



---

**Universidad de Valladolid**

**Máster en Música Hispana**

**Trabajo Fin de Máster**

**El sacabuche en los siglos XVI y XVII: estudio de los ministriles de la Catedral de Valladolid**

Autor: Rômulo Ferreira Dias

Dirigido por el Dr. José Ignacio Palacio Sanz

Curso académico 2020-2021

Valladolid, 29 de junio de 2021



# **Trabajo Fin de Máster**

## **El sacabuche en los siglos XVI y XVII: estudio de los ministriles de la Catedral de Valladolid**

Rômulo Ferreira Dias

Programa Oficial de Posgrado Interuniversitario en Musicología

Departamento de Historia y Ciencias de la Música

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Valladolid

Año 2020-2021



*Se asomaron de todas las torres y alturas de la ciudad, ello y ellas, á ver la gente del recibimiento, y oír las músicas de tantas bastardas, clarines y trompetas italianas, é chirimías, é sacabuche, é dulzainas, é atabales, que parecía que el sonido llegaba al cielo.*

*Andrés Bernáldez*



# Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	15
1.2. Hipótesis.....	19
1.3. Objetivos .....	20
1.3.1. Objetivos generales.....	20
1.3.2. Objetivos específicos.....	20
1.4. Metodología .....	21
1.5. Fuentes.....	25
1.5. Estado de la cuestión .....	28
1.6 Estructura del trabajo.....	31
2. ASPECTOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII .....	33
2.1. Panorama musical de España.....	35
2.2. Instrumentos.....	40
2.3. Ministriles.....	45
3. PRESENTACIÓN DE LA GÉNESIS DEL SACABUCHE EN ESPAÑA: CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y COMPOSICIÓN ESTRUCTURAL .....	51
3.1. Breve historia del sacabuche en España del siglo XVI y XVII.....	53
3.2. Morfología del sacabuche .....	61
3.3. Iconografía del Sacabuche .....	69
3.3.1. Erasmus Schnitzer 1551 .....	71
3.3.2. Jörg Neuschel 1557 .....	72
3.3.3. Anton Schnitzer 1576 .....	72
3.3.4. Sacabuche de construcción anónima.....	77
3.3.5. Conrad Linczer 1587 .....	78
3.3.6. Anton Drewelwecz 1595 .....	79
3.3.7. Isaac Ehe 1612.....	79
4. PANORAMA DE LOS MINISTRILES DE LAS CATEDRALES ESPAÑOLAS: PROFESIONALIDAD Y SOCIABILIDAD DENTRO DE LAS CAPILLAS MUSICALES.....	81
4.1. Los ministriles y la capilla de música de la catedral de Valladolid .....	83
4.2. Repertorio de la catedral de Valladolid.....	89
4.3. Sociabilidad dentro de la capilla musical de Valladolid .....	93
5. CARACTERIZACIÓN DE LOS MINISTRILES DE SACABUCHE .....	99
5.1. Ministriles de sacabuche de la catedral de Valladolid .....	101
5.2. Evolución salarial de los ministriles de sacabuche.....	107
6. SÍNTESIS.....	113
6.1. Discusión final .....	115

7.	CONCLUSIONES .....	123
8.	ANEXOS .....	127
8.1.	ANEXO I – Contrataciones de ministriles entre los siglos XVI y XVII en la catedral de Valladolid: Actas Capitulares del Cabildo General .....	129
8.2.	ANEXO II – Presupuesto de los ministriles de la catedral de Valladolid entre los siglos XVI y XVII: Aumento salarial, ayuda de costa y pagos generales –Actas Capitulares del Cabildo General.....	133
8.3.	ANEXO III – Repertorio de la Catedral de Valladolid entre los siglos XVI y XVII: Actas Capitulares del Cabildo General.....	138
8.4.	ANEXO IV – Libros de Fábrica.....	140
8.5.	ANEXO V – Ministriles de la catedral de Valladolid entre los siglos XVI y XVII .....	142
9.	BIBLIOGRAFIA.....	145



## **Resumen**

Este Trabajo Fin de Máster presenta un estudio respecto a un instrumento musical histórico: el sacabuche y sus respectivos intérpretes, los ministriles, que estuvieron presentes en la Catedral de Valladolid entre los siglos XVI y XVII. La investigación contó con el acceso a algunos manuscritos del Archivo Diocesano de la Catedral de Valladolid y se apoyó en trabajos que realizaron estudios musicológicos en dicho archivo. En ese sentido, este trabajo lleva a cabo una aportación organográfica del sacabuche, una caracterización de los ministriles de la Catedral de Valladolid, así como de las respectivas actividades musicales relacionadas con ese ambiente.

## **Abstract**

This final Paper shares a study about an historical musical instrument, the sackbut, and his corresponding performers, the minstrels, which had been both present at the Valladolid cathedral from Spain, between the sixteenth and seventeenth centuries. This investigation has been carried out through the access to some manuscripts preserved in the Archivo General Diocesano from Valladolid cathedral, as well as papers which provide a musicological study about that archive. Accordingly, this academic work brings forth a sackbut iconography, a characterization of the minstrel from Valladolid cathedral, together with the corresponding musicals activities associated to that environment.

**Palabras clave:** Sacabuche, Ministriles, Iconografía, Instrumentos Históricos, Música Eclesiástica

**Key words:** Sackbut, Minstrels, Iconography, Historical Instruments, Ecclesiastical Music



## Listado de imágenes

Imagen 1. Libro de Fábrica de la catedral de Valladolid, manuscrito de la caja 293 del Archivo Diocesano de la Catedral de Valladolid: Rômulo Ferreira Dias. ....	26
Imagen 2. Folio del Libro de Fábrica, año 1566, manuscrito de la caja 290 del Archivo Diocesano de la Catedral de Valladolid: Rômulo Ferreira Dias. ....	27
Imagen 3. <i>El Oído</i> (1617-1618). Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo: Museo Nacional del Prado, <a href="https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3">https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3</a> . ....	54
Imagen 4. Etapas de la construcción de la campana: Hannes Vereecke, <i>The Sixteenth-Century Trombone</i> , página 61. ....	62
Imagen 5. Construcción de la campana: Taller Tony Esparis, <a href="https://www.instagram.com/tonyesparis/">https://www.instagram.com/tonyesparis/</a> . ....	63
Imagen 6. Boquilla hecha por Anton Schnitzer (1579) preservada en la <i>Accademia Filarmonica di Verona</i> : Claudio Martinelli, <a href="https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.424613271005615/2119305754869683/?type=3&amp;theater">https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.424613271005615/2119305754869683/?type=3&amp;theater</a> . ....	64
Imagen 7. Dimensiones de la vara del sacabuche Erasmus Schnitzer (1551): Hannes Vereecke, <i>The Sixteenth-Century Trombone</i> , página 128. ....	66
Imagen 8. Campana del sacabuche tenor Anton Schnitzer (1579): Claudio Martinelli, <a href="https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.250268841773393/2107444709389121/?type=3&amp;theater">https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.250268841773393/2107444709389121/?type=3&amp;theater</a> . ....	67
Imagen 9– Dimensiones del sacabuche de Mag. Alfons Huber (1653): Henry G Fischer, <i>The Renaissance Sackbut and Its Use Today</i> , página 53. ....	68
Imagen 10. Sacabuche tenor construido por Erasmus Schnitzer (1551). <i>Germanisches Nationalmuseum</i> : Hannes Vereecke, <i>The Sixteenth-Century Trombone</i> , página 124... 71	71
Imagen 11. Sacabuche construido por Jörg Neuschel (1557): <i>Kunst Historisches Museum Wien</i> , <a href="https://www.khm.at/en/visit/collections/collection-of-historic-musical-instruments/selected-masterpieces/">https://www.khm.at/en/visit/collections/collection-of-historic-musical-instruments/selected-masterpieces/</a> . ....	72
Imagen 12. Sacabuche tenor construido por Anton Schnitzer (1576). Preservado en <i>Germanisches Nationalmuseum</i> : Markus Raquet and Klaus Martius, <i>The Schnitzer Family of Nuremberg and a Newly Rediscovered Trombone</i> , página 11. ....	73
Imagen 13. Anton Schnitzer (1579): <i>Accademia Filarmonica di Verona</i> , <a href="https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.226186857514925/603917919741815/?type=3&amp;theater">https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.226186857514925/603917919741815/?type=3&amp;theater</a> . ....	73
Imagen 14. Sacabuche tenor construido por Anton Schnitzer (1579). Preservado en <i>Accademia Filarmonica di Verona</i> : Hannes Vereecke, <i>The Sixteenth-Century Trombone</i> , página 134. ....	74

Imagen 15. Sacabuche tenor construido por Anton Schnitzer (1581). Preservado en Palais Lascaris museo: Hannes Vereecke, <i>The Sixteenth-Century Trombone</i> , página 139. ....	75
Imagen 16. Sacabuche bajo construido por Anton Schnitzer (1593). Conservado en el archivo de la Universität für angewandte Kunst Wien: Hannes Vereecke, <i>The Sixteenth-Century Trombone</i> , página 144. ....	75
Imagen 17. Sacabuche tenor construido por Anton Schnitzer (1594): Colección de Instrumentos Musicales Historicos de la universidad de Edinburgh, <a href="http://www.mimo-db.eu/MIMO/infodoc/ged/view.aspx?eid=OAI_IMAGE_PROJECTS_LIB_ED_AC_UK_10683_18420">http://www.mimo-db.eu/MIMO/infodoc/ged/view.aspx?eid=OAI_IMAGE_PROJECTS_LIB_ED_AC_UK_10683_18420</a> . ....	76
Imagen 18. Sacabuche bajo construido por Anton Schnitzer: <i>Bayerische Armeemuseum</i> , <a href="https://www.armeemuseum.de/en/actuel/objet-du-mois/61-sammlungen/objekte-des-monats/519-objekt-schnitzer-posaune.html">https://www.armeemuseum.de/en/actuel/objet-du-mois/61-sammlungen/objekte-des-monats/519-objekt-schnitzer-posaune.html</a> . ....	76
Imagen 19. Sacabuche anónimo (1590): <i>Accademia Filamornica di Verona</i> , <a href="https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.424613271005615/1637878763012387/?type=3&amp;theater">https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.424613271005615/1637878763012387/?type=3&amp;theater</a> . ....	77
Imagen 20. Folio suelto, compra del sacabuche anónimo por la <i>Accademia Filarmonica di Verona</i> en 1590: Archivio Storico, <a href="https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.1178141675652767/2088486194618306/?type=3&amp;theater">https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.1178141675652767/2088486194618306/?type=3&amp;theater</a> . ....	78
Imagen 21. Sacabuche tenor construido por Conrad Linczer (1587). Preservado en el museo <i>Für Hamburgische Geschichte</i> : Hannes Vereecke, <i>The Sixteenth-Century Trombone</i> , página 140. ....	78
Imagen 22. Sacabuche tenor construido por Anton Drewelwecz (1595). Preservado en <i>Germanisches Nationalmuseum</i> : Hannes Vereecke, <i>The Sixteenth-Century Trombone</i> , página 151. ....	79
Imagen 23. . Sacabuche bajo de Isaac Ehe, Nürnberg (1612): <i>Germanisches Nationalmuseum</i> , <a href="https://www.gnm.de/en/collections/collections-a-z/musical-instruments/">https://www.gnm.de/en/collections/collections-a-z/musical-instruments/</a> . ....	80
Imagen 24. Procesión de Nuestra Señora de Sablón, Denis Van Alsloot (1616): Museo Nacional del Prado, <a href="https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fiestas-del-ommegang-en-bruselas-procesion-de/d0d8752d-b012-45d4-a1b1-93ac07c20c12">https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fiestas-del-ommegang-en-bruselas-procesion-de/d0d8752d-b012-45d4-a1b1-93ac07c20c12</a> . ....	84
Imagen 25. Cuadro que se conserva en la sacristía de la parroquia de Santa María del Castillo de Olmedo con la procesión de la Virgen de la Mejorada: José Ignacio Palacios Sanz, página 94. ....	85

## Lista de Tablas

Tabla 1. Instrumentos del inventario de Bartolomeo de Selma Salaverde. Elaboración propia.....	60
Tabla 2. Dimensiones de las boquillas de sacabuches: Anthony Baines, Brass Instruments: Their History and Development, página 113.....	65
Tabla 3. Sacabuches de los siglos XVI y XVII conservados actualmente. Elaboración propia.....	70
Tabla 4. Avisos y comunicados a los ministriles de la capilla musical de la catedral de Valladolid. Elaboración propia.....	95
Tabla 5. Relaciones de sociabilidad en la capilla musical de la catedral de Valladolid. Elaboración propia.....	97
Tabla 6 – Ministriles de sacabuche de la catedral de Valladolid. Elaboración propia.	105
Tabla 7 – Sueldo de los ministriles entre un intervalo de diez años, datos de los libros de fábrica del Archivo de la catedral de Valladolid. Elaboración propia.....	108
Tabla 8 – Aumento de las ganancias de los ministriles de sacabuche de la catedral de Valladolid. Elaboración propia.....	110



# 1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, desarrollé estudios respecto a los instrumentos de viento de metal, especialmente, al trombón. En ese sentido, profundicé en los conocimientos de la práctica musical y realicé estudios y actividades experimentales acerca de la técnica del trombón. Así como también, me dediqué al estudio de modo sistemático de la docencia, la didáctica y la pedagogía musical, las que formaron parte de mi currículum académico. Además, esta trayectoria académica me proporcionó un contacto con otros instrumentos de boquilla, así como con el aprendizaje de los mismos. A continuación, el presente Trabajo Fin de Máster también se refiere a un estudio de uno de los instrumentos de viento de metal. El tema elegido fue la presencia del sacabuche y sus intérpretes en el contexto musical de la catedral de Valladolid en la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII.

En este trabajo surge la motivación de completar mi formación con una mirada musicológica e historiográfica para conocer el contexto musical inicial del antecesor del trombón, el sacabuche que, en el periodo citado, estuvo frecuentemente en el ambiente eclesiástico. Al mismo tiempo, me motiva conocer el conjunto de sociabilidades generadas en ese contexto histórico, alrededor de los grupos musicales antiguos, conocidos como capillas musicales, explorando presentaciones, adquisición de instrumentos, cantidad de músicos, conflictos, músicos que se destacaban, fiestas más importantes, etc.

El objeto de estudio se refiere a una investigación acerca de actividades musicales de un instrumento musical específico, el sacabuche, en un período histórico específico. Se trata de un objeto de estudio todavía poco explorado, pues no existen muchos estudios sobre el mismo. Así este trabajo se propone realizar algunos avances en el conocimiento y señalar algunos caminos para la continuidad de investigaciones posteriores, que permiten desarrollar análisis más profundos y desde diferentes puntos de vista acerca del campo musical del sacabuche.

Cabe añadir que, en un ámbito general, se sabe que son escasas las fuentes que especifican las actividades musicales ejercida por el sacabuche o su intérprete, así como también, poco se sabe de las indicaciones en las partituras que testimoniarían tanto la interpretación del instrumento, en las obras de polifonía religiosa, como indicaciones que

comprobarían que una pieza específica fue destinada a dicho instrumento. Por tanto, el desafío de esta investigación será recolectar las informaciones existentes en el ámbito de la catedral de Valladolid que permitan hacer inferencias respecto de las actividades musicales y la presencia concreta del sacabuche en los actos litúrgicos.

A partir de los aportes contemporáneos sobre catalogación de documentos históricos se hace evidente que los fondos musicales religiosos poseen un gran acervo de informaciones respecto a las actividades musicales históricas, incluso más amplios que los fondos civiles. En otras palabras, a lo largo de la historia, las instituciones religiosas tendieron a conservar sus archivos. A todo esto, vale considerar que, de forma general en el territorio europeo, las actividades eclesiásticas, siguiendo convenciones y dictámenes oriundos del vaticano, fueron tornándose relativamente homogéneas y estandarizadas. En ese sentido, las informaciones con respecto a las actividades musicales de otras regiones pueden suministrar datos para este estudio, así como el mismo, una vez finalizado, podrá contribuir con otras investigaciones en el área.

Al mapear las informaciones que servirían para la proposición que se pretende probar en este trabajo, he percibido que investigar las actividades musicales en la catedral de Valladolid posibilita realizar dicho trabajo de una manera más concreta. Cabe añadir que, aunque el objeto de estudio se encuentre en un ambiente eclesiástico, este trabajo no tiene la amplitud ni la pretensión de investigar respecto de los matices litúrgicos y religiosos, sino que se propone fomentar el conocimiento musical y artístico con una mirada científica.

La delimitación para este estudio del período histórico entre los siglos XVI y XVII se justifica por la llegada de los tiempos modernos en la historia de la música, así como también, por la adopción de instrumentos musicales en la polifonía religiosa. En ese sentido, las interpretaciones instrumentales se tornaron más frecuente y rutinarias en el ambiente eclesiástico. Cabe agregar que, en ese entonces, eran producidos registros que servirán como fuentes de consulta para que se torne posible esta investigación.

Cuando pensamos en la historia de los instrumentos de viento, sin duda, España posee un gran patrimonio musical, que es posible reconocer desde el periodo de regencia de los Reyes Católicos. Cabe destacar que, el patronazgo de los Reyes Católicos sobre la música proporcionó transformaciones en las actividades musicales en el país. Más allá de que los relatos y estudios ya desarrollados hayan demostrado una cierta afinidad de los



reyes con la música, la relación política estable con las otras partes de Europa (como, por ejemplo, el estrecho contacto con el papado y la presencia de miembros del norte de Europa en las capillas reales) propició la consolidación de un estilo propio, así como la incorporación de elementos de otras tradiciones. «la música y los músicos desempeñaron un papel decisivo en las cortes de Fernando e Isabel. Acompañaban a los monarcas en todas ocasiones: un grupo de trompetas y atabales anunciaban la presencia real y elevaban la moral en el campo de batalla; tañedores de instrumentos altos y bajos participaban en procesiones, danzas y banquetes; [...]»<sup>1</sup>.

Los testimonios dejados por el cronista y memorialista Andrés Bernáldez fornecen información respecto de los instrumentos históricos y las actividades musicales ejercidas bajo el reinado de los Reyes Católicos y de los encargados reales, en algunos momentos específicos de finales del siglo XV. Mayoritariamente, se encuentran informaciones referentes al uso de atabales, chirimías, sacabuches y trompetas.

En ese contexto, los ministriles, además de estar al servicio de los monarcas, amplían su campo de actuación con el establecimiento de las catedrales españolas y sus respectivas capillas musicales. Por tanto, en los comienzos del siglo XVII la sociedad española se depara con una especie de comercio de ministriles entre las catedrales con puestos de servicio para instrumentos musicales, así como también, las capillas musicales de dichas catedrales comenzaron a ofrecer una capacitación instrumental para las personas a través de la enseñanza musical. En ese sentido, se entiende que habría más informaciones disponibles referentes a nuestro objeto de estudio en dicha época. De hecho, se pueden encontrar relatos sobre los instrumentos que pasaban a formar parte de las capillas catedralicias: «De otro de los pilares de la misma, lo que pronto se convertiría en el “bajo o acompañamiento continuo”. Encontramos numerosos datos sintomáticos en España en pleno Renacimiento: consta por ejemplo, que el uso del fagot para reforzar la línea del bajo en la polifonía, era común en España ya hacia 1580.»<sup>2</sup>

España tenía una gran influencia mundial por ser una potencia económica y una sociedad activa musicalmente, digna de una mirada cuidadosa, atenciosa y crítica. Dicho de otra manera, Carmelo Sosa refuerza la representatividad mundial de España en el siglo

---

<sup>1</sup> Tess Knighton, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico 1474 – 1516*, trad. Por Luis Gago (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001), 62-63.

<sup>2</sup> José López Calo, *La música religiosa en el barroco*, en *La música en el Barroco*, ed. por Emilio Casares (Oviedo: Universidad, Sección de Arte-Musicología, 1977), 150.

XVI, a partir de la ciudad de Sevilla: «[...] el creciente poderío económico derivado del descubrimiento de América y de la conquista del Reino de Granada por los Reyes Católicos, que hacen posible el establecimiento de las diversas catedrales y sus respectivas capillas musicales, alcanzando sus mayores cotas en el ámbito de la música europea. Los instrumentos habituales en las capillas catedralicias eran los de viento, [...]»<sup>3</sup>

En suma, expongo dos puntos fundamentales que fomentaron mi interés de investigación referente al tema. El primero, está relacionado con una elección personal y profesional, pues considero que dedicarme a este objeto de estudio ampliará mi formación académica musical. Luego, surge el interés en profundizar en los saberes del ámbito de los instrumentos de viento, así como también, en entender la disposición del trombón en los días actuales por medio del rescate del patrimonio histórico musical, a partir de la génesis histórica del sacabuche.

El segundo motivo, refleja mi compromiso con la sociedad a partir de mi vínculo con la universidad, prestando apoyo en la difusión de la riqueza de dicho patrimonio histórico musical, produciendo y compartiendo conocimiento sobre un fenómeno artístico, que influyó musicalmente en la humanidad hasta los días actuales. En ese sentido, espero que este trabajo pueda sumarse a tantos otros que han contribuido con la sociedad académica española y mundial, con el campo musical de los instrumentistas y de los instrumentos históricos.

De hecho, muchos trabajos contribuyeron a fomentar los conocimientos acerca de las prácticas musicales de los ministriles y de los instrumentos históricos en el escenario musical español. En mi caso, como alumno e investigador extranjero, el tema estudiado me permitirá difundir conocimientos acerca de las actividades musicales y sus contextos históricos más allá del continente europeo.

---

<sup>3</sup> Carmelo Sosa Bancalero, «Los Ministriles en Sevilla en época de Guerrero: contexto histórico y social» (Trabajo Fin de Máster, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017), 18.

## **1.2. Hipótesis**

Considerando el hecho de que los instrumentos de viento pasaron a formar parte de las capillas musicales de las catedrales españolas en los siglos XVI y XVII, se plantea la hipótesis de que sería posible comprobar la presencia concreta del sacabuche y de sus respectivos ministriles, a partir de fuentes documentales presentes en la catedral de Valladolid. Así, sería posible caracterizar e identificar el instrumento y a sus intérpretes, en el contexto de las actividades musicales de dicha catedral. En ese sentido, el análisis estará basado en los procedimientos metodológicos historiográficos que componen este trabajo para verificar la proposición planteada.

## **1.3. Objetivos**

### **1.3.1. Objetivos generales**

Caracterizar a los ministriles tañedores de sacabuche y tañedores de los instrumentos de viento, a partir de testimonios oriundos de la catedral de Valladolid entre los siglos XVI y XVII.

### **1.3.2. Objetivos específicos**

- Encontrar fuentes tanto primarias como secundarias que ofrezcan testimonios referentes al sacabuche y los ministriles tañedores de instrumentos de viento que actuaron en la catedral de Valladolid entre los siglos XVI y XVII;
- Tomar conocimiento de los ministriles de sacabuche que actuaron en la catedral de Valladolid, sus relaciones de presupuesto y los acontecimientos que rodearon los mismos.
- Analizar las fuentes que testimonia la presencia del sacabuche en la catedral de Valladolid;
- Conocer las representaciones gráficas de los instrumentos de viento que testimonia el escenario musical del período cronológico estudiado;
- Describir el sacabuche con una mirada organográfica y contextual del periodo histórico estudiado;

## 1.4. Metodología

Para el desarrollo de este trabajo, se adoptará el método histórico de investigación. Gonzalo Pasamar Alzuria menciona que el método histórico se refiere a:

Una metodología que en su sentido amplio nunca se confundió en un mero repertorio de técnicas, sino que pretendía ser el hilo conductor que asegurase un conocimiento claramente acumulativo, cuyas indagaciones, susceptibles de ser aprendidas y enseñadas, fuesen criterio de autoridad disciplinar y deontológico; garantías todas ellas que debían asegurar a la Historia un valor político y social mediante su ubicación en un lugar central en el currículo de la Instrucción pública.<sup>4</sup>

La elección de este método de investigación contempla las propuestas de estudio para el tema a ser investigado en este trabajo, el cual posee un tiempo y espacio determinado y delimitado en la trayectoria de la sociedad. En este sentido, Pasamar apunta algunas características del método histórico que favorecerán el proceso de investigación de este trabajo. Como se refleja en la siguiente cita de Pasamar:

«se configuraba como un proceso complejo y coherente; como un conjunto de técnicas, usos, reflexiones sobre la función social de la Historia, sobre su carácter intelectual, capaz de hacerse cargo, en teoría, de todos los pasos que supuestamente podía dar el historiador: desde la búsqueda de la fuente, las técnicas del erudito, la determinación filológica de la veracidad de las mismas, hasta los problemas de construcción y de composición historiográficos».<sup>5</sup>

El método histórico atribuye un valor científico y una aportación más concreta con relación al tratamiento documental relacionado a actividades sociales del pasado. Pasamar esclarece respecto de la escuela filosófica del método histórico –en relación a los criterios de las fuentes- que fueron representadas en el campo de la historiografía como conjetura:

---

<sup>4</sup> Gonzalo Pasamar Alzuria, «La invención del método histórico y la historia metódica en el siglo XIX», *Historia Contemporánea*, n.º 11 (1994): 183.

<sup>5</sup> Pasamar, «La invención del método histórico y la historia metódica en el siglo XIX», 199.

La Historia filosófica había surgido en el siglo anterior predicando el ideal de una Historia como ciencia inspirada en «leyes» o en conjeturas y separándose de la mera erudición y narración, consideradas tradicionalmente como artes literarios incapaces de elevarse a la categoría «nomotética». [...]. La realidad es que la conjetura fue una de las claves de las que se valieron en general los «philosophes» para elevar el conocimiento histórico a una superior categoría que lo situaba por encima de los géneros historiográficos anteriores y le otorgaba ese valor científico y proyectivo al que hemos hecho referencia. La erudición histórica, por lo tanto, no podía constituir como tal la esencia de la Historia filosófica.<sup>6</sup>

Por lo que se refiere al período temporal a investigar, se planteará un límite aproximado de cien años, partiendo de la mitad del siglo XVI hasta la mitad del siglo XVII. Además, con respecto a los procesos metodológicos, Cureses y Aviñoa discute sobre la necesidad de definir límites del campo que se investigará, así pues, permite introducir los criterios científicos, luego, «lleva a considerar, ante todo, la pertinencia de los temas de investigación en función de su significación, oportunidad y necesidad.»<sup>7</sup>.

La fase inicial implicó la recopilación de las fuentes encontradas a partir de los trabajos hechos sobre el archivo musical de la Catedral de Valladolid. Luego, se organizaron estos materiales en categorías de tema como, por ejemplo, materiales que mencionaban el repertorio musical, materiales que planteaban estudios acerca de los instrumentos y materiales que trataban sobre la presencia de los ministriles en dicha catedral.

Dicho sea de paso, aparte de consultar los trabajos ya hechos respecto a las actividades musicales en la catedral de Valladolid, se accedió a algunas fuentes primarias, como el Libro de Cuentas, Libros de Fábrica, y algunas a partituras ubicadas en el Archivo Diocesano de dicha catedral para la recolección de datos. Particularmente, se buscó identificar ministriles de sacabuche y conocer el proceso de profesionalización de los mismos a partir de las contrataciones, sueldos y actividades dentro de la capilla musical. Además, se intentó identificar partituras que, posiblemente, pudiesen tener indicaciones de la interpretación del sacabuche en el repertorio utilizado entre los siglos XVI y XVII.

En lo que toca a las partituras, se pretendía acceder al manuscrito 12 del archivo musical, pues existe la hipótesis de que el mismo contenía partituras destinadas a los ministriles y no a los cantores. De hecho, López-Calo trae la siguiente información

---

<sup>6</sup> Pasamar, «La invención del método histórico y la historia metódica en el siglo XIX», 188.

<sup>7</sup> Marta Cureses y Xosé Aviñoa, «Contra la falta de perspectiva histórica: bases para la investigación musical contemporánea», *Revista Catalana de Musicologia* (2001): 178.

respecto a la estructura de las partituras: «Lo que sí confirma la suposición de que se trata de un repertorio para ministriles, es que las composiciones sean “a 5”, que era un número “standard” en las formaciones instrumentales de entonces en nuestras catedrales y colegiadas.»<sup>8</sup>. Por lo tanto, son indicios que podrían auxiliar en la identificación de la presencia del sacabuche en esos repertorios, así como afirmar el uso del sacabuche en la catedral de Valladolid.

Para la organización y cita de los testimonios presente en los manuscritos, trato de presentar la transcripción de los mismo mediante a una edición mixta, en otros términos, utilizar la transcripción paleográfica, «tratando de mantener la obra en un grado alto de pureza, objetivo principal de la crítica textual, razón por la cual no se reproducen las distintas formas de una misma letra»<sup>9</sup>, y utilizar la edición crítica, la cual «se ofrece una propuesta de lectura que normaliza los usos gráficos sin trascendencia fonética, pero respetando aquellas variaciones que tienen relación fónica en la época que nos ocupa»<sup>10</sup>.

Además de los trabajos citados, se aspira desarrollar una iconografía musical del sacabuche. Incluso, utilizarán como referencia las obras plásticas hechas en el período de tiempo establecido. El objetivo es identificar si dichas obras realizan aportaciones respecto de los instrumentos musicales utilizados en ese entonces, a fin de discutir respecto de cómo eran las actividades musicales existentes en las capillas musicales españolas. En este sentido, Careses y Aviñoa menciona que toda obra de arte implica una poética, es decir, comparten aspectos implícitos referentes a la perspectiva del mundo, la noción de la función del arte y la índole social y política.<sup>11</sup>

Aparte del reconocimiento musical, de los instrumentos y ministriles, se pretende discutir las formas de sociabilidad, una de las técnicas utilizadas en el método histórico de investigación. Se sabe que el estudio de las formas de sociabilidad se deriva del campo de la sociología, el cual es relevante en diversas investigaciones históricas sobre las relaciones humanas. Además, Adolfo Carrasco Martínez apunta que «el estudio de las formas de sociabilidad, de las relaciones entre los individuos y/o los grupos, es uno de los

---

<sup>8</sup> José López-Calo, *La música en la catedral de Valladolid*, vol. 1, *Catálogo del Archivo de Música I. Volúmenes encuadernados* (Valladolid: Excmo. Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007), 150.

<sup>9</sup> Salvador Peláez Santamaría, «Transcripción paleográfica, edición crítica y estudio del léxico de las Ordenanzas Municipales de Baeza (1536)» (Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2015), 43.

<sup>10</sup> Peláez, «Transcripción paleográfica, edición crítica y estudio del léxico», 44.

<sup>11</sup> Marta Cureses; Xosé Aviñoa, «Contra la falta de perspectiva histórica», 188.

campos con más posibilidades dentro de la historia social.»<sup>12</sup>. En ese sentido, Martínez reconoce a Maurice Agulhon como el pionero en identificar el término «sociabilidad» en el campo científico del estudio histórico. En ese sentido, Maurice Agulhon menciona que este concepto se refiere a la «cualidad de ser sociable».

Pero ¿qué es ser sociable? Los diccionarios franceses han registrado rápidamente que se puede serlo a dos niveles: a nivel de la especie (vivir en grupos relativamente extendidos y complejos, lo que ocurre con los hombres, algunos simios, elefantes, abejas...) o a nivel del individuo (del niño se dice que es sociable cuando no es tímido, o «retraído»)<sup>13</sup>.

En cambio, Agulhon explica que las definiciones del diccionario, por sí solo, no contemplan la gran amplitud del concepto de sociabilidad aplicado en el estudio histórico. Incluso, plantea una tercera acepción que atañe a la psicología colectiva, la cual apunta al hombre como ser sociable. En este sentido, «al convertirse en colectiva, en sujeto que varía en el espacio y quizá en el tiempo, la sociabilidad se convierte evidentemente en un objeto histórico posible.»<sup>14</sup> Efectivamente, el estudio de la sociabilidad permite adoptar una mirada más allá del reconocimiento de los instrumentos musicales y de los ministriles. En este sentido, intentarán comprender los diversos vínculos entre los individuos y la dinámica musical de este grupo social.

Finalmente, a partir de las ideas de investigación histórica planteadas por Richardson, según el cual: «El investigador debe interpretar, sintetizar la información recopilada, determinar tendencias y generalizar sus significados.»<sup>15</sup> y respecto del tratamiento de los datos, se elaboró una discusión orientada a sintetizar la información recopilada, identificando las tendencias del fenómeno estudiado, así como también, generando significados a partir de la articulación de la hipótesis sugerida y los aportes de las fuentes y autores consultados.

---

<sup>12</sup> Adolfo Carrasco Martínez, «Un modelo para el estudio de las formas de sociabilidad en la Edad Moderna: las clientelas señoriales» *Persée* (1994): 117, [https://www.persee.fr/doc/casa\\_0076-230x\\_1994\\_num\\_30\\_2\\_2702](https://www.persee.fr/doc/casa_0076-230x_1994_num_30_2_2702).

<sup>13</sup> Maurice Agulhon, *Políticas, imágenes y sociabilidades: de 1789 a 1989*, ed. de Jordi Canal, trad. De Francisco Javier Ramón Solans (Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016), 105.

<sup>14</sup> Agulhon, *Políticas, imágenes y sociabilidades*, 105 -106.

<sup>15</sup> Roberto Jarry Richardson. 2010, *Pesquisa social: métodos e técnicas* (São Paulo: Atlas, 2010), 256.



## 1.5. Fuentes

El acceso al archivo diocesano de la catedral de Valladolid, desde luego, fue un movimiento de suma importancia para el cumplimiento del objetivo general y uno de los objetivos específicos de este estudio. Además, el archivo musical se encuentra inserido en el archivo diocesano. Las visitas al archivo se realizaron durante dos semanas y fueron muy productivas, pues fue posible manipular documentos y recolectar datos.

Las búsquedas de las fuentes que ofrecían testimonio para el desarrollo de este trabajo fueron efectuadas sobre los documentos del archivo diocesano ubicados en las cajas 290, 291, 292 y 293 (catalogación del archivo de la catedral). En estas cajas se encuentran los manuscritos de los libros de fábrica, y cada caja, posee dos manuscritos. Estos manuscritos contienen diversas informaciones respecto a todo movimiento financiero de la catedral, tanto las cuentas de la estructura física, como los importes de gastos y mantenimiento de la misma.

Así las cosas, considerando la amplitud de este estudio, seleccioné solamente los documentos fechados entre los siglos XVI y XVII, pues corresponden al periodo histórico delimitado en esta investigación. La elección de las fechas se contabilizó con un salto de diez en diez años, partiendo de la década de 1560. Algunas fechas entre las decenas fueron seleccionadas para la recolecta de datos, pues había informaciones importantes referentes a los ministriles de sacabuche. Dichas fechas seleccionadas entre las decenas fueron tomadas como referencia a partir de las Actas Capitulares del Cabildo General, catalogadas por López-Calo.



Imagen 1. Libro de Fábrica de la catedral de Valladolid, manuscrito de la caja 293 del Archivo Diocesano de la Catedral de Valladolid: Rômulo Ferreira Dias.

Hay que hacer notar la sutilidad y el grado de dificultad relacionado a la interpretación de fuentes primarias referentes a manuscritos, principalmente, cuando se trata de una fecha lejana y, cabe añadir que, la lengua castellana todavía estaba en transición para la formación de la lengua que conocemos hoy. Incluso, los manuscritos del libro de fábrica poseen una escritura que los historiadores demarcan como periodo humanístico, que lleva símbolos y abreviaciones específicas. Además de todos estos condicionantes, es posible identificar que cada año, o incluso el mismo año, ocurrían cambios de escribano del manuscrito, consecuentemente, la estética de la escritura era alterada debido al estilo de la caligrafía del nuevo redactor.

Así, por ejemplo, el libro de fábrica refleja una simbología específica y abreviaciones de las palabras que, inicialmente, presentaron dificultades para la comprensión. A medida que iba interpretando los documentos, podía interpretar los significados de la escritura a través de asociaciones con el contexto del cual se trataba. La imagen a seguir, señala esta simbología utilizada:<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> En la parte izquierda de la imagen 2 se encuentra el tópicico “Trompon” con la siguiente frase: «*Iten pago a Pedro López – Trompon diez ducados de su salario de todo el año. Otra parte le da el cabildo.*»

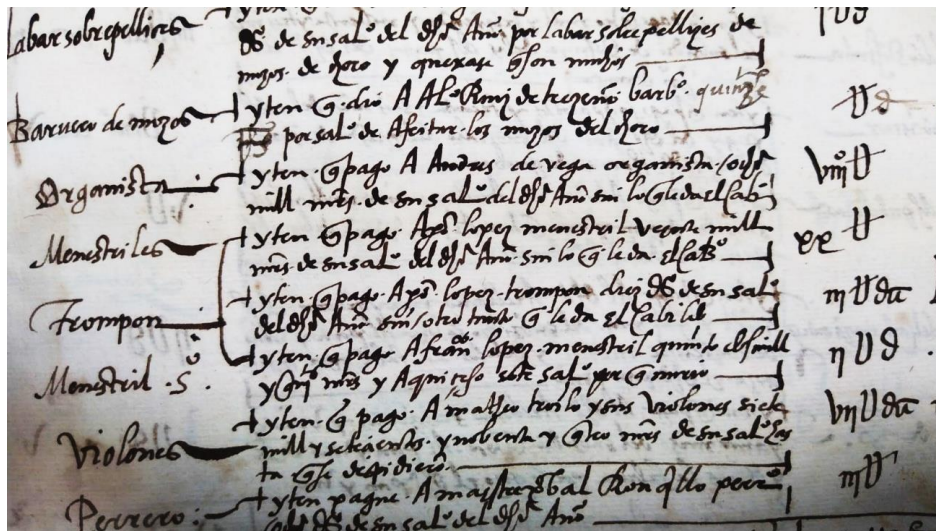


Imagen 2. Folio del Libro de Fábrica, año 1566, manuscrito de la caja 290 del Archivo Diocesano de la Catedral de Valladolid: Rômulo Ferreira Dias.

Además de las consultas en los dichos libros, he accedido al manuscrito 12 del Archivo Musical que posee partituras musicales catalogadas por Higinio Anglés, así como partituras destinadas a la interpretación instrumental. En este manuscrito, contabilicé las partituras e identifiqué las que poseen firma del compositor, así como las que poseen letra.

La elección del trabajo de José López-Calo, quien catalogó las Actas Capitulares referentes a las actividades musicales de la catedral de Valladolid, como una de las principales fuentes para este estudio, se apoya en la relevancia del registro documental realizado por el investigador. Sin embargo, la lectura de su obra se orientó en la escuela filosófica del método histórico que presenta una mirada más crítica y selectiva respecto de las fuentes.

## 1.5. Estado de la cuestión

En lo que se refiere a las publicaciones oriundas de investigaciones realizadas en el archivo de la catedral de Valladolid, se ha tomado como referencia para este estudio los trabajos de Higinio Anglés, *El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid*, de José López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, María Antonia Díez Pérez. *Aportación documental al estudio de la música en la Catedral de Valladolid desde 1580 hasta 1597*. Otros estudios, como los de Carmelo Caballero Fernández-Rufete, *En el principio era el verso: textos de villancicos en la Catedral de Valladolid (1640 -1725)* y *El barroco musical en Castilla y León: estudios en torno a Miguel Gómez Camargo*, llevan a cabo el mapeo del repertorio musical interpretado en aquel entonces en la catedral de Valladolid, y además trae conocimientos de la característica de la capilla musical de la catedral mencionada en el siglo XVII.

El trabajo hecho por José López-Calo tuvo como objeto de estudio catalogar y agrupar las actas capitulares referentes a las actividades musicales presentes en dicha catedral. Las actas organizadas en folios que testimonian contrataciones y despidos, compras de obras musicales y registros, a respecto de las actividades musicales, en las principales fiestas y calendarios santos de la iglesia católica.

Esta obra se convierte en una de las principales fuentes secundarias para consulta y referencia para el desarrollo de esta disertación. Visto que, recopila una serie de documentos datados, constata la presencia de los ministriles en la catedral de Valladolid y transcribe informaciones que comprueban la existencia de instrumentos históricos entre los siglos XVI y XVII, en dicha catedral.

El trabajo de Caballero plantea un estudio de catalogación en una colección de manuscritos de Pliegos de Villancicos, presentes en el fondo musical del Archivo Musical de la catedral. Incluso, menciona a Miguel Gómez Camargo como importante maestro de capilla que ha dejado sus legados en el siglo XVII. Además, expone que las actas capitulares y los libros de fábrica permiten afirmar que todo el proceso relativo a «petición, recopilación y encargo de los textos; selección e impresión de los mismos; composición musical; ensayos o «pruebas» con la capilla; dirección e interpretación, así

como la ulterior difusión de las obras en otros centros y localidades— era responsabilidad del maestro de capilla»<sup>17</sup>.

Ya el trabajo de Soterraña Aguirre Rincón, *The formation of an exceptional library: early printed music books at Valladolid Cathedral*, abarca como está organizado y catalogado los documentos del archivo musical de la catedral de Valladolid. Además, menciona a los compositores, cuyas obras están preservadas en el archivo, así como la imprenta o impresores correspondientes.

Por lo que se refiere al archivo diocesano, el trabajo de Gérard Dufour, *Los archivos eclesiásticos*, menciona cómo funciona un archivo catedralicio en España. Explica cómo se desarrolló el proceso de aceptación de los investigadores por parte las instituciones eclesiásticas. Además, explica qué tipos de documentos los archivos diocesanos preservan y, particularmente, lo que resulta de especial interés en este trabajo, que los libros de fábrica, «[...] se refieren a la administración económica de la diócesis (diezmos, rentas etc.) y resultan imprescindibles para cuantos se dedican a la historia económica.»<sup>18</sup>

En el concerniente al conocimiento de los ministriles, actualmente es posible encontrar diversos trabajos que abordan esta categoría de músicos. Este trabajo ha tomado como referencia las aportaciones de Marta Serrano Gil, en *La música en la catedral de Plasencia, 1408 a 1566. Estudio desde la documentación de los archivos eclesiásticos y civiles y ministriles e Instrumentos musicales en la catedral de Plasencia durante el siglo XVI*; de Pedro Calahorra Martínez, en *Música en Zaragoza siglos XVI - XVII: polifonistas y ministriles*; y de Ovidio Giménez Martínez, en *Presencia y Usos Del Bajón En Valencia Durante Los Siglos XVI a XX y Transferencia de Sus Funciones Al Fagot*.

Además, este trabajo se concentró en hallar conocimientos acerca de los caminos aún abiertos, en los estudios que tratan específicamente del sacabuche como, por ejemplo, *Estado de la cuestión sobre el sacabuche: bases de datos y diccionarios*, de Juan González Martínez, *Música Catedralicia entre los Siglos XVII Y XVIII en Santafé*:

---

<sup>17</sup> Carmelo Caballero Fernández-Rufete, «En el principio era el verso: textos de villancicos en la Catedral de Valladolid (1640-1725)» *Revista de Musicología*. (Julio-Diciembre 2019): 545, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26869427>.

<sup>18</sup> Gérard Dufour, «Los archivos eclesiásticos», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: archivos eclesiásticos* (1943): 42, <http://www.cervantesvirtual.com/obras/materia/archivos-eclesiasticos-espana-20374>.

*Análisis, adaptación e interpretación de repertorio colonial a través del corpus sonoro del sacabuche*, de Camilo Jiménez Vera.

Por ende, el marco teórico se concentra en considerar las producciones acerca del archivo de la catedral de Valladolid, a partir de un punto de vista musicológico, y articular los hallazgos referentes a los individuos y elementos que formaban la esfera musical de España entre los siglos XVI y XVII. Así pues, relacionar con las revelaciones acerca de las actividades musicales que involucraron el sacabuche y sus respectivos ministriles en la catedral de Valladolid durante dicho periodo.

## **1.6 Estructura del trabajo**

En lo que se refiere a la estructura de este trabajo, el mismo se organiza en tres partes. En la primera, además de esta introducción y la justificativa del tema, presentamos la hipótesis; los objetivos; la metodología escogida, que se basa en el método historiográfico y las teorías de investigación histórica. También, se detallan los tipos de fuentes utilizadas, tanto primarias como secundarias. A continuación, se expone el estado de la cuestión, presentando un panorama y una valoración respecto a los conocimientos ya desarrollados que se aproximan del tema de estudio de este trabajo.

En la segunda parte, se encuentran los capítulos centrales que abarcan una discusión respecto al panorama musical del siglo XVI y XVII de España, juntamente con los instrumentos musicales predominantes en aquella época y sus respectivos intérpretes, los ministriles. A continuación, la génesis del sacabuche, a partir de un abordaje de carácter histórico y organográfico. Luego, se describen las características del ambiente musical de la catedral de Valladolid, así como también, un análisis específico de los ministriles de sacabuche de dicha catedral.

La última parte, se concentra en las consideraciones finales que recapitulan los aportes hallados, y presentan los principales hallazgos y conclusiones de este estudio, así como algunas posibilidades de continuidad, profundización y desafíos.





**2. ASPECTOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA EN LOS  
SIGLOS XVI Y XVII**



## 2.1. Panorama musical de España

El objeto de estudio está situado en un periodo en el que, según Álvaro Torrente, había una división administrativa eclesiástica que influenciaba de una manera significativa la práctica musical. El autor afirma que, «España se estructuraba en ocho arzobispados: Tarragona (Cataluña), Zaragoza (Aragón), Valencia, Granada, Sevilla, Toledo (que incluía obispados de Castilla la Vieja, como Palencia o Valladolid), Santiago (cuyos dominios llegaban hasta Extremadura) y Burgos (que incluía el País Vasco y La Rioja), a los que había que añadir los obispados independientes de Oviedo y León.»<sup>19</sup>. Por otro lado, Soterraña Aguirre menciona la transformación de la ciudad de Valladolid debido al traslado de la Corte a dicha ciudad, en la que permaneció activa de 1601 hasta 1606. En ese sentido, Valladolid fue un centro de cultura efervescente en el norte de España, y pasó a ser casa de grandes artistas de la época.<sup>20</sup>

Además, el periodo estudiado pertenece a lo que se entiende durante la Edad Moderna de la música, aproximadamente, en un momento de transición del movimiento estético musical de fines del Renacimiento y comienzo del Barroco. La *The Garland Encyclopedia of World Music*<sup>21</sup> esclarece que el Renacimiento tuvo una influencia de la Contrarreforma, se pasó a valorar el oficio de músico, dándole un carácter más profesional, así como también, se presenciaron la transformación de los cantos religiosos, que pasaron a adoptar composiciones polifónicas con la presencia de los contrapuntos. Esa revolución en la música constituyó el primer movimiento para que los instrumentos musicales ingresaran, paulatinamente, en las polifonías vocales.

La música del Renacimiento español fue marcada por diversas músicas que habían generado las formas del Villancico (el cual era utilizado con frecuencia en las ejecuciones musicales en Valladolid, tanto en las iglesias como en el ambiente profano), el Madrigal y los motetes. El periodo que contempla ese movimiento artístico fue representado por algunos compositores que, debido a las sutilezas compositivas en tal época, fueron considerados como notables. Como es el caso de Francisco Guerrero, del cual es posible

---

<sup>19</sup> Álvaro Torrente, «Música de plata en un siglo de oro», en *Historia de la Música en España e Hispanoamérica: La música en el siglo XVII*, ed. por Álvaro Torrente (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2016), 39.

<sup>20</sup> Soterraña Aguirre Rincón, «The formation of an exceptional library: early printed music books at Valladolid Cathedral», *Oxford University Press* 37, n.º 3 (2009): 379.

<sup>21</sup> The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 8 «europa».

encontrar una serie de obras en la catedral de Valladolid, así como se menciona, en el trabajo de Aguirre, el hecho de la adquisición del *Liber Vesperarum* en 1585 tras un año de su publicación en Roma.<sup>22</sup> También, un acta capitular informa que Guerrero había enviado algunos motetes de canto de órgano para la catedral de Valladolid en 1598<sup>23</sup>.

Además, otro compositor que formó parte de la historia musical de la catedral de Valladolid fue Tomás Luis de Victoria, que, en 1600, firmó dos libros de su autoría impresos en Madrid por la imprenta *Tipografía Regia: Missae. Magnificat. Motecta, Officium defunctorum*<sup>24</sup>. Hay que tener en cuenta que, Tomás Luis de Victoria había pasado por Valladolid. Posteriormente, se tornó capellán personal de la emperatriz María de Austria, hermana de Felipe II, hasta su muerte. En 1604, fue nombrado organista de la iglesia del convento de las Descalzas Reales en dicha ciudad. En la organización de las obras musicales presente por Aguirre, es posible identificar la obra de dicho compositor, *Missae. Magnificat. Motecta, Psalmi & alia quam plurima*, que según la autora, habría sido utilizado en las liturgias diarias.<sup>25</sup>

Precisamente, Abel Mostaza Prieto señala los cambios en la concepción musical de tal período, siendo uno de ellos: el reconocimiento del compositor como una figura con personalidad auténtica y notable en la sociedad. Luego, apunta que «[...] sí debemos prestar a un cambio crucial que se da en la figura del músico y en la del compositor: por primera vez éste sale del anonimato y adquiere relevancia y reconocimiento social; no sólo por sus composiciones, sino porque gracias a la imprenta éstas (junto con el nombre del compositor) viajan por toda Europa»<sup>26</sup>. Sin duda, el registro y el reconocimiento del compositor en la obra artística propone un conjunto de posibilidades investigativas para un análisis musical como, por ejemplo, los rasgos estilísticos de determinado compositor, así como identificar el tipo de orquestación que cierto compositor podría haber tenido la costumbre de dirigir.

---

<sup>22</sup> Aguirre, «The formation of an exceptional library», 380.

<sup>23</sup> José López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, vol. 7, *Documentario musical I. Actas capitulares* (Valladolid: Excmo. Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007), 73.

<sup>24</sup> Torrente, «Música de plata en un siglo de oro», 40.

<sup>25</sup> Aguirre, «The formation of an exceptional library», 383.

<sup>26</sup> Abel Mostaza Prieto, «La iconografía musical como herramienta docente en las enseñanzas profesionales de música de Castilla y León: análisis de las programaciones de Historia de la Música en los conservatorios de Salamanca, León y Valladolid» (trabajo Fin de Máster, Universidad de Valladolid, 2011), 97,

[https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/39879/TFM\\_F\\_2019\\_58.pdf?sequence=1&isAllowed=y.pdf](https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/39879/TFM_F_2019_58.pdf?sequence=1&isAllowed=y.pdf)

A todo esto, el periodo Barroco es considerado el movimiento artístico que estuvo vigente entre los siglos XVII y XVIII. Mostaza enfatiza la situación social del músico en ese entonces, así demuestra que, «aunque la música salga de los templos y palacios aún sigue estando al servicio de las grandes monarquías europeas, de la aristocracia y de la iglesia. El músico ya es conocido, tanto fuera como dentro de la vida aristócrata y eclesiástica, pero aún dependerá de un mecenas (sigue siendo artesano más que artista).»<sup>27</sup>. De hecho, si se considera que las ganancias de los ministriles del siglo XVII no eran elevadas, la afirmación del investigador lleva a inferir que los músicos de la época dependían de un patronazgo o una institución que los remunerara. Más adelante, presento las principales instituciones de Valladolid que contrataban y financiaban a dichos músicos.

A continuación, el Barroco, además de configurar las obras musicales con trechos improvisados, trajo para la polifonía vocal algunas características elementales, en concreto, la adopción del bajo continuo, que constituye un punto esencial por tratarse de la inserción de los instrumentos de viento en las capillas musicales de las catedrales. Este nuevo modo de tratar la música consolidó la integración de los instrumentos musicales en la polifonía vocal.

Sobre el particular caso de la adopción del bajo continuo, se cree que el bajón fue uno de los primeros instrumentos en participar de la polifonía vocal catedralicia, así pues, López-Calo menciona un ejemplo de la inserción del bajón en la catedral de Plasencia a finales del siglo XVI: «El 12 de marzo de 1573 acordaron dar al ministril Nájera 10.000 maravedises anuales “porque taña el bajón todos los días que haya música, y con que traiga un bajón que sea muy bueno, a su costa, grande, que baje una octava del que del que tiene, [...], y con que vaya todos los días que se juntaren a los cantores a proveer en la cámara, [...]”».<sup>28</sup>

Luis Antonio González Marín discute sobre la presencia de los instrumentos en la música religiosa barroca, el autor menciona las posibles combinaciones instrumentales y las composiciones presentes en las capillas musicales eclesiásticas españolas a partir del siglo XVII. En ese sentido, explica la funcionalidad de los instrumentos musicales tanto

---

<sup>27</sup> Mostaza, «la iconografía musical», 113.

<sup>28</sup> José López-Calo, «La música religiosa en el Barroco español orígenes y características generales», en *La Música en el Barroco*, ed. por Emilio Casares, (Oviedo: Universidad, Sección de Arte-Musicología, 1977), 150.

en el acompañamiento de la polifonía vocal, como en las composiciones propiamente instrumentales.

Además, cita algunas informaciones acerca de las combinaciones en el acompañamiento de la polifonía vocal, en concreto, destaco una observación: «En la música de iglesia, litúrgica o no, se registra, junto a las voces, un uso relativamente abundante de los instrumentos de viento, por familias de composición convencional (por ejemplo, 2 ó[sic] 3 bajoncillos y bajón, 2 ó[sic] 3 chirimías y sacabuche, según se trate de coros de ministriles a 4 —lo más tradicional, siguiendo modelos vocales.». <sup>29</sup>

Al respecto de las obras instrumentales presentes en la iglesia, señala que las composiciones instrumentales seguían las mismas reglas la composición vocal «[...] cabe destacar que los tratadistas insisten en que la composición para instrumentos es igual que la composición vocal, se rige por las mismas reglas.»<sup>30</sup>. Por cierto, hay que hacer notar las características y usos de estas composiciones instrumentales, las cuales presentan una corta extensión y eran utilizadas durante los ofertorios de las misas y en otras ocasiones. Por otro lado, el autor destaca un punto de divergencia entre la composición vocal y la composición instrumental, tal diferencia radica en la presencia de glosas en la composición instrumental, lo que permite inferir que los ministriles tendrían cierta libertad para improvisar en la música ejecutada.

En cambio, Álvaro Torrente señala los problemas de la utilización del término Barroco para definir el panorama musical de España. Basándose en autores como Lorenzo Bianconi, Tim Carter, Claude Palisca y Richard Taruskin, Torrente informa la dificultad de encontrar rasgos unificadores para tal periodo, aparte de considerar que el término genera una etiqueta comercial. Por otro lado, analiza la aplicación del término considerando la situación de España a partir de la cronología histórica de tal período:

---

<sup>29</sup> González, «Algunas consideraciones sobre la música para conjunto instrumentales en el siglo XVII español», 106.

<sup>30</sup> González, «Algunas consideraciones sobre la música para conjunto instrumentales en el siglo XVII español», 113.

[...] hay un desajuste claro entre la idea de Barroco predominante en España –propuesta hace décadas por Maravall – y la que utilizan los historiadores de la música. Maravall define Barroco como un periodo histórico que abarca los tres primeros cuartos del siglo XVII, y de manera especial entre 1600 y 1650, renunciando al término para designar conceptos morfológicos o estilísticos por considerarlos una amena arbitrariedad. Frente a esto, la tradición musicológica, representada en España por los escritos de Querol que hasta ahora no han sido cuestionados, define el Barroco musical por un conjunto de rasgos estilísticos – algunas mencionadas más arriba – que caracterizan un siglo y medio de historia europea que comienza poco antes de 1600.<sup>31</sup>

En lo que toca al panorama de los compositores españoles, no cabe en este trabajo exponer la notoriedad de todos los de ese entonces. Sin embargo, no se puede olvidar de citar a Juan Cabanilles por la magnitud de sus composiciones, como los himnos litúrgicos, tocatas y los tientos que habían sido incrementados con el estilo tradicional español sumado con las influencias italianas, y a Bartolomé de Selma Salaverde además de notable compositor, fue tañedor de sacabuche.

Es más, el compositor Bartolomé de Selma y Salaverde se destacó debido a la creación de la colección de músicas instrumentales llamada *Canzoni, Fantasie e Correnti*. En este libro, la décima segunda composición fue destinada a dos tenores y un bajo continuo. Sin embargo, la impresión de la obra no fue realizada en España, Torrente menciona que tuvo lugar en 1638 impreso por la imprenta *Bartolomeo Magni*, ubicada en Venecia.<sup>32</sup>

En cualquier caso, Beryl Kenyon de Pascual señala que, «The earliest references to de Selma that have been located so far are to be found in the chapter minutes (actas capitulares) and account book (libro de fábrica) of Cuenca cathedral, where he was employed as sackbut player (sacabuche) from 1593 until 1612.»<sup>33</sup> En ese sentido, al saber que de Selma fue ministril de sacabuche en la catedral de Cuenca, el compositor se torna una figura importante en el ámbito investigativo del sacabuche, pues tras esta referencia, la décima segunda composición de la colección citada permite suponer que la misma estaba hecha para la interpretación del sacabuche.

---

<sup>31</sup> Torrente, «Música de plata en un siglo de oro», 37.

<sup>32</sup> Torrente, «Música de plata en un siglo de oro», 42.

<sup>33</sup> Beryl Kenyon de Pascual, «The Wind-Instrument Maker, Bartolomé de Selma (†1616), His Family and Workshop», *The Galpin Society Journal* 39 (Septiembre de 1986): 21, <https://www.jstor.org/stable/842131>. – Las referencias más antiguas sobre de Selma hasta hoy día han estado localizadas en actas capitulares y en los libros de fábrica de la catedral de Cuenca, donde él estaba empleado como tañedor de sacabuche desde 1593 hasta 1612. [Traducción propia].

## 2.2. Instrumentos

Diversos instrumentos musicales estaban bajo el dominio de los ministriles en las catedrales españolas de aquel entonces. Por lo tanto, para trazar un posible panorama de los instrumentos musicales presentes en el terreno eclesiástico español entre los siglos XVI y XVII, destaco algunos trabajos que señalan la presencia de diversos instrumentos en dicho contexto.

Marta Serrano Gil menciona los instrumentos que tuvieron una gran predominancia en las capillas musicales de las catedrales españolas a principios del siglo XVI. Luego, utiliza como referencia los registros acerca de los instrumentos musicales que formaban parte de la capilla musical de la catedral de Plasencia. Destaca los siguientes instrumentos: la corneta, la chirimía, el sacabuche y el bajón. Según la investigadora, esos instrumentos eran utilizados en los oficios dentro de la catedral, así como también fuera de ella, durante las procesiones. Básicamente, estos instrumentos desempeñaban tres funciones para hacer música: instrumento solo, acompañando a las voces y acompañando el órgano<sup>34</sup>.

Además, al caracterizar los ministriles, Serrano señala que «Los ministriles eran los instrumentistas que acompañaban a las voces en la polifonía. Es por eso que existieron instrumentos para cada una de ellas: cornetto, chirimía, sacabuche y bajón, habitualmente.»<sup>35</sup> Sin embargo, el *cornetto*, termo en italiano, se refiere a lo que en este trabajo está caracterizado como la corneta.

Luis Antonio Gonzales Marín, con base en los libros de fábrica, actas capitulares y algunas composiciones instrumentales, señala algunos instrumentos que fueron utilizados en torno al siglo XVII en la catedral de Zaragoza:<sup>36</sup> Respecto a los instrumentos de arco, el autor nombra el violín, el violón y el arpa como los instrumentos que aparecen registrados. Sin embargo, apunta que sus usos eran escasos y, a menudo, tardíos. Cuatro obras forman parte del catálogo de la capilla musical de Zaragoza en el siglo XVII y

---

<sup>34</sup> Marta Serrano Gil, «ministriles e instrumentos musicales en la catedral de Plasencia durante el siglo XVI», *En Memoria histórica de Plasencia y las comarcas*, ed. por Ángel Custodio Sánchez Blázquez (Plasencia: EXCMO. Ayuntamiento de Plasencia, 2014), 238.

<sup>35</sup> Marta Serrano Gil, «La música en la catedral de Plasencia, 1408 a 1566. Estudio desde la documentación de los archivos eclesiásticos y civiles», (tesis doctoral, Universidad de Extremadura, 2015), 200.

<sup>36</sup> Luis Antonio González Marín, «Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español», *Anuario Musical*, n.º 52 (1997): 106 -107.



específicamente requieren el uso de violines y vihuela de arco. Incluso, menciona el violín en La Seo documentado entre 1640 y 1642.

A continuación, otro instrumento notable, que componía el grupo de instrumentos musicales y hasta los días actuales ejerce actividades en las iglesias, es el órgano. En lo que atañe a los estudios referentes a los órganos, José Ignacio Palacio Sanz publicó una investigación respecto a la elaboración de un catálogo-estudio de los órganos en la provincia de Valladolid a fin de recuperar, proteger y difundir los valores históricos relacionados a los órganos. Destaco algunas instituciones eclesiásticas, en las que según dicho estudio se ha registrado la presencia del órgano en las fechas estudiada en este TFM: Parroquia de Santísimo Salvador, en 1645; Parroquia El Salvador, 1617; Parroquia San Andrés, 1578, e Iglesia Santa María de Torrelobatón, 1592.<sup>37</sup>

Con respecto al panorama de los instrumentos de viento presentes en los siglos XVI y XVII, he encontrado autores que reconocen las fuentes literarias como valiosos documentos que testimonian la presencia de dichos instrumentos en el escenario musical español. Estos trabajos señalan a Juan de Encina<sup>38</sup> y a Miguel de Cervantes<sup>39</sup> como los principales literatos que dejan informaciones acerca de los instrumentos y sus respectivos nombres.

En ese sentido, Juan del Encina cita en sus obras relaciones de instrumentos musicales utilizados entre los siglos XV y XVI. Además, «Varias fuentes, históricas y literarias, contemporáneas de Juan del Encina, contienen la mayoría de los instrumentos citados por él»<sup>40</sup>. En la obra *Triunfo del Amor* se encuentra citada una lista con los siguientes instrumentos de viento: chirimía, clarín, flauta, sacabuche y trompeta. Con relación a la obra de Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha* deja testimonio de instrumentos musicales utilizados en el siglo XVI, al nombrar: el clarín, la chirimía y la trompeta. Sin embargo, el bajón y el sacabuche no son mencionados.

---

<sup>37</sup> José Ignacio Palacios Sanz, Órganos Restaurados: Patrimonio Restaurado de la Provincia de Valladolid. 1, Morales de Campo, Olmedo y Torrelobatón. (Valladolid: Diputación Provincial, 2008), 87-152.

<sup>38</sup>María del Rosario Álvarez Martínez «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015).

<sup>39</sup>María Soledad Cabrelles Sagredo, Los instrumentos musicales en el texto cervantino de El Quijote, 2015.

<sup>40</sup>Álvarez, «Los instrumentos musicales en la plástica española, 126.

Las fuentes históricas refieren poco a poco la presencia de los instrumentos musicales en distintos espacios. Así, es posible encontrar un listado de instrumentos de viento como la chirimía, el clarín, la corneta, el sacabuche y la trompeta bastarda e italiana, desde los comienzos del siglo XV en las siguientes obras: *Crónica del Halconero de Juan II*, de Lope de Barrientos y Pedro Carrillo de Huerte<sup>41</sup>; el inventario organográfico, hecho por Isabel la Católica, en el cual menciona todos los objetos situados en el alcázar, entre ellos registra la chirimía y la flauta<sup>42</sup>, entre otras.

Hay que hacer notar que las fuentes históricas, además de proveer informaciones de la presencia de determinados instrumentos, también informan respecto de los ambientes en los cuales los instrumentos musicales estaban en actividad. Andrés Bernáldez llama la atención sobre el protagonismo de los instrumentos de viento en las capillas reales, en concreto en *La crónica Historia de los Reyes Católicos D<sup>n</sup> Fernando y D<sup>a</sup> Isabel*. En ese sentido, en 1491, el cronista relata la presencia de los instrumentos de viento en el campo de batalla, donde los Reyes Católicos fueron recibidos por el Duque de Cádiz en su tienda: «[...]la Reina é su fija cabalgaban muchas veces por ver el real é la ciudad de Granada, é tenían muchos refrigerios y placeres de muchas trompetas bastardas, é chirimías, é sacabuches, é atabales, é atambores[*sic*] continuamente, que en el real no cesaban.»<sup>43</sup>

Además, los instrumentos de viento eran encontrados también en ceremonias fúnebres, según los registros de la ceremonia de fallecimiento del Duque de Cádiz en 1492. Incluso en las descripciones de hazañas y actos virtuosos del Duque se refieren los instrumentos que le agradan: «[...]agradábale[*sic*] la música algo, especialmente trompetas bastardas é chirimías, é sacabuches, é atabales, é de aquella que alegran las gentes en la guerra; [...]».<sup>44</sup>

A finales del siglo XVI, los instrumentos de viento pasaron a formar parte de la polifonía vocal de las catedrales españolas, principalmente, cuando los compositores de la época, optando por el bajo continuo, le dieron espacio de actuación a dichos instrumentos. En este sentido, López-Calo expone documentos de la catedral de Plasencia, donde el cabildo ordenaba la presencia del sacabuche a tañer al facistol de los

---

<sup>41</sup> Álvarez, «Los instrumentos musicales en la plástica española, 201.

<sup>42</sup> Álvarez, «Los instrumentos musicales en la plástica española, 225.

<sup>43</sup> Andrés Bernáldez, *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y D<sup>a</sup>. Isabel*, ed. por José María Geofrin (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1870), 195 -196.

<sup>44</sup> Bernáldez, *Historia de los Reyes Católicos*, 315.

cantores en los días que hubiese música y en los días que hubiese canto de órgano.<sup>45</sup> Es más, el autor menciona los instrumentos más comunes en dicha catedral:

[...] Y si en éste los instrumentos comúnmente usados en las catedrales e iglesias importantes eran fundamentalmente los viento[s] – sobre todo los de lengüeta: chirimías, fagots..., y los de boquilla: sacabuches (=trombones), cornetas, etc., además de las flautas y algunos más – éstos fueron los que constituyeron la base instrumental durante buena parte del siglo XVII en la música de las catedrales, consiguientemente, también en otras funciones de fuera de las mismas.<sup>46</sup>

En cambio, a finales del siglo XVI y comienzo del siglo XVII, el uso del sacabuche, así como también el uso de los otros instrumentos en el ámbito religioso, tenía la pretensión de, con sus timbres, dar una variedad a la música que, en ese entonces, era esencialmente la polifonía vocal. Por tanto, las melodías destinadas a los instrumentos no eran de carácter instrumental, sino propiamente vocales.<sup>47</sup>

Por lo que se refiere a fuentes de obras plásticas que justificarían la suposición del uso de instrumentos musicales en los templos eclesiásticos, algunos lienzos representan instrumentos utilizados en una determinada práctica litúrgica, así como también indican una interpretación, en lo que sería el contexto social de aquel entonces. El Museo del Prado conserva algunas obras que permiten hacer una asociación con la idea propuesta como, por ejemplo, *La Anunciación* iniciada por el Greco, en 1597. Además, en dicho museo se conservan obras de carácter profano que mencionan algunos instrumentos del siglo XVI y XVII.

Por su parte Edmund Addison Bowles profundiza en un análisis más subjetivo al respecto de la representatividad de los lienzos. En ese sentido, discute si, en efecto, los lienzos que remiten algún aspecto de escenas religiosas indican una celebración litúrgica, si enseñan cuál sería la función de los instrumentos musicales en este ambiente y si, de hecho, estaban conectados de alguna manera con los servicios religiosos. Dicho esto, el autor toma como referencia el lienzo *La Fuente de la Gracia* de Jan Van, el cual está preservado en el Museo del Prado. Luego, apunta que, el hecho de que los ángeles sean representados poseyendo los instrumentos musicales, no es una evidencia de que la pintura esté conectada con el servicio religioso. En definitiva, este género de fuente

---

<sup>45</sup> José López-Calo, *Historia de la Música Española: Siglo XVII* (Madrid: Alianza Música, 1983), 3:14 - 15.

<sup>46</sup> López-Calo, *Historia de la Música Española*, 213.

<sup>47</sup> López-Calo, *Historia de la Música Española*, 215.

transmite una dicotomía entre la metafísica y lo tangible, por lo tanto tiende a transformar las informaciones presentes en las pintura en una hipótesis.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Edmund Addison Bowles, «Were musical Instruments in the liturgical servisse during the middle ages?», *JSTOR: The Galpin Societ Journal* 10, (1957): 42 -45.

## 2.3. Ministriles

En este trabajo se entiende el término «ministriles» como una designación para personas instrumentistas musicales. Naturalmente, se hace referencia a los músicos presentes entre los periodos de los siglos XVI y XVII, los cuales ejercían el oficio de interpretar música. En ese sentido, el término «ministril» reflejaría una formalización del concepto de ofrecer un servicio musical, así se llama la atención para un aspecto más profesional en la labor musical, en ascensión.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, el término deriva del francés antiguo «*menestril*», y haría referencia: al ministro que se ocupa de servicios de justicia, al «Hombre que en funciones de iglesia y otras solemnidades tocaba algún instrumento de viento», así como al «Individuo que por oficio tañía instrumentos de cuerda o de viento», específicamente.

Por su parte, Pedro Calahorra Martínez refuerza el concepto de ministriles, señalando que «Se deriva del latín *ministerium* y *minister*, esto es, servicio y servidor, respectivamente; y derivó en lengua romance a *ministre* y *ministril*, con el sentido este último término de la persona que sirve con un determinado oficio y, en nuestro caso, la que sirve tañendo un instrumento musical.»<sup>49</sup>. Ampliando el entendimiento al respecto de los ministriles, Calahorra los clasifica en tres subdivisiones y agrupaciones.<sup>50</sup> Esta clasificación está fundamentada en documentos hallados en Zaragoza, que corresponden a los siglos XVI y XVII.

La primera agrupación de ministriles consistía en la composición de instrumentos de percusión y de metal, como atabales, tambores, clarines, pífanos y trompetas. Ejercían sus principales actividades en eventos oficiales, cívicos y religiosos. En ese sentido, acompañaban y estaban junto a los jurados, a los concejos, a los gobernadores y representantes de la justicia de cada lugar, así como también, anunciaban actos religiosos y procesiones.

La segunda agrupación se refiere a los instrumentos de viento más completos por lo que se refiere al mecanismo y sonorización con posibilidades de proponer una estructura sonora armónica y polifónica. Luego, el bajón, las chirimías, las cornetas, las

---

<sup>49</sup> Pedro Calahorra Martínez, *Música en Zaragoza siglos XVI – XVII: polifonistas y ministriles* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977), 221.

<sup>50</sup> Calahorra, *Música en Zaragoza siglos XVI – XVII*, 221 -223.

flautas y el sacabuche caracterizaban esta agrupación. Este grupo realizaba actividades junto a la polifonía vocal religiosa. En el ambiente religioso su puesto estaba al lado de los cantores de las capillas de música, doblando y supliendo las voces del coro, así como también, en momentos de variación, actuaba independientemente del coro. Además, estaban presente en las procesiones y festividades más importantes. Hay que destacar que, esta clasificación de grupo, tal como sus respectivos instrumentos, aluden al objeto de estudio de este trabajo.

Por último, la tercera agrupación de músicos se hacía presente en los ambientes populares, bailes públicos y bodas. Protagonizaban con la sonorización la parte festiva y popular. Los instrumentos que energizaban tales celebraciones populares eran, predominantemente, los de cuerdas como la guitarra, la vihuela, el arpa y el rabel.

A parte de estas tres clasificaciones de agrupaciones de ministriles, el trabajo publicado por Carlos Bonal Asensio llama la atención sobre la comprensión de la diferencia terminológica que presentan las fuentes eclesiásticas que, por un lado, designan a los trompetas y atabales, y por otro, a los ministriles polifónicos. Así pues, el señala que «la documentación es clarificadora y distingue estos dos grupos de tañedores, no resultando ambigua en contexto alguno.»<sup>51</sup>. Por otro lado, es notable que algunos documentos históricos hagan referencia a otro sentido para el término ministriles. A partir de los catedralicios, el término «ministril» fue utilizado, algunas veces, para referirse al instrumento que se tocaba. Así como también, se hace ambiguo en algunas crónicas.<sup>52</sup>

Muchos trabajos fueron realizados al respecto de los ministriles, en concreto, describiendo sus características, los ambientes donde actuaban, sus presencias en otras catedrales españolas. En ese sentido, Carmelo Sosa Bancalero designa las características de los ministriles del siglo XVI presentes en la catedral de Sevilla:

---

<sup>51</sup> Carlos Bonal Asensio, «Los ministriles polifónicos en la catedral de El Salvador de Zaragoza y en la colegiata de Santa María la Mayor y del Pilar: ampliación documental 1498 – 1604», Nassarre: revista aragonesa de musicología 35, n.º 4 (2019): 173.

<sup>52</sup> Calahorra, *Música en Zaragoza siglos XVI – XVII*, 221.

En el caso de los ministriles, su estatus social era bastante más bajo al de los compositores y cargos musicales de relevancia en las catedrales, y más bien similar a la de los artesanos de la época en muchos sentidos. El oficio de ministril a lo largo del siglo XVI era en la mayoría de los casos un trabajo sujeto a bastante itinerancia y que era aprendido normalmente de la mano de familiares ministriles del educando. [...]: los ministriles eran artistas que andaban de un lado para otro, ofreciendo sus servicios a distintas instituciones y nobles, y – aunque hay constancia de ayudas entre ministriles tanto en lo económico como en lo personal – se preocuparon más de garantizarse el sustento buscando contratos que organizándose como gremio.<sup>53</sup>

De hecho, los trabajos consultados para esta investigación demuestran que los ministriles estaban en actividad en diversos puntos del territorio español. En una perspectiva sincrónica, Oviedo Giménez Martínez comprueba los surgimientos de las capillas musicales, así como su carácter civil, cortesano y catedralicio, a través de fuentes que documentan contrataciones de ministriles.<sup>54</sup>

Entre esas contrataciones, se encuentran, en particular, la de dos capillas musicales en Valencia, una del ayuntamiento y la otra cortesana, datadas en 1524 y 1526 respectivamente; la de la Catedral de Toledo en 1531, que contrató seis ministriles; la de la Catedral de Plasencia que, en 1537, contrató un grupo de cinco ministriles; la de la Catedral de Jaén que, antes de 1540, había contratado un grupo de ministriles asalariados; y la contratación de la primera capilla musical de la Catedral de Palencia, datada en 1567.

Cabe señalar que, en el ambiente eclesiástico español, antes del siglo XVI, los ministriles ya actuaban en los templos religiosos, pero eran turnados apenas para los eventos más importantes. Mientras que, en los siglos XVI y XVII se presencia una prosperidad y consolidación de las capillas musicales en las catedrales. En ese sentido, los instrumentos pasaron a tener una función cotidiana en la liturgia, por lo tanto, las primeras manifestaciones de acompañamiento instrumental en la polifonía son datadas, aproximadamente, a partir de la tercera década del siglo XVI.

En lo que concierne a los ministriles de la ciudad de Valladolid, entre los siglos XVI y XVII, dicha ciudad había presenciado distintas agrupaciones de ministriles que se relacionaban con diferentes instituciones y financiadores musicales. Como ya

---

<sup>53</sup> Sosa, «Los ministriles en Sevilla en época de Guerrero», 14.

<sup>54</sup> Oviedo Giménez Martínez, «Presencia y usos del bajón en Valencia durante los siglos XVI a XX y transferencia de sus funciones al fagot» (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2015), 68 – 79.

mencionado, estaban las agrupaciones de ministriles vinculadas al ámbito de la catedral y de la iglesia, y esos ministriles actuaban específicamente en el oficio religioso.

Además, desde el siglo XVI, las cofradías (instituciones caracterizadas como laicas que eran independientes de las relaciones sociales de la corte y de la iglesia) poseían agrupaciones de músicos. Estas instituciones desarrollaban actividades que «consistían en ofrecer caridad y penitencia, la primera gracias a la creación de hospitales y obras de caridad (como el dar sepultura a ajusticiados) y la segunda con la participación en las procesiones de Semana Santa.»<sup>55</sup>. En lo que se refiere a las actividades musicales, las cofradías realizaban tres celebraciones de suma importancia en sus calendarios anuales, las procesiones correspondientes a la Semana Santa, al *Corpus Christi*, y la fiesta de la Asunción de la Virgen en agosto. «Para la celebración de las procesiones, las cofradías contaban con un número de músicos fijos asalariados [...]»<sup>56</sup>. Sin embargo, Cristina Diego Pacheco comenta que, en esas grandes festividades, no solo estaban presentes los músicos fijos, sino que también se contaba con la participación de cantores y ministriles, que reforzaban esas celebraciones de gran porte.

Cabe añadir que en Valladolid también existió una agrupación de ministriles de carácter cortesano, debido el traslado de la sede de la corte española en 1601, para dicha ciudad desde Madrid, bajo el reinado de Felipe III. Por consiguiente, la capilla real había acompañado la mudanza de la corte. En ese sentido, la investigadora señala que en la ciudad se suscitó un aumento de intérpretes musicales: «Los músicos, categoría social que nos interesa aquí, tampoco se mantuvieron ajenos a este cambio, y los miembros de la capilla real, así como los «trompetas de su majestad», se establecieron en Valladolid. La estructura musical vallisoletana, sólidamente construida durante el siglo XVI, se benefició pues de un aumento considerable en el número de intérpretes y de demandas de espectáculos con música, elemento que, como veremos, resultó puramente coyuntural.»<sup>57</sup>

De esa forma, fue modificado el panorama musical de la ciudad, pues también habrían estado presentes otros agrupamientos musicales, debido a que en ese entonces

---

<sup>55</sup> Cristina Diego Pacheco, «Música y religiosidad laica: el caso de las cofradías penitenciales de Valladolid durante el siglo XVI» *Revista de Musicología* 37 (2014): 445, <https://www.jstor.org/stable/24245867>.

<sup>56</sup> Diego, «Música y religiosidad laica», 449.

<sup>57</sup> Cristina Diego Pacheco, «Ciudad y corte: el paisaje sonoro en Valladolid a principios del siglo XVII», en *Tomás Luis de Victoria y la Cultura Musical en la España de Felipe III*, ed. por Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Machado Libros, 2012), 127.



«Valladolid fue una ciudad que atrajo a nobles, pícaros, artesanos y escritores como Cervantes, [/]. Por eso, la descripción de las riquezas de las fiestas es un elemento central en las crónicas, y el gasto musical resulta indispensable para dar mayor ilustre a las celebraciones [...].»<sup>58</sup>

En relación con eso, Valladolid contempló agrupaciones de ministriles financiadas por nobles mecenas, en particular, tres nobles se destacaron por promover una cultura musical y por el patronazgo de ministriles. El primero, Juan de Borjas, se instaló en Valladolid del año 1603 hasta el año 1605, y es de suponer que habría llevado con él también sus aficiones musicales. Su inventario tasado por el maestro de capilla Tomás Luis de Victoria muestra una gran cantidad de libros de música y de instrumentos musicales. El segundo noble, conde de Salinas, Diego de Silva y Mendoza, fue sucesor de Juan de Borjas en el Consejo de Portugal en 1605, luego se mudó a Madrid en 1609. El inventario de los bienes levantado tras su muerte en 1630, presenta una gran cantidad de libros de música, así como documentos que demuestran que en su casa madrileña solía organizar saraos con música, lo cual es una evidencia que permite suponer que habría hecho lo mismo en Valladolid. El tercer noble, Ascanio Colonna, reconocido como mecenas musical residió en Valladolid entre 1600 y 1602.<sup>59</sup>

Hay que destacar que, Valladolid poseía un tipo de agrupación de músicos que, entre los autores que tratan de los ministriles y músicos entre los siglos XVI y XVII no son citados en abundancia. Este grupo de ministriles estaba financiado y bajo la administración del Ayuntamiento de la ciudad. Su principal objetivo era prestar servicios musicales para las principales fiestas de la ciudad, así como también, promover los bailes para los ciudadanos. Esas fiestas y bailes organizados por la municipalidad eran realizados en un establecimiento destinado a esos eventos llamado La Casa de las Chirimías. Diego menciona que «La Casa de las Chirimías funcionó de manera ininterrumpida hasta el siglo XIX, con un derribo deliberado en 1740 para reedificarla inmediatamente después. El número de músicos que trabajaban para la municipalidad no puede establecerse de manera precisa, aunque Pinheiro habla de los «trompetas, atabales y chirimías de la ciudad, que eran 24.»<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Diego «Ciudad y corte», 125.

<sup>59</sup> Diego, «Ciudad y corte», 138 -139.

<sup>60</sup> Diego «Ciudad y corte», 149.

Sin duda, Valladolid había visto una diversidad de músicos y agrupaciones musicales en ese entonces. Estos cinco grupos presentados, que disponían de ministriles, iglesia, cofradía, corte real, nobles mecenas y municipal testimonian una actividad intensa en el ámbito musical de la ciudad y señalan la ascensión de esta categoría de músicos, los ministriles, que se aborda en este trabajo.

**3. PRESENTACIÓN DE LA GÉNESIS DEL  
SACABUCHE EN ESPAÑA: CONTEXTUALIZACIÓN  
HISTÓRICA Y COMPOSICIÓN ESTRUCTURAL**



### 3.1. Breve historia del sacabuche en España del siglo XVI y XVII

El panorama musical de España, en los siglos XVI y XVII, es transformado por una nueva conciencia musical que se reflejó tanto en la música religiosa como en la música profana, que se van a manejar de distinta forma en lo que se refiere a sus aspectos estructurales, compositivos y de orquestación. Esos cambios están marcados por los principios de la Edad Moderna, así como por la incorporación de instrumentos musicales de vientos en las funciones religiosas.

El uso de la técnica del bajo continuo por los compositores de la época había implicado la utilización de una nueva formación instrumental en las capillas musicales eclesiásticas. Luego, se supone que el bajón y el sacabuche fueron elementos fundamentales en el refuerzo de la ejecución de las partes del bajo de las partituras corales. Datos originales del Renacimiento de las instituciones eclesiásticas de España revelan el uso de estos instrumentos para reforzar la línea del bajo en la polifonía. Como ejemplo concreto, destaco el caso de la catedral de Soria, que tenía un ministril de bajón con puesto fijo para tocar la polifonía en la capilla, desde 1587.<sup>61</sup>

Por lo que se refiere a los instrumentos presentes en ese entonces, la obra plástica *El Oído* (1617-1618) de Rubens, Pedro Pablo y Jan Brueghel el Viejo, preservada en el Museo del Prado, expone una serie de instrumentos históricos presentes en aquella época. En lo que atañe a los instrumentos utilizados en las capillas musicales, en esta obra, es posible identificar una chirimía, una corneta y un sacabuche. Según el inventario real de 1637 del Alcázar de Madrid, la obra perteneció al duque de Neoburgo Leopoldo Guillermo y él se la regaló a Felipe IV.

---

<sup>61</sup> López-Calo, «La música Religiosa en el barroco español: orígenes y características generales», 150.



Imagen 3. *El Oído* (1617-1618). Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo: Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3>.

El sacabuche es un instrumento de viento de la familia de los instrumentos de metal. Dos aspectos permiten identificarlo rápidamente y diferenciarlo de otros instrumentos de metal. El primero se refiere a su mecanismo de vara deslizante. Mientras que el segundo aspecto está relacionado con la manera en que se sostiene el instrumento al tocarlo, pues al apoyarse el contrapeso del instrumento en el hombro del intérprete, ambos quedan en una posición perpendicular al respecto del otro.

Según Anthony Baines, el término «sacabuche» deriva del francés *sacquebout*, y existe un registro del uso del vocablo en 1468, durante la boda del Duque de Borgoña con Margaret de York, en Bruges, Bélgica. En dicha boda hubo una formación de sacabuches y chirimías que tocaron un motete cuyo nombre se desconoce. Cabe añadir que, en 1474, Fernando de Aragón había contratado un sacabuchista y, por eso se habría comenzado a utilizar como nombre del instrumento sacabuche, por asociación. Además, el nombre en francés está asociado al movimiento que se hace con el mecanismo de vara, *sacquer* (sacar) y *bouter* (tirar).

Además del nombre en castellano, Juan González Martínez presenta los nombres asociados al sacabuche a partir de tres diccionarios. En primer lugar, el diccionario de Ramón Andrés, en alemán: *Posaune*, *Bausaun*, *Bucsaun*; en catalán: *Sacabutxó*; en francés: *Saquebout*, *Saiqboute*; en inglés *Sackbut*, *Sagbut*, *Sagbutt*, *Shagbuche*, *Sakbud*,

*Shadbut*; en italiano: *Trombone*. En segundo lugar, el de Emilio Casares Rodicio, en francés: *Trompette-Saiqueboute*, *Trompette Harmonique*; en inglés: *Trumpet Harmonius*; en italiano: *Tromba Spezzata*; en latín: *Tuba Ductils*. Y, en tercer lugar, el de Don Michael Randel, en alemán: *Posaune*; en francés: *Saqueboute*; en inglés: *Sackbut*; en italiano: *Trombone*.<sup>62</sup>

A parte de los nombres presentado, a partir de una consulta a la sección *De la cantoría y música* del tratado lexicográfico titulado *Iesus Thesaurus Puerilis* publicado en Valencia en 1575, Oviedo Giménez Martínez señala otro nombre para el sacabuche, como «*sacabucho*».<sup>63</sup> Incluso, este nombre no es mencionado por los otros autores consultados para este trabajo.

Por lo que se atañe a los documentos del siglo XVI y XVII conservados en la catedral de Valladolid, he encontrado otro nombre asociado al sacabuche en los registros de los libros de fábrica. Dichos registros nombran al instrumento como «*trompón*» y a los ministriles intérpretes de sacabuche como «*tañedores de trompón*». El uso de este nombre para referenciar dicho instrumento es desconocido, sin embargo, se puede inferir que los escribanos se apropiaron del término en italiano (*trombone*), castellanizándolo, es decir, perdiendo la -e final y alterando la oclusiva sonora (b) por sorda (p). En ese sentido, hay dos suposiciones para el uso de dicho nombre. La primera, sería debido a que el castellano, en esos entonces, todavía no estaba completamente consolidado, como se lo conoce en hoy en día. La segunda suposición es que los escribanos no poseían formación musical y, es posible, que no supieran el nombre técnico y específico de cada instrumento.

Además de la catedral de Valladolid, otras instituciones eclesiásticas españolas utilizaban el nombre «*trompón*» para designar al sacabuche. Es el caso de la Catedral de Valencia, que posee un manuscrito del siglo XVI, en el que se menciona el sacabuche con el nombre de «*trompón*». Así como también, en un manuscrito del siglo XVI del Archivo de la Colegiata de Gandía, que registra el término «*trompón*», en referencia a dicho instrumento.<sup>64</sup>

En lo que concierne al origen del sacabuche, debido a la precariedad e imprecisión de fuentes, no se sabe con exactitud dónde tuvieron lugar las primeras producciones de

---

<sup>62</sup> Juan González Martínez, «Estado de la cuestión sobre el sacabuche: bases de datos y diccionarios», (trabajo fin de estudios, Conservatorio Superior de Música Manuel Massotti Littel, 2016), 8.

<sup>63</sup> Giménez, «Presencia y usos del bajón en Valencia», 88.

<sup>64</sup> Giménez, «Presencia y usos del bajón en Valencia», 85-86.

sacabuche. Las hipótesis presentadas hasta hoy coinciden que el sacabuche proviene del norte europeo. No obstante, el *Armeemuseum* informa que el sacabuche, probamente, había originado en Borgoña en el siglo XV como una evolución de la trompeta deslizante.<sup>65</sup> A partir de los instrumentos más antiguos conservados en los museos europeos, se admite que las primeras construcciones tienen origen de Alemania. En ese sentido, Baines menciona los instrumentos más antiguos conservados hasta hoy:

Surviving sixteenth-century trombones are with one exception German, built by the makers of Nuremberg, among them dynasties celebrated until past the mid-eighteenth century [...]. Not all the instruments are wholly in original condition. The oldest are of tenor pitch, by Erasmus Schnitzer, 1551 (Nuremberg Collection), Georg Neuschel, 1557 (Viena), Anton Schnitzer, 1579 (Verona), Conrad Linczer, 1587 (Hamburg), Anton Drewelwecz, 1595 (Nuremberg; PL. VI), and the only early French instrument, a bass by Pierre Colbert of Rheims, 1593 (The Hauge).<sup>66</sup>

Con respecto a las fuentes que señalan la fecha más antigua en la que se menciona el sacabuche en España, Knighton presenta un testimonio documental que registra la presencia del instrumento en la primera mitad del siglo XIV. Este registro describe una misa de la asunción de Nuestra Señora en la corte de los monarcas aragoneses. En esa misa los sacabuches de la *alta cappella* empezaron a tañer el gradual, tocaron el *Deo Gratias e Ite Misa Est*. No se sabe exactamente el repertorio que fue tocado, no obstante, por tratarse de esta parte del culto religioso se puede presumir que los sacabuches habrían ejecutado un tipo de improvisación conocida como la Glosa.

Sin embargo, María de Rosario Álvarez Martínez, Juan González Martínez y Camilo Jiménez Vera señalan que encontraron las primeras fuentes al respecto de la aparición del sacabuche en España en el siglo VX. Rosario Álvarez Martínez, a partir de fuentes literarias afirma que «el sacabuche es un instrumento de viento, de registro grave y medio, cromático, que aparece en España hacia la mitad del s. XV.»<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> «Schinitzer-Pousane», Armeemuseum Bayerisches, acceso el 18 de junio de 2021, <https://www.armeemuseum.de/en/actuel/objet-du-mois/61-sammlungen/objekte-des-monats/519-objekt-schnitzer-posaune.html>.

<sup>66</sup> Anthony Baines, *Brass Instruments: Their History and Development* (Nueva York: Dover, 1993), 109. – Los trombones del siglo XVI conservados, con una excepción, son alemanes, hechos por constructores de Núremberg, cuyas dinastías han sido celebradas más allá de la mitad del siglo XVIII [...]. No todos los instrumentos se encuentran totalmente en sus condiciones originales. Los más antiguos son los tenores contruidos por Erasmus Schnitzer, 1551 (Museo de Núremberg), Georg Neuschel, 1557 (Viena), Anton Schnitzer, 1579 (Verona), Conrad Linczer, 1587 (Hamburgo), Anton Drewelwecz, 1595 (Museo de Núremberg), y el único instrumento antiguo francés, un bajo de Pierre Colbert de Rheims, 1593 (La Haya). [Traducción propia].

<sup>67</sup> Álvarez, «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media», 202.



A partir de los trabajos consultados, la fecha que más coincide entre los autores es el siglo XV, principalmente, durante el regimiento de los Reyes Católicos. Luego, se puede percibir que el instrumento siempre estuvo al servicio de los monarcas, pues formaba parte de la capilla real, así como también acompañaba a los monarcas en todas las ocasiones, en concreto, en la anunciación de la presencia real, en los banquetes y en los campos de batalla. Como se registra, por ejemplo, en 1507 durante el encuentro entre Fernando y Felipe, en Nápoles. Los ministriles de los monarcas se unieron para anunciar la llegada de Fernando a la ciudad: «[...] eran cuatro pares de atabales e veinte y seis trompetas italianas e treinta y seis bastardas, con infinitos géneros de músicas, conviene a saber chirimías e sacabuches [...]». <sup>68</sup>

Además, Andrés Bernáldez señala tres veces la presencia del sacabuche al servicio de los Reyes Católicos y de los encargados reales en algunos momentos específicos a fines del dicho siglo. En 1475, el Duque hizo un viaje en guerra desde Sevilla hacia Maestrazgo con una capilla musical: «[...]la cual gente iban de guerra y de fiesta, que el dicho Sr. Duque llevaba muy gran capilla de cantores, con muchas trompetas é chirimías, é sacabuches, é músicas acordadas, é niños cantores de la iglesia mayor, é muchos arreos de vestimentos y ornamentos.» <sup>69</sup>

Con relación a los instrumentos en el ambiente monárquico, el sacabuche es el primer instrumento citado en la relación organológica de Juan del Encina en los últimos años del siglo XV, de hecho, el sacabuche estuvo presente en el primer grupo instrumental del poeta. En investigaciones más recientes, Rosario Álvarez Martínez se registra la presencia del sacabuche con otros instrumentos en diferentes documentos históricos:

No ocurre así en las históricas donde el sacabuche hace acto de presencia desde la primera mitad del siglo en la "Refundición de la Crónica del Halconero de Juan II de Castilla" (Ap. pág. CXV) y poco más tarde en la del Condestable Lucas de Iranzo (Ap. pág. CXXXVIII). Según Lamaña (22), este instrumento de tipo cromático y registre medio y grave, se complementaba en cuanto a tesitura y posibilidades, con el clarín y la trompeta bastarda. Nosotros, sin embargo, lo hemos encontrado en las narraciones cronísticas sonando no sólo con estos dos instrumentos sino con trompetas italianas, chirimías, dulzainas y atabales o con trompetas bastardas, atabales y chirimías (Historia de los Reyes Oatólicos de A. Bêrnúldez. Ap. p&gs. CXLII y s. ) y en otras muchas combinaciones m&s (23) <sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Knighton, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico*, 148.

<sup>69</sup> Bernáldez, *Historia de los Reyes Católicos*, 113.

<sup>70</sup> Álvarez, «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media», 127.

Por lo que se refiere a la presencia del sacabuche en el ambiente eclesiástico, el instrumento estuvo presente en las catedrales españolas, aproximadamente, a comienzos del siglo XVI. Inicialmente, estaba en las festividades más importantes y de gran tamaño como, por ejemplo, las procesiones. A partir de la segunda mitad del mismo siglo, se registra la presencia del sacabuche en los servicios religiosos dentro de las iglesias. Tal como demuestran los manuscritos de la catedral de Valladolid.

Con referencia a las adquisiciones de sacabuches para la catedral de Valladolid, a través de las fuentes consultadas, no fue posible encontrar un testimonio que revele el origen de la compra de dicho instrumento. La atestación más cercana es un fragmento de la acta capitular del siglo XVII: «Dan a Antonio Bermudo, ministril, el sacabuche que se había comprado por cuenta del cabildo con dinero de la mesa de cantores»<sup>71</sup>

Sin embargo, con respecto al manejo estructural del instrumento en España, Beryl Kenyon de Pascual expone una sucinta biografía del compositor Bartolomé de Selma Salaverde, que señala que dicho compositor, no solo era intérprete de sacabuche en la catedral, sino que se había dedicado al oficio de arreglador de instrumentos de viento. Así pues, a partir de las actas capitulares de dicha catedral, consultadas por Kenyon, hay prueba de que Selma había arreglado dos sacabuches para dicha iglesia y que fue pago por ese servicio: «*The only record of his making instruments for the cathedral during his stay in Cuenca is to be found in an accounting item for 1595, which shows that de Selma sold two bajones (double curtals or Choristfagotte) and repaired two sackbuts for the paltry sum of 9,624 maraved's.*».<sup>72</sup>

Bartolomé de Selma, había sobresalido en el oficio de mantenedor de instrumentos de vientos, hasta que empezó a construir sus propios bajones. Incluso, tras el cargo de sacabuchista en la catedral de Cuenca, había pasado a ser mantenedor de instrumentos de la capilla real madrileña en 1616, tal como afirma Kenyon:

---

<sup>71</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:105.

<sup>72</sup> Kenyon, «The Wind-Instrument Maker, Bartolomé de Selma», 22. – El único recuerdo de sus producciones de instrumentos para la catedral durante su estadía en Cuenca está localizado en los libros de fábrica del año de 1595, lo cual demuestra que de Selma vendió dos bajones y arregló dos sacabuches por un valor simbólico, 9.624 maravedís. [traducción propia].

When de Selma handed in his notice to Cuenca cathedral chapter in 1612, what he refrained from mentioning was that he was taking up an appointment as instrument-maker to the royal chapel in Madrid. He occupied that position for only four years, from August 1612 until August 1616. At the time of his death (28 August 1616), which was entered in the San Martin parish records, he was living in the last house on the left in calle del Reloj.<sup>73</sup>

A partir del inventario de Bartolomé de Selma, Kenyon no afirma que el compositor construyera sus propios sacabuches en su taller. Esta idea proviene del hecho de que de Selma no dispuso de los equipamientos adecuados para la construcción de sacabuche, pues, como menciona Kenyon, el compositor no habría tenido un horno que sirviese para la fundición del metal: «*In view of Bartolome's work with sackbuts, it is also perhaps surprising that there is no mention of a furnace (or related equipment) of any shape or size. (Only a brazier (brasero) and a portable stove (alnafe) are listed with the kitchen equipment).*».<sup>74</sup> Abajo, expongo una tabla a partir del inventario de Bartolomé de Selma, mencionado por Kenyon<sup>75</sup>, con los instrumentos que fueron dejado en su taller tras su muerte:

---

<sup>73</sup> Kenyon, «The Wind-Instrument Maker, Bartolomé de Selma», 23. – Cuando de Selma había renunciado su puesto en la catedral de Cuenca, en las actas capitulares de 1612, él omitió que estaba empezando un puesto como constructor de instrumentos para la capilla real en Madrid. Él ocupó este cargo por apenas cuatro años, desde agosto de 1612 hasta agosto de 1616. Cuando murió en 28 de agosto de 1616, él estaba viviendo en su última casa ubicada en la calle del Reloj, según los registros de la parroquia de San Martín. [Traducción propia].

<sup>74</sup> Kenyon, «The Wind-Instrument Maker, Bartolomé de Selma», 25. - En relación a los trabajos con sacabuches de Bartolomé, quizás es sorprendente que no haya mención de un horno, o equipamiento relacionado de alguna forma o tamaño. Apenas un brasero y una estufa portátil están listados entre los equipos de cocina. [Traducción propia].

<sup>75</sup> Kenyon, «The Wind-Instrument Maker, Bartolomé de Selma», 29.

<b>Instrumentos</b>	<b>Testimonio</b>
Bajon	1 baxon de 3 llaves acaba en 300 Rr
<b>Bajon</b>	2 baxones de 2 llaves sin abrir los puntos en 80 rreales
<b>Chirimia</b>	3 chirimias sin abrir los puntos en 66 Rr
<b>Bajoncillo</b>	1 baxoncillo en quinta sin abrir los puntos en 18 rreales
<b>Bajon</b>	2 baxones con 2 llaves cada uno biexos en 44 rreales
<b>Sacabuche</b>	2 sacabuches que al uno le falta una bara y un brocal en 248 rreales

Tabla 1. Instrumentos del inventario de Bartolomeo de Selma Salaverde. Elaboración propia.

Sin duda, de Selma había construido más bajones que otros instrumentos, pues tenía habilidades como carpintero. Por lo tanto, es más factible que construyera bajones. No obstante, no descarto la posibilidad de que el compositor también construyese sacabuches. El hecho de que él no poseyera el equipamiento de fundición del metal no implica su limitación para construir dicho instrumento. Cabe la posibilidad de que de Selma encomendase la fundición de los metales a un forjador y construyese un sacabuche en la fragua del mismo. Por lo tanto, podría ser posible que, entre el siglo XVI y XVII, España poseyera un constructor de sacabuche.

Aunque no se posean testimonios respecto a las producciones de sacabuches en España en los siglos XVI y XVII, actualmente, el país cuenta con un artesano, Tony Esparis que se dedica a los estudios y construcción de réplicas de instrumentos históricos de metal, tanto del sacabuche como de la corneta. Pude personalmente visitar su Taller y tener contacto con algunas réplicas de sacabuche. Por otro lado, esta visita me permitió vislumbrar cómo sería la metodología de construcción de un instrumento histórico.

## 3.2. Morfología del sacabuche

El sacabuche está constituido por una combinación de tres partes. Considerando el comienzo de la producción del sonido hasta su proyección, respectivamente, se encuentra: la boquilla, que está en contacto directo con el instrumentista; el mecanismo de vara, que propone el cambio de las series armónicas; y la campana que proyecta el sonido hacia el ambiente.

Dentro de las publicaciones respecto a las medidas de los sacabuches, los siguientes autores representan los avances en el estudio respecto a dicho instrumento, Anthony Baines fue el pionero en publicar un trabajo, *Brass Instruments: Their history and Development*<sup>76</sup>, que aporta la historia de los instrumentos de metal. Así como también, Henry George Fischer forneó, en el trabajo *The Renaissance sackbut and its use today*<sup>77</sup>, diversas informaciones respecto al instrumento, como los ejemplares preservados, las medidas de las partes del instrumento, etc.

Hannes Vereecke proporcionó una publicación iconográfica más reciente, *The Sixteen-Century Trombone: dimensions, Materials and Techniques*<sup>78</sup>. En este trabajo, el autor presenta un estudio más completo acerca de los sacabuches preservados principalmente en Núremberg. Trata desde la composición química del material hasta los análisis de acústica del instrumento.

Así como la mayoría de los objetos de utilidad cotidiana en la sociedad del siglo XVI, el sacabuche era producido de forma artesanal, hecho a mano por un especialista que se dedicaba a construir instrumentos musicales. A través de las fuentes consultadas, no fue posible identificar una producción concreta de sacabuche en el territorio español, así que, se supone que el instrumento habría sido importado de otro país

En lo que respecta a la composición química del instrumento, los elementos químicos utilizado para la forja del metal, en ese entonces, era una variable combinación, de cobre, zinc y traza de otros elementos, en algún los casos la proporción era de un 70% de cobre y un 30% de zinc.<sup>79</sup> Vereecke menciona que esta proporción no tenía una

---

<sup>76</sup> Baines, *Brass Instruments*.

<sup>77</sup> Henry George Fischer, *The Renaissance Sackbut and its use today* (Nueva York: The metropolitan Museum of Art, 1984).

<sup>78</sup> Hannes Vereecke, *The Sixteen-Century Trombone: dimensions, Materials and Techniques* (Turnhout: Brepols, 2016).

<sup>79</sup> Fischer, *Renaissance Sackbut*, 11.

combinación homogénea, así como también señala que el plomo, estaño, níquel y plata estaban presentes en la composición del material utilizado para la construcción del sacabuche.<sup>80</sup>

Es interesante señalar que, tanto para la construcción de los tubos como para la campana de los instrumentos de viento, el metal era forjado a través de un método químico llamado cementación. En seguida, se producía una especie de hoja de metal que serviría tanto para dibujar las medidas como para desarrollar la forma cilíndrica. En el proceso de construcción, el lutier disponía de una especie de molde fijo en el que se encajaba el metal ya fundido, y el artesano lo golpeaba con un martillo para que tomara la forma geométrica deseada. En ese sentido, Henry George Fischer menciona el método de construcción de los tubos de los instrumentos de viento de metal: «[...] Instead of using rolled metal and seamless tubing, the craftsman beat his brass ingots to the requisite degree of thinness – 0.5 mm for the tubing, which was fashioned by hand. Like the tubing, the bell was also seamed, but joined in this case by a series of overlapping square tabs, a technique that goes back to the time of Tutankhamun.»<sup>81</sup>



Imagen 4. Etapas de la construcción de la campana: Hannes Vereecke, *The Sixteenth-Century Trombone*, página 61.

---

<sup>80</sup> Vereecke, *Sixteen-Century Trombone*, 163.

<sup>81</sup> Fischer, *Renaissance Sackbut*, 11. – En lugar de usar metal laminado y tubos sin costura, el artesano golpea su lingote de latón para adquirir el grado de espesura – 0,5 milímetros para el tubo, lo cual estaba moldado a mano. Así como los tubos, la campana también era cosida, pero, en este caso, unida por una serie de etiquetas cuadradas sobrepuesta, una técnica que data del periodo de Tutankhamun. [Traducción propia].



Imagen 5. Construcción de la campana: Taller Tony Esparis,  
<https://www.instagram.com/tonyesparis/>.

En lo que atañe a las dimensiones de los sacabuches entre los siglos XVI y XVII, se identifican variaciones en los tamaños, según la clasificación del instrumento de tipo alto, tenor y bajo, y también, entre los constructores y, en algunos casos, entre los instrumentos de un mismo constructor. Por no haber testimonio de la metodología de construcción de los instrumentos de metales de aquella época, el cambio de medidas de los ejemplares de un mismo constructor fortalece la proposición de la producción artesanal del instrumento. En este trabajo, presento, a modo de ejemplo, las dimensiones de algunos de los principales instrumentos que se han conservado hasta hoy en día.

Así como fue mencionado anteriormente, las primeras producciones de sacabuche venían del norte de Europa, principalmente de la región que se conoce hoy como

Alemania. La mayoría de estos instrumentos están conservados en el Museo Municipal de Núremberg en la sesión *Art Collections*.<sup>82</sup> Gracias a estos sacabuches conservados, otros investigadores pudieron extraer datos, respecto a las medidas de los mismos, así como realizar estudios comparativos con instrumentos conservados en otras instituciones. A seguir, presento la boquilla producida por Anton Schnitzer que, en la taza, está grabado la palabra «*NVRMBERG*»:



Imagen 6. Boquilla hecha por Anton Schnitzer (1579) preservada en la *Accademia Filarmónica di Verona*: Claudio Martinelli, <https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.424613271005615/2119305754869683/?type=3&theater>.

Anthony Baises señaló medidas de algunos sacabuches conservados hoy en día. Dentro de estas muestras, destaca las dimensiones de algunas boquillas históricas.<sup>83</sup> A continuación, expongo la tabla producida por el autor con las medidas de las boquillas que ello había consultado de algunos sacabuches preservados:

---

<sup>82</sup> «Germanische National Museum» acceso el 12 de junio de 2021, <https://www.gnm.de/en/>.

<sup>83</sup> Baines, *Brass Instruments*, 113.



<b>Boquillas</b>	<b>Max. diam.</b>	<b>Taza diam.</b>	<b>Tubo diam.</b>	<b>Profundidad de la taza</b>
<b>Alto – Birckholtz, 1695 (Nuremberg Collection)</b>	33	21	8	12,5
<b>Tenor – Anton Schinitzer, 1579 (Verona)</b>	37	23,2	8,2	13,9
<b>Tenor – I. Ehe, 1612 (Nuremberg Collection)</b>	37,5	24	8	21
<b>Bass – Colbert, 1593</b>	41	25	8	18,3
<b>Bass – Reichard, 1607 (Nuremberg Collection)</b>	43	28	9	20.5
<b>Bass – I.Ehe, 1616 (Munich, Bayer. Nat. Museum)</b>	43	28	8	20

Tabla 2. Dimensiones de las boquillas de sacabuches: Anthony Baines, Brass Instruments: Their History and Development, página 113.

Tal como enseña la tabla, de hecho, es nítida la diferencia entre los tamaños de las boquillas tanto en las medidas referentes a los sacabuches altos, tenores y bajos, como en la proporción entre los sacabuches de la misma clasificación. A partir de un abordaje dimensional, Fischer menciona las dimensiones de los diámetros de los tubos de los sacabuches conservados. Esta medida varía entre la menor medida encontrada, con 9 milímetro de diámetro, y la variable de mayor valor encontrada, con 10 milímetro de diámetro (o ligeramente un poco más que eso).

Sin Embargo, Hannes Vereecke presenta otras dimensiones de los diámetros de los sacabuches preservados en Núremberg. A partir del sacabuche más antiguo producido por Erasmus Schnitzer en 1551, el autor describe que los tubos presentan una medida superior a 10 milímetros de diámetros, en particular, varían entre 10.8 a 11, los tubos que

corresponden a la parte interna de la vara, y 12.3 a 12.4, los tubos que corresponden a la parte externa de la vara. Estos diámetros no consideran la expansión del cilindro hacia el final de la campana, tal como enseña la figura a seguir:

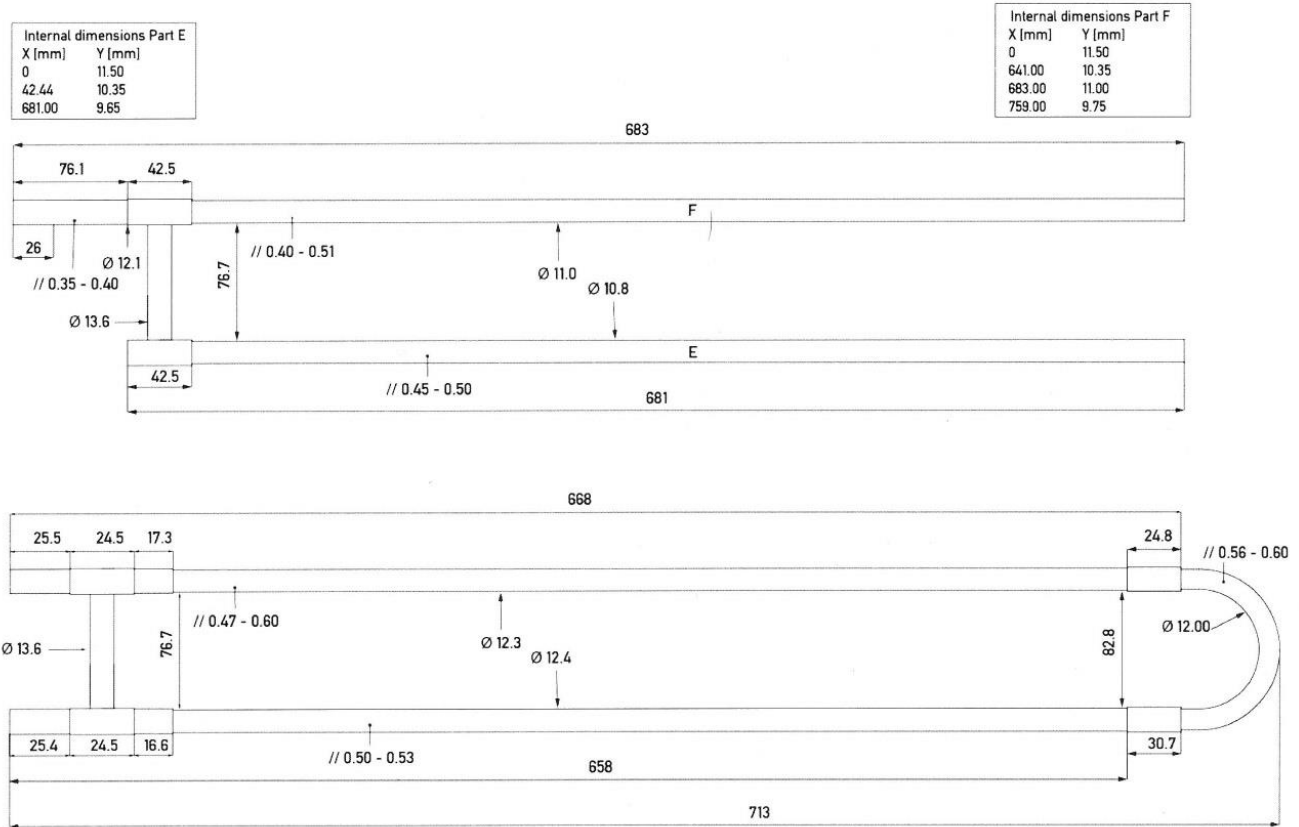


Imagen 7. Dimensiones de la vara del sacabuche Erasmus Schnitzer (1551): Hannes Vereecke, *The Sixteenth-Century Trombone*, página 128.

La campana corresponde al tubo que está conectado por detrás de la vara deslizante hasta la punta donde se proyecta el sonido hacia el ambiente. Entre los aspectos curiosos que distinguen los sacabuches de la Edad Media de los trombones modernos se puede citar el tamaño del diámetro de la campana, por ser relativamente pequeño en comparación al trombón moderno. En segundo lugar, la posición en la que la punta de la campana se encuentra.

Por lo que se refiere al diámetro de la campana, el tubo mantiene el diámetro uniforme desde la salida de la vara. En la medida en que el tubo hace la curva y se direcciona hacia la punta de la campana, el diámetro aumenta paulatinamente hasta el

término de la campana del sacabuche, en este local el diámetro varía entre 9.3 y 9.4 centímetros.

Otro aspecto curioso respecto al sacabuche se refiere al tipo de construcción histórica de la campana. El término de la campana se encuentra en la cuarta posición de la serie armónica del instrumento, mientras que la campana del trombón moderno, que se utiliza hoy día, se localiza en la tercera posición.

Además, otra característica particular presente en la campana del sacabuche son los adornos añadidos en algunas de sus partes. Una de estas decoraciones se ubica en el extremo de dicho instrumento. Este adorno llamado guirnalda es una especie de brazaletes de metal, soldado alrededor de la campana. Generalmente, en estos adornos, solía haber algún tipo de dibujo, sello del constructor o una grafía con el nombre del constructor, la fecha y el lugar de fabricación, como el caso de la imagen siguiente que presenta el lugar, Núremberg, y la fecha en números romanos, «*MDLXXIX*»:



Imagen 8. Campana del sacabuche tenor Anton Schnitzer (1579): Claudio Martinelli, <https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.250268841773393/2107444709389121/?type=3&theater>.

Tras la información que las producciones del sacabuche eran hechas artesanalmente, se supone que la estructura del instrumento no era uniforme, tampoco los tamaños de los tubos tenían exactamente el mismo diámetro. A seguir, la próxima imagen

apunta un esquema que enseña las dimensiones del sacabuche construido por Mag. Alfons Huber, 1653.

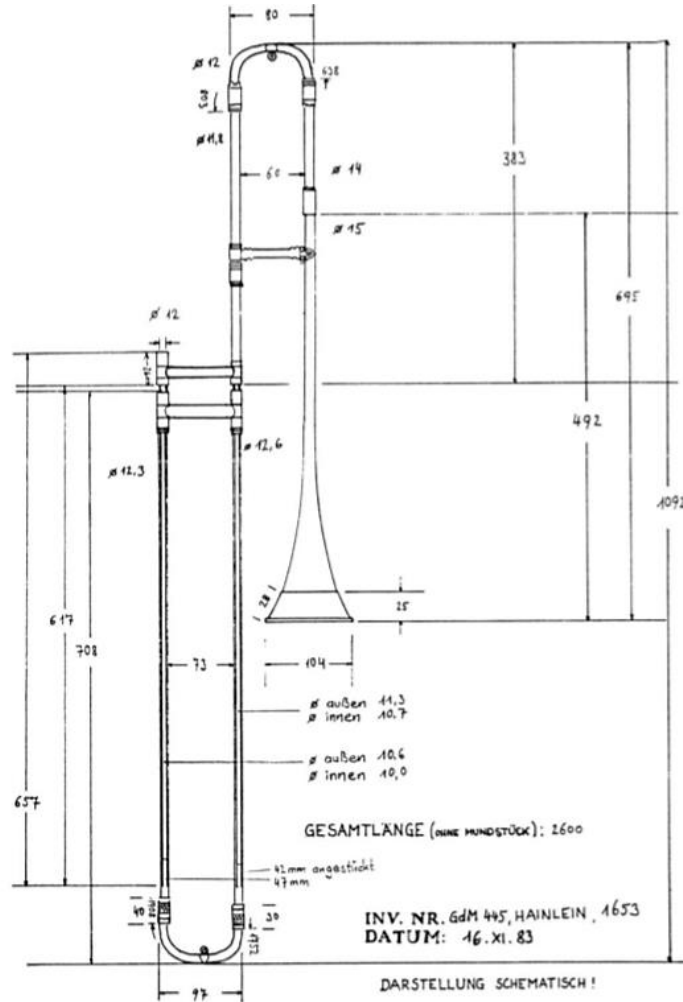


Imagen 9– Dimensiones del sacabuche de Mag. Alfons Huber (1653): Henry G Fischer, *The Renaissance Sackbut and Its Use Today*, página 53.

Así como también, a partir de la Imagen 7 es posible identificar distintos puntos que no presenta homogeneidad en las medidas, por ejemplo, en el diámetro de los tubos de la vara. En ese sentido, se hace evidente la heterogeneidad en las medidas tanto en la representación de arriba en la imagen, que expone la parte interna da vara, como en la representación de abajo, que señala la parte externa de la vara.

### **3.3. Iconografía del Sacabuche**

Al considerar la amplitud de este trabajo, no está pre estipulado catalogar, nombrar y proveer todos los detalles y las dimensiones de los sacabuches conservados hoy en día. En ese sentido, en este tópico, la idea es presentar un panorama del sacabuche y nombrar algunos instrumentos que están preservados en algunas instituciones del mundo.

Dicho esto, la mayoría de los números presentados derivan de informaciones de fuentes secundarias y representan una media general entre estos sacabuches. Sin embargo, algunas informaciones recolectadas provienen de una institución que preserva algunos ejemplares. No obstante, el museo que posee más instrumentos almacenados, *Germanisches Nationalmuseum* de Núremberg, no dispone de libre acceso a las informaciones. A continuación, la tabla expone los principales sacabuches preservados actualmente:

Sacabuches	Constructor	Fecha	Conservado en
<b>Tenor</b>	Erasmus Schnitzer	1551	<i>Germanisches Nationalmuseum</i>
<b>Tenor</b>	Jörg Neuschel	1557	<i>Kunst historisches Museum</i>
<b>Tenor</b>	Anton Schnitzer	1576	<i>Germanisches Nationalmuseum</i>
<b>Tenor</b>	Anton Schnitzer	1579	<i>Accademia Filarmonica di Verona</i>
<b>Tenor</b>	Anton Schnitzer	1581	<i>Palais Lascaris Musée</i>
<b>Tenor</b>	Conrad Linczer	1587	<i>Museum für Hamburgische Geschichte</i>
<b>Bajo</b>	Anton Schnitzer	1593	<i>Sammlung Angewandte Kunst</i>
<b>Tenor</b>	Anton Schnitzer	1594	Universidad de Edinburgh
<b>Tenor</b>	Anton Drewelwecz	1595	<i>Germanisches Nationalmuseum</i>
<b>Bajo</b>	Anton Schnitzer	1598	<i>Bayerische Armeemuseum</i>
<b>Bajo</b>	Reichard	1607	<i>Germanisches Nationalmuseum</i>
<b>Bajo</b>	Isaac Ehe	1616	Museo Nacional de Múnich
<b>Alto</b>	Hieronimus Starck	1670	<i>Germanisches Nationalmuseum</i>

Tabla 3. Sacabuches de los siglos XVI y XVII conservados actualmente. Elaboración propia

### 3.3.1. Erasmus Schnitzer 1551

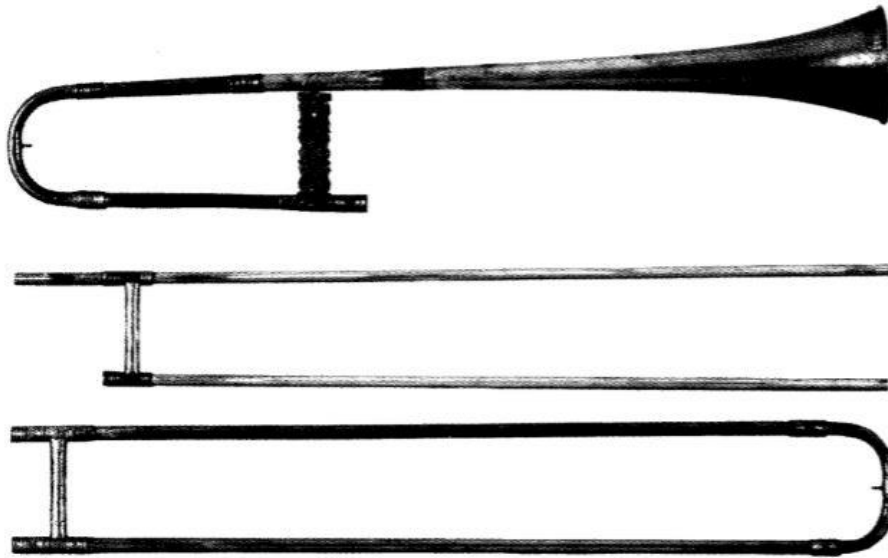


Imagen 10. Sacabuche tenor construido por Erasmus Schnitzer (1551). *Germanisches Nationalmuseum*: Hannes Vereecke, *The Sixteenth-Century Trombone*, página 124.

El sacabuche Erasmus Schnitzer es considerado el más antiguo, pues, entre los sacabuches preservados en los museos, este sería el de fecha más remota. El nombre del modelo lleva el nombre del constructor. El instrumento llegó al museo en 1859, sin embargo, no se sabe en qué lugar había sido conservado antes de llegar allí.

### 3.3.2. Jörg Neuschel 1557



Imagen 11. Sacabuche construido por Jörg Neuschel (1557): *Kunst Historisches Museum Wien*, <https://www.khm.at/en/visit/collections/collection-of-historic-musical-instruments/selected-masterpieces/>.

Este es el segundo sacabuche preservado más antiguo y, también, el único del constructor Jörg Stengel, conocido como Neuschel. Según Raquet y Martius, en 1530, Neuschel se había casado en Núremberg con la madre de Anton Schnitzer, el cual fue su aprendiz en el arte de construir instrumentos de metal.<sup>84</sup> Pues bien, en la guirnalda del instrumento presentado posee el nombre del constructor, «*MACHT JORG NEVSCHEL*», el lugar refiriéndose a Núremberg, «*ZV NVRMB*», y la fecha que fue construido en números romanos, «*MDLVII*».<sup>85</sup>

### 3.3.3. Anton Schnitzer 1576

En lo que concierne a las producciones de sacabuches en el siglo XVI, no se puede dejar de mencionar a Anton Schnitzer, miembro de la familia Schnitzer, la cual fue la más famosa dinastía en el territorio europeo de constructores de instrumentos en dicho siglo. Producían instrumentos de metal, así como instrumentos de madera.<sup>86</sup> Sin embargo, no hay evidencias de que Erasmus Schnitzer, mencionado anteriormente, formara parte de la familia. Anton Schnitzer fue el único constructor de la familia del que se han

<sup>84</sup> Markus Raquet and Klaus Martius, «The Schnitzer Family of Nuremberg and a Newly Rediscovered Trombone», *History Brass Society Journal* 19, (2007): 12.

<sup>85</sup> Vereecke, *Sixteen-Century Trombone*, 129.

<sup>86</sup> Raquet y Martius, «The Schnitzer Family of Nuremberg and a Newly Rediscovered Trombone», 11.



conservado sacabuches hasta la actualidad. Él poseía su taller en el barrio de Núremberg, Grasersgasse, en local próximo al museo *Germanisches Nationalmuseum* donde su sacabuche más antiguo esta conservado.



Imagen 12. Sacabuche tenor construido por Anton Schnitzer (1576). Preservado en *Germanisches Nationalmuseum*: Markus Raquet and Klaus Martius, *The Schnitzer Family of Nuremberg and a Newly Rediscovered Trombone*, página 11.

El segundo sacabuche más antiguo de Anton Schnitzer está conservado en la *Accademia Filarmonica di Verona*, en Italia. A continuación, está la imagen que está en libre acceso en las redes sociales de dicha institución:



Imagen 13. Anton Schnitzer (1579): *Accademia Filarmonica di Verona*, <https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.226186857514925/603917919741815/?type=3&theater>.

Hay que hacer notar que este sacabuche presenta un aspecto interesante en comparación a los demás, pues posee la capacidad de transformarse, ora en tenor, ora en bajo. Este fenómeno acontece debido a que se puede extender la longitud del tubo que se ubica en la curva de la campana. Tales tubos están presentados en la próxima imagen.

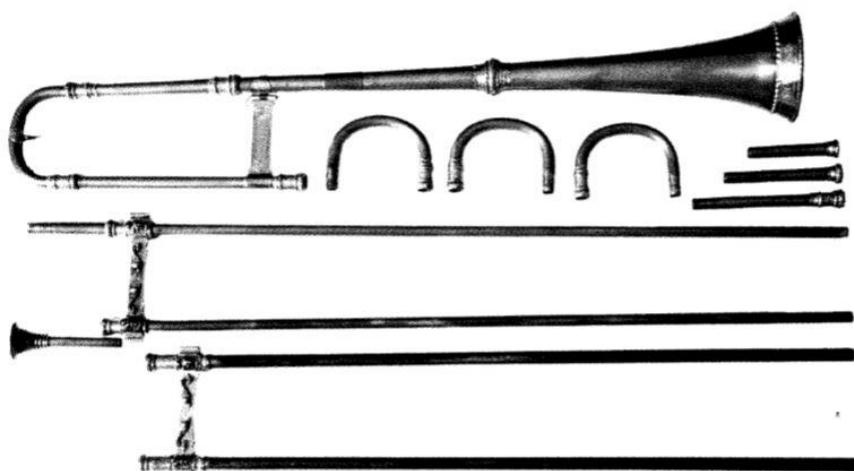


Imagen 14. Sacabuche tenor construido por Anton Schnitzer (1579). Preservado en Academia Filarmonica de Verona: Hannes Vereecke, *The Sixteenth-Century Trombone*, página 134.

A continuación, siguiendo un orden cronológico, el próximo sacabuche de Anton Schnitzer está preservado en el *Palais Lascaris Musée*<sup>87</sup>, en Francia. El instrumento había sido adquirido por un coleccionador llamado Antoine Gautier (1825-1904) y, tras su muerte, el sacabuche fue transferido a dicho museo.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> «Palais Lascaris Musée», Ville de Nice, acceso el 10 de junio de 2021, <https://www.nice.fr/fr/culture/musees-et-galleries/palais-lascaris-le-palais>.

<sup>88</sup> Vereecke, *Sixteen-Century Trombone*, 139.

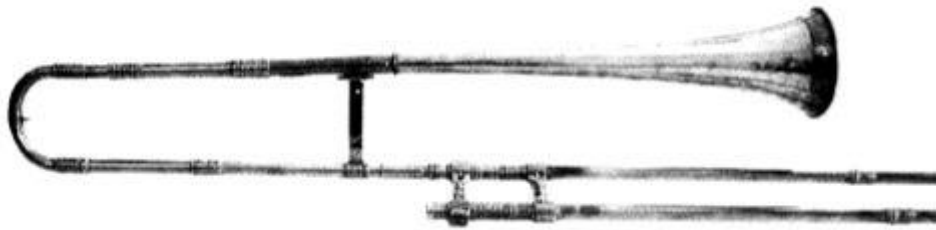


Imagen 15. Sacabuche tenor construido por Anton Schnitzer (1581). Preservado en Palais Lascaris museo: Hannes Vereecke, *The Sixteenth-Century Trombone*, página 139.

En 1593, Anton Schnitzer construyó un sacabuche bajo que esta preservado en la colección de ates de la Universidad de Ates, en Viena. Luego, este instrumento es bien conocido en la comunidad académica, aparte de poseer documentos concerniente al mismo.<sup>89</sup>



Imagen 16. Sacabuche bajo construido por Anton Schnitzer (1593). Conservado en el archivo de la Universität für angewandte Kunst Wien: Hannes Vereecke, *The Sixteenth-Century Trombone*, página 144.

El próximo instrumento que se ha conservado de Anton Schnitzer, está en la sesión de instrumentos musicales históricos de la Universidad de Edinburgh, en Escocia. Sin embargo, el instrumento no mantiene totalmente la originalidad del momento de su construcción, pues en 1984 fue restaurado por Gottfried Büchel.

---

<sup>89</sup> Vereecke, *Sixteen-Century Trombone*, 144.



Imagen 17. Sacabuche tenor construido por Anton Schnitzer (1594): Colección de Instrumentos Musicales Historicos de la universidad de Edinburgh, [http://www.mimo-db.eu/MIMO/infodoc/ged/view.aspx?eid=OAI\\_IMAGE\\_PROJECTS\\_LIB\\_ED\\_AC\\_UK\\_10683\\_18420](http://www.mimo-db.eu/MIMO/infodoc/ged/view.aspx?eid=OAI_IMAGE_PROJECTS_LIB_ED_AC_UK_10683_18420).

Desde 1934 el *Armeemuseum* de Bayern preserva el trombón barroco construido en 1598 por el constructor de Núremberg, Anton Schnitzer. El instrumento posee una extensión de 1,36 metros y se encuentra en un buen estado, pero no se sabe si el instrumento pasó por un proceso de restauración, ya que en el sitio web del museo no se encuentra informaciones respecto a eso. Este sacabuche posee un tallo en su vara, para que se pueda estirar completamente el sistema de deslizamiento.



Imagen 18. Sacabuche bajo construido por Anton Schnitzer: *Bayerische Armeemuseum*, <https://www.armeemuseum.de/en/actuel/objet-du-mois/61-sammlungen/objekte-des-monats/519-objekt-schnitzer-posaune.html>.

### 3.3.4. Sacabuche de construcción anónima

La *Accademia Filarmonica di Verona* posee un sacabuche fechado en 1590, no obstante, se desconoce su constructor. Por presentar en la guirnalda la palabra «*FILARMONIA*», se deduce que dicho instrumento fue construido para la academia.



Imagen 19. Sacabuche anónimo (1590): *Accademia Filamornica di Verona*, <https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.424613271005615/1637878763012387/?type=3&theater>.

A continuación, dicha institución posee un folio suelto, fechado en el año 1590, que testimonia la adquisición del instrumento. En ese sentido, se puede encontrar el siguiente testamento: «Al pedido del Señor Gobernador se solicita a usted Ms Bertiolamio Cartieri que pague al Señor Comendador Giordano Sarego 15 coronas de oro para pagar el nuevo trombón, del dinero que ha ganado de las dos copias de violas vendidas. De la Academia el día 23 de mayo 1590. Spolverin Spolverini delegado del Canciller.» [Traducción propia].

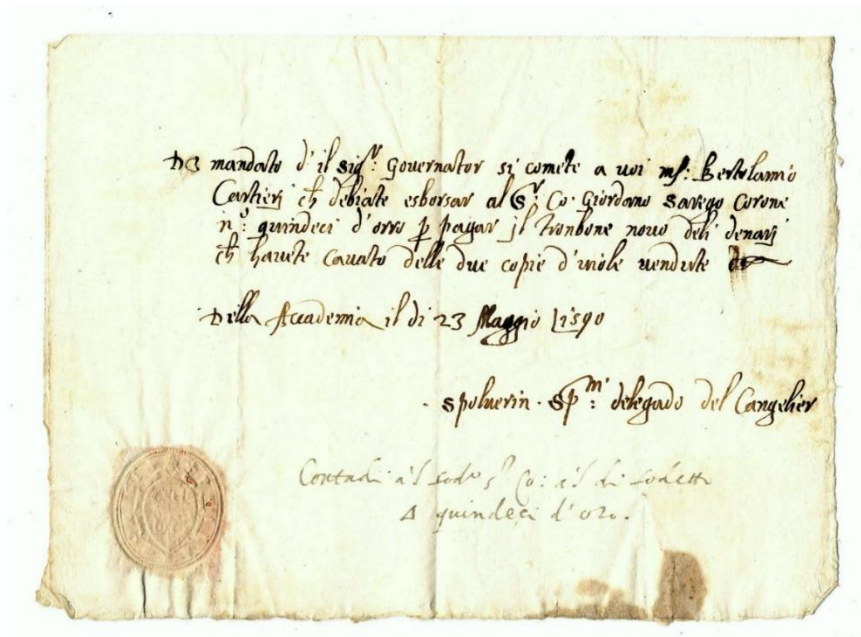


Imagen 20. Folio suelto, compra del sacabuche anónimo por la *Accademia Filarmonica di Verona* en 1590: Archivio Storico, <https://es-es.facebook.com/AccademiaFilarmonicaDiVerona/photos/a.1178141675652767/2088486194618306/?type=3&theater>.

### 3.3.5. Conrad Linczer 1587

El siguiente sacabuche, construido en el año de 1587, es el único conservado del constructor Conrad Linczer. Según Vereecke, es difícil sacar conclusiones respecto a la forma original de dicho sacabuche, pues el mismo había sufrido alteraciones. Incluso, el instrumento fue restaurado por Úrsula Menzel, en Múnich, el día 8 de diciembre de 1988.<sup>90</sup> En la guirnalda del instrumento, también, lleva el nombre del constructor, el lugar dónde fue construido, y la fecha: «CVNRAT LINCZER ME FECIT NVRM MDLXXXVII».

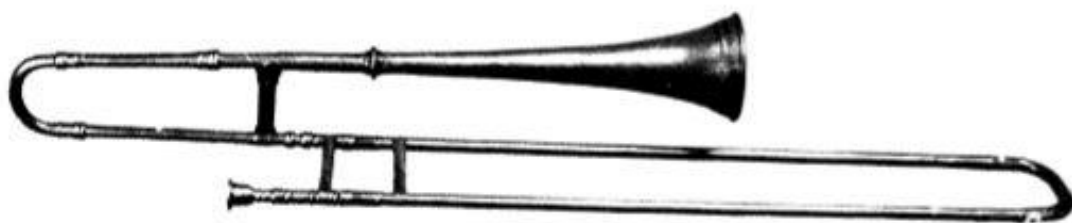


Imagen 21. Sacabuche tenor construido por Conrad Linczer (1587). Preservado en el museo *Für Hamburgische Geschichte*: Hannes Vereecke, *The Sixteenth-Century Trombone*, página 140.

<sup>90</sup> Vereecke, *Sixteen-Century Trombone*, 140 -141.

### 3.3.6. Anton Drewelwecz 1595

El sacabuche de Anton Drewelwecz, es el único sobreviviente del constructor Anton Drewelwecz. En un aspecto general, posee la forma tradicional de los sacabuches tenores construidos en el siglo XVI. Igualmente, en la guirnalda del instrumento lleva el nombre del constructor, lugar y fecha: «*ANTONI DREWELWECZ NVRMBER MDLXXXV*».

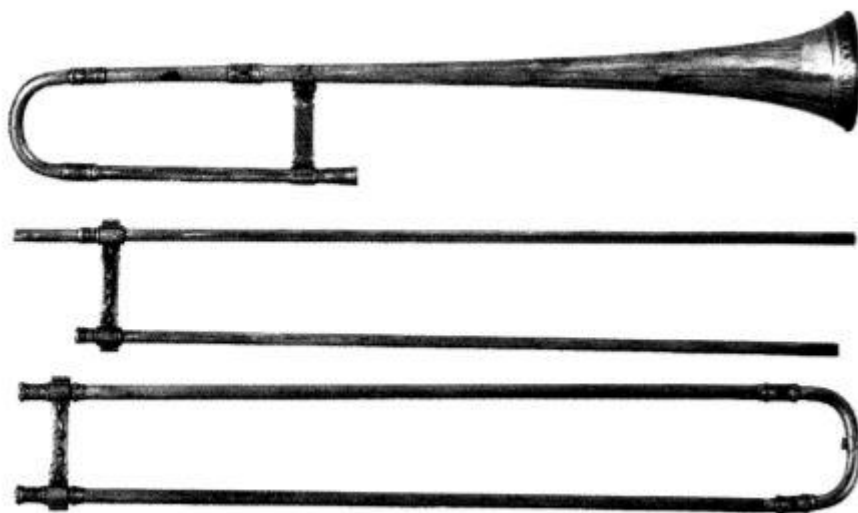


Imagen 22. Sacabuche tenor construido por Anton Drewelwecz (1595). Preservado en *Germanisches Nationalmuseum*: Hannes Vereecke, *The Sixteenth-Century Trombone*, página 151.

### 3.3.7. Isaac Ehe 1612

Este sacabuche fue construido en el siglo XVII. El único que se conoce de Isaac Ehe. Sus informaciones no están disponibles, así que las únicas referencias que pude obtener son relacionadas a medida, citada por Fischer. En ese sentido sus tubos varían de 11.8 a 12.2 milímetros de diámetro, la punta de la campana posee 12,4 centímetros de diámetro.<sup>91</sup> Además, es posible identificar que este sacabuche posee el tallo en la vara, típica herramienta de los sacabuches bajos.

---

<sup>91</sup> Fischer, *Renaissance Sackbut*, 45.



Imagen 23. . Sacabuche bajo de Isaac Ehe, Nürnberg (1612): *Germanisches Nationalmuseum*, <https://www.gnm.de/en/collections/collections-a-z/musical-instruments/>.

Desde de luego, Anton Schnitzer es considerado una figura importante para el ámbito investigativo acerca de dicho instrumento, no solo por haber construido diversos sacabuches, sino también, por el hecho de que un número significativo de los mismos se encuentran preservados hasta la actualidad. Hay que hacer notar que, estos instrumentos poseen una característica en común, excepto el sacabuche preservado en la *Accademia Filarmonica di Verona*, mejor dicho, poseen en sus guirnaldas el nombre del constructor, el lugar donde fue construido, y la fecha en números romano.

A partir de estas informaciones, sería posible desarrollar otra línea de investigación referente a una discusión de la estética de los adornos presente en cada uno. Así como también, identificar los sacabuches que han sido preservados en las instituciones españolas hasta la fecha actual. Cabe añadir que el Museo de la Música de Barcelona posee una colección de sacabuches producidos en el siglo XX, sobre la cual todavía no se ha realizado un estudio específico. Luego, permanece en abierto una búsqueda referente a estos instrumentos, así como también, en relación al hecho de si, realmente, hubo producciones de sacabuche en el territorio español entre los siglos XVI y XVII.



**4. PANORAMA DE LOS MINISTRILES DE LAS  
CATEDRALES ESPAÑOLAS: PROFESIONALIDAD Y  
SOCIABILIDAD DENTRO DE LAS CAPILLAS  
MUSICALES**



## 4.1. Los ministriles y la capilla de música de la catedral de Valladolid

Por lo que atañe a las capillas musicales eclesiásticas en el territorio español, los ministriles tenían como función primordial prestar asistencia musical en las actividades litúrgicas realizadas dentro y fuera de la iglesia. Dichas capillas estaban compuestas básicamente por los siguientes miembros: el maestro de capilla, el organista, los ministriles, los cantores, los mozos de coro y los niños de coro, todos estaban bajo los órdenes del cabildo. Este estudio ya ha dilucidado que contempla los fenómenos oriundos de los ministriles y los hechos alrededor del sacabuche. Dicho esto, los ministriles desarrollaban distintas actividades en relación a los otros músicos de la capilla.

A lo largo del siglo XV y comienzo del XVI, la situación laboral de los ministriles en España no era reglamentada, gran parte de ellos no tenían un puesto fijo, eran pocas las excepciones. Cabe añadir que sus salarios no eran estables, y también que se trataba de una profesión no valorada económicamente. En ese sentido, desempeñar una labor como instrumentistas en ese ambiente implicaba estar sujeto a bastante itinerancia. En otras palabras, los ministriles debían desplazarse de un lado para otro, ofreciendo sus servicios a distintas instituciones.

Sin embargo, la capilla musical de la catedral de Valladolid tenía un aspecto distinto de otras capillas musicales presentes en España. Dicha capilla era compuesta solamente por músicos contratados, incluso los ministriles. Además, en la primera mitad del siglo XVI, las actas capitulares de esta catedral demuestran que, en ese entonces, ya había contrataciones de ministriles. Luego, Caballero apunta la siguiente característica respecto a la capilla musical de la catedral de Valladolid: «La capilla de música en la catedral de Valladolid, a diferencia de lo que ocurría en muchas otras catedrales, estaba formada casi exclusivamente por personal contratado. Según se desprende de la información contenida en los Estatutos, sólo dos de las prebendas del cabildo se destinaban a ministros músicos.»<sup>92</sup>

Esta particularidad se hace aún más evidente al comparar con las otras capillas catedralicias de España en ese entonces, en concreto, los ministriles de la capilla musical de la Catedral de Plasencia. A ese respecto, Serrano afirma: «Los Ministriles, como

---

<sup>92</sup> Carmelo Caballero Fernández-Rufete, *El Barroco musical en Castilla y León: estudios en torno a Miguel Gómez Camargo* (Valladolid: Diputación de Valladolid, 2006), 116.

hombres libres que eran, nómadas que en un principio vagaron entre las ciudades que necesitaron de sus servicios, en principio no estaban sujetos a muchas normas por parte del cabildo, hasta que fueron músicos asalariados del mismo, en el cual acordando un salario aceptaban igualmente unas normas que eran comunes para todos: asistir a las fiestas solemnes e importantes.»<sup>93</sup>En ese sentido, esa característica de un ministril «libre» lo permitía trabajar en distintos lugares mientras estaba a servicio de la catedral, tal hecho que no ocurría en la catedral de Valladolid .

Además, con anterioridad al movimiento de inclusión de los ministriles en las catedrales, había participaciones esporádicas de esos músicos en las iglesias, mayoritariamente, estaban presentes en las procesiones y fiestas de grande porte, pues, debido a cuestiones financieras por parte de la iglesia, había problemas en introducir los ministriles en las actividades rutinarias. En ese sentido, la imagen a seguir es un cuadro preservado en el Museo del Prado y representa una procesión que había ocurrido en Bruselas. Está procesión alude a la presencia de los ministriles en una festividad religiosa. Incluso, expone los instrumentos utilizados por dichos músicos, un bajón, tres chirimías, una corneta, y un sacabuche:



Imagen 24. Procesoión de Nuestra Señora de Sablón, Denis Van Alsloot (1616): Museo Nacional del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fiestas-del-ommegang-en-bruselas-procesion-de/d0d8752d-b012-45d4-a1b1-93ac07c20c12>

---

<sup>93</sup> Serrano, «La música en la catedral de Plasencia», 207.

Ovidio Martínez refuerza en cuál momento los ministriles actuaban y estaban presentes en las festividades religiosas, luego, deja un relato de cómo ocurría en la catedral de Sevilla a principios del siglo XVI:

Desde principios del siglo XVI la Catedral de Sevilla había venido contratando grupos de ministriles no sólo para las principales procesiones del año, como la del Corpus y la de la Ascensión de Santa María, sino que los integraba ya en festividades en el interior de su templo, como la inauguración del nuevo cimborrio de la catedral (1517), los Maitines del Domingo de Resurrección o las Vísperas del Día de San Pedro.<sup>94</sup>

La imagen a seguir es una captura de un cuadro que se encuentra en la parroquia de Santa María del Castillo de Olmedo, Valladolid. Dicha imagen puede ser interpretada como la representación de una procesión religiosa, pues a la izquierda se ubica el Paso Procesional. En esa procesión se encuentra una capilla musical con presencia de algunos ministriles. Incluso, al fondo de la imagen es posible identificar dos sacabuches y un bajoncillo, además de, aparentemente, un grupo de cantores al lado de los ministriles.



Imagen 25. Cuadro que se conserva en la sacristía de la parroquia de Santa María del Castillo de Olmedo con la procesión de la Virgen de la Mejorada: José Ignacio Palacios Sanz, página 94.

Además, López-Caló menciona que, alrededor de 1550, ocurrió lo que fue conocido por «conciencia colectiva», la cual expresa la introducción de los instrumentos en las catedrales para actuar de modo habitual en todas las fiestas, independientemente

<sup>94</sup> Giménez, «Presencia y usos del bajón en Valencia», 75.

de la música vocal.<sup>95</sup> Aparte de los deberes relacionados a la ejecución musical, los miembros de la capilla de la catedral de Valladolid desempeñaban otras funciones en la misma, tanto en relación a los deberes para con la iglesia como actividades extras. En consecuencia, los salarios de los componentes de la capilla también eran distintos.

Las actas capitulares clasificaban las ganancias de los prebendados como racionero y medio racionero. Un músico racionero era el músico con la mayor ganancia entre la capilla, específicamente, quien poseía esta prebenda era el maestro de capilla. El medio racionero tenía la mitad de la ganancia de un racionero. Además, los músicos racioneros tenían asistencia, voz y voto en el cabildo. En ese sentido, Caballero menciona las obligaciones que los músicos contratados deberían cumplir en la catedral:

En cuanto que racioneros de la catedral, los prebendados músicos tenían las mismas obligaciones que cualquier otro miembro del Cabildo: [...]tenían obligación de una primera “residencia de año y día” y una segunda residencia de ocho meses; igualmente, debían asistir al Coro en todos los actos litúrgicos propios de la iglesia, especialmente a las horas del Oficio divino y a la misa mayor, pero también a los aniversarios, interpresentes, etc. También hay una serie de actos fuera de la iglesia – rogativas, procesiones extramuros, etcétera – en que el Cabildo debía asistir en pleno.<sup>96</sup>

Los integrantes de la capilla musical recibían las ganancias en las monedas existentes en ese entonces, el maravedís, ducado, y reales. Mayoritariamente, los pagos provenían del cabildo, así como también, por parte de la administración financiera de la catedral, la Fábrica. Los ministriles recibían un pago por su asistencia y servicio en maitines y horas canónicas, y también por su participación en misas, aniversarios, procesiones de la catedral, etc. Las ganancias en horas eran encargadas por la Mesa Capitular, y las cuantías eran iguales para todos los prebendados. Además de los pagos en dinero, los prebendados, dependiendo de las actividades ejercidas tenían una serie de beneficios en especie, como trigo, vino, cebada, avena y etc.

El maestro de capilla era la figura más relevante dentro de la capilla musical. Él era responsable de organizar la capilla, encontrar músicos para la misma y entre las actividades más importantes desarrolladas estaban como obligaciones ejercer la enseñanza musical, dirigir la capilla y componer para la misma. Cabe añadir que el desempeño de estas funciones esenciales para el buen funcionamiento de la capilla, justificaban el hecho de su sueldo ser más elevado que el de los otros músicos.

---

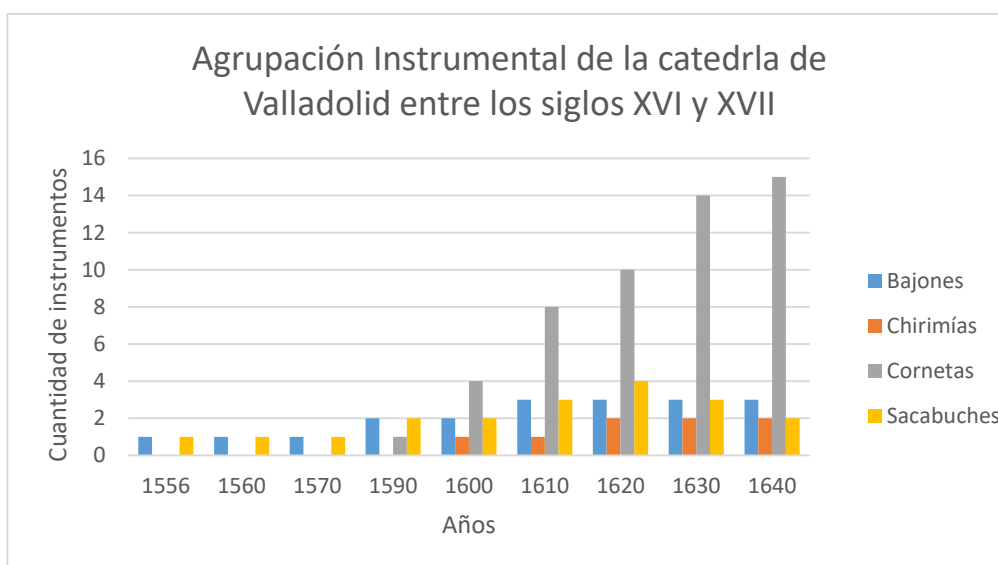
<sup>95</sup> López-Calo, «La música Religiosa en el barroco español: orígenes y características generales», 174.

<sup>96</sup> Caballero, *El Barroco musical en Castilla y León*, 117.

Otro miembro de la capilla musical que tenía un destaque entre los músicos era el organista. Tenía una ganancia mayor que los ministriles, pues como el órgano estaba presente en todos los actos litúrgicos, su actividad implicaba más horas de trabajo.

En cuanto a formación orquestal de ministriles en la capilla de música, es posible montar un panorama respecto a la cantidad de músicos presentes. En la parte ANEXO la tabla 8.5. enseña los ministriles citados en las actas capitulares y sus respectivos instrumentos dentro del periodo estudiado.

A partir de esos ministriles presentes en la catedral de Valladolid, se puede trazar un gráfico para señalar una perspectiva de la instrumentación presente en la catedral de Valladolid entre los siglos XVI y XVII. En cualquier caso, esta representación apunta a una aproximación de la orquestación, ya que no fue posible verificar la fecha de salida de la mayoría de lo ministriles.



Marta Serrano Gil apunta que «La necesidad de los ministriles dentro de los oficios y fiestas de la Catedral era cada vez mayor y por eso gozaban de aumentos de salario, y ayudas especiales [...]»<sup>97</sup>. Es más, considerando los datos de contrataciones de los ministriles de la catedral de Valladolid, las iglesias no solo pasaron a ofrecer aumentos salariales y ayudas, sino que, también, pasaron a aumentar el número de músicos de las capillas. Sin duda, la contratación de cornetas tuvo un crecimiento continuo y de mayor cantidad en comparación a los otros instrumentos.

<sup>97</sup> Serrano, «La música en la catedral de Plasencia», 208.

Además, otro factor interesante de ser resaltado se refiere al impacto sonoro en el auditorio, en otras palabras, el efecto sonoro y perceptivo en el público debido al aumento numérico en la orquestación. En ese sentido, Ruiz comenta acerca de la ampliación en el número de músicos en las capillas explicando como: «La multiplicación de los coros vocales e instrumentales de estas composiciones, unidos a la disposición espacial de los mismos, cambiaría también, radicalmente, el impacto sobre el auditorio.»<sup>98</sup>. Efectivamente, entre las décadas de 1600 para 1610, el auditorio de la catedral de Valladolid había presenciado un gran cambio.

---

<sup>98</sup> Juan Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano: Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, (Granada: Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 2007), 230.



## 4.2. Repertorio de la catedral de Valladolid

Según refieren distintos musicólogos del siglo XX hasta los musicólogos de la actualidad, hay un punto convergente referente al tipo de repertorio que los instrumentistas de aquella época interpretaban. Específicamente, se trataba de un repertorio compuesto para la estructura coral. Así pues, los instrumentos apenas fueron inseridos y adaptados a ese repertorio vocal. Daniel Leech-Wilkinson menciona a Hugo Riemann que, en el siglo XIX, desarrolló un estudio respecto a la música antigua y señala que, a partir del siglo XV, las composiciones de polifonía vocal tenían indicativos de acompañamiento instrumental.<sup>99</sup>

En la catedral de Valladolid, podemos identificar el canto llano, motetes, y villancicos como principales músicas del repertorio predominante en el periodo estudiado. La persona encargada de componer el repertorio para la capilla musical, como ya fue mencionado, era el maestro de capilla. Sin embargo, otros miembros de la capilla recibían remuneraciones por componer para la catedral. Como, por ejemplo, un mozo de coro había compuesto una música mencionada como sonata para la capilla: «Cinco ducados a Andresico, mozo de coro, para hacer una sonata de paño negro.»<sup>100</sup>. Sin embargo, se desconoce el uso del término «sonata» utilizado, ya que el término pasa a ser usado durante el Barroco, en el siglo XVIII. A partir de registros de encomiendas de repertorio de algunas Actas Capitulares, es posible identificar el repertorio predominante en dicha catedral: en 1598, es registrado el pago de un motete, «Mandaron dar a Francisco Guerrero, maestro de capilla de Sevilla, seis ducados por ciertos motetes que invió[*sic*] para la iglesia, en canto de órgano»<sup>101</sup>; y en 1606, el maestro de capilla recibe por haber entregado a la catedral algunos villancicos, «Cuatro ducados de aguinaldo al maestro de capilla “por los villancicos, con que entregue los villancicos primero al mayordomo de la fábrica”»<sup>102</sup>.

Dentro de estos repertorios, es posible percibir que los tipos de composiciones mencionadas con mayor frecuencia fueron los motetes y los villancicos (músicas con textos poéticos) que, generalmente, estaban compuestos con temas de festividades como,

---

<sup>99</sup> Daniel Leech Wilkinson, *Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 5.

<sup>100</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:33.

<sup>101</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7: 73.

<sup>102</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:87.

por ejemplo, para la Navidad, Pasión, Santísimo Sacramento, fiesta de la Virgen de agosto, y Todos Santos, o apenas eran compuestos para las misas. En ese sentido, para profundizar respecto a los villancicos, apunto el profesor Carmelo Caballero Fernández-Rufete quien desarrolló un trabajo de catalogación de los villancicos presentes en el archivo musical de la catedral de Valladolid:

El legajo de textos poéticos de la Catedral de Valladolid consta actualmente de 1549 entradas, de las cuales 1485 (95,87%) corresponden a letras de villancicos. De los sesenta y cuatro ítems restantes (4,13%), cuarenta y tres (2,775%) corresponden a obras profanas -textos de tonos humanos, fragmentos de piezas de teatro breve y otros papeles con anotaciones diversas sin interés musical- y las otras veintiuna (1,355%) contienen otro tipo de documentos no poéticos, básicamente unas pocas cartas dirigidas a Gómez Camargo y a Martínez de Arce, junto con las Memorias de los villancicos enviados por el primero de ellos a otras localidades en los últimos años de su vida.<sup>103</sup>

Otros investigadores como José López-Calo, Higinio Anglés, y Carmelo Caballero Fernández-Rufete mencionaron que en el archivo musical de la catedral existe un manuscrito que recopila una serie de composiciones destinadas a la interpretación instrumental. Dicho documento está catalogado como Manuscrito 12. Una de las hipótesis planteadas por los autores que confirman tal suposición para la interpretación instrumental se refiere a la composición hecha a cinco voces.

En ese manuscrito, se encuentran cinco libretes señalados como triple 1, triple 2, alto, tenor y bajo, siendo que cada voz posee un librete. Fernández-Rufete afirma que estas composiciones pertenecieron al maestro de capilla Miguel Gómez Camargo. Esta afirmación se justifica porque, dos composiciones, poseen la firma del maestro, incluso, es posible percibir que las grafías de las músicas son iguales, uno de los factores que permitiría suponer la autoría de Camargo.

Este manuscrito está organizado con sesenta y seis composiciones presentadas en los libretes como motetes, y sus títulos están nombrados en latín. Todas poseen un *cantus firmus* en la voz de triple 2 que tienen un acompañamiento letrado. No obstante, hay dos composiciones en las que todas las voces, excepto el bajo, poseen letras. La notación se caracteriza por la mensural blanca y, en estos registros, ya poseen una forma más redondeada. Por tratarse de cinco libretes que son independientes uno del otro, considerando que cuatro voces de estas composiciones no poseen letra, es posible deducir que fueron destinadas a los ministriles.

---

<sup>103</sup> Caballero, «En el principio era el verso», 539.

En lo concerniente a cómo podría ser la interpretación del repertorio en la catedral, Juan Ruiz Jiménez desarrolló una investigación sobre el repertorio del Renacimiento de la Catedral de Sevilla. Dicho esto, al considerar la estandarización de los rituales en las iglesias católicas, su trabajo sirve como base para entender cómo funcionaba la dinámica musical en los cultos religiosos. El autor comenta que la capilla musical participaba de las misas, del servicio de las horas, de la liturgia de la Semana Santa, y de la festividad de Todos los Santos y Fieles Difuntos.

Ruiz señala que el servicio litúrgico de las horas fue el principal responsable de la consolidación del repertorio catedralicio, pues en la hora de Vísperas, se daba una gran atención y espacio para el desarrollo a la actividad musical.<sup>104</sup> Luego, menciona la dinámica del salmo de Víspera, que tenía una alternancia entre el coro, los ministriles y el órgano:

La salmodia de Vísperas, en el uso secular, estaba constituida por cinco salmos, enmarcados por sus correspondientes antífonas. En 1630, Sebastián Vicente de Villegas, al tratar sobre las festividades de primera clase, sólo da cuenta de la alternancia de los diferentes efectivos musicales de la catedral en la interpretación de estos salmos. Ordena que el primero y el quinto se canten alternando la capilla de música con los ministriles. El tercero presentaba una mayor variabilidad, ya que el relevo se produciría entre una voz o instrumento al órgano, que cantaría uno de los versos, y el coro, que entonaría, en canto llano, el siguiente.<sup>105</sup>

Como ya mencionado, las conmemoraciones de Semana Santa representaban un momento de mucha actividad musical en las catedrales, como procesiones, encomiendas de repertorio, contrataciones de músicos cuando necesario, etc. Ruiz indica los momentos de la liturgia de la Semana Santa en los que había participaciones musicales: «Dentro de la actividad musical desplegada en la liturgia de la Semana Santa destacan las pasiones y las lamentaciones, además de otra serie de piezas emblemáticas, como son el himno procesional *Gloria laus* y el salmo *Miserere*.»<sup>106</sup>

Incluso, Ruiz menciona en el segundo capítulo, acerca de la Semana Santa, que la capilla de música alternaba el himno con el canto llano: «Continuaba la procesión hasta llegar a la puerta de la catedral llamada de la Entrada de Cristo en Jerusalén, mientras se iba cantando la antífona “*Ave Rex Noster*”. Acabada esta antífona, se iniciaba, en canto llano, el himno “*Gloria laus*”, en la parte exterior de la iglesia, mientras que la capilla de

---

<sup>104</sup> Ruiz, *La Librería de Canto de Órgano*, 239.

<sup>105</sup> Ruiz, *La Librería de Canto de Órgano*, 240.

<sup>106</sup> Ruiz, *La Librería de Canto de Órgano*, 262.

música aguardaba en el interior del templo. Una vez cerrada la puerta, comenzaba su ejecución polifónica, alternando con la repetición en canto llano, varias veces.»<sup>107</sup>

. En lo que se refiere a la dinámica musical en las procesiones, la festividad de *Corpus Christi* de la catedral de Sevilla enseña cómo estaba dispuestos el orden de ejecución del repertorio musical:

Con órgano, ministriles y músicos, tañendo cada instrumento destes [*sic*] de por sí, primero el órgano y luego los ministriles y luego, todos juntos con la música... y la [procesión] de después de Maitines es más solemne con chanzonetas y motetes. Antes y a el *Tantum ergo* se canta con todos los instrumentos y órganos grandes y pequeños y repique de campanas a que corresponden las de la ciudad y acabada la oración y el verso *Benedicamus domino*, se cubre el Santísimo con cortina.<sup>108</sup>

En suma, estos testimonios dejan claro que, tanto en el ambiente interno como externo de las catedrales, los ministriles no tocaban siempre en todas las actividades musicales, es decir, alternaban las ejecuciones, una vez con el órgano, otra con el canto llano, hasta incluso con el propio coro de la capilla, así como también, tocaban simultáneamente con el coro y el órgano.

---

<sup>107</sup> Ruiz, *La Librería de Canto de Órgano*, 263.

<sup>108</sup> Ruiz, *La Librería de Canto de Órgano*, 249.

### 4.3. Sociabilidad dentro de la capilla musical de Valladolid

Como en cualquier campo social, la capilla musical de la catedral de Valladolid se caracterizó por constituir un ámbito cultural que seguía un orden de relaciones propias, una lógica interna de funcionamiento, que poseía una historia específica, y valores condicionados a una estructura social.

Este conjunto de relaciones puede ser comprendido a partir de un prisma sociológico que considere los valores simbólicos respecto a la posición de este grupo en el campo simbólico, en el que el primero se encuentra inserido. En este caso, el campo simbólico era el ambiente eclesiástico del siglo XVI y XVII. En ese sentido, Pierre Bourdieu plantea valores semióticos para desarrollar un análisis referente a los fenómenos sociales de un determinado grupo, desde este prisma sociológico:

El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo...) entre posiciones (...). Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones. Todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos que están puestos en juego en el campo.<sup>109</sup>

Pues bien, dentro de este ambiente los miembros de la capilla musical tenían una relación de subordinación referente al cabildo, pues este detentaba la autonomía en la iglesia por ser encargado de las administraciones financieras, de estipular la legislación para la incorporación, y de difundir los valores estructurales de la iglesia que pertenecía. Hay que hacer notar que todas las actividades dentro de la iglesia deberían seguir la ética y los valores culturales de la iglesia católica.

En ese sentido, la música eclesiástica también seguía los matices de la filosofía católica. En aquella época, la música religiosa era considerada un elemento perfecto entre los hombres, pues se veía como una dádiva enviada por Dios a los hombres. Luego, la música religiosa, tanto en la composición, la ejecución como la formación orquestal estaba subordinada a los valores estructurales de ese ámbito, así como también subordinada a los elementos de la ética católica y de la divinidad.

---

<sup>109</sup> Pierre Bourdieu apud Fernán del Val Ripollés, «Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares», *Methaodos Revista de Ciencias Sociales* (2015): 35, <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>.

Por consiguiente, esta visión implicó cambios en el campo musical más amplio y en los propios músicos, en relación a los procedimientos, su compromiso con la música divina, etc. En particular, la consolidación del fenómeno social interno respecto a la vinculación exclusiva de los músicos que ejercían oficios en la iglesia con la propia iglesia. Ese hecho, paulatinamente, fue siendo concretizado a partir de decisiones estipuladas por el cabildo.

El discurso del vínculo exclusivo de los ministriles con la iglesia católica pasó a delimitar la actuación de estos músicos, en un ámbito general, en las instituciones religiosas del territorio español. Es el caso de la catedral de Jaén en 1571, que el cabildo prohibía que los miembros de la capilla musical participasen de eventos particulares no vinculados a la iglesia: «no es cosa deçente[sic] que la música que's[sic] dedicada al servicio del culto divino [...] se traiga en cosas profanas».<sup>110</sup>

El mismo fenómeno tuvo lugar en la catedral de Valladolid, la capilla musical, como cualquier otro conjunto, no podían actuar fuera de la iglesia sin la debida orden del cabildo. Los incumplimientos de estas órdenes tenían como consecuencia puniciones de tipo económico y, en último caso, el despido del infractor. En ese sentido, en 1570, es registrada en las Actas Capitulares General del Cabildo la siguiente advertencia: «Mandaron que los músicos de esta iglesia no vayan a hacer fuera de esta iglesia a otra alguna oficio[s] públicos sin el maestro de capilla, en manera que hagan capilla, so pena de un ducado a cada uno que lo contrario hiciere, aplicado para la fábrica desta[sic] iglesia.».<sup>111</sup>

Cabe añadir que, después del comunicado de 1570, fueron registrados diversos avisos y comunicados en las actas capitulares enfatizando el compromiso que los músicos deberían tener con la iglesia. Esas advertencias explicitaban las sanciones, en penas y multas severas, para los infractores, así como también, en último caso, la punición máxima. A seguir, la tabla señala los registros de los hechos:

---

<sup>110</sup> Ruíz Jiménez 2004 apud Giménez, «Presencia y usos del bajón en Valencia», 77.

<sup>111</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:54-55.

Año	Motivo	Descripción
1613	Advertencia	Que ninguno de los cantores y ministriles salga a cantar fuera con otra capilla, sino sólo con la de la iglesia
1613	Advertencia	Que se advierta a los cantores y ministriles que no salgan de Valladolid (sic) sin licencia, so pena de un ducado de multa a cada uno.
1614	Despido	Despiden a los ministriles Villacampa y Soto, pues se fueron fuera de Valladolid el día de Nuestra Señora de septiembre
1626	Despido	Despiden a Juan García, músico de corneta y chirimía, y a Melchor Rey, bajón, por desobedientes al mandato del Cabildo de que no fuesen solos a ganancias particulares sin la capilla de la catedral
1627	Multa	25 reales de multa al bajón y otros 25 al corneta porque fueron a Medina del Campo sin licencia, y que se apliquen para la capilla de Nuestra Señora del Sagrario
1631	Multa	Hecha relación de que el maestro de capilla de esta santa iglesia había penado a Gaspar Ramiro, corneta, con nueve reales, por haber tañido en la iglesia de Santiago contra lo acordado por el Cabildo y que había sido con intervención del señor deán, acordó el Cabildo que la pena estaba bien echada, y así la confirma y de nuevo pena el dicho quince reales más y que se los bajen del salario de este mes

Tabla 4. Avisos y comunicados a los ministriles de la capilla musical de la catedral de Valladolid. Elaboración propia.

Aparte de las cuestiones que se refieren a la moralidad de la iglesia católica, que influenciaba a la hora de establecer reglas para el vínculo entre los músicos y la institución, hay que hacer notar que estas actuaciones extra-catedralicias generaban conflictos de intereses entre los propios músicos. Es probable que, al tener la posibilidad de acceder a ganancias externas, comenzasen a elegir en dónde presentarse y esto ocasionaría inconvenientes que afectarían directamente a la propia capilla musical.

No obstante, existían actividades extra-catedralicias ejercidas por los ministriles que eran permitidas sin ningún tipo de cuestionamiento por parte de la iglesia. Esto ocurría cuando el Rey solicitaba asistencia musical a una catedral. Así, por ejemplo, en 1602 las actas capitulares mencionan a un ministril que sirvió al Rey en dos ocasiones en el mismo año: «Se dio licencia a Diego Gómez, corneta menestril[sic], para que pueda ir con Sus Majestades de los reyes nuestros señores a esta jornada de Ampudia[?], con que

deje en su lugar quien acuda al servicio del coro entre tanto que viene, por ocho días»<sup>112</sup>. Y a este mismo músico se dice también: «Se concedió licencia a Diego Gómez, chirimía, para acompañar al rey en la jornada que hace, pues ofreció dejar otro ministril en su lugar»<sup>113</sup>.

La asistencia musical a la capilla real por parte de la iglesia, no era visto como problemático para el desarrollo de la capilla, sino, al contrario, pues correspondía al orden de relaciones y valores estructurales de la catedral, dentro del campo, en la sociedad de ese entonces. Así podemos percibir que, a través del análisis del campo musical, las producciones artísticas y la interpretación están en un sistema de relaciones con el campo político, social, cultural y económico.

En ese sentido, el factor condicional que determinaba la exclusividad de los ministriles para ejercer sus oficios en las iglesias y el hecho de las excepciones específicas relacionadas a la asistencia musical al rey, a mi juicio son un reflejo de ese conjunto de relaciones presentes en esa sociedad. En particular, la sociedad de la Edad Media, un reflejo de las relaciones con las autoridades sociales, el rey y la iglesia.

Considerando la perspectiva de las relaciones sociales presentes en un grupo social, la capilla musical de la catedral de Valladolid, así como cualquier otro conjunto musical, constituyó una unidad heterogénea, compuesta por un conjunto de personas distintas, cada una con su personalidad y características individuales, que poseían diferentes rangos de edad entre ellos, entre otros aspectos que podían diferenciarlos. Así también, la participación de los músicos en la capilla probablemente estaba motivada en intereses y aspiraciones específicos, según el punto de vista de cada uno.

Al considerar toda esa diversidad humana presente en aquel ámbito, por consiguiente, no se podía evitar que, en algún momento, esas personalidades entrasen en conflicto. En ese sentido, en las actas capitulares hay algunos registros de incompatibilidad entre los propios miembros de la capilla. A seguir, presento una tabla con diversos hechos que tuvieron lugar en distintos años a lo largo de la existencia de ese grupo musical, así como las medidas tomadas por parte del cabildo:

---

<sup>112</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:78-79.

<sup>113</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:80.



Materia/Asunto	Lugar de Registro y Fecha	Descripción del hecho y los implicados
<b>Queja de un ministril</b>	20/12/1604	“Este día se presentó una petición de Miguel Navarro, en que se queja que los compañeros ministriles no le han pagado la ganancia que el Cabildo le mandó pagar y otra a que estuvo, y el Cabildo mandó que los apuntadores le paguen del salario que ellos llevan”
<b>Demisión</b>	12/2/1616	Despiden a Castillo, corneta, por los problemas que tiene con todo el mundo. Ya estaba avisado
<b>Demisión</b>	19-6-1651	Despiden Ignacio salinas, corneta, por la discusión que tuvo con Francisco González, ministril, y que se reprenda a Gonzales, y al dicho Ignacio de Salinas se le dé el salario de dos meses, junio y julio, para que con él pueda irse
<b>Multa</b>	11-9-1650	Cincuenta reales de multa al corneta, a Luis y a Capistrúa[sic], por diferencias con el maestro de capilla

Tabla 5. Relaciones de sociabilidad en la capilla musical de la catedral de Valladolid.

Elaboración propia.



**5. CARACTERIZACIÓN DE LOS MINISTRILES DE  
SACABUCHE**



## 5.1. Ministriles de sacabuche de la catedral de Valladolid

A partir de las Actas Capitulares del Cabildo General y de los libros de fábrica, es posible comprobar que la catedral de Valladolid poseía, en su capilla musical, ministriles de sacabuche desde la segunda mitad del siglo XVI. Además, hay un factor interesante que fue posible conocer. En definitiva, estos ministriles sin duda eran poli-instrumentistas, es decir, prestaban servicio a la iglesia tocando más de un instrumento. Desde este punto de vista, Torrente menciona que la manifestación de músicos poli-instrumentista ya tenía una tradición desde la Capilla Real: «Era habitual que los ministriles tocaran varios instrumentos, ya que la disposición más común para los cuatro registros vocales era corneta (o chirimía), bajoncillo, bajón y sacabuche.»<sup>114</sup>. Así, sería posible inferir que podrían haber existido otros instrumentistas más que tocaban el sacabuche, a parte de los mencionados explícitamente en las fuentes consultadas.

Las actas capitulares señalan específicamente los tipos de instrumentos que esos instrumentistas ejecutaban, hay actas en las que se menciona el nombre del instrumento y el término «ministril». Sin embargo, se puede deducir que el uso recurrente de esta terminología utilizada en el cuerpo del texto de las actas no hace referencia al instrumentista, sino que al instrumento.

En el siglo XV, ocurrió un caso semejante respecto a esa definición terminológica relacionando ministriles con instrumento. Rosario Álvarez Martínez plantea una reflexión sobre la narrativa de la crónica *Don Juan II de Castilla de Alvar García de Santa María* que las proclamaciones del rey don Juan estaban acompañadas de «menestriles». El término «menestriles» no referenciaba a los músicos, sino a sus instrumentos.<sup>115</sup> A continuación, en las actas capitulares de la catedral de Valladolid, encontramos esta caracterización que puede interpretar el término «menestril» como referencia a un instrumento:

---

<sup>114</sup> Torrente, «Música de plata en un siglo de oro», 47.

<sup>115</sup> Álvarez, «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media», 196.

Se recibió a Francisco Ruiz, ministril[sic] y corneta, con salario de ciento y treinta ducados de salario (sic) en cada un año, repartidos en esta forma: por la chirimía, diez y seis mil maravedises, paga mitad la fábrica y mitad mesa capitular; demás de esto se le da por la corneta treinta y dos mil y seiscientos y cincuenta maravedises, a cuenta de mesa de cantores, repartido por meses, cada mes tres mil y ochocientos y treinta maravedises, y en gallinas la noche de Navidad dos mil y setecientos y noventa maravedises<sup>116</sup>

Francisco Ruiz fue presentado como ministril y corneta, luego, más adelante está especificado que su salario había sido dividido entre dos partes: la primera parte, la chirimía, la cual no fue especificada en la caracterización del instrumentista; la segunda parte, referente a la corneta, el instrumento que fue especificado en su caracterización. Es decir, interpreto que la referencia a «ministril» sugiere, en un aspecto general, otro instrumento, y en el caso específico de Francisco Ruiz, la chirimía.

En ese sentido, siguiendo la línea de raciocinio presentada, el acta a seguir caracteriza el ministril como tañedor de corneta, así como también, como ministril. Sin embargo, no especifica o aclara qué instrumento representa el término «ministril». Por tanto, considerando el ejemplo del acta de Francisco Ruiz, y por la existencia de esta esfera de ministriles poli-instrumentista, se podría deducir que la terminología ministril utilizada en el cuerpo del texto de las actas haría alusión al hecho de que el instrumentista tañía otro instrumento: «Que se reciba a Bernardo Pérez, corneta y ministril, y se concierte con él en lo menos que se pueda.»<sup>117</sup> A continuación, fue posible encontrar un ministril que tocaba instrumentos de familias instrumentales distintas, como es el caso del sacabuchista Juan del Portal Ibarra que tocaba el sacabuche y también el arpa.

En fin, por haber muchos registros y actas de los manuscritos que no especifican el otro instrumento que estos ministriles tocaban, como es el caso del ministril Bernardo Pérez ya mencionado, no se puede determinar cuántos ministriles de sacabuche, de hecho, pasaron por la capilla musical. Luego, en este trabajo cabe especificar apenas los ministriles que fueron mencionados como instrumentista de sacabuche.

A continuación, presentaré los ministriles de sacabuche que pasaron por la catedral de Valladolid dentro del límite temporal estipulado en este estudio. De acuerdo con las fuentes que mencionan los ministriles que tocaban dicho instrumento, pasaron por la capilla musical de dicha seo cuatro ministriles de sacabuche.

Pedro López fue el primer sacabuchista encontrado. El ministril es mencionado tanto en las actas capitulares como en el libro de fábrica. Luego, su ganancia inicial estaba

---

<sup>116</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:82.

<sup>117</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:74.

repartida entre el cabildo que le proporcionaba veinte ducados por año y la Fábrica que le pagaba veinte mil maravedís por año. En las actas capitulares, Pedro López está mencionado de la siguiente forma: «Acordaron recibir a Pedro López, que tañe el trompón, para que le taña, y la corneta ansimismo[sic], para que taña uno y otro, por veinte ducados que le prometen dar cada un año, con que se obliguen él y su padre sirva todos los días que se cantare canto de órgano.»<sup>118</sup>

A partir de otro acuerdo, Pedro López habría sustituido a otro ministril que había sido despedido. Por tratarse de una sustitución, deduzco que el ministril que fue despedido, Domingo Gómez, podría haber sido un ministril de sacabuche. Sin embargo, por no poseer la fuente que explicita que Domingo Gómez fue un ministril de sacabuche, no lo he contabilizado como un ministril de sacabuche que pasó por la catedral. A seguir, expongo el acta que menciona esta sustitución: «Este mismo[sic] día mandaron sus mercedes que corra el salario al que Pedro López tiene para taña en lugar de Domingo Gómez, y que le corra el salario desde que el otro se fue.»<sup>119</sup>.

El siguiente instrumentista que había sido contratado fue Francisco de Soto. A partir de los registros referentes al pago de los ministriles en la contabilidad capitular, en el año 1596 consta el pago para un ministril con el nombre de Francisco, pero sin su apellido. No obstante, un registro del año 1628 de las Actas Capitulares General de Cabildo menciona que Francisco de Soto servía a la iglesia como tañedor de sacabuche por 32 años, así pues, se puede deducir que fue contratado en 1596. «Cinco mil maravedises de aumento sobre los 12.000 que tiene, a Francisco de Soto, ministril, “por haber 32 años que sirve en esta santa iglesia, con mucho cuidado y amor”»<sup>120</sup>.

Francisco de Soto fue uno de los ministriles de sacabuche del que se sabe la fecha de su llegada y salida en la capilla musical, mientras que los otros ministriles apenas la llegada. Dicho músico sirvió a la catedral de Valladolid hasta su muerte que tuvo lugar en 1648. La siguiente acta testimonia ese hecho: «En la muerte de Soto, sacabuche, se representó al cabildo la necesidad con que murió, que el racionero Francisco Alonso vaya a su entierro.»<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:50.

<sup>119</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:49.

<sup>120</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:114.

<sup>121</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:153.

Francisco de Vera fue el tercer sacabuchista contratado en 1615; además, su ganancia no está estipulada anualmente, sino que mensualmente: «Reciben a Francisco de Vera, ministril sacabuche, con 12 ducados de salario al año, pagados por meses.»<sup>122</sup>

El cuarto ministril de sacabuche encontrado fue Juan del Portal Ibarra. Así, como ya fue mencionado, Ibarra era un poli-instrumentista, pero en las actas no se especifica cuál era su ganancia por cada instrumento. Su salario se refiere a un pago general: «Reciben a Juan del Portal Ibarra, ministril de sacabuche y juntamente músico de arpa, con 15.000 maravedies cada año de salario.»<sup>123</sup>

Sin embargo, Juan del Portal Ibarra no permaneció ni siquiera un año en la catedral, había intentado una negociación de salario con el cabildo y le fue rechazada. Luego, fue despedido en 1625: «Juan del Portal Ibarra, ministril de sacabuche, dice que en Palencia le ofrecen más salario y que si aquí le dan algún aumento se quedaría con mucho gusto; “acordó el Cabildo que se fuese en buena hora”».<sup>124</sup>

En suma, por tratarse de una investigación historiográfica, los datos a ser analizados dependen de los testimonios de las fuentes. En ese sentido, a partir las fuentes utilizadas para esta investigación, tanto las secundarias Actas Capitulares del Cabildo General catalogadas por López Calo, como las primarias de los Libros de Fábrica, se concluye que hubo apenas cuatro ministriles de sacabuche que fueron mencionados y especificados como ejecutantes de dicho instrumento.

---

<sup>122</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:103.

<sup>123</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:110.

<sup>124</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:110.



<b>Ministriles</b>	<b>Instrumentos</b>	<b>Año</b>	<b>Salario Inicial Fábrica/año</b>	<b>Salario Inicial Mesa Capitular/año</b>
<b>Pedro López</b>	Sacabuche y Corneta	1566	20.000 Maravedís	20 Ducados
<b>Francisco de Soto</b>	Sacabuche	1596	1665 Maravedís	x
<b>Francisco de Vera</b>	Sacabuche	1615	x	12 Ducados
<b>Juan del Portal Ibarra</b>	Sacabuche y Arpa	1625	15.000 Maravedís	x

Tabla 6 – Ministriles de sacabuche de la catedral de Valladolid. Elaboración propia.

Las otras funciones ejercidas por los ministriles, generalmente, se trataba de la enseñanza de los instrumentos de viento. Dicha enseñanza era destinada a los jóvenes estudiantes de música que estaban en proceso general de aprendizaje musical, preferencialmente, los mozos de coro o, hasta incluso, los niños de coro. Este proceso ocurría cuando uno de esos aprendices tenía buen desarrollo en los estudios musicales y presentaba interés en aprender un instrumento. En ese sentido, podría acompañar a un ministril que le iba a enseñar las técnicas del instrumento deseado.

Por lo tanto, ese soporte técnico fornecido por los ministriles resultaba en una remuneración extra. Fue posible encontrar un testimonio concreto de esa labor ejercida por Pedro López, ministril de sacabuche. «Cinco mil maravedises de aumento a Pedro López, ministril, “por el mochacho[sic] pequeño, con que venga siempre a tañer, de suerte que tañan a cinco voces.»<sup>125</sup>. Tras dos años de ese registro, Pedro López fue remunerado otra vez, luego, se hace evidente que ese ministril desempeñaba un buen papel docente:

<sup>125</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:52.

«Cinco mil maravedises de aumento a Pedro López, ministril, “por razón de un muchacho que comienza a tañer.».<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:54.

## 5.2. Evolución salarial de los ministriles de sacabuche

La búsqueda de datos relacionados con el salario de los ministriles y su evolución, a lo largo del periodo estudiado, se debe al interés de identificar la profesionalización de estos músicos de la época. Es decir, entender esa esfera de comercialización del trabajo de los músicos que caracteriza una labor profesional. En ese sentido, dicha profesionalización posee una relación directa con las contrataciones de los ministriles en las catedrales.

Además, en las contrataciones de la catedral de Valladolid, los pagos de los ministriles eran asumidos por dos partes de esta institución: una, por la Mesa Capitular, bajo decisiones del cabildo, y la otra, por la Fábrica. Así, cada una de estas partes destinaban una cuantía para la ganancia de los ministriles, generalmente, compartían la mitad de los pagos.

Hay que destacar que, en los libros de fábrica las indicaciones de los pagos anuales de los ministriles, ora están señalados, en particular, los nombres de los ministriles o el nombre del instrumento, ora están mencionados como un pago general para todos los ministriles. Esta variación en la caracterización de los pagos no sigue una lógica, cada año fue registrado de una manera. Antes bien, las actas capitulares anuncian los nombres de los ministriles, así como también, cuando realizan pagos extra-salariales para los mismos o para la capilla musical.

Por lo que se refiere a la evolución salarial, los datos de los libros de fábrica fueron tomados como principales fuentes, pues este órgano de la catedral estaba destinado a los compromisos financieros de la misma, incluso, documentaba anualmente los sueldos de los miembros que servían a la catedral. La tabla, a continuación, demuestra los pagos realizados por parte de la Fábrica a los ministriles en un intervalo de diez en diez años. La elección de agrupar en décadas las informaciones referentes al salario, permiten simplificar la cantidad de datos, considerando que el periodo estudiado abarca un siglo, y, por otro lado, tornan más nítido el cambio salarial.

<b>Ministriles General o Específicos</b>	<b>Año</b>	<b>Sueldo Anual</b>
<b>Pedro López/Sacabuche</b>	1566	20.000 Maravedís
<b>Ministriles</b>	1570	26.250 Maravedís
<b>Corneta y Trompón</b>	1581	2965 Maravedís
<b>Ministriles</b>	1592	8000 Maravedís por ministriles
<b>Francisco de Soto/Sacabuche</b>	1600	4.480 Maravedís
<b>Ministriles</b>	1610	84.564 Maravedís compartido entre los ministriles
<b>x</b>	1620	x
<b>x</b>	1630	x
<b>Sacabuche</b>	1645	600 Reales
<b>x</b>	1650	x

Tabla 7 – Sueldo de los ministriles entre un intervalo de diez años, datos de los libros de fábrica del Archivo de la catedral de Valladolid. Elaboración propia.

A propósito, no fue posible encontrar todos los sueldos en los libros de fábrica como había sido planeado. La letra «X», expuesta en la Tabla 7, referencia que en dicha década no estaba mencionado los sueldos de los sacabuchistas, tampoco de los ministriles. En las décadas de 1620, 1630 y 1650 hay ausencia de las ganancias de los ministriles, es decir, estos músicos no aparecen como asalariados en los descargos del Libro de Fábrica. Por tanto, los pagos que se destinaban a los ministriles anualmente, por algún motivo no estaban siendo registrados en las cuentas.

A parte del encargo salarial destinados a los ministriles por parte de la Fábrica y la Mesa Capitular, el cabildo era el órgano responsable en determinar ajustes salariales y aumentos en los sueldos de los músicos. Dentro de las actas consultadas, fue posible encontrar distintas órdenes de ajustes y aumentos salariales de los ministriles. Como, por ejemplo, un aumento salarial de Francisco de Soto sobre lo que ya ganaba: «Aumentan el salario de Francisco de Soto, sacabuche, hasta 600 reales en todo.»<sup>127</sup>. A continuación, la tabla señala las fechas y los valores relacionados en las actas:

---

<sup>127</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:118.

<b>Ministriles</b>	<b>Fecha</b>	<b>Aumento de</b>
<b>Pedro López</b>	1568	5.000 Maravedís/año
<b>Pedro López</b>	1570	5.000 Maravedís/año
<b>Pedro López</b>	1579	10 Reales/mes
<b>Francisco de Soto</b>	1600	2.000 Maravedís/año
<b>Francisco de Soto</b>	1601	2.000 Maravedís/año
<b>Francisco de Soto</b>	1628	5.000 Maravedís/año
<b>Francisco de Soto</b>	1630	600 Reales/año

Tabla 8 – Aumento de las ganancias de los ministriles de sacabuche de la catedral de Valladolid. Elaboración propia.

En 1601, Francisco de Soto recibió ese aumento. Es más, por orden del Cabildo, su salario debería llegar a 12.000 maravedís/año. Este tipo de asignación ocurrió, también, en el año 1602, en el que, a través de otra decisión, su salario alcanzó los 15.000 maravedís al año.

En lo que toca a las ganancias extra-salariales de los ministriles, fue posible identificar que estos pagos venían exclusivamente de la decisión de la Mesa Capitular. Distintos temas justificaban dicho abono. En algunos casos, estaba relacionado con la sociabilidad en la capilla, es decir, con el tipo de comportamiento y compromiso que los ministriles tenían con la capilla, así como también, referente a las participaciones en las festividades de la iglesia. A parte, la capilla musical siempre ganaba sueldo extra cuando participaban en las celebraciones de Semana Santa, Navidad, fiesta de la Virgen de agosto, y Todos Santos. Así, por ejemplo, como consta en el siguiente registro de una de las actas: «Doce ducados a la capilla “por el trabajo de la Semana Santa y treinta reales más.»<sup>128</sup> Estos doce ducados, no hacen referencia a la ganancia anual de los ministriles,

<sup>128</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:117.

mejor dicho, a sus salarios, sino que a una ganancia extra por participación en la fiesta de Semana Santa.

Además, había otras categorías de abonos ejercidos por la Mesa Capitular. Esos pagos estaban relacionados con pagos extras y ayudas financieras, en particular, por la enfermedad de algún ministril, por traslado de ministriles, por fallecimiento familiar, entre otros hechos. Pues bien, el único ministril de sacabuche que había recibido ese tipo de ayudas financiera fue Francisco de Soto, específicamente, por ejercer actividades extra en la capilla: «Cinco ducados de ayuda de costa a Francisco de Soto, ministril, “por el trabajo de haber ayudado a la capilla esta Navidad pasada a los villancicos que se cantaron y a las demás cosas que se cantaron”»<sup>129</sup>. Incluso por un buen comportamiento profesional en la capilla por todos los años de trabajo: «Cincuenta reales de ayuda de costa a Francisco de Soto, sacabuche, “atento los muchos años que ha que sirve en esta santa iglesia, que desde el de 1596”»<sup>130</sup>. Es más, cuando había estado enfermo ganó ayuda financiera del cabildo para su recuperación: «Cien reales de limosna a Francisco de Soto, “ministril de sacabuche, atento que está muy enfermo y necesitado”»<sup>131</sup>. Hay que hacer notar que, los últimos años de servicio antes de su muerte, Francisco de Soto se encontraba en una situación crítica, y es posible percibir que, aparte de todas las exigencias de comprometimiento, el cabildo era generoso y piadoso con los miembros de la iglesia: «Se leyó una petición de Francisco de Soto, ministril, en que “representaba estaba muy malo en la cama y dado el Viático y con extrema necesidad”; le dan 50 reales de limosna “para ayuda al socorro de su necesidad”»<sup>132</sup>.

Hay un hecho curioso respecto a la equidad entre las ganancias de los ministriles. Fue posible percibir que no recibían el mismo sueldo. Pues, en los registros de pago de los Libros de Fábrica que mencionaban los nombres de los ministriles estaban registrados diferentes cuantías destinadas a cada uno de esos músicos. En ese sentido, hay algunos factores que distinguirían la diferencia salarial entre ellos: en primer lugar, si el ministril desarrollaba otras actividades más allá de la interpretación como, por ejemplo, la enseñanza del instrumento y composiciones musicales; en segundo lugar, los años de prestación de servicio en la capilla, así pues, hay una acumulación salarial según los aumentos estipulados por la Mesa Capitular.

---

<sup>129</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:105.

<sup>130</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:111.

<sup>131</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:122-123.

<sup>132</sup> López-Calo, *La Música en la Catedral de Valladolid*, 7:141.





## **6. SÍNTESIS**



## 6.1. Discusión final

En lo que se refiere a los trabajos de José López-Calo, soy consciente de las críticas en el ámbito académico respecto a dicho autor. Sin embargo, esta investigación me ha proporcionado un primer contacto más cercano con el autor, una magnitud acerca del campo de conocimiento de la catalogación, así como también, un cuestionamiento crítico respecto a las fuentes. Hay que hacer notar que la catalogación de las Actas Capitulares del Cabildo General, fue un pilar de suma importancia para sostener el cumplimiento de este trabajo.

No obstante, respecto a la catalogación de José López-Calo, utilizada en este estudio, el volumen VII no contiene registros referentes al periodo de 1579 a 1597. Así pues, fue preciso acceder a los manuscritos de las Actas Capitulares para identificar las informaciones faltantes, en concreto, como la contratación del sacabuchista Francisco de Soto, que había tenido lugar justamente en ese periodo que se encontraba en blanco. A partir de la consulta de estos documentos en el Archivo de la catedral de Valladolid pude constatar que dicha falta de registro, presente en la catalogación de López-Calo, está relacionada con la ausencia del manuscrito que contempla dichas fechas.

En suma, la ausencia de datos en las Tabla 6 y Tabla 7, que referencian los sueldos y ganancias de los ministriles de sacabuche, se debe a falta del manuscrito de las actas capitulares, como mencionado anteriormente. En el primer momento algunas hipótesis fueron levantadas en relación a la falta de estas fuentes como, por ejemplo: la pérdida de estos manuscritos en algún incendio de la catedral; la destrucción del documento por los roedores debido a la posible presencia de los mismos en el archivo, pues se trata de un fenómeno común en diversos archivos de documentos históricos; o simplemente un extravío del documento en el archivo.

A partir del estudio de María Antonia Díez Pérez, pude identificar el motivo de la pérdida del documento. En definitiva, fue un extravío de un libro de Actas Capitulares que corresponde al periodo de 1580 a 1597, que actualmente está preservado en el Archivo Histórico Nacional, en Madrid. En ese sentido, Díez explica que «La causa de esta dispersión hemos de buscarla en la desamortización de las propiedades eclesiásticas, que motivó la salida de la Catedral de algunos documentos en los que se esperaba encontrar datos acerca de propiedades de la Iglesia; no volvieron a reintegrarse y por ello

permanecen actualmente en el citado Archivo Histórico Nacional de Madrid.»<sup>133</sup> Por cuestiones de desplazamiento, no fue posible acceder al Archivo Histórico Nacional para recolectar los datos faltantes de dicho periodo.

En lo concerniente al «desaparecimiento» de un ministril en determinados años, se desconoce el motivo del aparente. En relación a la ausencia de informaciones complementarias sobre la salida y término del servicio de ministriles de sacabuche en la catedral, la misma puede estar relacionada con el hecho de no haber encontrado tales registros o, incluso, es posible que estos registros estén fuera del periodo estipulado para el estudio de esta investigación. Aparte de, otro detalle que se torna importante a ser mencionado se refiere a los periodos de 1620 hasta 1644, y de 1648 hasta 1650, pues los ministriles, no solo de sacabuche, sino de forma general, no constaban como asalariados en los descargos de los libros de fábrica. En esas fechas, los únicos profesionales musicales asalariados señalados con frecuencia fueron el maestro de capilla y el organista.

No fue posible desvendar el motivo de esa ausencia de los ministriles en los descargos salariales en esos períodos citados. He levantado dos cuestionamientos sobre ese motivo, ambos se refieren al proceso histórico que España había enfrentado por la llamada crisis del siglo XVII. El primero, respecto a una crisis financiera por parte del aislamiento de España frente al resto de Europa, en ese sentido, Luis Sánchez Agesta menciona que los posicionamientos políticos de España referentes a la monarquía y a la neutralidad religiosa podrían haber proporcionado una «difamación e injuria que se disparan desde una parte de Europa contra la Monarquía hispánica, hacen nacer una actitud de aislamiento y recelo frente a una Europa enemiga de España [...]»<sup>134</sup>. El segundo cuestionamiento, alude si, en aquella época, la iglesia católica había tenido prioridad en proporcionar inversiones a la Contrarreforma.

Un factor curioso sobre el desaparecimiento de los ministriles en los descargos de asalariados de la Fábrica es que, a partir de 1644, los ministriles vuelven a ser nombrados y se mantienen esos registros por tres años. Incluso, está especificado el salario del sacabuchista. Levanto una suposición que, en aquellos periodos que no había registros de

---

<sup>133</sup> M<sup>a</sup> Antonia Díez Pérez, «Aportación documental al estudio de la música en la Catedral de Valladolid desde 1580 hasta 1597», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 6 (1991): 25, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/1474>.

<sup>134</sup> Luis Sánchez Agesta, «España y Europa en la crisis del siglo XVII: raíz histórica de una actitud polémica», *Revista de Estudios Políticos* 91 (Enero-Febrero 1957): 57, <http://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/revistaselectronicas?IDR=3&IDN=487>.

los ministriles, hubo una interrupción de los pagos anuales a los ministriles por parte de la Fábrica y de la Mesa Capitular. Esta idea surgió a partir de una información presente en la parte de los descargos del Libro de Fábrica del mismo año. Antes mismo de mencionar los asalariados, está expuesto el siguiente trecho de un texto que acompaña los registros: «La mesa capitular que por la costumbre antigua según sus quantias[*sic*] paga la mitad de los salarios del organista, ministriles y sacabuche. Y la mitad del gasto que hace la fábrica. [...]». <sup>135</sup>

Ese trecho del texto llama la atención una vez que los descargos de las otras fechas no hacen una mención de este porte. Cabe añadir que, la expresión encontrada en ese texto, «por la costumbre antigua», da a entender que, en aquel momento, habían vuelto a poner en práctica un procedimiento que normalmente hacían tradicionalmente, que sería repartir los pagos de los músicos entre la Fábrica y la Mesa Capitular. Empero, esta información no es suficiente para comprobar si de hecho tuvo lugar un corte del salario anual de los ministriles.

En cualquier caso, en los periodos en que no consta el pago de sueldos anuales a los ministriles, hay algunos registros de ingresos de la capilla, en fechas específicas, probablemente derivados de eventos que la iglesia organizaba. Así, suponemos que, en esos momentos puntuales, los músicos recibirían un pago apenas cuando ejercían un oficio musical.

Con referencia a los sueldos iniciales de los ministriles, tanto los libros de fábrica, como las actas capitulares no explicitan fundamentos acerca de la adopción de esos sueldos. Luego, cada ministril tenía un salario inicial individual y, por lo general, distinto en relación a los otros, tal como enseña la Tabla 6. Incluso, apenas con estas fuentes no es posible especular el porqué de tal fenómeno.

Sin embargo, Diego menciona un motivo para la posible variación en los sueldos de los músicos de la capilla musical: «Dos explicaciones pueden deducirse de este hecho: bien influencia y riquezas llegadas con la corte, bien bonanza económica posterior a la creación del obispado, cuya jurisdicción incluía la importante villa comercial de Medina del Campo.» <sup>136</sup> En otra perspectiva, Javier Suárez-Pajares plantea un estudio respecto a

---

<sup>135</sup> Archivo General Diocesano de Valladolid (<a partir de ahora> AGDV), caja 293, *Libros de fábrica sesión de 1640*, f 149r.

<sup>136</sup> Diego, «Ciudad y corte», 143.

la economía musical de la catedral de Sigüenza en el siglo XVII, el cual apunta otra justificativa acerca de las oscilaciones y diferencias salariales de los músicos de dicha catedral:

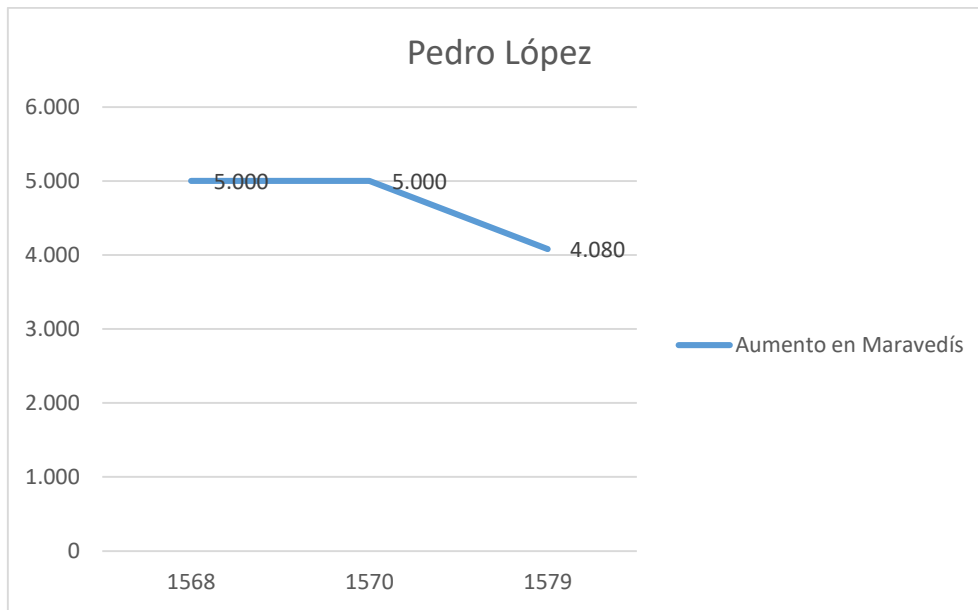
[...] parece que la música eclesiástica mantuvo una mayor continuidad en medio de la crisis, probablemente debido a que los privilegios del estamento religioso les preservó parcialmente del negativo impacto del incremento impositivo y la devaluación. [...] Los incrementos no son consecuencias de una mejora económica sino que se deben a las rentas, procedentes sobre todo de diezmos, alquileres y deuda pública, y reflejan los cambios inflacionarios. Unos ingresos medios de un millón de maravedíes en las dos primeras décadas se duplican en 1620 y llegan a rozar los cinco millones en momentos críticos en 1669 y 1679, hasta que la reforma monetaria de 1680 reduce la inflación y prepara la estabilidad de las décadas siguientes. La masa salarial de los músicos tiende igualmente a reflejar estos cambios [...].<sup>137</sup>

Pues bien, tanto la llegada de la corte en Valladolid como la oscilación económica de las catedrales españolas sirven para plantear una mirada crítica sobre los motivos de las diferencias salariales en el momento de las contrataciones de los ministriles de la catedral de Valladolid, así como también, la dinámica de aumentos salariales de los mismos. Para profundizar en este tema, uno de los caminos investigativos sería observar los hechos económicos existentes en la catedral en esas fechas, así como también, considerar la esfera política y económica más amplia de ese entonces, y apuntar cuál sería el motivo que habría llevado el monto recibido por esa categoría salarial.

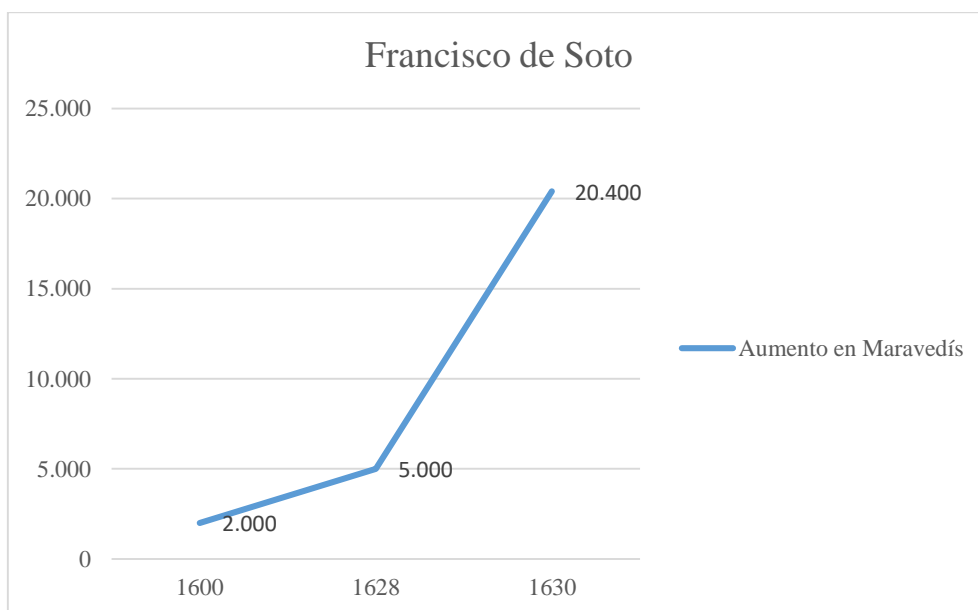
En lo que respecta a las ganancias concretas de los ministriles de sacabuche, a seguir, expongo dos gráficos que señalan, de una forma dinámica, los aumentos salariales a largo de los años referentes a los ministriles Pedro López y Francisco de Soto, sucesivamente. La elección de apenas estos ministriles se justifica por el hecho que se conta con más informaciones de sus sueldos y registros con sus nombres en relación a los otros, incluso, por ser los únicos mencionados con aumento en sus ganancias. De ahí, se hace factible proyectar un panorama de la dinámica financiera acerca de los ministriles de sacabuche.

---

<sup>137</sup> Torrente, «Música de plata en un siglo de oro», 43.



A partir del gráfico, Pedro López había recibido dos aumentos de 5.000 Maravedís, los cuales correspondían a todo el año. En 1579, su aumento aparece inferior en relación a los otros. No obstante, esa pequeña disminución puede ser justificada por el cambio de Reales para Maravedís, ya que en ese año está registrado que ese ministril había ganado el aumento en reales, específicamente, 600 reales. En ese sentido, en el gráfico se trata de un valor aproximado, posiblemente, este valor debería ser semejante a los otros aumentos que había tenido. Luego, se hace comprensible que él haya tenido un aumento similar a los años anteriores.



Francisco de Soto fue el músico del que más se encuentran registro en los manuscritos entre los sacabuchistas. Junto a otros ministriles de la capilla, es mencionado por diversas actividades en dicha iglesia. Fue despedido y recontratado más de dos veces, por el mismo motivo que se solía punir a los ministriles: viajar y tocar en eventos particulares sin autorización previa del cabildo o del maestro de capilla. Sin embargo, su presencia fue de suma importancia para la iglesia, por el hecho de haberse desempeñado como músico por muchos años y haber ayudado a la capilla musical en otros tipos de actividad, como, por ejemplo, la asistencia a la capilla musical. Es más, estuvo a servicio de la catedral hasta su muerte.

En el gráfico, es posible identificar que, a largo de los años, Francisco de Soto tuvo su primer aumento en 2.000 Maravedís. Luego, su segundo aumento fue de más del doble del primero, de 5.000 Maravedís. Treinta años después de su primer aumento, su ganancia se había elevado a 20.400 más de su salario, es decir, cuatro veces más que el aumento anterior. Sin dudas, Francisco de Soto había sido un ministril respetado en la capilla musical de la catedral de Valladolid.

Considerando que la profesionalidad se refiere a una acción y ocupación que exigen saberes específicos para un determinado fin. Luego, en la catedral se pasó a reglamentar la ocupación de instrumentistas de viento que desarrollaban servicios para la iglesia. Incluso, a partir de las órdenes de exclusividad de la capilla musical, que exigía que los músicos apenas tocasen en la catedral, se hace evidente que se fue estableciendo un compromiso profesional con dedicación exclusiva a este oficio en dicho ambiente eclesiástico.

A propósito, no he encontrado fuentes o testimonios que mencionan la producción de sacabuche en Valladolid o en el territorio español. Dentro de los documentos consultados, los instrumentos de los ministriles eran comprados en el extranjero, así como demuestra un acta capitular que menciona que se había traído un bajón de Flandes. Luego, se puede suponer que el sacabuche también fuese comprado en el extranjero.

Hay que hacer notar que, en los libros de fábrica y en las actas capitulares, el sacabuche recibió otras denominaciones. En las actas capitulares el término «sacabuche» aparece a partir del año 1615, sin embargo, la transcripción de José López-Calo no es paleográfica. En ese sentido, no se puede afirmar que esta haya sido la primera vez que



el término apareció. Ya en los libros de fábrica, en el siglo XVI, está registrado el sacabuche con la denominación de «trompón» y a partir de la década de 1640, el instrumento es nombrado como «sacabuche».



## **7. CONCLUSIONES**



A partir del estado de la cuestión presentado, que refiere la presencia de ministriles en las catedrales españolas en los siglos XVI y XVII, así como también, señala que los mismos no solo prestaban servicios musicales en las festividades más importantes de la iglesia, sino que también pasaron a formar parte de la composición orquestal de las capillas musicales, fue posible identificar y concluir que la catedral de Valladolid contó con la presencia del sacabuche en la formación instrumental de la capilla musical de aquella época. En síntesis, fue posible encontrar fuentes que testimonian la presencia de ministriles de sacabuche en la catedral de Valladolid. Por consiguiente, se hizo factible conocer y caracterizar los cuatros ministriles de sacabuche que, en ese entonces, estuvieron al servicio de dicha catedral: Pedro López, Francisco de Soto, Francisco de Vera y Juan del Portal Ibarra.

En definitiva, se han encontrado y organizado las fuentes que abarcan el periodo de 1560 hasta 1650, las cuales corresponden a los Libros de Fábrica y las Actas Capitulares de la Catedral de Valladolid. Además, se ha discutido críticamente acerca de las contrataciones de ministriles de sacabuche, así como de músicos de otros instrumentos, sus respectivos salarios y relatos de la sociabilidad de la capilla musical de dicha catedral. Dicho esto, estas fuentes están organizadas en el capítulo ANEXOS de este trabajo.

Las obras literarias, además de compartir un panorama de los instrumentos musicales antes de su ingreso en el ámbito eclesiástico español, proporcionaron informaciones sobre las primeras manifestaciones del sacabuche en España. Incluso, los cronistas citados habían nombrado los instrumentos que fue posible identificar en los documentos eclesiásticos. En cuanto a las obras plásticas, ellas ayudaron a proyectar una idea gráfica de los instrumentos musicales utilizados en esos siglos. A pesar de la obra *El Oído* no aludir al escenario religioso español, en la misma se materializa la forma aproximada del sacabuche en el siglo XVII. Así pues, a partir de las obras plásticas, juntamente con la iconografía del sacabuche y sus respectivas indicaciones de medidas y proporciones de forma, fue posible construir una imagen de dicho instrumento.

Gracias a las investigaciones de Hannes Vereecke y Henry George Fischer, los cuales tuvieron acceso directo, es más, pudiendo tocar y experimentar con los sacabuches conservados actualmente, produjeron conocimientos en el área de la ciencia acústica, se ha logrado plantear aportaciones iconográficas y morfológicas de tal instrumento. Cabe añadir que, he tenido el privilegio de visitar un taller de construcción de instrumentos

históricos de viento de metal que, a partir de los conocimientos de construcción disponibles actualmente, intenta replicar los instrumentos de antaño. Sin duda, esta visita me ha ayudado a poder discutir respecto a la morfología del sacabuche con más dominio.

Al paso que iba encontrando informaciones relacionadas con el uso del sacabuche en ese periodo histórico, se manifestaron distintas vías de interés en ampliar los conocimientos acerca de los movimientos históricos posteriores al delimitado en este trabajo. Como, por ejemplo, sabiendo que, en el intervalo de los siglos XVI y XVII los instrumentistas de sacabuche pasaron a formar parte de las agrupaciones musicales eclesiásticas, en los periodos siguientes ¿cuál fue el próximo ambiente del que dicho instrumento y sus intérpretes pasaron a formar parte? Si en ese entonces los instrumentos de vientos apenas complementaban la polifonía vocal, ¿en qué momento pasaron a componer piezas solo para sacabuche en España? Siguiendo en el ambiente eclesiástico, ¿cómo fue el proceso de llegada del sacabuche en las instituciones eclesiásticas en Hispanoamérica?

Entiendo que esta investigación estuvo acotada a generar un conocimiento local. Sin embargo, los datos encontrados que se refieren a la estructura del instrumento, a las características y acciones de los músicos que lo interpretaban, despiertan una serie de cuestionamientos que podrían servir para desarrollar una futura investigación, que permitiría ampliar los estudios para entender los procesos que llevaron el trombón a ser utilizado en distintos ambientes musicales en la modernidad.

## **8. ANEXOS**





## 8.1. ANEXO I – Contrataciones de ministriles entre los siglos XVI y XVII en la catedral de Valladolid: Actas Capitulares del Cabildo General

Instrumento	Año	Acta Capitular
<b>Bajón</b>	4/9/1556	Viernes, 4 de setiembre, estando los señores prior y Cabildo ayuntados, como tienen de costumbre, rescibieron[sic] a Antonio Lucas, músico, para que ayude a los cantores con el bajón, con quince mil maravedises[sic] de salario, con condición que esté obligado a venir en todas las fiestas y domingos y días que hubiere canto de órgano, a vísperas y a misa mayor, y todas las veces que por mandado del Cabildo fueren los cantores a alguna parte, y todas las más veces que por el maestro[sic] de capilla fuere avisado por mandamiento del Cabildo, con pena que, por cada vez que faltare, se le quiten dos reales de su salario, y el dicho salario se le pague por sus tercios.
<b>No especificado</b>	10/10/1564	A x de octubre se recibieron los cuatro menestriales[sic] altos y bajos, con salario de cuarenta mil maravedises[sic], a cada uno diez mil, lo cual cometen a los señores maestrescuela de León e Antonio Suárez, para que hagan hacer la escritura como conviene.
<b>Sacabuche y corneta</b>	25/09/1566	Acordaron recibir a Pedro López, que tañe el trompón, para que le taña, y la corneta ansimismo[sic], para que taña uno y otro, por veinte ducados que le prometen dar cada un año, con que se obliguen él y su padre sirva todos los días que se cantare canto de órgano.
<b>Corneta</b>	10/6/1598	Que se reciba a Bernardo Pérez, corneta y ministril (sic), y se concierte con él en lo menos que se pueda.
<b>Bajón</b>	26/11/1598	Reciben a Juan de Mena, ministril.
<b>Corneta y Chirimía</b>	13/7/1601	Reciben a Diego Gómez, ministril, con 120 ducados cada año, “con condición que venga a tañer todas las fiestas y domingos, ansí[sic] principales como no, y todas las procesiones que el Cabildo saliere fuera y dentro de la iglesia, y fiestas que el Cabildo tuviere, y los días que hobiere[sic] canto de órgano, y los sábados a la misa de Nuestra Señora; y si no viniere y faltare a tañer alguno de estos dichos días, que el presidente del Cabildo le pueda echar la pena que quisiere y por bien tuviere, sin que el Cabildo se la quite.
<b>Corneta y Chirimía</b>	1/1/1604	Se recibió a Francisco Ruiz, menestrial[sic] y corneta, con salario de ciento y treinta ducados de salario (sic) en cada un año, repartidos en esta forma: por la chirimía, diez y seis mil maravedises[sic], paga mitad la fábrica y mitad mesa capitular; demás de esto se le da por la corneta treinta y dos mil y seiscientos y cincuenta maravedises[sic], a cuenta de mesa de cantores, repartido por meses, cada mes tres mil y ochocientos

		y treinta maravedises[sic], y en gallinas la noche de Navidad dos mil y setecientos y noventa maravedises[sic].
<b>Corneta</b>	9/4/1607	Reciben por ministril a Martín Gómez, hijo de Álvaro Gómez, ministril, con 15.000 maravedises[sic] de salario, “con los aditamentos siguientes: que ha de acudir, generalmente, al servicio de tal menestril[sic] con los demás menestriales[sic], en todas las fiestas ordinarias que tienen obligación de acudir los demás menestriales[sic] y a lo que el Cabildo le mandare en su iglesia y en fiestas todas de primera y segunda clase, con el violín y corneta, para tañer el instrumento que el Cabildo mandare; ítem, que por cada día de los dichos que faltare se le ha de echar un real de pena, o más lo que el presidente del Cabildo ordenare y mandare; ítem, que recibiendo el cabildo otro menestril[sic] tiple haya de quedar el dicho Martín Gómez, o el tal tiple que se recibiere, en el coro, y que gane con los demás menestriales[sic] la ganancia que en el tal día se ofreciere.
<b>Bajón</b>	23/4/1607	Reciben a Juan de Mena, bajón, con 15.000 maravedises[sic] de salario; “que haya de acudir al coro con el bajón todas las veces que hubiere fabordón, canto de órgano, fuera de acudir como menestril[sic], y a las fiestas que el Cabildo le mandare en su iglesia; ítem, que por cada día que faltare se le echen dos reales de pena, además la que el presidente el Cabildo, digo, del coro, le señalare”.
<b>Corneta</b>	19/11/1607	Que reciba al corneta de Astorga por lo menos que se pudiere.
<b>Corneta</b>	20/11/1607	Reciben a Pedro Fernández, ministril corneta, con 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”. Le dan 100 reales de ayuda de costa “y que, si acaso se quedare en su iglesia, se le hace gracia dellos[sic], por cuanto fue llamado por el Cabildo”.
<b>No especificado</b>	30/7/1608	Se trata de recibir por ministril al hijo del corneta Pedro Fernández.
<b>Corneta</b>	1/8/1608	Reciben a Jusepe Fernández, ministril, con 12 ducados de salario al año y media parte en las ganancias que tuvieron los ministriles fuera de la iglesia.
<b>Bajón</b>	8/2/1610	Reciben a Juan Serrano “por bajón de la iglesia y por ministril, al cual se le señala de salario setenta ducados, los quince mil maravedises[sic] como a los demás ministriles y lo restante a 70 ducados se le da por bajón, que son 30 ducados, y que gane con ministriles y cantores”.
<b>Bajón</b>	10/16/1610	Reciben al sobrino de Mena por bajón con 12 ducados de salario al año, la mitad por bajón y la otra mitad por ministril.
<b>Corneta</b>	13/6/1614	Se trató de recibir uno de los dos cornetas que vinieron a ocupar la plaza que vacó por Pedro Fernández y que tocaron los dos días antes, y eligieron a Andrés Brun, con el mismo salario que tenía Pedro Fernández, que eran 54.000 maravedises[sic] y 4 cargas de trigo.
<b>Corneta</b>	1/9/1614	Reciben a Castillo, corneta y ministril de la catedral de Sigüenza, con el mismo salario con que se había recibido a

		Andrés Brun, corneta de Ávila, pues José Fernández, hijo de Pedro Fernández, corneta, se despidió porque se va con su padre.
<b>Bajón</b>	24/10/1614	Se trató de la necesidad de recibir ministril tenor y de si convendría recibir al único opositor, Juan Serrano, a quien los capitulares habían oído tañer algunas veces. Lo reciben con los 12.000 maravedises[sic] acordados.
<b>No especificado</b>	5/11/1614	Reciben a los ministriles Juan de Villacampa y Juan Bermudo, con 12.000 maravedises[sic] cada uno.
<b>Corneta</b>	19/11/1614	Este día se recibió por músico de ministril a Joseph Ruiz, por tiple de corneta, para el servicio desta[sic] iglesia y su capilla, con doce ducados de salario en cada un año, y que, atento que su necesidad no es forzosa, antes parece supernumerario, se recibe con condición de que si pidiera aumento, sea visto por el mismo caso quedar despedido.
<b>No especificado</b>	26/11/1614	Reciben a Manuel de Acevedo, ministril, “para el servicio de la capilla, en la manera que él la quiera servir, que es sin salario alguno, porque con esto pueda ganar con los demás ministriles”.
<b>Sacabuche</b>	29/4/1615	Este día se recibió por ministril de sacabuche Francisco de Vera con salario de doce ducados cada año y... deste[sic] día que le recibe, y se page[sic] por meses a como saliere el dicho salario.
<b>Corneta</b>	12/4/1619	Admiten por ministril y corneta a Francisco de Salinas con 100 ducados de salario cada año.
<b>Corneta</b>	6/10/1619	Reciben a Diego Roldán, ministril y corneta, con el mismo salario que tenía antes de ser despedido.
<b>Corneta</b>	3/10/1622	Reciben a Alonso Gonzáles, ministril corneta, con 200 ducados de salario al año.
<b>Corneta</b>	21/3/1624	Reciben a Juan García, ministril corneta, con 200 reales de salario.
<b>Corneta</b>	2/8/1624	Reciben a Gaspar Ramiro y a Felipe del Vado, cornetas, con 1.200 reales de salario cada uno.
<b>Bajón y chirimía</b>	14/4/1625	Reciben a Melchor de los Reyes, “músico de bajón y chirimía”, con 30 ducados de salario cada año, pagados por meses.
<b>Corneta</b>	14/4/1625	Vuelven a recibir a Juan García, con 20 ducados de salario al año.
<b>Sacabuche</b>	28/7/1625	Reciben a Juan del Portal Ibarra, “ministril de sacabuche y juntamente músico de arpa, con 15.000 maravedises[sic] cada año de salario.
<b>Bajón y corneta</b>	24/4/1626	El maestro de capilla hizo presente lo muy necesitada que se encontraba la capilla, particularmente de ministril; por eso, y por la proximidad de las fiestas del Corpus, acordó el Cabildo recibir a Juan de Mena, bajón, con 60 ducados de salario al año, y a Juan García, corneta, con 40 ducados.
<b>Corneta</b>	23/7/1629	Reciben a un segundo corneta (el acta no da el nombre) con 600 reales de salario cada año.
<b>Corneta</b>	17/10/1629	Reciben a Juan García, corneta, con 50 ducados de salario.
<b>Corneta</b>	11/3/1630	Reciben Gaspar Ramiro, corneta, con 2000 reales de salario cada año, y le prestan 200 reales para traer su casa.

<b>Bajón</b>	11/3/1630	Que reciba un segundo bajón con 50 ducados de salario, que era el que tenía Reyes.
<b>Corneta</b>	6/10/1632	Reciben a Pedro de Mata, ministril corneta, con 200 ducados al año, como tenía Gaspar Ramiro. Al margen: (Recibióse[sic] a Pedro de Tapia, corneta”.
<b>Bajón</b>	6/4/1634	Reciben a Pedro de Mena, ministril bajón, con el mismo sueldo que tenía Pinto, ministril que fue.
<b>Corneta</b>	19/12/1635	Reciben a Francisco López y a Juan Pérez por ministriles cornetas, con 5 ducados de salario al año cada uno.
<b>Corneta</b>	13/9/1638	Reciben a Martín Serrano, músico corneta con 50 reales de salario cada mes.
<b>Corneta</b>	14/10/1641	Este día se recibió, para lucimiento de la capilla, a Francisco de León, ministril, y que toca el instrumento de corneta, y se le señalaron de salario mil y ducientos[sic] reales cada año y tres cargas de trigo, y que a un muchacho, discípulo suyo, que toca los mismo instrumentos, se le den treinta ducados al año”.
<b>Corneta y chirimía</b>	26/1/1642	Reciben a Pedro Fernández, “ministril de chirimía y corneta”, con 40 ducados de salario.
<b>No especificado</b>	23-9-1648	Que reciba al ministril Juan del Valle, dándole cincuenta reales cada mes, de salario.

## 8.2. ANEXO II – Presupuesto de los ministriles de la catedral de Valladolid entre los siglos XVI y XVII: Aumento salarial, ayuda de costa y pagos generales –Actas Capitulares del Cabildo General

Tema	Fecha	Acta
<b>Aumento</b>	5/1/1568	Cinco mil maravedises[sic] de aumento a Pedro López, ministril, “por el mochacho[sic] pequeño, con que venga siempre a tañer, de suerte que tañan a cinco voces. Al margen: “cinco mil maravedises[sic] de salario a Pedro López por Francisquito.
<b>Pago Semana Santa</b>	9/4/1569	Por el trabajo de la Semana Santa dan 4 ducados a los músicos, 3 al sochantre que fue Antonio de Caneda[sic], 2 a los ministriles y 6 a Hernán Gómez, tiple.
<b>Regalo</b>	23/12/1569	Cuatro ducados de aguinaldo a Pedro López, ministril.
<b>Aumento</b>	5/3/1570	Cinco mil maravedises[sic] de aumento a Pedro López, ministril, “por razón de un muchacho que comienza a tañer”.
<b>Pago Semana Santa</b>	25/3/1570	Por el trabajo de la Semana Santa dan 4 ducados a los cantores, 3 al sochantre que fue Columina[sic] y 2 a los ministriles.
<b>Pago en especie</b>	10/7/1570	“Mandaron que por este año se le den a López y sus compañeros, ministriles, cuatro cargas de trigo por razón del tañer los sábados a la misa de Nuestra Señora, y que en cuanto a los veinte ducados que se dan a López el mozo por tañer el trompón todos los días que se canta canto de órgano, que el día que faltare le asiente el puntador dos reales de pena”.
<b>Pago en especie</b>	21/8/1573	“Este dicho día mandaron dar a Pedro López, menestril[sic], tres cargas de trigo y que se le notifique que venga cada el día de fiesta Pedro, su hijo, q tañer el bajón, y si faltare, por cada el día dos reales” (sic. La redacción; este secretario es un caos, de redacción y de escritura).
<b>Pago en especie</b>	1/9/1574	Mandaron dar a Pedro López, menestril[sic], cuatro cargas de trigo por el buen servicio que hace, y que se notifique a Pedro el mozo que venga todos los días de canto de órgano, so la pena que le está puesta y otras mayores que se le pondrán, no lo haciendo”. Al margen: “cuatro carga de trigo a los menestriles[sic]”.
<b>Pagamento sacabuche</b>	31/1/1575	Mandaron que los veinte ducados que se dan de salario a Pedro López, menestril[sic], por razón de tañer el trompón, los gane y se le den en esta forma: que el puntador, cuando sacare el mes y le da al mayordomo, saque al dicho Pedro López seiscientos y veinte y cinco maravedises[sic] cada mes que hubiere residido en todos días que hubiere canto de órgano, ansí[sic] fiestas y sábados y otros días en que se cantare, y el mayordomo no le pague si no fuere dando el puntador lo que ha de haber, y por cada día que faltare de los dichos días en que hubiere de haber canto de órgano le ha de quitar el

		puntador un real, así[sic] a vísperas como a misa, de manera que si faltare [en] vísperas le quiten un real, y si misa, otro, y descontándolo que montaren las faltas de lo que ha de haber cada mes, como dicho es, se le pague lo restante, y esto se entienda, salvo en los días que hubiere licenciamiento o[sic] otro justo impedimento, con que lleve licencia del prior o del que presidiere a los apuntadores y a Pedro López en su persona.
<b>Pago en especie</b>	16/8/1575	Que se dé a los ministriles el trigo que se les dio hace un año por el buen servicio que hacen.
<b>Pago Semana Santa</b>	18/4/1579	Que se den a Villamar doce ducados para repartir entre los músicos por el trabajo de la Semana Santa.
<b>Salario sacabuche y corneta</b>	1/5/1579	Dieron de salario al trompón y al corneta 10 reales cada mes a cada uno.
<b>Ayuda de costa</b>	17/8/1579	Cuatro ducados a Miranda, ministril, “atenta su necesidad”.
<b>Pago festividades</b>	25/8/1599	Doce ducados al maestro de capilla y a la capilla, por el trabajo que han tenido mientras estuvieron en la catedral las imágenes de nuestra Señora de San Lorenzo, San Sebastián y San Roque.
<b>Aumento</b>	10/1/1600	Miguel Navarro, bajón, pide aumento; le dan hasta 100 ducados, “con que de aquí adelante no pida más y haga nuevo asiento de que cuando faltare le eche el Cabildo la pena que le pareciere, y mandaron se le pague ese aumento por sus meses, como es costumbre”.
<b>Aumento</b>	12/1/1600	Cuatro mil maravedises[sic] de aumento a Bernardo Pérez, corneta.
<b>Aumento</b>	17/5/1600	Dos mil maravedises[sic] de aumento cada año a cada uno de los ministriles Francisco de Soto, Juan de Mena y Juan de Villacampo
<b>Aumento</b>	24/9/1600	Aumentan el salario a Bernardo Pérez, ministril, hasta 2.000 reales.
<b>Aumento</b>	15/4/1601	Tres mil maravedises[sic] de aumento, sobre los 10.000 que tenía, a Villacampa, ministril.
<b>Aumento</b>	3/8/1601	Dos mil maravedises[sic] de aumento a cada uno de los ministriles, de modo que Villacampa tenga 15.000 maravedises[sic], y Navarro, Soto y Juan de Mena 12.000.
<b>Salario</b>	11/10/1602	Que Francisco de Soto, ministril, tenga aquí en adelante 15.000 maravedises[sic] de salario cada año.
<b>Salario</b>	23/5/1603	Que se den a Juan de Mena, ministril, 15.000 maravedises[sic] de salario cada año “y con condición que baje a cantar con los demás cantores”.
<b>Aumento</b>	23/5/1603	Que se den a Juan de Mena, ministril, 15.000 maravedises[sic] de salario cada año “y con condición que baje a cantar con los demás cantores”.
<b>Regalo</b>	14/1/1605	Este dicho día se mandó dar a Bernal Gómez, ministril, y a sus hijos, doce ducados por aguinaldo, por lo que tañó la noche de Navidad, y salga de mesa de cantores.
<b>Pago festividad</b>	10/03/1605	Doce ducados a los cantores, cuatro ducados a los ministriles y cuatro a Alonso de Arroyo, cantor, por el trabajo que tuvieron

		en oficios y salves mientras estuvo la imagen de San Llorente en la iglesia.
<b>Ayuda de costa</b>	8/7/1605	Que se den 100 reales de ayuda de costa a Francisco Ruiz, ministril, “atento que el Cabildo lo envió a Palencia y cayó malo luego que vino.
<b>Pago</b>	18/1/1606	Cien reales por esta vez a Miguel Navarro, ministril contrabajo.
<b>Pago festividad</b>	23/4/1607	Que se dé un doblón al ministril tiple que sirvió en la dominica in albis en la procesión.
<b>Aumento</b>	11/1/1608	Que se dé llamamiento para ver de aumentar el salario al sochantre Fresneda, a Juan de Mena, bajón, y a los ministriles Juan de Villacampa, Francisco de Soto y Martín Gómez.
<b>Ayuda de costa</b>	8/10/1608	Doce ducados de ayuda de costa al corneta Pedro Fernández, que está enfermo.
<b>Pago festividad</b>	8/10/1608	Treinta reales “a los ministriles por el trabajo de la procesión general de las santas reliquias”.
<b>Aumento en especie</b>	15/12/1608	Que el señor prior hable al corneta y le prometa 3 ó[sic] 4 cargas de trigo “además del salario que tiene, y no más”.
<b>Aumento</b>	31/12/1608	Cinco mil maravedises[sic] de aumento a Villacampa, ministril.
<b>Pago</b>	30/8/1610	Diez ducados a Diego Gómez, ministril, por haber tañido algunos días en la iglesia.
<b>Pago festividad</b>	4/7/1611	Se trató de “Si se dará alguna cosa a los ministriles por las procesiones de la infraoctava de el[sic] Corpus, y se acordó se le diese, por esta vez, dos ducados a cada uno, y que para los años que viene se les añada de salario a cada uno los dichos dos ducados por las dichas procesiones y las demás extraordinarias que se añadieren, los cuales han de cobrar por meses
<b>Aumento</b>	1/2/1613	Ocho ducados de aumento cada año a Gabriel de Mena, bajón.
<b>Pago ministriles forastero</b>	26/8/1613	Un ducado a cada uno de los dos ministriles que vinieron de fuera para la fiesta de Nuestra Señora de agosto.
<b>Aumento</b>	2/5/1614	Diez ducados de aumento a Gabriel de Mena, “músico de bajón”.
<b>Salario</b>	13/10/1614	Que a los ministriles que se reciben se les dé de salario 12.000 maravedises[sic] a cada uno.
<b>Ayuda de costa</b>	17/12/1614	Cien reales de ayuda de costa a Pedro del Castillo, ministril, para traer su casa.
<b>Aumento de salario</b>	6/4/1615	Aumentan el salario a Gabriel de Mena, bajón, hasta 20.000 maravedises[sic] todo.
<b>Pago por buen servicio</b>	19/1/1616	Cien reales a Serrano por lo que sirvió con el bajón en la iglesia desde san Andrés hasta ahora.
<b>Ayuda de costa</b>	7/3/1616	Cien reales a la mujer de Castillo, ministril, “por cuanto ha hecho lo que el Cabildo ha dicho: que se acomode en otra iglesia”.
<b>Pago y ayuda de costa</b>	13/5/1616	Catorce ducados a Gabriel de Mena, músico de bajón, ocho de ayuda de costa y seis a cuenta de su salario.

<b>Aumento</b>	4/7/1616	Doscientos reales de aumento a Diego Roldán, ministril corneta.
<b>Ayuda de costa</b>	11/1/1617	Seis ducados de ayuda de costa a Diego Roldán, ministril corneta, y cinco a Manuel de Acevedo, ministril.
<b>Aumento</b>	14/6/1617	Doscientos reales de aumento a Diego Roldán, “criado de la iglesia y corneta”.
<b>Ayuda de costa</b>	26/1/1618	Cinco ducados de ayuda de costa a Francisco de Soto, ministril, “por el trabajo de haber ayudado a la capilla esta Navidad pasada a los villancicos que se cantaron y a las demás cosas que se cantaron”.
<b>Aumento</b>	7/4/1618	Diez ducados de aumento a Francisco Gómez, bajón.
<b>Aumento</b>	1/8/1618	Doscientos reales de aumento a Diego Roldán, corneta, sobre los mil que tiene, “con condición que no pida más aumento”.
<b>Ayuda de costa</b>	9/11/1618	Cincuenta reales a Francisco de Soto, ministril, por los gastos de la enfermedad y entierro de su nuera.
<b>Aumento</b>	30/1/1619	Doce ducados de aumento a Francisco González, bajón, sobre los 60 que ya tenía.
<b>Aumento</b>	2/3/1619	Aumentan el salario a Manuel de Acevedo, ministril, para que tenga un ducado cada mes.
<b>Aumento</b>	6/4/1620	Cincuenta reales de aumento a Acevedo, ministril.
<b>Aumento</b>	27/1/1621	Aumentan el salario a Manuel Acevedo, ministril, hasta 6.000 maravedises[ <i>sic</i> ].
<b>Pago ministril forastero</b>	7/9/1622	Cien reales de ayuda de costa al corneta de Coria por la asistencia que ha hecho durante la falta de corneta de la catedral.
<b>Pago Semana Santa</b>	6/4/1624	Doce ducados a la capilla “por el trabajo de la Semana Santa y treinta reales más”.
<b>Aumento</b>	16/6/1624	Aumentan el salario a Francisco González, bajón, hasta 100 ducados.
<b>Ayuda de costa</b>	18/4/1625	Cincuenta reales de limosna a la viuda de Manuel de Acevedo, ministril, “para ayuda del entierro de su marido, atento haber quedado muy necesitada”.
<b>Aumento</b>	15/9/1625	Aumentan el salario a Juan García, “ministril y segundo corneta”, hasta 24 ducados en todo el año.
<b>Ayuda de costa</b>	12/1/1626	Seis ducados de ayuda de costa a Juan Ruiz, maestro de capilla, otros seis a Francisco González, bajón, y otros seis a Gaspar Ramiro, corneta.
<b>Pago festividad</b>	19/2/1626	Cien reales a la capilla por haber cantado bien el novenario que se hizo a Nuestra Señora del Sagrario, y 24 reales a Juan de Mena, Bajón, por lo que ayudó en esa fiesta por haber estado enfermo Francisco González, bajón.
<b>Ayuda de costa</b>	13/5/1626	Cincuenta reales de ayuda de costa a Francisco de Soto, sacabuche, “atento los muchos años que ha que sirve en esta santa iglesia, que desde el de 1596”.
<b>Aumento</b>	25/9/1626	Aumentan el salario de Gaspar Ramiro, músico de corneta y chirimía, hasta 1.500 reales en todo cada año.
<b>Aumento</b>	25/1/1627	Veinticuatro ducados de aumento sobre los 100 que tiene, a Francisco González, bajón.
<b>Ayuda de costa</b>	22/12/1627	Doce ducados de ayuda de costa a Francisco González, bajón.



<b>Aumento</b>	19/1/1628	Doce ducados de ayuda de costa a Juan de Mena, bajón y chirimía, y otros doce a Ramiro, ministril corneta.
<b>Aumento</b>	12/8/1628	Cinco mil maravedises[sic] de aumento sobre los 12.000 que tiene, a Francisco de Soto, ministril, “por haber 32 años que sirve en esta santa iglesia, con mucho cuidado y amor”.
<b>Aumento</b>	25/10/1628	Cien reales de aumento al año a Pedro de Mena, bajón, de modo que en todo tenga 500 reales.
<b>Aumento</b>	12/1/1629	200 reales de aumento a Francisco González, bajón, y otros 200 a Gaspar Ramiro, corneta.
<b>Ayuda de costa</b>	4/7/1629	Cuatrocientos reales de ayuda de costa al bajón, a Francisco Flores y a Pascual.
<b>Pago ministril forastero</b>	24/9/1629	Sesenta reales a Juan García, corneta de Medina del Campo, por lo que se ha ocupado en la iglesia.
<b>Aumento</b>	24/9/1629	Seis mil maravedises[sic] de aumento a Juan Pascual, músico.
<b>Pago ministril forastero</b>	7/1/1630	Cien reales a Sebastián de Pinto, bajón forastero, por su trabajo en las Pascuas.
<b>Ayuda de costa</b>	26/4/1630	Ciento y cincuenta reales a Gaspar Ramiro, corneta, para ayuda de traer su casa.
<b>Pago festividad</b>	7/6/1630	Cien reales a la capilla “por lo bien que han servido esta octava del Corpus y la que se tuvo con Nuestra Señora de San Llorente”.
<b>Aumento</b>	2/10/1630	Aumentan el salario de Francisco de Soto, sacabuche, hasta 600 reales en todo.
<b>Ayuda de costa</b>	6-5-1647	Francisco de Soto, ministril, pide un socorro por estar enfermo; le dan 30 reales por una vez.

### 8.3. ANEXO III – Repertorio de la Catedral de Valladolid entre los siglos XVI y XVII: Actas Capitulares del Cabildo General

Músicas	Fecha	Acta
¿Sonata?	2/12/1556	Cinco ducados a Andresico, mozo de coro, “para hacer una sonata de paño negro”.
¿Sonata?	2/1/1551	Que se pague la sonata y el mateo que se hicieron a Juan Gutiérrez, cantor.
¿Sonata?	12/3/1561	Reciben a Vicente Barbero, tiple, con 40 ducados de salario al año, “y el primer año le den, de más de los cuarenta ducados, una sonata y una sobrepelliz, y otro año los dichos cuarenta ducados y lo que más el Cabildo le quisiera dar, y obligóse[sic] su padre y él por dos años.
Motetes	14/5/1598	Mandaron dar a Francisco Guerrero, maestro de capilla de Sevilla, seis ducados por ciertos motetes que invió[sic] para la iglesia, en canto de órgano.
Villancicos	11/1/1606	Cuatro ducados de aguinaldo al maestro de capilla “por los villancicos, con que entregue los villancicos primero al mayordomo de la fábrica”.
Villancicos	11/1/1606	Dos ducados de aguinaldo a Juan de Arrazula por escribir los villancicos.
Villancicos	21/1/1611	.Se mandó a dar a Juan de Arrazola, campanero, los acostumbrado por haber escrito los villancicos de Navidad.
Villancicos de pascuas	9/1/1612	Cincuenta reales al muchacho de san Pablo “por el trabajo de los villancicos destas[sic] pascuas”.
Libros del canto y villancicos	7/1/1615	Que un canónigo “pida cuenta de los libros del canto y de los villancicos al maestro de capilla y al sochantre, y para los villancicos señor racionero Álvaro Gómez”.
Libros de canto de órgano	12/10/1616	Que el racionero Juan Martínez “haga memoria de los libros grandes y pequeños de canto de órgano que hay en esta santa iglesia y que se entreguen, por cuenta y razón, al maestro de capilla, y haga conocimiento para dar cuenta dellos[sic].
Villancicos de Navidad	9/12/1616	Que un canónigo “acuda a las pruebas de los villancicos de la Navidad y vea las letras que se han de cantar, y si fuere necesario corregir algo de ellas se haga”.
Villancicos	29/5/1632	Este día acordó el Cabildo que el señor deán registre los villancicos del Corpus en cuanto a las letras.
Villancicos de Pascua	17/12/1632	Que se examinen las letras de los villancicos de estas Pascuas.
Costo de los villancicos	18/4/1636	Que se den al maestro de capilla 2 ducados más, además de los 4 que da la fábrica, para el papel de los villancicos, por lo que se ha encarecido el precio del papel.
Libretes de canto	27/10/1638	El señor deán leyó una carta de Juan Ruiz de Robledo, prior de Berlanga, en la que ofreció al Cabildo ocho libretes de canto, escritos de su mano, los que se entregaron al señor chantre para que los entregue al maestro de capilla por cuenta, y acordó el Cabildo se le escriba al dicho Juan Ruiz dándole muchas gracias y haciendo mucha estimación de su dádiva.

<b>Villancicos de pascua</b>	5/12/1640	Que un canónigo “vea los villancicos que se han de cantar estas Pascuas y sin su censura no se cante alguno en ellas, ni de hoy más sin que los registre el comisario nombrado por el cabildo”.
------------------------------	-----------	---

## 8.4. ANEXO IV – Libros de Fábrica

Ministriles	Ubicación	Ítem
<b>Sacabuche</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1566</i> , f 164r.	Yten pago a Pedro López menestril veinte mil maravedises de su salario por este año, otro tanto le da el Cabildo.
<b>Sacabuche</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1566</i> , f 164r.	Yten pago a Pedro López – trompón diez ducados de su salario, otro tanto le da el Cabildo.
<b>Sacabuche</b>	AGDV, caja 290, <i>libros de fábrica sesión de 1568</i> , f 143r.	Yten pago diez ducados[...]menestril por tañer el trompón.
<b>Sacabuche</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1569</i> , f 187r.	Yten pago a Pedro López trompón diez ducados de su salario de 1569. Otro tanto le da el Cabildo.
<b>Ministriles</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1570</i> , f 207r.	Yten pago a los ministriles veinte y seis mil y docientos y cincuenta maravedises.
<b>Ministriles</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1571</i> , f 229r.	Yten dio a los ministriles veinte y seis mil y dozientos y cincuenta maravedises de su salarios.
<b>Sacabuche</b>	AGDV, caja 290, <i>libros de fábrica sesión de 1572</i> , f 250r.	Yten dio una carga de trigo a Pedro López menestril de 1571 con otra del cabildo.
<b>Ministriles</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1573</i> , f 271r.	Yten dio a los menestriles veinte y seis mil y doscientos cincuenta maravedises de sus salarios y otro tanto de la mesa capitular.
<b>Ministriles</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1574</i> , f. 291r.	Yten que dio a los ministriles veinte y seis mil y doscientos y cincuenta maravedises de su salario de todo el año de 1574. Otro tanto le dio el Cabildo.
<b>Ministriles</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1575</i> , f 315r.	Yten que dio a los menestriles veinte y seis mil y docientos y cincuenta maravedises de su salario de todo el año y otro tanto les dio el Cabildo.
<b>Ministriles</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1577</i> , f 341r.	Yten a los ministriles por la data hasta fin del dicho año quatrocientos y veinte y cinco maravedises.

<b>Corneta y Sacabuche</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1579</i> , f 365r.	Yten del salario de corneta y trompón dos mil y treientos y cincuenta y seis maravedises.
<b>Ministriles</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1581</i> , f 383r.	Yten que dio a Miranda Navarro y Crespo menestriales once mil maravedises de todo el año de 1581 de su salario de Juan Sánchez.
<b>Corneta y Sacabuche</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1581</i> , f 383r.	Iten que dio a lo corneta y trompón dos mil y novecientos y setenta y cinco maravedises.
<b>Gaspar López</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1590</i> , f 163r.	Pago a Gaspar lopez menestril dos mil y treientos y ochenta maravedises de su salario de todo el año de 1590.
<b>Miguel Navarro</b>	AGDV, caja 290, <i>libro de fábrica sesión de 1590</i> , f 163r.	Pago a Miguel Navarro menestril nueve mil y ochocientos y cincuenta y cinco maravedises de su salario de todo año de 1590, otro tanto que le da el Cabildo.
<b>Sacabuche</b>	AGDV, caja 291, <i>libro de fábrica sesión de 1596</i> , f 22r.	Diose a francisco de Soto menestril ,mil seiscentos y sesenta y cinco.
<b>Ministriles /servicio</b>	AGDV, caja 292, <i>libro de fábrica sesión de 1626</i> , f 276r.	Iten a los ministriles que dieron a la noche... sesenta y seis reales
<b>Ministriles /servicio</b>	AGDV, caja 292, <i>libro de fábrica sesión de 1628</i> , 335r.	Iten doce reales que pagaron a los menestriales de esta santa iglesia por que tuvieron a tañer sus instrumentos en la noche de las luminarias desta fiesta.
<b>Ministriles/fiesta de agosto</b>	AGDV, caja 292, <i>libro de fábrica sesión de 1628</i> , 340r.	Iten sesenta y seis reales que paga a los menestriales desta santa iglesia por tocar sus instrumentos en la sala .... Mientras duraron los fuegos y [de las] luminarias la noche desta fiesta.
<b>Capilla de músicos</b>	AGDV, caja 292, <i>libro de fábrica sesión de 1631</i> , f 89v.	Yten doce reales que le dieron a los ministriles desta santa iglesia de trabajo de tañer en la noche de las luminarias.
<b>Sacabuche</b>	AGDV, caja 293, <i>libro de fábrica sesión de 1645</i> , f 149r.	Iten treientos reales de la mitad de 600 reales que se dan de salario a Francisco de Soto ministril de sacabuche

## 8.5. ANEXO V – Ministriles de la catedral de Valladolid entre los siglos XVI y XVII

<b>Ministriles</b>	<b>Año de llegada</b>	<b>Año de salida</b>	<b>Instrumentos</b>
<b>Antonio Lucas</b>	1556	x	Bajón
<b>Alonso Gonzáles</b>	1622	x	Corneta
<b>Andrés Brun</b>	1614	x	Corneta
<b>Astorga</b>	1607	x	Corneta
<b>Bernardo Pérez</b>	1598	x	Corneta
<b>Castillo</b>	1614	1616	Corneta
<b>Diego Gómez</b>	1601	x	Corneta y chirimía
<b>Diego Roldán</b>	1619	1622	Corneta
<b>Francisco López</b>	1634	x	Corneta
<b>Francisco de Vera</b>	1615	x	Sacabuche
<b>Francisco de Salinas</b>	1619	x	Corneta
<b>Francisco de Soto</b>	1596	1648	Sacabuche
<b>Francisco Ruiz</b>	1604	x	Corneta y chirimía
<b>Gaspar Ramiro</b>	1624	x	Corneta
<b>Juan del Portal Ibarra</b>	1625	1625	Sacabuche
<b>Juan García</b>	1629	x	Corneta
<b>Juan de Mena</b>	1598	x	Bajón
<b>Juan Pérez</b>	1634	x	Corneta
<b>Juan Serrano</b>	1610	x	Bajón
<b>Jusepe Fernández</b>	1614	x	Corneta
<b>Joseph Ruiz</b>	1614	X	Corneta
<b>Martín Serrano</b>	1638	x	Corneta
<b>Melchor de los Reyes</b>	1626	1630	Bajón y chirimía
<b>Pedro de Mena</b>	1634	x	Bajón
<b>Pedro Fernández</b>	1642	x	Corneta y chirimía

<b>Pedro López</b>	1566	x	Sacabuche
<b>Pedro Mata</b>	1632	x	Corneta
<b>Sin nombre</b>	1629	x	Corneta
<b>Sobrino Juan de Mena</b>	1610	x	Bajón





## **9. BIBLIOGRAFIA**



- Addison Bowles, Edmund. «Were musical instruments used in the liturgical service during the middle ages?» *JSTOR: The Galpin Societ Journal* 10, (1957): 40 -56.
- Aguirre Rincón, Soterraña. «The formation of an exceptional library: early printed music books at Valladolid Cathedral». *Oxford University Press* 37, n. ° 3 (2009): 379-400.
- Agulhon, Maurice. *Políticas, imágenes y sociabilidades: de 1789 a 1989*. Edición de Jordi Canal. Traducción de Francisco Javier Ramón Solans. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.
- Álvarez Martínez, María de Rosario. «Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos.» Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Anglés, Higinio. «El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid». *Anuario Musical: Revista de Musicología*, nº 3 (1948): 59-108.
- Baines, Anthony. *Brass Instruments: Their History and Development*. Nueva York: Dover, 1993.
- Bernáldez, Andrés. *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y D<sup>a</sup>. Isabel*. Editado por José María Geofrin. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1870.
- Bonal Asensio, Carlos. «Los ministriles polifónicos en la catedral de El Salvador de Zaragoza y en la colegiata de Santa María la Mayor y del Pilar: ampliación documental 1498 - 1604». *Nassarre: revista aragonesa de Musicología* 35, n.º 4 (2019): 171 -201.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo. *El barroco musical en Castilla y León: estudios en torno a Miguel Gómez Camargo*. Valladolid: Diputación de Valladolid, 2005.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo. «En el principio era el verso: textos de villancicos en la catedral de Valladolid (1640-1725)». *Revista de Musicología*, (Julio-Diciembre 2019): 533 -570. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26869427>.
- Calahorra Martínez, Pedro. *Música en Zaragoza siglos XVI - XVII: polifonistas y ministriles*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978.
- Carrasco Martínez, Adolfo. «Modelo para el estudio de las formas de sociabilidad en la Edad Moderna: las clientelas señoriales». *Persée*, (1994): 177 -129. [https://www.persee.fr/doc/casa\\_0076-230x\\_1994\\_num\\_30\\_2\\_2702](https://www.persee.fr/doc/casa_0076-230x_1994_num_30_2_2702).
- Cureses, Marta; Aviñoa, Xosé. «Contra la falta de perspectiva histórica: bases para la investigación musical contemporánea». *Revista Catalana de Musicología*, nº 1 (2001): 171 -199.
- del Val Ripollés, Fernán. «Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares», *Methados Revista de Ciencias Sociales* (2015): 33 -48. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.65>.
- Diego Pacheco, Cristina. «Ciudad y corte: el paisaje sonoro en Valladolid a principios del siglo XVII», en *Tomás Luis de Victoria y la Cultura Musical en la España de Felipe III*, editado por Alfonso de Vicente y Pilar Tomás, 123-157. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Machado Libros, 2012.

- Díez Pérez, M<sup>a</sup> Antonia. «Aportación documental al estudio de la música en la Catedral de Valladolid desde 1580 hasta 1597», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 6 (1991): 25 -47, <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/1474>.
- Diego Pacheco, Cristina. «Música y religiosidad laica: el caso de las cofradías penitenciales de Valladolid durante el siglo XVI» *Revista de Musicología* 37 (2014): 441 -460. <https://www.jstor.org/stable/24245867>.
- Dufour, Gérard. «Los archivos eclesiásticos». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: archivos eclesiásticos* (1943): 37 -45. <http://www.cervantesvirtual.com/obras/materia/archivos-eclesiasticos-espana-20374>.
- Fischer, Henry George. *The Renaissance Sackbut and Its Use Today*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1984.
- Giménez Martínez, Ovidio. «Presencia y Usos Del Bajón En Valencia Durante Los Siglos XVI a XX y Transferencia de Sus Funciones Al Fagot». Tesis doctoral, Universitat politècnica de València, 2016.
- González Marín, Luis Antonio. «Algunas consideraciones sobre la música para conjunto instrumentales en el siglo XVII español». *Anuario Musical* 52, (1997): 101 -141.
- González Martínez, Juan. «Estado de la cuestión sobre el sacabuche: bases de datos y diccionarios». Trabajo Fin de Estudios, Conservatorio Superior de Música Manuel Massotti Littel, 2016.
- Jiménez Vera, Camilo. «Música Catedralicia Entre Los Siglos XVII y XVIII En Santafé: Análisis, Adaptación e Interpretación de Repertorio Colonial a Través Del Corpus Sonoro Del Sacabuche». Trabajo fin de Máster, Pontificia Universidad Javeriana, 2020.
- Kenyon de Pascual, Beryl. «The Wind-Instrument Maker, Bartolomé de Selma (†1616), His Family and Workshop». *The Galpin Society Journal* 39 (Septiembre de 1986): 21 -34. <https://www.jstor.org/stable/842131>.
- Knighton, Tess. *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474 – 1516*. Traducido por Luis Carlos Gago. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Sección de música antigua, 2001.
- López-Calo, José. *Historia de la música española: Siglo XVII*. Vol. 3. Madrid: Alianza Música, 1983.
- López-Calo, José. *La música en la catedral de Valladolid*. 7 vols. Valladolid: Excmo. Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007.
- López-Calo, José. «La música religiosa en el Barroco español orígenes y características generales». En *La Música en el Barroco*, editado por Emilio Casares, 147-189. Oviedo: Universidad, Sección de Arte-Musicología, 1977.
- Mostaza Prieto, Abel. «La iconografía musical como herramienta docente en las enseñanzas profesionales de música de Castilla y León: análisis de las programaciones de Historia de la Música en los conservatorios de Salamanca, León y Valladolid». Trabajo Fin de Máster, Universidad de Valladolid, 2011. [https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/39879/TFM\\_F\\_2019\\_58.pdf?sequence=1&isAllowed=y.pdf](https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/39879/TFM_F_2019_58.pdf?sequence=1&isAllowed=y.pdf).

- Palacios Sanz, José Ignacio. *Organos Restaurados: Patrimonio Restaurado de la Provincia de Valladolid.1, Morales de Campos, Olmedo y Torrelabato*n. Valladolid: Diputación Provincial, 2008.
- Pasamar Alzuria, Gonzalo. «La invención del método histórico y la historia metódica en el siglo XIX». *Historia contemporánea*, n.º 11 (1994): 183 -214.
- Peláez Santamaría, Salvador. «Transcripción paleográfica, edición crítica y estudio del léxico de las Ordenanzas Municipales de Baeza (1536)». Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2015.
- Raquet, Markus y Klaus Martius. «The Schnitzer Family of Nuremberg and a Newly Rediscovered Trombone», *History Brass Society Journal* 19, (2007): 11 -24.
- Richardson, Roberto Jarry. *Pesquisa social: métodos e técnicas*. São Paulo: Atlas, 2010.
- Ruiz Jiménez, Juan. *La Librería de Canto de Órgano: Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. Granada: Junta de Andalucía: Consejería de Cultura, 2007.
- Sánchez Agesta, Luis. «España y Europa en la crisis del siglo XVII: raíz histórica de una actitud polémica». *Revista de Estudios Políticos* 91 (Enero-Febrero 1957): 55 -76. <http://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/revistaselectronicas?IDR=3&IDN=487>.
- Serrano Gil, Marta. «La música en la catedral de Plasencia, 1408 a 1566. Estudio desde la documentación de los archivos eclesiásticos y civiles». Tesis doctoral, Universidad de Extremadura, 2015.
- Serrano Gil, Marta. «Ministriles e instrumentos musicales en la catedral de Plasencia durante el siglo XVI». *En Memoria histórica de Plasencia y las comarcas*, editado por Ángel Custodio Sánchez Blázquez, 237-247. Plasencia: EXCMO. Ayuntamiento de Plasencia, 2014.
- Sobrino, Ramón. «Análisis Musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías». *Revista de Musicología* (junio 2005): 667 -696. <https://www.jstor.org/stable/20798094>.
- Sosa Bancalero, Carmelo. «Los ministriles en Sevilla en época de Guerrero: contexto histórico y social». Trabajo Fin de Máster, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.
- Torrente, Álvaro. *Historia de la Música en España e Hispanoamérica: La música en el siglo XVII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Vereecke, Hannes. *The Sixteenth-Century Trombone: Dimensions, Materials and Techniques*. Turnhout: Brepols, 2016.
- Wilkinson, Daniel Leech. *Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.