

# VOCES, ÓRGANO Y MINISTRILES EN LA INTERPRETACIÓN DE MISAS POLICORALES EN EL VALLADOLID DE MEDIADOS DEL SIGLO XVII<sup>1</sup>

PABLO BALLESTEROS VALLADOLID

La ciudad de Valladolid fue sede de la corte española durante varios periodos; el último, antes de su traslado definitivo a Madrid, entre 1601 y 1606, bajo el reinado de Felipe III. Durante esos años disfrutó de una intensísima vida musical, como recoge Cristina Diego en su escrito «Ciudad y corte: el paisaje sonoro en Valladolid a principios del siglo XVII». A pesar de que el traslado de la corte tuvo un fuerte impacto negativo sobre la ciudad y la actividad musical decayó considerablemente, esta, evidentemente, no desapareció y, como atestiguan los documentos disponibles, la música continuó ocupando un papel importante en el devenir diario de la metrópoli.

La Catedral de Valladolid comenzó a edificarse bajo la dirección del arquitecto Juan de Herrera, pero las dificultades financieras impidieron que el proyecto se llevara a término y solamente una parte del mismo llegó a construirse. No obstante, alberga un excepcional archivo musical, sin duda uno de los más importantes de España, en el que se encuentran valiosísimas fuentes, tanto sacras como profanas, como detalla Soterraña Aguirre en «The formation of an exceptional library: early printed music books at Valladolid Cathedral».

## Acosta y Patiño

Entre esos fondos llamó mi atención una misa de Vaz de Acosta a ocho voces y dos coros. Como recoge su portada, el primer coro está formado por dos partes de tiple, mientras que las otras seis partes pertenecen al segundo coro, dando lugar a una disposición de las voces realmente excepcional, que no he localizado en ningún otro autor de ese entorno geográfico y temporal.

Destaca también el texto añadido por el copista en la portada: «Muy buena». Desconozco el autor de tan sugerente afirmación, pero todo ello se convirtió en una convincente invitación para estudiar las misas de este cuasi desconocido músico de origen portugués. Diego Barbosa, en *Bibliotheca Lusitana*, editada en 1741, afirma que Alfonso Vaz de Acosta fue un insigne músico que se formó durante su juventud en Roma, donde recibió el aplauso de los grandes maestros, y que desempeñó el cargo de maestro de capilla en las catedrales de Badajoz y Ávila.

Las actas de la Catedral de Badajoz, efectivamente, recogen cómo accedió al puesto por oposición el 19 de mayo de 1626 y permaneció en él hasta el 2 de agosto de 1641, fecha en la que el cabildo le dio licencia para oponerse al de la Catedral de Ávila. Los libros de la catedral abulense acreditan que en enero de 1642 se le concedió una ayuda de costa para traer su casa. Allí permaneció hasta su muerte, antes del 5 de abril de 1660. En Badajoz no se conserva ninguna obra suya y en

---

<sup>1</sup> Este texto procede de la comunicación presentada en el IX CONGRESO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA, celebrado en Madrid en noviembre de 2016. Una parte importante de esta exposición fue recogida y ampliada en el artículo «Performing a Polychoral Mass with Voices, Organ, and Minstrels During the Middle Decades of the Seventeenth Century in the Cathedral of Valladolid, Spain», publicado en el número 66/3 de la revista *Fontes Artis Musicae*. Trata sobre aspectos más extensamente desarrollados en mi tesis doctoral *Misas policorales de Alfonso Vaz de Acosta y Carlos Patiño: contexto, estudio e interpretación*, defendida en la Universidad de Valladolid en septiembre de 2019 y disponible en <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/38465>

Ávila solo una *Missa de Réquiem* a 5 y un *Ave Regina caelorum* a 4 y 8 voces con órgano y acompañamiento. La mayoría de la obra conservada de Acosta, prácticamente toda ella de carácter policoral, se encuentra en El Escorial, donde, gracias a las actas de la institución abulense, está documentada su presencia de forma ocasional.

Durante la etapa de Acosta en Ávila, el maestro de la Real Capilla es Carlos Patiño, que accedió al puesto en 1634 —sucediendo a Mateo Romero— y donde permanecerá hasta su muerte, acaecida en 1675. Nacido en octubre de 1600, se formó en la Catedral de Sevilla, estando Alonso Lobo al frente de la institución hispalense. Previamente a su llegada a la Real Capilla, desempeñó el cargo de maestro de capilla en el Real Monasterio de la Encarnación. Su biografía y su obra han sido abordadas por Danièle Becker y Lothar Siemens.

La obra conservada de Patiño es bastante extensa y fue ampliamente difundida, encontrándose dispersa en numerosos lugares. La Catedral de Valladolid y El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial conservan algunas de sus misas, al igual que ocurre con Vaz de Acosta.

Estas misas de Vaz de Acosta y de Patiño son el objeto de estudio de este texto. Todas se encuentran en formato de *particellas* manuscritas, excepto la *Missa L'homme armé* de Patiño, de la que solamente se ha conservado la partitura manuscrita. No es posible conocer con exactitud la fecha en que fueron escritas, ya que ninguna de ellas está fechada; pero, sin duda, ocurrió durante las décadas centrales del siglo XVII. Acosta permaneció en Ávila entre 1642 y 1660, año de su fallecimiento, si bien en las actas de la catedral abulense hay numerosas referencias a la enfermedad o impedimento del maestro a partir de 1651. También, como ya se ha comentado, informan de que en el año 1647 se encuentra en El Escorial. Por tanto, lo más probable es que fueran compuestas en el entorno del año 1650. En cuanto a Patiño, el rango es algo mayor, pues llega a Madrid en 1628 y fallece en 1675, aunque también son numerosas las referencias a su mal estado de salud en los últimos años.

**Tabla 1. Misas de Acosta y Patiño conservadas en la Catedral de Valladolid y en El Escorial**

Catedral de Valladolid	
Alfonso Vaz de Acosta	Carlos Patiño
<i>Missa sobre Etiam pro nobis</i> a 8, en 2 coros	<i>Missa sobre la letanía</i> a 8, en 2 coros
	<i>Missa L'homme armé</i> a 8, en 2 coros
	<i>Missa de la batalla</i> a 12, en 2 coros
El Escorial	
Alfonso Vaz de Acosta	Carlos Patiño
<i>Missa</i> a 7, en 2 coros	<i>Missa</i> a 8, en 2 coros
<i>Missa de 2º tono</i> a 8, en 2 coros	<i>Missa Et exsultavit spiritus meus</i> a 12, en 3 coros
<i>Missa Sancti Amen</i> a 8, en 2 coros	<i>Missa de batalla</i> a 12, en 2 coros
<i>Missa In Gloria</i> a 8, en 2 coros	
<i>Missa</i> a 8 y a 3 coros	
<i>Missa</i> a 10 de tenor y contralto, en 3 coros	
<i>Missa</i> a 12, a 4 coros	

El Escorial dispone de un importante número de obras de Acosta, pues entre sus fondos se encuentran, además, otras veinte composiciones policorales, todas ellas en latín y con función litúrgica. Es reseñable el número de misas de Acosta conservadas en el templo escurialense, ya que de ningún otro autor coetáneo se conserva tal cantidad, lo que reflejaría interés y aprecio por la música del maestro portugués.

### **Características de las misas**

Como se aprecia en la tabla 1, todas las misas fueron escritas para un número de entre siete y doce voces, divididas en dos, tres o cuatro coros, cada uno con su correspondiente *basso seguente* más un acompañamiento general. Poseen unas características generales, típicas del lenguaje policoral, que comparten con el repertorio europeo de este género.

Los coros son armónicamente auto-suficientes, con bajos independientes para cada coro, que desempeñan el papel de base armónica, en los que son habituales los movimientos de cuartas y quintas en un lenguaje cada vez más tonal. Así mismo, aunque se mantienen pasajes de carácter contrapuntístico, su textura es principalmente homofónica, predominando los bloques acordales, lo que favorece la comprensión del texto, en línea con las sugerencias de la Contrarreforma.

El tratamiento antifonal utilizado es bastante variado, empleando el intercambio de versos completos o fragmentos de los mismos, a veces, incluso de una sola palabra que se repite, consiguiendo una sensación de gran agilidad y fuerte contraste. Sobre todo, cuando ese diálogo se produce entre coros de diferentes texturas. Así ocurre, por ejemplo, en la *Missa sobre Etiam pro nobis* de Acosta conservada en Valladolid, donde el primero está formado por solo dos partes, frente al segundo, escrito para seis. A su vez, estos pasajes contrastan con los *tutti*, en que se manifiesta toda la fuerza sonora de la capilla.

En el caso de Acosta, como puede apreciarse claramente en la tabla 2, los coros tienen texturas muy diferenciadas, especialmente en las cuatro misas de la parte inferior de la tabla. En las misas a ocho voces, la disposición unánimemente utilizada por otros compositores contemporáneos es distribuir las voces en dos coros de cuatro partes. Acosta, sin embargo, explora otras posibilidades y plantea configuraciones de dos más seis o dos, dos y cuatro, que son realmente excepcionales.

Algo parecido ocurre en su *Missa a 12*. Los archivos de las catedrales de Castilla y León y El Escorial conservan unas treinta copias de misas para 12 voces de este periodo y, con la excepción de la de Acosta y la *Missa de Batalla a 12* de Patiño (cuya composición figura en la tabla 3), en todas ellas las voces se reparten en tres coros de cuatro, mientras que él las distribuye en cuatro coros, los dos primeros de dos voces con su órgano correspondiente y con cuatro voces los dos restantes. Este tipo de distribución de las voces en los coros no es algo específico de sus misas, ya que en sus otras obras conservadas en El Escorial hay numerosos ejemplos en los que Acosta utiliza este tipo de disposiciones, más cercanas al *estilo concertato* romano. En ninguno de los tratados teóricos de este periodo, o próximos a él, que tratan de la disposición de las voces en los coros, aparece alguna de esas opciones utilizadas por Acosta. Así ocurre en los de Cerone, Lorente, San Nicolás o Nasarre, todos ellos mencionados en el interesante capítulo que Luis Robledo dedica a la policoralidad en los tratados españoles, incluido en *Polychoralties*.

**Tabla 2. Misas de Acosta. Composición de los coros.**

<i>Missa a 7</i>	<i>Missa de 2º tono a 8</i>	<i>Missa Sancti Amen a 8</i>	<i>Missa In Gloria a 8</i>
C1: SST + órg	C1: SATB + órg	C1: SATB + órg	C1: SSAT + órg
C2: SATB + órg	C2: SATB + órg	C2: SATB + órg	C2: SATB + órg
Ac	Ac	Ac	Ac
<i>Missa Etiam Pro Nobis a 8</i>	<i>Missa a 8 y a 3 coros</i>	<i>Missa a 10</i>	<i>Missa a 12</i>
C1: SS + órg	C1: SA + órg	C1: AT + órg	C1: SA + órg
C2: SSAATB + órg	C2: ST + órg	C2: SATB + órg	C2: ST + órg
Ac	C3: SATB + órg	C3: SATB + órg	C3: SATB + órg
	Ac	Ac	C4: SATB
			Ac

En Patiño, como se muestra en la tabla 3, este contraste textural es mucho menos marcado y utiliza habitualmente una disposición bastante más común, con un primer coro más agudo con dos tiples y un tenor haciendo la función de bajo —comúnmente llamado bajete— y un segundo coro (y tercero) con las cuatro voces habituales. Solamente en la *Missa L'homme armé*, a ocho voces, los dos coros son iguales. En el caso de Patiño, por tanto, predominan las misas en las que el primer coro tiene una tesitura más aguda. En la *Missa de Batalla* utiliza una composición bastante menos frecuente, con dos coros de seis voces. San Nicolás se refiere a esta distribución de las voces en los coros en su tratado *Gemma harmonica* como «hexaphonium duplatum in duos» y sobre la que Luis Robledo, en el escrito mencionado anteriormente, se pregunta si se da en la práctica en España.

**Tabla 3. Misas de Patiño. Composición de los coros.**

<i>Missa a 8</i>	<i>Missa de Batalla a 12</i>	<i>Missa Et Exultavit a 12</i>	<i>Missa L'homme armé a 8</i>	<i>Missa sobre la letanía a 8</i>
C1: SSAT + órg	C1: SSSATB + órg	C1: SSAT + arp	C1: SATB	C1: SSAT
C2: SATB + órg	C2: SSATTB + órg	C2: SATB + órg	C2: SATB	C2: SATB
Ac	Ac	C3: SATB + órg	Ac	Ac

## Interpretación

¿Cómo se interpretaron estas misas en un lugar como la Catedral de Valladolid en la época en que fueron escritas? ¿Qué número de cantantes participaban? ¿Intervenían instrumentos? ¿Dónde se situaba la capilla?

Son muy escasas las grabaciones de misas policorales españolas del siglo XVII; de hecho, de los maestros de la Real Capilla solamente he localizado dos registros en los que se incluyen: *Missa Bonae Voluntatis* y *Missa Pro Defunctis*, de Mateo Romero (1598-1634). Afortunadamente, sí existen numerosas grabaciones de las misas policorales de Tomás Luis de Victoria y encuentro sorprendente que varias de ellas se hayan realizado por formaciones estrictamente vocales (y que se continúen interpretando de este modo). Desconozco si en esa decisión todavía pesa la legendaria influencia de la célebre capilla papal o la larga tradición de grupos —preferentemente británicos—

cuyas excelentes ejecuciones *a cappella* han sido consideradas un referente durante años. Supongo que otra explicación a esta situación proviene de interpretar al pie de la letra lo que dicen las fuentes musicales, en las que raramente (con la excepción del acompañamiento) aparecen citados instrumentos.

En cualquier caso, y sin dejar a Victoria, documentos como las cartas enviadas a los cabildos de Jaén o Salamanca de 1601 al remitir su libro *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi*, de 1600, estudiadas por autores como Andrés Cea y Noel O'Regan, son concluyentes sobre la participación de ministriles en esas misas:

Yo he hecho imprimir esos libros de misas, magnificats, salmos, salves y otras cosas, a dos y a tres coros, para con el órgano, de que va libro particular, que a gloria de Dios no ha salido otro en Italia ni en España para los organistas, porque con él, donde no hubiere aparejo de cuatro voces, una sola que cante con el órgano hará coro de por sí. También va misa, magnificat y motete, para voces, órgano y ministriles, a tres choros.

Puede ser oportuno recordar el ilustrativo párrafo que Cerone, en *El Melopeo y maestro*, publicado en 1613, (y del que se conserva un ejemplar en la Catedral de Valladolid) dedica a la Composición a más coros:

El primer coro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado, cantando con mucha gracia y mucha garganta; y para eso en él se ponen las mejores piezas y los más diestros cantantes. Mas el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin fugas y ha de ser grave, sonoro, lleno y de mucha majestad. El primer coro se canta en el órgano con cuatro voces sencillas, el segundo se tañe con un concierto de diversos instrumentos formado, acompañando a cada instrumento su voz; o por lo menos a una parte del tiple y el bajo para que expliquen las palabras. Mas el tercero (que es el fundamento de toda la música) se canta con mucha chusma; poniendo tres o cuatro y más cantantes por parte, acompañándolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las cornetas, los sacabuches, los fagotes y otros semejantes, que cuanto más cantare llenos y a turba, tanto más perfecto será el coro.

Y resulta muy interesante comprobar cómo la crónica de *La Historia de la vida, invención, y milagros, y translación de S. Segundo*, escrita por Antonio Cianca en 1595, describe una situación ocurrida en Ávila que refleja importantes coincidencias con las palabras de Cerone:

El lunes doce días del mes de septiembre del mismo año [1594] en la santa iglesia Catedral de Ávila, el obispo dijo Misa de pontifical de la misma festividad del santo, con mucha música a tres coros, el uno del órgano con seis cantores y otro de ministriles con otros seis cantores, y en otra parte todo el resto de la capilla, en la cual hubo motetes, tañidos y cantados y otros géneros de música, todo con mucho artificio y arte y solemnidad con la bendición episcopal.

Tras la lectura de estos textos, parece evidente la conclusión de que, ya a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, la participación de los instrumentos en las interpretaciones policorales era una práctica totalmente establecida. La crónica de Cianca refleja, además, que esta conclusión sería aplicable para muy diversos géneros, entre los que se encontrarían misas, salmos, himnos, etc., pero, también, para otros en lengua vernácula, como los villancicos.

¿Se mantenían estas prácticas en la Catedral de Valladolid? ¿Es posible concretar el número de voces e instrumentos con que pudieron interpretarse las misas policorales de mediados del siglo XVII conservadas en esta institución? Como era de esperar, las actas capitulares o los libros de

fábrica aportan información relevante respecto a estas cuestiones, que se ve enriquecida y complementada con la procedente de otras catedrales cercanas: Palencia, Ávila y Segovia.

### **Composición de la capilla**

El *Libro de paga de ministros y cantores de 1647* de la Catedral de Valladolid detalla con precisión los desembolsos realizados a cantores y ministriles entre ese año y 1652, lo que permite conocer con detalle la composición de la capilla, formada por el maestro, cantores y mozos de coro, organistas y ministriles. El número de cantores se mantenía en torno a los catorce o dieciséis, entre los que estaban incluidos tres o cuatro capellanes. Los libros de 1653 y de 1666 muestran que la plantilla, con ligeras fluctuaciones, permanecía relativamente estable.

A estos cantantes se sumaban los mozos de coro, cuyo número total podía oscilar entre los doce y dieciséis; aunque había una importante distinción entre ellos, ya que estaban divididos en dos categorías: de ropa colorada y de ropa negra. Todos ellos reciben formación y sustento por parte de la catedral, pero solamente los segundos participan de forma regular en el coro con la capilla. El número más habitual de mozos de coro de ropa negra es de cuatro.

Las actas capitulares recogen el momento en que son recibidos, pasando a formar parte de la capilla, se les asigna un salario y se reconoce su derecho a tener parte en las ganancias de la capilla cuando acuden a fiestas externas. Un ejemplo de esta situación queda reseñado en la siguiente acta capitular de 7 de mayo de 1631:

Ese día acordó el cabildo que se aumentase a Juan Martínez, mozo de coro de ropa negra de esta santa iglesia, diez ducados sobre cuarenta que hasta aquí tenía en horas y, así mismo, que la capilla le haga parte en las ganancias por la mitad de un cantor, atento que el dicho muchacho canta su parte en el canto de órgano como los demás cantores.

En numerosas ocasiones se trata de niños castrados, denominados capones, como recogen, por ejemplo, las siguientes actas:

Hablose en razón de detener al caponcillo de Palencia hasta que llegue el maestro con el que trae de Ávila. Hízose llamamiento para el lunes, en que se vea cuál de los dos quedarán o si quedan ambos y que en el ínterin detenga el señor deán al de Palencia. (22 de febrero de 1648)

Acordose, en cabildo general, que los dos tiples de Ávila y Palencia se queden ambos y el señor deán les hable para ver la intención que dan, y traiga al Cabildo para el lunes; que el cabildo in sacris determinaría sobre el dar la ración a uno de los dos y que al otro se le procurase componer de renta bastante; los señores don Francisco Crema y don Juan Ibáñez de Madariaga prometieron dar cada uno lo que tres diesen del Cabildo, y los demás señores prometieron dar, por el deseo que tienen de que haya buenos cantores. (29 de febrero de 1648)

La formación de los mozos de coro, además del canto, incluye en muchos casos el aprendizaje de un instrumento, como atestiguan también en numerosas ocasiones las actas, por ejemplo, la de 19 de noviembre de 1640:

Otrosí, que dicho Mateo de Molina gane de la misma manera que hasta aquí, así en las horas del coro como en la capilla, donde se le da media parte que hasta aquí se le daba y atento que el susodicho está en muda y no puede ser por ahora su voz de tanto provecho y el susodicho ha aprendido a tocar arpa, y la toca muy bien, que desde aquí en adelante la toque así en las fiestas de la iglesia como en las que la capilla tuviese fuera de la iglesia a las cuales lleve dicho arpa en las fiestas

que le ordenare el maestro y en ellas, y en las demás, gane dicha media parte como hasta aquí aunque no toque dicho arpa por no se lo haber ordenado el maestro por no ser necesaria.

Este acuerdo es muy interesante: por una parte, confirma que el arpa era un instrumento que en 1640 se había incorporado plenamente a la capilla; por otra, refleja una práctica, ya conocida, por la que los mozos de coro recibían junto con la formación vocal otra instrumental. Gracias a ello, y a pesar de la muda de la voz, podían seguir siendo útiles para la capilla y, más adelante, convertirse en ministriles que, además de tocar, podían cantar si la ocasión lo requería.

Así pues, durante estos años, la capilla de la Catedral de Valladolid tenía a su disposición una media de entre dieciocho y veinte voces, incluyendo los mozos de coro, lo que le permitía afrontar composiciones policorales con, incluso, más de una voz por parte. Ciertamente, no todos los músicos estarían siempre disponibles, por enfermedades o licencias, pero las actas también dejan claro que cuando concedían días de permiso a sus miembros era siempre con la condición de estar de vuelta para la próxima festividad importante. Por otra parte, en ellas también aparecen numerosas anotaciones que indican cómo la plantilla se veía reforzada con incorporaciones puntuales en algunas ocasiones de gran relevancia; así ocurre, por ejemplo, en la siguiente acta:

En 4 de agosto de 1668 años se juntó el cabildo para el efecto para que se llamó el cabildo pasado y acordó el cabildo que se escriba a don Juan de la Fuente Montecillo para que busque tres voces que vengan a la fiesta y estén aquí a veinte de este mes.

Existía un calendario perfectamente estructurado que, en función de la solemnidad de la fiesta del día, establecía el número de personas y músicos que debían participar en los actos litúrgicos. Indudablemente, estas misas policorales se interpretarían en las festividades más señaladas y en ocasiones especiales con todos los efectivos disponibles, lo que implicaría la participación de un número importante de voces e instrumentos, cercano a los treinta. Mantener esa plantilla supondría un gran coste económico para la catedral y en momentos de crisis se reflejan las dificultades para afrontar el gasto necesario. Por ejemplo, solo con cargo a la fábrica, los salarios y horas del año 1647 de los cantores y ministros y ministriles de la catedral suman 668.449 maravedís, tal y como recoge el libro correspondiente a las cuentas de ese año. No parece tener sentido realizar tan importante esfuerzo y disponer de ese número de músicos de forma estable si solo interviene una voz por parte, en cuyo caso sería suficiente con un número mucho menor.

Las *particellas* conservadas también pueden aportar información relacionada con el número de cantantes por parte. En las misas a 8 y 10 de Acosta, en varios pasajes, sobre diferentes voces, aparece escrita la palabra «Solo». Si habitualmente fueran cantadas por una sola voz, ¿qué sentido tendría esa indicación? Esa acotación es una muestra de que la música era cantada por más de una voz por parte —al menos en algunos de los coros— y cuando, en ciertos momentos, se desea que ciertos pasajes sean interpretados por un solista, se señala en el papel. Esta posibilidad aumenta aún más la capacidad de crear texturas diferentes y contrastantes.

Así pues, todo indica que en un día festivo de gran solemnidad, en el que pudo interpretarse alguna de estas misas de Acosta o Patiño en la Catedral de Valladolid, la capilla estaría formada por un número de aproximadamente dieciséis cantantes adultos y cuatro mozos de coro, niños.

Pero no estarían solos, confirmando las palabras de Victoria, Cerone o numerosas crónicas, como la citada, la capilla estaría acompañada por un importante grupo instrumental.

## Instrumentos

La documentación de la Catedral de Valladolid no deja lugar a ninguna duda sobre que la participación de los ministriles con la capilla era una práctica absolutamente establecida y consolidada ya desde el siglo anterior. Los libros de cuentas reflejan cómo, por ejemplo, en el año 1647, la catedral contaba con dos bajones, sacabuche y corneta. Las actas del cabildo reflejan su preocupación por disponer en todo momento de, al menos, cuatro ministriles. En muchos casos se indican los instrumentos concretos, pero en otros se les menciona solo por la tesitura. Los que aparecen de forma estable son: corneta, chirimía, sacabuche y bajón, si bien parece claro que los más importantes son la corneta y el bajón; de hecho, el cabildo procura tener dos ministriles que toquen cada uno de estos instrumentos, siendo numerosas las referencias a dos cornetas o bajones o al corneta o bajón segundo. Estos serían los instrumentos de viento que, de forma estable, participaron en los actos litúrgicos de la Catedral de Valladolid. Cuando se recibe a alguno de estos músicos, el contrato deja clara su obligación de asistir al coro «en todas las fiestas en que haya canto de órgano o fabordón y a las demás que el Cabildo le mandare» y son muy numerosas las referencias a su intervención en el coro junto a la capilla. Sirva de ejemplo el acta de 20 de noviembre de 1607:

Ese día recibió el cabildo a Pedro Fernández, ministril corneta, con salario de 200 ducados, con que haya de acudir a todas las fiestas con la corneta en que haya canto de órgano o fabordón y las demás que el cabildo le mandare. Prestole el cabildo cien reales a cuenta de su salario y que, si acaso se quedase en su iglesia, se le hace gracia de ellos por cuanto fue llamado por el cabildo.

En las copias de las misas, salvo el acompañamiento, raramente se pueden identificar papeles con partes específicas para los instrumentos, aunque, a veces, sí son mencionados. Uno de esos pocos casos es, precisamente, la *Missa sobre Etiam pro nobis* de Acosta, pues en la *particella* del tiple segundo, del segundo coro, aparece la inscripción «Corneta». En todo caso, el texto de la misa está escrito en su totalidad, como en el resto de los papeles, por lo que también podría ser interpretado por un tiple vocal.

La práctica más habitual debía ser que los papeles fueran compartidos por ministriles y cantantes y la función más habitual de estos instrumentos sería doblar o sustituir voces faltantes, ofreciendo al maestro la posibilidad de adaptar la música a la plantilla disponible o la capacidad de formar coros de muy diferente timbre para lograr efectos contrastantes y mayor diversidad.

El bajón merece, en todo caso, especial atención. Ya en el siglo XVI se había convertido en una pieza clave de la capilla, ejerciendo la función de base armónica doblando o sustituyendo la voz más grave ante la escasez o falta de estas. La Catedral de Ávila, donde fue maestro Acosta durante casi 20 años, evidencia una muestra clara de esta situación. Así, en el contrato que se realiza a los ministriles en 1594 hay una cláusula específica para el bajón que resulta muy ilustrativa:

Ítem es condición que Bartolomé de Morales ha de servir con el bajón en la capilla de canto de órgano en la dicha iglesia en los días y otras fiestas o no fiestas que cantare y sirviere en el coro de la dicha iglesia la dicha capilla de canto de órgano, ora sea en la dicha iglesia o en otra cualquiera parte.

Durante el magisterio de Vaz de Acosta la catedral contaba con dos o tres bajonistas de forma estable (de un grupo de entre cinco y siete ministriles), mientras que la voz de bajo o contrabajo había desaparecido. Esta situación puede ser la explicación a cómo, en bastantes casos, en los papeles con la voz del bajo no aparece el texto y solo se escriben las primeras palabras de cada sección. De este modo, a los cantantes se sumarían entre cuatro y seis ministriles que, en este último caso, podrían ser dos cornetas, chirimía, sacabuche y dos bajones.

Con respecto a los instrumentos de cuerda frotada, así como en Italia —o en la Real Capilla española— era muy frecuente la utilización de estos instrumentos, en Valladolid su presencia aparece de forma bastante esporádica. Sí son citados regularmente durante los primeros años del siglo, coincidiendo con la estancia de la corte en la ciudad. Así lo reflejan, por ejemplo, las siguientes actas:

En 4 de julio, en cabildo ordinario, se mandó dar al violín que ha servido en esta santa iglesia diez ducados. (4 de julio de 1604).

Ese día se mandó dar libramiento a Álvaro Gómez de cien reales sobre la mesa de cantores por lo que él y los que con él vinieron sirvieron en las completas de la cuaresma con los violones. (22 de abril de 1605).

Ese día recibió el cabildo a Martín Gómez, hijo de Álvaro Gómez, ministril, con 15.000 maravedís de salario. Con los aditamentos siguientes: que ha de acudir, generalmente, al servicio de tal ministril con los demás ministriles, en todas las fiestas ordinarias que tienen obligación de acudir los demás ministriles y a las que el Cabildo le mandare en su iglesia y en las fiestas todas de primera [pasa a la vuelta] y segunda clase, con el violín y cometa, para tañer el instrumento que el Cabildo le mandare [...]. (9 de abril de 1607).

Hasta 1692 estos instrumentos no vuelven a aparecer en las actas capitulares. Es en estos últimos años del siglo cuando la presencia del violón se generaliza en las catedrales castellanas; así, en Segovia aparece en 1688, en Ávila en 1699 y en Palencia será necesario esperar hasta 1713.

También parece descartada la utilización de instrumentos de cuerda pulsada —salvo el arpa— en los actos litúrgicos. Mientras que su presencia era generalizada en Italia, donde está documentada la utilización habitual de instrumentos como el laúd y la tiorba, en Castilla estos instrumentos están asociados a la música profana y su uso en la iglesia generalmente no se considera apropiado. No he encontrado ninguna referencia a la participación de instrumentos como el laúd, tiorba, vihuela o guitarra en las actas capitulares de las catedrales de Valladolid, Palencia, Ávila y Segovia. Para explicar esta situación puede ser significativo recordar el hecho ocurrido en la Catedral de Palencia en 1610, cuando se informó en cabildo que los músicos no habían querido cantar en la fiesta de la octava del Corpus, porque se les quiso obligar a tocar guitarras, a lo que se negaron en redondo, «juzgando entre sí que era indecente el hacerlo». Juan Ruiz recoge otra alusión a las guitarras del año 1617, procedente de Burgos, «con una referencia a la "desautoridad" que supone para el coro».

Como es sabido, el instrumento que no falta en ninguna institución es el órgano, que desempeña un papel muy activo en la vida litúrgica diaria. En las misas objeto de este estudio prácticamente todos los coros se ven sustentados por un *basso seguente*, además de un acompañamiento general o guion que, en la mayoría de los casos, era interpretado por el órgano. Como ya se ha mencionado, la Catedral de Valladolid cuenta a mediados de siglo con dos organistas, tal y como recoge el libro de fábrica. En él aparecen también los salarios del entonador

y del afinador de los órganos. Los documentos también acreditan la existencia de un órgano grande y de otro más pequeño y transportable que puede situarse en diferentes lugares o acompañar a la capilla en las procesiones. En 1661 se adquirió un nuevo realejo, lo que queda plasmado en el acta de 4 de julio de ese año.

Mas el órgano no es el único instrumento que ejerce esta labor de *basso seguente* o acompañamiento general. El arpa también le acompaña en esa función y, a lo largo del siglo, se convertirá en un instrumento indispensable para las capillas de las catedrales españolas. En Valladolid aparece mencionada por primera vez en el acta capitular de 28 de julio de 1625, cuando reciben a un ministril sacabuche que, además, es músico de arpa:

Ese día recibió el cabildo a Juan del Portal Ibarra, ministril de sacabuche y juntamente músico de arpa, para el servicio de esta santa iglesia, con salario de quince mil maravedís en cada año, pagado por meses en la forma que se paga a los demás músicos.

No obstante, no volverá a aparecer hasta 1636, cuando en el libro de fábrica se dice que se pagaron 20 reales al maestro por aderezar un arpa. A partir de ese momento su presencia es constante y, por ejemplo, cada año aparece el importe gastado en la compra de cuerdas para el arpa, entre otras muchas referencias.

Cuando Vaz de Acosta llegó a Ávila, una de las primeras medidas que debió tomar fue convencer al cabildo abulense de la necesidad de contar con un arpista, ya que solo unos meses después de su llegada el puesto fue ocupado por su sobrino Francisco de Orbezu, quien ejercerá el cargo de arpista y segundo organista hasta su muerte en 1683, teniendo la obligación de asistir todos los días que haya canto de órgano. Un acta de esta catedral, en la que se decide sobre el aumento de sueldo pedido por Orbezu, del 15 de febrero de 1655, vuelve a ser especialmente ilustrativa respecto a la importancia que adquiere este instrumento en las catedrales españolas:

[...] y que constaba a los dichos señores cuán buen ministro era y el lucimiento que con él tiene la capilla en todas las fiestas y lo que ayuda a su tío el maestro por el impedimento de no poder escribir y que si se fuese haría falta por estar introducido en todas las santas iglesias el instrumento de arpa [...]

Es evidente, por tanto, que el arpa fue utilizada en la interpretación de estas misas de forma habitual y que, junto al órgano, eran los instrumentos que realizaban el *basso seguente* de cada coro y el acompañamiento general. De hecho, en la copia de la *Missa Et exultavit* a 12 de Patiño, conservada en El Escorial, figura expresamente como el instrumento que desempeña el acompañamiento del coro primero.

### **Composición de los coros**

Una vez conocida la plantilla disponible y los cantantes e instrumentistas que pudieron participar en una de estas misas, es el momento de ofrecer una propuesta interpretativa indicando la distribución de los músicos en los coros. Lógicamente, se tratará de justamente eso: una propuesta, porque las fuentes estudiadas no entran en estos detalles y no es aconsejable realizar afirmaciones categóricas, aunque esas fuentes y los tratados sí permiten configurar un escenario probable.

En este sentido, el ya mencionado párrafo de Cerone describiendo la composición de los coros es uno de los textos más esclarecedores. Según él, el primer coro debería estar formado por los mejores cantantes, con cuatro voces «sencillas» acompañadas al órgano. En la crónica de Cianca, también hay un primer coro, en este caso de seis voces, al órgano, y sin más instrumentos. En relación con este tema, uno de los tratados más citados a nivel internacional es *Syntagma musicum*, de Praetorius, publicado en tres volúmenes entre 1614 y 1619. A diferencia de otros, aborda en profundidad el tema de la composición de los coros, ofreciendo un gran número de posibilidades. Como detalla Anthony Carver, el volumen III de *Syntagma musicum*, *Termini musici*, contiene recomendaciones para la escritura policoral, especialmente en cuanto a la composición de los coros. En el Capítulo 1, los coros de voces solas son denominados *inter alia*, *voci concertate* o *Concertat-Stimmen* y dice que deben estar formado por las mejores voces. Luis Robledo también sugiere esta propuesta de un primer coro de solistas. Sin embargo, Luis Antonio González cita algún ejemplo en el que en las *particellas* figura el nombre de dos y hasta tres cantantes por parte, en cualquiera de los coros, poniendo en duda que el primer coro sea el de los solistas y el segundo, más masificado, el del grueso de la capilla. En otro artículo posterior se reafirma en esta idea, diciendo que: «en un archivo tan amplio como E:Zac, raras veces —sólo cuatro— encontramos pruebas de dicha práctica».

El segundo coro, en los textos de Cerone y Cianca, está formado por cantantes y ministriles, acompañando a cada instrumento su voz o, por lo menos, a una parte del tiple y el bajo para que expliquen las palabras. Praetorius vuelve a coincidir con esta idea indicando que, en cada coro, al menos una parte debe ser interpretada por un cantante, tal y como recoge Richard Charteris, quien también apunta otras recomendaciones de Praetorius, como usar una familia diferente de instrumentos en cada coro, aunque mezclar diferentes instrumentos en el mismo coro es aceptable.

Por último, en el tercer coro se situaría el grueso de la capilla, con el mayor número posible de cantantes e instrumentistas. Lógicamente, si la composición es para ocho voces, y a dos coros, este último no existiría y, consecuentemente, este numeroso grupo sería el segundo coro.

Además de los testimonios que sustentan esta disposición, desde el punto de vista interpretativo y organizativo tiene una gran lógica. El coro primero acapara el mayor protagonismo: prácticamente siempre es quien comienza y sus intervenciones son las más extensas; además, como se ha visto, habitualmente tienen la tesitura más alta. Cualquier director de coro colocaría ahí sus mejores voces, mientras que, en el segundo o tercer coro, de menor protagonismo y con varias voces por parte e instrumentos doblándolas, tienen cabida cantantes menos virtuosos.

Teniendo en cuenta estas consideraciones y recordando que la capilla musical de la Catedral de Valladolid podría estar formada por cuatro mozos de coro con voces blancas, dieciséis cantantes adultos, una o dos cornetas, chirimía, sacabuche, uno o dos bajones, arpa y dos órganos, parece razonable que, en una misa para dos coros, la gran mayoría de las conservadas en esta institución, el primer coro, estaría formado por las mejores voces de la capilla y órgano o arpa ejerciendo la función de *basso seguente*. Los papeles de soprano serían interpretados por niños (quizás castrados, mas no necesariamente) y cantantes adultos tiples. No tendrían que ser necesariamente solistas y podría haber hasta dos cantantes por parte. El segundo coro estaría formado por el resto de los

miembros de la capilla, con hasta tres cantantes por parte; los ministriles, tocando corneta, chirimía, sacabuche y bajón, y otro órgano o arpa como sustento. En el caso de una misa a tres coros, también se conservan varias de este periodo en Valladolid, la distribución podría ser la siguiente: el primer coro estaría formado por solistas, con una voz por parte, y acompañamiento de órgano o arpa. En el segundo coro, además de hasta dos voces por parte, participarían los ministriles citados y el correspondiente *basso seguente*. Por último, en el tercero estarían el resto de cantantes e instrumentistas disponibles, incluido otro organista o arpista, y algunos capellanes, quizás no muy virtuosos, pero con la suficiente experiencia para cantar su parte al verse arropados por otras voces e instrumentos.

## Espacios

Es posible imaginar los múltiples efectos sonoros que, al interpretar las misas en estilo concertado a varios coros, con todas estas posibilidades de texturas tan diversas, se podrían lograr en un lugar como la Catedral de Valladolid, máxime teniendo en cuenta que otro elemento que aportaría diversidad y magnificencia sería la ubicación de los coros.

Son numerosos los testimonios que recogen intervenciones de la Real Capilla a varios coros celebradas en lugares más bien pequeños y sin gran separación espacial; así ocurría, por ejemplo, en la propia capilla del Alcázar Real o en la iglesia de San Jerónimo el Real, situaciones bien documentadas por Luis Robledo. Alfonso de Vicente también se hace eco de este escenario, lo que le lleva a afirmar que «El espacio no tiene demasiada importancia; no parece que haya diferenciación de lugar entre los distintos coros». Hay que recordar que, incluso en la Basílica de San Marcos, en Venecia, se daba una situación parecida en la interpretación de sus célebres *salmi spezzati*, y donde, según James H. Moore, los músicos se situaban en un pequeño espacio, en el que cabrían unas once o doce personas.

Considero que estos ejemplos son solamente una muestra más de la versatilidad que los maestros y las capillas de aquella época demostraban para adaptarse a las circunstancias en función de los músicos y espacios disponibles, ya que también son muy numerosos los testimonios en los que interviene un importante número de coros, estratégicamente ubicados, otorgando a los espacios una gran relevancia. Así ocurría en la exuberante Roma de las décadas de 1620 a 1640, donde eran frecuentes las celebraciones litúrgicas con dos, tres, cuatro e incluso más coros, pues en muchas ocasiones estos estaban duplicados. Era habitual que estos se situaran sobre tarimas levantadas con este fin y cuidadosamente distribuidas en los templos para aprovechar las posibilidades sonoras de las basílicas romanas. Los artículos «The Origins of the Roman “Colossal Baroque”», de Graham Dixon y «The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries», de Noel O’Regan, son muy ilustrativos y ofrecen cuantiosos datos y testimonios que acreditan estas prácticas en numerosos templos romanos, entre los que se encuentran la Iglesia del Gesù y la de S. Giacomo degli Spagnoli, fuertemente vinculadas con España, y donde, sin duda, llegaron los ecos de estas grandiosas ceremonias.

Josep Pavia recoge el testimonio de la celebración de una misa oficiada el 17 de febrero de 1640 en la Catedral de Barcelona en la que participaron ocho coros, cuatro duplicados, y que detalla

las diferentes ubicaciones de los mismos, reflejando grandes similitudes con las que describen Dixon y O'Regan en los artículos citados en el párrafo anterior.

A pesar de que en las fuentes con obras policorales del siglo XVII raramente aparecen menciones sobre los intérpretes o su ubicación, en el caso de Juan Bautista Comes (ca.1582-1643) alguna de sus obras contiene indicaciones expresas que incluyen las diferentes posiciones dentro de la iglesia en que debían situarse los músicos, corroborando la importancia del aspecto espacial.

Las actas capitulares de las catedrales castellanas no son especialmente elocuentes en cuanto a la ubicación de los miembros de la capilla; aunque algunas de ellas sí atestiguan como los músicos intervenían desde diferentes posiciones. Así se pone de manifiesto en las siguientes actas de las catedrales de Segovia y Palencia:

Este día se propuso cómo los músicos, todas las veces que suben a cantar al órgano, se quedaban allá arriba, sin bajar a cantar al facistol; y entendido por el Cabildo acordó que de aquí adelante los dichos músicos, en acabando el salmo o verso que suben a cantar, bajen a asistir al facistol. (Catedral de Segovia, fol. 53, 12-6-1656).

Este día acordó el Cabildo por la mayor parte del voto secreto que los mozos de coro suban a cantar al órgano los días que se ofreciere, excepto en los de primera clase y los demás que haya canto figurado, porque en éstos han de subir los músicos, y así el secretario se lo notifique a los susodichos y al organista como maestro de capilla, para que lo ejecuten en esta conformidad. (Catedral de Segovia, 30-7-1660).

Que al tiempo de la salve que se canta en la cuaresma se cierren las puertas del coro porque no entren seglares en él y otras personas «aunque sean prebendados»; y que los criados de la iglesia tengan cuidado con esto, y solo abran una puesta lateral «para que entren los músicos que hubieren estado en el coro alto del órgano a los motetes y demás ministerios que les tocan, por no atravesar por el crucero durante la salve». (Catedral de Palencia, fol. 15, 2.3.1649).

Que Alonso García, capellán del coro y sochantre de maitines, asista al facistol del coro en los días solemnes en que la música y capilla sube a oficiar al órgano las vísperas y misas, pues queda el facistol del coro sin voz de tenor. (Catedral de Palencia, fol. 53v, 11.9.1669).

Si bien estos testimonios no ofrecen un ejemplo concreto que permita conocer con certeza la colocación de los músicos y los coros durante la celebración de una misa policoral, sí confirman que, tanto cantantes como instrumentistas, intervenían desde diferentes posiciones, siendo las más habituales el coro central y las galerías superiores de los órganos. Recordando la gran variedad de disposiciones de las voces en los coros empleadas por Acosta, en un evidente intento de explorar nuevas texturas, sería lógico utilizar la colocación de los coros en diferentes posiciones, añadiendo un elemento más de contraste, variedad y grandiosidad, consiguiendo que, parafraseando a Praetorius, «Cuando uno separa varios coros y sitúa uno aquí, otro allá y el tercero todavía más lejos [...] permitirá que la armonía, de esta forma, resuene más completa y sea más claramente escuchada a través de toda la iglesia».

Así, con un sonido que podría provenir del coro central y de las galerías superiores envolviendo con su música a los asistentes, es muy probable que, en palabras de Juan Ruiz de Robledo, maestro de capilla de la Catedral de Valladolid entre los años 1616 y 1627, y autor de la obra *Laura de la música eclesiástica*, escrita hacia 1644, los asistentes a aquellas celebraciones sintieran que los músicos «Hacían coro con los ángeles».