

# RITMO

AÑO LIII • NUM 527 • NOVIEMBRE 1982 • PRECIO 325 PTAS.



## LA MUSICA EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO



NUMERO PATROCINADO  
POR LA UNIVERSIDAD  
DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

## RITMO

AÑO LIII • NUM. 527  
NOVIEMBRE 1982FUNDADA EN 1929  
AL SERVICIO DE TODA LA MÚSICA**Fundador**

Fernando Rodríguez del Río.

**Director**

Antonio Rodríguez Moreno.

**Subdirector**

Ramón Barce.

**Adjuntos a la Dirección**

Ángel Carrascosa y Manuel Chapa Brunet.

**Jefe de Redacción**

Amelia Die.

**Colaboran en este número:**

Gonzalo Alonso Rivas, Rafael Banús Irujo, Juan Luis Bardisa, José Manuel Berea, Pablo Cano Capella, Martín Codax, Joan Company, Francisco Chacón y Marín, José Figueroa Vahverde, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Manfred Haeckler, Hans-Joachim Kynas, José López Calo, José Miguel López de Haro, José de Manlleu, Enrique Martínez Miura, Juan Vicente Más Quiles, Manuel Moreno, Gerardo Queipo de Llano, Arturo Reverter, Samuel Rubio, Ana María Sebastián, Pere Steirich Massutí, Colectivo Tartessos, Juan Antonio Torres, Joan Trillo y Carlos Villanueva.

**Diagramación**

Antonio Roca.

**Fotografías**

Pedro Guardón, Agustín Muñoz y Paço Tur.

**Corresponsales:**

Ricardo Ruiz-Barquero (Alicante), Pedro Luis Menéndez (Asturias), Joan Company (Baleares), I Taddai (Roger Alier, Xosé Avilés, Santiago Buño, Miguel Larín, Luis Sales, José Luis Vidal y Alberto Villar-del-lí) (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Francisco Vicent Domenech (Castellón), Carlos Villanueva (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas), Francisco J. Monreal Anzures (Navarra), Juan Urzua (San Sebastián), Ricardo Hontañón (Bastander), Francisco Melguizo (Sevilla), Gonzalo Badienas, Blas Cortés, José Domanech (Valencia), José Urzua Respalkira (Vizcaya), Nicolas Koch Martin (Bélgica), Didier de Cotignies (Inglaterra), Ricos Velissiotis y Fausto Barzaghi (Italia), Letícia Pegno (Brasil), Nestor Echevarría (Argentina), Gerardo Antonio Leyser (Austria).

**Director Comercial**

Fernando Rodríguez Polo.

**Publicidad**

José María Ketterer.

**Delegado Comercial para Cataluña**

Jordi Padrol.

**Distribuye**

Comercial Athenaeum, c/General Moscardó n. 29, MADRID

**Suscripciones:** ESPAÑA: Año 3 200 ptas.; número suelto: 325 ptas.; atrasado: 360 ptas. **Extranjero:** Vía terrestre o marítima: 45 dólares USA; vía aérea: 65 dólares USA.**Redacción y Administración:**

Vigen de Aranzazu, 21 (Edificio Falta), Madrid-34.

Teléfonos: (91) 729 15 52 y 729 15 56. Impreso por Pentacrom S. L. Hachero, 4, Madrid-18.

Depósito legal TO-2-1968: Inscrita en el Registro de Empresa Periodísticas con el número 329.

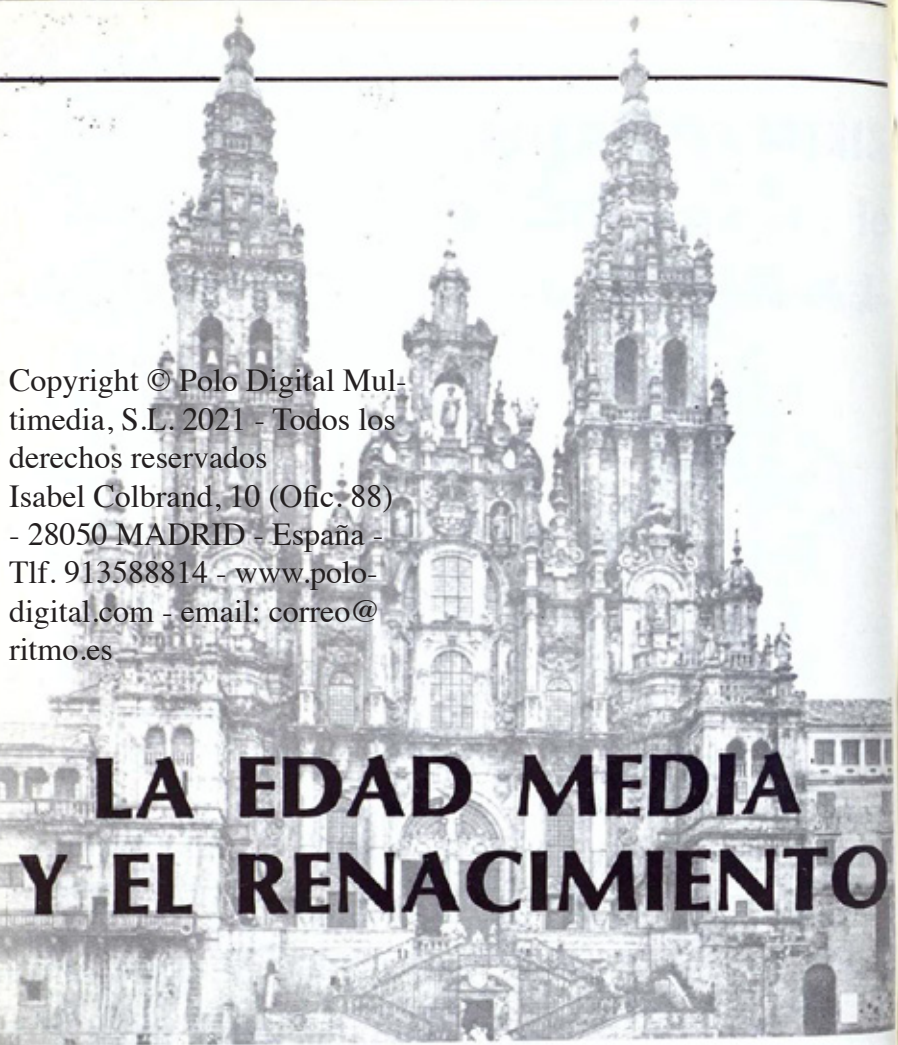
## Sumario

|  |    |  |    |
|--|----|--|----|
| <b>EDITORIAL</b><br>Las multinacionales y la defensa nacional                  | 5  | <b>CRITICA DISCOGRAFICA</b>                          | 41 |
| <b>MUSICA CONTEMPORANEA</b><br>Juan Briz: «Canciones de concierto»             | 6  | <b>DISCOS EDITADOS</b>                               | 57 |
| <b>ENTREVISTA</b><br>Zimmermann, el compositor de «La Zapatera prodigiosa»     | 7  | <b>LIBROS Y PARTITURAS</b>                           | 63 |
| <b>LA MUSICA EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO</b><br>La Edad Media y el Renacimiento | 8  | <b>DON TADDEO IN BARCELONA</b><br>El nuevo Liceo     | 66 |
| La apoteosis del Barroco   | 14 | <b>DE MADRID AL CIELO</b><br>La era de los invitados | 70 |
| Grandeza y decadencia de la Capilla de Música                                  | 20 | <b>INTERNACIONAL</b>                                 | 74 |
| Cuatro musicólogos gallegos  | 25 | <b>PAIS MUSICAL</b>                                  | 83 |
| Dos obras de musicología galaica   | 29 | <b>CURSOS, BECAS Y CONCURSOS</b>                     | 88 |
| <b>INTERPRETES</b><br>La Capella Clásica de Mallorca                           | 32 | <b>NOTICIAS</b>                                      | 89 |
| <b>MARIO DEL MONACO</b>  | 36 | <b>CARTELERA</b>                                     | 93 |
| <b>MADRID</b>  | 38 | <b>MUSICOS DEL SIGLO XX</b><br>León Janáček          | 95 |

## NUESTRO PROXIMO NUMERO

## IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

RITMO 3



Copyright © Polo Digital Multimedia, S.L. 2021 - Todos los derechos reservados  
 Isabel Colbrand, 10 (Ofic. 88)  
 - 28050 MADRID - España -  
 Tlf. 913588814 - www.polo-digital.com - email: correo@ritmo.es

# LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO

Por José López-Calo

## I. LA EDAD MEDIA

La catedral de Santiago tuvo una importancia musical de primer orden durante la Alta Edad Media. Esta importancia le vino sobre todo gracias a don Diego Gelmírez (1140), que, en los cuarenta años en que fue, primero obispo, y luego arzobispo de Santiago, hizo por su diócesis y su catedral más que ningún otro prelado de la diócesis compostelana. Por supuesto, importancia, y no pequeña, la

tenía ya desde antes, de lo que es buena prueba lo que sucedió en ella cuando la implantación en España de la *Lex Romana* —que en Galicia entró, con toda probabilidad, a raíz del Concilio de Burgos del año 1081, al que asistió el obispo de Santiago don Diego Peláez junto con los otros cuatro obispos gallegos—: fue necesario copiar los libros de la nueva liturgia, la romana, que era la que se impuso en toda la España cristiana, ya que hasta entonces en Santiago y en Galicia, como en casi todos los reinos de España, la liturgia usada era la antigua hispánica, llamada vulgarmente *mozárabe*. Pues bien: en la catedral de Santiago —como

también en la de Orense— se conservan varios fragmentos de misales de la liturgia romana copiados con ese motivo, que tienen una doble característica muy notable: que están escritos en letra visigótica y que conservan cantos y oraciones de la liturgia hispánica, en lugar de los, o las, de la romana. O sea, que la liturgia nacional estaba tan arraigada en la de Santiago, que no sólo se utilizó la escritura tradicional hispánica para los nuevos libros, sino que, en algunos casos, se prescindió de las nuevas fórmulas litúrgicas y de sus cantos, para seguir con los que hasta entonces se habían usado.

• RITMO

Pero, de todas formas, la importancia que Santiago tuvo hasta la ascensión de Gelmírez al trono episcopal en el año 1100 no pasó de ser una importancia local. En cambio, con el Santiago, es decir, su catedral, adquirió una dimensión verdaderamente universal.

También en la música: Gelmírez supo aprovechar el gran momento que a comienzos del siglo XII vivía Cluny, incorporando el culto al Apóstol Santiago, la peregrinación a Compostela y, consiguientemente, la catedral compostelana, al impetuoso movimiento cluniacense. Lejos de ser un superficial despliegue de fuegos fatuos, los esfuerzos universalistas de Gelmírez en favor de la catedral de Santiago estaban fundados en una realidad: la pujante vida de Santiago y de su catedral, donde los más actuales movimientos culturales tenían un amplio eco y constituían la base del quehacer de cada día.

No es, pues, de extrañar que la gran novedad musical del siglo XII, los comienzos de la polifonía artística, se reflejaran inmediatamente en Santiago y en su catedral. Tenemos la gran prueba de ello en el **Códice Calixtino** de la misma catedral, que constituye nada menos que la primera manifestación — en toda la historia de la música universal, del estadio que podríamos llamar verdaderamente artístico de la polifonía, después de los casi doscientos años de tentativas, y ante el cual la misma polifonía de San Marcial de Limoges queda eclipsada como simple esbozo de algo que estaba naciendo y que es, precisamente, la polifonía compostelana.

Musicalmente, el **Códice Calixtino** está constituido por una recopilación de piezas, o grupos de piezas, de origen y carácter varios. Algunas, e incluso algún grupo de ellas, parecen haber sido compuestas específicamente para formar parte de esta colección, y aún hay indicios de que el último bloque, y más importante, que es el de la polifonía, fue añadido al cuerpo de **Códice**, ya que está después del *explicít* del libro 5º y último, e incorpora la transformación polifónica efectuada en uno de los *conductus* del libro 1º del **Códice** que originariamente aparece como monódico, aunque sucesivamente fue convertido en polifónico, y que figura también entre esas composiciones polifónicas añadidas casi como apéndice al libro.

Estudios recientes sugieren que la importancia del **Códice Calixtino** es todavía superior a cuanto hasta ahora se había venido pensando. Tradicionalmente se le consideraba como emparentado con la polifonía de San Marcial de Limoges, y, consiguientemente, para la transcripción de sus composiciones polifónicas se aplicaban los mismos principios, sobre todo rítmicos, que para aquella. Pero todo hace suponer que la polifonía del **Calixtino** es más avanzada que la de San Marcial, y que constituye el antecedente inmediato a la de Notre-Dame de París de Leonino y Perotino. Estas teorías no han sido aún adecuadamente discutidas entre los especialistas, pero parece

que están suficientemente fundadas como para prestarles atención, en espera de que futuros estudios musicológicos las confirmen, desmientan, o maticen.

Queda, en resumen, el hecho fundamental de que en los albores de la música polifónica la catedral de Santiago se encontraba a la cabeza del movimiento musical de su tiempo.

Todo esto se refiere a la música culta. Pero el fenómeno de las peregrinaciones medievales a Santiago trajo consigo también otra importante manifestación musical: la popular. Toda peregrinación ha sido siempre, como lo es hoy, una fuente importante de canto popular religioso. En la base de lo cual está el hecho psicológico de que el hombre tiende a exteriorizar ciertos sentimientos a través del canto. Y así, ya durante la preparación de la peregrinación — que en aquellos siglos medievales suponía meses, dada la complejidad y duración del viaje —, el futuro peregrino rompe frecuentemente en cantos, que pueden ser de esperanza, de ilusión por la gran aventura espiritual que se le avecina y de la que tanto espera. Luego, desde el momento en que se ponían en camino — y no olvidemos que se trataba de un viaje desde Francia, e incluso Alemania, o hasta Inglaterra — y a pie —, los peregrinos, que de ordinario hacían el viaje en grupos, entretenían las largas horas del viaje, o de las paradas nocturnas, con cantos, que no eran necesariamente sagrados, aunque lo fueran en gran parte, sobre todo en honor del Santo cuyo sepulcro o santuario visitaban, en este caso el del Apóstol Santiago.



«Códice Calixtino»: «Gongaudant Catholici», la primera composición a tres voces reales de toda la Historia de la Música.

Estos cantos de los peregrinos dieron origen a un doble influjo mutuo, de gran importancia en la intercomunicación musical de las gentes de entonces: por una parte, los pueblos por donde pasaban los peregrinos oían con interés los cantos que ellos entonaban; y, por



otra, ellos mismos oían —seguramente con no menor interés— los de los nativos de esos pueblos. Nos queda constancia de ambos hechos, sobre todo del primero. Así, una canción muy popular entre los peregrinos franceses y cuya actual redacción se remonta al siglo XVI nos dice que:

«Les hommes, femmes et filles de toutes partes nous suivent pour entendre la mélodie de ces bons pèlerins français». O, como dice la gran canción de los peregrinos que van a Santiago: «Quant nous passâmes dans la ville nommée Léon, nous chantâmes d'un air agile cette chanson: les dames sortaient des maisons avec décence, pour voir chanter nos compagnons à la mode de France».

Por fortuna y gracias, una vez más, al **Códice Calixtino**, conocemos importantes detalles de estas canciones, e incluso quizá algunas de sus melodías. Dice, en efecto, el **Códice**, hablando de cómo los peregrinos pasaban sus viglias en la Basílica del Apóstol:

«Causa alegría y admiración contemplar los coros de peregrinos al pie del altar venerable de Santiago en perpetua vigilancia: los teutones a un lado, los franceses a otro, los italianos a otro: están en grupos, tienen cirios ardiendo en sus manos; por ello toda la iglesia se ilumina como con el sol en un día claro. Cada uno con sus compatriotas cumple individualmente con maestría las guardias. Unos tocan cítaras, otros liras, otros timpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violines, ruedas británicas o gaitas, otros cantando con cítaras, otros cantando acompañados de diversos instrumentos pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos. Allí pueden oírse diversidad de lenguas, diversas voces en idiomas bárbaros: conversaciones y cantilenas en teutón, inglés, griego, y en los idiomas de otras tribus y gentes diversas de todos los climas del mundo. No existen palabras ni lenguaje en los que no resuenan sus voces».

Pero aún hay más: el **Calixtino** nos ha conservado, probablemente, una melodía de las que cantaban los peregrinos de entonces. Mejor dicho, de varios años, si no decenios, antes, pues se nos ha conservado en una hoja añadida al **Códice**: hoja que ciertamente es anterior, posiblemente bastante anterior, al mismo, y que incluso parece que fue cosida allí por tratarse de un fragmento que ya entonces era considerado importante por su antigüedad. Se trata del mal llamado **Himno de Ulteyra** y que más exacto sería llamarlo **Dum Paterfamilias**, por su *incipit*. El himno está, naturalmente, escrito en latín; pero en la segunda de sus estrofas incluye unas frases en teutón antiguo, precedidas de una fórmula de introduc-



ción o presentación, que el mismo Códice usa también otras veces para presentar otras canciones, o fragmentos de canciones, de los peregrinos. Dice, pues, esa estrofa:

«Iacobi Gallæcia opem rogat piam, glæbie cuius gloria dat insignem viam; ut precum frequenter cantet melodiam: Herru Sanctiagu, Got Sanctiagu; e ultreia, e suseia. Deus ala nos!»

Una frase semejante la usa el Códice en otras dos ocasiones para introducir cantos de los peregrinos: «Cunctæ gentes, lingue, tribus illuc vunt clamantes: / suseia, ultreia (=Alleluia, gratulemus), fol. 720v); «Unde laudes Regi regum / solvamus alacriter, / cum quo læti mereamur / vivere perenniter. / Fiat, amen, alleluia / dicamus solemnitè; / e ultreia, e suseia / decantemus iugiter (himno «Ad honorem Regis summi, fol. 190v.)

Evidentemente, nos encontramos ante un claro reflejo y una cita literal de los cantos de los peregrinos en los albores del siglo XII. Esos suseia (=sus, eial, ¡arriba, vamos!), ultreia (=ultra, eial, ¡sigamos, adelante!) reflejan, indudablemente, las exclamaciones con que los peregrinos se animaban a superar las dificultades del camino. Y los Herru Sanctiagu Got Sanctiagu (=Herr Santiago, Got Santiago, Señor Santiago, Divino Santiago) son, ya se entiende, expresiones de los peregrinos teutones, que invocaban al Apóstol en su idioma y que el poeta latino deforma, transcribiéndolas tal como a él le sonaban—lo cual, dicho sea de paso, es una prueba más de que el Calixtino fue escrito en Santiago, incluso en sus elementos primitivos, pues ese himno supone haber oído esas expresiones muchas veces, hasta el punto de quedarle grabadas en la memoria al poeta latino, si no es ya, como parece más probable, que fueran tradicionales incluso entre el pueblo de Santiago, al menos entre el clero, de puro oír las repetir a los peregrinos.

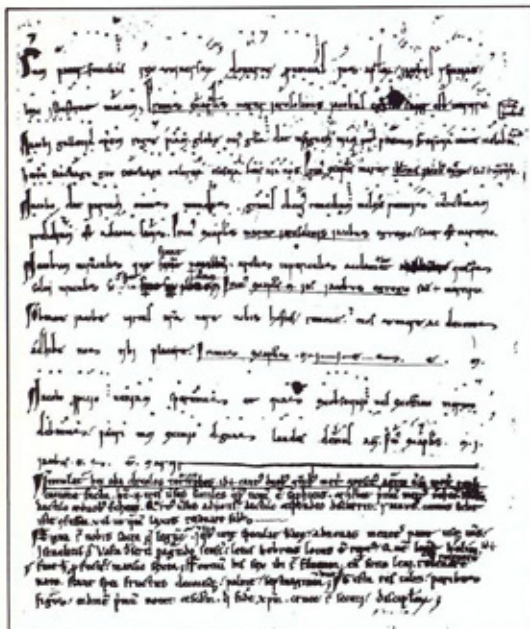
Todo esto se refiere directamente a la existencia, y, en cierto modo, a la naturaleza, de las canciones de los peregrinos medievales. Pero, ¿y la música...? ¿Conocemos también la música con que se cantaban esas canciones...?



«Códice Calixtino»: «Conductus Iacobe Sancti», en la escritura monódica original, en su transformación polifónica y en la «coda de limpio» de la polifonía.

No se puede responder categóricamente a esta pregunta, que surge espontánea ante estos hechos históricos. Posiblemente, en el caso del Dum Paterfamilias, sí, pues la melodía que acompaña a esas expresiones (Herru Sanctiagu...) es un poco diferente de la del resto de la composición. Aparte de que la misma frase que usa la canción para introducirla (cantaet melodiam) parece indicarlo. Mas no se puede decir.

Diverso es el caso de otra de las composiciones en que se presentan estas citas de cantos de peregrinos: el himno Ad honorem Regis summi. Se trata de una composición de un carácter totalmente diverso al de la demás música del Calixtino: está a continuación de las composiciones polifónicas y su estructura métrica, rítmica y armónica —no sabe uno a cuál de los tres aspectos dar la preferencia, pues los tres son muy marcados y característicos— no encuentran parecido alguno con ninguna otra composición, ni del Códice ni de aquella época. El carácter popular es evidente. El Códice la atribuye a Americo Picaut, «prebitero de Partinaco». Hasta ahora se venía suponiendo que esta atribución, lo mismo que las demás que se encuentran en otras composiciones del Códice, era falsa. Hoy ya no se puede ser tan categórico, desde que se ha demostrado que varias de las atribuciones son perfectamente verosímiles, ya que, efectivamente, existieron por entonces músicos de esos mismos nombres, y las investigaciones de los musicólogos en este sentido están muy lejos de haberse concluido.



«Códice Calixtino»: Himno «Dum Paterfamilias».

10RITMO

Revista de Educación, Cultura y Deporte 2012



pueden aún deparar varias sorpresas agradables. En cierto sentido es indiferente que haya sido compuesto por él o por otro. Lo importante es su carácter popular y, de todos modos, tan diverso del de las demás composiciones del **Calixtino**, que hace que, haya sido quien haya sido el que lo compuso, se trata, a todas luces, de un canto de aire totalmente popular.

Las peregrinaciones a Santiago continuaron, con gran intensidad, durante toda la Edad Media. Y sin embargo no existe documento alguno que nos permita suponer que la catedral compostelana hubiera vivido, entre el último tercio del siglo XII, cuando se compuso el **Calixtino**, y la mitad del XV, cuando comienzan a encontrarse nuevos datos sobre la música culta en la misma, un momento que se pueda comparar con aquel período espléndido de los comienzos de la polifonía.

Estos son los hechos documentales. Pero ante ellos el historiador no puede menos de plantearse una pregunta: ¿es posible que, después de aquella floración espléndida del siglo XII —que, con toda probabilidad, se prolongó, en su ejecución, durante varios años, incluso decenios—, cayera la catedral de Santiago en un letargo musical de dos siglos largos...?

Difícil se hace aceptar esto, que contrastaría demasiado con la actitud general del Cabildo compostelano, que durante toda la Edad Media envió sus mejores hombres a París y a otras ciudades extranjeras a estudiar, los cuales, por fuerza, a su vuelta, tenían que traer a Compostela noticias de las innovaciones musicales que habrían presenciado; y contrastaría, sobre todo, con el hecho de que cuando la polifonía culta se encuentra documentada,

en el otro extremo del arco histórico, hacia mediados del siglo XV, aparece con una pujanza y una vida que no se explicarían sin una tradición muy consistente.

Lo que pasó fue, probablemente, que la música de los siglos intermedios entre esos dos extremos cronológicos se haya perdido, como se perdió la que se cantaba durante el siglo XV, del que sólo conocemos datos históricos, pero no la música. Y de la Edad Media no pueden esperarse datos semejantes, ya que las Actas Capitulares, que son las que nos transmiten los del siglo XV, comienzan en 1450; exactamente el primer acuerdo capitular que se conserva es del nueve de junio de este año, y se trata, por añadidura, de un acta notarial suelta, ya que las actas estables no comienzan sino en agosto de 1465. Y aun se podría añadir el dato, que sin duda es de importancia fundamental, que el primer organista de que nos transmiten noticias las Actas es precisamente un francés, de quien, sin embargo, el acta no copia el nombre, pero que supone ya una tradición, lo mismo que sucede con las noticias que las Actas nos han conservado de los primeros «cantores».

Se podría resumir nuestra argumentación en una frase que sintetiza, en cierto sentido, la verdadera raíz del problema: ¡qué concepto nos habríamos formado de la música en la catedral de Santiago durante la segunda mitad del siglo XII si no se hubiera conservado el **Códice Calixtino**...? Evidentemente, pensaríamos que Santiago no había conocido la polifonía durante toda la Edad Media. Y, sin embargo, el feliz hecho de una tal conservación nos permite conocer una venturosa realidad que existió, pero que ni habríamos sospechado de no conservarse el códice. Pues algo de esto puede haber sucedido en los siglos XIII, XIV y primera mitad del XV. Claro que esto no es más que una suposición, que presento aquí en la esperanza de que alguien un día profundice en ella, aun sabiendo muy bien que es dudoso que en Santiago, en estos siglos, se diesen las condiciones necesarias de cultura musical, y aun de ordenación litúrgica, para que la catedral compostelana se mantuviera actualizada en cuanto a modas musicales, de las que, sin embargo, tenían por fuerza que llegar noticias allí, a través de los clérigos de la misma catedral que, como ya queda dicho, se trasladaban a París para sus estudios eclesiásticos superiores.



## II. EL RENACIMIENTO

Así, pues, el primer documento de esta nueva época que hoy por hoy se conoce es el acta capitular del 17 de enero de 1469, en que el Cabildo acordó conceder 400 maravedises viejos a los canónigos Juan de Monterroso, Francisco y Juan de la Coruña y Alfonso Pérez, «cantores, por cuanto eran cantores e honraban a iglesia». Me parece necesario advertir, antes de seguir adelante, por ser indispensable para comprender los datos que voy a exponer, que, en esta época, como en todo el siglo XV y aun en el XVI, «cantor» significaba siempre, y exclusivamente, «cantor de polifonía». Por entonces el concepto de «maestro de capilla» o maestro del coro que cantaba la polifonía no estaba aún del todo definido; en algunas catedrales españolas ya existía, en otras —entre ellas la de Santiago— aun tardó varios años en establecerse y en las más fluctuó durante algún tiempo, hasta que se fijó definitivamente. Lo importante es ese documento capitular, por el que consta un doble hecho fundamental: que para 1469 ya se cantaba polifonía en la catedral de Santiago y que los cantores, o al menos algunos de ellos, eran canónigos.

El dato siguiente es de 1479: el Cabildo encargó al «cantor» Jácome de Carrión que viniese todos los días a enseñar canto llano a los beneficiados que quisiesen aprender. Sorprende un poco que fuese el «cantor», y no el sochantre, a quien el Cabildo encomendase esta misión de enseñar el canto llano. Quizá fuera por no estar todavía definidas las respectivas obligaciones. El año siguiente hay un dato mucho más positivo: el 30 de agosto acordó el Cabildo dar a Juan de León, «cantor», 9.000 paves de blancas para que «mostrase seis beneficiados e seis mozos de coro». La presencia de un grupo tan nutrido de beneficiados y de mozos de coro para cantar la polifonía indica que ésta estaba ya para entonces muy asentada. Como confirmación, se puede añadir que en el mismo acuerdo se dice que Juan de León debe venir a coro a misa y vísperas, que era precisamente cuando se cantaba polifonía. De hecho, en ninguna catedral española se hacía por entonces venir a los cantores a las horas menores, sino sólo a misa y vísperas, o en otras ocasiones en que también se cantase «canto de órgano» o polifonía.

Para 1480 parece que ya había un conjunto polifónico o «capilla de música» estable, completo y bien organizado, incluso con una cierta jerarquía entre los cantores, si bien no aparece todavía el término «maestro de capilla». Algunos de los cantores eran canónigos, entre ellos el citado Juan de León, que, por cierto, es una figura interesante, pues su posi-



ción en la catedral osciló varias veces entre sus obligaciones —y sueldo— como canónigo o como cantor. A otros canónigos o beneficiados de la catedral autorizó el Cabildo para que estudiasen música, como al racionero Jácome Alvarez, teniéndole presente como si realmente asistiese al coro el tiempo que dedicase a ello, «con condición que ha de servir a las procesiones, misa y vísperas» (22 de marzo de 1499).

La figura más importante, sin embargo, entre los cantores de estos comienzos de la polifonía renacentista en Santiago lo constituye Jácome de Carrión, que, como vimos, aparece documentado desde 1479: el 30 de agosto de 1499 se le hizo un nuevo recibimiento, con 3.000 maravedises de salario cada año,

«e que el dicho Jácome de Carrión, cantor, cante en el coro a las fiestas de la dicha iglesia e que cada día venga al cabildo a dar lición a los que quiesiesen aprender a cantar».

El 4 de noviembre de 1502 se le confirma ese salario de 3.000 maravedises cada año,

«porque venga cuando cantan canto de órgano e cada día dos veces a esta santa iglesia, una vez acabada la misa del aniversario e la otra acabada la nona, a dar lición e a ver a los señores e beneficiados e mozos que sirven en el coro que quiesieren aprender a cantar, e cada vez debe oír una hora a lo menos».

El 15 de enero de 1507 se le aumentó el salario a 5.000 maravedises anuales, aunque sólo por un año, pero desde el 13 de abril de 1508 se le estabilizó el salario en 4.500 maravedises,

«e que el dicho Jácome de Carrión sea obligado de cantar las fiestas e domingos e días que se ha de cantar canto de órgano, e cada vez que faltare que le descontarán cuatro reales de plata».

El 4 de enero de 1510, nuevo aumento de sueldo: 6.000 maravedises anuales. La posición de este Jácome de Carrión en la capilla de música por estos años queda patente en el acuerdo capitular del 13 de abril de 1513:

«En este capítulo los dichos señores dijeron que por cuanto son informados que Jácome, cantor, se ausentó desta cibdad, e agora, sin su voz, los otros cantar, por tanto, que entre tanto que se proveyere de otro cantor en logar del dicho Jácome, mandaron despedir y despidieron a los cantores que quedaron, y que no se les des salario fasta que otra cosa se provea».

Y con todo, curiosamente, no era su salario el mayor de entre los cantores de la catedral: mayor, mucho mayor, era el de Francisco de Lista, «cantor», recibido con 10.000 maravedises anuales el 10 de enero de 1508; el mismo salario tenía

Benavente, «cantor tiple», que debió de ser recibido por las mismas fechas y a quien aún se le aumentó en 2.000 maravedises el 7 de diciembre de 1509.

«por razón del dicho oficio de tiple, y le mandaron que sirva muy bien, mejor que hasta aquí lo ha hecho, si no, que le pagarán segund sirviere».

Para entonces la catedral de Santiago contaba ya con una capilla de música bien nutrida, consistente en al menos ocho cantores, número muy alto para aquella época. Lo sabemos por un acta capitular de 1514. Aparte, claro está, de los seis mozos de coro triples y contraltos.

De estos años de los comienzos del Renacimiento musical en la catedral de Santiago hay varios datos sobre la presencia de músicos franceses en ella, que creemos de gran significado, pues quizá ello contribuya a resolver el enigma de la falta de datos en el periodo que antecede a esta época histórica. Para citar sólo un par de ellos, aludiré en primer lugar al acta capitular de 26 de agosto de 1482, por la que consta que mandó el Cabildo a Juan Guedeja, su despensero,

«dése por amor de Deus a os cantores franceses docientos pares de blancas, que con este mandamiento lle serían recibidos en conta».

El segundo documento es anterior y se refiere al primer organista de que hay constancia en la catedral de Santiago, aunque el modo como está redactada el acta y las que inmediatamente siguen sobre el mismo asunto demuestran que el órgano y su uso no eran nuevos en la catedral. Se trata de un acta capitular de 2 de junio de 1473, que nos dice que ese día se recibió por organista a un clérigo francés, «que chaman...» (sic), con salario de doce coronas de oro cada año, «a corona por mes», el cual se ofreció a que «tangería os órganos as fiestas, e os axostaría desqueles fosen mester, dándole apercebimientos»; él aceptó las condiciones, obligándose a tanger cada e cando que os señores flemandasen tanger. Ese «cada e cando» lo resume el acta de recibimiento de nuevo organista, Alonso de Casteñda, el 26 de septiembre de 1474, diciendo que los debía tañer «según costumes».

No se sabe si por haber muerto Jácome de Carrión o porque la nueva situación de la música polifónica exigía reorganizar la capilla de música, el hecho es que el 5 de diciembre de 1524 acordó el Cabildo que un canónigo escribiese a «Rivallecha, cantors», para que viniese a servir «de cantors a la catedral. Se trataba, sin duda, de Martín de Rivallecha, entonces «cantors y maestro de capilla de la catedral de Palencia».

No debió de dar fruto esa diligencia, porque el 1 de mayo de 1525 encargó el Cabildo al mismo canónigo,

«traya de Castilla un buen tanedor (=tañedor, organista) e tres cantores de buenas voces, con que sea uno dellos maestro de capilla, e lo que con ellos e cada uno dellos seignalare e concertare, el dicho Cabildo lo complira e guardará».

Es la primera vez que en las actas de Santiago aparece de modo explícito el concepto de maestro de capilla.

Pero que iba implícito en el de «cantors» lo prueba —si hubiera sido necesario, que no lo es, tanto por los documentos de la misma catedral como, sobre todo, por los de otras catedrales españolas— el hecho de que, cuando el 21 de julio de ese mismo año recibe el Cabildo a Lorenzo Durán —que más tarde apare-



Anónimo: Himno «Vexilla Regis», atribuido

cerá ya como «maestro de capilla»—, el acta de nombramiento lo llama simplemente «cantors», aunque el salario y condiciones eran verdaderamente excepcionales: 20.000 maravedises anuales y casa gratis.

A partir de esta fecha la catedral de Santiago se distinguió siempre por su generosidad en destinar cantidades excepcionalmente altas a sueldos de los músicos: ese mismo año de 1525 volvió a adjudicar el mismo salario de 20.000 maravedises anuales —pero no la casa gratis, que significaba varios miles de maravedises cada año— a un contrabajo, cuando lo recibió el 6 de octubre. El mismo día recibió a un contralto con 15.000, lo cual, sin duda, demuestra que lo que el Cabildo compostelano tenía en cuenta al momento de fijar los salarios de los músicos era la valía de los mismos músicos.

Santiago Tafall (1) dice que el muerto Durán murió en 1529. No he encontrado la base para esa afirmación, pero las actas capitulares no hablan de eso. La última vez que lo mencionan es el 19 de abril de 1529, en que el Cabildo acordó darle 12 ducados de oro para los mozos de coro. Luego ya nos encontramos, el 3



de agosto del mismo año, que se encargó a dos canónigos para que

hablen con el cantor e maestro de capilla que agora vino e se concierten con él sobre el salario que se le ha de dar.

Se trata de Alonso Ordóñez, hermano de Pedro Ordóñez, también maestro de capilla. En 1536 aún seguía de maestro en Santiago. Lo sabemos por el acta capitular de 5 de enero, en que el Cabildo



acordó darle 6.000 maravedises.

Por razón del gasto que hizo la noche e día de Navidad en el regocijo de la dicha fiesta del Nacimiento de Nuestro Señor.

Luego se fue a Palencia, sin que sepamos cuándo. Las actas de Palencia tampoco nos ayudan para aclarar la fecha exacta del cambio, pues en esta catedral faltan las de 1531 a 1540. A comienzos de 1541 ya estaba en Palencia, donde murió el 18 de julio de 1551.

Le sucedió, el 17 de julio del mismo año 1536, Francisco de Logroño, a quien se puede considerar ya como el *maestro de capilla* completamente tal y según el concepto que quedaría definitivo. Dos hechos nos autorizan a esta afirmación: en primer lugar el salario con que fue recibido: 60.000 maravedises anuales, cantidad mucho mayor que la adjudicada a cualquiera de sus predecesores; y luego el hecho de que las actas, al nombrarle, ya incluyen las condiciones del servicio; condiciones que, con las inevitables variaciones y ajustes, se mantendrán durante siglos. Son muy largas, por lo que me limitaré a resumirlas, copiando entre comillas algún que otro párrafo que me

parezca más importante:

El maestro, pues, debía venir a la catedral a cantar todos los días a la misa mayor cuando se cantase en canto de órgano o polifonía; y los días que no hubiese procesión y misa en canto de órgano debía dar lección a todos los beneficiados, así canónigos como racioneros, que quisiesen aprender, y a los mozos de coro, en el lugar que para ello le diputase el Cabildo; y esos mismos días debía dar otra hora de lección a la hora de vísperas:

Deben venir a coro todos los domingos a la misa mayor, y en las fiestas de seis capas a las primeras y segundas vísperas y a misa, para cantarlas en canto de órgano «con los otros músicos que en la capilla hubiese, como se ha acostumbrado».

Lo mismo los sábados y vísperas de Nuestra Señora, a la *Salve* que se decía ante la imagen de Nuestra Señora la Preñada, y cantarla con la capilla, como se acostumbra hacer.

Deben (sic, el acta habla en plural, en este número como en otros sin duda entendiéndolo al maestro con todos los cantores de la capilla) venir a los maitines de la noche de Navidad y los cantos y regocijen con los otros músicos de la dicha capilla cuanto mejor puedan, conforme a la festividad que es, como siempre en esta santa iglesia se hizo y se acostumbró hacer.

«Item, que sea obligado a proveer los oficios de la Semana Santa, e especialmente las lamentaciones y pasiones y bendición del cirio, para que se digan como convenga a la honra y autoridad desta santa iglesia».

Debió venir a todas las procesiones que se celebrasen en la catedral en que se dijese la letanía, y en las procesiones solemnes miradas debía venir y «hacer decir los motetes, como se ha acostumbrado, con los otros músicos de la dicha capilla»;

Lo mismo respecto a la asistencia a las vigiliyas y entierros de los canónigos, «y cantar la vigilia, misa y responso en canto de órgano».

Aún por otros dos conceptos fue Logroño el primer maestro de capilla en la plenitud del término: porque el Cabildo le hizo luego canónigo, como serían sus sucesores sacerdotes durante mucho tiempo, y porque a su muerte se pusieron edictos —la primera vez que esto sucedió, pues antes se buscaba al maestro por otros medios—. No se conserva el primero y no he logrado encontrarla referencia directa a este hecho: Logroño murió, a lo que parece, a fines de 1570 o en los comienzos de enero de 1571, después de una enfermedad, que parece haber sido larga (2); en las actas siguientes no se encuentra referencia alguna a la promulgación de edictos para buscarle sucesor; pero el 30 de abril de ese mismo año acordó el Cabildo prorrogar hasta el 30 de junio los edictos a la canonía de maestro de capilla, «que al presente está vaca», y que se cumplieran ese día.

Los sucesores de Ordóñez en el magisterio de capilla fueron Francisco Ve-



lasco (1571-1578), Andrés de Villalar (1579-1583) y Pedro, o Pero, Yáñez, o «Periáñez» (1583-1613) (3).

La catedral de Santiago siempre se distinguió por un modernismo en la música, que en ocasiones llega a ser llamativo. Por ejemplo en lo de las celebraciones de la noche y día de Navidad, que aparecen codificadas ya desde los primeros decenios del siglo XVI. Pero aún es más claro, a este respecto, lo que sucedió con la admisión de ministriles o instrumentistas en las funciones diarias de la catedral: en esto la catedral de Santiago verdaderamente se anticipó a su tiempo, pues los admitió antes que casi ninguna otra de España, puesto que sólo la superó, que yo sepa, la de Plasencia, que ya los incorporó dos años antes que la de Santiago. Quizá en alguna otra catedral que yo no haya estudiado hayan sido admitidos antes de estas fechas, pero, si lo fueron, sus documentos no han sido publicados todavía... En Santiago, pues, fueron admitidos oficialmente el 27 de febrero de 1539: se trataba del cuarteto instrumental completo: un sacabuche contrabajo, un tiple, un contralto y un tenor; el primero parece que era el jefe o director, pues el acta lo coloca en primer lugar, saltando el orden lógico de la lista de instrumentos, y además le asigna un salario mayor, 18.000 maravedises anuales, mientras que el tiple tendría 17.000 y tanto el contralto como el tenor tendrían sólo 15.000 cada uno. La misma acta de su recibimiento añade que el sueldo les debía correr desde comienzos de ese mes de febrero de 1539, pues fue entonces cuando empezaron a servir.

Desgraciadamente, casi ninguna música de la que se cantaba en la catedral de Santiago en el siglo XVI se nos ha conservado. Tan sólo unos *Kyries* y un himno *Vexilla Regis*, que Tafall (pág. 74) atribuye, con todo fundamento, a Alonso Ordóñez, y dos responsorios de difuntos, *Libera me* y *Subvenite*, que atribuye (pág. 79) a Francisco de Logroño. Estos dos últimos han sido publicados recientemente, transcritos por Nemesio García Carril (4), quien los presenta anónimos.

#### NOTAS

(1) Santiago Tafall: *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago*. Notas históricas, *Discurso de ingreso en la Real Academia Galega*, *Boletín de la Real Academia Galega*, 26, 1921, págs. 461. Véase sobre todo pág. 53.

(2) Se deduce todo eso del acta del 15 de enero de ese año en 1571, en la que se dice que el canónigo maestro de capilla Francisco de Logroño «murió pobre y en servicio desta santa iglesia» y que, por tanto, no podía haber cobrado ciertas distribuciones que le correspondían del segundo semestre de 1570, también por motivo de su enfermedad.

(3) Tafall, *op. cit.*, 80-82.

(4) Joam Trillo y Carlos Villanueva, *Polifonía Sacra Galega*, I, Sada, La Coruña, 1982.



# LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO. LA EDAD MEDIA Y EL RENACIMIENTO\*

Por José López-Calo

## LA EDAD MEDIA

La catedral de Santiago tuvo una importancia musical de primer orden durante la Edad Media. Esta importancia le vino sobre todo gracias a Don Diego Gelmírez (1140), que, en los cuarenta años en que fue, primero obispo, y luego arzobispo de Santiago, hizo por su diócesis y su catedral más que ningún otro prelado de la diócesis compostelana. Por supuesto, importancia, y no pequeña, la tenía ya desde antes de lo que es buena prueba lo que sucedió en ella cuando la implantación en España de la **Lex Romana** –que en Galicia entró, con toda probabilidad, a raíz del Concilio de Burgos del año 1081, al que asistió el obispo de Santiago don Diego Peláez junto con los otros cuatro obispos gallegos–: fue necesario copiar los libros de la nueva liturgia, la romana, que era la que se impuso en toda la España cristiana, ya que hasta entonces en Santiago y en Galicia, como en casi todos los reinos de España, la liturgia usada era la antigua hispánica, llamada vulgarmente *mozárabe*. Pues bien: en la catedral de Santiago –como también en la de Orense– se conservan varios fragmentos de misales de la liturgia romana copiados con ese motivo, que tienen una doble característica muy notable: que están escritos en letra visigótica y que conservan cantos y oraciones de la liturgia hispánica, en lugar de los, o las, de la romana. O sea, que la liturgia nacional estaba tan arraigada en las catedrales gallegas, y en concreto en la de Santiago, que no sólo se utilizó la escritura tradicional hispánica para los nuevos libros, sino que, en algunos casos, se prescindió de las nuevas fórmulas litúrgicas y de sus cantos, para seguir con los que hasta entonces se habían usado.

Pero, de todas formas, la importancia que Santiago tuvo hasta la ascensión de Gelmírez al trono episcopal en el año 1100 no pasó de ser una importancia local. En cambio, con él Santiago, es decir, su catedral, adquirió una dimensión verdaderamente universal.

También en la música: Gelmírez supo aprovechar el gran momento que a comienzos del siglo XII vivía Cluny, incorporando el culto al Apóstol Santiago, la peregrinación a Compostela y, consiguientemente, la catedral compostelana, al impetuoso movimiento cluniacense. Lejos de ser un superficial despliegue de fuegos fatuos, los esfuerzos universalistas de Gelmírez en favor de la catedral de Santiago estaban fundados en una realidad: la pujante vida de Santiago y de su catedral, donde los más actuales movimientos culturales tenían un amplio eco y constituían la base del quehacer de cada día.

No es, pues, de extrañar que la gran novedad musical del siglo XII, los comienzos de la polifonía artística, se reflejaran inmediatamente en Santiago y en su catedral. Tenemos la gran prueba de ello en el **Códice Calixtino** de la misma catedral, que constituye nada menos que la primera manifestación, en toda la Historia de la música universal, del estadio

\* López Calo, J. "La Música en la Catedral de Santiago. La Edad Media y el Renacimiento." *Ritmo* LIII, no. 527 (noviembre 1982): 8-13. Copyright © Polo Digital Multimedia, S.L. 2021 - Todos los derechos reservados  
Isabel Colbrand, 10 (Ofic. 88) - 28050 MADRID - España - Tlf. 913588814 - [www.pلودigital.com](http://www.pلودigital.com) - email: [correo@ritmo.es](mailto:correo@ritmo.es)

que podríamos llamar verdaderamente artístico de la polifonía, después de casi doscientos años de tentativas, y ante el cual la misma polifonía de San Marcial de Limoges queda eclipsada como simple esbozo de algo que estaba naciendo y que es, precisamente, la polifonía compostelana.

Musicalmente, el **Códice Calixtino** está constituido por una recopilación de piezas, o grupo de piezas, de origen y carácter varios. Algunas, e incluso algún grupo de ellas, parecen haber sido compuestas específicamente para formar parte de esta colección, y aún hay indicios de que el último bloque, y más importante, que es el de la polifonía, fue añadido al cuerpo de **Códice**, ya que está después del *explicit* del libro 5º y último, e incorpora la transformación polifónica efectuada en uno de los *conductus* del libro 1º del **Códice** que originariamente aparece como monódico, aunque sucesivamente fue convertido en polifónico, y que figura también entre esas composiciones polifónicas añadidas casi como apéndice al libro.

Estudios recientes sugieren que la importancia del **Códice Calixtino** es todavía superior a cuanto hasta ahora se había venido pensando. Tradicionalmente se le consideraba como emparentado con la polifonía de San Marcial de Limoges, y, consiguientemente, para la transcripción de sus composiciones polifónicas se aplicaban los mismos principios, sobre todo rítmicos, que para aquella. Pero todo hace suponer que la polifonía del **Calixtino** es más avanzada que la de San Marcial, y que constituye el antecedente inmediato a la de Notre-Dame de Paris de Leonino y Perotino. Estas teorías no han sido adecuadamente discutidas entre los especialistas, pero parece que están suficientemente fundadas como para prestarles atención, en espera de que futuros estudios musicológicos las confirmen, desmientan, o maticen.

Queda, en resumen, el hecho fundamental de que en los albores de la música polifónica la catedral de Santiago se encontraba a la cabeza del movimiento musical de su tiempo.

Todo esto se refiere a la música culta. Pero el fenómeno de las peregrinaciones medievales a Santiago trajo consigo otra importante manifestación musical: la popular. Toda peregrinación ha sido siempre, como lo es hoy, una fuente importante de canto popular religioso. En la base de lo cual está el hecho psicológico de que el hombre tiende a exteriorizar ciertos sentimientos a través del canto. Y así, ya durante la preparación de la peregrinación –que en aquellos siglos medievales suponía meses, dada la complejidad y duración del viaje–, el futuro peregrino rompe frecuentemente en cantos, que pueden ser de esperanza, de ilusión por la gran aventura espiritual que se la avecina y de la que tanto espera. Luego, desde el momento en que se ponían en camino –y no olvidemos que se trataba de un viaje desde Francia, e incluso Alemania, o hasta Inglaterra., y a pie...–, los peregrinos, que de ordinario hacían el viaje en grupos, entretenían las largas horas del viaje, o de las paradas nocturnas, con cantos, que no eran necesariamente sagrados, aunque lo fueran en gran parte, sobre todo en honor del Santo cuyo sepulcro o santuario visitaban, en este caso el del Apóstol Santiago.

Estos cantos de los peregrinos dieron origen a un doble influjo mutuo, de gran importancia en la intercomunicación musical de las gentes de entonces: por una parte, los pueblos por donde pasaban los peregrinos oían con interés los cantos que ellos entonaban; y, por otra, ellos mismos oían –seguramente con no menos interés– los de los nativos de esos pueblos. Nos queda constancia de ambos hechos, sobre todo el primero. Así, una canción

muy popular entre los peregrinos franceses y cuya actual redacción se remonta al siglo XVI nos dice que:

*“Les hommes, femmes et filles  
de toutes partes nous suivoient  
pour entendre la mélodie  
de ces bons pelerins François”*

O como dice la gran canción de los peregrinos que van a Santiago:

*“Quand nous passâmes dans la ville  
nommée Léon,  
nous chantâmes d’un air agile  
cette chanson;  
les dames sortaient des maisons  
avec décence,  
pour voir chanter nos compagnons  
à la mode de France”.*

Por fortuna y gracias, una vez más, al **Códice Calixtino**, conocemos importantes detalles de estas canciones, e incluso quizá algunas de sus melodías. Dice, en efecto, el **Códice**, hablando de cómo los peregrinos pasaban sus vigiliias en la Basílica del Apóstol:

*“Causa alegría y admiración contemplar los coros de peregrinos al pie del altar venerable de Santiago en perpetua vigilancia: los teutones a un lado, los francos a otro, los italianos a otro; están en grupos, tienen cirios ardiendo en sus manos; por ello toda la iglesia se ilumina como con el sol en un día claro. Cada uno con sus compatriotas cumple individualmente con maestría las guardias. Unos tocan cítaras, otros liras, otros tímpanos, otros flautas, caramillos, trompetas, arpas, violines, ruedas británicas o galas, otros cantando con cítaras, otros cantando acompañados de diversos instrumentos pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos. Allí pueden oírse diversidad de lenguas, diversas voces en idiomas bárbaros: conversaciones y cantinelas en teutón, inglés, griego, y en los idiomas de otras tribus y gentes diversas de todos los climas del mundo. No existen palabras ni lenguaje en los que no resuenan su voces”.*

Pero aún hay más: el **Calixtino** nos ha conservado, probablemente, una melodía de las que cantaban los peregrinos de entonces. Mejor dicho, de varios años, si no decenios, antes, pues se nos ha conservado en una hoja añadida al **Códice**; hoja que ciertamente es anterior, posiblemente bastante anterior, al mismo, y que incluso parece que fue cosida allí por tratarse de un fragmento que ya entonces era considerado importante por su antigüedad. Se trata del mal llamado **Himno de Ultreya** y que más exacto sería llamarlo **Dum Paterfamilias**, por su incipit. El himno está, naturalmente, escrito en latín; pero en la segunda de sus estrofas incluye unas frases en teutón antiguo, precedidas de una fórmula de introducción o presentación, que el mismo **Códice** usa también otras veces para presentar otras canciones, o fragmentos de canciones de los peregrinos. Dice, pues, esa estrofa:

*“Iacobi Gallaecia  
opem rogat piam  
glebae cuius gloria  
dat insignem viam;  
ut precum fraequentia*

**cantet melodiam:  
Herru Sanctiagu;  
Got Sanctiagu;  
e ultreia, e suseia.  
Deus aia nos!"**

Una frase semejante la usa el **Códice** en otras dos ocasiones para introducir cantos de los peregrinos: "*Cunctae gentes, linguae, tribus/illuc vunt clamantes: / suseia, ultreia* ("Alleluia, gratulemur", fol 120v); "*Unde laudes Regi regum / solvamus alacriter, / cum quo laeti mereamur / vivere perenniter. / Fiat, amen, alleluia / dicamus solemniter; / e ultreia, e suseia / decantemus iugiter* (himno "Ad honorem Regis summi". Fol. 190v).

Evidentemente, nos encontramos ante un claro reflejo y una cita literal de los cantos de los peregrinos en los albores del siglo XII. Esos *suseia* (=sus, eia!, ¡arriba, vamos!), *ultreia* (=ultra, eia!, sigamos, adelante!), reflejan, indudablemente, las exclamaciones con que los peregrinos se animaban a superar las dificultades del camino. Y los *Herru Sanctiagu Got Sanctiagu* (=Her Santiago, Got Santiago, Señor Santiago, Divino Santiago) son, ya se entiende, expresiones de los peregrinos teutones, que invocaban al Apóstol en su idioma y que el poeta latino deforma, transcribiéndolas tal como a él le sonaban –lo cual, dicho sea de paso, es una prueba más de que el **Calixtino** fue escrito en Santiago, incluso en sus elementos primitivos, pues ese himno suponer haber oído esas expresiones muchas veces, hasta el punto de quedarle grabadas en la memoria al poeta latino, si no es ya, como parece más probable, que fueran tradicionales incluso entre el pueblo de Santiago, al menos entre el clero, de puro oír las repetir a los peregrinos.

Todo esto se refiere directamente a la existencia, y, en cierto modo, a la naturaleza, de las canciones de los peregrinos medievales. Pero, ¿y de la música...? ¿Conocemos también la música con que se cantaban esas canciones...?

No se puede responder categóricamente a esta pregunta, que surge espontánea ante estos hechos históricos. Posiblemente, en el caso del **Dum Paterfamilias**, sí, pues la melodía que acompaña a esas expresiones (*Herru Sanctiagu...*) es un poco diferente de la del resto de la composición. Aparte de que la misma frase que usa la canción para introducirla (*cantet melodiam*) parece indicarlo. Más no se puede decir.

Diverso es el caso de otra de las composiciones en que se presentan estas citas de cantos de peregrinos: el himno **Ad honorem Regis summi**. Se trata de una composición de un carácter totalmente diverso al de las demás música del **Calixtino**: está a continuación de las composiciones polifónicas y su estructura métrica, rítmica y armónica –no sabe uno a cuál de los tres aspectos dar la preferencia, pues los tres son muy marcados y característicos– no encuentran parecido alguno con ninguna otra composición, ni del **Códice** ni de aquella época. El carácter popular es evidente. El **Códice** la atribuye a Americo Picaud, "presbyter de Partiniaco". Hasta ahora se venía suponiendo que esta atribución, lo mismo que las demás que se encuentran en otras composiciones del **Códice**, era falsa. Hoy ya no se puede ser tan categórico, desde que se ha demostrado que varias de las atribuciones son perfectamente verosímiles, ya que, efectivamente, existieron por entonces músicos de esos mismos nombres, y las investigaciones de los musicólogos en este sentido están muy lejos de haberse concluido y pueden deparar varias sorpresas agradables. En cierto sentido es indiferente que haya sido compuesto por él o por otro. Lo importante es su carácter popular y, de todos modos, tan diverso del de las demás composiciones del **Calixtino**, que

hace que, haya sido quien haya sido el que las compuso, se trata, a todas luces, de un canto de aire totalmente popular.

Las peregrinaciones a Santiago continuaron, con gran intensidad, durante toda la Edad Media. Y sin embargo no existe documento alguno que nos permita suponer que la catedral compostelana hubiera vivido, entre el último tercio del siglo XII, cuando se compuso el **Calixtino**, y la mitad del XV, cuando comienzan a encontrarse nuevos datos sobre la música culta en la misma, un momento que se pueda comparar con aquel período esplendente de los comienzos de la polifonía.

Estos son los hechos documentales. Pero ante ellos el historiador no puede menos de plantearse una pregunta: ¿es posible que, después de aquella floración espléndida del siglo XII –que con toda probabilidad, se prolongó, en su ejecución, durante varios años, incluso decenios–, cayera la catedral de Santiago en un letargo musical de dos siglos largos...?.

Difícil se hace aceptar esto, que contrastaría demasiado con la actitud general del Cabildo compostelano, que durante la Edad Media envió sus mejores hombres a París y a otras ciudades extranjeras a estudiar, los cuales, por fuerza, a su vuelta, tenían que traer a Compostela noticias de las innovaciones musicales que habrían presenciado; y contrastaría, sobre todo, con el hecho de que cuando la polifonía culta se encuentra documentada, en el otro extremo del arco histórico, hacia mediados del siglo XV, aparece con una pujanza y una vida que no se explicarían sin una tradición muy consistente.

Lo que pasó fue, probablemente, que la música de los siglos intermedios entre esos dos extremos cronológicos se haya perdido, como se perdió la que se cantaba en el siglo XV, del que sólo conocemos datos históricos, pero no la música. Y de la Edad Media no pueden esperarse datos semejantes, ya que las Actas Capitulares, que son las que nos transmiten los del siglo XV, comienzan en 1450; exactamente el primer acuerdo capitular que se conserva es del nueve de junio de este año, y se trata, por añadidura, de una acta notarial suelta, ya que las actas estables no comienzan sino en agosto de 1465. Y aún se podría añadir el dato, que sin duda es de importancia fundamental, que el primer organista de que nos transmiten noticias las Actas es precisamente un francés, de quien, sin embargo, el acta no copia el nombre, pero que supone ya una tradición, lo mismo que sucede con las noticias que las Actas nos han conservado de los primeros “cantores”.

Se podría resumir nuestra argumentación en una frase que sintetiza, en cierto sentido, la verdadera raíz del problema: ¿qué concepto nos habríamos formado de la música en la catedral de Santiago durante la segunda mitad del siglo XII si no se hubiera conservado el **Códice Calixtino...?** Evidentemente, pensaríamos que Santiago no había conocido la polifonía durante toda la Edad Media. Y, sin embargo, el feliz hecho de una tal conservación nos permite conocer una venturosa realidad que existió, pero que ni habríamos sospechado de no conservarse el código. Pues algo de esto puede haber sucedido en los siglos XIII, XIV y primera mitad del XV. Claro que esto no es más que una suposición, que presento aquí en la esperanza de que alguien un día profundice en ella, aun sabiendo muy bien que es dudoso que en Santiago, en estos siglos, se diesen las condiciones necesarias de cultura musical, y aun de ordenación litúrgica, para que la catedral compostelana se mantuviera actualizada en cuando a modas musicales, de las que, sin embargo, tenían por fuerza que llegar noticias allí, a través de los clérigos de la misma catedral que, como ya queda dicho, se trasladaban a París para sus estudios eclesiásticos superiores.

## EL RENACIMIENTO

Así, pues, el primer documento de esta nueva época que hoy por hoy se conoce es el acta capitular del 17 de enero de 1469, en que el Cabildo acordó conceder 400 maravedises viejos a los canónigos Juan de Monterroso, Francisco y Juan de La Coruña y Alfonso Pérez, *"cantores, por cuando eran cantores e honraban â iglesia"*. Me parece necesario advertir, antes de seguir adelante, por ser indispensable para comprender los datos que voy a exponer, que, en esta época, como en todo el siglo XV y aún en el XVI, *"cantor"* significaba siempre, y exclusivamente, *"cantor de polifonía"*. Por entonces el concepto de *"maestro de capilla"* o maestro de coro que cantaba la polifonía no estaba aún del todo definido; en algunas catedrales españolas ya existía, en otras –entre ellas la de Santiago– aún tardó varios años en establecerse y en las más fluctuó durante algún tiempo, hasta que se fijó definitivamente. Lo importante es ese documento capitular, por el que consta un doble hecho fundamental: que para 1469 ya se cantaba polifonía en la catedral de Santiago y que los cantores, o al menos algunos de ellos, eran canónigos.

El dato siguiente es de 1479: el Cabildo encargó al *"cantor"* Jácome de Carrión que viniese todos los días a enseñar canto llano a los beneficiados que quisieren aprender. Sorprende un poco que fuese el *"cantor"*, y no el sochantre, a quien el Cabildo encomendase esta misión de enseñar el canto llano. Quizá fuera por no estar todavía definidas las respectivas obligaciones. El año siguiente hay un dato mucho más positivo: el 30 de agosto acordó el Cabildo dar a Juan de León, *"cantor"*, 9.000 pares de blancas para que *"mostrarse seis beneficiados e seis mozos de coro"*. La presencia de un grupo tan nutrido de beneficiados y de mozos de coro para cantar la polifonía indica que ésta estaba ya para entonces muy asentada. Como confirmación, se puede añadir que en el mismo acuerdo se dice que Juan de León debe venir a coro a misa y vísperas, que era precisamente cuando se cantaba polifonía. De hecho, en ninguna catedral española se hacía por entonces venir a los cantores a las horas menores, sino sólo a misa y vísperas, o en otras ocasiones en que también se cantase *"canto de órgano"* o polifonía.

Para 1480 parece que ya había un conjunto polifónico o *"capilla de música"* estable, completo y bien organizado, incluso con una cierta jerarquía entre los cantores, si bien no aparece todavía el término *"maestro de capilla"*. Algunos de los cantores eran canónigos, entre ellos el citado Juan de León, que, por cierto, es una figura interesante, pues su posición en la catedral osciló varias veces entre sus obligaciones –y sueldo– como canónigo y como cantor. A otros canónigos o beneficiados de la catedral autorizó el Cabildo para que estudiasen música, como al racionero Jácome Álvarez, teniéndole presente como si realmente asistiese al coro el tiempo que dedicase a ello, *"con condición que ha de servir a las procesiones, misa y vísperas"* (22 de marzo de 1499).

La figura más importante, sin embargo, entre los cantores de estos comienzos de la polifonía renacentista en Santiago la constituye Jácome de Carrión, que, como vimos, aparece documentado desde 1479: el 30 de agosto de 1499 se le hizo un nuevo recibimiento, con 3.000 maravedises de salario cada año,

*"e que el dicho Jácome de Carrión, cantor, cante en el coro a las festas de la dicha iglesia e que cada día venga al cabildo a dar lición a los que quiesiesen aprender a cantar"*.

El 4 de noviembre de 1502 se le confirma ese salario de 3.000 maravedises cada año,

*“porque venga cuando cantan canto de órgano e cada día dos veces a esta santa iglesia, una ves acabada la misa del aniversario e la otra acabada la nona, a dar lición e a ver a los señores e beneficiados e mozos que sirven en el coro que quisiesen aprender a cantar, e cada vez debe oír una hora a lo menos”.*

El 15 de enero de 1507 se le aumentó el salario a 5.000 maravedises anuales, aunque sólo por un año, pero desde el 13 de abril de 1508 se le estabilizó el salario en 4.500 maravedises,

*“e que el dicho Jácome de Carrión sea obligado de cantar las fiestas e domingos e días que se ha de cantar canto de órgano, e cada vez que faltare que le descontarán cuatro reales de plata”.*

El 4 de enero de 1510 nuevo aumento de sueldo: 6.000 maravedises anuales. La posición de este Jácome de Carrión en la capilla de música por estos años queda patente en el acuerdo capitular del 13 de abril de 1513:

*“En este capítulo los dichos señores dijeron que por cuanto son informados que Jácome, cantor, se ausentó desta cibdad, e agora, sin su voz, los otros cantar, por tanto, que entre tanto que se provee de otro cantor en logar del dicho Jácome, mandaron despedir y despidieron a los cantores que quedaron, y que no se les dé salario fasta que otra cosa se provea”.*

Y con todo, curiosamente, no era su salario el mayor de entre los cantores de la catedral: mayor, mucho mayor, era el de Francisco de Lista, “cantor”, recibido con 10.000 maravedises anuales el 10 de enero de 1508; el mismo salario tenía Benavente, “cantor tiple”, que debió de ser recibido por las mismas fechas y a quien aún se le aumentó en 2.000 maravedises el 7 de diciembre de 1509.

*“por razón del dicho oficio de tiple, y le mandaron que sirva muy bien, mejor que hasta aquí lo ha hecho; si no, que le pagarán segund sirviere”.*

Para entonces la catedral de Santiago contaba ya con una capilla de música bien nutrida, consistente en al menos ocho cantores, número muy alto para aquella época. Lo sabemos por una acta capitular de 1514. Aparte, claro está, de los seis mozos de coro tiples y contraltos.

De estos años de los comienzos del Renacimiento musical en la catedral de Santiago hay varios datos sobre la presencia de músicos franceses en ella, que creemos de gran significado, pues quizá ello contribuya a resolver el enigma de la falta de datos en el período que antecede a esta época histórica. Para citar sólo un par de ellos, aludiré en primer lugar al acta capitular de 26 de agosto de 1482, por la que consta que mandó el Cabildo a Juan Guedeja, su despensero,

*“dése por amor de Deus a os cantores franceses docentos pares de blancas, que con este mandamento lle serían recibidos en conta”.*

El segundo documento es anterior y se refiere al primer organista de que hay constancia en la catedral de Santiago, aunque el modo como está redactada el acta y las que inmediatamente siguen sobre el mismo asunto demuestra que el órgano y su uso no eran nuevos en la catedral. Se trata de un acta capitular de 2 de junio de 1473, que nos dice que ese día se recibió por organista a un clérigo francés, “que chaman (sic)”, con salario a doce coronas de oro cada año, “a corona por mes”; el cual se ofreció que “tangería os órganos as festas, e os axostaría desqueles fosen mester, dándolle apercibimento”; él aceptó las condiciones, obligándose a “tanger cada e cando que os señores llemandasen tanger”. Ese

*“cada e cando”* lo resume el acta de recibimiento de nuevo organista, Alonso de Casteenda, el 26 de septiembre de 1474, diciendo que los debía tañer *“según costume”*.

No se sabe si por haber muerto Jácome de Carrión o porque la nueva situación de la música polifónica exigía reorganizar la capilla de música, el hecho es que el 5 de diciembre de 1524 acordó el Cabildo que un canónigo escribiese a *“Rivaflecha, cantor”*, para que viniese a servir *“de cantor”* a la catedral. Se trataba, sin duda, de Martín de Rivaflecha, entonces *“cantor”* y maestro de capilla de la catedral de Palencia.

No debió de dar fruto esa diligencia porque el 1 de mayo de 1525 encargó el Cabildo al mismo canónigo.

*“traya de Castilla un buen tanedor (=tañedor, organista) e tres cantores de buenas voces, con que sea uno dellos maestre de capilla, e lo que con ellos e cada uno dellos seignalare e concertare, el dicho Cabildo lo cumplirá e guardará”*.

Es la primera vez que en las actas de Santiago aparece de modo explícito el concepto maestro de capilla.

Pero que iba implícito en el *“cantor”* lo prueba –si hubiera sido necesario, que no lo es, tanto por los documentos de la misma catedral como, sobre todo, por los de otras catedrales españolas– el hecho de que, cuando el 21 de julio de ese mismo año recibe el Cabildo a Lorenzo Durán –que más tarde aparecerá como *“maestro de capilla”*–, el acta de nombramiento lo llama simplemente *“cantor”*, aunque el salario y condiciones eran verdaderamente excepcionales: 20.000 maravedises anuales y casa gratis.

A partir de esa fecha la catedral de Santiago se distinguió siempre por su generosidad en destinar cantidades excepcionalmente altas a sueldos de los músicos: ese mismo año de 1525 volvió a adjudicar el mismo salario de 20.000 maravedises anuales –pero no la casa gratis, que significaba varios miles de maravedises cada año– a un contrabajo, cuando lo recibió el 6 de octubre. El mismo día recibió a un contralto con 15.000, lo cual, sin duda, demuestra que lo que el Cabildo compostelano tenía en cuenta al momento de fijar los salarios de los músicos era la valía de los mismos músicos.

Santiago Tafall<sup>1</sup> dice que el maestro Durán murió en 1529. No he encontrado la base para esa afirmación, pues las actas capitulares no hablan de eso. La última vez que lo mencionan es el 19 de abril de 1529, en que el Cabildo acordó darle 12 ducados de oro para los mozos de coro. Luego ya nos encontramos, el 9 de agosto del mismo año, que se encarga a dos canónigos para que

*“hablen con el cantor e maestro de capilla que agora vino e se concierten con él sobre el salario que se le ha de dar”*.

Se trata de Alonso Ordóñez, hermano de Pedro Ordóñez, también maestro de capilla. En 1536 aún seguía el maestro en Santiago. Lo sabemos por el acta capitular de 5 de enero, en que el Cabildo acordó darle 6.000 maravedises.

*“por razón del gasto que hizo la noche e día de Navidad en el regocijo de la dicha fiesta del Nacimiento de Nuestro Señor”*.

Luego se fue a Palencia, sin que sepamos cuándo. Las actas de Palencia tampoco ayudan para aclarar la fecha exacta del cambio, pues en esta catedral faltan las de 1531 a 1540. A comienzos de 1541 ya estaba en Palencia, donde murió el 18 de julio de 1551.



Le sucedió, el 17 de julio del mismo año 1536, Francisco de Logroño, a quien se puede considerar ya como el *“maestro de capilla completamente tal y según el concepto que quedaría definitivo”*. Dos hechos nos autorizan a esta afirmación: en primer lugar el salario con que fue recibido: 60.000 maravedises anuales, cantidad mucho mayor que la adjudicada a cualquiera de sus predecesores; y luego el hecho de que las actas, al nombrarle, ya incluyen las condiciones del servicio; condiciones que, con las inevitables variaciones y ajustes, se mantendrían durante siglos. Son muy largas, por lo que me limitaré a resumirlas, copiando entre comillas algún que otro párrafo que me parezca más importante:

El maestro, pues, debía venir a la catedral a cantar todos los días a la misa mayor cuando se cantase en canto de órgano o polifonía; y los días que no hubiese procesión y misa en canto de órgano debía dar lección a todos los beneficiados, así canónigos como racioneros, que quisiesen aprender, y a los mozos de coro, en el lugar que para ello le diputase el Cabildo; y esos mismos días debía dar otra hora de lección a la hora de vísperas;

Debía venir a coro todo los domingos a la misa mayor, y en las fiestas de seis capas a las primeras y segundas vísperas y a misa, para cantarlas en canto de órgano *“con los otros músicos que en la capilla hubiese, como se ha acostumbrado”*.

Lo mismo los sábados y vísperas de Nuestra Señora, a la Salve que se decía ante la imagen de Nuestra Señora la Preñada, *“y cantarla con la capilla, como se acostumbra hacer”*.

Deben (sic, el acta habla en plural, en este número como en otros sin duda entendiéndolo al maestro como todos los cantores de la capilla) venir a los maitines de la noche de Navidad *“y los cantos y regocijen con los otros músicos de la capilla cuanto mejor puedan, conforme a la festividad que es, como siempre en esta santa iglesia se hizo y se acostumbró hacer”*.

*“Item, que sea obligado a proveer los oficios de la Semana Santa, e especialmente las lamentaciones y pasiones y ben[d]ición del cirio, para que se digan como convendrá a la honra y autoridad desta santa iglesia”*.

Debía venir a todas las procesiones que se celebrasen en la catedral en que se dijese la letanía, y en las procesiones solemnes mitradas debía venir y *“hacer decir los motetes, como se ha acostumbrado, con los otros músicos de la dicha capilla”*.

Lo mismo respecto a la asistencia a las vigiliass y entierros de los canónigos, y *“cantar la vigilia, misa y responso en canto e órgano”*.

Aún por otros dos conceptos fue Logroño el primer maestro de capilla en la plenitud del término: porque el Cabildo le hizo luego canónigo, como serían sus sucesores sacerdotes durante mucho tiempo, y porque a su muerte se pusieron edictos –la primera vez que esto sucedió, pues antes se buscaba al maestro por otros medios–. No se conserva (o al menos yo no he logrado encontrarla) referencia directa a este hecho: Logroño murió, a lo que parece, a fines de 1570 o en los comienzos de enero de 1571, después de una enfermedad, que parece haber sido larga<sup>2</sup>; en las actas siguientes no se encuentra referencia alguna a la promulgación de edictos para buscarle sucesor; pero el 30 de abril de ese mismo año acordó el Cabildo prorrogar hasta el 30 de junio los edictos a la canonjía de maestro de capilla, *“que al presente está vaca”*, y que se cumplieran ese día.

Los sucesores de Ordóñez en el magisterio de capilla fueron Francisco Velasco (1571-1578), Andrés de Villalar (1579-1583) y Pedro, o Pero, Yáñez, o “Periáñez” (1583-1613)<sup>3</sup>.

La catedral de Santiago siempre se distinguió por un modernismo en la música que, en ocasiones llega a ser llamativo. Por ejemplo en lo de las celebraciones de la noche y día de Navidad, que aparecen codificadas ya desde los primeros decenios del siglo XVI. Pero aún es más claro, a este respecto, lo que sucedió con la admisión de ministriles o instrumentistas en las funciones diarias de la catedral: en esto la catedral de Santiago verdaderamente se anticipó a su tiempo, pues los admitió antes que casi ninguna otra de España, puesto que sólo la superó, que yo sepa, la de Plasencia, que ya los incorporó dos años antes que la de Santiago. Quizá en alguna otra catedral que no haya estudiado hayan sido admitidos antes de esas fechas, pero, si lo fueron, sus documentos no han sido publicados todavía... En Santiago, pues, fueron admitidos oficialmente el 27 de febrero de 1539: se trataba del cuarteto instrumental completo: un sacabuche contrabajo, un tiple, un contralto y un tenor; el primero parece que era el jefe o director, pues el acta lo coloca en primer lugar, saltando el orden lógico de la lista de instrumentos, y además le asigna un salario mayor, 18.000 maravedises anuales, mientras que el tiple tendría 17.000 y tanto el contralto como el tenor tendrían sólo 15.000 cada uno. La misma acta de su recibimiento añade que el sueldo les debía correr desde comienzos de ese mes de febrero de 1539, pues fue entonces cuando empezaron a servir.

Desgraciadamente, casi ninguna música de la que se cantaba en la catedral de Santiago en el siglo XVI se nos ha conservado. Tan sólo unos **Kyries** y un himno **Vexilla Regis**, que Tafall (pág. 74) atribuye, con todo fundamento, a Alonso Ordóñez, y dos responsorios de difuntos. **Libera me** y **Subvenite**, que atribuye (pág. 79) a Francisco de Logroño. Estos dos últimos han sido publicados recientemente, transcritos por Nemesio García Carril<sup>4</sup>, quien los presenta anónimos.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Santiago Tafall: **La Capilla de Música de la Catedral de Santiago. Notas históricas**, Discurso de ingreso en la Real Academia Gallega, **Boletín de la Real Academia Gallega**, 26, 1931, págs. 4ss. Véase sobre todo pág. 53.

<sup>2</sup> Se deduce todo esto del acta del 15 de enero de ese año en 1571 en la que se dice que el canónigo maestro de capilla Francisco de Logroño "murió pobre y en servicio desta santa iglesia" y que, por tanto, no podía haber cobrado ciertas distribuciones que le correspondían del segundo semestre de 1570,

también por motivo de su enfermedad.

<sup>3</sup> Tafall, **op. cit.**, 80-82.

<sup>4</sup> Joám Trillo y Carlos Villanueva, **Polifonía Sacra Galega**, I, Sada, La Coruña, 1982.