

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE EXTREMADURA
DE LAS LETRAS Y LAS ARTES

BRAEX

(Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras)

Tomo XXIII

Año 2015

DIRECTORA

Excma. Sra. Dña. Carmen Fernández-Daza Álvarez

CONSEJO ASESOR

Excmos. Sres.:

D. Francisco Javier Pizarro Gómez, D. Manuel Pecellín Lancharro, D. Salvador Andrés Ordax, D. Manuel Terrón Albarrán, D. Miguel del Barco Gallego, D. Francisco Pedraja Muñoz, D. Pedro Rubio y Merino, D. Antonio Viudas Camarasa, D. José Miguel de Mayoralgo y Lodo, D. Eduardo Naranjo Martínez, D. Luis García Iglesias, D. José María Álvarez Martínez, D. Feliciano Correa Gamero, D. Antonio Gallego Gallego, D. Antonio Montero Moreno, D. Gerardo Ayala Hernández, D. Luis de Llera Esteban, Dña. Pureza Canelo Gutiérrez, D. Jesús Sánchez Adalid.

Correspondencia y suscripciones:

Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras

Palacio de Lorenzana

Apartado de correos 117

10200 Trujillo

Cáceres (España)

Patrocinio:

Presidencia de la Junta de Extremadura

Maquetación: Docunet *digitalizaciones*

(bartolomemiranda@hotmail.com)

ISSN: 1130-0612

Dep. Legal:

Imprime: Félix Rodríguez, S.L. (Almendralejo)

Printed in Spain.

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE EXTREMADURA
DE LAS LETRAS Y LAS ARTES



Tomo XXIII- Año 2015

ISSN: 1130-0612

Índice

<i>José Miguel Santiago Castelo (in memoriam)</i> FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ	9
<i>Pesar de un son</i> JOSÉ ANTONIO ZAMBRANO.....	13
<i>Poema Casteliano</i> CARLOS MEDRANO	15
<i>Veritas mea</i> CARLOS GARCÍA MERA	16
<i>Habanera de marzo</i> CARMEN FERNÁNDEZ DAZA	18
<i>A José Miguel Santiago Castelo</i> JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO	20
<i>Grafiti históricos en la iglesia de San Juan Bautista de Burguillos del Cerro (Badajoz)</i> JOSÉ Á. CALERO CARRETERO Y JUAN D. CARMONA BARRERO.....	21
<i>Hernando Franco (1532-1585), músico polifónico renacentista</i> VÍCTOR GUERRERO CABANILLAS.....	49
<i>El Quijote y la traducción</i> LUIS ALBERTO HERNANDO CUADRADO	103

<i>Castelao en Badajoz</i>	
JOSÉ MARÍA LAMA	125
<i>Bartolomé José Gallardo y la Colección de Cortes de los Reinos de León y de Castilla (1836)</i>	
MIGUEL ÁNGEL LAMA	183
<i>Los veintitrés hijos de Joseph Dyas o el malogrado asalto al Fuerte de San Cristóbal de Badajoz, en 1811</i>	
JACINTO J. MARABEL MATOS	213
<i>Los manuscritos de Antonio de Nebrija. Un inventario razonado</i>	
PEDRO MARTÍN BAÑOS	251
<i>Arias Montano y la Universidad de Lovaina</i>	
TEODORO MARTÍN MARTÍN	346
<i>La salud de los pobres: el Hospital de Santiago de Zafra al final del patronato ducal (1753-1923)</i>	
JOSÉ MARÍA MORENO	371
<i>El inédito As doctrinas da prudencia de Diego Ortiz</i>	
LUIS RESINES LLORENTE	445
<i>El desconocido Cathecismo de Diego Ortiz</i>	
LUIS RESINES LLORENTE	493
<i>Peñalsordo en la Narrativa Regional Extremeña</i>	
ALEJANDRO GARCÍA GALÁN	593
ACTIVIDADES DE LOS SEÑORES ACADÉMICOS	605
INVENTARIO DE PUBLICACIONES DE LA RAEX	629

José Miguel Santiago Castelo

(in memoriam)

En el momento de afrontar al honroso y amargo deber de sustituir a don José Miguel Santiago Castelo al frente de la institución a la que tanto se entregó, no pude por menos que evocar en mi memoria los primeros momentos de mi vida como académico de la Real Academia de Extremadura y la amistad, la generosidad y el afecto que siempre encontré en su persona.

Ahora que, por razones institucionales y personales, me corresponde redactar unas líneas en esta necrológica, los recuerdos se inundan de una nostalgia que dificulta encontrar las palabras adecuadas para honrar su memoria.

Renuente a evocar con un texto la ausencia del maestro, del amigo o de la persona querida y admirada, no he podido, sin embargo, negarme a hacerlo, por primera vez, en este momento. En cualquier caso, esta excepción, lejos de una “sentencia” no deseada, por utilizar un símil muy cercano a la última obra de José Miguel, es un privilegio que agradezco.

En medio del aluvión de homenajes, reconocimientos y recuerdos que se han suscitado desde su fallecimiento, evocar la figura de José Miguel y su obra con estas líneas resulta complejo y acompleja si uno no quiere caer en lo ya dicho, hablado, escrito y pensado. Sin embargo,

es inevitable recordar sus valores y virtudes como fecundo poeta, rico en matices y formas, como periodista fiel a los principios de la profesión y a sus propios fundamentos éticos, como la lealtad, la generosidad o la transparencia, y, ante todo, como extremeño convencido y apasionado. Y precisamente sobre esto último me gustaría expresar algo desde mi convicción igualmente extremeñista al modo y manera de José Miguel, pues es en esa condición de su arrolladora personalidad en la que se condensan las esencias de las demás condiciones y el rayo que atraviesa todas y las inspira para iluminarlas con un brillo tan atractivo como intenso.

Entiendo el sentir extremeño de José Miguel y comparto la sensación de pertenencia a un territorio físico y mental que compromete y arrebatata. Ser extremeño no consiste solamente en la nacencia y la vivencia en un espacio físico de una belleza singular. Ser extremeño, es sentir Extremadura como la sentía José Miguel, desde lo más profundo de su ser, contagiando a quienes tuvieron el privilegio de su compañía, aunque ésta fuera fugaz.

Extremadura, la tierra que tanto quiso y por la que tanto se hizo querer, llora hoy su pérdida desde esa profundidad del sentir extremeño hondo, silente y sincero.

La Real Academia de Extremadura fue testigo privilegiado y permanente de ese sentimiento extremeño de José Miguel. Así se le reconocerá en la historia de esta institución en la que proyectó la querencia por esta tierra y su acrisolado pasado de las culturas que han definido la personalidad de nuestro presente.

El retrato de José Miguel que cuelga, junto al de los demás Directores de esta Institución, en la Sala de Juntas de la Real Academia de

Extremadura, mantendrá viva la memoria de su apariencia exterior, mientras que sus textos y los que suscitaron estos por la pluma de otros, perpetuarán su figura en el tiempo mientras que la de otros, la mía incluida, se difuminará por el brillo de la de José Miguel.

Francisco Javier Pizarro Gómez

*Director de la Real Academia de Extremadura
de las Letras y las Artes*

Pesar de un son

A Santiago Castelo
como último adiós.

El pesar de un son
me cuenta desnudo
lo que alumbra el sol:

la muerte que estrena
el soñar con nada
porque nada espera.

El alba y el día,
dos sombras oscuras
sobre mis mejillas.

Dos lutos sin horas,
el mundo de nadie
que adornan las rosas.

Lo que ciega y rompe
la luz de lo negro
como un río sin nombre.

No valen los dejes
ni el tul de lo amargo
para lo que envuelven.

La tierra que cubre
el sorbo reseco
que nunca se escupe.

Ya solo eres uno
más entre los muertos
que olvidan su turno.

Casi un rostro ajeno
al que apenas viste
las prendas de un duelo.

El todo y el orden,
los ecos vividos
y el rumor de un nombre.

Cuarenta miradas
mentaron tu historia
de amores y plata.

Cuarenta momentos,
cuando solo a uno
le sobra el silencio.

Poema casteliano

A Dña. Carmen Fernández-Daza Álvarez

Por si un día no estás
y no puedo llamarte
y tus libros me dicen un pálido reflejo,
doy gracias por nacer sabiéndote cercano.
Fue más fácil vivir a la luz de tus versos
y he admirado de ti lo mismo que he querido.

CARLOS MEDRANO,
Artà, 28.marzo, 2009

* (Escribí este poema tras recibir -dedicado, como todos sus libros- y leer *Quilombo*. Recuerdo, antes de que me llegara, sus palabras: “conociéndote, sé que te va a gustar y a no gustar este libro”. Lo recuerdo y sonrío. Santiago era un sutil y amplio conocedor de sus amigos. A la vez que alguien serenamente satisfecho y comprensivo. Aquel día era un sábado luminoso y yo asistía a una comida familiar agradable. Me surgió casi al salir a la calle, eché el papel a un bolsillo y no sé donde debí guardarlo luego. Hasta hace poco que apareció ordenando papeles acumulados. Lamenté que él no lo hubiera conocido. Tras los años, son palabras que se adelantaron a lo irreparable.)

Veritas mea

*Veritas mea et misericordia mea cum ipso:
et in nomine meo exaltabitur cornu eius.*

Ps. 88 (89): 25

Estaba, por supuesto, aquella salita,
tan estrecha y cuajada de libros que parecía abrazar
-o asfixiar si el calor acompañaba
un hábito de generosidad cotidiana.
Creo que la trajo intacta
de algún lugar perdido de su infancia.
La mesa camilla se abría como un oráculo
en mitad del piso:
faldón grueso, brasero eléctrico y un tapete de ganchillo;
sobre ella el periódico, cartas, papeles
y alguna revista que había caducado hace meses.
Aquel espacio cerrado era un santuario
en el que vida y oración
apenas encontraban diferencia.
Las tardes,
las últimas donde compartimos tanto,
las recuerdo llenas de una alegría íntima, indesmayable,
como su mirada perdida en la televisión

o en la lamparilla que ardía incesante
tras el grueso cristal de aceite,
descubriendo algo muy adentro
-nunca me atreví a preguntar
que sólo él conocía.

CARLOS GARCÍA MERA

Habanera de marzo

Todas las mañanitas

vuelve la aurora

y se lleva la noche

triste y traidora

(Manuel Penella. *Don Gil de Alcalá*)

La luz de primavera animaba el engaño.
Supurando segundos, febriles ambos,
aquellos futuros como urgentes placebos
sin medida de gotero nos fueron calmando.
Y al ritmo de habanera
mi voz sobre tu rostro se hizo toda marzo.

En la grandeza de ti mismo tu dolor apretado,
de un mayo traspasado en provisión de esperanza
llenabas mis ojos, queriéndome tanto,
como si las noches condensaran la única traición
de todo cuanto, solo, conjugabas pretérito.

Llegó la hora.

Ensalmo mutilado a golpes de rutina hospitalaria
tu rostro fue regalo de sonrisa en dispendio.
Pero Lot se condena con el giro de su cuello
y allí estaban, en fuga sorprendida,
conteniendo no sé cuántos silencios
las columnas de sal sobre tus labios.

No pude volver atrás...

El pálido terror, el abandono de las piernas,
la carne en roca por su celo condenada.
Tronó el tormento,
descargando insistente la nuda soledad:
ya no caben más ausencias
en esta orfandad sin epítetos.

CÁRMEN FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ

A José Miguel Santiago Castelo

¿Se acabará el morir? ¿O es un comienzo?

Si lo sabes, amigo,
escríbelo en el aire de la aurora.
Lo leerán las alondras verdaderas
en la incierta memoria de las mieses.

Las marcas de la vida son números signados.

Moriste un 29 del quinto mes del año.
Si las cuentas no fallan, tu adiós recapitula
el 2 del almanaque que a tu hermana marcara,
el 9 bienhadado que señaló a tu padre
y el cinco de los lances con que anduvo tu madre.

La aritmética nunca nos explica la muerte
ni los números cuadran los cálculos del alma.

No sé si hay almanaques en el mundo en que habitas,
hojas de tiempo insomne donde escribir los versos
que te dictó el olvido.

Te seguiré buscando
en la niebla tenaz de la ceniza,
en la eterna pregunta sin respuesta,
más allá de la vida y de la muerte.
Ya lo sabes, amigo.

JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO

Grafiti históricos en la iglesia de San Juan Bautista de Burguillos del Cerro (Badajoz)

JOSÉ ÁNGEL CALERO CARRETERO

JUAN DIEGO CARMONA BARRERO

*Non pudo el espíritu de la hora passar;
del mandado de Dios non pudo escapar:
desemparó la carne en que solí morar;
remaneció el cuerpo qual podedes asmar.*

(Libro de Alexandre, s. XII)

En alguna ocasión nos hemos hecho eco del interés científico que, en nuestra opinión, tiene el pasado de Burguillos del Cerro¹ si bien plantea una serie de lagunas, desafortunadamente no resueltas, que están relacionadas con algunos aspectos de su historia. A título de ejemplo y sin tratar de ser exhaustivos, con respecto a la prehistoria y protohistoria, sorprende la falta de una investigación completa del

¹ CALERO CARRETERO, J. A. y CARMONA BARRERO, J. D. "Acerca del mundo tardo romano en Burguillos del Cerro". *II Jornadas de Historia de Valencia de las Torres*. Valencia de las Torres, 2007. p. 269.

término que sí se ha llevado a cabo en otras localidades del entorno como Jerez de los Caballeros², Valencia del Ventoso³ y Fregenal de la Sierra donde son dignos de destacar los trabajos de Berrocal Rangel en Capote, que empiezan a clarificar la problemática del poblamiento protohistórico de la comarca del río Ardila⁴, aunque recientes estudios en el *Cerro de Guruwiejo* sugieren la posibilidad de una ocupación de la zona en la fase final del mundo del Hierro⁵.

De época romana, tenemos constancia de la explotación de la mina de cobre *La Abundancia* en Burguillos⁶, pero no de hierro como ha explicado Paniego Díaz⁷, aunque sí las hubo fuera del término municipal burguillano, concretamente en *La Bóveda*, Jerez de los Caballeros, de donde procede un tesoro de denarios fechados entre Vespasiano y Adriano⁸. Conocemos, sin embargo, un buen número de epígrafes⁹,

² CARRASCO MARTÍN, María Jesús. "El sepulcro megalítico de la Granja de Turrueño. Jerez de los Caballeros (Badajoz)". En Jiménez Ávila, J. y Enríquez Nevascués, J. J. (Eds.): *El Megalitismo en Extremadura (Homenaje a Elías Diéguez Luengo)*. *Extremadura Arqueológica VIII*. Mérida, 2000. pp. 325-341. *Ibidem*. "Excavaciones de urgencia en el Castillo de la Morería (Jerez de los Caballeros, Badajoz)". *Extremadura Arqueológica II*. Mérida-Cáceres, 1991. pp. 559-576.

³ PRADA GALLARDO, Alicia. *Arqueología de las comarcas del suroeste de Badajoz. Valencia del Ventoso y Fregenal de la Sierra*. Badajoz, 2007.

⁴ BERROCAL RANGEL, L. *Los pueblos célticos del suroeste de la Península Ibérica*. Madrid, 1992. (Complutum. Extra 2)

⁵ PANIEGO DÍAZ, Pablo. *Arqueología y territorio del Cerro de Guruwiejo. Burguillos del Cerro. Badajoz*. Madrid, 2015.

⁶ IGME. *Mapa metalogénico de la provincia de Badajoz*. Escala 1: 200.000. Madrid, 2006. p. 142.

⁷ PANIEGO DÍAZ, Pablo. "Apuntes sobre la minería del hierro en Burguillos del Cerro (Badajoz)" *Extremadura. Revista (Digital) de Historia*. T 1, nº 1, 2014. pp. 252-253.

⁸ VELÁZQUEZ JIMÉNEZ, Agustín y GONZÁLEZ GUZMAN Manuel. "El tesoro de denarios de "La Bóveda", Jerez de los Caballeros. (Nuevas aportaciones al Plan del Sudoeste)". *Estudios de Arqueología Extremeña (Homenaje a D. Jesús Cánovas)*. Badajoz, 1985. pp. 119-126.

alguno especialmente interesante como el de *Gaius Aufustus*, padre e hijo, que en opinión de Alicia M^a Canto, permiten afirmar "la existencia de un municipio en Burguillos, su pertenencia a la tribu Galeria, más unas termas de cierta entidad y un edificio circense, aparte, naturalmente, del testimonio de culto imperial y la importancia de esta gens en la ciudad"¹⁰ que ya había sido valorada por Piernavieja¹¹, sin otros argumentos arqueológicos que el propio epígrafe, como la prueba de juegos circenses en Burguillos. Sin embargo, carecemos de un estudio de conjunto sobre la ocupación del territorio y del grado de dispersión de las explotaciones agrícolas, de lo que sí tenemos una primera aproximación de M. R. Martínez¹², que ha sido revisada por Paniego Díaz¹³, y se ha resuelto en Jerez de los Caballeros¹⁴, y de suficiente documentación arqueológica como para confirmar la ubicación en Burguillos de *Segida Restituta Iulia* como propone Alicia M^a Canto.

Durante el periodo hispano-visigodo, pese a las excavaciones de *Matapollitos*¹⁵ y la publicación de algunas piezas de la Casa Museo del

⁹ CANTO, Alicia M^a. *Epigrafía romana de la Beturia Céltica*. Madrid, 1997. (Col. de Estudios 54). pp. 79-95 (n^o 56-87)

¹⁰ *Ibidem*. pp. 80-81 (n^o 58)

¹¹ PIERNAVIEJA, Pablo. *Corpus de inscripciones deportivas de la España romana*. Madrid, 1977. p. 117, n^o 36.

¹² Martínez, M. R. *Historia de Burguillos del Cerro*. Edición e introducción J. Marcos Arévalo. Badajoz, 1995. pp. 11-30.

¹³ PANIEGO DÍAZ, Pablo. "Matías Ramón Martínez y la arqueología de Burguillos del Cerro (Badajoz). Consideraciones desde el siglo XXI". *Revista de Estudios Extremeños* T. LXX, III, 2014. pp. 1259-1296.

¹⁴ CARRASCO MÁRQUEZ, Celia. *El poblamiento rural romano en la zona de Jerez de los Caballeros*. Cáceres, 1986. (Memoria de Licenciatura. Inédita)

¹⁵ Martínez, M. R. "Burguillos, aldea y basílica del siglo VII". *Revista de Extremadura* VI, 1904. pp. 61-71. Previamente había publicado: "Basílica del siglo VII en Burguillos". *BRAH* XXXII, 1898. pp. 353-363. También en *Historia de Burguillos del Cerro*. pp. 39-50.

Corregidor¹⁶, no se ha resuelto de forma satisfactoria la cuestión de los *burgos* que terminarán, posiblemente, siendo el origen de la población actual¹⁷. Entendemos que una nueva intervención en *Matapollitos* y una revisión de los materiales exhumados en los trabajos de M. R. Martínez serían muy convenientes a la luz de los recientes hallazgos que deberían completarse con una campaña de prospecciones y excavaciones en los lugares señalados.

De la ocupación musulmana del territorio burguillano, dan testimonio, en primer lugar, el propio núcleo urbano, el despoblado de *Guruviejo* o *Cabezo de Burgos el Viejo*, donde M. R. Martínez da cuenta del hallazgo de cerámicas, y monedas romanas, visigodas y árabes¹⁸ y que Berrocal Rangel cataloga como *oppida* asimilándolo a *Segida*¹⁹ también sin más argumentos. En segundo lugar, el castillo, que presenta en su lado norte muros de factura almohade mientras que el resto de la fortificación, como suele ser habitual, responde a sucesivas remodelaciones de época cristiana²⁰. Finalmente, anotamos el edificio que Gibello Bravo y Amigo Mateos²¹ han identificado como una rábita que está

¹⁶ CALERO CARRETERO, J. A. y CARMONA BARRERO, J. D. *Art. cit.* pp. 269-279. También en SASTRE DE DIEGO, I. "Burguillos del Cerro (Badajoz) en la antigüedad tardía. Elementos arquitectónicos". *Romula* 6, 2007. pp. 231-246.

¹⁷ MARTÍNEZ, M. R. *Historia...* pp. 34-37.

¹⁸ *Ibidem*. *Apuntes para un mapa topográfico tradicional de la villa de Burguillos perteneciente a la provincia de Badajoz*. Edición crítica de A. Carretero Melo. Badajoz, 2004. p. 108.

¹⁹ BERROCAL RANGEL, L. "*Oppida* y castros en la *Beturia* céltica". *Complutum*. Extra 4, 1994. p. 192. Tenemos reservas, como ya hemos señalado, con respecto a la identificación propuesta para *Guruviejo*.

²⁰ GIBELLO BRAVO, V. *El poblamiento islámico en Extremadura. Territorio, asentamientos e itinerarios*. Mérida, 2006. pp. 166-167.

²¹ *Ibidem* y AMIGO MARCOS, R. "San Juan Bautista. Una rábita hispano-musulmana inédita en la antigua iglesia parroquial de Burguillos del Cerro (Badajoz)". *Mérida. Ciudad y Patrimonio* nº 5, 2001. pp. 173-189.

integrada en la Iglesia de San Juan Bautista, un templo de estilo gótico-mudéjar fechable, en la mayor parte de lo conservado, a fines del siglo XV o principios del XVI, que fue parroquia tras la conquista y se convirtió en cementerio municipal en el siglo XIX.

Afortunadamente, la historia de la baja edad media burguillana, cuenta con la investigación de Carmen Fernández-Daza Alvear.²² Su completo análisis del Señorío nos permite conocer el estado de la villa y su término, la actividad agroganadera y comercial que constituyen la base de su economía, el control administrativo del territorio con la pervivencia del Fuero del Bailío²³, relacionado con la presencia de los templarios en la villa y en el sudoeste de la provincia de Badajoz²⁴, el importante volumen de rentas que lo convertían en un núcleo-junto a Capilla- destacado dentro del patrimonio de los Stúñiga, que desde 1393 tenían los derechos sobre Burguillos por donación de Enrique III, y que lo mantendrán en sus manos hasta el siglo XIX cuando se produce la abolición del régimen señorial en las Cortes de Cádiz. Interesante aportación al conocimiento de la vida de los burguillanos de la época nos lo ofrecen las Ordenanzas de 1551 por cuanto sabemos que, parte de sus títulos, están redactados siguiendo las anteriores²⁵. Gracias a Gibello Bravo²⁶ conocemos la situación de

²² FERNÁNDEZ-DAZA ALVEAR, Carmen. *El Señorío de Burguillos en la Baja Edad Media extremeña*. Badajoz, 1981. (Col. Universitaria II)

²³ ACEDO PENCO, Ángel. "El Fuero del Baylío como expresión del Derecho Civil tradicional vigente en Extremadura: aproximación y propuesta legislativa". *Anuario de la Facultad de Derecho XXV*, 2007. pp. 107-125.

²⁴ DURÁN CASTELLANO, Francisco J. "Los Templarios en la Baja Extremadura". *Revista de Estudios Extremeños LVI*, I, 2000. pp. 99-145.

²⁵ FERNÁNDEZ-DAZA ALVEAR, Carmen. "Las Ordenanzas de Burguillos de 1551". *Revista Estudios Extremeños XLVI*, II, 1990. pp. 361-371.

la otra parroquia medieval de Burguillos, Santa María de la Encina - hoy, después de su restauración, convertida en Centro de Interpretación de la Arquitectura Popular extremeña-, que tras su abandono se utilizó como cementerio a partir del siglo XIX. También, para el final de la Edad Media contamos con la aportación de Carrete Parrondo sobre la situación económica de la aljama burguillana en el siglo XV²⁷, y la que nosotros mismos hemos hecho sobre su entramado urbano y su fosilización en el callejero actual²⁸.

Pero si para el mundo antiguo y medieval, como hemos visto, contamos con una investigación relativamente escasa pero que está abriendo caminos y planteando nuevas hipótesis, a partir de los tiempos modernos, desafortunadamente, la bibliografía es más parca pudiendo señalar, como obras de carácter general, las ya citadas *Historia de Burguillos...y Apuntes para un mapa...* de M. R. Martínez, y los dos recopilatorios de quien fuera párroco de la localidad, nacido en Burguillos, Juan F. Cumplido Tanco²⁹.

Creemos, en definitiva, que la historia de Burguillos del Cerro merecería más atención por parte de la historiografía. Quizá fuera conve-

²⁶ GIBELLO BRAVO, V. "El conjunto funerario medieval y postmedieval de Santa María de la Encina (Burguillos del Cerro, Badajoz)". *Caesaraugusta* 78, 2007. pp. 739-748.

²⁷ CARRETE PARRONDO, C. "Economía de una aljama pacense del siglo XV. Burguillos del Cerro". *I Congreso Internacional "Encuentro de tres culturas"*. Toledo, 1982. (Toledo, 1983). pp. 81-90.

²⁸ CALERO CARRETERO, J. A. y CARMONA BARERERO, J. D. "Aportaciones al entramado urbano y la arquitectura de las juderías extremeñas: el caso de Burguillos del Cerro". *VI Jornadas de Historia de Llerena (Marginados y minorías sociales en la España Moderna y otros estudios sobre Extremadura)*. Llerena, 2005. pp. 69-81.

²⁹ CUMPLIDO TANCO, J. F. *Burguillos de Extremadura*. Los Santos de Maimona, 1985. *Ibidem. Burguillos en la historia*. Badajoz, 1998.

niente un plan dinamizador para en poco tiempo, estamos seguros, poder presentar un panorama, evidentemente no exhaustivo, que permita profundizar en el conocimiento de una zona de gran interés al que la reciente puesta en valor de la Iglesia de San Juan Bautista contribuirá de manera muy importante. Recordemos que San Juan Bautista pone la guinda al Patrimonio Monumental de Burguillos del Cerro, localidad a la que el 2 de febrero de 1988, se incoa expediente de Bien de Interés Cultural en la categoría de Conjunto Histórico. La Iglesia de San Juan ha vivido sucesivas intervenciones, lo que ha puesto de manifiesto el interés que despierta hasta el punto de ser objeto de diversos estudios, asociándola al mundo templario³⁰, tratando de ponerla en valor mediante la aplicación de las nuevas tecnologías³¹ o estudiando sus originales ventanas³².

Es precisamente la Iglesia de San Juan Bautista el objeto de nuestra investigación (Fig. 1). La participación de uno de nosotros, J. D. C. B. en calidad de Director de las obras de restauración de la Iglesia, nos ha permitido conocer la evolución del edificio, su historia constructiva y sus vicisitudes. El análisis pormenorizado del monumento posibilitó descubrir en su muro norte una serie de *grafiti* que ayudan a entender algunos aspectos de la propia historia del edificio cual es la existencia de la rábita, mencionada más arriba, y su cristianización, hasta formar

³⁰ CABEZAS GONZÁLEZ, Teresa. "La iglesia templaria de San Juan de Burguillos del Cerro". *Tehura* nº 6. (<http://www.tehura.es/index.php/bloc/82>)

³¹ MENÉNDEZ MENÉNDEZ, Andrea, GIBELLO BRAVO, Victor M. y ORTIZ CODER, Pedro. "San Juan Bautista (Burguillos del Cerro. Badajoz), un ejemplo de documentación del Patrimonio con nuevas tecnologías". *Virtual Archaeology Review* Vol. 2, nº 3, 2011. pp. 71-74.

³² BUSTAMANTE, Rosa y CABEZAS, Teresa. "Las ventanas de la iglesia templaria de San Juan Bautista de Burguillos del Cerro, Badajoz". *Recopar Politécnica* 8, 2011. pp. 20-33.

parte de la Iglesia, a partir de la conquista cristiana y, quizá, el carácter profiláctico o apotropaico que, por ello, los *grafiti* tuvieron.

Según Gibello Bravo y Amigo Marcos, el edificio musulmán primitivo puede tener tres posibles interpretaciones que resumimos señalando que se podría tratar, en primer lugar, de un (...) "edificio aislado que veneraría un lugar sagrado o personaje sagrados dignos de culto y dotados de baraka (fluido psíquico invisible que emana de todo objeto sacro) (...) en este caso la rábita, nombre con el que se designa a este tipo de edificaciones, sería elevada para dignificar el lugar, siendo objeto de concentraciones periódicas de los habitantes de la comarca al modo de romerías". Una segunda interpretación entiende que pueda ser un (...) "edificio de carácter exclusivamente funerario en el que se enterraría un individuo destacado en la comunidad local". La tercera lectura explicaría el edificio como un "oratorio inscrito en un ribat (...) un eremitorio musulmán fortificado, se vinculan claramente con el deber de la Guerra Santa (yihad): defensa del dominio del Islam y expansión territorial de la fe de Mahoma"³³.

En cualquier caso, independientemente del hecho de que se inclinen por la primera lectura, está claro que se trata de un edificio musulmán cristianizado que sería mirado con cierto recelo por los burguillanos de la época que, además, vieron como D. Alfonso Fernández de Vargas, primer Señor de la Villa, que la recibiera junto a La Higuera de manos de Enrique III en 1374, eligió como su última morada su capilla de la Concepción en vez del altar mayor, gesto que otorgaba a la recién erigida Iglesia de San Juan un valor añadido, en un sarcófago, merecedor

³³ GIBELLO BRAVO, V. y AMIGO MARCOS, R. San Juan Bautista. "Una rábita..." p. 178.

de un estudio en profundidad, labrado en granito autóctono, que Solano de Figueroa pudo ver en buen estado de conservación lo que le facilitó la lectura del epígrafe en letra gótica, hoy ilegible, que tiene alrededor: "Por exemplo verdadero fue hecha esta escritura en esta sepoltora, que dice asi quien buen servicio ficiese a Dios y al Rey lo que quiere alcança. Yo Alfonso Fernandez de Vargas, Señor de Burguillos, Valverde y La Atalaya"³⁴.

Los grafiti que se definen como "una inscripción o un dibujo realizado con un instrumento punzante o con un pigmento sobre un soporte de dureza variable. Se localizan en muros u otros elementos formales de edificios de cierta significación" (...) ³⁵, constituyen una importante fuente de información para el estudio de la historia medieval y moderna por cuanto, casi siempre, nos ofrecen una visión distinta de la cultura material, incluso marginal, además de la realidad oficialista transmitida por la documentación de los archivos. Es cierto que los *grafiti*, dada la habitual fragilidad de los soportes sobre los que se realizan -piedra, barro, madera y revoques de las paredes- y las técnicas empleadas -incisiones y pigmentaciones con diversos colores- plantean problemas de estudio que luego tienen repercusión a la hora de interpretarlos y de fijar su cronología, lo que exige un estudio minucioso y detallado de los variados motivos que aparecen que van, desde anima-

³⁴ SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J. *Historia eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz*. Edición anotada por Francisco Tejada Vizuete. Badajoz, 2013.(Col. Historia nº 54) p. 65.

³⁵ BERNAT I ROCA, Margalida y SERRA I BARCELO, J. "Metodología para el estudio de los grafiti medievales y postmedievales: el caso de Mallorca". *II Congreso Arqueología Medieval Española* (Madrid, 19-24 Enero 1987). Tomo II: Comunicaciones. Madrid, 1987. p. 26.

les -caballos, ciervos, pájaros, peces, perros- de variada simbología³⁶, pasando por figuras humanas y antropomorfos, armas, arquitecturas, naves, caballeros, caracteres epigráficos, diferentes tipos de cruciformes, estrellas, los muy abundantes falsos aparejos, instrumentos, motivos geométricos, hasta los zoomorfos. El estudio de los *graffiti* nos va a proporcionar información directa como siglas, nombres o fechas, información que podemos deducir de las arquitecturas, las armas, los antropomorfos, sobre cuestiones relacionadas con el exorcismo popular³⁷ como las cruces, o los que podrían tener carácter apotropaico o profiláctico que encontramos en las puertas y las murallas de las ciudades que son conocidos desde el mundo antiguo³⁸.

La cuestión de los *graffiti* ha sido poco investigada en Extremadura. De hecho solo podemos mencionar el estudio de Sophie Gilotte y A. González sobre los descubiertos en el castillo de Monsalud en Nogales³⁹, los que nosotros mismos hemos encontrado en la fortaleza de Alange⁴⁰ y los que con temas navales han sido fotografiados de la forti-

³⁶ MORALES MUÑIZ, M^a Dolores-Carmen. "El simbolismo animal en la cultura medieval". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie III. H^ª Medieval. T. 9, 1996. pp. 229-255.

³⁷ CRESSIER, P. "*Graffiti* cristianos sobre monumentos musulmanes de la Andalucía oriental: una forma de exorcismo popular". *I Congreso de Arqueología Medieval Española* (Huesca, 1985). T. I. Zaragoza, 1986. pp. 273-291.

³⁸ ALFAYE VILLA, Silvia. "Rituales relacionados con murallas en el ámbito celtibérico". *Paleohispánica* 7, 2007. pp. 9-41.

³⁹ GILOTTE, Sophie y GONZÁLEZ CORDERO, A. "Graffiti murales de época histórica en el Castillo de Monsalud (Nogales, Badajoz)". *Arqueología y Territorio Medieval* 9, 2002. pp. 249-288.

⁴⁰ CARMONA BARERRO, J. D. y CALERO CARRETERO, J. A. "A propósito de unos graffiti medievales en el castillo de Alange". *II Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros*. Almendralejo, 2011. pp. 151-265.

ficación de Olivenza⁴¹. Por el contrario, son muchas las investigaciones publicadas sobre *grafiti* en Granada⁴², Córdoba⁴³, Alicante⁴⁴, La Rioja⁴⁵ y Zaragoza⁴⁶ por poner sólo algunos de los ejemplos más significativos. Esperamos en los próximos años contribuir con nuevos estudios al conocimiento de la historia medieval de Extremadura.

De entre el numeroso y variado grupo de *grafiti* a los que nos hemos referido antes y que están en estudio (Fig. 2), queremos detenernos en un tipo muy abundante que suele recubrir las paredes, tanto interiores como exteriores, de los edificios y que denominamos falsos aparejos. Se trata, de ahí su denominación, de crear la falsa apariencia de que los muros están contruidos de forma sólida, por lo que su asalto sería difícil y costoso y tendría, en consecuencia, un efecto disuasorio, bien mediante la imitación de una mampostería careada de piedra con las juntas cogidas, al modo del *opus incertum* de la arquitectura romana,

⁴¹ Agradecemos al Dr. Serrano Mangas (Q.E.P.D.) su información sobre los *grafiti* olivenzinos que estamos estudiando para publicar en el merecido y justo homenaje que se le va a rendir próximamente.

⁴² BARRERA MATURANA, J. I. "Graffiti en la muralla del Albayzín". *Arqueología y Territorio Medieval* 9, 2002. pp. 289-328. *Ibidem*. "Representación de una mujer morisca en un graffiti del Albayzín (Granada)". *Anaquel de Estudios Árabes* 18, 2007. pp. 65-91.

⁴³ *Ibidem*, CRESSIER, P. y MOLINA MUÑOZ, J. A. "Garabatos de alarifes: los graffiti de las galerías de desagüe de Madinat al-Zahra'". *Cuadernos de Madinat al-Zahra'* 4, 1999. pp. 39-81.

⁴⁴ BEVIÁ, Pilar, PEÑALVER, R., FERRE, P., FERRÁNDIZ, J. M^a y MARTÍN, M^a Faz. "Avance del corpus de graffiti del término municipal de Alicante". *LQNT* 1, 1993. pp. 85-90.

⁴⁵ FERNÁNDEZ IBAÑEZ, C., FERNÁNDEZ SANDINO, J., SAIZ QUEVEDO, María Luisa y MÁRQUEZ ÁLVAREZ, María José. "Informe preliminar acerca de los grabados bajomedievales del castillo de Jubera (La Rioja) y su entorno histórico-arqueológico". *II Congreso Arqueología Medieval Española*. Tomo III: Comunicaciones. Madrid, 1987. pp. 405-413.

⁴⁶ GRACIA RIVAS, M. "Los "grafiti" del Palacio de Ambel (Zaragoza)". *Cuadernos de Instituto de Historia y Cultura Naval* 23, 1994. pp. 55-62.

como las que aparecen en algunas iglesias de la Alpujarra fechadas en el siglo XVI⁴⁷, bien simulando sillares bien escuadrados, que se disponen a soga y tizón, de forma semejante al *opus quadratum* de granito habituales en Roma. Esta fórmula de los falsos aparejos con un objetivo claramente epatante en fábricas de tapial ha sido utilizada de forma habitual en paramentos de diferentes épocas como sucede en la cerca almohade de Écija, en este caso simulando un muro de ladrillos⁴⁸, o en fortalezas cristianas bajomedievales como Morón de la Frontera, donde la mampostería se enmascara con formas circulares o cuadradas⁴⁹.

En nuestro caso, se trata de este segundo tipo. El motivo aparece en el interior de la Iglesia de San Juan decorando los muros que enmarcan la puerta ojival de la capilla de la Concepción (Fig. 3), donde está ubicado el sarcófago de D. Alfonso Fernández de Vargas, y en su lado exterior, que delimitaba el cementerio infantil del siglo XIX para el que se levantó una pequeña construcción que se le adosó y ha favorecido la conservación de los motivos. Los *grafiti* de estos muros desarrollan un falso aparejo a soga y tizón de forma cuadrada y rectangular de buena factura de dimensiones variables que enmarcan las hiladas irregulares de piedras con las que se levantó el muro tanto que, por su propia irregularidad, a veces, se altera la disposición y el orden de las series.

⁴⁷ CRESSIER, Patrice. "Graffiti cristianos sobre monumentos musulmanes de la Andalucía oriental: una forma de exorcismo popular". *I Congreso de Arqueología Medieval Española, Huesca 1985*. Zaragoza, 1986. T. I. p. 143, fig. 13 b.

⁴⁸ CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada y MARTÍN PRADAS, Antonio. "Nuevos datos sobre la muralla del sector nororiental de Écija (Sevilla)" *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 15, 2013. p. 86.

⁴⁹ VALOR PIECHOTA, Magdalena. "Las fortificaciones de la Baja Edad Media en la provincia de Sevilla". *Historia. Instituciones. Documentos* 31, 2004. p. 695.

El motivo, bien conservado, aparece en aquellas zonas del muro en las que el revoque se ha mantenido.

El *grafiti* más interesante del conjunto fue localizado en el transcurso de las obras de restauración del edificio⁵⁰, en el muro del lado norte de la torre de la Iglesia de San Juan a un metro de altura sobre la rasante del terreno, al margen de otro buen número de ellos que hay reparados por otras zonas del edificio que serán publicados en el futuro.

La mencionada torre (Fig. 4), de planta cuadrangular, que se encuentra adosada a la iglesia en la esquina norte del cabecero, se construyó mediante una fábrica de mampostería de piedra ordinaria, reforzada en las esquinas por sillares de granito. Los muros conservan parte de un revestimiento de mortero de cal, aunque desconocemos si éstos cubrieron la totalidad de la torre o solo la parte inferior de la misma que es donde se han mantenido algunos restos.

Es precisamente en la parte del enfoscado de cal conservado donde se hallaron las trazas del *grafiti* de unos 0'70 m de altura, objeto de esta investigación (Fig. 5). Situado sobre la cara norte de la torre se aprecia la representación, mediante incisión sobre una capa de mortero de cal fresco, de un caballero tocado con yelmo que, pertrechado con un peto o coraza, monta un caballo a la vez que se lleva un instrumento -un cuerno- a la boca para hacerlo sonar. El motivo caballeresco, que parece dirigirse hacia la derecha, se encuentra incompleto en la zona izquierda al no conservarse el revestimiento en esta parte de la torre.

⁵⁰ Las obras de restauración de la iglesia de San Juan Bautista en Burguillos del Cerro se englobaron en el proyecto de rehabilitación integral del dicho edificio y la construcción de un Centro de Investigación, Turismo y Cultura que incluía, también, un Centro de Interpretación de la Orden del Temple.

Desconocemos pues, si la escena se completaba con otras figuras que hoy han desaparecido, hipótesis por nuestra parte bastante plausible, puesto que el motivo conservado parece adelantarse anunciando a una comitiva o hueste, otros caballeros, animales e, incluso, escenas no necesariamente con un discurso narrativo

Profundizando en un análisis detenido de los elementos que componen la escena podemos establecer interpretaciones sobre cada uno de ellos, diferenciando entre el caballero y sus pertrechos, el instrumento y el caballo. Cada uno de estos elementos nos proporciona información suficiente como para plantear algunas hipótesis sobre la interpretación de la escena.

Podemos observar cómo el caballero lleva sobre su cabeza un yelmo tocado con un penacho que se extiende hacia la izquierda. Su aspecto ondulante, como movido por el viento, aporta un toque dinámico y naturalista a la escena. Por otra parte, el cuerpo del caballero se muestra con mayor volumen en su parte superior en lo que parece ser el intento de representación de una coraza o peto. El jinete levanta su mano izquierda, llevándose a la altura de la boca un objeto que se representa con forma triangular o cónica y que interpretamos como un instrumento de llamada. Sin duda, si hay un instrumento de viento presente en la mayor parte de las actividades medievales, ya sean militares, cinegéticas o heráldicas, es el cuerno (Fig. 6). Su origen se encuentra en el olifante asiático⁵¹, tradicionalmente realizado con marfil profusamente decorado, que se convirtió en un signo de ostentación entre la nobleza medieval. Encontramos referencias a este instrumento en numerosos textos medievales. Sirvan de ejemplo los que a conti-

⁵¹ TRANCHEFORT, F. R. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, 1985. p. 273.

nuación se transcriben pertenecientes al *Libro de Alexandre*, de la primera mitad del siglo XIII:

Los golpes eran grandes, firmes los alaridos de cornos e trompas ivan grandes roydos⁵²

las trompas e los cuernos allí fueron tañidos⁵³

las gentes otros tienpos quando querien mouer fazien cuernos e trompas e bozinas tañer luego sabien los omes el signo entender.

Finalmente, el *grafiti* se completa con la representación de un caballo sobre el que cabalga el jinete⁵⁴. La figura está incompleta, faltando la cabeza al no conservarse la base sobre la que se había grabado. Se aprecian los cuartos traseros del animal sobre los que se ha realizado un rayado con líneas oblicuas que interpretamos como parte de la gualdrapa que protegía al caballo y que presenta ciertos paralelismos con otras representaciones de jinetes en el norte peninsular⁵⁵ como es el caso de los *grafiti* publicados del castillo de Oreners (Ager, Lleida) en los que los caballeros portan armas⁵⁶ (Fig. 7).

⁵² Textos tomados de la edición digital.

<http://www.vallenajerilla.com/berceo/marcos/textolibrodealexandre.htm> Verso 138.

⁵³ *Ibidem*. 848.

⁵⁴ Algunos ejemplos de representaciones de caballos en *grafiti* las encontramos en: BARRERA MATORANA, J. I. "Graffiti en la..." p. 319. *Ibidem*. "Participación de cautivos cristianos en la construcción de la muralla nazarí del Albayzín (Granada): sus graffiti". *Arqueología y Territorio Medieval* 11.1, 2004. pp. 125-158.

⁵⁵ BERTRAN ROIGE, P. Y FITE LLEVOT, F. "Primera aproximació a la cerámica gris i als "graffiti" del Castell d'Oroners (Ager, Lleida)", *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*. N° 5-6, 1984-85, pp. 387-418, Lám. 7.

⁵⁶ *Ibidem*. pp. 402-406.

A la vista de lo expuesto anteriormente y tras su análisis y comparación con otros ejemplos descritos, tres hipótesis son las que exponemos como posible interpretación del *grafiti* descrito.

En un primer lugar, la escena representa un motivo cinegético. La caza en la Baja Edad Media era un deporte muy extendido entre la nobleza. Alfonso X ya señalaba que practicar la caza proporcionaba dos grandes beneficios: es fuente de salud porque su práctica invita a comer y dormir mejor, alarga la vida, acrecienta el entendimiento, aleja las preocupaciones y pesares y permite hacer las cosas mejor y con más provecho; y, en segundo lugar, es un arte de luchar y vencer ya que el apresar aves y bestias salvajes requiere todo un elenco de conocimientos⁵⁷.

Un interesante paralelo para nuestro caballero cazador, nos ha sido facilitado por Loreto Parro González⁵⁸ y forma parte de un conjunto de *grafiti* descubiertos en el aljibe de la fortaleza de Calatrava la Vieja (Carrión de Calatrava, Ciudad Real), la que fuera sede fundacional de la Encomienda de la Orden de Calatrava abandonada a principios del siglo XV, un interesante yacimiento arqueológico en el que desde hace varias décadas se están realizando sistemáticas campañas de excavación⁵⁹. Los *grafiti*, todavía inéditos aunque esperamos su pronta publi-

⁵⁷ RODRIGO-ESTEVAN, M^a Luz. Deporte, juego y espectáculo en la España medieval: Aragón siglos XIII-XV. *Publicaciones del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. Estudio hombre*. N^o 23. Universidad de Guadalajara. México. 2006. pp. 68-69.

⁵⁸ Agradecemos a nuestra compañera Loreto Parro González, que en la actualidad excava en el castillo de Alarcos, su inestimable ayuda y colaboración.

⁵⁹ Entre la amplia nómina de investigaciones publicadas sobre Calatrava la Vieja, véase RETUERCE VELASCO, Manuel y HERVÁS HERRERO, Miguel Ángel. "Calatrava la Vieja. Fortificación de una ciudad islámica en la meseta". *Castillos de España* 113, 1999. pp. 23-43.

cación, fueron localizados en el 2001, como se ha dicho, en las paredes del aljibe de la fortaleza, convertido en mazmorra a partir de la ocupación cristiana del lugar, que están siendo estudiados en la actualidad por M. Retuerce Velasco, forman un conjunto de centenares de representaciones figurativas y epigráficas grabadas o pintadas, que se fechan entre fines del siglo XII y principios del XIV, con escenas bélicas y cinegéticas, fortificaciones, armas y epígrafes en árabe. El *grafiti* (Fig. 8) nos presenta una movida escena cinegética en la que un caballero cabalga hacia la izquierda, lleva en su mano derecha un cuerno y va acompañado por otros dos en distintos planos dando una interesante sensación de profundidad. El *grafiti*, pintado en negro con carbón, está ejecutado con trazos titubeantes, muestra una cierta falta de pericia técnica y tiene un marcado carácter popular.

El toque del cuerno llamando a los participantes en la cacería, como hace nuestro caballero airosamente, es habitual y vemos reflejado los usos del instrumento en la literatura de la época. Así en el Libro de la caza de Gastón Phoebus (1387-1390)⁶⁰ dice: "Vocear dando dos largas voces o tocar la trompa emitiendo dos sonidos roncós y largos" para avisar cuando se encuentra una presa; "Tres largos gritos o (...) tres largas voces con la trompa" cuando se suelta la jauría; "Un largo sonido y, después una serie de sonidos cortos, tantos como se quiera" para indicar que se está en plena cacería.

Las miniaturas que ilustraban estas obras, muestran escenas con cierta similitud a la del *grafiti* que analizamos en este artículo (Fig. 9). Pero algunas de estas escenas cinegéticas podrían tener otra lectura al

⁶⁰ Citado por PORRAS ROBLES, F. "Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica". *Lemir*, 12. Valencia. 2008, p. 123.

margen de la puramente deportiva. Nos estamos refiriendo a la interpretación de la imagen del cazador como una alegoría de Cristo *cazador de almas* que, como en la decoración mural del siglo XII del monasterio románico de San Baudelio de Berlanga (Soria)⁶¹, nos presenta a un joven a caballo armado con un tridente y sin olifante que, acompañado de tres lebreles que corren por delante, persigue a ciervos que se relacionan con el bautismo y liebres que simbolizan la fecundidad y por extensión la lujuria y el desenfreno sexual⁶² en un paisaje de árboles esquemáticos de colores cálidos y con cierto sentido narrativo.

Una segunda interpretación del motivo, pasa por la iconografía de carácter cristianizante que aparece en espacios que con anterioridad han sido utilizados por religiones en conflicto con la cristiana, como son el caso de la islámica o la judaica. Desde este punto de vista sería interesante establecer un análisis de la propia torre, donde se ubica el *grafiti*, como elemento icono-bastión estructurador del entorno cristianizado así como la creación de espacios vacíos a su alrededor que permiten la contemplación de mensajes iconográficos e iconológicos del cristianismo triunfante⁶³. Desde representaciones tan asiduas como las de Santiago *matamoros* a lomos de su caballo blanco⁶⁴, caracterizado como un caballero de la época hasta sencillos *grafiti* representando

⁶¹ ÁVILA JUAREZ, Antonio. "San Baudelio de Berlanga: fuente sellada del Paraíso en el desierto del Duero". *Cuadernos de Arte e Iconografía* 26, 2004. pp. 354-356.

⁶² RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. "Los conejos y las liebres". *Revista Digital de Iconografía Medieval* Vol. III, nº 5, 2011. pp. 11-21.

⁶³ CORRAL LAFUENTE, J. L. "El urbanismo de Zaragoza entre los siglos XII y XV: La cristianización de la ciudad". En *Zaragoza espacio histórico* 2005. pp. 75-83.

⁶⁴ HIDALGO OGAYAR, Juana. "La imagen de Santiago "matamoros" en los manuscritos iluminados". *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografía*. T. IV- 7. 1991. <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0735.html>

cruces⁶⁵, toda una serie de motivos han sido identificados como elementos de tipo religioso que se superponen a cultos anteriores.

En evidente relación con la cristianización de edificios que habían sido lugares de culto de otras religiones se podría interpretar nuestro *grafiti* como un trasunto del tema del *caballero victorioso*, tan presente en la escultura románica⁶⁶. En la escena, junto al vencedor, a caballo, con atuendo militar y no siempre armado, aparece, a veces, la figura yacente del vencido bajo las patas del corcel que corvetea de forma nerviosa o pisotea su cabeza de forma inmisericorde. Este *caballero victorioso* se ha asociado en toda la bibliografía sobre la cuestión a la figura de Constantino y más tarde a Carlomagno en Francia⁶⁷, y King lo interpretó en España como Santiago *matamoros*⁶⁸. Lecturas más recientes inciden en idea de entender la escena como el triunfo del bien sobre el mal⁶⁹, el sometimiento del Islam por las armas cristianas, la personificación de personas reales⁷⁰ e, incluso, en zonas fronterizas, además del plano moral, se entiende como la lucha entre el caballero cristiano y el enemigo musulmán⁷¹: En el caso que nos ocupa, el hecho de que nuestro *grafiti* esté incompleto y que el caballero no porte armas y sí un

⁶⁵ BARRERA MATURANA, J. I. "Graffiti en la...". pp. 310-315.

⁶⁶ RUIZ MALDONADO, Margarita. "El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos". *Boletín Seminario Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid* 4, 1979. pp. 271-286.

⁶⁷ MÂLE, Emile. "L'art religieux du XII^e siècle en France" *Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*. 7^a ed. Paris, 1966. p. 248.

⁶⁸ KING, G. Goddard. "The rider on the horse". *Art Bull* 1922-1923. p. 3.

⁶⁹ RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. "Los santos caballeros". *Revista Digital de Iconografía Medieval* Vol. II, n^o 3, 2010. pp. 53-62.

⁷⁰ GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. "El caballero victorioso". *Revista Digital de Iconografía Medieval* Vol. IV, n^o 7, 2012. pp. 1-10.

⁷¹ OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. "La lucha de caballeros en el románico". *Revista Digital de Iconografía Medieval* Vol. V, n^o 12, 2014. p. 29-41.

instrumento musical, aunque no es determinante, puede generar dudas sobre esta interpretación.

El hecho de que el edificio primitivo estuviese relacionado con un espacio de culto islámico tal y como se indicó anteriormente⁷², nos lleva a pensar que la representación de un caballero pertrechado con elementos propios para el combate, como son la coraza o el yelmo con el penacho, no sea más que una representación de la conquista del lugar por el cristianismo.

Como tercera y última hipótesis y en consonancia con la anteriormente planteada pero en una línea simbólica, apreciamos un trasfondo de mitificación de la figura del primer Señor de Burguillos, recordemos que fue sepultado aquí, en la que se le representa con su armadura, montado a caballo y tocando el cuerno. Si de manera figurada, identificamos el lugar de su enterramiento con el de su óbito, interpretaríamos la escena como una llamada final, en las puertas de la muerte, a las huestes, invitándolas a luchar contra el enemigo musulmán por cuanto el poema rolandiano también debe ser interpretado como un relato con cierto valor histórico que nos permite una aproximación al contexto, al escenario y a los acontecimientos que se relatan⁷³. Se convierte esta escena en un intento de elevar al noble burguillano a la categoría de héroe mítico⁷⁴, asimilándolo a Roldán en el momento de su

⁷² GIBELLO BRAVO, V. y AMIGO MARCOS, R. San Juan Bautista." Una rábita..." p. 178.

⁷³ SARASA SÁNCHEZ, E. Una lectura histórica del *Cantar de Roldán*. Homenaje a D. Antonio Durán Gudiol. Huesca, 1995. pp 779-790

⁷⁴ RUIZ CAPELLÁN, R. y Aramburu Riera, Francisca. Sustratos míticos en el *Cantar de Roldán*. C.I.F.T.XII y XIII, 1986-1987. pp 543.

muerte (Fig. 10), en la que tocando el cuerno fenece en el fragor de la batalla⁷⁵.

Roldán lleva el olifante a sus labios. Lo emboca bien y sopla con todas sus fuerzas. Carlos lo oye:

-¡Han trezado combate los nuestros!

Y Canelón responde:

-Si otro fuera quien tal dijese, ciertamente se le tacharía de gran embustero.

El conde Roldán tiene la boca ensangrentada. Se le ha roto la sien. Toca su olifante dolorosamente, con angustia. Responde el duque Maimón-. Estoy seguro de que ha trezado batalla. El mismo que lo traicionó intenta ahora que faltéis a vuestro deber. [...]

El conde Roldán pelea noblemente, mas siente en su cabeza un dolor violento: al hacer resonar su olifante, se rompieron sus sienas.

Resuenan sesenta mil clarines, y tan alto que retumban las cumbres y responden las hondonadas.

Ha muerto Roldán...

Esta lectura, al mismo tiempo, sigue a rajatabla la obra de Godofredo de Charly, *Libre de chavalería*, que presenta a la caballería como medio de redención, alcanzándose con su ejercicio al servicio de Dios la salvación y la palma del martirio⁷⁶.

⁷⁵ http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/fran/roldan/el_cantar_de_roltan.htm

⁷⁶ VALLEJO NARANJO, C. "Lo caballeresco en la iconografía cristiana medieval". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N^o. 93, 2008, pp. 33-67.

Sea cual sea la interpretación del *grafiti*, la realidad es que nos hallamos ante una forma de transmisión de la tradición oral realizada, probablemente, por personas poco cultas que recurrían a esta técnica para dar a conocer sus historias, historias que de otra forma el tiempo se habría encargado de borrar de la memoria. El hecho de que el *grafiti* se encuentre en el lugar en que fue enterrado el Señor de Burguillos, Valverde y La Atalaya y que a éste se le compare con un personaje tan relevante, que estaría en el imaginario colectivo, nos puede hacer pensar en la importante valoración que a los súbditos del Señorío le merecía la figura de D. Alfonso Fernández de Vargas desde una perspectiva popular. En consecuencia, el *grafiti* se realizaría a partir de su fecha de fallecimiento en 1390 y confirmaría el triunfo de la fe cristiana sobre el enemigo sarraceno en un edificio que, por su origen musulmán, también debía ser cristianizado.

En conclusión, el estudio todavía parcial de los *grafiti* de la Iglesia de San Juan Bautista de Burguillos del Cerro, nos ofrece la posibilidad de conocer otro aspecto más de la cultura material de la Baja Edad Media en nuestra zona. Es evidente que se trata de un arte popular, con el que se pretende perpetuar la memoria de los hechos que de otra manera hubiera sido muy difícil al tiempo que, por su propia idiosincrasia, es una fuente de información que la documentación escrita no nos puede proporcionar. El estudio e interpretación, a veces muy complicada, de los *grafiti* debe ser entendida como un elemento más para comprender los procesos históricos en el tiempo y el espacio extremeños.



Lám. 1.- Vista general del conjunto de San Juan Bautista (Burguillos del Cerro).



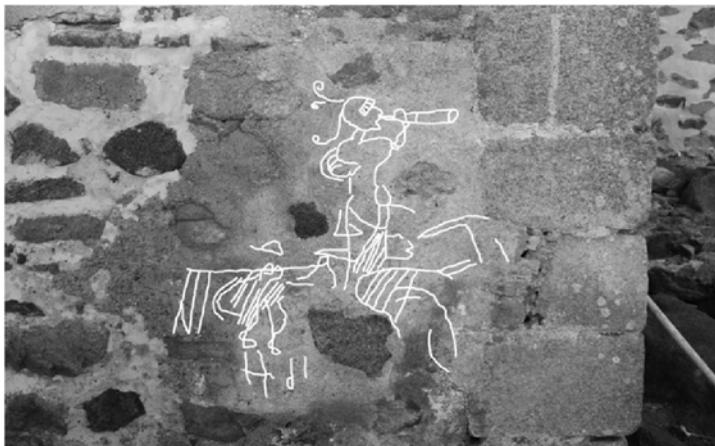
Lám. 2.- Grafito zoomorfo en la capilla de la Concepción.



Lám. 3. Falsos aparejos en el arco de entrada de la capilla de la Concepción.



Lám. 4. Situación de la torre en cuya base se encuentra el *grafiti*.



Lám. 5. Detalle del *grafiti*.



Lám. 6. Calco del *grafiti* de San Juan Bautista (Burguillos del Cerro).



Lám. 7. Calco de *graffiti* del Castillo de Oroners (Ager, Lleida).



Lám. 8. *Graffiti* del aljibe de Calatrava la Vieja (Ciudad Real). (Foto: Loreto Parro)



Láms. 9 y 10. Escena de caza. Miniatura del Libro de la caza de Gastón Phoebus (1387-1390); y muerte de Roldán. Miniatura medieval.

Hernando Franco (1532-1585), músico polifónico renacentista

VÍCTOR GUERRERO CABANILLAS

Sin música, la vida sería un error.

Friedrich Nietzsche

1. INFANCIA, FORMACIÓN MUSICAL Y ECLESIAÍSTICA

La notable penuria de fuentes documentales complica sobremanera el empeño básico de trazar los rasgos capitales que permitieran hacer un retrato con sus atributos intelectuales, su carácter, las ideas, la fe en sí mismo, los acontecimientos descollantes de su vida andariega, ese "ir, a todos los sitios, a pie", las coyunturas de su azarosa existencia y hasta la datación exacta de la secuenciación cronológica de los hitos más relevantes en su vida. Los materiales disponibles apenas si permiten pergeñar una traza biográfica de este hombre genial que, en la composición y en la ejecución de la música polifonista renacentista del siglo XVI alcanzó justa fama, teniéndosele como uno de sus principales

representantes tanto en España como en la América virreinal. Alcanzó un unánime reconocido prestigio al frente de la capilla musical de la catedral de México, considerado como el primer gran músico compositor de música sacra catedralicia en la Nueva España colonial.

Persiste aún una cierta confusión a propósito de su lugar de nacimiento. Todavía hay autores que mantienen, sin fundamentos sólidos, que era natural de la vetusta villa de Garrovillas de Alconétar, importante población cacereña con un señalado pasado histórico, a la que Alfonso X el Sabio otorgó el privilegio de villazgo. Sí fue esta villa cacereña, en cambio, la cuna de otro notable músico, Domingo Marcos Durán.¹ Hernando o Fernando Franco, presbítero, que de ambas formas aparece nominado en los documentos concernientes de la época, nació, según sus propias manifestaciones en el curso de su alegato como testigo de su amigo Jerónimo del Álamo ante el Santo Oficio, el 29 de noviembre de 1532 en Galizuela (Badajoz).²

Galizuela era entonces un modesto barrio o pedanía de unos 60 vecinos, dependiente del municipio de Esparragosa de Lares, perteneciente al priorato de Magacela de la Orden de Alcántara. La villa o villar antiguo de Lares, un arrabal al amparo de la vieja fortaleza, eclipsada a mediados del siglo XVI, por la Villa Nueva de Lares, que

¹ Domingo Marcos Durán, teórico musical renacentista, inició su formación como seise de la capilla musical de Coria. En Salamanca la completó con estudios de Artes Liberales y Música. Escribió tres obras: *Lux Bella* (1492), *Comento sobre Lux Bella* (1498) y *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición* (ca 1502-07). *Lux Bella* fue la primera obra impresa en castellano. El segundo se trata de un comentario ampliatorio adicional y el último, el primer libro de polifonía impreso en castellano.

² STEVENSON, Robert, "Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México", *Heterofonía*, Vol. II, núm.11, marzo-abril, (1970), pág.4. Lo toma de Archivo General de la Nación, Ramo de la Inquisición 66, exp. 7. *Declaración de Hernando Franco como testigo de Jerónimo del Álamo ante el Santo Oficio, 20 de junio de 1575.*

pasó a llamarse Esparragosa de Lares. Esta población y sus pedanías de Galizuela y Sancti Spíritus, con todas sus tierras, derechos, rentas y bienes, se habían constituido en el último tercio del siglo XIII, en la gran encomienda alcantarina de Lares, la más extensa y rica del partido de La Serena (Badajoz) perteneciente a la Orden de Alcántara. Era entonces su comendador don García de Toledo Osorio, IV Marqués de Villafranca, general de las galeras de Sicilia, quien tenía delegada su administración en el mayordomo abulense Salazar de Ávila, un gestor de discutible honestidad.

Galizuela, según la opinión de F. Díaz Gil, nació de la repoblación, tras la expulsión de la morisma, de una primitiva alquería o arrabal, la *al qaríá Qasala* (¿Gazula, Galizuela?), dependiente de la misteriosa e inubicable ciudad bereber de *Miknassa al-Asnam*.³ Sus primeros repobladores procedieron de Galicia. Unos fueron los Faxardos o Fajardos; otros pertenecían al solar de Santa Marta de Ortigueira, llegados hasta La Serena, como los primeros, enrolados en las huestes de los maestros alcantarinos fray don Fernán Pérez y su sobrino don Gonzalo, seguidores incondicionales de Alfonso IX, quienes tomaron el apellido Gallego nada más abandonar su tierra de origen.⁴ Otros, por último, también gallegos, apellidados Franco del solar de Ribadeo (Lugo), alcanzaron estas tierras de la encomienda de Lares, avecindándose en Galizuela, llamada así, sin duda, en recuerdo de la Galicia natal de sus nuevos vecinos y moradores.

³ DÍAZ GIL, Fernando. *De Mojáfar a Castilnovo. La tierra de Villanueva de la Serena y su organización*. Diputación de Badajoz, 2005, págs. 51-52

⁴ GUERRERO CABANILLAS, V. *Encomienda de Lares (siglos XIII-XIX)*. Editora Regional de Extremadura, 2013, págs. 191-195.

Todavía entonces se diferenciaba una Extremadura de León, parte de los *extremos* del Duero, que abarcaba las tierras, al sur de Salamanca, de Coria y Plasencia, Cáceres, Trujillo, Mérida y Badajoz, y otra Extremadura de Segovia, cuyo piedemonte serrano estaba atravesado por las dos grandes rutas ganaderas trashumantes, Cañada Real Soriana-Segoviana y Leonesa Oriental; ambas confluían en las proximidades de Galizuela, también en tierras de *extremos*, a las puertas de la gran comarca herbácea de La Serena, el destino invernal de la mayor parte de la cabaña real de merinas. En el entorno geográfico de Segovia aguardaban su regreso numerosos ranchos de esquila y lavaderos de lana. En las umbrosas tierras del piedemonte de las sierras de Segovia, desde Riaza, Villacastín y El Espinar hasta el límite con la provincia de Ávila, en la vertiente septentrional del Sistema Central, las hierbas se agostaban más tardíamente que en los lugares de procedencia del ganado lanar, lo que permitía que los ganados pudiesen pacer en los grandes prados de propios y comunales con tal de que sus dueños estuvieran vecindados en sus concejos. Tal sería el caso, por ejemplo, de Mateo Arévalo Sedeño, empadronado en El Espinar, regidor, ganadero trashumante en La Serena, destinado a tener cierta relevancia en la vida de Hernando Franco.⁵

La trashumancia tendía puentes de estrecha relación no sólo pecuaria y comercial entre la Segovia más meridional y la comarca extremeña de La Serena. La disponibilidad de hierbas permitía que pudiera llevarse a cabo sin premuras el esquila y lavado de las lanas de las ovejas procedentes de Galizuela y sus entornos, convirtiendo de paso a

⁵ MOSÁCULA MARÍA, Francisco J. "Diccionario de regidores segovianos" en *Estudios Segovianos*, 104, (2004), págs. 57-58

Segovia en la primera ciudad española comercializadora de lana merina. Bajo la tutela de los Reyes Católicos se impulsó no solo el comercio de la lana merina. Se desarrolló en Segovia, valida de su ubicación privilegiada en las rutas de retorno a través de grandes espacios serranos de herbajes comunales, una importante actividad de obraje de pañería rural y de paños ligeros y berbíes.

En los siglos XV y XVI, Segovia era una ciudad próspera. Toda la dinastía Trastámara tuvo siempre muy estrechas relaciones con esta ciudad castellana. Aunque la Corte era itinerante en aquellos tiempos, Enrique IV, que había recibido en 1440 de manos de Juan II el señorío de Segovia, pasaba largas temporadas en la ciudad. A su sombra, bajo los auspicios de este rey y de Isabel la Católica, el Alcázar como residencia real y la catedral metropolitana de Santa María, se dotaron más tarde de sendas prestigiosas capillas musicales. En realidad, en muchas épocas a lo largo de la historia, el Alcázar segoviano fue residencia real desde su construcción en el siglo XII, hasta que Felipe II instaló la Corte definitivamente en 1581 en Madrid.

Isabel la Católica, siguiendo la tradición de los Trastámara, creó una gran capilla musical al servicio de la corte, reuniendo, como no podía ser de otra manera, a los cantores y músicos instrumentistas más prestigiosos de su época. Bibliófila y con una gran curiosidad intelectual, todos sus cronistas coincidieron en afirmar sus señaladas aficiones culturales, en particular la de la música, una inclinación que supo transmitir a sus hijos. Al malogrado Don Juan, que era muy aficionado y practicaba el canto aleccionado por Juan de Anchieta,⁶ le donó una

⁶ FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Libro de la cámara real del príncipe don Juan*. Universidad de Valencia (Edic. facsimilar de Santiago Fabregat), 2006, págs. 165-167.

capilla musical completa. Su hija Catalina de Aragón llegó a ser una notable instrumentista de arpa y teclado. Algo parecido cabe decir de Juana la Loca, quien a su vez aficionó al contrapunto de una manera especial a su hijo Carlos I, un verdadero maestro del solfeo entonado. Recibió, es cierto, una exquisita formación musical en la que coparticiparon también su padre, Felipe el Hermoso, su tía y primera tutora, Margarita de Austria y su profesor de música, Enrique de Bredemers. Cuando Felipe el Hermoso vino a España en 1506, trajo consigo la llamada capilla de Borgoña, compuesta de un maestro, treinta y dos cantores, diez tañedores y doce trompetas.

Carlos I constituyó en 1517 una capilla musical al estilo de la que había formado su padre. Para entonces, las principales catedrales españolas ya contaban con sus propias capillas de voces y ministriles escogidos, de parecido nivel técnico que la flamenca, pero muy superiores en expresionismo. Más que en la técnica contrapuntística formalista, una cualidad en la que los músicos flamencos fueron maestros consumados, fue el expresivismo el carácter más singular de la música religiosa española del siglo XVI, depurada incansablemente hasta alcanzar el *súmmum* del misticismo musical.⁷ Pero la influencia franco-flamenca en los siglos XV y XVI está fuera de cualquier duda. Basta repasar el índice de autores del famoso *Cancionero de la Catedral de Segovia*, cuyas obras se interpretaban habitualmente por su capilla catedralicia.⁸

⁷ CASTRILLO HARNÁNDEZ, Gonzalo. "La escuela musical castellana en la corte de Doña Isabel la Católica" en Dialnet. Unirioja.es/descarga/articulo/2485796.pdf, pág.222 (consultado el 16-VI-2015).

⁸ LAMA DE LA CRUZ, Víctor de. *Cancionero musical de la catedral de Segovia*. Junta de Castilla y León, 1994.

Así pues, no deja de ser un tópico muy difundido que la música polifónica fuera desconocida en España hasta la llegada de las capillas flamenco-borgoñesas de Felipe el Hermoso y Carlos I. El descubrimiento del célebre *Codex Calixtinus* de Santiago, los trabajos de H. Anglés y sobre todo, la publicación en 1931 del *Codex musical de Las Huelgas*,⁹ despejaron todas las dudas al respecto, poniendo en evidencia el cultivo de la polifonía ya en los siglos XII y XIII, aunque fuera mucho tiempo después, ya durante el reinado de los Reyes Católicos, cuando comenzaron a perfilarse las cuatro grandes corrientes o escuelas españolas: castellana, andaluza, catalana y valenciana.¹⁰

Puede decirse que en la evolución del arte musical en España no hubo un Renacimiento como tal, sino un *continuum* que dio comienzo en 1474 y concluyó con el siglo XVIII. Cabe hablar de un tiempo culminante, eso sí, que coincidió con el esplendor del expresivismo y subjetivismo genuinamente español, liderado por nuestros geniales músicos polifonistas de la segunda mitad del siglo XVI, Victoria, Francisco Guerrero, Morales y, con suficiente merecimiento, Hernando Franco en la Nueva España, capaces de eclipsar al mismo príncipe de los músicos, el gran Palestrina.

Frente al postulado renacentista del arte por el arte, pregonaron el arte al servicio del culto divino. Nuestros grandes polifonistas clásicos buscaron la tonalidad grave y austera del canto llano o gregoriano sobre la que articular la musicalidad amplia y libre, como las ondas que desata en la superficie del agua la caída de un objeto pesado.

⁹ ANGLÉS, Higinio. *El Codex Musical de Las Huelgas (Música a veus dels segles XIII-XIV)*. Barcelona, 1931.

¹⁰ CASTRILLO HERNÁNDEZ, Gonzalo. "La escuela musical castellana en la corte de Doña Isabel la Católica", Loc. Cit.

No debe extrañarnos que la capilla musical de la catedral de Segovia fuera el destino elegido para la formación musical del joven Hernando Franco. Su tradicional prestigio relacionado con la influencia ejercida desde los inicios por la confín capilla musical del Alcázar segoviano, su permanente actualización al son de las novedades italianas y francesas o francoflamencas, la relativa proximidad geográfica y la existencia de relaciones comerciales y, probablemente, de parentesco familiar influyeron sin duda, en la elección de la catedral segoviana como destino educativo del joven extremeño Hernando Franco.

La música religiosa era entonces esencialmente vocal. Con toda probabilidad, el descubrimiento de sus dotes innatas para la música debió tener relación con este hecho. Su participación en los cantos religiosos entonados por aquella modesta comunidad parroquial, en el curso de las celebraciones litúrgicas de su aldea natal, debió procurar la oportunidad de conocer su voz.

En la Iglesia parroquial de San Sebastián de Galizuela, un humilde templo mudéjar rural construido, como tantas otros templos en La Serena bajo idéntica advocación, a raíz de la devastadora epidemia de peste de los 1505-1507 no pudo contar con un retablo de madera en lugar del de mampostería, más barato, a pesar de las insistentes demandas que se le plantearon a Salázar de Ávila, administrador de la encomienda alcantarina de Lares¹¹. Allí sonaría las primeras veces su preciado don de los Salmos, del que hablara San Pablo, el don carismático del canto dotado de la doble cualidad de su carácter religioso, sobrenatural, y de su belleza portentosa.

¹¹ GUERRERO CABANILLAS, V. *Opus cit.*, pág.407.

Confiando en su gran talento natural, un impúber Hernando de 10 años de edad, era trasladado a Segovia para recibir las enseñanzas musicales coral e instrumental como seise o niño cantor de la catedral y, ya alcanzada la pubertad, como mozo de coro, integrado en su capilla musical. Dependiendo de las épocas, éstas tuvieron distinta composición, complejidad y timbre musical. En especial y dentro de cualquier época, un mayor o menor viento metal y percusión en función de que su participación lo fuera en celebraciones fuera o dentro de la catedral. Aparte de cantores y organista u organistas, pues podía haber más de uno, la capilla contaba con un grupo de instrumentistas musicales de oficio, seculares y asalariados, llamados ministriles. En su tiempo los instrumentos habituales, aparte del órgano, eran chirimías, bajones, flautas, cornetas y sacabuches. Su función era la de doblar o suplir las voces, de ahí que se les conociera también como tenores, contraltos y contrabajos.¹²

Los alumnos estudiaban primero solfeo entonado y canto llano, después órgano (polifonía) y, por último, contrapunto con una duración total de unos seis años, que Hernando Franco debió simultanear con las enseñanzas eclesiásticas. Catedrales, colegiatas y centros monacales se ocupaban entonces de las docencias del latín, gramática y materias eclesiásticas. Hernando compaginó su formación musical con los estudios de Gramática y Artes Liberales, Teología, Liturgia, Derecho Canónico, Sagradas Escrituras y Apologética, alcanzando finalmente el presbiterado en 1549.

¹² LAMA DE LA CRUZ, Víctor de. *Cancionero musical de la catedral de Segovia*. Junta de Castilla y León, 1994, pág. 9.

Los niños de coro vivían bajo la potestad del maestro de capilla, en su propio domicilio. Quedaban sujetos a un régimen reglado bajo la tutela del maestro de coro que se encargaba de su manutención, hospedaje e instrucción.

Allí coincidió con los hermanos Lázaro y con Jerónimo del Álamo, con quienes convivía durante los veranos en El Espinar, cercano a Ávila. Tuvieron como maestros a Jerónimo de Espinar, Bartolomé de Olaso y Juan de Almorox.¹³ Lamentablemente pocos son los datos que conocemos de esta etapa vital. Puede decirse, con bastante fundamento, que fue un alumno responsable, aplicado y de aprendizaje fructífero. Un acuerdo capitular del 26 de mayo de 1546, en atención a sus merecimientos, le concedía un incremento salarial:

El dicho día de veinte y seis del dicho mes de mayo del año de mil y quinientos y cuarenta y seis los dichos señores del cabildo dixerón que Hernando Franco mozo de coro de los mayores de dicha iglesia tiene mejor voz y aprovecha el servicio de dicha iglesia que no los otros mozos de coro, [...] Mandaban y mandaron que de aquí en adelante por voluntad de los dichos señores, que cada un año más servido a la dicha iglesia de mozo de coro se le de de salario ocho ducados cada un año y no los seis que por mozo de coro se le han dado hasta ahora[...]¹⁴.

Examinadas el resto de las Actas Capitulares correspondientes a su periodo de estudios de 1542-49, no figuran más anotaciones, correspondientes a amonestaciones por conducta irregular o indisciplinada.

¹³ LARA CÁRDENAS, Juan Manuel. *Hernando Franco (1532-1585). Obras*. México, Vol. I, 1996, pág. XV.

¹⁴ Archivo de la Catedral de Segovia, C-41 (Actas capitulares, año 1546), fol. 108v.

Se puede afirmar con escaso margen de error, que Hernando Franco fue un alumno de una conducta ejemplar, aventajado y responsable. Sin embargo, la rectitud de conducta no era, en aquel tiempo, una práctica común entre los mozos cantores de las capillas, a pesar de estar sujetos a un reglamento de régimen interno bastante estricto. Samuel Rubio describía de esta manera a los cantores del siglo XV:

No obstante las sanciones y las amenazas de expulsión llevadas a efecto en algunos casos, la indisciplina era frecuente. Dan la impresión estos cantores de ser gente de alegre vivir; van una y otra vez a cantar aquí y allá, con los más diversos motivos: entierros, misas nuevas, procesiones, fiestas, como ávidos de ganar algunos dineros [...] ¹⁵.

La rectitud moral, la ejemplaridad y la profesionalidad fueron cualidades de su carácter que le acompañarían de por vida, como tendremos ocasión de ir viendo a lo largo de esta sucinta reseña biográfica. Durante su estancia en Segovia, Franco se formó como un excelente contrapuntista, viéndose influido por el estilo polifónico franco-flamenco a través de compositores como Heinrich Isaac, Alexander Agrícola, Antoine Busnois, Johannes Tinctoris, Loyset Compere, Antoine Brumel, Josquin des Prés y Jacob Obrecht, herederos del arte de Dufay, Binchois y Ockeghem, cuyas obras, que llenaban el Cancionero de la Catedral de Segovia, eran interpretadas habitualmente por la capilla musical. Valiéndose del magisterio de este último compositor, Franco, con cierta frecuencia, acude en sus composiciones al *cantus firmus* que, sin condicionar la evolución de las otras voces, le servía de

¹⁵ LAMA DE LA CRUZ, Víctor de. *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*. Junta de Castilla-León, 1994, pág.30.

pretexto para marcar un determinado ambiente tonal, como sucede en sus soberbios *Aspérges me*.

Pero todavía más definida sería la influencia recibida de compositores polifonistas de la escuela sevillana como Cristóbal de Morales, Pedro y Francisco Guerrero, Bartolomé de Escobedo y, de manera especial, de alguno de los notables músicos de la capilla musical de Carlos I, como Nicolás Gombert.¹⁶ En el fondo, su lenguaje musical siguió las pautas de la polifonía clásica con ciertos elementos arcaicos, armónicos y melódicos peculiares. La materia prima de su gran obra musical religiosa fue el canto gregoriano o canto llano, razón por la cual su música era esencialmente diatónica, de austero estilo, expresividad contenida y sobriedad melódica.

2. HERNANDO FRANCO, NOMADISMO PROFESIONAL

En 1549, nada más concluir su formación musical y de ser ordenado de mayores como presbítero, Hernando Franco, acompañado de su primo Alonso de Trujillo, también presbítero, emigró a Portugal encontrando ocupación como maestro de la capilla musical del Hospital del Rey en Lisboa, con toda seguridad, el Hospital Real de Todos los Santos, soberbio edificio de estilo manuelino, que ocupaba por completo el flanco de levante de la plaza del Rossío, que sería destruido por el famoso terremoto de Lisboa de 1755. Mientras tanto, su primo Alonso de Trujillo pudo acceder al cargo de capellán del rey Juan III, casado

¹⁶ Hemos seguido el siempre ponderado juicio de Escudero, Mirian, en "El Renacimiento musical en la Nueva España", www.casadelasamericas.org/premios/literario/2011/concierto.html. (Consultado el 17-VI-2015)

con Catalina de Austria, la hermana menor de Carlos I. Ambos, Hernando y Alonso emigraron a Portugal, empujados por las dificultades existentes en España para el desarrollo de su actividad profesional como músicos.¹⁷

Lisboa, cosmopolita, multicultural, vivía entonces una etapa de esplendor económico, a la cabeza del comercio marítimo mundial, por encima de los puertos de Sevilla y Amsterdam. La Lisboa del siglo XVI, a la cabeza de la navegación marítima mundial, fascinante por su condición de gran urbe finistérrica, experimentó una profunda transformación cultural, urbanística, comercial y económica. Se apreció una honda transformación en sus modas y costumbres cotidianas con el establecimiento de formas nuevas de vida y nuevos intereses culturales y artísticos. En 1544, el español Francisco de Monzón, prestigioso humanista residente en Portugal, publicó su *Espejo del Príncipe Cristiano*, dedicado a Juan III, famosa obra, que alcanzó una gran difusión en España, en la que dio a conocer las maravillas lisboetas. Lisboa aparecía descrita como una ciudad moderna, señorial y rica en términos sumamente laudatorios, algo que debió despertar el interés de muchos españoles con pocos arraigos en su tierra natal.

En su centro neurálgico de la plaza del Rossío Juan II, fiel a los normativos presupuestos de la caridad del verdadero príncipe cristiano, había erigido en 1492 el emblemático Hospital Real de Todos Os Santos, a cuyo frente se puso poco después a la Hermandad o Santa Casa do Misericordia, en cuya fundación tuvo una participación decisiva el trinitario segoviano don Miguel de Contreras, muy influyente

¹⁷ La emigración laboral ha descabezado históricamente a Extremadura. Todo su pasado y su presente está signado por la lacra de la emigración, una constante histórica

en la corte lisboeta, quien removi6 la voluntad del obispo de Lisboa para que solicitase de Doña Leonor, ya viuda, la fundaci6n de esta secular instituci6n que ha llegado hasta nuestros dıas.

La orden trinitaria dedicada a la redenci6n de cautivos se mantuvo siempre especialmente apegada a la mısica religiosa, contando con destacados compositores musicales en la centuria del XVI. En principio, no me parece descabellado pensar que fuera precisamente la presencia de este clérigo regular trinitario, el segoviano Miguel de Contreras, confesor real y amante de la mısica, el atractivo mediador para la llegada a Lisboa de los mısicos Hernando Franco y Alonso de Trujillo, formados en Segovia. Habrıa que profundizar a ún mıs en el estudio y verificaci6n de esta hip6tesis que, hoy por hoy, no deja de ser una presunci6n con cierto grado de verosimilitud.

Poco mıs es lo que se sabe de este periodo portugués de su vida, debido a la gran indigencia documental. El conocimiento de la vida y trayectoria profesional del mısico de Galizuela, antes de su llegada a M México en 1574, es decir su paso por Portugal, Santo Domingo, Santiago de Cuba y Guatemala, una movilidad muy característica de los mısicos espańoles que pasaron a las provincias ultramarinas, presenta algunas lagunas. Contamos, conviene hacerlo ver, con la salvedad general de la dataci6n imprecisa de algunos traslados, nombramientos o acontecimientos, fiados a la buena o mala memoria de testigos o terceras personas. Las imprecisiones para nada afectan, sin embargo, a la fiabilidad de sus informaciones, a su cronologıa y a la secuencia general de los acontecimientos.

Los hallazgos y estudios de la investigadora Marıa Gembero Ustárrroz han permitido, sin embargo, reconstruir una buena parte de este

periodo (1549-1574) de su historia personal, una etapa de nomadismo profesional, como ya se ha dicho, que resultó crucial en su vida.¹⁸

Para la reconstrucción de este periodo de su vida le ha sido muy útil la *Información de oficio y parte*¹⁹ solicitada de la Real Audiencia de Guatemala en 1571 por el propio Hernando Franco, siendo beneficiado y maestro de capilla de la Catedral de Guatemala, con ocasión de optar a una canonjía vacante en dicha iglesia y por su primo Alonso de Trujillo, quien también, por la misma razón requirió de la Real Audiencia de Guatemala un expediente informativo de probanza de méritos y servicios. Como él mismo confesaba, Hernando Franco deseaba acceder a una canonjía remunerada del cabildo catedralicio:

Hernando Franco, clérigo presbítero, dize que el a muchos años que está e reside en el obispado de Guatemala y en ellos de a empleado de contino en la conversión y dotrina de los naturales, exercitando su oficio sacerdotal en beneficios simples y curados, ansí en pueblos de españoles como de naturales [...] y al presente queda sirviendo de maestro de capilla de aquella Sancta Yglesia [...] suplica se le aga merced de

¹⁸ Respecto de este periodo de la vida de Hernando Franco puede consultarse los trabajos de Gembero Ustárroz, María, "El compositor español Hernando Franco (1532-1585) antes de su llegada a México: trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala" en *Latin American Music Review*, Universidad de Texas, 2005, Vol 26, N° 2, también "Aportaciones a la historia musical de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico a partir de fuentes españolas (Siglos XVI-XIX) en <http://casa.cult.cu/publicaciones/boletinmusica/10/gembero.htm> (Consultado el 18-VI-2015)

¹⁹ PARES: AGI, Guatemala, 112, n° 13. Años 1571-72. Información de oficio y parte relativa a Hernando Franco. Las Informaciones de oficio y parte eran expedientes incoados a petición o no de parte por la Real Audiencia de las provincias de Ultramar dirigidos al Consejo de Indias para la probanza de méritos y servicios como requisito previo a los nombramientos o asignaciones de cargos.

una de las canongías que están vacas por fallecimiento de Francisco Ramos y el licenciado Ramírez y por renunçiaçión que de otra hizo Cristobal de Cepeda, canónigo de aquella Sancta Yglesia [...]²⁰.

Parecidas aspiraciones tendría su primo Alonso de Trujillo, quien también había recabado una *Información de oficio y parte* de la Real Audiencia para conseguir una probanza de méritos con el fin de obtener alguna merced o beneficio. Una y otra han sido igualmente útiles para esclarecer la biografía de Franco desde 1549 hasta su etapa final, a partir de 1575 ya como maestro de capilla de la catedral de México.²¹ Seguiré en mi exposición estas dos fuentes documentales custodiadas en el Archivo General de Indias de Sevilla, recurriendo a algunas notas aclaratorias contenidas en los trabajos citados de M. Gembero Ustárroz.

La época portuguesa de ambos músicos puede ser reconstruida en buena parte gracias a las informaciones facilitadas en el interrogatorio de Pedro de Liévana, chantre de la Catedral de Guatemala y más tarde provisor del obispado, amén de otros testigos. Así aparece en este último expediente de probanza de méritos y servicios de la Real Audiencia de Guatemala:

Preguntado que oficios y cargos a tenido el dicho Alonso de Trujillo, en qué partes e lugares e como e de qué manera los a usado el dicho Al^o de Trujillo y si dello a rredundado beneficio de Dios y la conciencia de Su Majestad a sido descargada y si a dado buena dotrina con su propia vida y costumbres e declare lo que sabe [...] no sabe los oficio y cargos

²⁰ PARES: Locus Cit., Imagen digitalizada 7/1

²¹ PARES: AGI, Guatemala, 112, N^o 17. Año 1571. Información de oficio y parte relativa a Alonso de Trujillo.

que haya tenido antes de este tiempo ni todo lo demás que la pregunta dice pero que a oído decir y es público y notorio que fue capellán del serenísimo rey de Portugal y que por no se contentar con el poco salario que allí tuvo, él con un primo suyo se vinieron a estas partes [...] e por ser el dicho Alonso de Trujillo [...] también diestro en el canto del órgano, de buena voz e buena persona, él y su primo (Hernando Franco) fueron a dar en la Isla Española [...] allí fueron muy bien acomodados más el dicho Alonso de Trujillo se juntó con el obispo de Cuba don Bernardino de Villalpando, electo por Su Majestad del obispado de Guatemala [...] con el dicho obispo vino a esta ciudad de Guatemala, donde le comencé a conocer y tratar [...] ²².

Se confirmaba que Trujillo había sido capellán del serenísimo rey de Portugal. Resultaba, también, evidente que en aquel tiempo fueran ya sacerdotes. El chantre Liévana reconocía que eran muy conocidos en Lisboa como buenos eclesiásticos y excelentes músicos. El mismo Pedro de Liévana decía lo que sigue en el expediente de probanza de Hernando Franco, respecto de su paso por Portugal hasta su llegada a La Española (ca. 1549-ca. 1561):

Es público e notorio que fue el dicho Hernando Franco maestro de capilla de un Ospital que tiene el rey de Portugal en la çibdad de Lisboa, e por tener poco salario e no poderse sustentar el dicho Hernando Franco, juntamente con Alonso Truxillo, su primo, por ser tan buenos eclesiásticos en el canto de órgano, buena boz e de buena persona, se fueron a la Ysla Española, donde el dicho Hernando Franco fue cura de la Yglesia Cathedral della. Aunque de los subçesos de la mar llegaron

²² AGI, Locus cit.

allí perdidos e destroçados e allí fueron muy bien acomodados, después de lo qual, queriendo el dicho Hernando Franco pasar a estas partes, e no se contentando con aquello, se juntó con el obispo de Cuba don Bernardino de Villalpando, a quien Su Majestad avía hecho merced del obispado de Guatemala e se venía a residir a su silla, e con el dicho obispo vino el dicho Hernando Franco a esta çibdad de Guatemala, donde este testigo le començó a ver e conocer e tratar [...] ²³.

Como se ha traslucido de los testimonios, las retribuciones económicas escasas no les permitían vivir de manera desahogada. Decidieron, en consecuencia, abandonar Portugal para trasladarse a América, primero a la Isla Española, después a Cuba, donde conocerían al dominico fray don Bernardino de Villalpando. Poco más de un año después, por último, se trasladaron a Guatemala, contando con el favor de Villalpando, recién nombrado obispo de esta provincia, al que les unía una estrecha relación de afecto y consideración, labrada durante la estancia común en Santiago de Cuba.

Hasta ahora ha podido documentarse de manera bastante fiable, gracias sobre todo a los trabajos de R. Stevenson y de Lara Cárdenas, que Jerónimo y Lázaro del Álamo, Hernando Franco y Alonso de Trujillo embarcaron en Sevilla en 1554 con destino a la Isla de Santo Domingo.²⁴ Acompañaban a su viejo conocido de los veranos en El Espinar, el licenciado Mateo Arévalo Sedeño, regidor de Segovia, un personaje acaudalado e influyente, que había sido destinado como oidor a

²³ PARES: AGI, Locus cit., N° 13. Años 1571-72

²⁴ STEVENSON, R., "Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México", *Heterofonía*, Vol. II, N° 11, marzo-abril, 1970, pág. 4. También, en LARA CÁRDENAS, Juan Manuel. *Hernando Franco (1532-1585)*. Obras. Vol. I. México, 1996, pág. XV

la Real Audiencia de Guatemala. Todos formaban parte del séquito del abulense fray Alonso de Montúfar, recién nombrado arzobispo de México, de cuya sede tomaría posesión el 23 de junio de 1554, tras una penosa travesía atlántica. De todas estas informaciones daría cuenta el propio Mateo Arévalo Sedeño muchos años después ante el Santo Oficio, según Lara Cárdenas.²⁵ El dominico fray Alonso de Montúfar, arzobispo electo de Nueva España, estaba destinado a ser un hombre clave en la reestructuración y promoción de la capilla musical de la catedral de México, a la que dotó de nuevos estatutos.

Resulta verosímil, pues se cuenta con una suficiente base deductiva, que tanto Franco como Trujillo viajaran también bajo el amparo del licenciado Mateo Arévalo Sedeño. R. Stevenson, aunque no llegó a aportar pruebas irrefutables, siempre sostuvo que Arévalo Sedeño fue quien aceptó como criados en su séquito a los músicos Hernando Franco, los hermanos Lázaro y Jerónimo del Álamo y Alonso de Trujillo, a quienes conoció en los veranos de El Espinar en su época de colegiales.²⁶

Como es sabido, todos los viajeros debían contar con un permiso o licencia de traslado a Indias expedido por la Casa de Contratación de Sevilla, sujeto entonces a algunas limitaciones. Los costos de tramitación y la espera en Sevilla exigían disponer de unos medios económicos no al alcance de cualquiera, aparte de la condición de ser españoles, con limpieza de sangre, solteros o acompañados de su mujer o

²⁵ LARA CÁRDENAS, Juan Manuel. *Locus Cit.*, pág. XV

²⁶ GEMBERO USTÁRROZ, María. "El compositor español Hernando Franco (1532-1585) antes de su llegada a México: Trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemama", *Latino Americana Music Review*, Vol. 26, N° 2, 2005, pág. 273.

con su permiso, si fueran casados. La única posibilidad de obviar los cuantiosos gastos de tramitación era pasar como criados o pajes al servicio de pasajeros dignatarios. En la época que nos ocupa, la Corona había establecido una restricción de las licencias de embarque a los religiosos regulares.²⁷ No ha podido hallarse la autorización o licencia de embarque de Franco y Trujillo. Bien pudo ser que, a pesar de disponer de licencia, no apareciesen contabilizados por error u omisión, no figurando, en consecuencia, en los libros de asiento de pasajeros a Indias. Por otro lado no todos los pasajeros a Indias disponían, sin embargo, de la real licencia o pasaporte del Consejo de Indias, sin que tenga que entenderse por fuerza que su causa fuese que no realizaran tal travesía.²⁸

Nadie discute hoy día la existencia de una emigración clandestina de distintas causas. Clandestina y en unas condiciones deplorables por ausencia del más mínimo confort. Penalidades sin cuento narraría el padre fray Tomás de la Torre en su viaje a bordo del navío San Salvador en 1544, pocos años antes de que lo hiciera Hernando Franco:

Primeramente el navío es una cárcel muy estrecha y fuerte de donde nadie puede huir aunque no lleve grillos o cadenas [...] es grande la estrechez y el ahogamiento y el calor, la cama en el suelo, algunos llevan

²⁷ Felipe II quiso modificar el modelo de intervención evangelizadora y de implantación de la Iglesia en las provincias ultramarinas restando el papel asignado a las órdenes religiosas en beneficio del clero secular con el objetivo de lograr una estructuración más jerárquica, centralista, regalista, más acomodada al perfil netamente urbano de la Iglesia en la metrópoli.

²⁸ GEMBERO USTARROZ, María. "El compositor español Hernando Franco (1532-1585) antes de su llegada a México: trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala", *Revista Latinoamericana de Música*, 2005, N° 2, págs. 5-6

colchoncillos pequeños y duros de lana de perro [...] hay en el navío mucho vómito y mala disposición (diarrea), que van como fuera de sí [...] la sed es increíble, acreciéndola la comida de bizcocho y cosas saladas [...] hay infinitos piojos que comen a los hombres vivos y la ropa no se puede lavar porque la corta el agua del mar [...] llégase a esto cuando hay salud no tener donde recogerse un poco y estar siempre sentados que no hay donde pasear [...]»²⁹.

Aunque cumplido el viaje con vida, con relativa frecuencia las secuelas en términos de salud acompañarían ya a los viajeros durante años y, a veces, toda la vida. Frecuentes eran los procesos diarreicos crónicos de origen bacteriano que acababan debilitando poco a poco la salud hasta la consunción. Poco sabemos del vigor físico de Hernando Franco, pero no parece exagerado pensar que las condiciones insalubres le pasaran factura, muriendo en plena madurez cuando contaba con tan solo 53 años de edad. Su salud, en su última etapa, no debió ser buena. En 1585 fue relegado de las tareas formativas de los infantes de coro, a consecuencia de las quejas recibidas sobre su apagada dedicación docente, sintomática de una salud en extremo precaria. No otra explicación cabe para justificar esta falta habiendo sido, desde su infancia de colegial en Segovia, una persona con una trayectoria personal y profesional irreprochables.

²⁹Tesis doctoral de Javier Marín López en http://www.javiermarinlopez.com/documentación/Libros%20como9620autor/Musica_y_musicos_dos_mundos_Tesis_Doctoral.pdf, pág.283 (consultada el 6-VII-2015). Se vale el autor de la obra de Martínez, José Luis, *Pasajeros de Indias: Viajes trasatlánticos en el siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica de España, 2001.

Una vez establecidos en la Isla Española, Hernando Franco fue cura y maestro de capilla de la catedral de Santo Domingo. Santo Domingo había sido gobernada recientemente por Nicolás de Ovando, excomendador alcantarino de Lares, que incluía a su Galizuela natal. Allí en Santo Domingo, el gobernador Nicolás de Ovando había fundado otra Lares, Lares de Guayaba, en recuerdo de la Lares extremeña de la que Galizuela era entonces una pedanía o arrabal. Allí permaneció en torno a dos años cumpliendo a la satisfacción de todos. Así lo afirmaba el testigo Pedro Martín, estante en la ciudad de Santiago de Guatemala, en la *Información de Oficio y Parte* recabada de la Real Audiencia:

Abía ocho años poco más o menos que este testigo conosció al dicho Hernando Franco en la ciudad de Sancto Domingo de la Ysla Española, en la Yglesia Cathedral della fue maestro de capilla tiempo y espacio de dos años poco más o menos[...]³⁰.

Alonso de Trujillo ejerció como cura en la Isla Española, mientras que Hernando Franco, al frente de la capilla musical de la catedral de Santo Domingo, desarrolló una intensa labor docente.³¹ Hacia 1563, por un periodo aproximado de un año, Hernando Franco pasó a ser cura y maestro de capilla en Santiago de Cuba. Así lo hacía ver en dicho expediente informativo el testigo Luis García:

³⁰ AGI, Guatemala, 112, N^o 13.

³¹ GEMBERO USTÁRROZ, María. "El compositor español Hernando Franco (1532-1585) antes de su llegada a México: trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala", *Latin American Music Review*, Universidad de Texas, Vol. 26, N^o 2, pág. 280.

E así mismo le vio este testigo que el dicho Hernando Franco sirvió de maestro de capilla de la cibdad de Santiago de Cuba de la Ysla de La Habana, tiempo de un año poco más o menos, y le vio este testigo que sirvió el dicho cargo de maese de capilla y sacerdote con toda diligencia y cuidado, cathólica y cristianamente, confesando a todos los que se ofresçió y administrando los sanctos sacramentos, y esto responde, y es la verdad³².

Cuando en febrero de 1564 Villalpando fue promovido a la sede episcopal de Guatemala, se llevó consigo a los inseparables primos Hernando y Alonso. De los años que Franco permaneció en Guatemala contamos con valiosas informaciones facilitadas el 14 de febrero de 1571 por los testigos de su expediente informativo, Pedro Girón, vecino de Santiago de Guatemala, y Luis Miguel Pimentel, vecino y alcalde ordinario de la capital de Santiago de Guatemala. Durante un periodo inicial, que finalizó en 1569 con su nombramiento como maestro de capilla de la catedral de Santiago de Guatemala, sus primeros empleos estuvieron relacionados con labores pastorales, evangelizadoras y catequéticas. No hay testimonios que contengan menciones a actividades suyas relacionadas con la música. Tan solo constan las referidas a su dedicación como cura y vicario en varias poblaciones indígenas y de españoles, diseminadas por la franja costera del Pacífico.

Es posible, no obstante, que durante los años iniciales mantuviera alguna actividad relacionada con la música que le sirviera para conectar con los indígenas guatemaltecos. Los cánticos se habían revelado como un instrumento muy efectivo para atraer a los indios. La música

³² AGI, Locus cit.

européa llevada hasta allí por misioneros, como los autos sacramentales y el teatro, en general, jugarían un papel decisivo en la inculturación y evangelización de las poblaciones autóctonas. Resulta poco verosímil que Hernando Franco no la utilizara, incluso valiéndose del idioma vernáculo, como una herramienta muy útil para la catequesis y evangelización en los pueblos de indios. Su amor a la música, su labiosidad y talento y la constatación práctica del canto como herramienta catequética valiosa no hablan a favor de que, durante su etapa pastoral inicial en Guatemala, se mantuviera alejado del canto religioso.

Los naturales guatemaltecos, muy apegados por su cultura a los ritos religiosos, la música y la danza, fueron seducidos por las muestras de la música polifónica española y europea, vocal e instrumental, llevada hasta allí por clérigos regulares y seculares. Las representaciones de autos sacramentales, de otras piezas teatrales y los cantos religiosos fueron utilizadas como vehículos de transmisión de los principios de la fe y la religiosidad católicas. En los pueblos de indígenas de Guatemala y México, los jóvenes que solían ayudar al sacerdote, acababan formando un coro o capilla que actuaba los domingos en la iglesia, cuando los clérigos disponían de tiempo y buena voluntad.³³ Sus primeros destinos en Guatemala, hasta ser nombrado maestro de capilla de la catedral de Santiago, estuvieron relacionados con tareas sacerdotales catequéticas y de administración de los sacramentos en el medio rural. De una manera muy especial recibió el encargo episcopal de velar en los pueblos de indios porque no se emborrachasen ni cometieran hechicerías, amancebamientos ni otros escándalos mayores.

³³ O'FLAHERTY, Edward. *Iglesia y Sociedad en Guatemala (1524-1563)*. Sevilla, Univ. Sevilla, 1984, pág. 73.

Primero estuvo en los pueblos de españoles de La Trinidad y San Miguel. El obispo Villalpando le proveyó del curato de la villa de La Trinidad, donde residían muchos españoles, desempeñando el sacerdocio con mucha dedicación y "cuidado"; después tendría a su cargo como cura y vicario otros pueblos de españoles y de indios:

El obispo don Bernardino de Villalpando le proveyó de cura de la villa de La Trinidad [...] pueblo donde residen muchos españoles, donde ay mucho trato (comercio) porque es puerto de mar [...] usó el dicho oficio y cargo de cura con mucha diligencia, solicitud y cuidado.

El dicho obispo proveyó al dicho Hernando Franco por cura de la villa de San Miguel [...] y del pueblo de Uçelotlan [...] y sabe este testigo que, después, fue proveido por cura y vicario del pueblo de Nauçalco, residiendo en dicho pueblo hasta que vino a esta çibdad por maestro de capilla [...] ³⁴.

El otro testigo, Luis M. Pimentel, corroboró fielmente las declaraciones de Pedro Girón. El 30 de septiembre de 1566 fue designado cura y vicario de Oçelatlán y sus anejos:

Nos, don Bernardino de Villalpando [...] vos nombramos y proveemos por cura y vicario del pueblo de Oçelatlán, con las demás visitas a él anexas, para que en ellos podáis administrar los sanctos sacramentos a todos sus vecinos y moradores [...] Tendréis mucho cuidado que todos sépanla dotrina cristiana, no consintáis pecados públicos ni secretos, en especial hechicerías, borracherías, amañebados ni otros

³⁴ PARES: AGI, Locus cit.

peccados semexantes [...] guardaréis en todo y por todo la Quarta Sagrada Signodo (IV Sínodo episcopal) que se celebró en esta Santha Yglesia Cathedral de Santiago por el mes de octubre [...]»³⁵.

Un año después, el 28 de septiembre de 1567, recibió el nombramiento de cura y vicario de los pueblos de indios de Nahuizalco, Apaneca, Quezalcoatitán y algún anejo más.

Todos los testigos aportados al expediente informativo incoado por la Real Audiencia a propuestas de Hernando Franco, para hacer la probanza de sus méritos y servicios, coincidieron en el reconocimiento pleno del buen cumplimiento de sus funciones pastorales y su señalada dedicación a la catequesis tanto de españoles como de indios, lo que implicaba un cierto grado de conocimiento de la lengua vernácula. De todos los testimonios recabados en su expediente informativo, en relación con su estancia y ministerio como cura y vicario en Nahuizalco, tiene especial valor el vertido por el escribano Juan López de Acuña, en funciones de notario del Visitador General Pedro de Liévana:

En el tiempo que estuvo en el pueblo de Nahuzalco hizo mucho provecho a los naturales con su doctrina, vida y exemplo, y los tenía muy doctrinados e instruidos en las cosas de la iglesia y de su sancta fe cathólica, administrándoles los sacramentos y predicándoles el Sancto Evangelio con mucho cuidado y diligencia, e sabe este testigo que, estando el chantre don Pedro de Liévana en el dicho pueblo [...] como Visitador general que a la sazón lo era del obispado de Guatemala, se informó de su vida, costumbres, doctrina y exemplo, y todos dezian

³⁵ PARES: AGI, Locus cit., Imagen 5/1

averlo hecho muy bien y bibido muy honestamente y hubo testigo que dixo que el dicho Fernando Franco avía bibido como una buena doncella, el qual (testimonio) este testigo tomó y hesaminó porque yva por notario del dicho Visitador [...]³⁶.

En numerosos pueblos de indios grupos de jóvenes bajo la coordinación del cura ecónomo del lugar, llegaron a constituirse como coros o pequeñas capillas musicales, como ya se ha dicho. En el I Concilio Provincial Mexicano de 1555 pudo constatarse la elevada cantidad de capillas musicales, con sus cantores y ministriles, que había en los pueblos de indios³⁷.

Dos himnos dedicados a la Virgen María –*Santa María e! in ilhuicac y Dios itlazo nantzine*–, escritos en náhuatl, el idioma vernáculo más extendido, uno un pequeño motete a cinco voces y el otro, un villancico a cuatro, le han sido atribuidos atinadamente, a mi parecer, a Hernando Franco durante su etapa guatemalteca. Este periodo de su vida fue muy creativo como compositor de música catedralicia. Fue, además la etapa en la que, teniendo una mayor actividad catequética y pastoral, mantuvo una relación muy estrecha con las poblaciones de indios en proceso de evangelización. Así lo evidencia su extenso repertorio contenido, por fortuna, en los cuatro libros de polifonía que aún se conservan en los archivos de la catedral de Santiago de Guatemala. Fran-

³⁶ PARES: AGI, GUATEMALA, 112, N°13. Imágenes 1/10 y 1/11. Respuesta a la pregunta 6 del Interrogatorio

³⁷ TURRENT, Lourdes. *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana de México, 1790-1810*. México, 2013, pág. 47. Sobre la realidad de los pueblos de indios en Guatemala y su evangelización consultar O'FLAHERTY, Edward. *Iglesia y sociedad en Guatemala (1524-1563)*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1984.

co, por fascinación, por astucia catequética o por ambas razones, utilizó esta lengua mayoritaria entre la población indígena.

En 1569 el obispo Villalpando le nombró finalmente maestro de capilla de la catedral de Santiago de Guatemala, desarrollando una labor encomiástica que contó con la general aprobación. Varios de los testigos que depusieron en su Información de oficio y parte en 1571, destacaron precisamente que mantuvo el puesto después de diciembre de 1570, a pesar de haber fallecido el obispo Bernardino de Villalpando. Pedro de Liévana, chantre de la catedral de Guatemala, llegó a decir que Franco era tan buen músico que podría servir como maestro en las mejores catedrales de la metrópoli:

Fue traido por el dicho Obispo a esta Santa Yglesia Catedral de Guatemala, donde al presente está como maestro de capilla, donde podrá aver dos años poco más o menos que sirve el dicho cargo de maestro con mucha autoridad, bondad e diligencia [...] e tan a contento de todos por ser tan abil y suficiente que al parecer deste testigo puede ser maestro de capilla según su abilidad en la Yglesia Catedral de la çudad de Toledo u otras [...] e aunque con la muerte del obispo susodicho muchos clérigos an sido rremobidos de sus ofiçios e trocados por otras partes e lugares, el dicho Hernando Franco se queda y está al presente en el dicho su ofiçio de maestro de capilla en paz y en gracia de clérigos y legos [...] ³⁸.

Dentro de sus declaraciones, Pedro de Liévana, añadía algo que resulta especialmente relevante:

³⁸ PARES: AGI, GUAEMALA, 112, N^o 13. Declaración del entonces provisor del Obispado Pedro de Liévana, imágenes 2/2-3.

[...] El dicho Hernando Franco es hombre de buen entendimiento e parece de edad de más de quarenta años, e así lo demuestra en sus palabras aberse criado desde niño en la iglesia, por que está muy bien instruido en todas las ceremonias del coro e del altar y en todas las demás cosas tocantes a la iglesia y es muy buen eclesiástico, e tanto que una yglesia Cathedral como esta tuviera razón de enviar por el dicho Hernando Franco o por su primo Alonso de Trujillo a Sevilla o a otras partes más ditantes para aprovecharse de los susodichos en el ofiçio e ministerio, que en esta Santa Yglesia haze de maestro de capilla y de cantor³⁹.

Durante su periodo de maestro y cantor de buena voz de la capilla musical de la catedral de Santiago de Guatemala, formaron también parte de la misma el organista Gaspar Martínez, que construyó en 1571 un órgano grande para la catedral, los cantores Marcos Tello, contrabajo, Alonso de Trujillo y Jerónimo del Álamo, sus antiguos compañeros de estudios en Segovia, el ya citado chantre Pedro de Liévana y el sochantre Juan de Gamboa. María Gembero Ustárroz recopila más detalles de la composición de esta capilla musical en los tiempos en que fue dirigida por Hernando Franco, cuyo coro catedralicio llegó a estar formado por catorce adultos y ocho muchachos⁴⁰.

Francisco de Pedrosa, catedrático de Gramática en Santiago de Guatemala, uno de los cuatro testigos de oficio, declaraba a este respecto que

Es muy buen eclesiástico, de muy buena boz, e a compuesto muchas e muy bunas obras [...] la merced que Su Majestad le hiziere sea entre

³⁹ PARES: GUATEMALA, Locus cit.

⁴⁰ GEMBERO USTÁRROZ, María, Locus cit., pág. 312.

españoles, porque el dicho Hernando Franco no sabe tan bien la lengua como es neszesario, e si se diese a aprendella la hablaría presto, por ser persona ábil e de hedad para aprendella⁴¹.

En su informe final, la Real Audiencia, incorporado como un parecer, que solía ser determinante para la decisión que finalmente adoptase el Consejo de Indias, señalaba al término de los interrogatorios que Franco no conocía suficientemente las lenguas de los pueblos indígenas. Se trataba de una afirmación bastante gratuita y sorprendente, pues resultaba público y notorio que había ejercido el sacerdocio en pueblos de naturales en la cornisa atlántica de Guatemala. Parece ser que la razón última de este juicio poco veraz sería la de las reticencias del cabildo de la catedral, muy renuente a cualquier traslado de un hombre tan valioso para la comunidad eclesial.

El tema nos conduce de lleno a otro debate no definitivamente resuelto: su discutida autoría de dos famosas piezas polifónicas en lengua náhuatl contenidas en el Códice Valdés. Se trata de las plegarias o himnos a la Virgen a las que ya me he referido más atrás. De ser cierta la atribución, como así opinan Estrada, Lara Cárdenas, Stevenson, Javier Marín y otros estudiosos, no cabe duda alguna de que Hernando Franco conocía - consciente de la necesidad de promocionar las lenguas indígenas para expandir su música y sus creencias - al menos el idioma náhuatl, la principal lengua nativa en el virreinato de Nueva España. Es posible que se familiarizara con las nociones básicas y el vocabulario elemental de dicha lengua durante su permanencia en

⁴¹ PARES: AGI, GUATEMALA, 112, N^o 13. 1571-72. Información de oficio y parte sobre Hernando Franco.

pueblos indígenas en la costa atlántica de Guatemala que, después, perfeccionó durante su estancia en México.

Es también muy probable que Hernando Franco conociera en la ciudad de México a Bernardino de Sahagún, que en 1583 publicó su *Psalmodia Christiana*, colección de textos en náhuatl para ser cantados por los indígenas. Como dice María Gembero, ese ambiente, en el que se intentaba que los misterios del Evangelio fueran transmitidos a los indígenas en su propio idioma, pudo ser también el que inspirase las dos piezas polifónicas en náhuatl del Códice Valdés⁴².

3. HERNANDO FRANCO, MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

A finales de 1574, Hernando Franco llevó a cabo un nuevo traslado, en esta ocasión a México, la capital del virreinato de Nueva España, de cuya catedral metropolitana sería nombrado maestro de capilla con todos los pronunciamientos favorables el 20 de mayo de 1575.

Un hombre de una exquisita formación y de reputada conducta, que se ganó enteramente la confianza de todos los que le conocieron, accedió a la plaza de maestro de capilla de la catedral de México, la de mayor relevancia de toda la América virreinal, por nombramiento directo sin edictos, concurso ni examen previo o recomendaciones especiales, más allá de la anuencia del arzobispo Pedro Moya de Contreras. Llegaría así la mejor ocasión para demostrar sus extraordinarias virtudes de músico polifonista, compositor e intérprete musical.

⁴² GEMBERO USTÁRROZ, María, *Locus Cit.*, págs. 287-288.

Los tres grandes lugares de sonoridad ritual instaurados en las catedrales españolas durante siglos fueron trasladados hasta Nueva España para hacer partícipe a su catedral de esta tradición secular. Se trataba del altar mayor, lugar desde el que los oficiantes entonaban las estrofas de canto llano durante la celebración de la misa o los oficios; el coro o tribuna, espacio capital flanqueado por los órganos y unido al altar por la gran crujía o pasillo central. Por último, un espacio sonoro adicional en todas las catedrales lo constituía el campanario con funciones de aviso, llamada e información. Las campanas de las catedrales en aquel tiempo regían el pulso de la vida ciudadana.

Desde el coro cantaban ministros, dignidades, músicos de voz, capellanes de coro e infantes. Los órganos, desde este lugar también, doblaban los cantos provenientes tanto del altar como del propio coro. En este principal espacio de sonoridad tenía también su cabida la capilla musical, que reforzaba la solemnidad de especiales celebraciones religiosas. Al frente de todo este aparato sonoro, un músico profesional, presbítero o no, compositor y director sobre quien recaía la máxima responsabilidad.

En la catedral de México el magisterio de capilla no llevaba anexo ninguna capellanía, por lo que el maestro no tenía que ser necesariamente presbítero, si bien la mayor parte de ellos se encontraron en esta situación personal. En el caso de Franco, esta circunstancia del presbiterado, ganada la admiración y la consideración de todo el cabildo catedralicio, le franqueó el camino para acceder al cargo remunerado de canónigo racionero por una provisión eclesiástica capitular del 10 de diciembre de 1581:

El arzobispo de México por carta a S. M. en el Consejo de Indias escribe que en aquella Iglesia había vacado una ración, y que ha seis años que sigue en ella de Maestro de Capilla Hernando Franco, hombre de muy buena vida y exemplo que entiende muy bien la música y composuras, es muy diestro y ha puesto la capilla con mucho orden y que en él está muy bien empleada esta ración y la iglesia recibirá utilidad y merced por tener mayor seguridad en su ministerio y atento a esto parece al Consejo que se le podrá hacer esta merced⁴³.

La propia curia eclesiástica, el Patronato Real, el Consejo de Indias, todas las instituciones relacionadas con la administración colonial, potenciaron hasta bien entrado el siglo XVII la presencia de músicos españoles en el virreinato de Nueva España. Ya de por sí la mejor formación, mejores habilidades compositivas y la superioridad técnica de los llamados *gachupines*⁴⁴ determinaba que encontraran, al otro lado del Atlántico, mayores posibilidades de éxito que las que le procuraba la España peninsular.

Las primeras músicas incorporadas al acervo cultural catedralicio mexicano fueron motetes, las cinco partes del ordinario de la misa y villancicos. En 1523 habían llegado los franciscanos fray Juan de Ayora, fray Juan de Tecto y fray Pedro de Gante. Comprendieron bien pronto la relevancia del canto para la difusión del Evangelio. En Texcoco, cerca de la capital de México, pusieron en marcha una escuela de música en la que los nativos aprendían canto llano o gregoriano, canto de órgano o polifonía, ejecución instrumental de música y construcción de instrumentos. Los frailes no tardaron en formar grupos corales e

⁴³ AGI, Consejo de Indias, Indiferente, 739, N^o 308, 1v

⁴⁴ Españoles que habían fijado su residencia en Nueva España y América Central.

instrumentales capaces de llevar a cabo representaciones de autos sacramentales como el de Adán y Eva de fray Juan de Liévana. Los indios, de rápido aprendizaje con frecuencia y de excepcionales condiciones musicales, se formaron con facilidad en las nuevas músicas y en la construcción de algunos instrumentos.

Aquella música, a veces con textos en náhuatl, íntimamente ligada a la liturgia católica, penetró con facilidad en la cultura indígena. El canto-baile náhua comenzó a ser a mediados del siglo XVI un espacio de evangelización, con cantares de letras de alabanza del Dios cristiano y enseñanzas catequéticas acordes con el pensamiento católico. También en su cultura vernácula, la danza o baile y la música ocupaban un lugar preferente en sus celebraciones culturales, como haría ver fray Pedro de Gante:

La gente común estaban como animales sin razón, que no les podíamos traer al gremio y congregación de una ygleia [...] sino que huían desto como el demonio de la Cruz (más luego que) empeceles a conocer (entendí) que toda su adoración dellos a sus dioses eran cantar y bailar delante dellas [...] y como yo vi esto [...] compuse metros (cantares) muy solemnes sobre la ley de Dios.

De esta manera que a V M he contado, vinieron a los principios y a la obediencia de la Santa Iglesia de V M⁴⁵.

En una Real Cédula dirigida la Provincial de la Orden de San Francisco de Nueva España se señalaba sin ningún asomo de dudas, que, para la evangelización de aquellas tierras

⁴⁵ *Códice franciscano del siglo XVI*, 1941, págs. 206-207

Habría menester indios que supiesen tañer ministriles altos e chirimías e sacabuches e flautas e algunos cantores de los que hay en los monasterios de vuestra Orden de esta provincia; porque con la música podría más brevemente atraer a los indios de las dichas provincias al conocimiento de nuestra Santa fe [...] ⁴⁶.

Las capillas musicales de pueblos de indios se formaban, con frecuencia, con el acompañamiento de instrumentos de viento metal y madera, cuerda y percusión. En 1531 fray Pedro de Gante, el primer maestro de música europeo en la catedral de México disponía de un coro de indios que actuaba los domingos. A él debemos, también, el primer *Catecismo en pictogramas* compuesto de 1.162 dibujos coloreados y destinado a la inculturación evangelizadora. No figuraba habitualmente el órgano en estas formaciones musicales, algo que, tenido como el instrumento emisor de sonidos más puros, sin apenas manipulación, se consideraba insoslayable. La música al servicio de la liturgia católica, entendida como el conjunto de ceremonias con las que se llevaba a cabo el culto divino, debía contar por fuerza con el concurso del órgano.

Según las Reglas de Coro dictadas por el arzobispo Alonso de Montúfar en 1570, con ocasión del reordenamiento estatuario de la catedral de México, separada de la de Sevilla en 1546, el órgano debería ser el principal acompañante de la música coral por su importan-

⁴⁶ <<Los Dominicos y el Nuevo Mundo>>, *Actas II Congreso Internacional*, Salamanca, 28 marzo-1 abril de 1989, Editorial San Esteban, Salamanca, 1990, pág. 273. También presta atención a esta cuestión nada baladí Lehnhoff, Dieter en *Espada y pentagrama, la música polifónica en la Guatemala del siglo XVI*, Guatemala, Universidad R. Landívar, 1986, pág. 77

te papel de apoyo al canto. Sin embargo, no estaba al alcance de cualquiera. Su laboriosa tarea de construcción y, por otro lado, los inconvenientes de su envío desde España, le convirtieron en un instrumento de alcance limitado. A pesar de las dificultades, la catedral de México contó bien tempranamente con este instrumento musical que se duplicó con un segundo órgano. Existen referencias cumplidas de su llegada a México muy pocos años después de la conquista de México-Tenochtitlan en 1521.⁴⁷

Por otro lado, el afán de hacer atractiva la liturgia de las misas y otras celebraciones religiosas, llevó a incluir a los nuevos y entusiastas feligreses nativos como intérpretes y cantores en las iglesias de poblaciones indígenas, valiéndose de una notable diversidad de instrumentos, la mayoría de fabricación propia. Hubo desde bien pronto una notable producción artesanal de instrumentos musicales. Tan prolija que fue objeto de regulación por parte del cabildo municipal de México en un reglamento del 30 de agosto de 1568, que incluía entre otras normas la de que los carpinteros fabricantes tuvieran que someterse a un examen previo de aptitud. Nada de extrañar que los excesos acabaran tropezando con las restricciones formalistas de la jerarquía eclesiástica. Una cédula real de 1561 trataba de poner fin a dichos excesos, que desvirtuaban el verdadero sentido de la música sagrada:

[...] en las iglesias de indios no se tañan trompetas durante el canto de los divinos oficios [...] que en el casi de haber chirimías y flautas, sólo las haya en los pueblos cabeza para que se presten a los sujetos en

⁴⁷ TURRENT, Lourdes, *Rito. música y poder en la Catedral Metropolitana, México, 1790-1810*. México, FCE, 2013, págs. 131 y ss.

los días de fiesta [...] las vigüelas de arco y los otros diferentes instrumentos queremos que del todo sean extirpados y exhortamos a todos los religiosos y ministros trabajen que en cada pueblo haya órgano, porque cesen los estruendos y estrépitos de los otros instrumentos, y se use en esta nueva iglesia el órgano que es instrumento eclesiástico⁴⁸.

La música sacra eclesiástica, en particular la misional, entendida como una bella arte más, pero sin desprenderla de una significación genuina litúrgica, llevada de España a México y Guatemala, jugó un papel decisivo en la evangelización. Mientras que la pintura, escultura, arquitectura, orfebrería, aportaban funciones puramente decorativas artísticas, la música religiosa era tenida como un arte especial, una plegaria solemne que, incorporada a las manifestaciones culturales, a la liturgia, nos llevaba a la presencia de Dios⁴⁹.

Franco llegó a México en plena madurez y con la máxima experiencia después de completar el rutilante periplo que le llevó de Lisboa, Santo Domingo, Santiago de Cuba y Guatemala. Aunque no de manera institucional, desde 1536 venía funcionando el cargo de maestro de capilla. A partir de 1539 lo fueron Juan Xuárez, Cristobal de San Martín, Lázaro del Álamo, - el viejo conocido de Segovia, primer compositor musical que tuvo la catedral de México, muerto en 1570 - , a quien sucedió el dominico alavés Juan de Vitoria, primer compositor de música escénica ultramarino. Tras la muerte en 1572 del arzobispo Alonso de Montúfar, dos años después accedería a esta dignidad arzobispal don Pedro Moya de Contreras. Formando parte de los actos

⁴⁸ TURRENT, L, *Locus Cit.*, en ENCINAS, Diego. *Cedulario indiano*. Cultura Hispánica, 1946, Vol. VI, pág. 48.

⁴⁹ LEHNHOFF, Dieter, *Locus Cit.*, págs. 93 y ss

celebrados con motivo de este nombramiento se representaron en México dos coloquios; uno titulado *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia mexicana*, del canónigo Juan Pérez Ramírez, y otro de Fernán González de Eslava, diácono, con idéntico contenido. Entre ambos coloquios se representó una farsa, según contó Lara Cárdenas, en la que se criticaba mordazmente la aplicación de las alcabalas, nuevos impuestos sobre ventas y permutas decretados por el virrey. La osadía le costaría a los autores y al compositor y director de la música escénica, Juan de Vitoria, el encausamiento judicial, la dimisión de Juan de Vitoria como maestro de capilla de la catedral y su posterior deportación a España. La llegada a México de Hernando Franco en 1574 puede considerarse como providencial. El ilustre compositor extremeño, descontento por la penuria de sus ingresos económicos, buscaba allí, junto a su amigo Gerónimo del Álamo y su primo Alonso de Trujillo, un empleo mejor remunerado. Así sucedería según quedaba constancia en las actas del cabildo catedralicio:

El viernes 20 de mayo de 1575 se recibió como maestro de capilla en lugar de Juan de Victoria que dixeron se había despedido, al padre Hernando Franco⁵⁰.

Entre los canónigos asistentes a aquel cabildo se encontraba el doctor Francisco Cervantes de Salazar, rector de la Real y Pontificia Universidad de México y cronista de la ciudad. La dirección de Franco, alentado por el arzobispo Moya Contreras, un entusiasta de la música

⁵⁰ Archivo Catedral de México, *Actas Capitulares II*, fol. 308; de donde lo toma Lara CÁRDENAS, J. M., *Hernando Franco (1532-1585)*. Obras. Vol. I, México, 1996, pág. XVI

catedralicia, trajo consigo un gran salto cualitativo en la evolución tímbrica, en su nivel técnico y en la amplitud del repertorio tras enriquecer su archivo musical. En Nueva España se produjo por contagio un brillante desarrollo de dicha música, no sólo la de su capilla de la catedral mexicana, sino también, las de las otras catedrales e iglesias del virreinato. El cabildo contrató en régimen de exclusividad a nuevos cantores y ministriles a quienes se aumentó el salario.

Del buen grado de satisfacción tanto del arzobispo como de los miembros del cabildo con el funcionamiento de la capilla del maestro Franco, da cuenta la carta que Pedro Moya de Contreras dirigía a Felipe II el 30 de octubre de 1580, solicitando para el padre Hernando la canonjía vacante por muerte del canónigo Manuel de Nava:

En seis años que es maestro de capilla Hernando Franco, [...], de edad de más de cuarenta y cinco años, sacerdote de muy buena vida y empleo, y entiende bien, y en la musica y compostura (composición) es tan diestro y suficiente cuanto se puede hallar en España, y así ha puesto la capilla en mucho orden; siendo vuestra majestad servido de hacerle merced estaría en él bien empleada esta ración y la Yglesia recibiría utilidad y merced por tenerle con mas seguridad en su ministerio⁵¹.

Tomada posesión de su plaza, Franco había adoptado como primera medida de gobierno y dirección de aquella capilla musical la de la formación de ministriles y cantores, disponiendo personalmente el repertorio de cantos figurados para cada ocasión. Estaban establecidos, así constaba en la regulación, dos tipos de canto para misas, oficios y

⁵¹ AGI, México, 336. También en Lara Cárdenas, J. M., *Locus Cit.*, pág. XVII.

celebraciones litúrgicas: el llano, conocido comúnmente como gregoriano, que estaba a cargo o bajo la dirección del sochantre y el canto polifónico o figurado, que se interpretaba bajo la batuta del maestro de capilla.

Por otra parte, los miembros del cabildo catedralicio debían cumplir con los oficios de servir al altar, cantar las divinas alabanzas y celebrar las funciones sagradas propias. Dicho de manera figurativa, debían servir de mediadores entre Dios y la feligresía en los actos de culto – misas y oficios u horas canónicas-, valiéndose del canto sagrado. Canto o cantar, valga la indicación, no en el sentido de recitar o de leer en voz alta, sino de entonación de los textos, para cuya función recibían la necesaria formación. Chantre, sochantre y maestro de capilla eran los responsables de la preparación musical de los miembros del cabildo y de los componentes de cada capilla catedralicia, las voces y los ministriles. El conjunto músico-vocal interpretaba en el escenario de la catedral su ritual sonoro que, en aquellos tiempos en la Nueva España virreinal, convertido en una herramienta de aculturación, cumplía con funciones de socialización y educación, sin desdeñar la belleza formal sonora, su función estrictamente litúrgica y su capacidad de excitar sentimientos piadosos y religiosos en los fieles comunicándoles con su Dios. La música, dirigida al espíritu de los oyentes, se constituía así en un lenguaje especial, una percepción/ *gestalt* singular, capaz de poner en comunicación el alma del creyente con su Dios.

La carencia en Nueva España de una imprenta específicamente musical, impedía en aquel tiempo tanto la reimpresión de obras musicales conocidas como la publicación de nuevos textos musicales. A este contratiempo se añadía la carestía y escasez del papel, controlado inten-

cionadamente por la Corona. El resultado fue que se estableciera una fuerte demanda bibliográfica de España, en especial de libros de música sagrada, particularmente del hispalense polifonista Francisco Guerrero, el más demandado en México, Puebla y Guatemala. Las obras de los grandes polifonistas Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria, llegaban a México al tiempo que los impresores europeos y españoles las daban a conocer en toda Europa. Los repertorios musicales de Sevilla, Toledo y de otras catedrales se copiaban y distribuían en México, Puebla, Cuzco, Guatemala. En Cuzco, probablemente también en Guatemala, en 1569 ya se manejaban en sus capillas un ejemplar del Libro de Misas de Morales, publicado en Roma en 1544.⁵² Con el fin de homogeneizar las manifestaciones culturales en todos los territorios del virreinato, se daba un acuerdo tácito de aceptación exclusiva o muy preferente de las composiciones de polifonía procedentes de España, frente a las obras procedentes del resto de Europa.

Siempre estaría atento a las novedades musicales españolas, sobre todo la de los polifonistas sevillanos, o a aquellas obras que por su calidad, debían formar parte del acervo musical de la catedral de México. Las bodegas de las carabelas no siempre transportaban el oro y la plata, cargando también con otros tesoros más preciosos y mucho más livianos. Me refiero a los libros de música sagrada que condujeron a una inculturación litúrgica de los países americanos de destino.

En 1580, Hernando Franco, un lustro al frente ya de su capilla musical, elevó una petición al cabildo catedralicio mexicano solicitando la compra del libro de misas de Francisco Guerrero, editado en Paris en

⁵² CLARO, Samuel. "La música virreinal en el Nuevo Mundo", *Revista Musical Chilena*, Año XXIV, 1970, N° 110, págs. 7-34

1566, que debió conocer en su etapa de maestro de capilla en Guatemala, según la apreciable opinión de Javier Martín⁵³:

Ilmo y Reverendísimo señor

Fernando Franco maestro de capilla de esta santa iglesia digo que un libro de las misas de Guerrero que el sochantre hubo de Rufino el Librero es muy provechoso y aún necesario para el culto divino por ser como es tan excelente música.

A vuestra señoría suplico sea servido mandar comprar que en el precio el señor tesorero y yo lo tasaremos y en ello recibiré merced y esta santa iglesia servicio⁵⁴.

Para justificar aquel gasto, hacía ver en su escrito su utilidad litúrgica, haciendo especial hincapié en el hecho de tratarse de una << excelente música >>. Franco, al corriente de las novedades en composiciones de música sagrada en España, interesado por disponer de un repertorio completo de las piezas polifónicas de autores españoles del momento, suplicaba del Cabildo la adquisición de una publicación de Guerrero, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. El cabildo atendió su petición adquiriendo un ejemplar por un importe de cuarenta pesos, una cantidad ciertamente elevada⁵⁵.

⁵³ MARTÍN LÓPEZ, Javier. "Por ser como es tan buena música: La circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México", *Concierto Barroco: Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Univ. de La Rioja, 2004, págs 213-216.

⁵⁴ MARTÍN LÓPEZ, Javier, *Locus Cit.*, pág. 225

⁵⁵ México D.F., Archivo Histórico Arzobispado de México. Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral metropolitana, Caja 183, Exp. 25, carta febrero 1580. **OJO**

En 1554, Francisco Guerrero ya había viajado a Portugal para ofrecer esta publicación, un libro de misas editado en París, al rey Juan III.⁵⁶ El maestro Hernando Franco en 1580 instaba al Cabildo para que adquiriese el libro:

Es muy provechoso y aún necesario para el culto divino por ser como es tan grande música, a vuestra señoría suplico sea mandado de comprar que en el precio el señor tesorero lo tasaremos y en ello recibiremos en esta santa iglesia servicio [...]⁵⁷.

La mayor parte del repertorio impreso del polifonista sevillano fue tempranamente conocido y muy bien acepado en la catedral de México. Es, fuera de toda duda, el polifonista español más representado tanto en los archivos de la catedral mexicana como en los de Puebla, muy por delante de Hernando Franco y de Juan Gutiérrez de Padilla.

Sin que conozcamos las causas, Franco pasó por dificultades económicas severas en su primer tiempo de maestro de capilla en la catedral de México. En 1579, agobiado por el pago de una deuda contraída con el corregidor Rodrigo Sánchez de Obregón, acudió en demanda de ayuda al cabildo catedralicio que gustosamente le facilitó 500 pesos "a cuenta de los 4.000 que el maestro Franco y el cura Trujillo

⁵⁶ DABRIO GONZÁLEZ, María T. "La capilla musical de Don Cristóbal de Rojas en la Catedral de Córdoba", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 1991, N° 4, pág. 112 En 1561, Guerrero publicó en Lovaina su *Magnificat* y, tiempo después, en 1570, un libro de motetes en Venecia..

⁵⁷ Localizada en México D.F., Archivo Histórico del Arzobispado de México, Cabildos, Museo Catedral/ Catedral Metropolitana, C.183, Exp.25. De ahí lo toma Marín López, Javier en su artículo: "Polifonía de la Catedral de México", *Historia Mexicana*, Vol. LII, N° 4, abril-junio, 2003, pág. 1089

debían", entendiendo "a que esta dicha iglesia se tiene por muy bien servida de ellos" de manera que accedía con complacencia a enviarle el dinero al corregidor, ordenando que "las sumas erogadas entrasen en sus libramientos como las demás"⁵⁸.

Digamos que el comportamiento del cabildo catedralicio fue generoso con ambos músicos, satisfaciendo su necesidad de liquidez económica. Tenía que ver este tratamiento preferencial con el grado de satisfacción que su tarea al frente de la capilla más importante del virreinato había provocado de manera unánime en la institución capitular. Una vez más, Hernando Franco daba ocasión al reconocimiento público o en privado de su portentosa labor.

Sin embargo, como consecuencia de los cuantiosos gastos generados por la construcción de la nueva catedral, el 6 julio de 1582 se produjo una bajada general de salarios de los músicos integrantes de la capilla de la Catedral de México. La reducción drástica de los sueldos provocó las renunciaciones de Hernando Franco y de su primo el cantor Alonso de Trujillo, además de otros músicos:

[...] Unánimes y conformes tratando en cosas del servicio de Dios [...] considerando que los salarios y gastos de cantores y ministriles [...] sobrepasaban y eran en más cantidad que la renta de la fábrica de ella y atento a la comisión que dieron al señor maestroescuela para que hablase al señor arzobispo sobre ello y la respuesta que dio determinaron de moderar los salarios de los dichos cantores y ministriles de la siguiente manera [...]

⁵⁸ CRUZ, Eloy. "De cómo una letra hace la diferencia", en [www: biblioteca.org.ar/libros/42010](http://www.biblioteca.org.ar/libros/42010), pdf. Pág.259 (consultado el 15-VI-2015). También en Lara CÁRDENAS, J. M., *Locus Cit.*, pág. XVII y en *Actas capitulares III*, fol.149.

El señor racionero Hernando Franco tenía de maestro de capilla 600 pesos de oro común, mandaronle quitar 3000 pesos de oro común, quedándole de salario 3000 pesos del dicho oro [...]

El cura Alonso de Trujillo tenía de salario de cantor 200 pesos de oro común, mandaronle quitar 50, quedándole de salario 150 pesos de oro común.

Notifiqué los autos atrás contenidos al señor racionero Hernando Franco, maestro de capilla de esta Santa Iglesia y respondió que él se despide por sí y por su primo Alonso de Trujillo [...] ⁵⁹.

No sabemos en términos de pérdida de poder adquisitivo qué representó para aquellos músicos el recorte salarial. Debió ser muy considerable, en particular para Hernando Franco, que lo vio reducido a la mitad. La respuesta airada de renuncia inmediata del maestro de capilla, un hombre ponderado en sus juicios, y no dado a excesos o radicalismos, no se hizo esperar. No se lo pensó dos veces, arrastrando consigo en aquella dejación de funciones, un verdadero plante o huelga de gargantas mudas, a una buena parte del resto de los componentes de la capilla musical. La verdad es que las dificultades económicas y la falta de liquidez que sufría desde tiempo atrás la capilla catedralicia habían desembocado en una situación verdaderamente crítica. Ministriles y cantores se apropiaban de enseres, alhajas y objetos del culto divino en pago por los salarios atrasados.

⁵⁹ Tesis doctoral MARÍN LÓPEZ, Javier. *Música y músicos entre dos mundos: La catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Vol III, D.4, págs.4-5. Disponible en www.javiermartinlopez.com/documentacion/LibroS%20como9620autor/Musica_y_musicos_dos_mundos_Tesis_Doctoral.pdf, Vol.III, (Consultado el 4-VII-2015)

A primeros de julio el arcediano doctor Çurnero expuso a los miembros de la capilla la gravedad de la situación que, así se lo anticipó, obligaría a una dura reducción de la cuantía de los salarios. Así se hizo inmediatamente en la reunión convocada por el cabildo el día 6 de julio de 1582. Ante la renuncia de Hernando Franco, el arcediano ofreció su puesto al ministril Francisco de Cobarrubias y a su hijo Álvaro, quienes rehusaron. Tuvo que ser la intervención mediadora del arzobispo Pedro Moya de Contreras la que resolviera un conflicto que no parecía tener fin. Finalmente en San Miguel, tres meses después de surgir el problema, la capilla musical estaba repuesta en su totalidad⁶⁰.

En aquel momento, la capilla estaba compuesta por un maestro, diez cantores adultos y tres ministriles. Habría que añadir a este parco elenco, un organista, a la sazón Antonio Rodríguez de Mesa, y un número indeterminado de mozos de coro. En esta época no existía aún distinción entre los mozos de coro, encargados del canto llano, y los infantes o seises, intérpretes de polifonía. Un acuerdo que se había establecido en 1559 determinaba que debería contar la capilla con doce mozos de coro, una cifra que, en la práctica, se vería frecuentemente modificada. En total, entre 15 y 20 miembros deberían ser capaces de abordar la interpretación de todo el amplio repertorio policoral disponible. Es posible que el número de ministriles fuera superior en 1582, pues se daba el caso de instrumentistas que no percibían salario, sino algún otro tipo de compensación, razón por la que no aparecerían re-

⁶⁰ ÁLVAREZ MOCTEZUMA, Israel. "La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades de la capilla catedralicia en 1582", *Lo sonoro en el ritual catedralicio. Iberoamérica, siglos XVI-XIX*, UAM, Guadalajara, 2007, págs. 31-38.

gistrados. En esos años, se sabe de la existencia de chirimías, cornetas, bajones, según Javier Marín⁶¹.

4. HERNANDO FRANCO, COMPOSITOR

Se conservan obras suyas, misas, motetes, salmos, antífonas, una "lamentación", responsorios, salves y *magníficats* a cuatro, cinco y seis voces, que componen su legado musical, en los archivos catedralicios de México, Puebla y Guatemala, principalmente. También en el Museo Nacional del Virreinato, Estado de México, en la Biblioteca Newberry de Chicago, Illinois en USA y en la Biblioteca Nacional de España. Sólo en los archivos de la catedral de México, en su colección de libros de polifonía, existen 95 piezas de atribución segura a Hernando Franco y otras 6 de dudosa atribución.

En 1611, tras tomar posesión el músico Juan Hernández logró autorización del cabildo catedralicio mexicano para que fueran copiadas e impresas las obras compuestas por su antecesor, Hernando Franco, de quien se consideraba un ferviente admirador. Gracias a esta iniciativa, la posteridad pudo contar con el valiosísimo códice que contenía su soberbia colección de *Magníficats*, cuya técnica compositiva estuvo marcada por una sobria línea melódica, sobre la que el ilustre músico extremeño bordó la esplendente filigrana del tejido contrapuntístico de sus variados cantos salmódicos. Algunos de sus fragmentos están, sin duda, a la altura de sus mejores coetáneos - Palestrina, Lassus, Anerio - o cualquier otro compositor de la época de oro contrapuntística euro-

⁶¹Tesis doctoral de Javier Marín López, *Locus Cit.*, Vol. II, pág. 166. (Consultado el 4-VII-2015)

pea y de sus mismos compatriotas Guerrero y Cabezón, o de sus maestros en Segovia, Espinar y Bartolomé de Olaso.

En realidad, su obra contiene todos los atributos de la música pales-triniana, de una profunda inspiración a pesar de su simplicidad melódica formal. Hernando Franco buscaba siempre la esencialidad, huyendo de la teatralidad y de los efectismos. Toda su vasta producción musical es del género "a capella" o coral, sin contar, por lo tanto con los instrumentos acompañantes, empleados con el único fin de doblar o sostener las voces. Una música celestial y sagrada con la primordial finalidad indeclinable de transferirnos, desde distintos escenarios figurativos de visiones y designios religiosos, la belleza, la verdad fundamental de la religiosidad humana, la dignidad y la pureza, la esencialidad simbólica del mensaje sagrado. Era la clase de música, arte sacro esencial que, formando parte integrante de la liturgia sagrada, fue clave en la conversión de San Agustín y de Paul Claudel. San Agustín dijo al respecto:

Cuando me vienen en mente las lágrimas que las canciones de la Iglesia me arrancaron a los inicios de mi fe reconquistada, y la conmoción que aún me suscita el canto [...], si cantadas con una voz clara y con la debida modulación, reconozco de nuevo la gran utilidad de esta práctica [...].me inclino a aprobar la costumbre de cantar, introducida en la Iglesia, para que por medio de aquel gusto y placer que reciben los oídos, el ánimo más débil y flaco se excite y aficione a la piedad [...]⁶².

⁶² San Agustín. *Confesiones*, Libro X, Cap. XXXIII, 50

En cuanto a P. Claudel, él mismo confesaría que se convirtió al escuchar el canto del Magnificat durante las Vísperas de Navidad en la catedral de Notre Dame de París. No serían razones puramente estéticas las que movieron el talento de Hernando Franco, sino la convicción profunda de que aquella música cooperaba a nutrir y expresar la fe.

Si bien la fe nacía de escuchar la palabra de Dios, no hay duda que la música, en particular el canto sacro, fortalecía aún más su fuerza comunicadora. Como un nuevo san Ambrosio, Franco pondría ese don carismático del dominio del canto llano y de la polifonía al servicio de la fe y de la evangelización.

El llamado Códice Franco, custodiado en el Museo Nacional de Tepotzotlán, contiene catorce de los dieciséis *Magnificats* iniciales, en los ocho tonos eclesiásticos, que compuso Franco, siguiendo la práctica rutinaria entre los maestros de capilla de facilitar la música religiosa para el oficio de vísperas. Faltan los dos *Magnificats* del III Tono. Es un libro de coro de no gran tamaño en hojas de pergamino con hermosas viñetas y letras capitulares, cuyo *punctator* debió ser Luis Lagarto de la Vega.

Su música presenta en algunas de sus obras más complejas reveladores rasgos arcaizantes. Resulta característico en sus composiciones la presencia de un *cantus firmus* dispuesto para la voz tenor (del latín "tenere", sostener), en notas de duración larga, en torno a cuyo ambiente tonal se desarrollan las líneas melódicas más floridas, ya sean vocales o ya instrumentales. Su enorme fidelidad y adherencia al *cantus firmus*, empleado como punto de partida de la textura polifónica, ha merecido el calificativo de un intenso gregorianismo. En otras, estos

giros melódicos se asemejan a la "cadencia Landino",⁶³ según Lara Cárdenas, con una señalada presencia de acordes "vacíos" o disminuidos. Otras piezas de Franco exhiben, en cambio, la plenitud sonora propia de su época.

Pero quizás, según la opinión de sus principales musicólogos, lo más característico de toda su vasta obra creativa sea su marcado diatonicismo, buscando en todo momento la esencialidad de los modos "eclesiásticos", un cromatismo muy elemental y simplificado, el manejo ágil del contrapunto que le imprimía frescura a la textura contrapuntística y toda una extensa batería de recursos vocales propios de las capillas renacentistas. Estas características confirieron a su música una grafía sobria, pero dotada de un cierto refinamiento propio ya del misticismo que se abría camino en la música española de la segunda mitad del siglo XVI.

Hernando Franco, después de una vida intensa, aventurera y de descuidada salud acometería, probablemente sin barruntarlo, los últimos tiempos de su vida. Ajetreada, azarosa y dura le había llevado desde su pequeña aldea natural de Galizuela, a punto de extinguirse en nuestros días, situada en el quiñón centrooriental de la Siberia extremeña, hasta la capital del virreinato de Nueva España, al otro lado del Atlántico. Allí acabó siendo el gran músico polifonista catedralicio que dejó para disfrute de las futuras generaciones el supremo regalo de una vasta producción musical. Murió el 28 de noviembre de 1585, el mismo día y mes de su nacimiento 53 años después. El cabildo catedralicio determinó que fuera sepultado en la capilla principal de la

⁶³ Se trata de un tipo de cadencia típicamente medieval, llamada así en honor del músico Francisco Landini, que consiste en un intervalo de sexta mayor que se amplía hasta convertirse en una octava.

primitiva catedral, detrás del lugar de asiento del virrey. Cuando fue demolida, sus restos desaparecieron para siempre. Como puede sucederle a su aldea natal. Pero no debiera seguir tan triste destino su portentosa música sacra renacentista que, gracias a Dios, se conserva en su mayor parte.

El Instituto Extremeño del Canto de la mano entusiasta de Alonso Gómez Gallego, profesor de Dirección Coral del Conservatorio Superior de Música de Badajoz, ha llevado a cabo un notable esfuerzo por la recuperación de la vasta obra polifónica renacentista del autor. Otro tanto cabe decir del Coro de la UEx, dirigido por Francisco Rodilla León, que ha desarrollado con mucho esfuerzo una loable iniciativa en este mismo sentido. Muchas más instituciones podrían seguir esta noble empresa rescatadora con el fin de que nuestro paisano, Hernando Franco, ocupe en la historia de la música extremeña y española el lugar descollante al que se hizo meritísimo acreedor.

5. FUENTES ARCHIVÍSTICAS

- Archivo General de Indias. Guatemala, 112, N^o 13 (1571-1572). *Información de oficio y parte* relativa a Hernando Santo.
- Archivo General de Indias. Guatemala, 112, N^o 17. Año 1671. *Información de oficio y parte* relativa a Alonso de Trujillo.
- Archivo General de Indias, México, 336.
- Archivo General de Indias, Indiferente, 739, n^o 308, 1v.
- Archivo de la catedral de Segovia, C-4 (Actas capitulares, año 1546), fol. 108v.

6. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS/ INFORMATIZADAS

- ÁLVAREZ MOCTEZUMA, Israel. "La bermeja servidumbre. Rebeliones, obediencias y solidaridades de la capilla catedralicia en 1582", *Lo sonoro en el ritual catedralicio. Iberoamérica, Siglos XVI-XIX*, UNAM, Guadalajara, 2007.
- ANGLÉS, Higinio. *Codex Musical de Las Huelgas (música a veus de los siglos XIII-XIV)*. Barcelona, 1931.
- CASTRILLO HERNÁNDEZ, Gonzalo. "La escuela musical castellana en la corte de Isabel la Católica", [Dialnet unirioja.es/descarga/articulo/248596..pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/248596.pdf) (consultado el día 17-VI-20015).
- CLARO, Manuel. "La música virreinal en el Nuevo Mundo", *Revista Musical Chilena*, Año XXIV, N° 110, 1970.
- CRUZ, Eloy. "De cómo una letra hace la diferencia. Las obras en náhuatl atribuidas a Hernando Franco", *Revista de Estudios de Cultura Náhuatl*, UNAM, Vol. 32, 2001, págs. 257-295.
- DÁBRIO GONZÁLEZ, María T. "La capilla musical de don Cristóbal de Rojas en la catedral de Córdoba", *Historia Mexicana*, Vol. LII, N° 4, abril-junio, 2003
- DÍAZ DÍAZ, Fernando. *De Mojáfar a Castilnovo. La tierra de Villanueva de la Serena y su organización*, Diputación de Badajoz, 2005.
- ESCUADERO, Mirian. "El renacimiento musical en la Nueva España", disponible en www.casadelasamericas.org/premios/literarios/20-11/concierto.hym1. (consultado en 18.VI.20159)
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Libro de la cámara real del príncipe don Juan*. Univ. de Valencia, Edic. facsimilar de S. Fabregat, 2006.

- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín y ATLRES, San Agustín. *Confesiones*. Edit. Salvador Chávez, México, 1941.
- GEMBERO USTÁRROZ, María. "El compositor español Hernando Franco (1532-1585) antes de su llegada a México; trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala", *Latin American Music Review*. Universidad de Texas, Vol. 26, Nº 2, Año 2005.
- GUERRERO CABANILLAS, Víctor. *Encomienda de Lares (siglos XIII-XIX)*. Editora Regional de Extremadura, 2013.
- LAMA DE LA CRUZ, Víctor de. *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*. Junta de Castilla y León, 1994.
- LEHNHOFF, Dieter. *Espada y pentagrama, la música polifónica en la Guatemala del siglo XVI*. Universidad R. Landívar, Guatemala, 1986.
- "Los dominicos en el Nuevo Mundo", *Actas II Congreso Internacional*, Salamanca, 28.marzo-1 abril, Edit. San Esteban, 1990.
- MARTÍN LÓPEZ, Javier. Tesis doctoral *Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, 3 vols. Universidad de Granada, 2007. Disponible en Internet.
- MARTÍN LÓPEZ, Javier. "Por ser tan buena música: La circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México", *Concierto Barroco: Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Universidad de La Rioja, 2004.
- MARTÍN LÓPEZ, Javier. "Polifonía de la catedral de México", *Historia mexicana*, Vol. LII, Nº 4, abril-junio, 1993.
- MARTÍNEZ, José Luis. *Pasajeros a Indias: viajes trasatlánticos en el siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica de España, 2001.

- MOSÁCULA MARÍA, Francisco José. "Diccionario de regidores segovianos", *Estudios Segovianos*, 104. Segovia, 2004.
- O'FLAHERTY, Edward. *Iglesia y sociedad en Guatemala (1524-1563)*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1984.
- RUIZ TORRES, Santiago. *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XVI*. Tesis doctoral Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 2 Tomos, Madrid, 2013. Disponible en la red de Internet.
- SAN AGUSTÍN. *Confesiones*, Espasa-Calpe. Madrid, 1973.
- STEVENSON, Robert. "Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México", *Heterofonía*, Vol. II, nº 11, marzo-abril, 1970.
- TURRENT, Lourdes. *Rito, música y poder en la catedral Metropolitana de México, 1790-1810*. México, 2013.