

# La música en la Catedral de Sevilla durante el s. XVII: apogeo y crisis económicas<sup>1</sup>

---

Juan María Suárez Martos  
*Profesor Superior de Musicología*  
*Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba*

**Resumen:** En el presente artículo se exponen los aspectos musicales más importantes que se sucedieron durante el s. XVII en la Catedral de Sevilla. Comenzamos con la función de la música en las fiestas para continuar con las interesantes indicaciones musicales de los maestros de ceremonias. Seguidamente hablamos sobre los maestros de capilla, y la música vocal e instrumental. Continuamos con los aspectos económicos, procedencia y destino de los músicos, y finalizamos con un análisis del estilo compositivo y el repertorio musical.

**Abstract:** This essay puts forward the most important musical aspects that took place during the 17th century in the Cathedral of Seville. We start with the function of music in the celebrations and we move on to the interesting musical indications of the masters of ceremonies. Next, we talk about the Kapellmeisters and vocal and instrumental music. After this, we concentrate on the economic aspects, origin and destination of the musicians, and we finish with an analysis of the composing style and musical repertoire.

**Palabras Clave:** Música, Sevilla, Catedral, ceremonias, maestros, obras.

**Keywords:** Music, Seville, cathedral, ceremonies, masters, musical compositions.

## 1. Introducción

El estado español fue perdiendo parte de su poder durante el s. XVII, siendo las epidemias, los continuos conflictos bélicos y las disputas internas sus principales causas. Sevilla, una de las ciudades más pobladas del continente en la segunda mitad del s. XVI, sostén económico del imperio y bisagra entre la península y América, sufrió especialmente los azotes del tormentoso s. XVII. Pero a pesar de todas estas adversidades, se celebraron en la ciudad una gran cantidad de fiestas tanto civiles como religiosas<sup>2</sup>.

- 
- <sup>1</sup> En este artículo se exponen las conclusiones generales más relevantes de mi Tesis Doctoral, para su consulta véase: Juan María SUÁREZ MARTOS: *Música Sacra Barroca en la Catedral Hispalense: Los maestros del s. XVII*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 2007.
  - <sup>2</sup> Para más información véase los siguientes trabajos: Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, -: *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1979. Y del mismo autor: *Historia de*

La música desempeñó en las catedrales una función tan preponderante en las celebraciones litúrgicas que difícilmente es posible comprender en profundidad estas actividades separadamente. Con su estudio podemos aproximarnos a todos los avatares de la historia: los apogeos y las crisis económicas, o aspectos sociológicos como el movimiento de músicos de uno a otro organismo. Más concretamente el estudio y análisis de la música conservada nos permite conocer el estilo compositivo y su evolución con el pasar de los siglos, nos permite, en definitiva, aproximarnos a una parte de nuestra historia<sup>3</sup>.

- 
- Sevilla: *La Sevilla del s. XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1984. Consúltese también: Diego ORTIZ DE ZÚÑIGA: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía, que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246...hasta el 1671*. Madrid: Imprenta Real, 1795-1796 (Reedición: Sevilla. Ediciones Guadalquivir. 1988. Índices por José SÁNCHEZ HERRERO / M<sup>a</sup> del Rosario LÓPEZ BAHAMONDE / José M<sup>a</sup> MIURA ANDRADES, / Francisco GARCÍA FITZ).
- 3 Para el inventario de la catedral véase: Pedro RUBIO MERINO: *Archivo de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla. Inventario general*. Madrid: Fundación Ramón Areces, 1987. Vol.1. Pedro RUBIO MERINO/ Isabel GONZÁLEZ FERRÍN, 1998. Vol. 2. Hasta la fecha ya sea han realizado interesantes y numerosos estudios sobre la música en la Catedral de Sevilla, he aquí una selección de ellos: José Enrique AYARRA JARNE: *La música en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Caja San Fernando, 1976. (Sin paginar). José Enrique AYARRA JARNE: "La música en el culto catedralicio hispalense", en: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1991. Antonio MARTÍN MORENO: *Historia de la música andaluza*. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985. Véase: Robert STEVENSON: *La música en las catedrales españolas en el siglo de oro*. Madrid: Alianza editorial, 1993. Rosario GUTIÉRREZ CORDERO / M<sup>a</sup> Luisa MONTERO MUÑOZ: *Estudio de los inventarios de las obras musicales de la Catedral de Sevilla (1588-1825)*. En: "Campos interdisciplinarios de la Musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología". Barcelona, 2000, pp. 315-334. Goerge Grayson WAGSTAFF: *A Stylistic Study of Music Atributed to Pedro Fernández de Castilleja*. Tesis de máster. Universidad de Tejas (Austin 1990). Véase también: Goerge Grayson WAGSTAFF: *A Re-evaluation of Music attributed to Pedro Fernández de Castilleja*. En: "Revista de Musicología. XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones". Madrid: 1993, V. 5, pp. 2722-2733. Joaquín PASCUAL BAREA: *El Músico y poeta latino Pedro Fernández de Castilleja (c. 1485-1574). Maestro de capilla y de gramática griega y latina en Sevilla*" En: "Calamus Renascens: Revista de humanismo y tradición clásica, 2." Alcañiz (Cádiz), 2001, pp. 311-346. Véase también: Norberto ALMANDOZ: *El gran maestro sevillano Francisco Guerrero y sus Pasiones de Semana Santa*, En: "Tesoro Sacro Musical", 1940, pp. 12-13. En el Centro de Documentación Musical de Andalucía puede consultarse el depósito de la primera parte de dicho vaciado que llega hasta el año 1649. Rosa ISUSI FAGOAGA: *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada Departamento de Historia del Arte, 2002. Juan María SUÁREZ MARTOS: *El organista José Muñoz Monserrat. Vida y obra en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: el autor, 2003. F.J, CABAÑAS ALAMÁN: *El maestro de capilla Juan Antonio Ripa Blanco (1721-1795). Biografía, catálogo de obras y composiciones musicales*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1998. Debemos añadir que este interesante trabajo no incluye la publicación de obras procedentes del Archivo de la Catedral de Sevilla, por lo que este material permanece prácticamente intacto. María Luisa MONTERO MUÑOZ: *El Maestro de Capilla Domingo Arquimbau y su entorno*. Tesis doctoral [no publicada], (Facultad Geografía e Historia). Véase: José Enrique AYARRA JARNE: *Hilarión Eslava en Sevilla*. (Colección Arte Hispalense n° 20). Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1979. Véase también: Leocadio HERNÁNDEZ ASCUNCE: *Estudio bio-bibliográfico de Hilarión Eslava: músico y maestro de músicos Navarros (1807-1878)*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1978. Véanse los siguientes: Norberto ALMANDOZ: *E. Torres, compositor. Su Misa de Réquiem*. En: "Tesoro Sacro Musical", año 1935, pp.110-112. Norberto ALMANDOZ: *El Corpus en Sevilla. Lauda Sion: Eslava, Albéniz*. En: "Tesoro Sacro Musical", año 1939, pp.38-39. Véanse también los siguientes de otros autores: Leocadio HERNÁNDEZ ASCUNCE: *De otros tiempos. I. Oposiciones del maestro Eslava en Sevilla*. "Tesoro Sacro Musical", año 1940, pp. 51-53. S. NAVARRO, *La Novena de la Inmaculada en Sevilla*. "Tesoro Sacro Musical." Año 1944, p.6. Véase: Juan Cruz LABEAGA MENDIOLA: *Buenaventura Iñiguez, organista*

## 2. La música en las fiestas

La Catedral de Sevilla fue un organismo importantísimo en la ciudad para la interpretación y difusión de la música. Los músicos de la Catedral participaban en multitud de fiestas ya fueran organizadas por el Cabildo o por otras instituciones. En el primer caso, la música constituía una parte importante de las celebraciones de la Misa y el Oficio Divino, pero además, los músicos participaban en una gran cantidad de celebraciones que eran dotadas por diferentes personalidades. El Libro Blanco de la Catedral de Sevilla refleja esta importancia<sup>4</sup>. Las dotaciones con participación musical más importantes fueron las destinadas al día del *Corpus Christi* y a la Inmaculada Concepción, siendo Mateo Vázquez de Leca y Gonzalo Núñez de Sepúlveda las personalidades más importantes que llevaron a cabo un mayor número de dotaciones para estas festividades y las de mayor cuantía<sup>5</sup>.

Las capillas de la Catedral de Sevilla fueron también dotadas para celebrar en ellas diferentes fiestas con participación musical. La capilla de la Antigua fue una de las más importantes<sup>6</sup>. En ella se hacía estación durante muchas procesiones y, sobre todo, se celebraban multitud de fiestas de devoción mariana siendo el Rito de la Salve los sábados una de las más importantes. Este ritual que ya se llevaba a cabo durante el s. XVI, fue dotado también en el s. XVII para celebrarse los miércoles<sup>7</sup>.

---

*de la catedral de Sevilla, y su ciudad natal, Sangüesa (Navarra).* En: "Revista de Musicología XIV I-II. III Congreso Nacional de Musicología: La música en la España del s. XIX," Vol. II, pp. 597-603. Robert J. SNOW; *Obras completas de Rodrigo de Ceballos.* Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía. (5 volúmenes). J.B. ELÚSTIZA, / G. CASTRILLO : *Antología musical: Siglo de oro de la música litúrgica de España. Polifonía vocal. s. XV y s. XVI.* Barcelona: R. Casulleras, 1933. Ricardo RODRÍGUEZ PALACIOS: *Confederación Andaluza de Coros. Boletín 2001,* Córdoba: Confederación Andaluza de Coros. Puede consultarse también el siguiente artículo: Norberto ALMANDOZ: *Los bailes de seises de la catedral de Sevilla.* En: "Tesoro Sacro Musical", año 1939, pp. 46-47. José ORTIZ: *El Miserere una glosa Sevillana.* Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1995. Norberto ALMANDOZ: *Los villancicos en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII.* En: "Tesoro Sacro Musical", año 1940, pp. 91-92; y año 1949, pp. 84-89. Véase: Juan RUIZ JIMÉNEZ: *Francisco Guerrero. Laudate Dominum. La liturgia postridentina en la Catedral de Sevilla.* En: "Scherzo", Nov 1999, pp. 139-145. José Enrique AYARRA JARNE.: *Carta de Tomás Luis de Victoria al cabildo Sevillano.* En: "Revista de musicología". Vol. VI. N 1-2 pp. 144-148.

4 Véase: Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante ACS): Sección II, nº 1477 y 1478.

5 La dotación más elevada fue la realizada en 1655 por Gonzalo Núñez de Sepúlveda para el día de la Concepción y su Octava. Un total de 200.000 ducados que representaba una cuantía colosal para esta época.

6 A este importante espacio devocional hay que sumar otras como la capilla del Sagrario que ejercía como primera parroquia de la ciudad, y la capilla Real que aunque se encontraba en el mismo templo era de patronazgo Real.

7 El ritual tuvo un gran auge a finales del s. XV tras la dotación de Pedro de Toledo y se interpretaba todos los sábados por la tarde después de Completas. En el s. XVII fue dotado por un mercader flamenco para interpretarse también los miércoles. Para más información sobre este ritual véase: Juan María SUÁREZ MARTOS: *El Rito de la Salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI.* Sevilla: El autor, 2003. Segunda edición (en prensa). Juan María SUÁREZ MARTOS: *El libro de polifonía nº1 de la Catedral de Sevilla (E: Se; Ms1). Edición completa de música para el Rito de la Salve. Obras de Josquin des Prez, Pedro Escobar, Pedro Fernández, Jachet de Mantua, Nicolás Gombert, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Rodrigo de Ceballos.* Sevilla, El autor, 2003.

Las dotaciones más importantes con participación musical que se llevaron a cabo durante el s. XVII se instituyeron en la primera mitad del siglo, lo cual es una muestra de la creciente crisis económica que se avecinaba.

Los músicos de la Catedral también participaban en multitud de fiestas organizadas por instituciones ajenas al Cabildo. Todas estas fiestas llamadas “fiestas de fuera” estaban reguladas con una normativa y suponían para un músico una cuantía que muchas veces superaba un tercio de la retribución oficial recibida por el Cabildo<sup>8</sup>.

### 3. Los maestros de ceremonia

Los maestros de ceremonia llevaban a cabo una labor importantísima para el buen funcionamiento de las celebraciones litúrgicas y los ceremoniales constituyen una fuente muy interesante para conocer la función que la música desempeñaba en ellas. Del análisis de los libros de ceremonias de Sebastián Vicente Villegas podemos sacar algunas conclusiones importantes al respecto: La polifonía vocal escrita representaba el mayor grado de solemnidad en una celebración pero tan sólo constituía una pequeña parte de entre las posibilidades musicales. El órgano, el canto llano o la utilización de técnicas improvisadas como el faborción o el contrapunto constituyeron un enorme conjunto de posibilidades de uso frecuente<sup>9</sup>. A todo ello debemos añadir que, según el análisis de las indicaciones del libro de ceremonias de 1630, la música vocal polifónica más usada hasta esta fecha fue la del s. XVI, concretamente la del maestro Francisco Guerrero<sup>10</sup>. A través del cotejo que realizamos entre estas indicaciones de interpretación polifónica y los inventarios históricos, podemos concluir que la música contenida en estos inventarios cubrían las necesidades polifónicas citadas en los ceremoniales y que la presencia de obras latinas compuestas por los maestros del s. XVII fue hasta esta fecha muy escasa<sup>11</sup>.

El ceremonial de Adrián de Elossu (1687) nos aporta numerosas referencias sobre la utilización de la música “a papeles”, es decir, música a varios coros que representaba la música moderna y cuya interpretación se hacía en los momentos de mayor solemnidad. Cantar “por el libro”, es decir, a través de libros de facistol que contenían sobre todo música polifónica del s. XVI o compuesta en este estilo, pasó a ser utilizado, en general, en momentos menos solemnes<sup>12</sup>. Las indicaciones a la

---

8 Algunas actas capitulares nos indican que al menos equivalía a 100 ducados, si tenemos en cuenta que el salario con el que fueron recibidos muchos músicos giró en torno a los 300 ducados podemos hacernos una idea de la importante aporte monetario que suponían estas fiestas.

9 Del análisis de los ceremoniales así como de los diccionarios históricos podemos diferenciar estas dos técnicas de improvisación. El faborción consistía en improvisar consonancias sobre una cuerda de recitación, mientras que el contrapunto redoblaba con consonancias una melodía.

10 Para más información sobre este compositor véanse entre otros trabajos: Herminio GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Francisco Guerrero. Vida y obra: La Música en la Catedral de Sevilla a finales del s. XVI*. Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000. José María LLORENS: *Francisco Guerrero (1528-1599) Opera Omnia*. (13 volúmenes publicados hasta el momento) Barcelona: CSIC.

11 Para la consulta de los ceremoniales véase: ACS Sección III: Liturgia nº 34-42.

12 Para la consulta de este ceremonial véase: ACS Sección III: Liturgia nº 70.

utilización de salmos polifónicos en el estilo propio del Barroco aparecen frecuentemente en el ceremonial de 1687 pero no en los anteriores, por lo que parece ser que se generaliza su composición e interpretación en los últimos años del s. XVII.

#### 4. Los maestros de capilla

Ocho maestros de capilla ejercieron su labor en la Catedral de Sevilla durante el s. XVII. Las circunstancias de cada uno de ellos fue muy diferente. En cuatro casos, el maestro falleció estando al servicio de la propia Catedral; en un caso, el maestro fue jubilado antes de su fallecimiento; y en tres, el maestro desistió del cargo para servir en otro organismo.

De estos ochos maestros, cinco procedían de otras catedrales españolas; en un solo caso de un convento; y en otro, de un organismo de menor rango como fue el ocupado por Salazar en Estepa (Sevilla); sólo en un caso, un músico que ya servía en la propia Catedral fue nombrado maestro de capilla de ella. Ninguno de estos maestros llegó al cargo tras realizar una oposición. El propio prestigio y el informe de terceras personas eran, normalmente, las referencias suficientes que el Cabildo necesitaba. En los casos en los que el Cabildo pretendió realizar una prueba se encontró siempre con la negativa de los maestros<sup>13</sup>.

Conocer las influencias y las relaciones musicales que tuvieron cada uno de estos maestros a su llegada a la Catedral de Sevilla es importante para comprender el estilo musical y las concepciones estéticas que se practicaron en la ciudad hispalense.

Alonso Lobo (1604-1617) ejerció su magisterio durante el s. XVII, pero su estilo, en general, aún lo podemos encuadrar dentro del propio de finales del s. XVI; aunque sabemos muy poco de su producción musical en la Catedral de Sevilla<sup>14</sup>. Recibió la influencia de Francisco Guerrero cuando Lobo fue seise y posteriormente maestro de seises en Sevilla<sup>15</sup>.

Francisco de Santiago (1617-1643) fue su sucesor. El periodo de tiempo que este maestro permaneció en el convento del Carmen de Madrid, antes de su lle-

<sup>13</sup> No sucedía así en otras muchas catedrales españolas.

<sup>14</sup> Para las obras conservadas de este maestro en la Catedral de Sevilla véase: Inmaculada CÁRDENAS SERVÁN: *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1987, pp. 66-92. Puede verse dos transcripciones posteriores en: TURNER, Bruno: *Alonso Lobo. Lamentationes Ieremiae Prophetae. "Mapa Mundi"*. Series A: Spanish Church Music, n° 153, y Juan María SUÁREZ MARTOS: *Música Sacra Barroca, Op. Cit.*, Vol. III, pp. 5-27, 213. Para la transcripción de algunas obras conservadas en la Catedral de Cuenca véase: RESTITUTO NAVARRO GONZALO: *Polifonía de la Santa Iglesia Catedral de Cuenca. Vol. IV: Alonso Lobo, Ginés de Boluda y Juan Muro*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1968. Gregorio Arciniaga publicó en el año 1955 el motete *Versa est in luctum cithara mea* del maestro Lobo. Véase: VV AA: *Portugaliae Musica: Antología de Polifonía Portuguesa (1490-1680)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982. Su obra se encuentra muy repartida por los diferentes archivos peninsulares y americanos. El *Liber primus misarum* fue el único libro impreso que publicó y las obras contenidas en él son las más difundidas.

<sup>15</sup> Para su etapa en Osuna véase: Carlos ÁLVAREZ SANTALÓ / Francisco LEDESMA: *Dos personajes de la Osuna del siglo XVII: Fray Francisco de Osuna y el Maestro Lobo de Borja*. Sevilla: Fundación de Cultura García Blanco, 1994.

gada a Sevilla, fue bastante interesante en lo referente a su formación musical, pues dicho convento poseía una estrecha relación con la música que se interpretaba en la Corte. El estilo compositivo de Francisco de Santiago se vio influido por los maestros que ejercían por esas fechas en la Capilla Real de Madrid, lugar que se encontraba a la orden del día en las nuevas estéticas musicales<sup>16</sup>. Por ello podemos decir que el maestro carmelita es clave para comprender muchos aspectos musicales del barroco temprano en la ciudad de Sevilla.

La amistad que mantuvo con el duque de Braganza, a la postre, Joao IV de Portugal, lo colocaron en una situación de privilegio. Prueba de ello son los 538 villancicos que conservaba la Librería del rey portugués, así como los libros de polifonía y algunos músicos portugueses llegados a la Catedral de Sevilla por esas fechas<sup>17</sup>.

El maestro Santiago es también clave para comprender las estrechas relaciones musicales que a lo largo de gran parte del s. XVII tuvieron las ciudades de Sevilla y Madrid<sup>18</sup>. El maestro Carlos Patiño se formó como seise en la Catedral de Sevilla y ejerció con posteridad el cargo de maestro facistol en tiempos de Santiago, por lo que se educó tanto en el estilo de la música moderna que bien conocía el maestro carmelita como en el estilo clásico que generalmente se impartía en las catedrales. Cuando Patiño se convirtió en maestro de la Capilla Real de Madrid, ello no supuso una ruptura con la Catedral de Sevilla, sino todo lo contrario, la llegada de un fiel aliado de la Catedral que lo había formado como músico. Desde ese momento Patiño se convirtió en uno de los principales consejeros para el Cabildo hispalense a la hora de dilucidar sobre la llegada de músicos<sup>19</sup>.

A Francisco de Santiago le sucedió Luis Bernardo Jalón (1643-1659), en cuyo estilo podemos apreciar tanto el perfecto conocimiento de composición en el estilo antiguo como los elementos propios del Barroco, aunque en general, su estilo fue más conservador que el de su antecesor<sup>20</sup>.

---

16 Véanse los siguientes trabajos: Begoña LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)* Cantoblanco: Universidad Autónoma de Madrid, 1991. Luis ROBLEDO ESTAIRE: *Estructura y función de la capilla en la corte de Felipe II*. En: "La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa Moderna". Edición: Juan José Carreras y Bernardo J. García García. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2002.

17 Para los textos de algunos de estos villancicos véase: I. RUIZ DE ELVIRA SERRA (Coord.) *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: s. XVII*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 1992. Se conservan obras de este maestro en El Escorial, Capilla Real de Granada, Catedral de Salamanca, Archivo de las Catedrales de Zaragoza, Colegiata de Olivares, Catedral de Bogotá (Colombia), Cenedim, y Catedral de Puebla (México).

18 Para su etapa en el convento de El Carmen de Madrid véase: Alejandro VERA AGUILERA: *El Libro de Tonos Humanos de la Biblioteca nacional de Madrid: Estudio del Manuscrito*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2001. Alejandro VERA AGUILERA: *Polifonía profana en la Corte de Felipe IV y el convento del Carmen de Madrid: El libro de Tonos Humanos (1656)*. En: "Revista de Musicología." Vol. XXV, nº2, 2002, pp. 405-437.

19 Además de la citada Tesis Doctoral puede consultarse el siguiente artículo: Robert SETEVENSON: *Santiago, fray Francisco de: born ca. 1578 at Lisbon; died October 5, 1644, at Seville*. En: "Anuario Musical" XXV, 1970. Y sobre el compositor Carlos Patiño véase: BECKER, Daniele: *Carlos Patiño*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1987. SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Dos cartas de Carlos Patiño al Duque de Braganza (1634-1638)*. En: "Revista de Musicología" IX 1, 1986, pp. 253-262.

20 Además de la citada Tesis Doctoral puede consultarse también el siguiente artículo: Juan María SUÁREZ

A Jalón le sucedió Juan Sanz (1661-1673), músico aragonés que había ejercido el cargo de organista en La Encarnación de Madrid y que profesaba ya como organista en Sevilla antes de ser nombrado maestro de capilla. Juan Sanz llegó a Sevilla gracias a los consejos que Patiño le hizo al Cabildo. Su nombramiento se produjo tras varios intentos fallidos de traer a un maestro de capilla que ejerciera ya el cargo en una gran catedral. Finalmente, Juan Sanz se marchó a la capilla Real de Madrid para ocupar una de las plazas de organista. Estos dos hechos, su nombramiento y su posterior marcha, son dos muestras de la paulatina decadencia de la Catedral. La marcha de Juan Sanz rompió más de un siglo y medio de tradición en el que los maestros ostentaron el cargo en la Catedral de Sevilla hasta su jubilación o fallecimiento<sup>21</sup>.

El sucesor de Juan Sanz fue Miguel Tello (1673-1674) que, procedente de Murcia, volvió de nuevo a la catedral de esta ciudad tras un brevísimo periodo en Sevilla.

Alonso Xuárez (1675-1683) sucedió a Tello y ejerció una importante labor musical y humana, pero también acabó volviendo a la Catedral de Cuenca<sup>22</sup>.

El último maestro que ejerció el magisterio de capilla durante parte del s. XVII fue Diego José de Salazar (1685-1709) que ejercía como maestro de capilla de los marqueses de Estepa (Sevilla) antes de su llegada, la cual vino igualmente precedida de varios intentos fallidos.

## 5. La música vocal e instrumental

El número de cantores asalariados de la capilla de música varió a lo largo del s. XVII, pero ello fue debido más a cuestiones económicas que de evolución estilística. Durante el magisterio de Alonso Lobo el número llegó hasta los 20 cantores asalariados y ello supuso un ligero aumento con respecto al magisterio de Francisco Guerrero a finales del s. XVI<sup>23</sup>. A medida que avanzamos en el s. XVII, el número de cantores fue en descenso. Aún durante el magisterio de Santiago la capilla de música mantuvo un buen número de cantores, pero descendió hasta unos 12 durante el magisterio de Luis Bernardo Jalón y hasta los nueve en el de Salazar. En relación al número de cantores podemos concluir diciendo que mucha música a cuatro, cinco o seis partes del estilo propio del Renacimiento fue interpretada por cuatro o cinco cantores por cuerda durante las primeras décadas del s. XVII, mientras que la música policoral a ocho o más voces que se fue interpretando con mayor asiduidad a medida que avanzaba el siglo fue, en cambio, interpretada normalmente por un menor número de cantores. Incluso en los momentos de mayor crisis, encontramos citas que narran la imposibilidad de interpretar dichas obras debido al reducido número de cantores.

---

MARTOS: "Luis Bernardo Jalón. Maestro de capilla en la Catedral de Sevilla (1643-1659). En: "Revista de Musicología". XXV (2002) n°2, pp. 389-404. Se conservan obras de este compositor en diversos archivos catedralicios como: Cuenca, Burgos, Valladolid y Santiago entre otros.

21 Puede consultarse el siguiente artículo: Juan María SUÁREZ MARTOS: *Juan Sanz y Joseph Sanz; músicos aragoneses en la catedral de Sevilla durante el s. XVII.* En: "Nassarre" XX, 2004, pp. 157-192.

22 En el archivo de la Catedral de Cuenca se conserva un enorme conjunto de obras de este compositor.

23 El número de cantores en la Catedral de Sevilla era por esas fechas de los más elevados de la península.

No obstante, la realidad interpretativa pudo ser muy diversa. Sabemos que, al menos, en algunas obras alguno de los coros era interpretado por los ministriles, pues así se indica en las partituras, y que el órgano quizás pudo suplantar a las voces de algún coro en otras obras. También sabemos que el cabildo podía contratar ocasionalmente cantores de otros organismos, e incluso algunos capellanes de coro o veinteneros con la suficiente destreza podían cantar la polifonía junto a los cantores.

Ni el cambio de siglo ni el cambio en el magisterio de capilla de Francisco Guerrero a Alonso Lobo, pasando por el breve periodo del maestro Cotes, produjeron un cambio significativo en la organización de la capilla de ministriles. Un dato que lo demuestra es el hecho de que nueve de los once ministriles que ejercen su cargo en tiempos del maestro Lobo ya lo hacían con anterioridad en tiempos del maestro Guerrero<sup>24</sup>. El “orden en el tañido de los ministriles” que el maestro Guerrero escribió en 1586 se copió de nuevo a comienzos del s. XVII y fue una referencia hasta mucho tiempo después. La capilla de ministriles formaba, por lo general, una plantilla más estable que la de los cantores, siendo muy usual los lazos familiares entre sus componentes. El único cambio significativo que se produce es la paulatina degradación de la capilla, patente a finales del magisterio de Alonso Lobo como así lo demuestran diversos documentos existentes al respecto<sup>25</sup>.

Durante las primeras décadas del s. XVII, la capilla la formaban aproximadamente unos diez ministriles repartidos en cuatro cornetas, cuatro sacabuches y dos bajones, aunque al igual que sucedió con el número de cantores su número fue en descenso. Las chirimías tienden a desaparecer<sup>26</sup>, mientras que los bajones, fundamentales para el acompañamiento policoral además de para la interpretación de la propia música instrumental, aumentan su presencia.

Aunque hubo algunos intentos para la introducción del arpa (sabemos que fue utilizada ocasionalmente), no hubo en la Catedral de Sevilla ningún músico de nombramiento que la tañera durante el s. XVII. Para ello, habrá que esperar hasta el año 1708. Este hecho contrasta con la situación que se daba en otras catedrales españolas. Tampoco hubo durante el s. XVII músicos de plantilla que tañeran violines, violas u oboes<sup>27</sup>. Así ocurría en otras catedrales españolas pero, en general, la catedral de Sevilla fue en este aspecto más conservadora que otras catedrales como las de Jaén<sup>28</sup>, Santiago<sup>29</sup> y Segovia<sup>30</sup>, lugares donde se introducen violines y otros instrumentos de cuerda en fecha más temprana.

---

24 Para música conservada para ministriles véase: Juan RUIZ JIMÉNEZ: *Cinco canciones para ministriles. Francisco Guerrero (1528-1599)*. Madrid: Alpuerto, 1999.

25 Puede consultarse algunos de estos documentos en: ACS Sección IX: Fondo Histórico General, Leg. 147, 6.

26 No obstante siempre hubo durante el s. XVII algún ministril que podía tañerlo.

27 Para más información véanse: Beryl KENYON DE PASCUAL: *El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavazza*. En: “Revista de musicología” Vol. VII, nº 2, 1984, pp. 431-434.

28 Para la música en la Catedral de Jaén véase: Pedro JIMÉNEZ CAVALLÉ: *La Música en Jaén*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 1991. Pedro JIMÉNEZ CAVALLÉ: *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas capitulares*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998.

29 Carlos VILLANUEVA: “La capilla de la Catedral de Santiago en tiempos de José de Vaquedano (1680-1711)”. En: *Revista de musicología*. Vol. II, nº2, 1979, pp. 257-276.

30 Véase: José LÓPEZ CALO: *La música en la Catedral de Segovia*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia, 1988.



El número de organistas fue, al igual que en la mayor parte de las catedrales españolas, generalmente dos: uno principal u organista primero, y otro secundario, que se ocupaba del segundo órgano, también llamado órgano pequeño<sup>31</sup>. Siete organistas primeros tuvo la Catedral de Sevilla durante el s. XVII<sup>32</sup>. He de destacar que la mayoría de ellos eran naturales de la corona de Aragón o se formaron musicalmente allí<sup>33</sup>.

El cargo de maestro de seises era difícil y no estaba bien retribuido por lo que no es de extrañar que durante el s. XVII se cambiara de maestro hasta 22 veces. La procedencia de los seises podía ser muy diversa, pero en su mayor parte provenían de núcleos de población fuera de Andalucía<sup>34</sup>.

## 6. Música y economía

El análisis de la inversión en la música que encontramos en los libros de fábrica concluye que la mayor cuantía invertida durante el s. XVII se produjo en el año 1612 con 12.957 ducados. Si a esta cuantía sumamos las referidas a las medias raciones de música, tenemos una inversión total colosal para esa época. En los años siguientes la inversión fue descendiendo poco a poco a medida que avanzamos en el siglo, e incluso, hallamos varias caídas bruscas. En el año 1653 la inversión fue tan solo de 5.723 ducados, motivada por la crisis que comenzó en 1649. En los años siguientes volvió a aumentar ligeramente, pero hacia la década de los ochenta de nuevo descendió hasta tocar fondo en los primeros años del s. XVIII. Todo ello es consecuencia de las circunstancias generales del Estado y de catástrofes como la epidemia que asoló Europa en el año 1709 y que segó la vida de miles de personas, entre ellas músicos de la Catedral de Sevilla como el propio maestro de capilla.

La proporción invertida en la música en relación con el gasto total de fábrica supuso más de un 20 % durante muchos años. Los impuestos sobre el subsidio y excusado destinados a la Corona española pasaron de un 9,3% en 1605 a un 38,3%

---

31 Los dos órganos se encontraban estratégicamente uno en frente del otro para el acompañamiento policoral.

32 Fueron los siguientes: Pedro de Pradillo (1602-1613); Francisco Pérez (1613-1640); Andrés Martínez (1642-1652); Juan Sanz (1653-1661); Joseph Sanz (1661-1670); Francisco de Medina (1670-1694); Joseph Muñoz Monserrat (1694-1740).

33 Para más información sobre órganos u organistas en la Catedral de Sevilla véase también: Andrés CEA GALÁN: *El libro del órgano de Maese Jorge Flamenco: unas memorias de registros y misturas olvidadas en el archivo catedralicio de Sevilla*. En: "Nassarre" IX, 1. Véase también: Andrés CEA GALÁN: *Francisco Guerrero. Cantar al órgano. Guerrero y el círculo del organista Peraza*. En: "Scherzo", Nov 1999, pp. 134-138. José Enrique AYARRA JARNE: *Historia de los grandes órganos de coro de la Catedral de Sevilla*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1974. José Enrique AYARRA JARNE: *Francisco Correa de Arauxo, organista sevillano del s. XVII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1986. Véanse también los siguientes artículos Antonio RAMÍREZ PALACIOS: *Sevilla: La patria de Francisco Correa de Arauxo*. En: "Revista de Musicología" X, 3 (1987), pp. 797-810. José Enrique AYARRA JARNE: *El órgano en Sevilla y su provincia*. Sevilla: Caja de Ahorros, 1978, p. 123. Del mismo autor: *Un documento de excepcional interés para la historia de los órganos catedralicios de Sevilla*. En: "Revista de musicología". Vol. IV, nº1, p 159, y José Enrique AYARRA JARNE: *El claviórgano inglés de la Catedral de Sevilla*. En: "Anuario musical". Volumen XXVII. Año 1972.

34 Para más información sobre los seises véase: Simón DE LA ROSA: *Los seises de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Francisco de P. Díaz, 1904. Herminio GONZÁLEZ BARRIONUEVO: *Los seises de Sevilla*. Sevilla: Castillejo, 1992.

en 1686. Ello influyó muy negativamente en la economía del Cabildo hispalense y, como consecuencia, en la calidad y cantidad de músicos nombrados<sup>35</sup>.

Los salarios de los músicos de la Catedral de Sevilla fueron, en general, de los más elevados de las catedrales de la península, y similares a las de dos grandes catedrales americanas como las de Méjico y Puebla. Ahora bien, analizando las citas referidas al nombramiento de cantores y los intentos del cabildo por atraerlos, podemos concluir diciendo que el potencial de la Catedral de Sevilla respecto al de otras catedrales españolas fue disminuyendo a medida que avanzamos en el siglo. La media ración de música equivalía a unos 800 ducados. Ello supuso en las primeras décadas del s. XVII una cuantía importante, pero la progresiva subida de precios hizo que pasara a ser considerada una retribución escasa, por lo que algunos músicos desistían por ello venir.

Para que la plaza de maestro de capilla fuera más atractiva, el Cabildo concedió un salario añadido de 200 ducados a partir del magisterio de Luis Bernardo Jalón, cantidad a la que habría que sumar otras cuantías como las recibidas en las ya comentadas fiestas de fuera<sup>36</sup>.

## 7. Procedencia y destino de los músicos

Durante el s. XVII el mayor número de músicos que sirvieron en la Catedral de Sevilla vinieron procedentes de otras provincias eclesiásticas (más de un 46%). Este dato difiere del poco más del 13% de músicos nombrados que habían sido formados en la propia Catedral como los seises, o que ejercían otros cargos como capellanes de coro o veinteneros. Estos datos son la consecuencia de las preferencias del Cabildo por la contratación de músicos de calidad que ya ejercían su labor en un organismo importante. El nombramiento de músicos procedentes de otros países fue prácticamente nulo y es una muestra del localismo de este siglo.

La mayor parte de los músicos que sirvieron en la Catedral de Sevilla durante el s. XVII se quedaron aquí hasta su fallecimiento. En cambio, un menor número se marcharon para servir en otros organismos. Esto fue debido a la importancia que aún mantenía la Catedral de Sevilla a pesar de su paulatina decadencia<sup>37</sup>.

## 8. Estilo compositivo

Durante el s. XVII se producen cambios importantes en las técnicas compositivas. En la obra conservada de Alonso Lobo en la catedral de Sevilla, aún predomina la téc-

---

35 Para la consulta de los libros de fábrica véase: ACS Sección IV: Fábrica nº 118-210 que abarcan desde el año 1601 al año 1709.

36 Para otros estudios sobre economía y música véase: Javier SUÁREZ PAJARES: *La música en la catedral de Sigüenza (1600-1750)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 1993. (Publicada en Madrid: ICCMU, 1998).

37 Puede compararse este análisis con otro similar para el s. XVIII en: Rosa ISUSI FAGOAGA: *Localismo y cosmopolitismo en los músicos de la Catedral de Sevilla (1700-1775): Lugares de procedencia y expectativas de promoción*. En: "Campos interdisciplinares de la musicología. Volumen II. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología", Madrid, 2001.

nica compositiva del Renacimiento. La elaboración del *cantus firmus* a través de glosas de diferente tipo ocupa un lugar importante; aún así, podemos apreciar una tendencia hacia una mayor utilización de arpeggios en la línea melódica, paralelismos de terceras o sextas en las voces, y algunos pasajes homofónicos que recuerdan ya al estilo Barroco.

La obra conservada de Francisco de Santiago es interesante, porque encontramos en un mismo compositor obras compuestas en el estilo renacentista como los himnos, obras a doble coro como los responsorios, y obras para doble coro y solista.

Con respecto a las obras compuestas en el estilo antiguo (a cuatro o cinco voces sin acompañamiento), podemos ver algunas diferencias que denotan que estamos ante un compositor barroco, ya que aparecen apoyaturas, retardos desligados, cadencias intermedias en tonos distintos de los de la *finalis* o quinto grado y sonoridades de séptima.

En los responsorios vemos claramente un pensamiento compositivo vertical. Las obras a ocho voces no constituyen siempre ocho partes reales porque algunas de ellas están duplicadas. El compositor busca el efecto sonoro en el espacio, los coros se alternan en pasajes muy breves y el bajo se mueve a menudo siguiendo el círculo de quintas.

En la obra *Conceptio tua*, para solista y doble coro, vemos la aparición de pasajes de improvisación solista, pasajes de solista con acompañamiento, y pasajes a doble coro.

Hacia la segunda mitad del s. XVII podemos apreciar algunos cambios en el pensamiento compositivo. En las obras de Alonso Xuárez vemos cómo se incorpora definitivamente la sonoridad de séptima menor en la elaboración compositiva. En las cadencias finales constituye una novedad respecto a muchas obras de maestros anteriores. También encontramos uno los aspectos más llamativos del barroco español, la aparición de sonoridades de quinta aumentada o cuarta disminuida que se forman por la interacción de la sensible de un modo menor con la tercera menor.

De entre las obras conservadas de Diego José de Salazar, observamos una tendencia a la escritura instrumental diferenciada de la vocal y una clara tendencia hacia el estilo concertato.

## 9. El repertorio musical y la música conservada

La proporción de música conservada del s. XVII en los archivos de las catedrales españolas es, por lo general, mucho menor que la de los siglos posteriores. En la Catedral de Sevilla tenemos poco más de un nueve por ciento frente a más del 22 para el s. XVIII y casi el 47 por ciento para el s. XIX. No obstante, este porcentaje para el s. XVII es mayor del que encontramos en otras catedrales como las de Palencia<sup>38</sup>,

---

38 José LÓPEZ CALO: *La Música en la Catedral de Palencia. Volumen I. Catálogo Musical. Actas capitulares (1413-1684). Volumen II. Actas Capitulares (1685-1931). Apéndices Documentales.* Palencia: Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1980.  
Francisco Javier PINTADO ASENSIO: *La música en la Catedral de Palencia en el siglo XVII.* Valladolid: Universidad de Valladolid, 1999.

Granada<sup>39</sup>, Ávila<sup>40</sup> o Cádiz<sup>41</sup>, y actualiza algunas indicaciones que afirmaron que en la Catedral de Sevilla apenas quedaba repertorio musical del s. XVII<sup>42</sup>.

De los 34 libros de facistol que albergaba el archivo en 1731, quince fueron adquiridos en el s. XVI y 19 en el s. XVII, aunque de entre éstos, 14 pertenecían a maestros foráneos<sup>43</sup>, por lo que la presencia de obras de los maestros de la Catedral de Sevilla en libros de facistol, que generalmente tenían mayor tiempo de vida que la música "a papeles", fue muy escasa, tan solo suman 44 obras, en su mayor parte de Alonso Lobo<sup>44</sup>.

Analizados los inventarios históricos llegamos a la conclusión de que conservamos aproximadamente un tercio de las obras de los maestros de la Catedral de Sevilla de las que tenemos referencias en estos inventarios<sup>45</sup>. Las razones de más peso para argumentar la pérdida de obras no son ni el deterioro de la documentación (porque el Cabildo hacía copias de aquellas obras que le eran necesarias y de hecho muchos de los documentos conservados con música del s. XVII son copias de época posterior); ni tampoco el expolio (porque el Cabildo tenía sumo cuidado con obras que le eran necesarias para las funciones litúrgicas)<sup>46</sup>.

La renovación del repertorio que por cuestiones estéticas se llevó a cabo con el paso del s. XVII al s. XVIII podría ser una de las razones, pero si analizamos concretamente qué obras se han perdido, concluimos que en su mayor parte fueron aquellas que se componían de forma periódica o aquellas que solemnizaban una ceremonia en la que existían otras obras polifónicas para la misma función, en definitiva aquellas que no formaban parte del repertorio vivo de la catedral.

Algunas citas capitulares demuestran que, tras la marcha o fallecimiento de los maestros, las obras latinas compuestas que formaron parte del repertorio de la Cate-

---

39 José LÓPEZ CALO: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía,

40 José LÓPEZ CALO: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*. Santiago de Compostela: Sedem, 1978.

41 Máximo PAJARES BARÓN: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.

42 Hemos tomado como referencia general el catálogo publicado aunque contiene numerosos errores, véase: Herminio GONZÁLEZ BARRIONUEVO / José Enrique AYARRA JARNE / Manuel VÁZQUEZ VÁZQUEZ: *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de Sevilla*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

43 Respecto a los compositores de fuera de la península hay que destacar tres focos: el franco-flamenco en el que destaca Josquín des Prez, el italiano y el portugués, centrado en el s. XVII y de una gran influencia.

44 Véase: Juan María SUÁREZ MARTOS: *El archivo musical de la catedral de Sevilla en 1724: Génesis y pervivencia de libros manuales y de facistol*. En: "Musicalia" n° 5 (2007), pp. 41-124.

45 En mi Tesis excluí el análisis del inventario de la Librería de Joao IV de Portugal, documento en el que se asientan referencias a obras latinas de este maestro que no aparecen en los inventarios históricos de la Catedral de Sevilla. La razón fue la imposibilidad de asociar muchas de estas obras con Sevilla, ya que este maestro permaneció en la Catedral de Plasencia y en El Carmen de Madrid antes de su llegada a la ciudad hispalense.

46 Para diversos estudios sobre los inventarios históricos de la Catedral de Sevilla véanse: Juan María SUÁREZ MARTOS: "El archivo musical de la Catedral de Sevilla..." *Op.cit.* Juan RUIZ JIMÉNEZ. *La librería de canto de órgano de la Catedral de Sevilla. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007. Juan María, SUÁREZ MARTOS: *Música Sacra Barroca en la Catedral Hispalense...*, *Op. Cit.*

dral, se quedaron en su mayor parte en los archivos, o al menos esta era la intención del Cabildo<sup>47</sup>.

De las 275 obras de los maestros de la Catedral de Sevilla de las que tenemos referencias, al menos 49 de ellas se encuentran también en otros archivos musicales. El análisis más concreto de estas 49 obras nos muestra que 14 son de Alonso Lobo y que es la consecuencia de la publicación y difusión de las obras que este maestro realizó en vida durante una época que poseía aún fuertes vínculos con el Renacimiento; otras 25 son de Alonso Xuárez, probablemente copias u originales de obras que el maestro llevó consigo cuando volvió a la Catedral de Cuenca<sup>48</sup>. La difusión de obras latinas del resto de maestros fue muy escasa o nula. Por todo ello, concluimos que el repertorio de obras latinas compuesto por los maestros del s. XVII de la Catedral de Sevilla tuvo un carácter más bien localista; aunque las investigaciones que actualmente se están llevando a cabo sobre otros organismos podrán aportar más información al respecto.

Ningún documento de los numerosos que hemos analizado nos hace pensar que los maestros de capilla de la Catedral de Sevilla estuvieran obligados a componer de forma periódica obras latinas, al menos, durante los tres primeros cuartos del s. XVII<sup>49</sup>. El propio Jalón (1643-1659) compuso salmos para las Primeras Vísperas en el estilo antiguo y recogido en un libro de facistol lo que parece indicarnos que el cambio por los salmos policorales típicos de la música "a papeles" todavía no se había producido.

Todo parece indicar que es hacia el último cuarto de siglo cuando se generaliza la composición periódica de salmos, sobre todo para las Primeras Vísperas, además de otras obras latinas; aunque tampoco hemos encontrado referencia alguna indicando dicha obligatoriedad. Tenemos evidencias de que la composición de salmos y misereres polifónicos en estilo moderno se llevaron a cabo en época más temprana en otras catedrales.

La mayor parte de las obras latinas compuestas por los maestros no tuvieron un precedente polifónico en uso que desempeñara la misma función, por lo que, en general, podemos decir que las obras que fueron componiendo los maestros del s. XVII no produjeron una renovación del repertorio polifónico, sino más bien la incorporación de nuevas obras al repertorio ya existente.

Una vez estudiadas la relación entre las obras polifónicas y la funcionalidad que desempeñaban, podemos concluir diciendo que en el calendario de fiestas móviles,

---

<sup>47</sup> Esta situación fue muy diversa y varió según la catedral y la época. En algunas se establecieron normas para que el cabildo se quedara con los papeles de música tras la marcha o fallecimiento del maestro, en otras sólo constituía una tradición y en otras encontramos que los herederos se hacían cargo de tan preciado material para sacar provecho de su venta. Concretamente en la Catedral de Sevilla sabemos que el cabildo tuvo problemas con los herederos del maestro Luis Bernardo Jalón para conseguir los papeles de música.

<sup>48</sup> Para la transcripción de algunas de estas obras véase: Restituto NAVARRO GONZALO: *Polifonía de la Santa Iglesia Catedral de Cuenca. Vol. VI. Alonso Xuárez y Julián Martínez Díaz*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1970.

<sup>49</sup> Tenemos evidencias de que esto sucedió en otras catedrales en una época más temprana. Podemos decir que la influencia de la música del s. XVI en el s. XVII fue en la Catedral de Sevilla especialmente importante.

el Jueves, Viernes y Sábado Santo, fueron las festividades con mayor presencia de música polifónica. En estos días se interpretaban obras tan importantes como los responsorios de Santiago, las Lamentaciones de Alonso Lobo y Diego José de Salazar, y las Pasiones de Francisco Guerrero y Alonso Lobo. En el calendario perpetuo las festividades marianas fueron las que contaron con un mayor grado de solemnidad, sobre todo, los días de la Anunciación, Concepción y Asunción, aunque también fueron importantes otras festividades como el día de San Fernando.

## **10. Epílogo**

Los archivos de las catedrales guardan un rico e interesante patrimonio musical. Se trata del legado de nuestros antepasados, de obras musicales que forman parte de nuestra historia. La música del s. XVII de la Catedral de Sevilla había estado olvidada y a la sombra de los profusos estudios sobre otras artes en esa época. Con este artículo pretendemos dar un paso más para la recuperación de nuestro patrimonio musical a través del estudio de los maestros hispanos del Barroco.