosce del dicho oficio dexando el Magisterio por su prolixa enfermedad y que el Cavdo lo pueda dar y proveer en quien fuere servido>>.³¹⁹

Lo cierto es que un tercio de los votos estaban en contra de aquel favor, como se ha podido ver. No es difícil deducir que habría en la catedral de Sevilla los detractores de la labor de fray Francisco de Santiago, y más, como ya hemos dicho, por su condición de portugués.³²⁰

Sin embargo, la figura del nuevo maestro de capilla no se resolvió del todo, pues <<El ministerio del Racionero Manuel Correa no es de Maestro sino tan musico como lo es, y la asistencia que el Cav. le dio de Maestro es por ausencias temporales del Maestro de Capilla y la que tiene el presente Maestro oy por su enfermedad yncurable es de razón>>.³²¹ Se tuvo que esperar a algo más de un año para finalmente decidir jubilar a fray Francisco de Santiago y convocar un concurso público para el puesto de maestro de capilla. Estas oposiciones no ocurrían normalmente en la catedral de Sevilla en mucho tiempo, pues el cabildo solía conceder el puesto directamente a alguien de cierto renombre, sin tener por qué someterlo a unas pruebas.

Así resolvió este laborioso asunto el cabildo, que <<por estar enfermo f. francisco de Santiago mas de 3 años y suspendido con enfermedad de parlesia (...) se voto ynvoce lo que seria bien si le diese algo a padre fr. franciso de Santiago supuesto que se trata de nombrar maestro de capilla atento a la mucha necesidad que ay del y salio por mayor parte de votos verbales que se le den ocho mil Reales atento a los muchos años y lo bien que a servido el dicho oficio de maestro de Capilla y que esta tan enfermo que en la cama donde esta no se puede rebolver si no tiene quien le ayude y que a menester el regalo y quien le sirva y le cure como es raçon (...)>>.³²²

También se puso un plazo de setenta días a partir de diciembre de ese año para <<proveer el dicho magisterio y que se envíen a todas partes para que vengan opositores a el>>.³²³

Al año siguiente, el 6 de octubre de 1644, moriría fray Francisco de Santiago, según atestigua el acta capitular de un día posterior. Otra fuente que corrobora esta fecha está en el Libro de Salario, que aporta además un curioso dato de cómo es la subida de sueldo del sucesor de fray Santiago, solo a la espera de la muerte de éste:

³¹⁹ ACS. AA.CC., 27-08-1642, fol. 402.

³²⁰ Recordemos además, que, desde 1640 Portugal se había independizado de nuevo de España.

³²¹ AA.CC., ACS., 03-10-1642, fol. 455.

³²² *Idem.*, 11-11-1643, fol. 74v.

³²³ *Idem.*, 11-11-1643, fol. 74v.

<<En jueves ocho de março de 1644 años, mando el cabildo que al señor Luis Bernardo Jalón racionero y maestro de capilla de esta santa iglesia, se le den en cada un año doscientos ducados de aumento de salario con obligaciones de pedirlos cada año, los quales ayan de empezar a correr desde el día de la muerte del maestro frai francisco de Santiago, su antecesor (...) y la certificación de Geronimo de Velasco sacristán del colegio de san Alberto, consta averse enterrado en el dicho colegio en seis de octubre de este presente año>>.³²⁴

También certifica que fue enterrado fray Francisco de Santiago en ese antiguo convento carmelita de Sevilla el canónigo Juan de Loaysa.³²⁵ El momento de su fallecimiento, en la catedral de Sevilla *<<se dobló como por los veinticuatro por ser Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia>>.³²⁶*

Nos sorprende que en bastantes reseñas sobre fray Francisco de Santiago aparezca erróneamente como fecha de fallecimiento de este músico el año 1646. Algunos diccionarios antiguos han contribuido a esa inexactitud.³²⁷ De esa errónea fuente han bebido desgraciadamente algunos autores modernos.

³²⁴ ACS. Libro de Salario, N° 329, fol. 123v.

³²⁵ LOAYSA, Juan de, *Memoria sepulchrales*, fol. 73 r.

³²⁶ Archivo Histórico Municipal de Sevilla, sec. XI (Papeles del Conde del Águila), tomo 24 en cuarto, doc. 17, fol 284v.

³²⁷ Por ejemplo, en el libro de FONSECA E VASCONCELLAS, Joaquim Antonio da, *Os músicos portugueses* (Oporto, 1870), P. 156, aparece como fecha de defunción de fray Francisco de Santiago el 19 de nov. de 1646. También se equivoca al situarlo como carmelita descalzo, en vez de calzado. En VIERIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de músicos portugueses* (Lisboa, 1900), p. 893, se indica que fray Francisco de Santiago murió el 13 de octubre de aquel deslizado año de 1646.

7. LAS OBRAS SUYAS QUE HAN QUEDADO EN LA ACTUALIDAD.

Aunque como sabemos desapareció la mayor parte de las obras de fray Francisco de Santiago en 1755, las pocas que nos han quedado están desperdigadas casi todas por algunos lugares de la Península Ibérica. En concreto, se encuentran en Zaragoza, en Sevilla, y ya de manera testimonial en Valladolid, San Lorenzo del Escorial, Jaca, Olivares (Sevilla), además de dos atribuidas a él que están en Coimbra (Portugal). También permanecen unas pocas obras de este prolífero compositor en Hispanoamérica, las cuales reseñaremos más adelante.

Aun lamentándonos de que solo podamos hablar de una relativa poca cantidad de obras de este compositor, podemos al menos valorar como oro en paño las que se conservan. La mayor cantidad de sus piezas se encuentran en el Archivo Musical de las Catedral de Zaragoza. Se trata de 9 villancicos, un motete y un fragmento de una misa (en concreto, un *kyrie*). A esta insuficiente pero significativa compilación le tenemos que sumar algo no menos importante, como es el hecho de que se trate de obras copiadas por el propio fray Francisco de Santiago. Sus autografías nos aportan datos más allá de lo meramente musical, como es una dedicatoria, la cual nos desvela que al menos esa pieza corresponde a su etapa en Madrid. Sería muy ligero y precipitado pensar directamente que todas esas 11 obras fueron escritas durante esa etapa conventual. Ya veremos que en una hoja perteneciente a la voz de bajo de su motete *Beatus vir*, aparece la indicación de <<para el señor Jeronimo>>, lo que nos hace pensar que esta obra se correspondería más bien con su posterior etapa en la catedral hispalense. Otras piezas ya hemos visto que se interpretaron en la catedral de Sevilla:

Zagalejo hermoso-Tírale flechas, que se cantaron en la navidad de 1627;

y *Si tembláis amores-Y dice ben*, en la misma festividad en 1634.

Es para nosotros una gran incógnita saber por qué llegaron aquellas 11 obras a las catedrales de Zaragoza. Hemos sacado varias hipótesis. Todas coinciden en que sería una persona cercana a fray Francisco de Santiago quien las incluiría en ese archivo, antes de que se tratase simplemente de uno de los habituales intercambios de partituras que se remitían frecuentemente entre las principales capillas musicales europeas e iberoamericanas en esa época. No nos consta que fray Francisco de Santiago tuviera alguna vinculación directa con la capital del reino de Aragón, salvo que en una ocasión estuvo en Zaragoza dentro de sus habituales viajes por la Península Ibérica buscando voces para su capilla musical en Sevilla. Hay la posibilidad de que aprovechara la

ocasión para dejar allí personalmente aquellas obras.³²⁸ Pero nos parece más probable que las piezas las llevara a Zaragoza alguna persona de la confianza de fray Santiago, habiendo éste incluso ya fallecido. De su círculo relacionado a su vez directamente o indirectamente con la ciudad de Zaragoza estarían tanto Diego Pontac, fray Manuel Correa, como incluso fray Gerónimo González.

El primero de ellos tres, Pontac, tuvo una estrecha amistad con fray Santiago. Estando aquel ejerciendo su magisterio en Granada, decidió ordenarse sacerdote en Sevilla el 13 de marzo de 1633. Cuatro meses publicó su conocido *Discurso Autobiográfico*, siendo curiosamente fray Francisco de Santiago uno de los que firmó para que se le diera la oportuna licencia. Cuatro años después, Pontac viajó a Zaragoza para cantar su primera misa. Además, entre 1646-7 Pontac pasó su segunda etapa en la ciudad maña, al obtener el puesto de maestro de capilla en la Seo. Es posible que en una de esas circunstancias relatadas, pudieran haberse entregado esas obras.

Por otro lado, tras la marcha de Pontac a la Seo de Valencia, su puesto lo cogió Manuel Correa en 1650, hasta su muerte tres años después.³²⁹ Las relaciones entre fray Correa (no el racionero Correa) y fray Santiago puede que sean más estrechas si cabe que las de éste con Pontac. Primero porque se piensa que los dos nacieron en Lisboa, en fechas además muy cercanas, y además coincidiendo en la misma comunidad de frailes en la Casa Grande del Carmen de Madrid.

Cerrando ese triangulo, no queremos descartar a fray Gerónimo González. Éste también estuvo en ese citado convento madrileño, aunque una generación posterior. El hecho de que en el propio Archivo Musical de las Catedrales de Zaragoza haya 4 obras de fray González, nos hace al menos sospechar que, si no éste, fray Correa o bien otro fraile carmelita quizá trasladó esas obras de fray Santiago y fray González a Zaragoza.

De las obras de fray Francisco de Santiago que están alojadas en la catedral de Sevilla, todas son religiosas, y eso que curiosamente ya hemos hablado más bien de los villancicos que éste compositor tenía que hacer cada año para ese templo catedralicio.

Han quedado dos series de Responsorios a 6 y 8 voces. En una de ellas aparece la fecha de la copia, que fue en 1772, realizada por el presbiterio Juan de Ossorio.

También está la pieza *Conceptua Tua*, a 9 v (doble coro y un solista), de la que se mantiene solo una copia también del s. XVIII, incluyendo una parte de violín y bajón.

³²⁸ AA.CC., ACS., 27-10-1634

³²⁹ No confundir con Manuel Correa del Campo, famoso contralto de la capilla de la catedral de Sevilla y cercano colaborador con fray Santiago.

En el *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los Ministriles y Capilla de Música de la Catedral de Sevilla* (Sevilla, 1620), se dice que en la procesión de la catedral en la fiesta de la Inmaculada Concepción, al llegar ésta a la Capilla Real, se cantará el *Conceptio tua Inmaculata* y una oración. Sería quizá por tanto, una de las primeras piezas que compuso fray Francisco de Santiago casi nada más llegar a Sevilla. Está citada en el antiguo libro de João Alvares Frouvo *Discursos sobre a perfeiçam do diathessaron* (Lisboa, 1662, p. 86). Esta obra la cantaban los seises acompañados de un grupo de instrumentos incluso a finales del s. XIX, tal como revela Manuel Serrano y Ortega.³³⁰

En el actual libro de facistol nº 16 de la catedral de Sevilla (copiado también en el s. XVIII), se encuentran los motetes del maestro Santiago titulados *Nec Lingua Valet Nil canitur suavius* (*In festi S. Smi. Nominis Jesu*), a 5; *Virginis summe* (*In festo sancti Gabrieli Archangeli*), a 4; *Nos apunturis* (*In festo Corone hymnus*), a 5. Están publicados por Robert Stevenson.³³¹

En la catedral de Valladolid hay un villancico de fray Francisco de Santiago, *Un Cupido nos ha nacido*.³³² Aparece además en tres fuentes textuales: por orden cronológico, en el referido *Index* de João IV, en el pliego de villancicos impreso en Sevilla en 1637, y en el pliego impreso en Lisboa, 1640, para la capilla Real del monarca luso. Su música está publicada actualmente por Alejandro Luis Iglesias.³³³

Hay además otra obra de este compositor que está en la misma catedral vallisoletana, *Muy de veras estamos pastore*.³³⁴ Aunque no se ve la autoría, se atribuye con seguridad a fray Francisco de Santiago, porque con la misma letra aparece en el *Index* de João IV, que como en muchas ocasiones nos sirve de fuente importante. Además hay otra fuente con la misma música pero también anónima en la Universidad de Coimbra.³³⁵ En este caso el texto aparece adaptado a una festividad de la Virgen, pero básicamente se trata de la misma obra.³³⁶

Desconocemos de qué manera llegaron esas fuentes tanto a la catedral de Valladolid como a Coimbra.

³³⁰ SERRANO Y ORTEGA, Manuel, *Glorias Sevillanas*. Sevilla, 1893, 114, nº 2. Aunque en un principio este autor dice equivocadamente que la obra es de Matías Romero, en las *Adiciones* de ese citado libro su autor se desdice y escribe que esa obra es de fr. Francisco de Santiago (ver. en p. 912).

³³¹ STEVENSON, Robert, *Antología de polifonía portuguesa...*, *op. cit.*

³³² *E-Vc*, ms 41/14.

³³³ IGLESIAS, Alejandro Luis, *La Colección de Villancicos de João IV...*, *op. cit.*, pp.

³³⁴ *E-Vc*, ms 85/175.

³³⁵ *P-Cu*, ms. 235, ff. 33v-34.

³³⁶ Estas atribuciones están también en IGLESIAS, Alejandro Luis, *La Colección de Villancicos de João IV...*, *op. cit.*, pp. 387-392, 340-345, y 346-351.

En la Universidad de Coimbra, hay un villancico titulado *El lucero que cayó*,³³⁷ y que podría ser la misma música que la obra de Francisco de Santiago que aparece en el *Index* de João IV, para 3-6 voces. No obstante, hay diferencia entre ambas fuentes en cuanto a la disposición de las voces. Mientras que el estribillo es en los dos lugares a 6 voces, el responsión es a 3 voces en el *Index* de Lisboa, y a solo en la versión de Coimbra. Quizá se podría tratar ésta última una primera versión de la obra.

La mayoría de las obras musicales antiguas que están en la biblioteca de la Universidad de Coimbra, en concreto 16 manuscritos con romances y villancicos,³³⁸ tienen su procedencia en el antiguo convento agustino de Santa Cruz de la misma ciudad portuguesa. Hay dos tonos del ms. 227 de esa biblioteca de la Universidad de Coimbra que aparecen también en el *Libro de Tonos Humanos* (Madrid, 1656), tan vinculado al convento del Carmen de Madrid, en donde se copió. Además, en el ms. 235 está la pieza *Al tronco de un verde mirto*, de fray Gerónimo, que no debe ser otro que fray Gerónimo González, como dijimos tan vinculado al convento carmelita de Madrid y posteriormente al de Sevilla, pero sobre todo a la figura de fray Francisco de Santiago.³³⁹

Esto nos hace sugerir un intercambio entre carmelitas y agustinos. Esto se puede corroborar por el hecho de que una obra de fray Francisco de Santiago que se encuentra en el Archivo de musical de las catedrales de Zaragoza, *Tus divinas lágrimas bellas*, tiene sobre la letra original otra muy relacionada sin duda con la Orden de S. Agustín, que se titula *De Agustino son armas bellas*.

En el *Cancionero Musical de Onteniente* (Valencia), copiado en 1645 por el sacerdote Baltasar Ferriol, hay una pieza a 4 voces, *Arroyuelo presuroso* de un tal fray Santiago. Damos por hecho que se trata del propio fray Francisco de Santiago. Además, aunque el manuscrito no está relacionado con una orden religiosa en particular, es como menos curioso que el compositor más representado sea el carmelita fray Manuel Correa (21 obras), y 6 piezas se hallan también en el *Libro de Tonos Humanos*.³⁴⁰ Por todo eso, podemos pensar que de alguna manera este cancionero tiene que ver remotamente con

³³⁷ P-Cu, ms 235, fol 31v.

³³⁸ Signs. Ms. 50, 51, 227-9, 232-240, 242 y 243.

³³⁹ ÁLVAREZ CALERO, Alberto J., "La música litúrgica y profana en los antiguos conventos: Fr. Gerónimo González y la Casa Grande del Carmen de Sevilla", en Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza. Sevilla. Centro de Estudios Teológicos de Sevilla, Vol. IV, 2011.

³⁴⁰ Véase la edición moderna de CLIMENT, Josep (ed.), *El cançoner musical d'Ontinyent*. Valencia. Servei de Publicacions de l'ajuntament d'Ontinyent, Generalitat Valenciana, Concell Valencià de Cultura, 1996, p. 267.

los carmelitas calzados.³⁴¹ Desgraciadamente, de la mayoría de las piezas de este manuscrito solo nos queda la voz de tiple, como así ocurre en esa pieza que atribuimos a fray Francisco de Santiago.

En el catálogo de obras musicales del Monasterio de San Lorenzo del Escorial hemos encontrado un *Magnificat* a 10 voces, cuya autoría se recoge escuetamente solo con su apellido, “Santiago”, por lo que podemos pensar que se trata de nuestro compositor estudiado. La obra está archivada en el cuaderno nº 11,³⁴² formado por este y otros cuatro *Magnificat* de otros compositores del s. XVII, como por ejemplo de Gaspar Díaz.

En la antigua iglesia colegial de Olivares (Sevilla) se conserva una obra de fray Francisco de Santiago, copiada en 1780.³⁴³ Se trata de nuevo del motete *Conceptua Tua* que está en la catedral de Sevilla, pero esta vez versionado para 5 voces, más adecuado para esa capilla.³⁴⁴

Ha llamado mucho la atención de cómo se convirtió la parroquia de Santa María de las Nieves de esa localidad rural de Olivares en una colegiata hasta 1852 (aunque lo seguiría siendo veintidós años más). En el siglo XVI fue primero un mayorazgo comprado por la familia de los Guzmán, de los duques de Medina Sidonia. El tercer conde de los Olivares, al concederle Felipe IV el título de duque de Sanlúcar la Mayor, se le llamaría desde entonces el Conde-Duque de Olivares. Se trata del famoso valido de dicho monarca, y que tanto protagonismo tuvo en la política española. Aun viviendo ya en la corte madrileña, intentó engrandecer la capilla familiar en aquella localidad. En honor a sus padres, consiguió que la iglesia tuviera el estatus de colegial en 1623, además de fundar algunos monasterios en sus dominios señoriales.³⁴⁵ El Conde-Duque

³⁴¹ Existía en Onteniente un convento de religiosas carmelitas calzadas, fundadas en 1575. Véase VELASCO BAYÓN, Balbino (O. Carm.), *Historia del Carmelo Español. Roma*. Institutum Carmelitanum, vol. II, *Provincias de Cataluña y Aragón y Valencia*, 1563-1835, 1992, p. 599.

³⁴² Sign 52.7.12.

³⁴³ Por esas fechas, era maestro de capilla de esa iglesia colegial Juan Pascual Valdivia, quien estuvo en ese puesto desde 1760 hasta 1811.

³⁴⁴ ROMERO LAGARES, Joaquín, *Catálogo del Archivo de Música de la Antigua Colegiata de Olivares*. Madrid. Sociedad Española de Musicología, 2006, p. 106. La pieza está archivada en el catálogo con el nº 286.

³⁴⁵ Por ejemplo, en 1626 se instituyó el convento de monjas dominicas en la localidad sevillana de Castilleja de la Cuesta, muy cerca de Olivares. Se eligió esta orden porque Santo Domingo de Guzmán era considerado el más ilustre antecesor en el árbol genealógico de los Guzmán. Ese convento femenino fue trasladado en 1639 por orden de los condes a la villa madrileña de Loeches, donde aún continúa en la actualidad.

de Olivares hizo gala de una gran religiosidad, y en especial tuvo una gran devoción por el misterio de la Inmaculada, y esto quedó patente en su testamento.³⁴⁶

En ese contexto, y siendo plenamente contemporáneos el noble y fray Francisco de Santiago, no nos extrañaría que ya en aquel momento hubiera en la iglesia colegial de Olivares un ejemplar original de aquella pieza mariana. Nos aventuramos a decir por tanto que, dicha copia del s. XVIII se trataría de una necesaria reposición —al encontrarse en este caso el original en mal estado—, más que de una adquisición posterior. Es decir que, que ya en tiempos de fray Francisco de Santiago habría esa pieza en Olivares.

Dada la fuerza política que estaba teniendo el Conde-Duque de Olivares en esos años, la corte madrileña estaba magnetizada por sevillanos, entre los que habría que poner como mejor ejemplo al universal pintor Diego de Velázquez. De la misma manera que el conde-duque, llamado don Gaspar de Guzmán y Pimentel, asistió ocasionalmente a las tertulias de Pacheco, es posible que en ese círculo sevillano conociera personalmente a fray Francisco de Santiago.

No sabemos a ciencia cierta si el noble influyó en Madrid también en lo musical. De alguna manera, quizá el Conde-Duque de Olivares ayudó a consolidar más aún las buenas relaciones que mantenía fray Francisco de Santiago con el núcleo musical madrileño.

Para terminar este apartado, queremos reseñar tres obras de Francisco de Santiago que se encuentran en el Fondo musical de Jaca (Huesca). El autor es nombrado solo como <<M^o Santiago>>, pero no dudamos que se trate de nuestro músico carmelita. Las partichelas son en verdad unas copias de 1722. Se podría tratar también de una restitución de otros ejemplares más antiguos, y que se fueron perdiendo por el desgaste. Pero dado que no hay excesiva distancia en el tiempo, y dado que la catedral de Jaca era un centro periférico desde el punto de vista de la circulación de partituras en su momento, es muy posible también que se hiciera una copia procedente de otro templo más importante, como por ejemplo Zaragoza.

Las obras son: *Misa de Batalla*; *Regina celi letare*; y la parte de contralto de otra misa.³⁴⁷ Todas tienen la disposición coral de 8 voces, doble coro, incluyendo el acompañamiento general instrumental en la segunda y tercera pieza.

En Hispanoamérica nos ha quedado, que sepamos, tres obras de este compositor.

³⁴⁶ Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, leg. Fol. 718 v.

³⁴⁷ Están registradas en ese Archivo musical de Jaca con las firmas A 858, A 859, A 860.

En la catedral de Bolivia hay dos: el villancico de navidad *Tírale flechas*, que transcribimos más adelante porque se encuentra también en Zaragoza; y *Que se ausenta y nos dexa*.

Por último, en la catedral de México hay un villancico de este compositor titulado *Ay como flores la niña rayos*, que Robert Stevenson transcribió.³⁴⁸ La obra es para dos voces solistas (soprano-contralto) y acompañamiento. Por esa misma disposición vocal-instrumental, podemos decir que se trata ya de una pieza plena e inequívocamente barroca.

De las obras que nos han quedado de fray Francisco de Santiago, podemos sacar algunas conclusiones. Por la época en la que vivió, tuvo una formación musical arraigada al Renacimiento tardío. Eso se aprecia en las cadencias, y en concreto en los *retardos* en muchas de sus obras.

Eso no quita que también en las obras de este compositor estén todas las características de la música del s. XVII, como por ejemplo los ritmos dáctilos y sincopados. Sus composiciones pueden ser tanto polifónicas, tanto contrapuntísticas como sobre todo verticales; una mezcla de solos con polifonía; o bien para una o dos voces y acompañamiento. A estas características se suma el poco virtuosismo de las melodías. Con todo esto se resumen al fin y al cabo casi todas las tendencias de la primera mitad del barroco ibérico.³⁴⁹

Como muchos de sus compositores contemporáneos suyos que eran maestros de capilla, no es de extrañar que las piezas profanas que compuso fray Francisco de Santiago sean unas tres cuartas partes del corpus total de sus obras. Si nos basásemos en el desaparecido *Index* de João IV, contrastan los 538 villancicos sobre las 63 obras religiosas.³⁵⁰ Bien es cierto que algunas de estas últimas obras latinas estaban formadas por varios apartados, como por ejemplo las misas. También en ese sentido, de los dos grupos de responsorios que permanecen copiados en la catedral de Sevilla, si contásemos individualmente cada uno de ellos, el número de obras religiosas en total que

³⁴⁸ STEVENSON, Robert, *Christmas Music from Baroque Mexico*. University of California Press, 1974, p. 166.

³⁴⁹ Las obras hechas a solo, sin acompañamiento, tendrían que nacer a mediados de ese siglo, siendo curiosamente el ya mencionado fr. Gerónimo González uno de los primeros precursores, así como Manuel de Irizar.

³⁵⁰ En este sentido, en otros maestros de capilla de otras catedrales españolas durante el s. XVII se aprecia la misma proporción desigual. Por ejemplo, Miguel de Irizar, que trabajó en la de Segovia, hizo 637 obras en castellano y 119 en latín; y Manuel Gómez Camargo, maestro de capilla en la catedral de Valladolid, hizo 232 piezas en castellano y 36 obras religiosas.

nos quedan de ese compositor sería de una veintena, unos cuantos más de los villancicos que están desperdigado por los sitios que hemos indicado.

Pero sin duda, de todas las obras de fray Santiago que han permanecido, insistimos en la importancia de las que están en las catedrales de Zaragoza, por ser los originales, a diferencia del resto de las otras obras.

8. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA.

Este trabajo está basado principal en fuentes primarias, como actas capitulares, pliegos de villancicos o las propias composiciones. De los libros que hemos manejado, vamos a indicar en este apartado solo los que consideramos más importantes para la investigación, incluyendo el resto de ellos en las notas al pie de página.

AYARRA Y JARNÉ, Enrique, *La música en la catedral de Sevilla*. Sevilla. Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, 1976.

BAENA GALLÉ, José Manuel, *Exequias reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII*. Sevilla. Diputación de Sevilla, 1992.

CARDENAS SERVAN, Inmaculada, *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela, 1987

DE LA ROSA Y LÓPEZ, Simón, *Los seises de la catedral de Sevilla*. 1904.

FONSECA E VASCONCELLAS, Joaquim Antonio da, *Os músicos portugueses*. Oporto, 1870.

GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio, *Los seises de Sevilla*. Sevilla. Editorial Castillejo, 1992.

IGLESIAS, Alejandro Luis, *La Colección de Villancicos de João IV, Rey de Portugal*. Mérida. Editora Regional de Extremadura, 2002.

LAIRD, Paul R., *Towards a History of the Spanish Villancico*. Michigan. Harmony Park, 1997.

MATLUK BROOKS, Lynn, *The dances of the processions of Sevilla in Spain's Golden Age*. Vizcaya. Teatro del Siglo de Oro, Estudio de literatura, 1988.

RUIZ DE ELVIRA, Isabel (coord.); *Catálogo de villancicos en la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. Madrid. Ministerio de Cultura, 1992.

STEVENSON, Robert (ed.); *Antología de polifonía portuguesa (1490-1680)*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkia, 1982.

-*Christmas Music from Baroque Mexico*. University of California Press, 1974.

-*Renaissance and baroque musical sources in the Americas*. Washington. General Secretariat, Organization of American States, 1970.

- "Santiago, fray Francisco (born ca. 1578 at Lisbon; died October 5, 1644, at Sevilla)", *Anuario Musical*, 25 (1970), pp. 37-47.

VERA, Alejandro, *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el libro de Tonos Humanos (1656)*. Lérida. Institut d'Estudios Ilerdencs, 2002.




Alberto Álvarez Calero


VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de músicos portugueses*. Lisboa, 1900.






9. ANEXO.


177

VILLANCICOS
Q V E S E
CANTARON EN
*la santa Iglesia de Sevilla
en la festividad de la Pas-
qua de delos santos
Reyes.*

Año   1626 

CON LICENCIA
En Sevilla por Iuan de Cabre-
ra. En este año
dicho.
 *Frontero de las casas de el
Correo Mayor, junto
al Escuela*



V. E. 1309 10 1

VILLANCICOS, ^{C^o} 754/17

Q V E S E
CANTARON EN LA

Sancta Yglesia de Sevilla, en la fiesta de
la Natividad de Nuestro Señor
IESV Christo, este año
de 1627.



CON LICENCIA;

En Sevilla, Por Manuel de Sande Impresor de Libros, en
Cal de Genova;

R. 829. 203

VILLANCICOS

VILLANCICOS

QUE SE CAN-

TARON EN LA SAN-

ta Iglesia de Sevilla, en la fiesta de la purissima Concepcio de Nuestra Señora.

En este año de

1628.



CON LICENCIA.

En Sevilla por Iuan Cabrera
Iunto del Correo
Mayor.

VILLANCICOS

VILLANCICOS:

Q V E S E C A N T A

R O N E N L A S A N C T A I G L E S I A

Mayor de Sevilla, en los maytines de la festi-
ta de los Santos Reyes
año 1628.



CR-
156-41

156/41

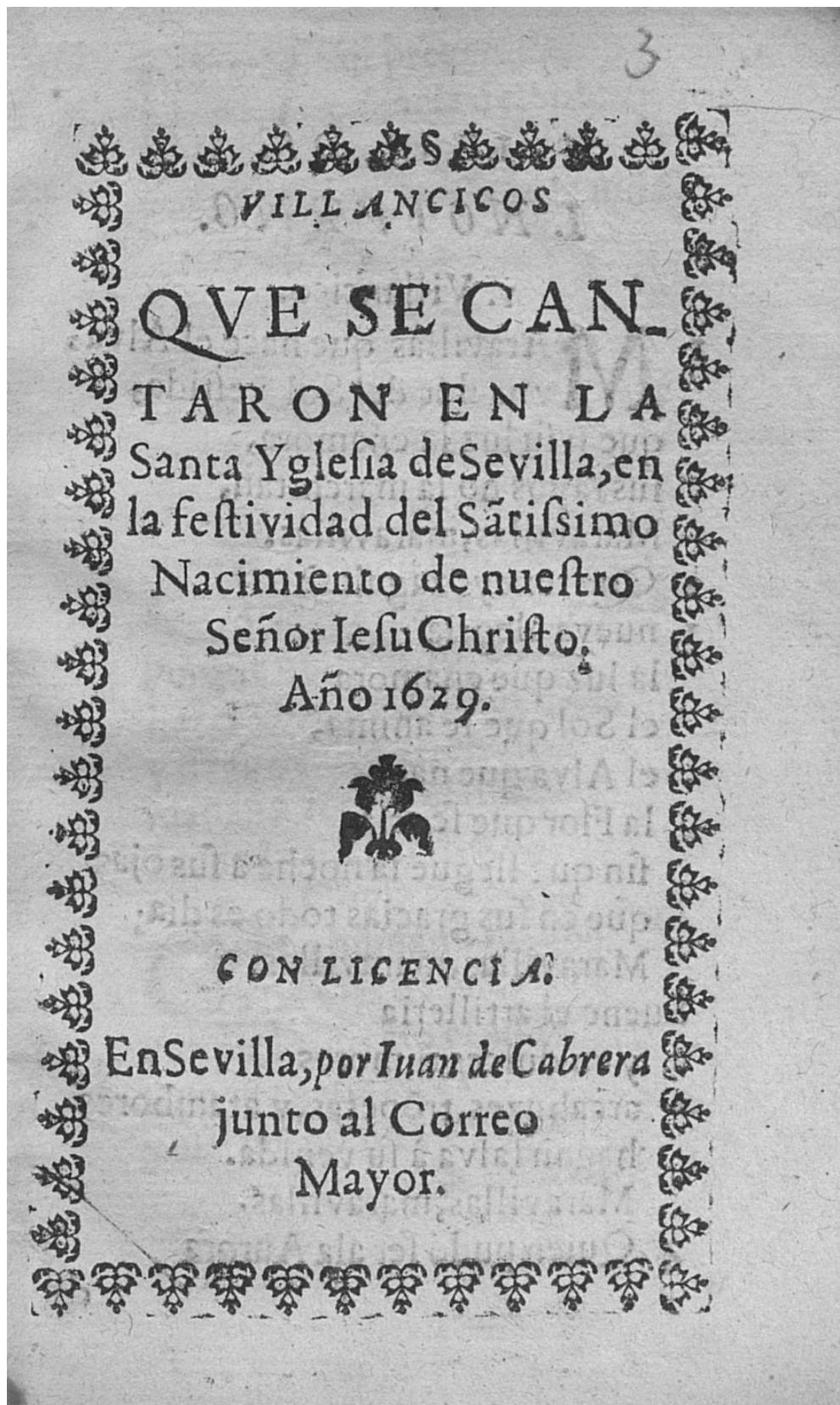


CON LICENCIA.

4

En Sevilla, Por Manuel de Sandoz impresor de libros, en la
calle de Genova enfrente de la ca-
llaxuela sin salida.

(*)



10. TRANSCRIPCIONES.

I. Breves comentarios.

Como culminación, o como finalidad última y primera a la vez de nuestra investigación, añadimos seguidamente una serie de piezas de fray Francisco de Santiago que hemos transcrito. Como ya en su momento adelantamos, se trata de las obras de este compositor que se encuentran depositadas en el Archivo Musical de las catedrales de Zaragoza (*E:Zac*). Menos una de esas piezas, que es un motete, el resto son villancicos.

Siguiendo un orden alfabético, los títulos de estas obras son:

Alegraos con la primavera

Beatus vir

El que es dulce comida

Que medida es esta

Que por aquí, por acá. por allá

Si tembláis de amores-Y dice ven

Tus divinas lágrimas bellas

Yo alcanzo, yo gozo y vivo, yo canto

Zagalejo hermoso-Tírale flechas

Para facilitar la lectura musical y su posible estudio e interpretación de las mismas, queremos aclarar lo siguiente.

Como suele ser habitual a la hora de adaptar una obra musical antigua a un lenguaje moderno, hemos empleado la clave de sol para las voces femeninas; la clave de sol con una octava grave para la parte de tenor; y la clave de fa para la voz de bajo y acompañamiento.

El término último de “acompañamiento” es el que aparece en las partituras, y así lo hemos respetado. También hemos incluido otras palabras insertadas en el lenguaje musical que estaban aún en castellano hasta esa fecha, como “Sonada”, tal como aparece en *Alegraos por la primavera*. Tengamos en cuenta que durante buena parte del s. XVII, no se había generalizado aún los términos musicales italianos, como por ejemplo el de “bajo continuo”, que es casi similar al de acompañamiento.

En la pieza *Beatus vir*, aunque no nos consta de que hubiera alguna parte instrumental, lo cierto es que por los continuos *solos* de la soprano primera, es posible que en su momento le acompañara un instrumento grave, como el bajón. En este

sentido, hemos reconstruido la parte de acompañamiento, indicando su condición meramente opcional ante la posible interpretación de la obra.

Salvo *Zagalejo hermoso-Tírale flechas*, *Yo válgame Dios* y *Beatus vir*, obras escritas en la tonalidad de DO Mayor, las otras están en FA Mayor. Por tanto, las piezas que están en esta última tonalidad están en un registro generalmente medio-grave para las voces de soprano y contralto.

Estos villancicos transcritos suelen tener dos o tres partes, además de las coplas. Es decir, constan de una parte introductoria a la que le suele seguir un estribillo, como es el caso de *Zagalejo hermoso-Tírale flechas*, y después sigue un “estribo” o un “responsión”, dependiendo del caso. Esta última parte tiene la función de versionar a más voces la sección que le precede.

Apenas hay constancia explícita en el siglo XVII sobre cómo se debería interpretar la unión de las diferentes partes de una obra. Por ejemplo, en cuanto a las coplas, en el caso de que toda la sección anterior fuese relativamente larga, hemos sugerido la interpretación de todas las coplas una tras otra antes de volver al principio. Lo contrario sería hacer demasiado larga la obra.

En cuanto al texto, lo hemos transformado al español moderno para su mejor comprensión, aunque con algunas excepciones. Es decir, hemos incluido las tildes, y hemos adaptado el vocabulario a la ortografía actual. Pero, sin embargo, hemos mantenido las palabras cuya pronunciación cambia sutilmente entre una época y otra. Es el caso, por ejemplo, de “coraçon”, que la hemos respetado tal cual, para no perder la pronunciación antigua.

Por supuesto, en el villancico “de Negro” *Si tembláis de amores/Y dice ven*, hemos mantenido el ficticio lenguaje castellano de las personas de esa raza, ya que además ese es el mayor encanto de ese tipo de texto. Sin embargo, nos ha llamado la atención que todas las voces se alternan escrupulosamente “veleis” con “beleis”. Sin pensar que eso tuviera un especial significado, salvo que si acaso se quisiera diferenciar en su momento la pronunciación de la “v” y la “b” sobre la misma palabra, al final las hemos colocado a todas con “v” y la correspondiente tilde.

II. Notas críticas.

A continuación, vamos a incluir algunas notas críticas que merecen la pena destacar sobre algunas de esas obras estudiadas.

Alegraos con la primavera.

De las obras de fray Santiago que están Zaragoza, solo una tiene una dedicatoria, y es esta: *Alegraos con la primavera*. Esto nos puede despejar pocas cosas, aunque interesantes. Dice exactamente la dedicatoria:

<<*Al padre maestro fray ambrosio machin que dios guarde. Madrid*>>.

Este fraile era de la orden de la Merced, y llegó a ser General de la misma entre 1618 y 1621, además de ser un importante teólogo del momento. Aunque desgraciadamente no se indica la fecha en la dedicatoria, sí al menos nos hace constar que el villancico perteneció a la época madrileña de fray Francisco de Santiago. Por esas fechas, el teólogo mercedario fray Ambrosio Machín era prior del convento de Huesca. Lo cierto es que nos es difícil conseguir una conexión entre los dos frailes. Sin duda, dentro del mundo monacal, fray Francisco de Santiago no tenía contacto sólo con sus hermanos los carmelitas, sino también con los de otras órdenes, como estamos viendo. No sabemos si incluso de alguna manera, fray Ambrosio Machín llegaría a ser profesor de teología de fray Santiago.

En una de las hojas sueltas de este villancico, se añade además en la dedicatoria lo siguiente:

<<*a mi señor don juan... [no se puede leer bien]*
embajador de S. Md.
a mi hermano,
en Madrid>>.

Esto nos vuelve a confirmar la relación, aunque de manera tangencial, entre fray Francisco de Santiago y el entorno de la corte madrileña.

Tus divinas lágrimas.

En el c. 16 no ponemos el sostenido en la contralto, a pesar de que aparece en la partitura, porque sería una disonancia irregular con la misma nota en la soprano una octava arriba. Podemos pensar que quizás habría que más bien colocar un sostenido en el *fa* agudo de las sopranos, pero sin embargo, en ningún momento del resto de la obra aparece el sostenido.

Ponemos la letra original del villancico, aunque en esta copia está tachada, y sobre la que se le ha superpuesto otra letra diferente, y con otro color de tinta. La letra superpuesta comienza con la frase *De Agustino son almas bellas*. Esto nos desvela que

fray Francisco de Santiago podría cambiar en ciertas ocasiones el texto de las obras, según la necesidad. Por tanto, de los casi seiscientos villancicos registrados entre los que había en la biblioteca de Lisboa y los que quedan en la actualidad, no significa que todos fueran obras originales, sino que quizá algunos fueran el mismo pero con diferente letra.

Lo cierto también es que, no todos los villancicos de este compositor que hizo para las festividades religiosas de la catedral de Sevilla, aparecen registrados en el catálogo de João IV. Por tanto, el número total de seiscientos quizá también se quedaría corto por otra parte, a la hora de contar la cantidad de composiciones que llegó a hacer este músico portugués afincado más de media vida en España.

En las obras de fray Francisco de Santiago, o al menos en las que hemos estudiado, hay un perfecto encaje entre el ritmo y la letra. Sin embargo, por esa misma razón podemos pensar que ésta en el c. 7, la soprano debería tener un pulso de silencio al comenzar dicho compás. De esta manera, la relación entre los acentos textuales y musicales tendría más sentido. Sin embargo, por el valor de las notas, quizá el compositor se quería conceder esa licencia. Además, del mismo que en la obra hay algunas correcciones, de ser este caso un error se hubiera igualmente solventado.

Mantenemos la palabra “merecellas” en la última copla, en vez de “merecerlas”.

Que por aquí, por acá, por allá.

Ya sabemos que las letras de los villancicos compuestos por fray Francisco de Santiago para las fiestas navideñas de la catedral de Sevilla, surgían de unos concursos literarios convocados para la ocasión. Por esa razón, sabemos que esas piezas no tienen como base literaria la pluma de algún escritor afamado del Siglo de Oro español. Sin embargo, sí hemos sabido que el villancico *Que por aquí, por acá, por allá* es una versión “a lo divino” de un texto procedente de Lope de Vega. Principalmente proviene de la obra literaria de *La carbonera* III (Acad., t. 9, p. 547b), aunque también puede ser como segunda fuente *El saber por no saber*, muy posiblemente también del mismo Lope de Vega.³⁵¹ Esto nos hace pensar que esta pieza de fray Francisco de Santiago fue compuesta también en su primera etapa. Quién sabe si él conocería personalmente al célebre escritor. Desde luego, al menos sabemos que ambos coincidieron un tiempo largo en el ambiente nobiliario de Madrid.

³⁵¹ FRENK ALATORRE, Margit, Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, s. XV-XVII. México. UNAM, 2003, p. 1009.

En cuanto a la partitura, en los cc. 67-71 aparecen tachadas los pentagramas de las voces masculinas. Entendemos que la tachadura sería errónea, porque justo en ese punto convergen todas las voces, tras un fragmento de diálogo entre los dos coros. Por eso mismo, consideramos más adecuado y lógico mantener esos compases escritor.

Entre los cc. 139-140, debe haber una ligadura en la parte de soprano II, como sí ocurre en el mismo sitio en la soprano I.

Yo alcanzo, yo gozo y vivo, yo canto.

Aunque la obra es para triple coro, suponemos que para la capilla musical para la cual la compuso fray Santiago, es decir, para la del convento del Carmen de Madrid o bien para la de la catedral de Sevilla, no habría una gran cantidad de voces. Decimos esto porque, en la partitura se indica que el primer coro lo debían interpretar los instrumentos. Además de esta confirmación, si bien en la voz del bajo está el texto al completo, en las otras voces de dicho primer coro solo aparece el *incipit* de cada frase.

Las coplas se reparten en cada uno de los tres coros. Es decir: las coplas 1 y 4 para el coro I; las coplas 2 y 5 para el coro II; y las 3 y 6 para el coro III. No se sabemos qué sería mejor: si ir intercalando cada estribillo con una copla, lo cual la pieza se alargaría quizá demasiado, o bien interpretar las coplas seguidas en dos tandas, es decir: Estribillo, Coplas I-II-III, Estribillo, Coplas IV-V-VI, Estribillo.

Esto nos hace pensar que quizá también estas partes se irían intercalando con escenas meramente teatrales, en las que como hemos dicho solían participar los seises.

Zagalejo hermoso-Tírale flechas.

En la parte central de esta pieza, el estribo, que es a 8 voces, en el c. 10, el tenor II debe tener un *do* sostenido. En el c. 32 de esta sección, las partes masculinas del coro II deben tener sendos *si* bemoles, y un compás después, un *do* sostenido en la soprano I.

