

JOSÉ LÓPEZ CALO (1922-2020). “[SANTIAGO] EDAD MEDIA Y RENACIMIENTO”. EL CÓDICE CALIXTINO Y SU MÚSICA

Carlos Villanueva

Javier Garbayo

Universidade de Santiago de Compostela

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2904-0394>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6574-3508>

Con ocasión del Año Santo Compostelano de 1982, la revista *Ritmo* dedicó un monográfico a *La Música en la Catedral de Santiago* en el que, entre otros, tomó parte el profesor José López Calo con un titular –[Santiago] “Edad Media y Renacimiento”¹– que, con distintos planteamientos y con mayor o menor número de items, repetiría en varias ocasiones bien en formato académico o más divulgativo. A pesar de la amplitud de la propuesta, el recorrido se acabará centrandose y concretando –como acostumbraba– en su tema estrella: el *Códice Calixtino* y el nacimiento de la polifonía “artística”.² Y tampoco parece que el diverso tipo de géneros del *Códice* (más o menos académicos: tropos, himnos, secuencias, *conductus*, etc.), de marco litúrgico o de lector le obligaran a variar los puntos básicos, que siempre en sus propuestas acabarán confluyendo en la grandeza de Santiago, la originalidad y antigüedad del repertorio del *Codex*, Compostela como centro de producción, el papel de Gelmírez como el “nuevo David”, la desaparición del rito hispano, o la relación estrecha en los atrios de la Iglesia del mundo religioso y el popular (rito mozárabe, franco-romano, primera polifonía, etc.).

José López Calo y la música en Galicia

José López Calo S. J. (1922-2020) fue uno de los protagonistas indiscutibles de la musicología hispana desde mediados del siglo pasado hasta su reciente fallecimiento el pasado mes de mayo en su retiro salmantino. De *motu proprio* el Prof. Ángel Medina ya ha glosado doblemente su perfil³, reconociendo y completando lo que en otras circunstancias muy diversas habían escrito Robert Stevenson⁴ y Emilio Casares⁵. Lo hace desde la

admiración y el respeto debido a un maestro, añadiendo atinadas observaciones relativas a la vida, formación, trayectoria profesional, labor científica y divulgadora llevada adelante de manera ininterrumpida a lo largo de más de medio siglo por el profesor e investigador gallego.

Los que tratamos con asiduidad y trabajamos codo con codo largas temporadas con José López Calo (1922-2020), el Padre Calo como era conocido por todos y como gustaba ser llamado, podríamos llenar páginas de vivencias y anécdotas compartidas en viajes, congresos, cursos y estancias en archivos y bibliotecas. También de horas de trabajo en el *Centro de Investigación de la Música Religiosa Española* (CIMRE) un instituto que tras su regreso de Roma, él mismo había creado en 1976, al ser destinado en la que sería su residencia compostelana hasta el traslado final a Salamanca en 2017: el Convento de San Agustín.

El padre Calo se sentía especialmente orgulloso del CIMRE; de allí salieron prácticamente la totalidad de sus investigaciones a las que se dedicaba con admirable entrega durante interminables y metódicas jornadas de trabajo, en las que disponía siempre de los medios más sofisticados para el procesado de la información, su digitalización y para la impresión de los borradores de sus empresas literarias y científicas. Son recuerdos que evocan las enormes pero perfectamente ordenadas montañas de papeles que siempre tenía depositadas sobre su sencillo escritorio, donde se apiñaban las observaciones y correcciones escritas en bolígrafo rojo sobre los textos y sobre los pentagramas con música de los trabajos en que en cada momento se hallaba inmerso y que después pasaba a sus colaboradores para incorporar

a las maquetas definitivas de las ediciones. Los nombres del siempre recordado Suso, su sobrino, Ana, Patricia, José Antonio o Fernando nos vienen entonces sin remedio a la cabeza por ser también ellos merecedores de reconocimiento.

Recuerdos también de sus ricos ficheros manuales que los que en algún momento trabajamos desde el CIMRE manejábamos con sumo cuidado desde la metodología que él mismo nos había enseñado, y que contenían información onomástica, cronológica y bibliográfica detallada y que en algunos casos incluso ofrecían referencias "cruzadas", sobre los músicos integrados en sus documentarios musicales de las catedrales castellano-leonesas que había realizado en los años 70 patrocinado por la Fundación Juan March y en las propias fuentes bibliográficas de su importantísima biblioteca personal, fruto de sus constantes lecturas.

Entre sus proyectos y trabajos relacionados de modo más específico con la Música gallega (o con la *Música de Galicia*, como él mismo matizaba en numerosas ocasiones) comenzaremos destacando el volumen publicado en 1982 por la Fundación Barrié de la Maza, *La música medieval en Galicia*⁸, síntesis de trabajos anteriores. Editado con todo lujo de detalles por la institución coruñesa, el libro incluye dos discos sencillos de 45 rpm, con la grabación por parte del Grupo Universitario de Cámara que dirigido por Carlos Villanueva comenzaba a destacar con fuerza en el terreno interpretativo de la música antigua, de cuatro de las *Cantigas de amigo de Martín Códax*, otras cuatro *Cantigas de Santa María* y siete piezas en diferentes estilos del Códice Calixtino, entre ellas los polémicos *Dum Paterfamilias* y *Congaudeant Catholici*. Ilustran el texto numerosas fotografías "facsimilares" de fuentes tan importantes para la música medieval gallega como son el *Libro de Horas de Fernando I* (s. XI), tesoro de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago con importantes composiciones en antiguo rito hispano, el famosísimo *Pergamino Vindel* (s. XIII), el importante y entonces prácticamente desconocido *Breviario de la catedral de Lugo* (ss. XIII-XIV) y el propio *Códice Calixtino* (s. XII).

Pero quizá lo más destacado de este libro y su aportación de mayor relevancia de cara al futuro, fue la valoración y datos, con planos y

medidas incluidos, que el Padre Calo ofrece sobre los instrumentos musicales esculpidos en la arquivolta central del Pórtico de la Gloria. Llama así la atención sobre la perfección y el detallismo inusitado de las reproducciones mateanas, casi copias perfectas de impresora en 3D que diríamos en un lenguaje actualizado, pero trabajadas en duro granito en la segunda mitad del siglo XII⁷. Si bien este tema había sido ya anunciado con anterioridad⁸, estas notas de observación se encuentran en la base de los elementos que acabarían posibilitando la realización junto a Carlos Villanueva y bajo el auspicio de la Fundación Barrié del *Proyecto de Reconstrucción de los instrumentos del Pórtico de la Gloria*, prolongada y fructífera colaboración que daría vida a una de las empresas más importantes llevadas adelante durante la segunda mitad del siglo XX en el terreno de la organología medieval con permanente actualidad y vigencia⁹.

Los datos expuestos en esta monografía fueron resumidos y aprovechados, al lado de otros nuevos referidos a épocas posteriores en *La Música en Galicia*¹⁰. Este trabajo fue, tras el célebre prólogo que Xosé Filgueira Valverde antepone al *Cancionero Musical de Galicia* de Casto Sampedro y Folgar¹¹, el único relato completo del que dispusimos durante mucho tiempo a cerca del recorrido histórico del arte musical en nuestra tierra. Tomando a Filgueira como base general del trabajo aunque distanciándose de su postura galleguista, el Padre Calo comparte con él planteamientos relativos al pasado musical compostelano, al florecimiento de la lírica trovadoresca en galaico-portugués y a la importancia del folclore como generador de discursos académicos. Pero su relato se centra sobre todo en el mundo de las catedrales, tratado de manera casi anecdótica por el pontevedrés, y especialmente en la de Santiago de la que se ofrecen numerosos testimonios documentales para situarla durante el renacimiento y el barroco en la vanguardia de las capillas musicales peninsulares. Completa su narración con elementos del siglo XIX referidos a los compositores surgidos del *Rexurdimento* y su música vocal y, como Filgueira, refiriéndose también a los cancioneros. El trabajo se cierra con notas de actualidad sobre intérpretes, orquestas, agrupaciones y compositores entonces contemporáneos, lo que visto en el momento actual nos

da idea de lo que en Galicia hemos avanzado en el terreno de la cultura y de la difusión musical.

Otra de las aportaciones más conocidas de toda la producción científica de López Calo y uno de los temas que más atención recibió a lo largo de su vida fue la realizada en torno a *La Música en la Catedral de Santiago*, destacando los XI volúmenes monográficos que a lo largo de la década de 1990 editó bajo el patrocinio de la Diputación de A Coruña¹². La serie se abre con los cuatro correspondientes al catálogo de los fondos musicales del tempo jacobeo que había sido ya objeto de un detallado inventario aparecido en *Compostellanum* entre 1958 y 1966¹³ y posteriormente, en 1972, de una edición monográfica por el Instituto de Música Religiosa de Cuenca¹⁴.

Si en su metodología habitual al abordar el estudio musical de una catedral el musicólogo solía presentar por un lado la descripción ordenada de sus fondos musicales, adaptando las normativas del RISM y por otro un completo documentario conformado por el resumen cronológico de las referencias musicales tomadas de los volúmenes de actas capitulares y otros documentos de importancia, en este caso optó por escribir realmente una *Historia de la Música en la catedral de Santiago*, sin duda influido por la tradición historiográfica establecida en la catedral por el canónigo Antonio López Ferreiro a finales del siglo XIX¹⁵, ordenando los innumerables datos que maneja en un discurso diacrónico de épocas y estilos, desde la edad media hasta el siglo XVIII.

Si meritoria fue la labor realizada por López Calo en torno a la catedral compostelana, no lo fueron menos los esfuerzos y trabajos dedicados al que quizá es el más importante músico gallego de todos los tiempos: Juan Montes Capón (1840-1899). Este compositor lucense formado en el ambiente de la catedral de Lugo pero con un gran componente autodidacta, organista en el templo, director del importante Orfeón Lucense y protagonista indiscutible de la vida musical de la ciudad amurallada en las décadas finales del siglo XIX, encarnó para los pedrellianos Ramón de Arana o Indalecio Varela Lenzano el ideal del verdadero compositor gallego, tanto en el terreno de la música religiosa como en el de la música civil.

Si bien el autor confiesa en el prólogo del primero de los diez volúmenes que componen esta

edición realizada para la Xunta de Galicia¹⁶, haber sentido desde siempre admiración por Montes por haber sabido plasmar como nadie en sus melodías el espíritu de lo verdaderamente gallego, a pesar de ser principalmente un compositor de música religiosa¹⁷, el Padre Calo se reconoce deudor y continuador de la obra del biógrafo “oficial” del compositor, Juan Bautista Varela de Vega¹⁸ a quién le unía una estrecha amistad y de quién recibiría parte de su biblioteca y archivo que quedaron así incorporados al CIMRE¹⁹.

Esta antología fue completada con un volumen dedicado a la música religiosa temprana del compositor²⁰, omitiéndose otras composiciones cuyo corpus se encuentra diseminado como es el caso de su excelente música para piano. Esta tarea ha sido abordada recientemente por los Profs. Carlos Villanueva y Joám Trillo con la edición crítica en dos volúmenes editados por la AGADIC en colaboración con el *Grupo Organistram* de la Universidad compostelana y que deben encuadrarse dentro de las actividades de recuperación y difusión de repertorio olvidado de autores gallegos llevadas adelante en los últimos años por dicho grupo. Se trata así de dos cuadernos, uno dedicado a las composiciones de Montes para piano solo²¹ y otro con aquéllas obras escritas para piano a cuatro y a seis manos²², continuando y contribuyendo a completar la labor que en su momento inició el Padre Calo.

Lecturas sobre el *Códice Calixtino*, apud López Calo

Como hemos visto, la paleta temática de los “papeles medievales de música gallega” daba para mucho: los fragmentos del *Calixtino* y otros “papeles” de catedrales gallegas, castellanas, catalanas o portuguesas, que López Calo refiere desde el primer momento, no se acabarán concretando hasta las tesis e investigaciones de M. Rey Olleros, C. J. Gutiérrez o A. Tello, entre otros²³. O bien las argumentaciones de un repertorio netamente compostelano, interpretado en en los grandes rituales al Apóstol, y hasta materializado en un *scriptorium* compostelano (al menos en parte), discurso iniciado ya en el siglo XIX y que López Calo prolongará y defenderá durante toda su vida. Esto le permite, y hasta le obliga a barajar propuestas que, sin estar contrastadas

diplomática o documentalmente, resultaban muy atractivas ya desde la época de López Ferreiro, de Santiago Tafall o de Eladio Oviedo y Arce: a) la reafirmación del *Calixtino* como el más antiguo de los manuscritos de un *Liber Sancti Iacobi*²⁴; b) el tratamiento de piezas monódicas, arregladas a dos voces en el añadido de polifonía del propio *Codex* (sin duda, manipulado –nos dice Calo– en Compostela); c) la obviedad de los clérigos que enviaba Gelmírez a París para formarse (cantores y solistas ¿por qué no?, intérpretes de una polifonía anterior a la de *Notre Dame* plasmada en esa grafía clara y uniforme del *Calixtino*); d) y, sin duda, el carácter popular que algunas piezas de este repertorio –monódicas o polifónicas–, comparables a otras de la tradición más profundamente gallega: afirmaciones “liturgistas” generalizadas para los estudios del *corpus* gallego-portugués y del propio *Calixtino* que, con la herencia pedrelliana, ya suscribirían C. Michaelis de Vasconçelos, Th. Braga, H. Anglés, J. Filgueira Valverde, o J. López Calo, como discípulo fiel del sacerdote y musicólogo catalán desde sus primeros pasos en Roma.

En el escrito que comentamos, pasando rápidamente por el glorioso contexto de los años de Gelmírez, y dando por seguro que la grandeza del gran centro de peregrinación que fue Santiago a comienzos del XII no podría tener, sino, en paralelo una grandeza musical similar tanto en terreno religioso como profano²⁵, el P. Calo, orillando las serias dudas de otros estudiosos del *Calixtino*, como M. C. Díaz y Díaz²⁶ o F. López Alsina²⁷, convierte sus hipótesis en tesis con sugerencias como ésta: “Queda, en resumen –nos dice– el hecho fundamental de que en los albores de la polifonía la catedral de Santiago se encontraba a la cabeza del movimiento musical de su tiempo”²⁸, en todo caso, sin llegar a demostrar documentalmente si la música del *Liber Sancti Iacobi* llegó a interpretarse en Santiago.

Llevados sus elogios compostelanistas a los exteriores del Coro, como en otras ocasiones,²⁹ López Calo nos refiere ahora el fragmento del sermón *Veneranda Dies*, atribuido a Calixto II, como si del relato objetivo de una vigilia ante el altar venerable de Santiago se tratase: “Causa alegría y admiración –dice el pseudo Calixto– contemplar los coros de peregrinos al pie del al-

tar del venerable 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 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, violas, rottas británicas o galas, otros cantando con cítaras, acompañados de diversos instrumentos, pasan la noche en vela; otros lloran sus pecados, otros leen los salmos, otros dan limosna a los ciegos (...)”³⁰. Este relato del *Veneranda dies* y los párrafos anteriores del Sermón sobre la variedad de lenguas que se escuchan en aquella Vigilia, en un templo iluminado de día y de noche, y donde se escuchan todo tipo de instrumentos, está referido, sin duda, a la Ciudad Santa de Jerusalén (Santiago, como la Nueva Jerusalén), donde David se reunía con sus levitas para entonar los salmos penitenciales, y en cuyo interior con las luminarias no caía nunca la noche, como refiere San Juan en el *Apocalipsis*: “la ciudad no necesita ni de sol ni de luna que la alumbre porque la ilumina la gloria de Dios y su lámpara es el Cordero.” (...) “Sus puertas no se cerrarán en el día –porque allí no habrá noche– y traerán a ella su esplendor y los tesoros de las naciones” (*Ap.* 21, 23-26).³¹

Otro de los temas abordado por el P. Calo en su estudio del *Calixtino* fue el amplio desarrollo alcanzado por el llamado “Canto de Ultreia” (*Dum Pater Familias*)³², un himno monódico en notación aquitana añadido al *Codex*, con un texto en latín culto de contenido compostelano y con frases supuestamente en antiguo alemán en el segundo estribillo (*Herru Santiago, Got Santiago, e ultreia, e suseia...*), lo que, tomando las frases de invitación al canto que le preceden, tanto en este “Canto de Ultreia” (“*dicamus solemniter*”) como en otras piezas del Códice: “*cantet melodiam*”, “*dicamus solemniter*” (*Ad honorem*, fol. 190v.), o “*illuc vut clamantes*” (del *Alleluia gratulemus*, fol. 120), le lleva a hablar de piezas muy populares en las que los cantores invitan al pueblo a la proclamación de esos singulares estribillos, “una prueba más –dice el P. Calo– 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 haberle quedado grabadas en la memoria al poeta latino”.³³

Otro tópico habitual, heredado por López Calo directamente de Santiago Tafall³⁴, es la autoría de Aimeric Picaud, supuesto compilador del Códice, y el “aire totalmente popular” del himno *Ad honorem regis summi*, firmado por Picaud.³⁵ Sin duda –afirma– sería interpretado por los peregrinos y con los gritos finales de estrofa en alemán antiguo, como veíamos en el *Dum Paterfamilias*. En realidad, ni el texto ni la música, a pesar de las orientaciones “liturgista” que queramos darle, son de tratamiento popular: se trata, por el contrario, de una “polifonía sucesiva” a modo de canon en dos frases paralelas, como ya había señalado David Hiley, y con una estructura estrófica bien diferente a la del resto de obras polifónicas, a pesar de la similitud de su escritura³⁶. Un tema que ya desde hace años hemos interpretado polifónicamente.

Plantea, finalmente, el autor, no obstante el esplendor polifónico de los grandes años de Gelmírez en los que –supuestamente– en la catedral de Santiago se interpretaría todo ese maravilloso repertorio monódico y polifónico, si tendría continuidad en los siglos posteriores, dado que no han aparecido en Santiago manuscritos de polifonía con notación musical hasta el siglo XV, y tampoco hay referencias del ese supuesto peso musical que habría alcanzado Compostela en el ámbito musical español y europeo. Existe la sospecha, como plantea Díaz y Díaz, de que este repertorio polifónico, escrito y copiado en Francia, nunca llegó a interpretarse hasta la época moderna. De hecho, los papeles del *Calixtino* que aparecen en otros centros, como Ripoll, Orense, Zamora, o Braga, se ocupan exclusivamente del repertorio monódico. La supuesta formación de cantores especializados enviados por Gelmírez a París es, pues, mera conjetura, y en todo caso, sin referencia documental conocida.

Aunque el presente artículo se encuadraría entre los que llamamos de divulgación y de propaganda a favor de Compostela, López Calo está considerado como uno de los grandes especialistas en la polifonía del *Calixtino*: sin duda el investigador que mejor ha logrado construir un estado de la cuestión sobre este tema. De algún modo, fue considerado el continuador de

H. Inglés en estos repertorios y, quizá por ello, ha sido reclamado a los encuentros internacionales de mayor relevancia para escuchar sus propuestas y la evolución de las mismas. No obstante, se mantuvo fiel a sus primeros pasos de los años 60 en los que ya apuntaba la dificultad de crear un sistema de transcripción válido para todas las piezas del *Calixtino*³⁷; de hecho, a pesar de haberlo intentado, no llegó a trazar un relato académico uniforme de transcripción, como parecería derivarse –según sus palabras– de una escritura perfectamente homogénea, tanto en la monodía como en la polifonía.

Sus evaluaciones en la década de los ochenta fueron “optimistas”, valorando sus propias transcripciones más desde el punto de vista del intérprete que del musicólogo, y valorando muy positivamente el trabajo de intérpretes como P. Helmer, G. Paniagua o C. Villanueva, ya uno y otros preocupándonos más del resultado musical y del buen funcionamiento de acentuación, armonía, fraseo y respeto por estilos diferentes, que de crear un sistema. Así lo planteaba el P. Calo observando el resultado de sus propias transcripciones del 83 o del 89: “El resultado fue, sencillamente, asombroso” —asegura.³⁸ Y reconoce que fue “de asombro en asombro” ante aquella “belleza fresca, juvenil que se desplegaba ante sus ojos y oídos.”³⁹

Esta línea derivada de la homogeneidad de la grafía debió haberse traducido en un sistema igualmente homogéneo; pero no fue así: el P. Calo nos dejó buenos argumentos “musicales” en contra de cualquier tipo de transcripción (modal, mensural modal, libre, sin plicas en las notas, etc.), dado que la notación del *Calixtino* no presenta signos ni detalles rítmicos que ayuden a un tratamiento como el del *Ars Antiqua* parisino; pero fue dándose una especie de prórroga, siempre solicitada en los sucesivos encuentros de especialistas, reiterando que estamos ante un “callejón sin salidas” (...) “y el resultado es que quien esto escribe está más sumido en dudas de lo que estaba hace veinte años” (...) “Y lo más triste –concluye– es que creo que aquí se debe dejar el tema; [ya] que por el momento no se puede avanzar más”.⁴⁰

“En síntesis –escribe A. Medina–, el P. Calo tuvo el valor de ofrecer en 1982 una propuesta

medida y muy clara para los intérpretes. Entró de lleno, pues, en el problema central de la polifonía del *Calixtinus*, al tiempo que dio respuesta a

quienes se interrogan por el propio sentido de las transcripciones de la música antigua. Es suficiente para valorarlo, aunque sean lícitas las dudas”⁴¹.

NOTAS

¹ José López Calo “Edad Media y Renacimiento”, *La música en la catedral de Santiago* [Número patrocinado por la Universidad de Santiago de Compostela]. *Ritmo*, año LIII, n. 527 (1982): 8-15. https://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPubicacion=1000644&anyo=1982

² Con esto trataba de distanciarse de la música de Limoges y aproximaba el Calixtino a Notre Dame y al propio *Ars Antiqua* parisino.

³ Ángel Medina, “José López Calo: en el adiós a una leyenda de la Musicología”; <http://elotroaratos.blogspot.com/2020/05/jose-lopez-calo-en-el-adios-una-leyenda.html>. Escrito por Ángel Medina el 12.5.20 [Consulta, 4/10/2020]; “La Musicología sustantiva del P. José López Calo (1922-2020)”. *Revista de Musicología*, 2020 [en prensa].

⁴ Robert Stevenson, “José López Calo S. J. Biobibliography”. *Inter-American Music Review*, vol. XI, núm. 2 (1991): 103-122.

⁵ Emilio Casares Rodicio, “José López-Caló: Trayectoria vital y musicológica”. En *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J.* Emilio Casares, Carlos Villanueva (coord.), vol. 1. Universidad de Santiago de Compostela, 1990, 9-39; “López- Caló, José”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.), vol. 6. Madrid: SGAE-ICCMU, 1.039- 1.042.

⁶ José López Caló S. J, *La música medieval en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa, 1987.

⁷ Ídem, 87-104.

⁸ José López Caló “El Pórtico de la Gloria: sus instrumentos musicales”. *IX Centenario de la Catedral de Santiago*. Santiago de Compostela: 1976, 163-206.

⁹ Carlos Villanueva (ed.), *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento*. Universidad de Santiago de Compostela, 1988. Reed: *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento: In Memoriam Serafin Moralejo*. Universidade de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2011.

¹⁰ José López Caló “La música en Galicia”. *Galicia Eterna*, vol. IV. Barcelona: Editorial Nauta, 1981, 877-931.

¹¹ José Filgueira Valverde, “Introducción y notas”. En Casto Sampedro y Folgar, *Cancionero musical de Galicia*. Museo de Pontevedra, 1942, 9-47.

¹² José López Caló, *La música en la catedral de Santiago*, vols. I-XI. Diputación de A Coruña, 1992-1999.

¹³ José López Caló, “El archivo de música de la catedral de Santiago de Compostela”. *Compostellanum*, vol. XIII (1958): 103-128; vol. VIII (1958): 655-701; vol. IV (1959): 292-325; vol. IV (1959): 674-713; vol. V (1961): 285-330; vol. VIII (1963): 651-679; vol. IX (1964): 110-154; vol. XI (1966): 353-366.

¹⁴ José López Caló, *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1972.

¹⁵ Antonio López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1898-1911.

¹⁶ José López Caló, *Obras musicales de Juan Montes*, vols. I-X. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992-2004.

¹⁷ José López Caló, “Seis baladas gallegas”. *Obras Musicales de Juan Montes*, vol. I. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992, 8.

¹⁸ Juan Bautista Varela de Vega, *Juan Montes, un músico gallego*. Diputación de La Coruña, 1990.

¹⁹ José López Caló, “Juan Montes. El hombre, el músico”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 7, 1999, 103, nota 1.

²⁰ José López Caló, *Juan Montes, seminarista de Lugo. Obras musicales*. Lugo: Diputación Provincial, Lugo, 2001.

²¹ Joám Trillo (ed.), Carlos Villanueva (intr.), “Juan Montes Capón, obra para piano (I)”. *Ars Gallaeciae Musicae* [Agra Vella, 30]. Baiona: Dos Acordes, AGADIC-Xunta de Galicia, 2016.

²² Joám Trillo (ed.), Carlos Villanueva (intr.), “Juan Montes Capón, obra para piano a 4 e a 6 mans (II)”. *Ars Gallaeciae Musicae* [Agra Vella, 31].

Baiona: Dos Acordes, AGADIC-Xunta de Galicia, 2017.

²³ Cfr. Dialnet, tesis doctorales respectivas.

²⁴ José López Caló, “La notación musical de Códice Calixtino y la del de Ripoll y el problema de su interdependencia”. *Compostellanum*, vol. VIII (1963):183-189.

²⁵ Cfr. las diferentes propuestas de J. Filgueira, *Historias de Compostela*. Biblioteca de Galicia, XII Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1970.

²⁶ Manuel C. Díaz y Díaz, *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1988.

²⁷ Fernando López Alsina, *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*. Ayuntamiento de Santiago de Compostela, 1988; “La posición de la Iglesia de Santiago en el siglo XII a través del Códice Calixtino”. *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. José López Caló, Carlos Villanueva (ed.). La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, 23-51.

²⁸ José López Caló, “Edad Media y Renacimiento”: 9.

²⁹ Cfr. José López Caló, *La Música medieval en Galicia*.

³⁰ José López Caló, “Edad Media y Renacimiento”: 9.

³¹ Imagen que el prof. S. Moralejo trae, precisamente, con la referencia apocalíptica en paralelo a la realidad arquitectónica del templo catedralicio a comienzos del s. XII; de hecho la fachada oeste careció de puertas hasta bien entrado el siglo XIV. Pero, además, cuando se escribió el sermón *Veneranda dies*, nuestra catedral carecía de fachada, lo que haría más literal aún las palabras de *Apocalipsis*: “Las puertas de la basílica nunca se cierran, ni de día ni de noche”; Cfr. S. Moralejo, “La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago”. *Atti dei Convegno Internazionale di Studi “Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea*. Lucia Gai (ed.). Università degli Studi di Perugia, 1983: 37-62.

³² José López-Caló, *La música en la catedral de Santiago*, vol. V, 96-127.

³³ José López Calo, “Edad Media y Renacimiento”: 10.

³⁴ Santiago Tafall y Abad, “La capilla de música de la catedral de Santiago. Notas históricas”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, vol. XX, núms. 229 y 230, (1931): 4-12 y 25-30.

³⁵ José López Calo, “Edad Media y Renacimiento”: 10.

³⁶ Cfr. Carlos. Villanueva, “Música y liturgia en Compostela a partir del Calixtino: el Oficio de Maitines y la Misa de la Vigilia del Apóstolo”. *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, 360; tema también tratado por Sarah Fuller, “Hiden

Polyphony-A reapraisal”, *Journal of the American Musicological Society*, XXIV (1971): 169.

³⁷ Sarah Fuller, analizando los diversos géneros y sus variables, da por segura la imposibilidad de una escuela única que pueda arrogarse la creación de la polifonía compostelana, más próxima en teoría a la parisina pero sin las características gráficas de una solución modal; Cfr. S. Fuller, *Aquitainian Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries*. UMI Berkeley, 1969, nota 17, 88; “Perspectives on Musical Notation in the Codex Calixtinus”, en *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, 183-233.

³⁸ José López Calo, “Propuesta de transcripción de la polifonía del Códice Calixtino”. *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. José López Calo, Carlos Villanueva (coord.), vol. I. Fundación Barrié: A Coruña, 1993, 693.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ José López Calo, “Claves viejas y nuevas para la transcripción de la música del Códice Calixtino”. *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, 258.

⁴¹ Ángel Medina, “La Musicología sustantiva del P. José López Calo (1922-2020)”.

REFERENCIAS

- Casares Rodicio, Emilio. "José López-Calo: Trayectoria vital y musicológica." En *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J.*, Emilio Casares, Carlos Villanueva (coords.), 1, 9-39. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990.
- Casares Rodicio, Emilio. "López-Calo, José." En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), 6, 1.039-1.042. Madrid: SGAE-ICCMU, 2000.
- Díaz y Díaz, Manuel C. *El Códice Calixtino de la catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1988.
- Filgueira Valverde, José. "Introducción y notas." En *Cancionero musical de Galicia*, Casto Sampedro y Folgar, 9-478. Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1942.
- Filgueira, José. *Historias de Compostela*. Biblioteca de Galicia, XII. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1970.
- Fuller, Sarah. *Aquitanian Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries*. Berkeley: University of California, 1969.
- Fuller, Sarah. "Hidden Polyphony-A reapraisal." *Journal of the American Musicological Society* XXIV (1971): 169-192.
- Fuller, Fulher. "Perspectives on Musical Notation in the Codex Calixtinus." En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, José López Calo, Carlos Villanueva (eds.), 183-233. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- López Alsina, Fernando. *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*. Ayuntamiento de Santiago de Compostela, 1981.
- López Alsina, Fernando. "La posición de la Iglesia de Santiago en el siglo XII a través del Códice Calixtino." En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, José López Calo, Carlos Villanueva (eds.), 23-51. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- López Calo, José. "El archivo de música de la catedral de Santiago de Compostela." *Compostellanum*, vol. XIII (1958): 103-128; vol. VIII (1958): 655-701; vol. IV (1959): 292-325; vol. IV (1959): 674-713; vol. V (1961): 285-330; vol. VIII (1963): 651-679; vol. IX (1964): 110-154; vol. XI (1966): 353-366.
- López Calo, José. "La notación musical de Códice Calixtino y la del de Ripoll y el problema de su interdependencia." *Compostellanum* VIII (1963): 183-189.
- López Calo, José. *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1972.
- López Calo, José. "El Pórtico de la Gloria: sus instrumentos musicales." En *IX Centenario de la Catedral de Santiago*, 163-206. Santiago de Compostela, 1976.
- López Calo, José. "La música en Galicia." En *Galicia Eterna*, IV, 877-931. Barcelona: Editorial Nauta, 1981.
- López Calo, José. "Edad Media y Renacimiento." *La música en la catedral de Santiago* [Número patrocinado por la Universidad de Santiago de Compostela] *Ritmo* LIII, nº 527 (1982): 8-15.
- López Calo, José. *La música medieval en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa, 1987.
- López Calo, José. "Claves viejas y nuevas para la transcripción de la música del Códice Calixtino." En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, José López Calo, Carlos Villanueva (eds.), 235-272. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- López Calo, José. "Seis baladas gallegas." En *Obras Musicales de Juan Montes*, I. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992.
- López Calo, José. *Obras musicales de Juan Montes*, I-X. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992-2004.
- López Calo, José. "Propuesta de transcripción de la polifonía del Códice Calixtino." En *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, José López Calo, Carlos Villanueva (coords.), I, 681-710. Fundación Barrié: A Coruña, 1993.
- López Calo, José, y Carlos Villanueva (coords.). *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su*

- reconstrucción y la música de su tiempo. Fundación Barrié: A Coruña, 1993.
- López Calo, José. *La música en la catedral de Santiago*, I-XI. Diputación de La Coruña, 1992-1999.
- López Calo, José. "Juan Montes. El hombre, el músico." *Cuadernos de Música Iberoamericana* 7 (1999).
- López Calo, José, y Carlos Villanueva (eds). *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.
- López Calo, José. *Juan Montes, seminarista de Lugo. Obras musicales*. Lugo: Diputación Provincial, Lugo, 2001.
- López Ferreiro, Antonio. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Imp. y Enc. del Seminario Conciliar Central, 1898-1911.
- Medina, Ángel. "José López Calo: en el adiós a una leyenda de la Musicología." Mayo 12, 2020. <http://elotroaratos.blogspot.com/2020/05/jose-lopez-calo-en-eladios-una-leyenda.html> [Consulta 4/10/2020]
- Medina, Ángel. "La Musicología sustantiva del P. José López Calo (1922-2020)." *Revista de Musicología* [en prensa].
- Moralejo, Serafín. "La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago." In *Atti dei Convegno Internazionale di Studi "Il Pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la Letteratura Jacopea*. Lucia Gai (ed.), 37-62. Università degli Studi di Perugia, 1983.
- Stevenson, Robert. "José López- Calo S. J. Bibliography." *Inter-American Music Review* XI-2 (1991): 103-122.
- Tafall y Abad, Santiago. "La capilla de música de la catedral de Santiago. Notas históricas." *Boletín de la Real Academia Gallega* XX (1931): 229-234 [passim. Discurso reproducido en su integridad en López-Calo, José. *La música en la catedral de Santiago*, IV, 331-380. Diputación de La Coruña, 1994]
- Trillo, Joám, y Carlos Villanueva. *Juan Montes Capón, obra para piano* (I). Ars Gallaeciae Musicae [Agra Vella, 30]. Baiona: Dos Acordes, AGADIC-Xunta de Galicia, 2016.
- Trillo, Joám, y Carlos Villanueva. *Juan Montes Capón, obra para piano a 4 e a 6 mans* (II). Ars Gallaeciae Musicae [Agra Vella, 31]. Baiona: Dos Acordes, AGADIC-Xunta de Galicia, 2017.
- Varela de Vega, Juan Bautista. *Juan Montes, un músico gallego*. Diputación de La Coruña, 1990.
- Villanueva, Carlos (ed.). *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento*. Universidad de Santiago de Compostela, 1988 [Reedición *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento: In Memoriam Serafín Moralejo*. Universidad de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2011].
- Villanueva, Carlos. "Música y liturgia en Compostela a partir del Calixtino: el Oficio de Maitines y la Misa de la Vigilia del Apóstol." En *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*, José López Calo, Carlos Villanueva (eds.), 331-386. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001.

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 Bera, Pablo Cano Capella, Martín Codax, Joan Company, Francisco Chacón y Marín, José Figueroa Valverde, Luis Carlos Gago, Pedro González Mira, Manfred Haeckel, 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-l (Barcelona), Patrocinio de los Ríos (Burgos), Francisco Vicent Domenech (Castellón), Carlos Villanueva (Galicia), Carmelo Dávila Nieto (Las Palmas), Francisco J. Monreal Anzures (Navarra), Juan Urzaga (San Sebastián), Ricardo Hontañón (Bastander), Francisco Melguizo (Sevilla), Gonzalo Badienas, Blas Cortés, José Domanech (Valencia), José Urzajoz Respakira (Vizcaya), Nicolas Koch Martin (Bélgica), Didier de Cotignies (Inglaterra), Ricos Velissiotis y Fausto Barzaghi (Italia), Leticia Pegino (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

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

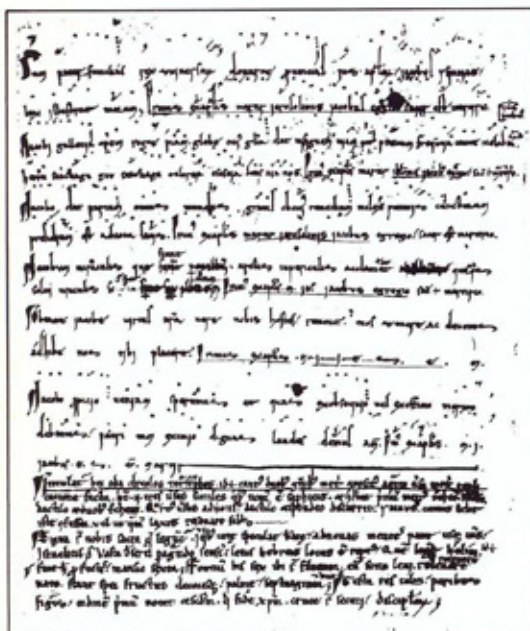
Todo esto se refiere directamente a la existencia, y, en cierto modo, a la naturaleza, de las canciones de los peregrinos medievales. Pero, ¿y la música...? ¿Conocemos también la música con que se cantaban esas canciones...?



«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, si, 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 Picaud, «presbitero 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 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 fiestas de la dicha iglesia e que cada día venga al cabildo a dar lición a los que quiesien 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 quiesien 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 segúnd sirvieren».

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 docentos 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, dándolo 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 «cantor», 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 el sobre el salario que se le ha de dár.

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 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 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 «sumario 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.polodigital.com - email: 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 Tafall¹ 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 entendiendo al maestro como todos los cantores de la capilla) venir a los maitines de la noche de Navidad *“y los cantes 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 larga²; 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)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 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 Carril⁴, 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 Gallega, **Boletín de la Real Academia Gallega**, 26, 1931, págs. 4ss. Véase sobre todo pág. 53.

² 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.

³ Tafall, **op. cit.**, 80-82.

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