MÚSICA PARA LA CORTE SEÑORIAL RENACENTISTA DE OSUNA

Por

Pedro Jaime Moreno de Soto
Dirección General de Patrimonio Histórico y Documental
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

El valor unificador, terapéutico, educativo y emblemático que desde el siglo xv se atribuyó a la música explica en gran parte la creciente atención que le ofrecieron las casas reales españolas, especialmente desde los Reyes Católicos, que consignaron partidas para sus respectivas capillas musicales, favorecieron su presencia en el ámbito eclesiástico y la implantación de la docencia dentro de las universidades[1]. Pero fue a lo largo del Quinientos cuando la polifonía vocal e instrumental española en general y la sevillana en particular lograron la suprema perfección de su estructura interior[2]. Durante el reinado del emperador Carlos V, en paralelo la importancia que fue tomando dentro del ámbito civil y cortesano, adquirió un extraordinario auge en la esfera eclesiástica, como elemento de solemnización, boato y, consiguientemente, de unificación y atracción. La atención concedida a la música desde entonces, en la fundada consideración de ser una de las cuatro Artes Liberales y Nobles, así como el convencimiento de los humanistas de su tremendo poder para «mover los afectos», en especial a través de la palabra cantada, justifica la organización de complejas infraestructuras para la formación de músicos tanto en el ámbito civil como en el eclesiástico[3].

Con aquel telón de fondo, en la pequeña corte señorial creada por los condes de Ureña en Osuna, la villa cabecera de sus estados en Andalucía, a lo largo del Quinientos se fue gestando un escenario propicio para el fomento de la música. Algunos de los miembros de la familia la alentaron con denuedo. Uno de ellos fue Juan Téllez Girón, II conde de Ureña, que falleció en 1528. Parece que, junto a su faceta como «hombre de la guerra» y la actitud draconiana que tuvo para con sus vasallos, en su vital urdimbre se distinguió por la adopción de una serie de valores asumidos por la aristocracia del momento, al socaire de los nuevos tiempos, que denotan una tendencia de raigambre humanística. Tal inclinación quizás pudo adquirirla con motivo del periplo que, a tenor de lo expuesto por el cuestionable escritor milanés del Seiscientos Gregorio Leti, realizó a Roma en 1492. A la Ciudad Eterna viajó, al frente de una comitiva compuesta por 100 caballeros y de otras 400 personas de su cortejo, en calidad de embajador de obediencia de los Reyes Católicos ante el papa Alejandro VI, quien lo recibiría con las más señaladas distinciones[4]. También se ha sugerido la posibilidad de que acudiera a tierras italianas con sus ejércitos, en el año 1513, al socorro del papa Julio II[5]. Allende pudo contemplar los cambios acaecidos bajo el influjo de los nuevos patrones culturales del Renacimiento. Pero además, en la Sevilla de entonces, donde empezaba a alborear la futura «Nueva Roma», estableció vínculos con la Casa con los Enríquez, con el enlace matrimonial acordado entre su hija María Girón y Fernando, hermano de Fabrique Enríquez, introductor del Renacimiento en la ciudad. Esta circunstancia pudo favorecer la participación de la Casa de Osuna en el ambiente señorial y culto del linaje hispalense[6].

Según opinión del ilustre patricio humanista Andrés Navagero, embajador de Venecia en tierras de la península ibérica, expresada en el pasaje correspondiente a su paso por Osuna el 23 de mayo de 1526, el conde era «muy gentil cortesano»[7]. El místico fray Francisco de Osuna también daría algunas pinceladas de su personalidad, al asegurar que el conde en su tiempo libre leía libros en latín y escuchaba conversaciones agudas y espirituales. Era amante de la palabra, de las bromas y de los símbolos[8]. Jerónimo Gudiel, cronista oficial de la Casa, dejó escrito cómo entre las «gracias y dotes excelentes» que lo adornaban tuvo «vna natural», que fue una «muy rara biueza de ingenio, y singular agudeza en el dezir con gracia y donayre extremado». De ello dio muestra en «hechos y dichos auisados y graciosos y discretos y sutiles sentencias en metro y prosa», de los que estaba «llena toda nuestra España»[9].

En consonancia con la cultura aristocrática de la época, actuó como protector y mecenas de algunos preclaros personajes. Bajo su protección creció el místico fray Francisco de Osuna[10]. Es opinión que amparó también a personajes tan egregios como el almirante Cristóbal Colón o Juan de la Encina, el más representativo compositor de música civil de la época de los Reyes Católicos, de quien, según parece, fue el principal protector[11]. Aunque no está del todo claro este respaldo, sabemos que, por bula fechada en 1518, se le concedió al músico la permutación de su arcedianazgo de Málaga por un beneficio sobre la iglesia de Morón de la Frontera[12]. Al tratarse de una villa perteneciente al mayorazgo de los Ureña, frecuentemente habitada por el segundo mandatario del condado, es posible que se favoreciera la entrada del músico en la órbita del señor.

Sea como fuere, ciertas referencias indician su afición a la música. Una vez finalizó la remodelación la antigua fortaleza situada en la «villa vieja» de Osuna, se ocupó de los «cantores y oficiales» de su capilla. La mantenía al menos desde 1513[13]. Junto a su esposa se interesó además por el cobró del organero de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor.

[1] Martín Moreno, Antonio: «La cultura del Renacimiento: la música», *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, 1999, vol. XXI, p. 470.

[2] Ayarra Jarne, José Enrique: «La Música en el culto catedralicio hispalense», *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1994, p. 709.

[3] Martín Moreno, Antonio: *Historia de la Música en Andalucía*, Granada, 1985, p. 118; «La cultura del Renacimiento...», pp. 466, 477 y 511-512; «La música en la época del Emperador Carlos V (1516-1556)», Cat. Exp. *La Fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla, 2000, p. 230.

[4] Citado en Fernández de Béthencourt, Francisco: *Historia, genealogía y heráldica de la monarquía española, Casa Real y Grandes de España*, Madrid, 1900, tomo II, p. 532; son dos las obras de Gregorio Leti alusivas a Osuna, *Il Governo del Duca d'Ossuna dello Stato di Milano*, Colonia, 1678, y la *Vita di don Pietro Giron, duca d'Osuna vicerè di Napoli*, Amsterdam, 1699.

[5] Morón de Castro, M.ª Fernanda: *La iglesia de San Miguel. Cinco siglos en la historia de Morón de la Frontera (xiv-xviii)*, Sevilla, 1995, p. 75.

[6] Morón de Castro, M.ª Fernanda: *La iglesia de San Miguel...*, p. 75.

[7] Navagero, Andrés: *Viaje a España (1524-1526)*, incluido en García Mercadal, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo xx*, Salamanca, 1999, vol. II, p. 26.

[8] Osuna, Francisco de (1497-1540): *Tercer abecedario espiritual*, introducción y edición de Saturnino López Santidrián, *Místicos franciscanos españoles II*, Madrid, 1998, p. 8.

[9] Gudiel, Gerónimo: *Compendio de algunas historias de España, donde se tratan ciertas antigüedades dignas de memoria, y especialmente se da noticia de la antigua familia de los Girones y de otros muchos linajes. Dirigida al Excelentísimo Señor D. Pedro Girón, cuarto de ese nombre, Duque primero de Osuna, y quinto Conde de Ureña*, Alcalá de Henares, 1577, f. 108r.

[10] Osuna, Francisco de (1497-1540): *Tercer abecedario...*, p. 8.

[11] El amparo ofrecido a sendas figuras fue mantenido por Fernández de Béthencourt, Francisco: *Historia, genealogía...*, p. 532; más tarde refrendado por Olid Maysounave, Francisco: *Una figura del siglo xvi osunés. Don Juan Téllez Girón, IV conde de Ureña sus fundaciones*, Osuna, 1940, p. 12; Rodríguez-Buzón Calle, Manuel: *La Colegiata de Osuna*, Arte Hispalense, n.º 28, Sevilla, 1982, p. 12; y Atienza Hernández, Ignacio: *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna. La Casa de Osuna, siglos xv-xviii*, Madrid, 1991, p. 97.

[12] Martín Moreno, Antonio: *Historia de la Música...*, p. 118; «La cultura del Renacimiento...», p. 484.

[13] Archivo Municipal de Osuna (A.M.O.). Documentos procedentes de Archivo de Rodríguez Marín. Actas Capitulares 1508-1527. Sig. Leg. 1, n.º 1. f. 38v.; Ledesma Gámez, Francisco: «La vida en la calle: notas sobre religiosidad, fiestas y teatro en Osuna (siglos xvi-xvii). II. La procesión del Corpus», *Apuntes 2. Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, n.º 3 (2000), p. 197, nota 9.

En las actas capitulares, con fecha de 1 de agosto de 1513, se dejó registro de tratamiento que hizo la condesa sobre un «ofrendo del organero» Francisco García. Para el músico estableció una remuneración de 1.000 mrs., como suplemento a los 3.000 mrs. estipendiados por la iglesia, para que trabajara en la «dicha yglesia en los organos» para que fuera «mejor seruida». Posteriormente se vuelve a hacer referencia a los emolumentos del organero en 1515 y1527[14].

De aquella señora puso de manifiesto Gudiel que «no illustró poco» la Casa «por sus muchas y altas virtudes», en especial «de honestidad, deuocion, religion y reuerencia al culto diuino, que sus descendientes» mantuvieron «como herencia muy preciada»[15]. Y en efecto así fue. No parece que las líneas que el cronista vertió sobre la condesa fueran mero agasajo y adulación laudatoria, sino certera descripción de lo que sería el génesis de algunas de las directrices que marcarían de manera definitoria a la familia y, en especial, a la educación del tercero de sus vástagos, Juan Téllez Girón, a la postre el cuarto titular del condado entre 1531 y 1558. Por su condición de tercerón en la línea sucesoria, según proyecto paterno, en un principio había sido destinado al estamento eclesiástico. De manera que, alejado de la vorágine política y militar, en última instancia prefirió el ejercicio de las letras, el estudio y el rezo al desempeño de las armas[16]. Sin embargo, una vez abandonado el propósito inicial del padre por la muerte de su hermano Rodrigo en 1526, vivía como un vecino particular en la villa de Arahal[17]. Allí, al parecer, actuó como mecenas de un pequeño grupo de intelectuales y artistas[18]. Finalmente, la muerte inesperada de su hermano Pedro, III conde de Ureña, en 1531, lo situó como heredero y a la postre fue elevado al pavés del condado de Ureña en calidad de cuarto titular. Por aquel tiempo vivió bajo la influencia de su madre, Leonor de la Vega y Velasco, hija de los condestables de Castilla, hacia la que sintió una absoluta veneración. Todo ello se plasmó en una educación esmerada y una serie de creencias religiosas, de firmes raíces, que lo marcarían para toda su vida. Estudió teología, los sagrados cánones, gramática, pero también las artes liberales, conocía perfectamente el latín, leía a los clásicos italianos, componía música, era pintor y poeta[19]. Sobre su educación escribió su médico y amigo Jerónimo Gudiel que, al estar encaminado para el estado eclesiástico, se le hizo «deprender letras en su niñez, y assi se dio a la grammatica y música». En ambas disciplinas fue «tan auentajado» que cualquier libro escrito en latín «tan claro entendia, que los trasladaua en Castellano con mucha facilidad». Durante un tiempo recibió «la lecion de los sagrados canones, de los cuales tuuo mediana noticia, y no menos de las sciencias liberales»[20]. Esta base de erudición, basada en el conocimiento del latín, instrumento cultural imprescindible en la época, y en una profunda formación italiana, en contacto con los *studia humanistatis* y las *litterae humanae*, supo transmitirla a sus sucesores en el cargo[21]. Incluso, según aseguraba Gudiel, con «algunos auisos

1. FRAY JUAN BERMUDO, *LIBRO DE DECLARACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES*, OSUNA, 1555.

y gracias musicales» componía algunas obras que sonaban «dulcemente al oydo»[22]. Alonso López de Haro, ministro del Real Concejo de las Órdenes, recogió en su *Nobiliario Genealógico* dedicado a Felipe IV, que el conde cantaba «sueltamente con algunos auisos y gracias de la musica» y componía algunas obras que «sonauan dulcemente»[23].

Sería gracias a su mecenazgo con el que la villa de Osuna adquirió una extraordinaria pujanza y relevante nivel musical[24]. Una señal reveladora de ello vendría de la mano de un hecho que resulta excepcional en España. Este no es otro que la existencia de una imprenta propia en la Universidad de la Inmaculada Concepción que fundó en 1548, lo que sorprende cuando ni siquiera la de Alcalá de Henares la tenía[25]. Al frente se encontraba el impresor Juan de León, francés afincado desde 1525 en la ciudad de Sevilla. Allá trabajaba cuando probablemente fue llamado por el conde en el año 1547 para que se trasladase a la villa de Osuna para trabajar como tipógrafo en su universidad[26]. Pues bien, aún más significativo resulta que entre los primeros libros que conocemos que salieron de la imprenta ursaonense cuatro fueran precisamente

[14] A.M.O. Documentos procedentes del Archivo de Rodríguez Marín. Sig. Leg. 1, n.º 1. 1-VIII-1513. f. 41v.; LEDESMA GÁMEZ, Francisco: «La vida en la calle...», p. 197, n. 9; «116. Órgano de Mesa (Realejo)», p. 440; A.M.O. Documentos procedente de Archivo de Rodríguez Marín. Actas Capitulares 1508-1527. Sig. Leg. 1, n.º 1. 13-VIII-1515. f. 74v.; A.M.O. Documentos procedente de Archivo de Rodríguez Marín. Actas Capitulares 1508-1527. Sig. Leg. 1, n.º 1. 18-XII-1524. f. 277v.

[15] GUDIEL, Gerónimo: *Compendio de algunas historias...*, f. 108v.

[16] GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel: «Señores y vasallos en la Osuna del Renacimiento: los Primeros Condes de Ureña (1469-1558)», *Apuntes 2. Apuntes y Documentos para una historia de Osuna*, n.º 1 (1996), p. 17.

[17] GUDIEL, Gerónimo: *Compendio de algunas historias de España...*, ff. 115r.-115v.

[18] GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel: «Señores y vasallos...», p. 18; MIURA ANDRADES, José María: «Las órdenes religiosas en Osuna y su entorno hasta fines del siglo XVI», *Osuna entre los tiempos medievales y modernos. Siglos XIII al XVIII*, Sevilla, 1995, p. 340.

[19] GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel: «Señores y vasallos...», p. 18.

[20] GUDIEL, Gerónimo: *Compendio de algunas historias de España...*, ff. 115r.-115v.

[21] MARTÍNEZ DEL BARRIO, Javier Ignacio: «Educación y mentalidad de la alta nobleza española en los siglos XVI y XVII: la formación de la biblioteca de la Casa de Osuna», *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 12 (1991), pp. 69 y ss.

[22] GUDIEL, Gerónimo: *Compendio de algunas historias de España...*, ff. 115r.-115v.

[23] LÓPEZ DE HARO, Alonso: *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, 1622, p. 387.

[24] AYARRA JARNE, José Enrique: «La música en la Colegiata de Osuna», *III Curso de Música Sacra en la Colegiata de Osuna*, Sevilla, 1982, s/p.

[25] CÁRDENAS SERVÁN, Inmaculada: *Tres Músicos de Osuna*, Sevilla, 1977, s/p.

[26] CÁRDENAS SERVÁN, Inmaculada: *Tres Músicos...*; sobre aquella primitiva imprenta puede verse RUBIO, María Soledad: *El Colegio-Universidad de Osuna (1548-1824)*, Sevilla, 1976, pp. 215-221.

2.*Órgano de mesa (Realejo)*, finales del siglo xvi. Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción. Fotografía: José Manuel Torres Rivera.

obras musicales[27]. Allí fueron volcadas a letras de molde escritos de fray Juan Bermudo, el gran tratadista nacido en Écija en los albores del siglo xvi. Del eminente astigitano, situado entre los teóricos europeos de importancia singular cuya obra resulta capital para la teoría y práctica musical de la época, se publicaron su *Libro primero de la Declaración de Instrumentos* (1549), el *Arte Tripharia* (1550) y el *Libro de Declaración de Instrumentos Musicales* (1555). Igualmente, vieron la luz impresa en las prensas universitarias, en el año 1551, los *Villancicos y canciones... a tres y a quatro* del polifonista Juan de Vázquez. Ambos músicos tuvieron una estrecha relación con la villa y su imprenta. Según parece, bajo el amparo del IV conde de Ureña Juan Vázquez permaneció en la localidad durante algún tiempo. Al igual que Juan Bermudo, que estuvo en el cercano monasterio franciscano del Santo Calvario, donde se trasladó tras haber tomado los hábitos en su ciudad natal[28]. Al respecto se pregunta Ayarra si aquellos músicos, conocedores del alto nivel musical que se vivía en la villa de los Girones y el especial interés del IV conde de Ureña, no acudirían buscando la impresión de sus obras y con ello el consiguiente reconocimiento de su valía y trabajo. De manera que mientras aquellos aumentaban su notoriedad, Osuna se veía enriquecida al contar con excepcionales impresos sobre música[29]. Probablemente el propio fundador tuviese especial interés en que aquellas fueran publicadas en su fundación docente para con ello dar lustre a la institución con el prestigio de su imprenta[30].

El caso de Vázquez es clarificador. Ostentaba el título de maestro de capilla de la catedral de Badajoz, ciudad donde nació a principios de la centuria, cuando decidió, entre 1550 y 1551, dirigirse hacia tierras andaluzas. La mudanza conllevaría su consagración como músico y compositor al lograr la publicación de sus obras en Sevilla y Osuna, con lo que consiguió lo que ni el mismo Guerrero había alcanzado, que había tenido que imprimir sus obras en el extranjero[31]. Su figura representa en España la excepción dentro de la escasez de ediciones de música con repertorio profano, en contraposición a la abundancia de Italia. Su obra llegó a adquirir una difusión tan notable en los ambientes cortesanos que lo convirtió en el compositor de moda[32]. Su conexión con Osuna podría sugerir acaso esa otra orientación musical, ajena al culto religioso, de dimensión cortesana, que pudo desarrollarse en el pequeño círculo renacentista de la pequeña corte señorial de los Ureña.

También discurrió por la localidad el propio Francisco Guerrero, uno de los grandes polifonistas de música religiosa del Quinientos y el más insigne maestro de capilla de la catedral hispalense. Se trasladó a la villa en busca de cantorcillos para el templo metropolitano, con motivo de lo cual invitó a Alonso Lobo, que ingresó en el Colegio de San Isidoro para servir, bajo la esmerada dirección del maestro sevillano, como seise en la magna hispalense[33]. Años más tarde, aquel mozo de coro nacido en Osuna llegó a convertirse en el gran polifonista que vino a dignificar el panorama musical español como una de sus figuras más relevantes. Su partida de bautismo se firmó en la colegiata de Osuna el 25 de febrero de 1555. Tras su formación en la catedral hispalense ejercería el magisterio de la capilla musical de la colegiata en 1581. El 3 de enero de 1586 tomó posesión de la plaza de canónigo en el cabildo colegial, aunque anteriormente ya había actuado como secretario y racionero. Diez años más tarde fue nombrado maestro suplente de los seises de la catedral hispalense, donde permaneció hasta 1593, para marchar a la Primada de Toledo como maestro de capilla, cargo que posteriormente también ostentaría en la de Sevilla, ciudad donde murió el 5 de abril de 1617[34].

Todo aquel rico acervo musical en torno a la universidad ha llevado a plantear la posibilidad de que una de las tres cátedras de Artes fuera de música. Una conjetura que podría corroborar la afirmación del músico Mateo Zaal y Rojas, vecino natural de la localidad, que decía ser «graduado de maestro y doctor por su Universidad en las artes de músico»[35]. En la época el ámbito universitario, con la enseñanza de la teoría y práctica musical, fue, junto al eclesiástico, a través de las capillas de música, los espacios principales en los que se propició la formación de músicos[36]. Sin embargo, en la institución auspiciada por el Ureña, al menos al comienzo, no parece que fuera impartida. Según la escritura fundacional, la Facultad de Artes estaba constituida, al igual que en otras universidades, por tres cátedras: Súmulas y Términos, Lógica Magna y Filosofía Natural. Con el tiempo se fueron creando una serie de cátedras complementarias o preparatorias a las facultades, entre las que, en torno a 1755, aparecen establecidos los grados de Música[37].

Prueba por otra parte del ambiente musical que se vivió en la villa durante el Quinientos es la existencia en Osuna de uno de esos raros realejos, un «positivo de mesa», de los escasos que se han conservado en España. Este minúsculo órgano tubular, cuya ejecución puede situarse a finales del xvi, se considera el más antiguo de la provincia y uno de los primeros de España[38]. Su teclado, en extensión con sólo 42

[27] Rubio, María Soledad: *El Colegio-Universidad de Osuna...*, p. 216; Cárdenas Serván, Inmaculada: *Tres Músicos de Osuna*, s/p.; Ayarra Jarne, José Enrique: «La música en la Colegiata de Osuna», s/p.

[28] Cárdenas Serván, Inmaculada: *Tres Músicos de Osuna*, s/p.; Rodríguez-Buzón Calle, Manuel: *La Colegiata de Osuna*, p. 94.

[29] Ayarra Jarne, José Enrique: «La música en la Colegiata de Osuna», s/p.

[30] Rubio, María Soledad: *El Colegio-Universidad de Osuna...*, p. 216.

[31] Cárdenas Serván, Inmaculada: *Tres Músicos de Osuna*, s/p.

[32] Martín Moreno, Antonio: «La música en la época del Emperador...», p. 228.

[33] Ayarra Jarne, José Enrique: «La Música en el culto catedralicio...», pp. 708-709.

[34] Ayarra Jarne, José Enrique: «La música en la Colegiata de Osuna», s/p.; sobre el egregio polifonista puede verse, del mismo autor, «La Música en el culto catedralicio...», pp. 709-710; Cárdenas Serván, Inmaculada: *El polifonista Alonso Lobo y su entorno (1555)*, La Coruña, 1987, pp. 12-19; *Tres Músicos de Osuna*, s/p.; Rodríguez-Buzón Calle, Manuel: *La Colegiata de Osuna*, p. 21; Iglesias, Alejandro Luis: «Alonso Lobo como compositor de villancicos o los inicios de la impresión de pliegos navideños», *Apuntes 2. Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, n.º 4 (2002), pp. 5-41.

[35] Cárdenas Serván, Inmaculada: *El polifonista Alonso Lobo...*, p. 11.

[36] Martín Moreno, Antonio: «La cultura del Renacimiento...», p. 477.

[37] Archivo de la Universidad de Osuna. Sig. Prov. leg. 9. *Escritura de donación del Collegio de la Santa Concepción de nuestra Señora. 8 de diciembre de 1548.* f. 1v.; Rubio, María Soledad: *El Colegio-Universidad de Osuna...*, pp. 207 y ss.; Sancho de Sopranis, Hipólito: «Don Juan Téllez-Girón y la Universidad de la Concepción de Osuna», *Hispania*, tomo XXVIII/72 (1954), pp. 367-368.

[38] Ayarra Jarne, José Enrique: *El órgano en Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1978, p. 37; Rodríguez-Buzón Calle, Manuel: *La Colegiata de*

3. *LIBRO CORAL*, c. 1534. COLEGIATA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN. FOTOGRAFÍA: JOSÉ MANUEL TORRES RIVERA.

teclas, habla de su antigüedad[39]. Se trata de una verdadera obra de ingeniería, que sorprende por la riqueza de matices sonoros. Como ya señaló Ayarra, es testimonio evidente de la excepcional actividad musical vivida en la colegiata durante el siglo XVI y demuestra la alta estima que la Casa de los Girones tenía por la música organística, tanto sagrada como profana[40].

Su existencia precisamente en Osuna, junto a otro algo posterior de muy parecida factura en la iglesia de Santa María la Mayor de Estepa, localidades ambas de antigua raigambre aristocrática, se debió al hecho de que sus señores mantuvieran sus propias capillas musicales. Era habitual que en conciertos y recepciones palaciegas se utilizara este instrumento de salón creado para sonar junto a otros instrumentos o para acompañar a solistas y coros[41]. Tras ello debía esconderse un fenómeno de emulación de la nobleza, como signo de distinción que la acercaba al destello áureo de la realeza. Se aspiraba a repetir los mismos modelos, en la protección de la cultura, la organización y despliegue de fastuosas fiestas y, para no ser menos, permitiéndose el lujo de tener sus propias capillas musicales[42]. Se trata de un proceso las transformaciones, en el plano de las formas y de los medios de expresión, experimentado desde el siglo XIV en el seno de la cultura aristocrática feudal, que afectaba no solo a las creencias, los conocimientos, las actitudes religiosas, sino también a las modas, las representaciones sociales o los valores éticos. Lo que se inserta dentro de un movimiento de vulgarización cultural que favoreció la emulación de los modelos propuestos por una élite extremadamente restringida[43]. Por ello, en las pequeñas cortes señoriales andaluzas se produjo un refinado ambiente proclive al cultivo de las Bellas Artes en general, y a la música en particular, donde, en paralelo al auge de la música religiosa, la civil y profana fue objeto de un especial predicamento, gracias a las principales casas nobiliarias y al ambiente humanista que en ellas se fue gestando[44]. Entre otras notables prosapias que contaban con su particular capilla musical tuvieron especial importancia la capilla musical de los Girones en Osuna y la del duque de Arcos en Marchena[45]. En este sentido resulta paradigmático que, entre 1547 y 1551, Cristóbal Morales, uno de los polifonistas españoles más universales de su tiempo, estuviera al servicio del duque de Arcos en Sevilla en Marchena como responsable de su capilla musical, en compañía del famoso teórico fray Juan Bermudo[46].

En la actualidad el realejo de Osuna se encuentra situado en la capilla de Santa Ana de la colegiata. El instrumento tradicionalmente se había venido relacionando con la capilla del Santo Sepulcro, donde se encontraba en 1861, según aparece reflejado en un inventario, donde se cita como «un realejo ú organillo pequeño». Estaba situado en la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, popularmente llamada de la Virgen de la Granada, del propio panteón familiar[47]. Sin embargo, la circunstancia de no hallarse referencia de su presencia en la Santa Capilla en los inventarios anteriores al aludido permite suponer que su propiedad fuera de la colegiata[48]. El hecho de que fueran el abad y el cabildo colegial los que autorizaban su préstamo vuelve a redundar en el aserto de su posesión. Según aclaran las actas capitulares del cabildo colegial, su instalación habitual era la tribuna del lado derecho del coro del templo parroquial[49].

Su tamaño y diseño, con la disposición de la mesa a modo de andas, le confería un carácter portátil que favoreció su traslado, no solo a través de los ámbitos litúrgicos de la colegiata y el Sepulcro, sino también para las distintas procesiones en las que participaba el cabildo colegial o para cederlo a alguna comunidad religiosa para sus cultos[50]. Se tiene constancia que en las celebraciones del Corpus Christi el concejo de la villa lo solicitaba con cierta asiduidad para solemnizar la comitiva cuanto la falta de recursos económicos impedía la contratación de danzas[51]. Es posible asimismo que pudiera servir en alguna ocasión para realzar algún acto religioso en

Osuna, p. 97; Cat. Exp. *«Osuna. Del pasado histórico al presente turístico»*, Sevilla, 1992, s/p.; hubo quien retraso la fecha de su ejecución al Seiscientos, MORALES, Alfredo J., *et al.*: *Inventario Artístico de Sevilla y su provincia*, 2 vols., Madrid, 1985, p. 433.

39 AYARRA JARNE, José Enrique: *El órgano en Sevilla...*, p. 37; Órganos en la provincia de Sevilla. Inventario y catalogación, Sevilla, 1998.

40 AYARRA JARNE, José Enrique: «La música en la Colegiata de Osuna», s/p.

41 AYARRA JARNE, José Enrique: *El órgano en Sevilla...*, p. 37; el instrumento estepeño, algo posterior al ursaonense, es de formas y dimensiones prácticamente idénticas aunque más profuso en su decoración.

42 RUBIO, Samuel: *Historia de la música española. 2. Desde el «ars nova» hasta 1600*, Madrid, 1983, p. 19, pp. 61-62.

43 El fenómeno fue esclarecedoramente evidenciado por DUBY, Georges: «La vulgarización de los modelos culturales en la sociedad feudal», *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid, 1978, pp. 198 y ss.

44 MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música...*, pp.160-162; sobre el ambiente cortesano desarrollado en los círculos palaciegos hispánicos puede consultarse el sugerente artículo de MARÍAS, Fernando: «Arquitectura y vida cotidiana en los palacios nobiliarios españoles del siglo XVI», *Architecture et vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, París, 1994, pp. 167 y ss.; y JACQUOT, J. (ed.), *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, tomo II de *Les Fêtes de la Renaissance*, París, 1975.

45 MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música...*, pp.160-162; el caso de los Ponce de León, señores de Marchena, resulta paradigmático en el desarrollo de una corte ducal donde se fomentaron hábitos aristocráticos proclives a la cultura; sobre el particular puede verse RAVÉ PRIETO, Juan Luis: «Marchena, una villa de Señorío a comienzos de la Edad Moderna», *Actas de las II Jornadas sobre Historia de Marchena. Marchena bajo los Ponce de León: formación y consolidación del Señorio (siglos XIII-XVI)*, Sevilla, 1997, p. 182; y *El alcázar y la muralla de Marchena*, Marchena, 1993, pp. 111 y ss.

46 RUBIO, Samuel: *Historia de la música española...*, pp. 61-62.

47 Biblioteca General del C.S.I.C., Archivo de F. Rodríguez Marín, Caja 19, n.º 6.1. *Ynventario de ornamentos alhajas y efectos del Santo Sepulcro de los Excmos. Sres. Duques de Osuna hecho con intervencion del Admor. D. Antonio de Contreras en 7 de Agosto de 1861*. s/f. tambien aparece consignado como perteneciente a la Capilla ducal en el Cat. Exp. «Osuna. Del pasado histórico...», s/p.

48 LEDESMA GÁMEZ, Francisco: «116. Organo de Mesa (Realejo)», p. 440; Biblioteca General del C.S.I.C., Archivo de F. Rodríguez Marín, Caja 19, n.º 6.1. *Ynventario de las alhajas y ornamentos y otras cosas que tiene la Capilla del Santo Sepulcro de la Villa de Osuna practicado por orden de Don Pedro Giron, Conde de Ureña en 4 de Julio de 1559.* s/f.; Biblioteca General del C.S.I.C., Archivo de F. Rodríguez Marín, Caja 19, n.º 6.1. *Ynventario que se ha hecho en este Santa Capilla ante nos el Presidente, Secretario, y Sacristan mayor por orden del Señor Mayor de los bienes, ropas y alhajas existentes en este presente año de 1779.* s/f. un argumento, empero, que no resultaría definitivo ya que tampoco aparece en inventarios de la colegiata, Biblioteca General del C.S.I.C., Archivo de F. Rodríguez Marín, Caja 19, n.º 6.1. *Inventario de la Insigne Iglesia Colegial. 21 de octubre de 1784.* s/f.; A.G.A.S. Sección Gobierno. Serie Asuntos Despachados. Leg. 1.427. *Inventario de la Ynsigne Yglesia Colegial. Año de 1867*. s/f.

49 LEDESMA GÁMEZ, Francisco: «116. Órgano de Mesa (Realejo)», p. 440.

50 LEDESMA GÁMEZ, Francisco: «116. Órgano de Mesa (Realejo)», p. 439.

51 LEDESMA GÁMEZ, Francisco: «116. Órgano de Mesa (Realejo)», p. 439; RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M., *La Colegiata de Osuna*, p. 97.

la capilla de la universidad, o para acompañar a la capilla de cantores que los condes mantenían en el oratorio de su palacio.

La fundación de la capilla musical de la colegiata de Nuestra Señora de la Asunción

Por aquellos años del promedio de la centuria se estaban fijando la redacción escrita de los reglamentos musicales de varias catedrales españolas, con pocos años de diferencia, como, entre otras, la de Burgos (1538), Badajoz (1547), León (1548) y, más tardía, Ávila (1560)[52]. En el caso de Sevilla se desconoce la fecha en que comenzó a introducirse en la seo hispalense el nuevo arte polifónico y a formarse el primer núcleo de la capilla musical. A juicio de Ayarra cabría remontarse al siglo xv, en concreto al 24 de septiembre de 1439, fecha de la bula de erección firmada por el papa Eugenio IV en la que se inició el magisterio de capilla[53].

Como no podía ser menos, la colegiata de Osuna contaría con una capilla musical en fecha temprana. En la bula fundacional, rubricada en San Pedro de Roma el 13 de noviembre de 1534, Su Santidad, a ruego del Ureña, dejaba establecida «una Cantoriam pro uno Cantore»[54]. En los reglamentos, aprobados el 29 de enero de 1537, dentro de los oficios a los que debían atender los prebendados se contemplaba la celebración de misas cantadas, en las que intervendrían los «cantores caperos» y el «tañedor del organo». Además se dejaban establecidas las obligaciones del sochantre, quien obtenía «suficiente porcion» como para que tuviera el «cargo de segir el coro con su voz entonando el oficio divino». Además, entre sus competencias estaría la de elegir a los que debían cantar los días que no hubiese «caperos». Asimismo, habría de tener a los mozos «instituidos o bien doctrinados y cursados» en lo que debían de hacer en el coro y «leerles y cantarles canto llano»[55].

Según parece, la colegiata llegó a contar con una capilla musical lo suficientemente numerosa como para interpretar las obras más exigentes y complejas de la época. Entre ellas se encontraban composiciones tales como los cantos marianos de Escobar o de Peñalosa, los motetes al Santísimo de Pedro Fernández de Castilleja, los responsorios cuaresmales de Cristóbal Morales, las misas de Francisco Guerrero y los misereres de Alonso Lobo[56]. De mantenerse sin modificaciones en el tiempo, estuvo compuesta por el maestro de capilla, el organista, tres voces –tiple, tenor y bajo–, tres músicos instrumentistas y diez seises[57].

Como complemento para los oficios divinos se conservan en la colegiata un buen número de libros corales. El más antiguo de los libros de coro es del siglo xv. Está documentado que en 1534 el IV conde de Ureña donó a la colegiata dos cantorales de gran valor artístico. Estos manuscritos musicales de gran formato están ricamente decorados con letras iniciales, orlas y páginas enteras enriquecidas con bellas miniaturas inspiradas en la nueva decoración renacentista[58].

4. *Libro coral*, c. 1534. Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción. Fotografía: José Manuel Torres Rivera.

La fundación de la capilla musical de la capilla del Santo Sepulcro

La fundación de la Santa Capilla del Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo, panteón familiar de los Téllez Girón, fue concedida, a instancias del IV conde de Ureña, por bula de erección expedida en Roma por Paulo III el 26 de febrero de 1545[59]. La capilla del Santo Sepulcro, por su enorme carga simbólica y emblemática, fue una de las instituciones más cuidadas por el conde, en dotación económica y donación de enseres para el culto. Su fundador fue escrupulosamente mirado a la hora de intervenir en la confección de sus estatutos y estructuración ceremonial.

Quiso su mentor que para mayor honra y alabanza a Dios el boato litúrgico de la capilla del Santo Sepulcro se viese dignificado con una capilla de música que solemnizase los cultos. El propio conde había instado a Su Santidad para que en la bula fundacional dejara estipulado que los oficios divinos que se celebraran en la Santa Capilla fueran cantados[60]. La súplica obtendría la aquiescencia papal, pues, según aparece reflejado en la quinta cláusula estatutaria, los nueve capellanes, junto al sacristán y los servidores, tenían la obligación de cantar las fiestas, las misas y otros divinos oficios, diurnos y nocturnos, todos los días del año que fueran ordenados por el patrón[61].

La fundación de la capilla de música, cuyo servicio de cantores se iniciaría a principios de 1558, fue establecida por el conde cuando, cargado de años, completó la estructura interna de la capilla, que había iniciado más de una década antes con la concesión de la Bula de erección, la elaboración de sus estatutos y su dotación[62]. En ella dejó asentada su estructura, las cualidades que habrían de tener los músicos, en lo tocante al timbre y extensión de sus voces, los cantos que se entonarían cada día y su dotación. Daba comienzo la fundación recordando su importancia, pues era «costumbre

[52] Rubio, Samuel: *Historia de la música española...* p. 19.

[53] Ayarra Jarne, José Enrique: «La Música en el culto catedralicio...», p. 705.

[54] A.M.O. Documentos procedentes de Archivo de F. Rodríguez Marín. Leg. 2, n.º 10. *Bulla erectionis ecclesiae ae Osunae in Collegiatam, sub sanctitate D. D. Pauli Papae III. Anno Domini 1534*. s/f.

[55] A.M.O. Documentos procedentes de Archivo de F. Rodríguez Marín. Leg. 9, nº 30. *Estatutos Primordiales de la Ynsigne Yglesia Colegial de Osuna Formados y addiccionados con autoridad Apostolica por su Ylustrisimo Cavildo de acuerdo y con la aprobacion de sus respectivos Señores Patronos (Primitivos estatutos 29 de enero de 1537*), fs. 3v. y ss.

[56] Ayarra Jarne, José Enrique: «La música en la Colegiata de Osuna», s/p.

[57] Rodríguez-Buzón Calle, Manuel: *La Colegiata de Osuna*, pp. 94-95.

[58] Rodríguez-Buzón Calle, Manuel: *La Colegiata de Osuna*, p. 99.

[59] Biblioteca General del C.S.I.C., Archivo de F. Rodríguez Marín, Caja 19, n.º 6.1. *Copia de la Bula de erección de la Capilla del Sto. Sepulcro de la villa de Osuna.* s/f.

[60] Archivo Histórico Nacional (A.H.N.). Sección Osuna. Leg. 8, n.º 20. *Copia simple del Testamento y Codicilo del Señor 4º Conde de Ureña Don Juan Tellez Giron, otorgado en Osuna à 12 de Octubre de 1556*. s/f.

[61] Biblioteca General del C.S.I.C., Archivo de F. Rodríguez Marín, Caja 19, n.º 6.1. *Estracto de los Estatutos, Dotaciones, aumentos, de rentas para las capellanias y otras cosas, conducentes á la Santa Capilla el Sepulcro de Nuestro Señor Jesuchristo. y entierro de los Excmos. Señores Duques de Osuna.* s/f.

[62] A.M.O. Leg. 23, n.º 61. Bolsa 3. Osuna y la Puebla de Cazalla. Leg. 5. *Trata de la Capilla del Sepulcro y de sus nuebe Capellanes Mayor y Menores*. n 21. s/f.; Biblioteca General del C.S.I.C., Archivo de F. Rodríguez Marín, Caja 19, n.º 6.1. *Escritura de la crecencias y aumentos de las capellanias de la a Sta. Capilla del sepulcro que comenzo á correr desde primero dia del año presente de mil quinientos cuarenta y nueve años. Carta de Juan Téllez Girón, IV conde de Ureña*. s/f.

loada y aprobada» que hubiera en las iglesias que las pudieran sostener «musica de voces y de instrumentos para solemnizar las festividades». Por ello, manifestaba que «justa cosa y conforme á razon» era que en la capilla del Santo Sepulcro se cantasen las fiestas y se tañeran «unas vísperas y al dia siguiente una misa y no mas» y que las misas de viernes y lunes se hicieran «con solemnidad y con cerimonias». De manera que, como había «entre los capellanes buena voz de contralto y buena voz de tenor», dio orden para que la Santa Capilla tuviese un tiple, al que se le exigiría fuera clérigo o por lo menos «ordenado de evangelio»; un contrabajo, también clérigo; dos muchachos de buenas voces; un maestro de capilla, que ordenase y registrara lo que se había de cantar; y un tañedor de órganos. A todos ellos la institución habría de pagar «sus salarios y partidos y ayudas de costas»[63].

En el mismo documento se dejó asignado para «Xoval Villacarbín», como maestro de capilla, un salario de 12000 mrs. para que administrase y rigiera el facistol, lo que debía hacer «sin dar codazos ni palmadas en el libro», como acostumbraban «otros maestros de capilla desconcertados y de mal oido». Tenía la obligación de cantar en los días que fuera necesario, ya que lo hacía «muy acertademante». Igualmente, para el «tañedor de órganos» estipulaba como pago anual la cantidad de 37000 mrs. Establecía asimismo que a Juan Trillo se le dieran como ayuda de costa, pues tenía «partido de capellan», la cantidad de 6000 mrs., para que cantase «su contralto cuando el maestro de capilla se lo encomendare y le convidare para que ayude con su voz». A Pedro Gallardo, «de ayuda de costa» como capellán que era, se consignaron otros 6000 mrs. Para Antón Díaz, capellán de coro de la iglesia mayor, se establecieron unos emolumentos por contrabajo de 10000 mrs.[64].

Además, encomendaba a la Santa Capilla la tarea de buscar un tiple para proveer el magisterio creado, cuyo estipendio anual ascendería a 30000 mrs. Para ello daba ciertas recomendaciones en relación a las condiciones, cualidades y tesitura de voz que debía de poseer el candidato al cargo. No podría ser un tiple «capado», ya que cantaban «de mala gana», sino que fuera «mudado», y que tuviera «gentil voz» y cantara «de buen aire y se menee con gracia y con algunos quiebros en la boz ya que no tenga garganta». De manera que, «siendo buena piesa», se le disimularían ciertas faltas y defectos. En cuanto al cuerpo y extensión de su voz, precisaba que no fuera «ni muy llena», ni «larga para cantar en veinte puntos», ni muy alta, ya que en la capilla del Sepulcro no se había de cantar «con posturas estremas sino movidas asta quince puntos no mas». De manera que siendo «gentil cantor», aunque no fuera muy «diestro ni gran cantante», ni tuviera «demasiado alto», serviría para el propósito. También fiaba a la institución la búsqueda de dos muchachos «de buenas voces» que supieran canto de órgano, lo necesario «para ayudar á unas vísperas y á una misa». A cada uno de los «cantorcillos» se le pagaría anualmente 8000 mrs.

Finalmente, en las últimas cláusulas de la fundación establecía las fiestas en las que la capilla de música debía actuar, estipulaba ciertas obligaciones y reglamentaciones para su regimiento, que debían quedar fijadas en una tabla en el coro, y asentaba la prohibición de cantar música extranjera. Además, fijaba las composiciones que se debían tocar y el nombre de los maestros, entre los que se encontraban Francisco de Peñalosa, Escobar, Pedro de Pastrana, Juan Basurto, Pedro de Porto, Antón Marlete, *Castilaja*, Cristóbal Morales y Motón[65].

De la lectura de la fundación de la capilla musical del Santo Sepulcro se desprenden varias particularidades dignas de mención. Era común en la época que las capillas musicales fueran independientes de sus respectivos cabildos colegiales o catedralicios, de manera que, al no ser directivos canónigos y no formar parte de aquellos, tenían un representante o «protector de música» en las reuniones capitulares para transmitir las necesidades de la institución musical[66]. En el caso que tratamos, varios de los magisterios de la capilla de música eran ejercidos por personal perteneciente a los cabildos del Sepulcro y la colegiata. Por ello algunos cargos no estaban bien remunerados como para dedicarse íntegramente a su magisterio, ya que se planteaban como una actividad complementaria al beneficio de sus respectivas canonjías. Parece que este tipo de capillas musicales integradas dentro de las capillas particulares de la nobleza fueron un hecho común en otros señoríos, según se hace referencia para el caso de los ducados de Arcos y Medina Sidonia. La de aquel estaba compuesta por varios capellanes, de los cuales, el primero, de mayor confianza, era el confesor del duque, a lo que había que añadir como personal de la capilla a un sacristán mayor y a varios mozos, cantores y tañedores de órgano y arpa[67]. Por otra parte, resulta un hecho anómalo que el pago del maestro de capilla fuera muy inferior a otros como el del tiple y el del tañedor de órgano, o, asimismo, que, aunque fuera superior al de los seises, no de manera proporcional a su jerarquía y responsabilidad. El maestro era el cargo de mayor relevancia de la capilla musical, el último responsable, por lo que ostentaba la autoridad sobre todo sus integrantes. Además de regir el facistol tenía a su cargo la dirección y preparación de sus miembros, lo que le exigía una preparación musical superior a la de un simple cantor, ya que, al tener que proporcionar a la capilla el material necesario para su desarrollo, se veía obligado a componer buen número de obras para las diferentes fiestas y celebraciones[68]. Este desfase en los emolumentos podría deberse quizás a la dificultades que había por entonces para encontrar cantores que ocupasen los distintos magisterios, como consecuencia de su escasez en general, y en algunas cuerdas en particular[69]. Finalmente, cabe destacar además la prohibición de tocar música extranjera, aunque incluyera en la lista a compositores que no eran españoles.

Las cláusulas estatutarias de la colegiata concernientes a la faceta musical y la fundación de la capilla musical del Santo Sepulcro, donde el conde determinó las condiciones de cada oficio y las cualidades de los candidatos, o su decisión de que todas las obras musicales fueran españolas y señalara incluso a sus maestros compositores, denotan la afición que aquel Girón sintió por la música y su valoración como vehículo de solemnización en las celebraciones de su pequeña corte renacentista de Osuna.

[63] Documento fundacional de la capilla de música transcrito fragmentariamente por ARIZA Y MONTERO-CORACHO, Antonio M.ª: *Bosquejo biográfico de Don Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña*, Osuna; 1890, pp. 49-51.

[64] ARIZA Y MONTERO-CORACHO, Antonio M.ª: *Bosquejo biográfico...,* pp. 49-51.

[65] Ídem. Respecto al citado «Castilaja» cabe suponer que se deba a un error de transcripción del documento original y se traté de Castilleja (Pedro Fernández Castilleja), maestro de capilla de la catedral hispalense desde 1514, que tuvo como discípulos nada menos que a las dos figuras más importantes de la polifonía religiosa andaluza –Francisco Guerrero y Cristóbal Morales–. Se considera el fundador de la escuela sevillana y situó el prestigio de su magisterio en cotas muy elevadas, legando composiciones de reconocida calidad y belleza como «Salve Regina», «O Gloriosa Domina» o «Deo dicamus gratias».

[66] MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música en Andalucía*, p. 130.

[67] LADERO QUESADA, Miguel Ángel: «El modo de vida noble y su entorno social y cultural en Andalucía a fines de la Edad Media: Guzmanes y Ponces», *II Congreso de Academias Iberoamericanas de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1994, (recogido en *Los señores de Andalucía. Investigación sobre nobles y señoríos en los siglos XIII a XV*, Cádiz, 1998, p. 81).

[68] AYARRA JARNE, José Enrique: «La Música en el culto catedralicio...», p. 706; MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la Música en Andalucía*, p. 12.

[69] RUBIO, Samuel: *Historia de la música española...*, p. 15.