

# MÚSICA Y CIUDAD EN LA ÚBEDA DE LA EDAD MODERNA

*Antonio Almagro García*  
*Rosa María Perales Molada*  
*Isabel Segura Moreno*  
Centro Universitario SAFA, Úbeda

RESUMEN: Aproximación al conocimiento del mundo de la música en los siglos XVI, XVII y XVIII en la ciudad de Úbeda.

PALABRAS CLAVE: Úbeda, capillas de música, música sacra, música profana, fiestas, teatro, Edad Moderna, musicología urbana.

ABSTRACT: An approach to the knowledge of music in the 16th, 17th and 18th centuries in the town of Úbeda.

KEY WORDS: Úbeda, chapels of music, sacred music, profane music, parties, theater, Modern Age, urban musicology.

## 1. INTRODUCCIÓN

Gracias al trabajo de búsqueda en el Archivo Histórico Municipal de Úbeda y a distintas aportaciones bibliográficas, nos es posible introducirnos en el conocimiento del mundo de la música ubetense de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Con todo, y más sumando la escasa bibliografía existente sobre el tema, no podemos sino hablar de una aproximación: la documentación es abundante, pero dispersa, tangencial e insuficiente para poder hablar de un estudio completo y profundo. Por ello, compartimos y asumimos el planteamiento expresado en el estudio «¿Una historia imposible? Música y devoción en Úbeda durante el Antiguo Régimen»: *«Con estas severas limitaciones, este trabajo aspira a reconstruir de forma tan completa como sea posible la vida musical de la ciudad de Úbeda durante los siglos XVI a XVIII, un periodo que por comodidad se englobará bajo el nombre de Antiguo*

Régimen. Frente a la aproximación convencional en musicología que centra el interés en una institución (generalmente la catedral) o en un compositor, el objeto de estudio de este trabajo es la ciudad en su conjunto, una perspectiva que se ha venido a denominar “musicología urbana”. Esta aproximación reivindica, en esencia, la necesidad de estudiar todas las instituciones urbanas que de una forma u otra participaron en la vida musical (financiando grupos estables de músicos o contratando servicios musicales disponibles en otras instituciones locales) así como de desvelar las relaciones de intercambio y colaboración musicales que entablaron» (MARÍN LÓPEZ, 2002, pág. 143).

## 2. EL MUNDO DE LA MÚSICA EN ÚBEDA DURANTE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

### 2.1. CONTEXTO HISTÓRICO

En el año 1645 Rodrigo Méndez Silva describe brevemente la ciudad de Úbeda de la siguiente manera: «De fuertes y torreados muros, hermoseedada de vistoso alcázar, se descubre en un cerro la ciudad de Úbeda, fertilísima de pan, vino y azeite, casas, ganados, aves, frutas, especialmente higos, pasas, con seis salinas copiosas en su distrito, donde salen al año 1.600 fanegas. Tiene 4.000 vecinos [16.000 h.], muchos caballeros, y nobleza, divididos en once parroquias, una colegial de cuatro dignidades, ocho canongías, doze conventos [realmente quince] de frailes y monjas, cinco hospitales» (MÉNDEZ SILVA, 1645, pág. 72). Presentándosenos, así, el resultado de un proceso histórico que culmina en el siglo XVI, el gran siglo de Úbeda, por el fortalecimiento de una importante y tradicional clase dominante de pequeña nobleza local que juega un papel cardinal en el desarrollo urbanístico iniciado en el reinado de Carlos I, tras la pacificación de los bandos en el siglo XV y el acallamiento de la revuelta comunera, en la que de nuevo aparecen aquéllos, dando a la sublevación de Úbeda un carácter especial que enlaza con las diferencias bajomedievales entre familias, que destruyó un gran número de inmuebles e incendió otros. En este siglo, se va a producir un renacimiento urbanístico, económico, demográfico y social que marca aún el presente. Comienza el reinado de Carlos I uniendo a los desastres citados grandes sequías, pero rápidamente los acontecimientos se encauzan por caminos que propician un aumento progresivo de la población, la riqueza, la industria, la agricultura... La ciudad renace con la erección de iglesias, palacios, casas solariegas, conventos, hospitales y capillas: «Ciudad de las cien iglesias y de los mil palacios» –al decir de los cronistas–; e hijos de Úbeda, como Francisco de los Cobos y su sobrino Juan Vázquez de Molina, siguiendo la trayectoria iniciada en el siglo XV por Beltrán de la Cueva, acceden y ocupan las más altas dignidades del Reino.

Una población cercana a los 20.000 habitantes al final de siglo constituye uno de los núcleos urbanos más populosos de Castilla, repitiendo los estamentos tradicionales: nobleza, clero y gente llana (en su desigualdad); sin olvidar las minorías étnico-religiosas que aparecen empadronadas bajo las denominaciones de cristianos nuevos, gitanos, naturales del Reino de Granada, berberiscos y moriscos (A.H.M.Ú., F.M., S.P.R., 25/2)<sup>1</sup>. Es conocido que en la Úbeda del siglo XVI predominaron como principales actividades económicas –todas ellas tradicionales– la agricultura, la ganadería y las industrias alfarera y textil; pero en estos años se multiplican posibilitando el auge del comercio, el enriquecimiento y las inversiones, creadoras, a su vez, de un fuerte desarrollo urbanístico –en un proceso perfectamente estudiado por Ramón Carande (1977)– que enlaza con el nuevo mercado americano, con la subida de los precios agrícolas y con el aumento de la población –causa y efecto al mismo tiempo en lo que se refiere a la agricultura– y con la creación de mercados en otros lugares para el resto de los productos, especialmente, los alfareros y textiles, en creciente demanda. Y, en este estado general de mayor o menor riqueza, la ciudad crece y asume un carácter señorial tan inconfundible como permanente que, sin duda, le otorgaba categoría, reconocimiento y posibilidades en el conjunto de las del Reino.

El siglo XVII supone, en cambio, el comienzo –al menos desde su segunda mitad– de un período de decadencia que va a perdurar más de cien años. Las malas cosechas, temporales, plagas, levas de soldados, guerras, cargas impositivas, epidemias, falta de alimentos y disminución de la población, que a finales del siglo sólo alcanza algo menos de 7.500 habitantes (ALMAGRO GARCÍA, 2003c), son constantes. Úbeda pasa a ser una sombra de lo que fue, patentizándose que el XVI no dejaba de ser un gigante con pies de barro.

En el siglo XVIII se llega a las más bajas cotas de población: el *Catastro de Ensenada* (CAMPOS y CAMARERO, 1994) la fija para 1752 en 2.440 vecinos, lo que nos daría una población en torno a los 8.000 habitantes, más unas 270 casas arruinadas; a estados de pobreza (descritos por RUIZ PRIETO, 1982) casi increíbles y a una situación general lamentable, sólo salvada en el reinado de Carlos III. De este escenario, agravado por la dominación francesa, se sale a mediados del siglo XIX, en el que se plasma una profunda transformación, se realizan grandes proyectos urbanísticos que «rejuvenecen» un glorioso pasado, hay un florecimiento cultural en

---

<sup>1</sup> Se trata de un padrón de repartimiento realizado en 1606 sobre los años 1603, 1604 y 1605.

las letras, en las artes... En definitiva, se sientan las bases de la Úbeda actual como centro de una extensa comarca de la provincia de Jaén.

Resultado de este proceso es un conjunto histórico-artístico de 90 Ha. que avala una compleja realidad por su extensión, pero también por su calidad, diversidad, monumentalidad y proyección, cualidades que le hacen merecedor de la declaración de Conjunto Histórico-Artístico en 1958, de la nominación en 1977 por el Consejo de Europa de Ciudad Ejemplar del Renacimiento y, desde julio de 2003, del reconocimiento por la UNESCO como Patrimonio Mundial.

De fundación islámica, con el nombre de *Madinat Ubbadat al-'Arab*, la ciudad va a adquirir todas las características propias del urbanismo musulmán: muralla, puertas, medina, adarves, calles sinuosas, pocos espacios abiertos, arrabales... En palabras de Chueca Goitia: un «carácter privado, hermético y sagrado que presta a este tipo de ciudad otra nota que podemos expresar con la palabra secreto» (CHUECA GOITIA, 1980, pág. 75). ¿No será producto de este «secreto» el calificativo de «recatada» acuñado por Eugenio D'Ors al referirse a Úbeda en su *Novísimo Glosario*? Lo cierto es que todavía en el siglo XIX la ciudad, en palabras de Madoz, conservaba aspecto morisco: «Toda la población es de gusto árabe. Su estructura, la tortuosidad de sus calles, el orden de los edificios y la estrechez e irregularidad de los sitios en donde pudiera haber elegancia y comodidad lo están demostrando» (MADOZ, 1988, págs. 224-226). De la Úbeda islámica, que debió configurarse en torno a un centro neurálgico, reciamente amurallado, conformado por una medina (con su mezquita mayor, ocupando el solar de la Colegial de Santa María, y un zoco) y por una serie de arrabales, permanecen restos de muralla y de puertas, junto con un entramado urbano en el que no faltan la mayoría de los rasgos propios del urbanismo musulmán: «En Úbeda hay calles ociosas, calles inútiles que alargan un trayecto en lugar de acortarlo; calles que «se arrepienten», que cambian de dirección, a mitad de camino, cuando lo han pensado mejor [...] Y otras que se ensanchan con vocación de plazas, cuando menos se espera; o que se estrechan hasta lo inverosímil, con el enfado consiguiente de la Lógica y de los lógicos» (PASQUAU GUERRERO, 1958, pág. 32). Y es curioso que de esta ciudad, por el tema que tratamos, se resalte por al-Saqundi la existencia: «[...] de bailarinas célebres por su ingenio y por su arte y de caballeros hábiles en el manejo de la espada y en toda clase de juegos de manos. Todos sus habitantes eran apasionados de la música y de la danza, lo que la convertía en una ciudad alegre y amiga de la diversión» (AGUIRRE SÁDABA y JIMÉNEZ MATA, 1979, pág. 44).

La Reconquista no trae consigo grandes cambios en la trama urbana, aunque sí los propicia en lo jurídico, en lo político, en lo social, en lo cultural y en los usos territoriales, tanto, como para que podamos hablar de una realidad ciudadana de aspecto señorial. En efecto, como ya quedó apuntado, en un territorio concejil tan extenso como rico y fértil nacen grandes propiedades agrícolas asociadas a las familias hidalgas, herederas de las que participaron en la toma de la ciudad, junto a unos considerables bienes de propios y, como consecuencia, aumentan las inversiones inmobiliarias que paulatinamente irán llevando a la medieval ciudad de realengo hacia nuevas formas de vida y pensamiento, hacia la búsqueda y consideración del prestigio social y económico y hacia el deseo de alcanzar la fama en el más puro sentido renacentista y humanista del término. Los principales cambios de los primeros siglos de la Úbeda cristiana vienen de la mano de la conversión de las antiguas mezquitas en parroquias, en entidades jurídico-religiosas, que dividen a la ciudad en once partes diferentes y coincidentes en la mayoría de los casos con los barrios intramuros y con los arrabales existentes; de la construcción de numerosos palacios y casonas solariegas; de la erección de conventos y de templos parroquiales y de la creación de otros edificios de carácter público o privado; pero, también, del aumento de la población que provoca la expansión del callejero, a partir de las grandes rondas de la muralla, en dirección norte, este y oeste, una vez que la función defensiva de ésta ha perdido importancia, tras la caída de Granada, para ir creciendo en otras como la de la prevención sanitaria ante las epidemias y la de control fiscal. El siglo XVI, con la conjunción de la prosperidad económica y del afán constructivo de los grupos dominantes, se va a constituir como el período inicial y más importante en la configuración casi definitiva de la ciudad con varias constantes: los palacios, los templos, las plazas y el Renacimiento, desdibujándose la primitiva imagen medieval que hasta entonces había perdurado, pero sin suponer un aumento cuantitativo del territorio.

En una realidad histórica, en una entidad urbana de estas características, con unos estamentos sociales poderosos, como la nobleza y el clero, con un cuantioso y rico, por su variedad, tercer estamento, con una respetable actividad económica, con numerosos servicios, junto a una compleja y extensa organización eclesiástica fijada en la existencia de un juez eclesiástico (vicario), de una colegial, con cuatro dignidades y ocho canónigos, de diez parroquias, suficientemente dotadas de clero diocesano, del Hospital de Santiago, con capilla y un buen número de capellanes, de la Sacra Capilla de El Salvador, igualmente dotada de numerosos capellanes, de otros hospitales menores (San Pedro y San

Pablo, Dios Padre, Santísimo Sacramento...), de un buen número de cofradías, de una universidad de priores y beneficiados, de numerosas ermitas y de quince conventos, tanto de frailes como de monjas; no es de extrañar que proliferara un complejo, variado y amplio desarrollo artesanal y artístico, en arquitectura, escultura, pintura, en las artes asociadas, pero también, lógicamente, en la música y, en todos los casos, en lo profano y en lo sacro.

No es ahora el momento de centrarnos en las artes plásticas –por otro lado justa y progresivamente estudiadas– pero sí el de hacerlo en la música, aún cuando ya de antemano revelamos que la documentación que sobre ella se ha conservado es tan escasa e insuficiente como dispersa; tanto como para que Marín López (2002) se preguntara si era posible una historia de la música en la Úbeda de la Edad Moderna. Sin duda, con sus luces y sombras, pensamos que sí y a ello vamos, ajustándonos a la existencia y presencia ciertas de lutiers, músicos, ministriles, cantores, sochantres, maestros de danza, seises, organistas y organeros, de maestros de capilla, de capillas de música, y de actos civiles, celebraciones festivas y representaciones teatrales, en las que lo musical desempeña un papel tan sobresaliente como caracterizador.

## 2.2. LUTIERS, ORGANEROS Y ÓRGANOS

Desgraciadamente, sólo sabemos de la existencia de dos lutiers trabajando en el siglo XVII. El primero, el violero Juan de Mendoza, empadronado en 1605 en la calle Real, de la parroquia de San Pablo (A.H.M.Ú., F.M., S.P.R., 25/2); el segundo, un guitarrero llamado Juan Granados que, en 1673, se empadrona en la parroquia de Santa María, en la calle Salvajes y Rúa (A.H.M.Ú., F.M., S.P.R., 28/17).

Evidentemente, la presencia de lutiers habla sin género de dudas de actividad musical y de demanda de instrumentos de cuerda. Y si bien es cierta la existencia de tratados de música culta en los siglos que estudiamos, tanto para vihuela como para guitarra, no podemos dejar de pensar, al menos en el caso de la guitarra, como un instrumento muy asociado a la música popular, también en Úbeda; así lo ve Covarrubias al referirse a ella, en la entrada sobre la vihuela de su *Tesoro de la lengua castellana o española*: «Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha auido excelentísimos músicos: pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la viguela. Ha sido una gran pérdida porque en ella se ponía todo género de música puntada, y aora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente

*en lo rasgado, que no ay moço de cauallos que no sea músico de guitarra»* (COVARRUBIAS, 1611, f. 74).

En cuanto a la presencia de organeros –entiéndase que hablamos de constructores de órganos, no de interpretes u organistas, aunque casos hay en que las funciones coinciden en la misma persona–, sabemos de la existencia de algunos, si bien no de tantos como desearíamos, considerando que en conventos, parroquias, algunas ermitas y en otras instituciones el órgano fue un instrumento habitual y más, incluso, al constatar la construcción –habitualmente por artífices foráneos– de un buen número de ellos.

Para el siglo XVI los datos, mayoritariamente extraídos del Archivo Histórico de Úbeda, nos los proporciona Ruiz Fuentes (1991), confirmándose como en poco más de veinticinco años se renuevan y construyen bastantes, mayoritariamente por maestros de apellido Sanforte procedentes de Granada. No nos cabe la menor duda de que las disposiciones conciliares de Trento sobre la música están detrás de esta auténtica revolución.

TABLA 1.

*Construcción y reparación de órganos a lo largo del siglo XVI*

Año	Lugar	Referencia
1561	Santo Domingo	El prior del Hospital de Santiago Antonio Godino costea una campana, las gradas del altar mayor y unos órganos.
1568	Salvador	En una rendición de cuentas ante la patrona doña María de Mendoza consta su deseo de la pronta construcción de un órgano junto a otros elementos para el funcionamiento de la Sacra Capilla.
1577	Trinidad	Se contrata la construcción de un órgano con el maestro granadino Juan Pérez de Sanforte.
1578	Santiago	Se libera al maestro granadino Juan Pérez de Sanforte de todo compromiso por la hechura del órgano, que ya había entregado en junio de ese año.
1579	Santa Clara	El maestro organero Juan Pérez de Sanforte contrata la hechura de un órgano, que debía ser exactamente igual al del convento de la Santísima Trinidad. Haría también las puertas traseras, recibiendo a tasación todo el metal del viejo, cuyo importe se le descontaría de la última paga. Lo construiría en Granada, entregándolo en Úbeda a finales de septiembre de 1580.

TABLA 1 (continuación).

*Construcción y reparación de órganos a lo largo del siglo XVI*

Año	Lugar	Referencia
1581	Salvador	Se contrata al maestro granadino Diego de Sanforte para construir un órgano, comprometiéndose a que las mezclas de sus registros serían «[...] <i>muy galanas y estrañas; y con misturas muy nuevas y peregrinas que fasta agora no se an visto ni oido en españa, sino es en sevilla</i> ».
1581	Santo Tomás	Entre 1581 y 1587 Luis de Sanforte construye un órgano.
1583	Coronada	Se contrata al maestro Diego de Sanforte para construir un órgano. Lo haría en Granada y luego lo transportaría hasta Úbeda, donde debía entregarlo a finales de abril de 1584.
1586	San Pablo	Juan González de Usagre, maestro organero cordobés, se compromete a la construcción de un órgano nuevo, usando algo del metal del viejo; con registros de flautas, octavas, docenas, quincenas, temblantes y pajarillos, pudiendo todos tañerse solos o conjuntamente. El juego del órgano sería como el de El Salvador y su caja como la de San Isidoro. Tendría tres fuelles, como el de El Salvador. No se termina hasta 1594 por un incumplimiento del maestro.
1588	San Nicolás	El maestro organero granadino Diego de Sanforte apodera al entallador ubetense Luis de Zayas para que entregase las trazas y condiciones del instrumento e hiciese postura de 400 ducados, a condición de aprovecharse de todo el metal viejo y de no ejecutar la caja, funda, madera y fuelles.
1588	Madre de Dios	Se remata en el carpintero Diego de la Iruela la tribuna de la capilla, especificándose que en cuanto a adornos sería igual a la del órgano de San Pablo.

FUENTE: Elaboración propia a partir de RUIZ FUENTES, 1991.



Para los siglos XVII y XVIII, por fuentes documentales directas y primarias, conocemos algunos más:

TABLA 2.

*Órganos en los siglos XVII y XVIII*

Nº	Año	Lugar	Acontecimiento
1	1603	_____	Tomás de Seis, italiano de unos 20 años se pone de aprendiz con Tomás de Soto, maestro de hacer órganos, vecino de Úbeda. A Soto en 1604 se le cita como afinador del órgano de Santo Tomás.
2	1613	San Francisco	Licencia para la cesión de un arco situado junto al órgano.
3	1630	San Nicolás	Autorización para tomar un censo y pagar al maestro que hizo el órgano.
4	1642	Trinidad	Baltasar de Olivares, vecino de Baza y maestro de hacer órganos, estando en la ciudad, se compromete a realizar un órgano por dos mil reales. Sería de cuatro misturas de voces y registro partido y sus pajarillos...
5	1646	San Pablo	Baltasar de Olivares, maestro de hacer órganos, vecino de Baza, se compromete a aderezar el órgano por 2.200 reales.
6	1647	San Pablo	Baltasar de Olivares recibe 1.749 r. a cuenta de los 200 ducados concertados por el arreglo del órgano.
7	1675	Salvador	Jacinto de Olivares, presbítero de Baza, protesta el impago de las reparaciones efectuadas en el órgano.
8	1676	Santo Domingo	Don Roque de Rizilla, vecino de Almagro, se compromete a hacer el órgano.
9	1710	Santa María	Los herederos del canónigo Tomás de Campos Hidalgo de Vargas, declaran gastos efectuados en la hechura de un órgano.
10	1794	San Isidoro	Francisco Javier Fernández, maestro organero de San Clemente, se compromete a construir de nuevo el órgano.
11	1795	Salvador	Francisco Javier Fernández se compromete a la construcción de un órgano.

FUENTE: Elaboración propia a partir de la documentación del A.H.M.Ú., FPN.: 1: 1.336, f. 222; 2: 1.123, f. 153; 3: 576, f. 33; 4: 1.051, f. 551; 5: 1.091, f. 596; 6: 679, f. 10; 7: 689, f. 193; 8: 1.290, f. 441; 9: 1.458, f. 33; 10: 1.464, f. 195; 11: 1.464, f. 181.

También en el siglo XVIII, y situándonos en el 7 de junio de 1738, fray Juan Esteban de Toral, lector del convento de San Francisco, pide licencia al provincial fray Cristóbal del Río para reparar el órgano (posiblemente el mismo citado en 1613): «[...] en atención a estar mui deteriorado y haberse logrado la coyuntura de que el maestro que lo ha de componer hace mucha limosna y equidad, y haber ocurrido muchos fieles con sus limosnas, deseosos de que dicho órgano se componga y arregle para el culto de la Divina Majestad» (TORRES NAVARRETE, 1990a, pág. 101).



Figura 1.—Órgano (1795) restaurado de la Sacra Capilla del Salvador. (Fotografía Casa Ducal de Medinaceli).

Desgraciadamente ninguno había llegado a nuestros días, aunque recientemente se ha restaurado el que para la Sacra Capilla de El Salvador construye Francisco Javier Fernández en el año 1795<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Así se nos explica el proceso en la página web de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli: Este instrumento de dos teclados de 51 notas (C-d<sup>7</sup>) colocados en ventana y ocho contras de 26, tapadas, de caja neoclásica y registración sonora barroca, fue construido en 1795 por Francisco Javier Fernández, expoliado durante la Guerra Civil y vuelto a restaurar entre 2001 y 2008. Por un inventario de bienes de la Capilla, realizado en el año 1634, sabemos que a mediados del siglo XVII existían dos órganos, un realejo adquirido en 1632 y puesto en el coro y un «Órgano grande con sus repartimientos de cañones adorna-do en su caja de madera dorado y negro tiene por remate un escudo de armas con dos angelillos a los lados...» que situado, como el actual, en el lado de la epístola había sido encargado por María de Mendoza y concluido antes de 1568. [...] En 1790 doña Baltasara Teresa Sarmiento de Mendoza, X marquesa de Camarasa, ordenó la inspección del órgano construido «más de dos siglos haze» para decidir si merecía la pena repararlo o era preferible su sustitución. Todos los peritos llamados coincidieron más o menos en que «sería tan costosa su composición, o poco menos que hazerlo nuevo; en cuia inteligencia y en la de que más bien es indecencia que culto la Divina Majestad tocar el órgano en los términos que se halla, formó dos planes para su remedio; uno de compostura, con los adelantos que según el buque y magnitud de la Iglesia me han parecido deberse hazer y otro del todo nuevo con igual número de registros para que se elija el que mejor acomode». El resultado, obra ya de don Domingo Gayoso de los Cobos que había sucedido a doña Baltasara en 1791, fue el encargo en 1795 de un nuevo órgano ubicado en el mismo sitio que el antiguo, en el lado de la Epístola, junto a la tribuna del Coro Alto, pero de mayores dimensiones lo que obligó a ampliar el balconcillo y a ocultar parte de la policromía de la cornisa, modificaciones que todavía son claramente apreciables. Se encomienda el proyecto a uno de los organeros que habían inspeccionado el anterior, Francisco Javier Fernández, por contrato de fecha 9 de octubre de 1795. La fachada, cuya estructura se conservaba prácticamente íntegra, está decorada con columnas con basas y capiteles jónicos, dinteles y cornisas. Excepto los capiteles y las basas de las columnas que están doradas, el resto de la caja del órgano tiene una policromía

Por otra parte, conocemos también algo del órgano de la parroquial de San Pablo que en 1646 repara Baltasar de Olivares: «[...] *haçer los fuelles de tablillas baldresados por defuera en las mismas tablas que tienen de presente los dichos fuelles altas y bajas poniéndolas alçaprimas como están en los fuelles del órgano de la Sacra Yglesia del Salvador [...] que a de volver el juego adelante haciéndolo de nuevo con sus navetas de madera y reducción que se a de trocar, [...] el secreto lo a de sacar de la caja y deshacerlo y requerillo y haçer rejistro partido de mano derecha y yzquierda y envaldresallos de nuevo requiriendo las canales para que pase el aire bien y poner los registros adelante. [...] A de haçer la cañutería toda la que faltare llenando las misturas como está en el dicho órgano del Salvador de flautado = flautas, octavas, / quincenas y beinte y dosenas poniendo toda la cañutería en rostros de madera para que se conserven más entremetiendo en el registro del lleno unos caños en quenta. [...] En las flautas y otavas an de ir los caños de manera que cada mistura esté cunplida y las flautas caño por punto y las octavas caño por punto hasta el medio juego vajo y de medio arriba a dos caños por punto las quincenas, de medio avajo dos caños por punto y de medio arriba a tres = y las veinte y dosenas con la misma calidad que las quincenas» (A.H.M.Ú., FPN., 679, f. 10).*

### 2.3. MÚSICOS, MINISTRILES, CANTORES Y SOCHANTRES

Tanto en padrones de repartimiento como en otra documentación insertada en los protocolos notariales del A.H.M.Ú., la existencia de músicos, ministriles, cantores y sochantres es tan manifiesta como abundante y generosa. Los datos existentes pertenecen en gran medida al siglo XVII, algo menos al XVIII y poco al XVI. Sin duda –como apuntamos– el nuevo papel dado a la música en las celebraciones litúrgicas tras las disposiciones trentinas lo justificaría, junto con el pleno desarrollo de las capillas de música existentes en la ciudad. No podemos olvidar cómo el Concilio aprueba la profesionalidad del ejercicio musical eclesiástico, reservándolo para artistas especializados.

La diferenciación que realizamos entre músicos, ministriles y cantores se copia de la calificación que aparece en la documentación,

---

jaspeada marrón y verde. Está dividida por la trompetería de batalla en dos secciones. En la sección inferior hay dos puertas de acceso ubicadas en ambos extremos y, al centro, dos teclados situados en ventana que tienen a uno y otro lado los tiradores de registros colocados al tresbolillo, más altos los del órgano mayor y más bajos los del órgano de cadereta. La sección superior está conformada por tres castillos de tubos distribuidos entre cuatro columnas corintias, rematadas por capiteles jónicos con sus dinteles, frisos y ménsulas de mármol policromía, teniendo el castillo central once tubos y los castillos de los laterales trece. No se conservaba ningún elemento de la tubería ni siquiera la de madera. Todos los elementos de hierro, plomo o estaño, fueran de la tubería, o del sistema mecánico desaparecieron durante el expolio selectivo realizado en la Guerra Civil (recuperado el 3 de febrero de 2017 de: [http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaconjunto\\_einmue-ble.aspx?id=659](http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaconjunto_einmue-ble.aspx?id=659)

aunque no deja de ser algo arbitraria en tanto en cuanto hay ocasiones en las que una misma persona aparece citada de dos formas al mismo tiempo o indistintamente en una u otra. Esto, sin duda, viene provocado por la realización de varias tareas dentro de una capilla de música. No ocurre lo mismo con los sochantres; con ellos, no hay posibilidades de confusión, si tenemos en cuenta la definición y funciones que de esta figura se hacía: «*Chantre, tanto quiere dezir como cantor: y pertenece a su oficio, de començar los responsos, y los hymnos, y los otros cantos que oviere de cantar: tambien en las procesiones que se fizieren en el coro, como en las procesiones que se fizieren fuera del coro: y el debe mandar a quien lea, o cante las cosas que fueren de leer, o de cantar: e a el deven obedecer los Acolitos, e los Letores, y los Salmistas [...] En las mas el chantre, o capiscol, remite todo lo que toca a la canturia al sochantre, que haze oficio por el. Este comiença con los que encomienda las antifonas, entona los salmos, los himnos: encomienda las capas, los responsorios, los versos, las lecciones, y lleva el cetro en las procesiones, y otras cosas diferentes, como se pratican en diferentes yglesias. Pero ultra de lo dicho esta a cuenta del chantre tener en custodia los libros de canturia, y emendar el punto, como a cuenta del mastrescuola emendar la letra, y los acentos*» (COVARRUBIAS, 1611, ff. 195-196).

En cuanto a los efectivos, estos son datos recogidos por Almagro García (2003a) de cinco series de padrones de repartimiento del siglo XVII conservados en el A.H.M.Ú., separados entre sí por unos veinte años pero, sin duda, debieron ser muchos más y así se demostraría por lo obtenido de otra documentación.

TABLA 3.

*Músicos en el siglo XVII*

Nombre	Año	Calle / Plaza	Colación	Actividad	Observación
Benito de Alaminos	1673	Corredera	San Nicolás	Músico	
Juan Bautista	1697	Carmen	Santo Tomás	Músico	
Alonso Cano	1605	Carrera Vieja	San Isidoro	Cantor	H. de Santiago
Bartolomé Cano	1642	Mercado	San Pablo	Músico	
Nicolás de Carcén	1627	Salvador	Santa María	Ministril	
Francisco Carrasco	1673	Mercado	San Pablo	Sochantre	
Gaspar Correro	1605	Carrera Vieja	San Isidoro	Cantor	H. de Santiago
Francisco Escudero	1627	Carnicerías	San Lorenzo	Músico	
	1642	Tesorero	Santa María		
Miguel Esteban	1697	Contador	Santo Tomás	Músico	
Juan Fernández	1697	Santa Clara	San Pablo	Ministril	

TABLA 3 (continuación).

*Músicos en el siglo XVII*

Nombre	Año	Calle / Plaza	Colación	Actividad	Observación
Francisco Gabiel	1696	Corredera	San Nicolás	Músico	
Juan Garrido	1627	Mesones	San Isidoro	Ministril	Paga 100 Rs.
Luis Garrido	1642	Bote	Santo Tomás	Músico	
Pedro Gutiérrez	1673	Mercado	San Pablo	Ministril	
Gaspar Herrera	1605	Mesones	San Isidoro	Ministril	H. de Santiago
Fco. de La Iruela	1627	P. Calancha	Sto. Domingo	Ministril	
	1642	Mercado	San Pablo		
Francisco Jiménez	1605	Tercia	San Pablo	Ministril	
Francisco de Leiva	1642	Parras	San Pablo	Músico	
Francisco López	1673	C. Mesía	San Pablo	Ministril	
Bartolomé de Madrid	1605	Fuente Risas	San Isidoro	Músico	
Benito Martínez	1642	Don Alonso	San Pablo	Músico	Clérigo
Pero Maza	1605	Rodrigo de B.	Santo Tomás	Músico	
Alonso de Molina	1627	Paraiso	San Isidoro	Ministril	
Luis de Molina	1673	Jerquía	San Pedro	Músico	
Miguel de Munuera	1605	Don Juan	San Isidoro	Sochantre	
Sebastián Navarrete	1642	Merced	San Millán	Músico	
Miguel Pascual	1642	Moral	San Isidoro	Músico	Paga 40 Rs.
Cristóbal de Quesada	1673	Mercado	San Pablo	Músico	
Diego de Raya	1605	P. del Queso	San Nicolás	Cantor	H. de Santiago
Antonio Regalado	1627	Moral	Santa María	Ministril	
	1642	Puerta Quesada			
Bartolomé Sánchez	1673	Pastores	San Isidoro	Músico	
Francisco Sánchez	1627	Moral	Santa María	Ministril	
	1642	A. de Molina	Sto. Domingo		
Mateo Sánchez	1642	Tesorero	Santa María	Ministril	
	1673	Luis Salido			
Juan de Sevilla	1673	Minas	San Isidoro	Sochantre	Licenciado
Gaspar de Toral	1673	Corredera	San Nicolás	Músico	
Juan de La Torre	1673	Real Viejo	Santa María	Ministril	Pobre
Pedro de Torres	1642	Pescador	San Nicolás	Músico	
Pascual Vicente	1605	Pedro Almíndez	San Isidoro	Ministril	H: De Santiago

FUENTE: Elaboración propia a partir de ALMAGRO GARCÍA, 2003a.

De todos ellos, destacamos el nombre de Miguel Pascual y lo que debió ser toda una dinastía de músicos. Por Martínez Elvira (2016) sabemos ya de un ministril de ese mismo nombre y en la misma calle en 1629, que debe ser el mismo por nosotros citado. Pero, al mismo tiempo, se nos habla de un Miguel Pascual (de 1606 a 1611) y de un Vicente Pascual (1606), ministriles del Hospital de Santiago, viviendo en la calle Lagarto, calle en la que también vivió el músico Juan del Castillo, entre 1631 y 1638. Es más, ya en 1597, Francisco Pascual –vecino de Begíjar– pone de aprendiz a su hijo Francisco Pascual con Pedro Pascual, su sobrino, ministril en la capilla del Hospital de Santiago para que «[...] le enseñe el arte de música en lo tocante a ministril» (MARTÍNEZ ELVIRA, 2016, pág. 363).

Pero no sólo los padrones de repartimiento –como adelantamos– nos proporcionan datos sobre músicos, ministriles, cantores y sochantres. Así, por otras fuentes, sabemos de las enseñanzas musicales y de Miguel Pascual Muñoz (quizá el mismo ya citado) que en 1611, como músico, recibe por alumna de canto llano por un periodo de dos años a Juana Martínez, hija del carpintero Bernardino de la Torre, cobrando nueve ducados anuales (A.H.M.Ú., FPN., 931, f. 221); de Juan Jérica, músico, que el 8 de septiembre de 1636 contrata con Gaspar Alonso, albañil portugués, el arreglo del tejado de sus casas (A.H.M.Ú., FPN., 847, f. XXIIv.); y de Francisco Ramírez, ministril, que el 8 de mayo de 1668 aparece en la justificación del gasto de la obra que en sus casas de la calle de Las Parras había efectuado el maestro de albañilería Miguel de la Torre (A.H.M.Ú., FPN., 778, f. 204).

Incluso, gracias a los trabajos de autores como Torres Navarrete (1990a), estamos al tanto de músicos ubetenses con proyección nacional. De esta suerte, se nos habla del licenciado Cristóbal de Torres Muñoz, clérigo de menores y capellán del coro de la Catedral de Toledo, y de Juan de la Peña, como músico de Felipe IV residente en Madrid, que en 1652 compra en Úbeda un haza de dos cuerdas y tres celemines y que en 1654 tenía casa en la colación de San Lorenzo.

Paradigmático es, por otra parte, el caso de la joven María de Molina, ubetense que gracias a su espléndida voz entró al servicio de la infanta María Teresa, a la que acompañó a Francia cuando casa con Luis XIV. Y se cuenta que una vez en la corte francesa gustó tanto al rey por su voz que consiguió como presente la custodia del oratorio de palacio para regalarla a la Colegial de Santa María de Úbeda donde había sido bautizada. Hasta aquí la historia con lo que pueda tener de leyenda, pero lo cierto es que Santa María recibe en 1672 una custodia parisina, junto a un cargo de 28

misas cantadas en 28 jueves del año en honor del Santísimo Sacramento, apreciada por Juan Baptista de Villarroel, Platero de la Cámara del Rey y Tasador de las Reales Joyas, en ocho mil ducados de plata, con hechuras y plata que tasó en otros dos mil (A.H.M.Ú., F.P.N., 979, f. 300)<sup>3</sup>.

#### 2.4. MÚSICA, TEATRO Y FIESTAS

Cuando Francisco López, quizá el mismo ministril que se empadrona en 1673 en la calle Cristóbal Mesía o quizá un familiar suyo, es contratado por el autor de comedias Francisco Pinelo, en febrero de 1636, como un miembro más de su compañía de teatro «*para la música*», junto a Gregorio de Ayala, para gracioso de entremeses, comedias y «*bailes*», a Diego Gasco, para lo que ordenare el autor, a Atanasio de Góngora, para primeros y segundos papeles, a Alonso Jiménez, para representar, «*cantar*» y lo demás, a Francisco de Olmedo, para apuntador, y a Damián Espinosa y Elvira de Gasca, su mujer, para actuar, «*cantar y bailar*» (A.H.M.Ú., F.P.N., 489, ff. 70, 70v, 71, 71v, 72, 73 y 74); se nos está abriendo todo un mundo de posibilidades para conocer de la presencia de la música en el teatro y en la ciudad.

Y es que en la Úbeda del Siglo de Oro, el teatro y la música a él asociada, entre todas las manifestaciones culturales, junto con las de carácter religioso y festivo, alcanzó cierto esplendor y cotidianidad porque, en un ámbito no especialmente documentado, el aceptable número de referencias encontradas nos permite reconstruir la vida teatral de la ciudad en lo referente a la existencia de corrales de comedias y de compañías locales estables y a la certeza de estar en un lugar de encuentro y de representaciones habituales al hilo del esplendor de esta manifestación artística en la Contrarreforma y en el Barroco<sup>4</sup>. Referencias que nos indican, además de aspectos interesantísimos sobre el teatro en general, la presencia de compañías de comedias actuando en Úbeda, pero procedentes de otros lugares, posiblemente por estar en el camino de ciudades como Granada, Córdoba, Sevilla y Madrid, pero también por la propia importancia y entidad ubetenses y por la cantidad de público asistente, así como por la significación dada a las representaciones teatrales en la festividad del *Corpus* que, como ejemplo, queda de manifiesto en la obligación que la compañía de Agustín Coronel realiza el 17 de abril de 1643, comprometiéndose por doscientos ducados a poner en escena en Santa María, por la mañana, un auto sacramental con saraos (dos bailes y un

<sup>3</sup> Se destruyó en 1936, hoy se conserva una copia.

<sup>4</sup> Este tema se trata con detalle en ALMAGRO GARCÍA, 2005, págs. 223-230.

entremés), a asistir en el paseo de la procesión hasta volver a la iglesia haciendo bailes en los tablados que hubiere dispuestos, y a representar, por la tarde, una comedia con entremés y bailes junto a las Casas del Cabildo (A.H.M.Ú., F.P.N., 124, f. 54).

En efecto, la celebración del *Corpus* va a ser el paradigma de las celebraciones festivas en la ciudad y en el siglo XVII. Úbeda, como ciudad de cierta importancia, no quedó al margen de la exaltación callejera del hecho religioso que tan manifiestamente se desarrolló a raíz del Concilio de Trento y de la Contrarreforma en el Barroco. De esta forma, la celebración de festividades religiosas como el *Corpus Christi* y la Inmaculada, o en honor del titular de las numerosísimas cofradías existentes en la ciudad, o de las canonizaciones que se produjeron en el siglo XVII, o de las exequias reales, propiciaron durante este período (comienzo en el XVI, culminación en el XVII y progresiva decadencia en el XVIII), no sólo la habilitación de espacios para su celebración, sino también la realización de invenciones, de estructuras perecederas construidas *ex profeso* y la ocupación de la calle como escenario festivo y artístico. La financiación corre a cargo de la entidad que organiza y del propio cabildo: es el caso del *Corpus*, para el que generalmente el dinero se obtiene de la sisa del pescado por facultad real, y resulta oportuno constatar cómo en un siglo como el XVII, especialmente caracterizado por las crisis económicas, no se escatiman recursos para la celebración de cualquier festividad. Sin duda, los beneficios derivados de la celebración compensaban con creces el gasto y los esfuerzos para conseguir el dinero; y es que la fiesta se usó «[...] como instrumento de poder, de ostentación y de catarsis social...» (ESCALERA PÉREZ, 1994, pág. 11), sirviendo de liberación a un pueblo cargado de penalidades; de diversión y de instrumento de persuasión en manos del poder a través de una continua incidencia en los sentidos del oído (música, campanas, salvas...), de la vista (trajes, danzas, decorados, luminarias, espectáculos teatrales y taurinos...), del olfato (incienso, flores, plantas aromáticas, cera...) y del gusto (comida, bebida...).

En lo que se refiere al *Corpus* —que tomamos como ejemplo—, queda claro que la procesión, principal acto del día, pero no el único (ya que también se representaban piezas de teatro y justas poéticas y se celebraban festejos taurinos y fuegos de artificio), partía de la Colegial y se desarrollaba por las principales calles y plazas, para posteriormente volver al lugar de partida. Este recorrido es el que se decora con altares, arcos, puertas, etc., aunque parece ser que es en la plaza de Santa María donde generalmente se culminaba todo con el punto final de los fuegos de artificio, y uno de los espacios en el que se disponen tablados para



las actuaciones de danzantes. Debía resultar tremendamente espectacular por el número de personas que la integraban (clero, cofradías, gremios, regidores...), lujosamente ataviados y en un riguroso orden de colocación, que no dejó de causar numerosas disputas a pesar de las *Disposiciones Sinodales* del obispo Moscoso y Sandoval de 1624, y por otros elementos como los carros triunfales, las tarascas, los danzantes, los músicos... En definitiva, la exaltación de sensaciones y de emociones y la aparición o recuperación de una nueva simbología en la que los temas eucarísticos y la escenificación del triunfo del bien sobre el mal y de la virtud sobre el pecado, representados de múltiples maneras (negros, indios, franceses, serpientes, dragones, diablos...), son los más evidentes.

Los grupos de danzantes y los músicos se contratan para determinadas celebraciones festivas –especialmente para el *Corpus*– y tanto para Úbeda como para otras localidades cercanas, colocándose en la procesión delante del Santísimo, algo que se explicaba por el baile de David ante el Arca de la Alianza; lo que también justificaba la música, generalmente, saraos, de corte aristocrático, con ricos y vistosos trajes<sup>5</sup> y acompañamiento de instrumentos, y danzas de gitanos, más modestas y populares: «*Componíanla quatro hombres, y seis mujeres, vestidos à su estilo, pero muy decentes en los trages. Iban los hombres [...] tocando pandero, sonajas y guitarras, à cuyo son entonaban no indecentes coplas. Las mugeres vestidas con honestidad y en su modo gitano [...] tocaban castañetas a compás, y sus bayles no contradecían a lo honesto en la acción menor*» (CARDERA, 1766, pág. 21).

Es decir, que se incorporan manifestaciones propias de la música popular y músicos no profesionales en las celebraciones festivas religiosas. Algo que debió ser habitual; de hecho sabemos de cómo ya en 1600 se contrata a dos moriscos para que tocan atabales en las fiestas de San Agustín en La Membrilla y como durante todo el siglo XVII –menos en el XVIII– es algo tan habitual como variado: danza de ocho hombres disfrazados de indios acompañados de un «*dragón*», «*danzas de*

---

<sup>5</sup> De la riqueza de los trajes en los saraos cuando estos eran responsabilidad de una compañía de comedias puede dar buena cuenta el inventario de 1608 que de la de Alonso de Heredia, autor y vecino de Madrid, se realiza en Úbeda por la deuda de 5.470 reales que tenía con Juan de la Cruz, vecino de Sanlúcar. En él, ciertamente, la abundancia, variedad y riqueza de objetos y de ropa así nos lo dicen [A.H.M.Ú., FPN., Juan de Cotilla, 763, ff. 397-400]. En otras ocasiones los trajes se alquilan fuera de Úbeda, como se hace en 1620 cuando don Bernardino Salido de Molina, canónigo de la Colegial, en nombre de don Pedro Vela de los Cobos y don Diego Félix de Guzmán, veinticuatro y comisarios de la fiesta, había acudido a Granada para conseguir los trajes, tocados y máscaras que se usarían en las danzas acompañantes del Santísimo [Archivo Provincial de Granada (A.P.G.), FPN., Gonzalo Hernández Segado, 519, f. 276].

trajes», «danza de gitanas», danzas para el Corpus «de ocho franceses: cuatro vestidos de galanes y cuatro de damas», «danza de negros y negras», «danza de pastores»... (A.H.M.Ú., FPN., 1.231, f. 201; 1.110, f. 252; 616, s.f.; 482, f. 113; 1.164, f. 91; 1.211, f. 72).

Algo parecido ocurre con los contratos de músicos, incluso de capillas de música completas, con permiso, para éstas, de la entidad que las ampara o del mismo obispo, para asistir no sólo a celebraciones desarrolladas en la ciudad, sino también a otros lugares de la provincia para tocar en determinadas fiestas. También aquí los ejemplos son numerosos para lugares del arciprestazgo como Sabiote, Castellar, Torreperogil, Jódar. Ejemplificadora es, en este sentido, la carta de 8 de marzo de 1691 por la que el obispo fray Juan Asensio pide al Concejo se dé permiso a los músicos de la Sacra Capilla de El Salvador para asistir a las funciones para las que fuese reclamado (A.H.M.Ú., F.M., S.A.C., 30, f. 170).

De la presencia de la música en las procesiones de Semana Santa es poco lo que conocemos, aunque en ningún momento dudamos de una cierta y sobresaliente importancia. En este sentido, el testimonio de fray Domingo López en su *Historia de la Provincia de Andalucía de Trinitarios Calzados* –recogido por Torres Navarrete (1999d)– describe la Semana Santa ubetense del siglo XVII y, por él, sabríamos de tambores destempla-



Figura 2.–Galería alta de las Antiguas Casas Consistoriales.

dos y de música (así citada de forma general) como algo central de la procesión del Santo Entierro, a la que asistían distintas cofradías de la ciudad.

Mención aparte merece la presencia de la música en las numerosas celebraciones que se desarrollan en la ciudad con ocasión de las beatificaciones y canonizaciones del siglo XVII; demostrarlo con la beatificación de San Ignacio de Loyola en 1609, tanto en la celebración callejera como en la del interior del templo, es ejemplificador: *«Débesele mucho a esta Ciudad por la común y universal alegría y las muchas demostraciones que hiço en luminarias, fuegos y otras fiestas que hiço y en especial a las Capillas de Santiago y el Salvador las quales dieron toda su riqueza p<sup>a</sup>. las fiestas y ambas a porfia pusieron fuegos famosos y artificiosos en todo el octavario [...] Celebrose la fiesta con su octava en la qual fue muy célebre la solemnidad en el adorno de altares, riqueza de colgaduras, festividad de música y concurso de toda la Ciudad»* (MOLINA GARCÍA, 1639, ff. 7-7v).

En cuanto a la presencia de la música, acompañada de un repique general de campanas, en festividades y acontecimientos de carácter profano, conocemos de momentos en los que adquiere un papel casi de oficialidad. Sirva de ejemplo la comitiva que recorre la ciudad para hacer pública la finalización de la epidemia de peste de 1681, recogida en el acta capitular de 26 de octubre, en la que tras la lectura del pregón en distintos y elegidos lugares de la ciudad, la música es protagonista: *«[...] y por la calle de los Mesones a la plaza de arriba a donde se bolbió a publicar dicho bando, tocaron los ministriles y tímbalos y prosiguió por la puerta de Toledo, el Real, por la Rúa y plaça de Abajo hasta llegar al Llano a donde se bolbió a publicar dicho bando, tocaron lo ministriles y tímbalos y la Ciudad se desmontó y estándolo en forma, llegó zerca de la puerta Mayor de la Yglesia Colejial donde estava el Cavildo Eclesiástico bestido de presente el Señor don Bartolomé Quero y Calderón, tesorero, primera dignidad de dicha Yglesia que entró acompañando a la ciudad hasta la capilla Mayor donde estava la Ymagen de Nuestra Señora de Guadalupe, y el dicho Señor Alcalde Mayor con dichos dos cavalleros que lleaban las borlas, llegó al plano del altar Mayor a donde se cantó con toda solemmidad el tedeum laudamus, y su Merced entregó el estandarte al presente que lo puso a los pies de Nuestra Señora a donde quedó»* (A.H.M.Ú., F.M., S.A.C., 29, ff. 86-88).

Pero hay más y diversas ocasiones, tantas como para pensar que el uso de la música fue algo tan cotidiano como preciso y obligatorio. Así parece deducirse de otros momentos recogidos de las actas capitulares y, muy especialmente, de los relacionados con las proclamaciones reales en las que, junto a los actos de carácter religioso con el protagonismo lógico

para la música sacra, adquieren importancia otros celebrados en la calle y en los que otro tipo de música está siempre presente, además de la tremolación del pendón de la ciudad, del lanzamiento de monedas al pueblo, de las luminarias, las máscaras, los tablados, el repique de campanas, las cabalgatas, los carros triunfales, los toros, las mascaradas y otras manifestaciones. Así, en la proclamación de Carlos II se levanta un tablado junto a las Casas del Cabildo para que tocase la «[...] *música y ministriles, y demás ynstrumentos festivos que fuese posible*», dejando ese día los lutos por Felipe IV (A.H.M.Ú., F.M., S.A.C., 22, ff. 143 y ss.). En la de de Luis I (acta de 26 de marzo de 1724), entre otros muchos actos: luminarias, repique de campanas, cuadrillas, juramento de fidelidad, función religiosa con música y villancicos..., asisten «[...] *los timbales, clarines, ministriles de las dos capillas de música con sus instrumentos aziendo una armonía mui acorde*» (A.H.M.U., F.M., S.A.C., 39, f. 43 y ss.). La celebración de la firma de la paz (26 de enero de 1730) entre España y Francia con Inglaterra se acompaña de repique de campanas y «[...] *otros instrumentos músicos*» (A.H.M.Ú., F.M., S.A.C., 42, f. 33). Para la proclamación de Fernando VI (28 de diciembre de 1746) era preciso traer clarines y timbaleros de Córdoba o Granada por 1.500 reales, mientras que a los músicos de las capillas de Úbeda se les dan 750 reales (A.H.M.Ú., F.M., S.A.C., 49, f. 76). En la proclamación de Carlos III (11 de diciembre de 1759), durante tres noches en la galería alta de las casas consistoriales «[...] *asistieron dos capillas de música con varios instrumentos que cantaron, diversas cantadas, y tocaron con universal concurso y alegría de todo el pueblo*»; se traen clarines y timbales de Granada para anunciar la proclamación en los tablados levantados al efecto; en la fiesta religiosa de Santa María hubo «[...] *música y villancicos*» (A.H.M.Ú., F.M., S.A.C., 52, ff. 178 y ss.). Úbeda celebra el nacimiento de la princesa Carlota Joaquina y ordena se celebren (23 de mayo de 1775) «[...] *sonoros conciertos*» por las capillas de música (A.H.M.Ú., F.M., S.A.C., 54, f. 67). En el nacimiento de la princesa María Amalia (28 de enero de 1779) hubo «[...] *orquesta de música en las casas consistoriales*» (A.H.M.Ú., F.M., S.A.C., 54, s.f.). En el presupuesto de gastos (13 de marzo de 1789) para la proclamación de Carlos IV –con un total de 76.300 reales– constan mil para «[...] *gratificar los clarineros que se an de traer de Córdoba o de otra parte donde los aya*», «[...] *para gratificar la música, de uno de los regimientos, que más inmediato se alle, se estiman por precisos dos mil trescientos y cincuenta*» y ochocientos «[...] *para gratificar las dos capillas de música que hai en esta ciudad que también deben según costumbre asistir a dicha función*» (A.H.M.Ú., F.M., S.A.C., 55, ff. 246 y ss.). Finalmente, ya en la proclamación de este rey, que vino preparándose a lo largo de varios meses de 1789 y que resulta ser la más

extraordinaria que conocemos por los gastos, adornos y actos programados, se sirve según consta en el acta capitular de 6 de febrero de 1790— «[...] un espléndido, abundante y delicado refresco, con cena, y vaile que duró hasta las seis del siguiente día, a que por lo menos concurrieron más de seiscientas personas de ambos sexos, traíendo a sus propias espensas la Música del Regimiento Provincial de Jaén, el que con el del Provincial de Guadix, la Maestranza de Granada, y las urbanas de Santa María y El Salvador compusieron la más deleitable y armoniosa horquesta [...]; no causaron menos delectación las seis horquetas de Música de los Regimientos Provinciales de Guadix, y Jaén, Maestranza de Granada y la de esta ciudad, distribuidas en el mirador del Cabildo, tablado de la Plaza Mercado, en el de Arriba, Puerta de Santa María y en el tablado de su Plaza, unos marziales y urbanos armónicos ecos, llenaron de asombro a los concurrentes...»; en cuanto a las cabalgatas, «[...] rompieron las dichas Músicas los instrumentos, y cajas haciendo la más gustosa, y deleitable armonía [...]»; por otro lado, en una mascarada sobre el sitio de Algeciras, en donde doce caballeros de la ciudad desafiaron y vencieron a otros tantos moros, asisten «[...] Músicas, Carros, nuevas Danzas, y otras curiosidades y distintas ideas, [...] que los asistentes sintieron se acabase» (A.H.M.Ú., F.M., S.A.C., 55, ff. 325 y ss.)<sup>6</sup>.

## 2.5. ORGANISTAS

La existencia de órganos en parroquias, conventos y fundaciones se relaciona lógicamente con la de organistas, aunque no conozcamos a tantos como sería deseable. Va a ser en el 23 de julio de 1462 cuando el Concejo acuerda y manda: «[...] por servicio de Dios e de la Virgen gloriosa / Santa Maria su madre que sea franco de todos pechos e del pedido de lo que deviere pechar hasta en çinquenta maravedies Pedro de Medina porque tiene cargo de tañer los organos / de la yglesia de Santa María desta çibdad y mandáronle dar carta de franquisia dello» (A.H.M.Ú., F.M., S.A.C., 1, s.f.). Siendo este el dato de mayor antigüedad que conocemos sobre los organistas y, además, presentándonos algo que llegó a ser habitual para los músicos. Así, al menos, parece deducirse de una petición del maestro de capilla de la Colegial, Francisco Monleón, junto con los músicos y ministriles de la misma que eran y fueran en un futuro, pidiendo (7 de abril de 1664) que se les liberara de las cargas concejiles, repartimientos de soldados y campaña que la ciudad tuviere, ya que asistían a todas las fiestas celebradas en Santa María y, muy especialmente, a las de la

---

<sup>6</sup> La proclamación se realiza el 30 de septiembre de 1789. Finalmente, los gastos ascendieron a 70.721 reales, algo menos de lo presupuestado.

patrona, Virgen de Guadalupe (A.H.M.Ú., F.M., S.A.C., 21, f. 52). De hecho, en los padrones de repartimiento consultados del año 1673 y de otros de finales de este siglo aparecen libres de pechar: maestros de capilla, ministriles, músicos y sochantres (A.H.M.Ú., F.M., S.P.R., 28/17).

Y es que peticiones de este tipo, relacionadas con la fiscalidad y con la consideración del trabajo artístico –aunque en el caso de los músicos parece ser más una compensación por las actuaciones realizadas– fueron corrientes en toda España a lo largo de todo el siglo XVII, muy especialmente por parte de pintores y, generalmente, relacionadas con el pago de las alcabalas. También se dan en Úbeda de forma tímida pero significativa en unos pocos ejemplos que nos hablarían de los intentos llevados a cabo para solventar una situación fiscal claramente gravosa para los artistas (ALMAGRO GARCÍA, 2003b).

A más del referido Pedro de Medina, sabemos de Luis González que como organista se empadrona en la calle San Cristobal de la colación de San Isidoro en 1605 (A.H.M.Ú., F.M., S.P.R., 25/2). Se cita como «*ilustre organista*» (TORRES NAVARRETE, 1990b, pág. 446), si bien es cierto que no desarrolla su trabajo en la ciudad, al presbítero Diego de Quesada y Castilla que, nacido en Úbeda, llega a ser organista mayor a perpetuidad de la Catedral de Córdoba y testa en su ciudad natal el 20 de agosto de 1700. Organistas son igualmente Francisco Martínez de Ávalos y algunos más, que trataremos al hacerlo de las capillas de música de Santa María y de El Salvador.

## 2.6. MÚSICA SACRA, TEMPLOS Y COFRADÍAS

Lo dicho hasta ahora está directamente relacionado con la totalidad de la ciudad, con su vida, con sus gentes, con su sentir y pensar; en definitiva, con la presencia de la música no ya sólo en las festividades comentadas, en el mundo del teatro y en las celebraciones civiles, sino también en las religiosas acogidas al espacio sagrado de los templos parroquiales o conventuales y a la demanda para sus fiestas de las más de setenta cofradías censadas en estos siglos; a lo que añadiríamos, en primer lugar, los funerales y otros actos relacionados con el ciclo vital de la realeza (nacimiento, bodas y defunciones), de los que dan cuenta las actas capitulares y, en segundo, los muchos días festivos en los que es de suponer que la música formaría parte esencial de la liturgia. Y es que, en efecto, muchas eran las fiestas –en suficientes casos asociadas a las cofradías– fijadas en 1624 para el obispado de Jaén en las *Constituciones Sinodales* del obispo don Baltasar de Moscoso y Sandoval, justificándolas por la necesidad de



que cualquier cristiano confesara un Dios Omnipotente, criador de todo, y por la conveniencia de darle el debido culto y reverencia directamente o a través de la Virgen y de los santos. Para ello, nada mejor que disponer de determinados días festivos al año (concretamente cuarenta y tres para la diócesis), atendiendo a la costumbre, necesidad y devoción, además de los domingos mayores y menores, para que los fieles pudiesen hacerlo so pena de pecado mortal. De la importancia concedida a estas festividades y de su arraigo en la sociedad da buena cuenta el acuerdo de la cofradía de Santa Catalina con los jesuitas por el que se cede la ermita homónima a la Compañía, poniendo únicamente dos condiciones: mantener el nombre de la ermita y celebrar la fiesta de la santa todos los años.

Conocemos, por tanto, un buen número de otras y distintas celebraciones asociadas a cofradías con sede en parroquias, conventos y ermitas, pero sólo, a modo de ejemplo y sin olvidar las de la patrona, Virgen de Guadalupe, las de la Candelaria, las de la Virgen del Rosario, las de Nuestra Señora de la Merced, las de la Virgen de la Cabeza, las del Santísimo Sacramento y otras, consideramos dos de las conocidas en las que sin duda la música, vistos los requisitos, los promotores y los adornos que las fomentan y acompañan, no podía dejar de ser protagonista de primera fila: la primera, la fiesta que en honor de San Juan de la Cruz, a petición de la ciudad, se instituye en el convento de San Miguel con permiso concedido por el provincial de los carmelitas en 1680 (A.H.M.Ú., FPN., 1.567, f. 244), al hilo del nombramiento del santo como copatrono de la ciudad en 1675; aunque lo cierto es que esta fiesta debió celebrarse desde el mismo momento de la canonización, consta en el acta capitular de 26 de julio de 1676 que el convento de San Miguel había dado a Francisco de Aranda una antigua imagen de San Miguel como pago de las colgaduras realizadas para una fiesta en honor de San Juan de la Cruz (A.H.M.Ú., F.M., S.A.C., 27, f. 190v). Y, la segunda, el compromiso del mismo Francisco de Aranda con la parroquial de San Isidoro para colgar los adornos (cuadros y arco de triunfo) para la fiesta de San Severiano del año 1680 (A.H.M.Ú., FPN., 565, f. 14). Muy posiblemente, en las ocasiones en que los medios musicales de los templos sedes de las cofradías no se considerasen suficientes, se contrataría a las capillas de música existentes en la ciudad: *«Recientes estudios musicológicos han puesto de manifiesto el papel preponderante que las cofradías ejercieron en la vida musical de las ciudades mediterráneas, a pesar de las referencias poco precisas, y siempre escasas, que la documentación pertinente aporta al respecto. Las referencias más frecuentes se limitan a mencionar la presencia de la “música”, entendida como la contratación de una capilla de música para*

una determinada fiesta, siendo prácticamente inexistentes la anotación del repertorio que interpretaron o la regularidad de la contratación. Esta situación impide, lógicamente, poder reconstruir la vida musical de cofradías individuales, pero analizadas en conjunto, sí es posible presentar un panorama general sobre la presencia de la música en las celebraciones devocionales de las cofradías y el papel que estas ejercieron en la promoción de los músicos de la ciudad» (MARÍN LÓPEZ, 2002, pág. 154)<sup>7</sup>.

Tampoco podemos dejar de revelar la presencia de una determinada capilla de música, asociada a espacios sagrados, en actos relacionados con el ciclo vital; es el caso de los entierros. Un buen ejemplo sería, obviamente no único, la manda testamentaria de Catalina Díaz, mujer de Bartolomé García, en 1677: «Y acaecido mi fin y muerte, mando que mi cuerpo sea sepultado en el convento de Nuestra Señora de la Victoria de esta ciudad, en la capilla de Ánimas, a quien me encomiendo, y acompañen mi entierro la cruz de la Iglesia Parroquial de Señor san Isidro, de donde soy parrochiana, doze clérigos y la capa. Por los cuales me sea dicho oficio de misa y vigilia y dé de ofrenda seis reales. Asimismo, mando se convide una capilla de música de las de esta ciudad, que asista a mi entierro y los onrados viejos del Salvador para llevar la cera; y mi cuerpo sea sepultado en ábito de mi Padre San Francisco y caxa de madera» (A.H.M.Ú., F.P.N., 951, ff. 556-558).

## 2.7. MÚSICA PROFANA Y NOBLEZA

La nobleza ubetense del momento que estudiamos, descendiente en gran medida de la medieval, está constituida fundamentalmente por hijosdalgo y, en menor medida, por una mediana aristocracia que poco tiene que ver por poder económico e influencia política con la presente en otros ámbitos del país, pero que sí mantiene poder e influencia en la ciudad, monopolizando los oficios concejiles y los cargos eclesiásticos; constituyendo en ella sus mayorazgos como medio de preservar intactas sus haciendas, bienes y propiedades; viviendo en el casco urbano; vigilando sus posesiones y ayudando al mantenimiento de cierta vitalidad en lo económico y en lo artístico-cultural con la construcción de capillas y casas principales y con el gusto por decorar sus viviendas y enriquecer sus ajuares con objetos artísticos, según consta en los inventarios de bienes conservados en el A.H.M.Ú. Con todo, si no fue influyente a nivel nacional en el grado conocido para siglos como el XVI con represen-

---

<sup>7</sup> TORRES NAVARRETE (1991d) hace una extensa relación de celebraciones religiosas fomentadas por cofradías y de la presencia de la música en muchas de ellas. También sobre la relación de música y cofradías puede verse MARÍN LÓPEZ (2002).



tantes de las familias Cuevas, Cobos y Molina, sí fue, al menos, copiosa. El número de hijosdalgo que aparecen en los padrones, aún considerando las irregularidades que presentan en este apartado porque lo que importaba era empadronar a los pecheros, es siempre alto tanto en números absolutos como en porcentajes. Sirva como ejemplo un padrón de hidalgos realizado en 1641 como consecuencia de la transacción que la nobleza hace con el Común por la sisa de la carne y mantenimientos para la paga del Servicio Ordinario y Extraordinario, que suma un total de 486 personas (414 hidalgos y 72 dueñas y doncellas) (A.H.M.Ú., F.M.).

Fácil es comprender que este amplio grupo social no pudo ser homogéneo en lo que se refiere a recursos económicos, a condición y reconocimiento social y a influencia. Imposible es comparar a los grandes estadistas ya citados del siglo XVI o a los canónigos e hidalgos don Lope y don Antonio de Molina Valenzuela o a don Antonio Ortega Porcel, constructores de dos de los palacios más emblemáticos de la Úbeda del siglo XVII y depositarios o fundadores de ricos mayorazgos, con la figura de Diego de Vargas, hidalgo, citado como calcetero de oficio en un padrón de 1605 (A.H.M.Ú., F.M., S.P.R., 25/2). Pero sí era un grupo uniforme en los derechos y privilegios que disfrutaba y en el deseo de conseguir «[...] altos puestos en la administración y en la Iglesia, honores, prerrogativas, una ejecutoria de hidalguía, un hábito de las Órdenes Militares o, si no se podía otra cosa, un puesto de familiar de la Inquisición» (DOMÍNGUEZ ORTIZ, PESET, PESET y SOLANO, 1981, pág. 63). La nobleza de la Úbeda de estos siglos primordialmente es una nobleza de linaje con poco –salvo excepciones– poder económico y, por consiguiente, con pocas posibilidades de realizar obras o actuaciones artísticas de considerable importancia. No obstante, aquélla que sí tiene posibilidades de hacerlo actúa en cuatro campos preferentemente: capillas enterramiento en los templos, posesiones patrimoniales vinculadas a los mayorazgos, oratorios privados y residencias palaciegas, que son las que interesa destacar en este epígrafe. ¿Y por qué no pensarlo?: gusto por la música o, al menos, uso de la misma en celebraciones privadas tanto sacras como profanas.

De hecho, Marín López apunta, al hilo de una interesante correspondencia conservada entre el maestro de capilla de la Colegial, Juan de Navarro, y su homónimo de la Catedral de Segovia, Miguel de Irizar, que la música profana estaba presente en determinadas fiestas, algunas de las cuales podrían ser las comentadas anteriormente, pero también quizá otras particulares: «*Le suplico que para unas fiestas que se ofrecen de todo empeño en esta ciudad, en las cuales se cantan en las advocaciones diferentes noches tonos humanos, se ha de servir participarme tres o cuatro de su buen*

gusto; a cuatro [voces], a 3 o a dúo, que serán de toda mi estimación» (MARÍN LÓPEZ, 2002, pág. 150).

Conocido es, por otra parte, el servicio de Luis de Narváez como músico hacia don Francisco de los Cobos hasta el momento de su muerte en 1547, a quien dedica en 1538 su obra *Delphin de música para vihuela*. Con esto no queremos ni podemos decir que gente de la nobleza residente en Úbeda dispusiese de músicos dedicados exclusivamente a su servicio, pero sí podríamos inferir, al menos, como reflejo de las costumbres del momento y del modelo representado por las grandes familias, la presencia de músicos y de música en las abundantísimas casas principales de la ciudad. Tanto el número de músicos como el de nobles lo permitirían.

## 2.8. CAPILLAS DE MÚSICA Y MAESTROS DE CAPILLA

La existencia de tres capillas de música en Úbeda podría considerarse como un rasgo caracterizador y diferenciador de la vida musical de la ciudad en estos siglos. Que hubiera capilla en la Colegiata es lo lógico, pero que existiesen dos más responde a la singularidad de sendas fundaciones: la Sacra Capilla de El Salvador y el Hospital de Santiago que, erigidas por miembros del linaje Cobos y Molina y realizadas por arquitectos como Diego de Siloe y Andrés de Vandelvira, atienden al deseo de sus promotores de crear espacios de enterramiento más allá de la «normalidad» asociada a las numerosas capillas fundadas durante los siglos XV y XVI en los templos parroquiales y conventuales de toda la ciudad.

La Sacra Capilla de El Salvador, magno proyecto de don Francisco de los Cobos, Secretario de Estado de Carlos V, se concibe como una ambiciosa aspiración de múltiples facetas: capilla privada, gozando como tal de sus propios y exclusivos estatutos aprobados por el papado; marcado carácter funerario; símbolo del poder personal y del rango social; incorporación de lo monástico con la creación de un convento para religiosos o religiosas, que finalmente no prosperó; e incorporación de lo académico, mediante el establecimiento de un «*Estudio General dentro de la dicha Ciudad de Úbeda al cual su Santidad (Paulo III en 1541), concedió todos los privilegios y prerrogativas concedidas e que se concedieren de aquí en adelante a los Estudios de Bolonia, París, Salamanca e Alcalá*» (CAMPOS RUIZ, 1918-1919, págs. 70 y 305).

Una vez consagrado El Salvador el 8 de octubre de 1559, dos inventarios nos informan de que el trabajo de la capilla de música –muy activa como hemos visto en multitud de celebraciones tanto religiosas como profanas de la ciudad– se inicia al mismo tiempo que el del propio

templo. El primero, realizado el 4 de diciembre de 1568, a escasos nueve años de la consagración del templo, nos informa de la existencia de todo lo necesario para el desarrollo de la música en la liturgia e, incluso, nos proporciona el nombre de compositores como Josquin des Prés, Cristóbal de Morales, Andrés de Silva y Nicolas Gombert entre los autores de sus libros de trabajo y referencia, junto a otros autores de los que no se da el nombre aunque sí se destaca su condición de extranjeros: «[...] unos organos con sus pesas de plomo, quatro fascistores de pie para el coro y altar, otro para los cantores con el pie torneado, [...] diez y siete cuerpos de libros de cantoria grandes para el coro con sus bisagras a los lados y en medio son los de canto llano, un libro de canto de organo las misas de Joaquin encuadernado en cartones, tres pasioneros encuadernados en bezerro, dos cuadernos de libros de cantos de organo de las misas de Morales encuadernados en cartones, un quaderno de cantos de órgano de motetes y hymnos, otro quaderno de difuntos de Morales con inimitario de figuntos, otros quatro libretes de motetes de Andres de Silva, otros quatro libretes de motetes de Gombert y otros auctores, otros cinco libretes de motetes estrangeros, un quaderno de papel de marca mayor con officios de maytines y el tedeum laudamus, otro libro nuevo grande de misas y motetes con cartones blancos» (A.H.M.Ú., FPN., 995, ff. 170-189).

Y, el segundo, algo más tardío, de 31 de diciembre de 1586, que completa y amplía la información: «[...] el organo grande con sus cortinas de lienzo azul, un organo pequeño que dicen realero, dos fascistores grandes, uno de nogal, que está en el choro y otro viejo de pino que está cabajón, dos fascistores de pie para el choro, el uno tiene el pie torneado, dieciocho llibros de canturía de canto llano grandes para el coro con sus visagras bien aforradas, están en sus cajas sobre la escalera, otro libro del psalterio para el coro» (A.H.M.Ú., FPN., 411, ff. 300-315v).

Se confirma, pues, que el deseo del fundador y de su viuda, notorio tanto en la última voluntad de don Francisco como en la redacción de unas disposiciones de enero de 1568 al hilo de la visita que doña María de Mendoza realiza a la capilla, se cumplía plenamente en todo lo referente a la música. De hecho, en este último documento se especifican las obligaciones de los músicos y del organista y las cualidades del maestro de capilla, junto a lo que puede entenderse como el nacimiento o reorganización de la propia capilla: «Ytem los cantores desta sancta iglesia, estarán obligados a cantar canto de órgano en la forma siguiente: las pascuas en las primeras bisperas y la fiesta del Salvador y de la Limpia Concepción cantarán tres psalmos es a saber el primero tercer y quinto de las bisperas y el Himno y la magnificat. En las fiestas en las que ay maytines excepto por los días de la octava del santísimo sacramento se dirán las bisperas a canto

de órgano el primer psalmo y quinto y la Magnificat. Todos los días de fiesta y los domingos en que se suelen cantar se cantará la missa mayor a canto de órgano y en los domingos de adviento septuag<sup>ma</sup>. y quaresma, credo y Motete. En la semana sancta, en la octava del santísimo sacramento cantar sea como se a acostumbrado hasta aquí también en las tinieblas y en los sábados. En los aniversarios se cantará motete, responso y lo demás que quieran cantar para alabanza de nro. Sr. y motivos particulares que para ello podrán ocurrir hazerlo an con toda liberalidad como siervos de nro. Señor lo cual dexamos a disposición del Maestro de capilla y de los demás cantores como no se dexen de cantar los días aquí señalados y si por alguno o algunos faltare de malicia el capellán mayor o su sustituto o el cabildo, lo podrán multar en lo que justo fuere tiniendo atención a la fiesta que fuere y según la falta o nota fuere mayor o menor y también cantarán las demás veces que el capellán mayor les mandare. Y también mandamos que el organista sea obligado a tañer dobles mayores y dobles y semidobles y los domingos acostumbrados los sábados y octavas mayores y guarde la orden que se triene en tañer en la capilla real de Granada o en la iglesia mayor de Jaén o en otras cathedrales, y no tome licencias en los días que a de tañer, sino fuese dexando proveydo otro que supla por él como no se dexen de tañer los días aquí señalados. Ytem por quanto los divinos officios se dizen y cantan con devoción y para que siempre se haga así quiero y es mi voluntad que destas doze capellanías se provean las cinco para cantores en esta manera que la una sea para un maestro de capilla muy abil y suficiente en la música q. enseñe a los mozos de coro, y otra capellanía se provea en un contrabajo y otra a un tenor y otra un tiple y otra a un contraalto que sean personas hábiles y de muy buenas voces y porque al presente están proveydos tres en Maestro de capilla y en contrabajo y en tenor, quiero y es mi voluntad que las dos capellanías primeras que vacaren se provean en un tiple y un contraalto porque la música que de pre<sup>te</sup>. ay no falte y quando quiera que qualquiera destas probeydas en los cantores y Maestro vacaren, se envíen edictos a las iglesias cathedrales de Granada, Toledo, Jaén y Sevilla y a otras donde a el Capellán mayor le pareciere e venidos los que se oppusieren muestren su abilidad y examinándolos el capellán mayor con los cantores y de los que que se opusieren elija el capellán mayor con los cantores dos de los más áviles y de mejores voces y costumbres puniendo al primero por primero y al sigundo por sigundo me los remitan a mí o al patrón que por el tiempo fuere para que yo elija el que quisiere, y quiero que estas cinco prebendas estén señaladas como tengo dicho para maestro y cantores porque cada uno y quando que algunas dellas vacare no se pueda proveer a otra persona alguna si no fuere a cantor como dicho tengo y por el orden que está dicho» (A.H.M.Ú., 6238).

Incluso conocemos los nombres de los «mozos de coro» del momento de la visita: Gáspar, Nicolás, Ambrosio, Fernán Ruiz, Luis Gila y Bartolomé

del Río. Mozos (seises) que debían educarse –como el propio documento apunta– y vivir en la misma Sacra Capilla si consideramos lo que recoge al respecto el contrato de aprendizaje por el que un niño de nueve años habría de aprender durante ocho, canto llano, de órgano y de música, al tiempo que vive en la Sacra Capilla (A.H.M.Ú., F.P.N., 49, f. CCVII)<sup>8</sup>.

En cuanto a los maestros de capilla, gracias a los trabajos de Torres Navarrete (1990d) y Marín López (2002), que se apoya parcialmente en el mismo Torres Navarrete (1990d) y en Jiménez Cavallé (1991), conocemos a los siguientes:

TABLA 4.

*Maestros de capilla de la Sacra Capilla de El Salvador*

Nombre	Año y origen	Año y destino
Hernando de Quirós		
Esteban Álvarez	Antes de 1591	1597 / Catedral de Baeza
Manuel Leytón de Avilés		1603 / Capilla Real de Granada
Diego de Grados	Antes de 1618 / Colegiata de El Salvador de Sevilla	1620 / Colegiata de Berlanga de Duero
Diego Benito Velasco de los Reyes	Antes de 1630	
Francisco Corrada Corral	Antes de 1641	Después de 1664
Juan de Quesada	1664	Catedral de Baza
Cristóbal Martínez Nieto	1692	
Laureano de la Torre	Antes de 1753	

FUENTE: Elaboración propia a partir de TORRES NAVARRETE (1990d) y MARÍN LÓPEZ (2002).

Por nuestra parte podemos añadir a Diego Benito empadronado en 1642 como maestro de capilla y presbítero en la colación de San Lorenzo, en La Calancha; pensamos que ha de ser el mismo citado en la anterior tabla como Diego Benito Velasco de los Reyes (A.H.M.Ú., F.M., S.P.R., 27/11). Y de Miguel Hidalgo que como tal (maestro de capilla de El

<sup>8</sup> MARÍN LÓPEZ (2002) llama la atención sobre el hecho de que las capillas de música ubetenses sirvieron de cantera de niños cantores, básicamente en el siglo XVII, siendo frecuente la visita de maestros de Andalucía y muy especialmente de Jaén (hasta veinte niños seleccionados para su catedral) en busca de voces blancas. Nos presenta varios ejemplos al respecto extraídos de trabajos de LLDÉN (1964), CÁRDENAS (1981) y JIMÉNEZ CAVALLÉ (1998), de los años 1619, 1627, 1638 y 1648 para lo relativo a la Catedral de Jaén.

Salvador y religioso), lo hace en 1605 en la calle de los Molinos de la parroquia de San Lorenzo (A.H.M.Ú., F.M., S.P.R., 25/2).

Finalmente, Marín López (2002) cita como organistas a Gaspar de Algarra (entre 1586 y 1594 en que pasa a la Catedral de Baeza), Francisco Franco (hasta 1671), Diego de Quesada y Gregorio Pico (entre 1752 y 1760).

La fundación del Hospital de Santiago, por su parte, se debe al obispo don Diego de los Cobos, sobrino de don Francisco y uno de los miembros más importantes de este viejo linaje ubetense; es hermano, además, de Juan Vázquez de Molina, Secretario de Carlos I y Felipe II y constructor del Palacio de las Cadenas. En su biografía cabría destacar distintas etapas y otras tantas facetas que hacen de su figura una de las más atrayentes del Jaén del siglo XVI. Así, en su condición de eclesiástico, destacó como teólogo y canonista y alcanzó la dignidad de obispo de Ávila y Jaén, después de haber sido Arcediano de Coria, Prior de Marmolejo, Oidor de Valladolid y del Consejo de la Inquisición. Fue Miembro del Consejo de Felipe II y muere en Toledo, en 1565, mientras asistía a un concilio provincial para promulgar las disposiciones conciliares trentinas. Como la Sacra Capilla de El Salvador, el Hospital de Santiago se concibe con un cúmulo de funciones y, por lo tanto, de finalidades que enlazan con las distintas facetas de la biografía del fundador. En primer lugar, es hospital para enfermos de bubas (según la carta fundacional) y no de otras enfermedades, aunque inmediatamente (testamento de don Diego del año 1565) la asistencia se extendió a todas las enfermedades; en segundo lugar, capilla para cubrir las necesidades del culto divino; en tercero, enterramiento, que acogería sus restos mortales en una tumba sobre la que se alzaría un túmulo funerario con su escultura yacente (que no llegó a hacerse); también residencia, pues se disponen unas habitaciones en el ala este del edificio como morada del Obispo; y finalmente, debería ser capaz de acoger a todo el personal necesario para su mantenimiento y funcionamiento: clérigos (capellán mayor, doce capellanes, un sacristán y cuatro acólitos), músicos y ministriles, personal sanitario (un cirujano y un boticario) y otro personal (un administrador, un portero, un barbero y las mujeres del servicio doméstico).

De la capilla de música del Hospital de Santiago se habla en el propio testamento del obispo Cobos, firmado en 1565, al disponer que el hospital habría de dotarse –como ya apuntamos– de músicos, aunque su permanencia en el tiempo debió verse tan condicionada como para atrevernos a pensar que si no desapareció se mantuvo con pocos efectivos –quizá

por las dificultades económicas constatadas del hospital—. En este sentido es clarificador el hecho de que en el siglo XVIII sólo se nos habla de dos capillas de música en la ciudad –no de ésta– en los muchos momentos en que se contratan sus servicios para determinadas celebraciones. Concretamente la documentación dice: «*Ytem porque el culto divino sea más aumentado y con más autoridad se sirba la dicha capilla, queremos que se elija un maestro de capilla y tres cantores*» (A.H.M.Ú., F.P.N., 70, ff. 426 y ss.).

A lo largo del texto de este trabajo hemos ido presentando ciertos datos relacionados con esta capilla como el nombre de algunos de sus componentes,

tanto cantores como ministriles: Alonso Cano, Gaspar Corroero<sup>9</sup>, Gaspar Herrera, Diego de Raya y otros, pero viviendo muy especialmente en los primeros años del siglo XVII. Incluso los pocos maestros de capilla que conocemos son de ese primer momento: Gil de Ávila, procedente de Antequera, desde el año 1583 hasta 1596 en que pasa a San Andrés de Jaén (MARÍN LÓPEZ, 2002) y Cristóbal del Mármol, emparentado sin duda con el maestro de capilla de Santa María Francisco del Mármol, documentado en 1605 al empadronarse en la calle Alaminos (A.H.M.Ú., FM., S.P.R., 25/2), y más, ya en 1601, en la misma calle y casado con Catalina Redondo que como viuda vuelve a aparecer a partir de 1624 (MARTÍNEZ ELVIRA, 2016). Incluso pudo serlo Diego de Aguilar, maestro de capilla de Huéscar, al presentarse a unas oposiciones celebradas en 1568 para cubrir esta plaza (A.H.M.Ú., F.P.N., 107, f. CCXLII).

Esta capilla actuaba en una de las dos tribunas laterales que presenta la iglesia del hospital, mientras que la otra se ubicaba el órgano; así consta



Figura 3.–Una de las tribunas del Hospital de Santiago para el órgano y músicos.

<sup>9</sup> Quizá sea el padre de Juan Corroero, músico empadronado en la calle Alaminos en 1656 (MARTÍNEZ ELVIRA, 2016).



del contrato de 23 de mayo de 1610 por el que el rejero Nicolás Pérez se obligaba a: «[...] haçer una correspondençia al / órgano en la parte izquierda de cómo se / entra en la dicha iglesia para dondesté la música / de la dicha capilla y ministriles que a de ser de for/ma y manera y tamaño y alto y largo que tiene otro balcón questá dondestá el órgano y de la misma / hechura y el mismo ancho de balaustres» (A.H.M.Ú., F.P.N., 537, f. 1.366).

Cuando en la bula de nombramiento como Colegiata de la hasta entonces Iglesia Mayor Parroquial, firmada por el obispo don Pascual en 1259, se dice: «[...] al ser considerado sin duda alguna el alcázar de Úbeda como insigne entre latinos y bárbaros, debido a su cuantiosa población, a su extensión y abundancia en todo lo necesario, de tal manera que, si no fuese por la proximidad de otros famosos lugares que en este aspecto le perjudican no poco, merecería ser honrado con el honor de una cátedra pontifical, hemos decretado, en cuanto con la ayuda de Dios nos es posible, distinguirlo con el prestigio de un título eclesiástico» (HIGUERAS MALDONADO, 1975, págs. 49 y ss.).

Se nos está dando a entender que nos encontramos ante el tercer templo de la provincia, después de las catedrales de Jaén y Baeza, y de un proceso histórico que, esencialmente, se ha caracterizado por un complicado camino, por un tener que ir siendo, que ha hecho de Santa María lo que hoy es: memoria histórica de la ciudad, en sus luces y en sus sombras o, si se quiere, en sus constantes, que no son ajenas a todo aquello que ha permitido que hoy sea basílica menor por cumplir entre otras condiciones, presentes en las exigencias del *Decreto basilicae minoris*: «[...] un cierto renombre en toda la diócesis, porque se ha construido y dedicado a Dios en ocasión de algún acontecimiento histórico y religioso en particular, o porque alguna imagen sagrada se venera allí de una manera especial; pudiéndose considerar también el valor histórico o la importancia de la iglesia y la dignidad de su arte».

Pues bien, sujeto fundamental en la historia de esta iglesia es, junto a otras muchas realidades más conocidas y estudiadas, su capilla de música, la primera y principal de las que existieron en la ciudad.

Aunque —ya lo hemos visto— sabemos del organista Pedro de Medina en 1462<sup>10</sup>, pensamos que el apogeo de la capilla de música de Santa María no va a desarrollarse plenamente hasta el siglo XVI y eso si aten-

---

<sup>10</sup> Marín López apunta, sin señalar fuente, para finales del siglo XVI la existencia de «[...] al menos cuatro acólitos, un organista y quizá algunos ministriles, además del propio maestro de capilla» (MARÍN LÓPEZ, 2002, pág. 146).



demostramos hechos tan significativos como son la erección de un coro por esos mismos años ocupando la nave central del templo y los posteriores reglamentos y normas dictadas sobre su orden por distintos obispos. En lo que se refiere a la creación del coro arquitectónicamente hablando, creemos que se empieza a levantar a finales del siglo XV o al principio del XVI atendiendo a una serie de testamentos que de él nos hablan; que tuvo cinco o seis capillas perimetrales, que en un momento indeterminado se tapiaron hasta 1890; que existían muestras de pintura mural; que la construcción de las capillas es anterior a la de la reja y sillería que se completan de 1538 a 1550, al amparo del mecenazgo de los obispos don Francisco Mendoza (1538-1543) y don Pedro Pacheco (1545-1550); y que el recinto se coronaba con crestería gótica (ALMAGRO GARCÍA, 2003a).

Pero lo cierto es que los datos anteriores al siglo XVIII (objeto de otro trabajo) que nos han llegado sobre la capilla de música son especialmente escasos y dispersos. Sabemos, por ejemplo, además de lo ya dicho en otros apartados, que era maestro de capilla en 1643 Francisco del Mármol, año en que el 7 de enero se compromete a asistir por cuarenta ducados a la fiesta del Santísimo para «[...] *poner en perfección un coloquio o acto sacramental*»; si los comisarios de la fiesta no se lo entregaren, el maestro lo haría o buscaría durante el mes de febrero; además, éstos proporcionarían para cada muchacho «[...] *un baguero de la tela que quisieren y un sombrero rojo, calças y çapatos*» (A.H.M.Ú., F.P.N., 124, f. 16). Es decir, que al menos se nos informa de distintas circunstancias: la posibilidad de componer por el propio maestro, la existencia de seises, la realidad de contratarse para entidades o fiestas externas a la institución que mantiene la capilla de música y la disposición de vestimentas especiales como el denominado «*baguero*», que en una de sus acepciones se refiere a braguero como prenda que era usada por «[...] *los pregoneros, porque no se quebrasen, dando grandes voces. Los comediantes, los cantores, los trompeteros, y los demás que tañían instrumentos de boca*» (COVARRUVIAS, 1621, f. 150v); aunque aquí creemos que sólo hace referencia a la que cubría el vientre y las nalgas sobre las calzas.

Una vez más, por el trabajo de Marín López (2002) y Torres Navarrete (1990b), conocemos a maestros de esta capilla, algunos corroborados por la documentación por nosotros consultada:

TABLA 5.

*Maestros de capilla de la Colegiata de Santa María*

Nombre	Año y origen	Año y destino
Juan Bautista Coronada	Después de 1583	Antes de 1604
Francisco Martínez de Ávalos	En torno a 1605	1618 / ¿Catedral de Guadix o Baza?
Juan Benítez de Riscos	1617 Capilla de San Andrés de Baeza	1624 Colegiata de Antequera
Francisco Monleón	Antes de 1664	
Juan de Navarro	1679 / Catedral de Córdoba	Después de 1681
Gregorio Navarro	1760	1777
Francisco de Paula González	Después de 1777	Después de 1797
Dionisio Rodríguez Lloveras	1798 / Colegiata de El Salvador de Granada	1799 Colegiata de Castellar

FUENTE: Elaboración propia a partir de TORRES NAVARRETE (1990d) y MARÍN LÓPEZ (2002).

Torres Navarrete (1990b) ya nos habla de Francisco Martínez de Ávalos que, nacido en Úbeda hacia 1520, pronto «[...] *destacó por su pericia y dedicación en el difícil arte de componer, interpretar y dirigir*»; formó parte del coro de la Colegiata, para ser después organista segundo, primero y maestro de capilla. Con posterioridad se traslada a la Catedral de Guadix y, quizá, a la de Granada (TORRES NAVARRETE, 1999b, pág. 419). Marín López (2002) también cita a un Francisco Martínez de Ávalos como maestro de capilla de El Salvador en torno a 1603 para pasar a la Catedral de Guadix o Baza en 1618 –fechas, en este caso, coincidentes con las apuntadas por Torres Navarrete–. Por otra parte, este autor, como vemos, nos presenta a este mismo músico como nacido en 1520. Ante esto, debemos pensar en un doble error: el primero, el de la fecha de nacimiento dada por Torres Navarrete y, el segundo, la afirmación de Marín López apuntando que era maestro de la capilla de El Salvador y no de Santa María; algo del todo imposible: en 1605 hemos documentado como maestro de la Sacra Capilla no a Martínez de Ávalos sino a Miguel Hidalgo, viviendo y empadronado en la calle de los Molinos, parroquia de San Lorenzo (A.H.M.Ú., F.M., S.P.R., 25/2).

Por otra parte, del maestro Juan de Navarro, Marín López (2002) aporta una interesante correspondencia (concretamente seis cartas de los

años 1679 a 1681) con Miguel de Irizar, maestro de capilla de la Catedral de Segovia que da interesantes detalles sobre la vida personal y sobre intercambios de composiciones, como hecho que debió ser habitual: *«Por un lado, Navarro manda a Irizar villancicos (en este contexto, debe entenderse tanto los pliegos impresos con las letras como las propias partituras musicales) que se habían interpretado en algunos centros andaluces, en particular, en las catedrales de Granada y Córdoba (de donde Navarro procedía y mantenía contactos). Este hecho indica que los músicos de Úbeda, o al menos algunos de ellos, formaban parte de las redes de contactos personales que operaban entre los músicos eclesiásticos. Además, Navarro también envía algunas obras propias: «para la Pascua de Resurrección remitiré dos o tres [villancicos] de Corpus» (carta 3), «remito a vuestra merced esos [villancicos] que holgare sean del agrado de vuestra merced» (carta 1). El hecho de que en el archivo de música de la Catedral de Segovia se conserve el villancico Ay cuando de tanta noche a 10 voces adscrito a Navarro parece, en efecto, apuntar a que se trata de una obra compuesta por el maestro de capilla ubetense y enviada a Irizar».* (MARÍN LÓPEZ, 2002, págs. 149 y 160-162).

Gracias, además, a una serie de actas capitulares de la Colegial, conservadas en el Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli<sup>11</sup>, de las que ya hemos extraído el nombre de algunos de los maestros de capilla presentados, conocemos dos hechos más para el siglo XVII, por lo demás, muy habituales en el funcionamiento de las capillas de música: la concesión (cabildo de 15 de septiembre de 1696) de cuatro arrobas más de trigo anuales, tras la petición de aumento de renta que presenta el ministril Francisco Xabier, para no verse obligado a abandonar Úbeda y marchar a Jaén, abandonando la capilla de música; y la constancia (cabildo de 10 de mayo de 1698) de la profusa presencia de la capilla de música en funciones y entierros fuera de la colegiata, para lo que se solicitaba permiso al canónigo tesorero, primera dignidad.

### 3. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, hemos pretendido aproximarnos al mundo de la música, en Úbeda, en los siglos XVI, XVII y XVIII y, especialmente, a las tres capillas de música existentes. Para ello, situándonos en el contexto

---

<sup>11</sup> Pensamos que se conservan en el Archivo de Medinaceli por un error de asignación al terminar la Guerra Civil o por las pérdidas y ventas que diezmaron el rico archivo de la colegiata. Estas actas (objeto de otro trabajo) se recogen en 21 libros o fascículos (según la organización de la copia digital trabajada) y presentan más de un centenar de referencias de final del siglo XVII y de la segunda mitad del XVIII relacionadas con la música, con la capilla de música, con sus miembros y con su funcionamiento.

histórico de la ciudad, se ha aportado un número considerable de datos, extraídos de muy diversas fuentes, que nos ha permitido conocer qué papel desempeñó la música en la ciudad de Úbeda durante estos siglos. La presencia de lutiers, organeros, músicos, ministriles, cantores, sochantres, maestros de danza, seises, maestros de capilla, capillas de música, así como de celebraciones festivas y representaciones teatrales es un hecho constatado, en el cual hemos visto que la música adopta y desempeña un papel fundamental.

Aunque los siglos XVII y XVIII supusieron un periodo de decadencia en todos los sentidos para esta ciudad y no fue hasta bien entrado el siglo XIX cuando se produjo un florecimiento de las artes y del urbanismo, a finales del siglo XVI Úbeda constituyó uno de los núcleos urbanos más importantes de Castilla. Junto al comercio, la agricultura y la industria, se llevó a cabo un desarrollo urbanístico que le otorgó a la ciudad un carácter señorial; así, se construyeron palacios, casas solariegas, hospitales, conventos, iglesias y capillas... que vinieron a configurar casi de forma definitiva el urbanismo de la ciudad hasta la actualidad. Junto a este desarrollo y, especialmente, el de las capillas de música existentes, es necesario destacar que el Concilio de Trento, desarrollado entre 1545 y 1563, le otorgó a la música un carácter especial y aprobó la profesionalidad del ejercicio musical eclesiástico, reservándolo para artistas especializados. Sin embargo, además del protagonismo que adquirió la música en las manifestaciones de carácter religioso como el *Corpus*, también destacó su presencia en otras actividades sociales y culturales celebradas en la calle (generalmente asociadas al ciclo vital de la Monarquía), en las cuales otro tipo de música siempre estuvo presente; nos referimos a las luminarias, las máscaras, los tablados, el repique general de campanas, las cabalgatas, los carros triunfales, los toros o las mascaradas, entre otras muchas.

Por lo tanto, la presencia de la música en Úbeda durante la Edad Moderna fue un hecho destacado y notable; formó parte de las festividades locales, de las celebraciones civiles, estuvo presente en el mundo del teatro y la danza, en las celebraciones religiosas callejeras o en las recluidas en el espacio sagrado de los templos y, en definitiva, estuvo latente en la ciudad y en el sentir y pensar de sus gentes. Por último, como confirmación de lo dicho en estas conclusiones, presentamos un cuadro, en el que se recogen distintos datos de interés y distintos hechos, relacionados en el contenido de este artículo.

Instrumentos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Órgano: diferentes iglesias y capillas como San Isidoro, El Salvador y la Colegial de Santa María.</li> </ul>
Compositores	<p>Inventario de la capilla de música de El Salvador (1568)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cristóbal de Morales.</li> <li>• Nicolás Gombert.</li> <li>• Josquin des Prés.</li> <li>• Andrés de Silva.</li> <li>• Algunos más de los que no se da nombre aunque sí se apunta su condición de extranjeros.</li> </ul>
Organistas	<p>San Isidoro</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Luis González, 1605.</li> </ul>
	<p>Capilla de El Salvador</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Francisco Martínez de Ávalos (antes de 1603-después de 1618).</li> <li>• Gaspar de Algarra (1586-1594).</li> <li>• Francisco Franco (...-1676)</li> <li>• Diego de Quesada y Castilla (entre 1752 y 1769). Nacido en Úbeda, llega a ser organista mayor a perpetuidad en la Catedral de Córdoba.</li> <li>• Gregorio Pico (entre 1752 y 1769).</li> </ul>
	<p>Capilla de Música de la Colegial de Santa María</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pedro de Medina, 1462.</li> <li>• Francisco Monleón, 1664.</li> </ul>
Maestros de capilla	<p>Capilla del Salvador</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Estebán Álvarez (antes de 1591-1597).</li> <li>• Manuel Leytón de Avilés (...- 1603).</li> <li>• Francisco Martínez de Ávalos (antes de 1603-después de 1618).</li> <li>• Hernando de Quirós.</li> <li>• Miguel Hidalgo, 1605.</li> <li>• Diego de Grados (antes de 1618-1620).</li> <li>• Diego Benito Velasco de los Reyes (antes de 1630-...).</li> <li>• Francisco Corrada Corral (antes 1641-después 1664).</li> <li>• Juan de Quesada (1664-...).</li> <li>• Cristóbal Martínez Nieto (1692-...).</li> <li>• Laureano de la Torre (antes de 1753-...).</li> <li>• Miguel Hidalgo, 1605 (San Lorenzo y El Salvador).</li> </ul>
	<p>Empadronados en San Lorenzo</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Diego de Benito, 1642.</li> <li>• Miguel Hidalgo, 1605 (San Lorenzo y El Salvador).</li> </ul>

Maestros de capilla (continuación)	<p>Capilla del Hospital de Santiago</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gil de Ávila (1583-1596).</li> <li>• Cristóbal del Mármol (1601 y 1605).</li> <li>• Diego de Aguilar, 1568.</li> </ul>
	<p>Capilla de Música de la Colegial de Santa María</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Juan Bautista Coronada (después de 1583-antes de 1604).</li> <li>• Francisco Martínez de Ávalos (antes de 1603-después de 1618).</li> <li>• Juan Benítez de Riscos (1617-1624).</li> <li>• Francisco del Mármol (1643-...).</li> <li>• Francisco Monleón (antes de 1664-...).</li> <li>• Juan Navarro (1679-después de 1681).</li> <li>• Gregorio Navarro (1760-1777).</li> <li>• Francisco de Paula González (después de 1777-después de 1787).</li> <li>• Dionisio Rodríguez Lloveras (1798-1799).</li> </ul>
Cantores: diferentes iglesias y capillas de Úbeda y padrones de repartimiento del siglo XVII	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alonso Cano (1605). Hospital de Santiago.</li> <li>• Diego de Raya (1605).</li> <li>• Gaspar Correro (1605). Hospital de Santiago.</li> <li>• Juana Martínez (1611). Canto Llano.</li> <li>• María de Molina (1672. Al servicio de la Infanta María Teresa, casada con Luis XIV).</li> </ul>
Músicos: diferentes iglesias y capillas de Úbeda y padrones de repartimiento del siglo XVII	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bartolomé de Madrid (1605).</li> <li>• Pedro Maza (1605).</li> <li>• Francisco Escudero (1627-San Lorenzo y 1642-Santa María).</li> <li>• Juan del Castillo (1631-1638).</li> <li>• Juan Jérica (1636).</li> <li>• Bartolomé Cano (1642).</li> <li>• Benito Martínez (1642).</li> <li>• Francisco de Leiva (1642).</li> <li>• Luis Garrido (1642).</li> <li>• Miguel Pascual (1642).</li> <li>• Pedro de Torres (1642).</li> <li>• Sebastián Navarrete (1642).</li> <li>• Cristóbal de Torres Muñoz (1652-músico ubetense de proyección nacional: clérigo de menores y capellán de coro de la Catedral de Toledo).</li> <li>• Juan de la Peña (1652-músico ubetense de proyección nacional: músico de Felipe IV).</li> </ul>

<p>Músicos: diferentes iglesias y capillas de Úbeda y padrones de repartimiento del siglo XVII (continuación)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bartolomé Sánchez (1673).</li> <li>• Benito de Alaminos (1673).</li> <li>• Cristóbal de Quesada (1673).</li> <li>• Gaspar de Toral (1673).</li> <li>• Luis de Molina (1673).</li> <li>• Francisco Gabiel (1696).</li> <li>• Juan Bautista (1697).</li> <li>• Miguel Esteban (1697).</li> <li>• Luis de Arjona (1753).</li> </ul>
<p>Ministriles: diferentes iglesias y capillas de Úbeda y padrones de repartimiento del siglo XVII</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Francisco Pascual (1597).</li> <li>• Pedro Pascual (1597).</li> <li>• Gaspar Herrera (1605).</li> <li>• Francisco Jiménez (1605).</li> <li>• Pascual Vicente (1605).</li> <li>• Miguel Pascual (1606 a 1611).</li> <li>• Vicente Pascual (1606).</li> <li>• Alonso de Molina (1627).</li> <li>• Antonio Regalado (1627 Y 1642).</li> <li>• Francisco de la Iruela (1627-Santo Domingo-1642-San Pablo).</li> <li>• Francisco Sánchez (1627-Santa María-1642-Santo Domingo).</li> <li>• Juan Garrido (1627).</li> <li>• Nicolás de Carcén (1627).</li> <li>• Mateo Sánchez (1642 y 1673).</li> <li>• Francisco Ramírez (1668).</li> <li>• Francisco López (1673).</li> <li>• Juan de la Torre (1673).</li> <li>• Pedro Gutiérrez (1673).</li> <li>• Juan Fernández (1697).</li> </ul>
<p>Sochantres: diferentes iglesias y capillas de Úbeda y padrones de repartimiento del siglo XVII</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Miguel de Munuera (1605).</li> <li>• Francisco Carrasco (1673).</li> <li>• Juan de Sevilla (1673).</li> <li>• Bartolomé de Almagro (1751, 1754).</li> <li>• Sebastián Contreras (1755).</li> </ul>
<p>Seises</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gaspar, Nicolás, Ambrosio, Fernán Ruiz, Luis Gila y Bartolomé del Río (Capilla de El Salvador, 1568).</li> </ul>

Música y bailes para teatro	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alonso Jiménez (1636, contratado para representar y cantar).</li> <li>• Damián Espinosa (1636, contratado para cantar y bailar).</li> <li>• Elvira de Gasca (1636, contratado para cantar y bailar).</li> <li>• Gregorio Ayala (1636, contratado para entremees, comedias y bailes).</li> <li>• Francisco López (1636, contratado para entremeses, comedias y bailes).</li> </ul>
Lutiers	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Juan de Mendoza (violero, s. XVII).</li> <li>• Juan Granados (guitarrero, s. XVII).</li> </ul>
Organeros	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diego de Sanforte (organero, s. XVI).</li> <li>• Juan González de Usagre (organero, s. XVI).</li> <li>• Juan Pérez de Sanforte (organero, s. XVI).</li> <li>• Luis de Sanforte (organero, s. XVI).</li> <li>• Baltasar de Oliveres (organero, s. XVII).</li> <li>• Javier Fernández (organero, s. XVII).</li> <li>• Roque de Ricilla (organero, s. XVII).</li> <li>• Tomás de Seis (organero, s. XVII).</li> <li>• Tomás de Soto (organero, s. XVII).</li> <li>• Francisco Javier Fernández (organero, s. XVIII).</li> </ul>
Cuantía de los salarios	<p>Autores o compañías teatrales</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Alejo Guijarro (1611): 26 ducados.</li> <li>• Francisco Fernández Galindo (1622): 630 reales.</li> <li>• Compañía de Agustín Coronel (1643): 200 ducados.</li> </ul>
	<p>Maestro de danzar</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Eufrasio Molina (1752): 550 reales.</li> </ul>
	<p>Teatro y en proclamaciones reales</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Alonso de Heredia (1608): 5.470 reales.</li> <li>• Proclamación de Fernando VI: 750 reales a los músicos de las capillas de Úbeda, frente a los 1.500 reales que se paga por traer clarines y timbaleros de Córdoba y Granada.</li> <li>• Proclamación de Carlos IV: 100 reales para los clarineros traídos de Córdoba o donde hubiere. 2.350 reales para el regimiento de músicos que se hallara más cerca. 800 reales para las dos capillas de música.</li> </ul>
Maestros de danzar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Marco del Castellar (1573).</li> <li>• Sebastián de Molina (1704-1711).</li> <li>• Eufrasio Molina (1752).</li> </ul>
Otras informaciones y temas de interés	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En 1790, doña Baltasara Teresa Sarmiento de Mendoza encarga la inspección del órgano antiguo de El Salvador.</li> </ul>



Liberación de cargas concejiles	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En 1664: el organista de la Capilla Colegial, Francisco Monleón, junto con los músicos y ministriles, piden al concejo que se les libere de sus cargas concejiles, ya que asistían a todas las fiestas en Santa María y muy especialmente a las de la patrona, Virgen de Guadalupe.</li> </ul>
Asistencia a fiestas de cofradías con sede en parroquias y conventos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Las de la patrona, Virgen de Guadalupe.</li> <li>• Las de La Candelaria.</li> <li>• Las de la Virgen del Rosario.</li> <li>• Las de Nuestra Sra. de la Merded.</li> <li>• Las de la Virgen de la Cabeza.</li> <li>• Las del Santísimo Sacramento.</li> <li>• En honor a San Juan de Dios (convento San Miguel, 1676).</li> <li>• Fiesta de San Severiano (1680).</li> </ul>
Pleitos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En el s. XVI, los jesuitas ganan el pleito contra la Cofradía de Santa Catalina para instalar un colegio en la capilla. Los jesuitas ganan el pleito porque en la citada capilla se celebraban espectáculos de juglares. A cambio de dos condiciones: mantener el nombre de la ermita y celebrar la Fiesta de Todos los Santos.</li> </ul>
Danzas para festividades religiosas como el <i>Corpus</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dos moriscos (1600): fiestas de San Agustín en La Membrilla.</li> <li>• S. XVII y s. XVIII: danzas de ocho hombres disfrazados de indios y acompañados de un dragón, danzas de trajes, danza de gitanas, danzas para el <i>Corpus</i> de ocho franceses, danza de negros y negras, danzas de pastores...</li> </ul>
Música para festividades de carácter profano	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Comitiva que recorre la ciudad para hacer pública la finalización para la epidemia de peste (acta capitular de 26 de octubre de 1681).</li> <li>• Proclamaciones reales, tremonación el perdón, el lanzamiento de monedas al pueblo, las luminarias, las máscaras, los tablaos, el repique de campanas, las cabalgatas, los carros triunfales, los toros, las mascaradas... (recogidas en actas capitulares).</li> <li>• Proclamación de Carlos II.</li> <li>• Proclamación de Luis I.</li> <li>• Celebración de la firma de paz entre España y Francia.</li> <li>• Proclamación de Fernando V.</li> <li>• Proclamación de Carlos III.</li> <li>• Nacimiento de la princesa Carlota Joaquina: conciertos en las capillas de música.</li> <li>• Nacimiento de la princesa María Amalia: orqueta de música en las casas consistoriales.</li> <li>• Proclamación de Carlos IV: la más extraordinaria que se conoce en cuanto a gastos e inversión (76300 reales).</li> </ul>

Músicos al servicio de nobles ubetentes	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Luis de Narváez (a Francisco de los Cobos, 1538).</li> </ul>
Villancicos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Proclamación de Luis I.</li> <li>• Proclamación de Carlos III.</li> <li>• Correspondencia del maestro de capilla de Santa María, Juan de Navarro, al maestro de capilla de la Catedral de Segovia, Miguel de Irizar.</li> </ul>

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE SÁDABA, F. J., y JIMÉNEZ MATA, M. C. (1979): *Introducción al Jaén islámico (Estudio geográfico-histórico)*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- ALMAGRO GARCÍA, A. (2003a): *Artistas y artesanos en la ciudad de Úbeda durante el siglo XVII*. Jaén, Universidad de Jaén.
- ALMAGRO GARCÍA, A. (2003b): "Población, grupos sociales y actividades humanas en la Úbeda del siglo XVII". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, CLXXXVI, págs. 13-43.
- ALMAGRO GARCÍA, A. (2003c): *Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda: Arqueología, Historia y Arte*. Jaén, El Olivo.
- ALMAGRO GARCÍA, A. (2005): *Pompa y circunstancia en la Úbeda del siglo XVII (Vida, gentes y espacios)*. Jaén, El Olivo.
- CAMPOS, J., y CAMARERO, C. (1994): *Úbeda 1752 según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada*. Madrid, Centro de Gestión Catastral y Cooperación Tributaria y Ediciones Tabapress.
- CAMPOS RUIZ, M. (1918-1919): "La Sacra Capilla de El Salvador". *Don Lope de Sosa*, 68, 249-251; 70, 304-309; 72, 367-369; 83, 326-329; 84, 358-359.
- CARANDE, R. (1977): *Carlos V y sus banqueros*. Barcelona, Crítica.
- CÁRDENAS, I. (1981): "La música en la Colegiata de Olivares". *Anuario Musical*, 26, págs. 91-129.
- CARDERA, F.T. (1766): *Génesis Eucarístico, y aplicación de los principales casos, y Misterios del Libro Santo del Génesis, al SSmo. Sacramento del Altar, para adorno literario de la Estación, por donde passa la procession del día del Sacratísimo Corpus Christi, en la solenníssima function, que le consagra annualmente la M.N. y M.L.C. de Granada, por este año de 1765*. Granada, Imprenta de la Santísima Trinidad.
- CHUECA GOITIA, F. (1980): *Breve historia del urbanismo*. Madrid, Alianza Editorial.
- COVARRUBIAS, S. de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona, Alta Fulla.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.; PESET, J. L.; PESET, M.; y SOLANO, F. (1981): "Esplendor y decadencia. De Felipe III a Carlos II". En *Historia 16*, extraordinario XIX, tomo 7.
- D'ORS, E. (1946): *Novísimo Glosario*. Madrid, Aguilar.

- ESCALERA PÉREZ, R. (1994): *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*. Málaga, Universidad de Málaga-Junta de Andalucía.
- HIGUERAS MALDONADO, J. (1975): *Documentos latinos de Úbeda*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1991): *La música en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, P. (1998): *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- JIMÉNEZ PATÓN, B. (1628): *Historia de la antigva y continvada nobleza de la ciudad de Iae(n) muy famosa, muy noble, y muy leal guarda, y defendimiento de los Reynos de España. Y de algunos Varones famosos, hijos della*. Jaén, Pedro de la Cuesta.
- LLORDÉN, A. (1964): “Notas históricas de los maestros de capilla de la Catedral de Málaga (1583-1641)”. *Anuario Musical*, 19, págs. 71-93.
- MADOZ, P. (1845-1850): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, Imp. del Diccionario Geográfico.
- MADOZ, P. (1988): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Edición facsímil de la obra editada entre 1845-1850. Salamanca, Ámbito ediciones.
- MARÍN LÓPEZ, M. Á. (2002): “¿Una historia imposible? Música y devoción en Úbeda durante el Antiguo Régimen”. En MORENO MENDOZA (Dir.). *Úbeda en el siglo XVI*. Jaén, Fundación Renacimiento y Editora El Olivo, págs. 141-166.
- MARTÍNEZ ELVIRA, J. R. (2016): *Viejas calles de Úbeda. Parroquia de San Isidoro*. Úbeda, Editorial DidacBook.
- MÉNDEZ SILVA, R. (1645): “Población general de España”. *Paisaje*, 59, pág. 1.624.
- MOLINA GARCÍA, L. (1639) (Transcripción y notas): *Historia del Colegio de Úbeda*. Biblioteca de la Universidad de Granada, sección manuscritos, A.49, R. 30.774.
- MOSCOSO Y SANDOVAL, B. de (1787): *Constitvcciones Synodales del Obispado de Iae(n). Hechas y ordenadas por el Ilvstrisimo Señor Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, Cardenal de la Santa Iglesia de Roma, Obispo de Iae(n), del Consejo de su Magestad, en la Synodo Diocesana, que se celebró en la Ciudad de Iae(n), en el año de 1624*. Jaén, Pedro Joseph Doblás.
- MURO GARCÍA, M. (1928): “El testamento del Obispo Don Diego de los Cobos y la Colegial de Santa María, de Úbeda”. *Don Lope de Sosa*, 182, 44-49; 183, 70-77; 184, 105-109; 185, 135-140.
- PASQUAU GUERRERO, J. (1958): *Biografía de Úbeda*. Úbeda, Gráficas Bellón.

- RUIZ FUENTES, V. M. (1991): *Contratos de obras protocolizados ante los escribanos ubetenses durante el siglo XVI*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.
- RUIZ PRIETO, M. (1982): *Historia de Úbeda*. Edición crítica sobre la de 1906. Úbeda, Asociación Cultural Pablo de Olavide.
- TORRES NAVARRETE, G. (1990a): *Historia de Úbeda en sus documentos: Conventos*. Úbeda, Gráficas Minerva.
- TORRES NAVARRETE, G. (1990b): *Historia de Úbeda en sus documentos: Linajes y hombres ilustres*. Úbeda, Gráficas Minerva.
- TORRES NAVARRETE, G. (1990c): *Historia de Úbeda en sus documentos: Miscelánea histórica*. Úbeda, Gráficas Minerva.
- TORRES NAVARRETE, G. (1990d): *Historia de Úbeda en sus documentos: Úbeda cristiana*. Úbeda, Gráficas Minerva.

