

**LA CAPILLA MUSICAL DE LA CATEDRAL DE JAÉN
EN LA ÉPOCA DEL BARROCO INTERMEDIO (1672-1711)**

Cecilia Capdepón Pérez
Paulino Capdepón Verdú

RESUMEN

Este artículo se centra en el estudio de la evolución histórica de la música en la catedral de Jaén entre 1762, año de la toma de posesión del maestro de capilla Pedro Soto y Jorquera y 1711, año de su fallecimiento. Dicho estudio, basado en fuentes primarias de las actas capitulares, permitirá profundizar en las obligaciones y actividades de los compositores que ejercieron la función de maestro de capilla en aquella catedral andaluza. Asimismo, se analizará el papel de la música para solemnizar el culto religioso, la organización de la capilla musical y los modos de participación en las distintas festividades que tenían lugar en la catedral de Jaén a finales del siglo XVII y primera mitad del XVIII.

ABSTRACT

This article is focused on the study of the historical evolution of music at the Jaén cathedral between 1762, the year in which the chapel master Pedro Soto y Jorquera took up his post, and 1711, the year of his death. This study, based on primary sources from the *actas capitulares*, will allow to deepen into the duties and activities of the composers who played the function of chapel master at that Andalusian cathedral. It is also analysed the role of music in solemnising religious worship, the organisation of the chapel music and the ways of participating in the different festivities that took place in Jaén cathedral at the end of the 17th century and the first half of the 18th century.

PALABRAS CLAVE: magisterio de capilla, Catedral, Jaén, siglo XVII, siglo XVIII

KEY WORDS: chapel magisterium, Cathedral, Jaén, 17th century, 18th century

1. EL BARROCO MUSICAL EN JAÉN

Entre los principales centros musicales de Jaén, destacó en primer lugar la capilla musical de la catedral de Jaén. Otros centros de menor importancia fueron la Capilla de San Andrés y el Hospital de Santiago. En la provincia sobresalieron también la catedral de Baeza, la colegiata de Úbeda, la colegiata del Salvador, la iglesia de Huelma la iglesia de Arjonilla, la iglesia de Linares y la iglesia de Alcaudete.

La dotación de la capilla de la catedral de Jaén pasó por diversos avatares, fruto de las circunstancias políticas, sociales y económicas del siglo XVII. Es necesario citar en primer lugar que Jaén, al igual que las restantes provincias, estaba obligada a contribuir al sostenimiento económico de los conflictos armados emprendidos por los Austrias. En este sentido, las actas capitulares de la catedral de Jaén reflejan las fiestas, procesiones y rogativas por los hechos protagonizados por los tercios españoles: así por ejemplo en 1648 se organiza una procesión a Nuestra Señora de la Capilla en acción de gracias por la recuperación de Nápoles. También son frecuentes las rogativas por la lluvia cuando ésta escasea, como ocurre en 1652.



Fachada de la Catedral de Jaén

A comienzos del siglo XVII el número de los ministriles de la catedral de Jaén se situó en torno a los 16 ministriles (8 chirimías y 8 sacabuches) y 16 cantores

(cuatro cantores por cada una de las cuatro cuerdas: tiple, alto, tenor y bajo). Por otra parte, en 1619 hizo acto de presencia un pequeño grupo de vihuelas de arco. Un año antes apareció el arpa en la persona de Manuel Giménez, al cual se le encomendó la ejecución de otros instrumentos. Por lo que se refiere a la organistía, la catedral de Jaén asistió en aquel siglo a una de las épocas de mayor brillantez, como lo demuestra el hecho de la presencia de Francisco Correa de Araujo como organista de la catedral, mientras que el propio Cabildo catedralicio reconocía que la principal música era la cultivada en el órgano. Los violines se incorporan a la capilla en 1628, fecha bastante temprana si la comparamos con la inclusión de este instrumento en otras capillas españolas. Asimismo, a lo largo de las últimas décadas del siglo XVII asistimos a la incorporación del violón (Jiménez, 1991).

Por lo que se refiere a las voces, en 1622 se observa la intervención de los primeros *castrati* o capones en las personas de Juan Díaz y Baltasar Agudo. Cabe destacar asimismo el hecho de que la capilla catedralicia de Jaén recurría a la ciudad de Úbeda con el fin de reclutar mozos de coro y tiples: al parecer debían abundar buenas voces de esta cuerda pues otras catedrales como la de Málaga también acudían a dicha ciudad, como ha demostrado Jiménez (1991), quien afirma al respecto lo siguiente:

Todo este variado y numeroso conjunto musical nos hace pensar que, al menos, en cuanto a sus elementos se refiere, la capilla de música se encuentra en su mejor momento, en su época de apogeo; en ninguna otra hemos observado una dotación tan amplia como la expresada aquí. La capilla seguía proyectándose fuera del recinto catedralicio y actuando en diversas fiestas: en Huelma, Torredonjimeno, Arjona, Porcuna...; todo lo cual da idea de su buen estado en comparación con lo que ocurriría en los siguientes años (p. 75).

2. MAESTROS DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE JAÉN

2.1 INTRODUCCIÓN: LA CAPILLA DE MÚSICA

Desde el punto de vista musical, el término “capilla” se refiere al lugar de la institución eclesiástica donde tenían lugar los ensayos musicales, y por extensión, al grupo de cantores y ministriles que prestaban sus servicios a una catedral, monasterio, colegiata, corte, etc. Entre los siglos XV y XVI se generalizó la instauración de una capilla musical en los principales centros eclesiásticos españoles. Ya en una fecha tan temprana como 1297 se constata la presencia

de grupos de cantores en la corte aragonesa de Jaime II. Con Pedro IV el Ceremonioso (1336-87) se promulgan unas *Ordenaciones* en 1344 que establecen dos cantores para los servicios religiosos de la casa aragonesa, llamados Castellnou y Finet, a los cuales se sumaron en 1347 otros tres cantores (Arnau Gunigen, Guillot Boyer y Uguet de Canpagnac), reforzados por el organista alemán Gilet lo Gay. El número de miembros de la capilla real aragonesa se elevó a ocho en 1353 con la incorporación de dos chantres procedentes de Avignon. Por lo que se refiere a la casa real de Castilla y León, no se conoce con exactitud cuándo se constituyó la primera capilla musical: Gómez Muntané destaca el hecho que en el momento de ser proclamado Fernando de Trastámara rey de Aragón en junio de 1412, ya contaba con una capilla propia en su condición de regente del reino castellano (Gómez Muntané, 2009). En las *Constituciones* redactadas durante el reinado de Juan II (1407-1454), se alude a la presencia de capellanes y cantores, dependientes de la máxima autoridad de la capilla, el Capellán Mayor (Robledo, 1999).

La dotación de dichas capillas musicales dependía siempre de las posibilidades económicas de los respectivos cabildos. Por otra parte, y salvo excepciones, estaban integradas por un maestro de capilla, un número variable de cantores adultos y mozos de coro, uno o dos organistas¹ y un grupo instrumental conocido como “ministriles”: a lo largo del siglo XVI se irá consolidando en las capillas musicales la presencia de un grupo de “ministriles” o “capilla de ministriles”², denominación que, en un principio, se aplicaba al conjunto de instrumentistas de viento, entre los que se incluía la flauta, la chirimías, el sacabuche, la corneta y el bajón, cuya principal función consistía en amenizar las procesiones, las entradas, las salidas y otros huecos, o bien reforzar las voces humanas e incluso sustituirlas. Fue la catedral de Sevilla en 1526 la institución pionera en incorporar un grupo estable de cinco ministriles

¹ La organistía constituye uno de los pilares básicos del funcionamiento de la vida musical de los principales centros eclesiásticos españoles ya desde épocas anteriores al siglo XVI. En cuanto al término con el que se designa al músico que toca o tañe el órgano, además de “organista”, también se emplean otros como “sonador de órgano”, “tañedor de órgano”, “músico de órgano” o “músico de tecla”. El término “organista” en el sentido de “tañedor de órgano” aparece en las fuentes bien diferenciado del de maestro de órganos (organero). Véase Calahorra (1977).

² En catedrales como la de Burgos, existió una enorme resistencia por parte del Cabildo a la aceptación de ministriles, siendo necesarias varias votaciones hasta que finalmente fueron admitidos (López-Calo, 1995).

altos (tres chirimías y dos sacabuches) con el fin de participar activamente en las principales festividades; posteriormente se sumaron las catedrales de Toledo y de Santiago de Compostela. La causa de esta intervención instrumental se deriva de la necesidad de solemnizar las procesiones cívico-religiosas y de la rentabilización de los emolumentos abonados por estos servicios. La contratación de estos ministriles se efectuaba por grupos de cuatro o cinco miembros, aunque la catedral toledana llegó a disponer de ocho a diez ministriles en el transcurso del siglo XVI (Ruiz Jiménez, 2000).

Desde la incorporación definitiva de los ministriles como miembros natos, en opinión de Ruiz Jiménez (2000) se plantearon dos problemas esenciales debido a la innovación que suponía su presencia y a la ausencia de una legislación previa: delimitar los días de asistencia y concretar sus intervenciones. A este reto respondieron los grandes centros eclesiásticos como la catedral de León, cuya *Orden y Constituciones* especifican de manera detallada sus intervenciones: la misa solemne, las procesiones y ciertas partes del oficio divino cantado de unas 30 fiestas constituirían el grueso de sus actuaciones anuales: en dichas fiestas están comprendidas todas las denominadas del Señor, incluida la Transfiguración, excepto los domingos ordinarios; las principales de la Virgen, más de san Juan Bautista, san Froilán y todos los santos (Rubio, 1985)³.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII puede afirmarse que los grupos de ministriles o instrumentistas mantuvieron las mismas funciones que hemos observado durante el siglo XVI, si bien se adjuntaron nuevos instrumentos como el arpa, el violín⁴, la flauta travesera, la trompa, el oboe o el fagot asociados con las nuevas tendencias estéticas de su tiempo, hecho que coincide con la paulatina desaparición tanto del término “ministril” como de los instrumentos que se habían asociado con dicho término desde los orígenes, tales como el sacabuche, corneta y chirimía. Así, a lo largo del siglo XVIII se observa la paulatina sustitución del bajón por el fagot, un mayor protagonismo del oboe y la

³ Sin embargo, las actuaciones de los ministriles no se limitaban a las festividades de carácter religioso: asimismo, podían ser contratados para participar en corridas de toros, paseos ciudadanos, procesiones civiles con motivo de fiestas locales o nacionales, efemérides o celebración de hechos tales como una victoria de las armas españolas, un casamiento real o la recepción de una autoridad.

⁴ El uso del violín fue muy controvertido y objeto de polémicas, pero terminó por triunfar plenamente, adquiriendo protagonismo destacado en las obras religiosas del siglo XVIII, tal como ha señalado Virgili (1987).

aparición de las trompas, que pasarán a ser características del repertorio identificado con una estética preclásica o clásica. Las chirimías, aunque siguen empleándose, aparecen en la música dieciochesca de forma esporádica. Para Virgili (1987), la evolución que sufre el tratamiento de los instrumentos “va en la línea de una diferenciación cada vez mayor de los instrumentos utilizados, atendiendo a su carácter específico, tanto tímbrico como técnico” (p. 103).

Para comprender la situación económica de las capillas musicales, tal como señala López-Calo (1999), se ha de partir del hecho de que el régimen administrativo-económico de los principales centros eclesiásticos españoles dependía de dos organismos: la mesa capitular y la fábrica. Los ingresos de la mesa capitular eran distribuidos entre los miembros del Cabildo, ingresos que eran divididos en *portiones* o *rationes*, según la categoría de los canónigos: mientras que la autoridad suprema del Cabildo, el deán, y las dignidades (estamentos superiores entre los canónigos), recibían dos raciones y una y media, respectivamente, los canónigos simples sólo percibían una ración. Dichas cantidades dependían del valor de las rentas anuales y, además, estaban sujetas a prorrateo, según la asistencia de los canónigos del Cabildo a los actos del Oficio divino. Pronto se instituyó una nueva categoría capitular: los racioneros, cuya situación varió de un sitio a otro, pero su sueldo podía equivaler aproximadamente a las tres cuartas partes del de un canónigo simple, y al igual que ocurría con los canónigos del Cabildo, su salario estaba sujeto a la recaudación de las rentas anuales y a la participación en las celebraciones litúrgicas. Por otra parte, los ingresos obtenidos por la fábrica se destinaban a sufragar los gastos corrientes del culto y de mantenimiento, entre los que cabe destacar los salarios de los servidores de la catedral o institución eclesiástica (capellanes, mozos de coro, campanero, personal de servicio, etc.).

La presencia de un nuevo colectivo de profesionales de la música en las catedrales, colegiatas y otros centros eclesiásticos, planteó el problema sobre cómo retribuir a los miembros de la capilla musical. Dado que no podían cobrar de la mesa capitular, cuyos ingresos, como acabamos de comprobar, estaban reservados a los miembros titulares del Cabildo (canónigos y racioneros) ni la fábrica podía hacer frente a nuevos gastos, se acudió a una solución, que consistía básicamente en solicitar a la Santa Sede la supresión de una o varias

canonjías o raciones para de esta forma asumir los salarios del nuevo colectivo musical⁵ (salarios que serán motivo de continuas reclamaciones). La aplicación en la práctica de este principio presentó a su vez una doble modalidad: la admisión como canónigos o racioneros –privilegio que sólo gozaron algunos maestros de capillas y en menor medida los organistas o sochantres- o bien la supresión directa uno o varios canonicatos o raciones, cuyas rentas se aplicaban en abonar sus salarios al músico o músicos, a los que estaba destinada la medida. La mayor parte de las catedrales adoptaron el sistema de repartir las rentas de una canonjía o ración entre uno o varios músicos, lo cual se tradujo en un salario no precisamente boyante, razón por la que son continuas las quejas y reclamaciones (López-Calo, 1999).

2.2 EL MAGISTERIO DE CAPILLA

En cuanto a la denominación bajo la cual se designa al Maestro de capilla, si en un primer momento el término habitual era el de “cantor”, a lo largo del siglo XVI acaba imponiéndose el término “maestro de capilla”. Por lo que se refiere a la definición de la figura del maestro de capilla, éste representa la máxima autoridad jerárquica, bajo la cual se sitúan el resto de miembros de la capilla, incluido el organista, y como tal, goza de la remuneración más elevada. Es el principal responsable del funcionamiento de la capilla de música pues de él depende todo lo relacionado con la composición de nuevas obras para el culto y con la interpretación musical, preside los tribunales de oposición para cubrir plazas vacantes de la capilla, y es competente en aspectos relacionados con la educación musical. Un manuscrito anónimo perteneciente a la primera mitad del siglo XVIII que cita Martín Moreno (1985) resume perfectamente las funciones de un maestro de capilla:

Compositor y Maestro de Capilla es el que rige y gobierna a todos los músicos, y enseña todo género de música a los Ministriles de la Iglesia. Hace todas las composiciones necesarias, registra y enmienda los libros de música y, en fin, acerca del canto llano, de órgano y contrapunto, lo mismo es decir Maestro de Capilla que Maestro del Coro (p. 24).

⁵ Por otra parte, es necesario tener en cuenta que dichos salarios se componían de una retribución económica y de otra en especie, consistente ésta última en fanegas de trigo, cebada o bien en gallinas.

Diversas normativas se han conservado en diferentes centros eclesiásticos bajo la denominación de “Estatutos”, “Constituciones”, “Obligaciones” o “Capítulos”, en todas las cuales se especifican las respectivas obligaciones y funciones de los maestros de capilla. Un claro ejemplo lo encontramos en las *Obligaciones del maestro de capilla*, conservadas en el archivo de la Catedral de Palencia, las cuales proporcionan información sobre la docencia que el respectivo maestro de capilla debía cumplir en relación con los mozos de coro, la cual se extendía a otros miembros de la catedral palentina:

Tiene obligación de dar todos los días feriados una hora de lección a los niños de coro, enseñándoles el canto llano, música y composición, como asimismo a los empleados y ministros de esta iglesia que quieran asistir a la capilla donde enseñe y tome la lección a los niños, a quien dirigirá e instruirá para que éstos canten con acierto y conocimiento lo que tengan que cantar en el coro, como versicos, etc (López-Calo, 1981, pp. 700-701).

Teniendo en cuenta las citadas normativas, podemos llegar a una serie de conclusiones, aplicables a la mayor parte de las capillas musicales españolas:

1. La dirección de la capilla musical, que implica responsabilizarse de los ensayos respectivos para participar en las principales solemnidades y celebraciones asociadas al culto.
2. La composición de nueva música para el culto religioso. No se entendería la función de un maestro de capilla sin su aportación creativa, especialmente con motivo de la celebración de las principales festividades del calendario litúrgico de cada centro, que pueden resumirse en la siguientes: Semana Santa, Corpus Christi, Navidad y las fiestas locales. Especial importancia se concedía a la composición de villancicos, para lo cual se arbitran permisos de ausencia o licencias que oscilan entre una semana y un mes.
3. La enseñanza de los mozos de coro⁶. La denominación de este colectivo vocal difiere, dependiendo de los centros: mozos de coro, seises o cantoricos. Se trata fundamentalmente de aprendices que ingresan en una capilla musical con el fin no sólo de formarse en el arte de los sonidos

⁶ Para asistir o sustituir al maestro de capilla en esta función docente se instituyó la figura del teniente de maestro o vicemaestro. Véase la introducción de Capdepón (1992).

sino también de participar en las funciones religiosas reforzando el coro y ayudar en los servicios litúrgicos, así como en el servicio doméstico⁷.

Desde su ingreso, los mozos de coro eran sometidos a un denso programa de formación. Gracias a José Subirá (1959), conocemos la intensidad de la preparación musical y humanística de los niños cantorcos de la Real Capilla de Madrid: después de levantarse a las seis y media recibían clases de latín hasta las siete y media, hora a la que se trasladaban a Palacio; a las nueve regresaban de Palacio, ejercitándose durante dos horas con el teniente del Colegio en el canto de misas y otras obras; después de la comida y del descanso, “escribirán planas los que no sepan escribir; los otros harán ejercicio de Latín o Gramática”; entre las cuatro y la siete de la tarde “lecciones de contrapunto o estudio de madrigales”; a las siete, y durante una hora, escuela (pp. 219-220).

Para arbitrar y dar forma a la educación integral de los mozos, algunas instituciones llegaron incluso a fundar diferentes Colegios, como es el caso del “Real Colegio de Cantores de la Real Capilla”, conocido habitualmente como Colegio de Niños cantorcos, erigido por mandato de Felipe II (Becker, 1985; Morales, 2006).

4. La supervisión, aprobación y contratación de nuevos cantores e instrumentistas para la capilla⁸.
5. La aprobación de permisos o licencias para la actuación de los miembros de la capilla en otro centro (religioso o civil) de la misma ciudad o bien de fuera de ella, si bien la decisión última podía depender del Cabildo.
6. La obligatoriedad de donar las obras compuestas durante el magisterio al archivo de la institución. En caso de contravención, pueden originarse litigios legales.

Las vías habituales de acceso de un maestro son las siguientes: el concurso de méritos al que se optan los candidatos tras la publicación de los correspondientes edictos por parte del Cabildo respectivo o bien la contratación

⁷ En el caso de la catedral de Sevilla debían “barrer el coro para evitar que tengan que subir mujeres para la realización de estos trabajos” (Ayarra, 1976, p. 19).

⁸ Sobre las obligaciones del Maestro de capilla, es de gran interés el documento que aporta López-Calo (1981).

directa del maestro de capilla⁹. Uno de los objetivos prioritarios de los cabildos españoles consistía en garantizar la permanencia de sus maestros ante los continuos cambios de residencia por parte de éstos. En otros casos son otros Cabildos los que “tientan” a los maestros de capilla para que cambien de destino con toda una serie de ventajas económicas y artísticas, ocasión aprovechada en ocasiones por ciertos maestros para obtener unos emolumentos más favorables (Capdepón, 2013).

Además de los periodos vacacionales normales y licencias de ausencia por distintos motivos (los maestros gozaban de varias semanas al año, durante las cuales se les liberaba de otras obligaciones (asistencia a los ensayos, dirección de la capilla, enseñanza, etc.) para que pudiera concentrarse única y exclusivamente en la composición de nuevas obras con destino a la celebración de festividades, tal como comentábamos anteriormente al referirnos a las obligaciones de un maestro de capilla. Por otro lado, la solicitud de licencias para ausentarse del centro de trabajo obedece a diferentes motivos: una de las principales causas está motivada por la composición de villancicos o nuevas obras para el culto, para celebrar una actuación fuera de la catedral, visitar el lugar de origen del que provenía el maestro respectivo, actuar como examinador en oposiciones, para tomar parte en ellas o por “negocios”.

2.3 PEDRO SOTO Y JORQUERA

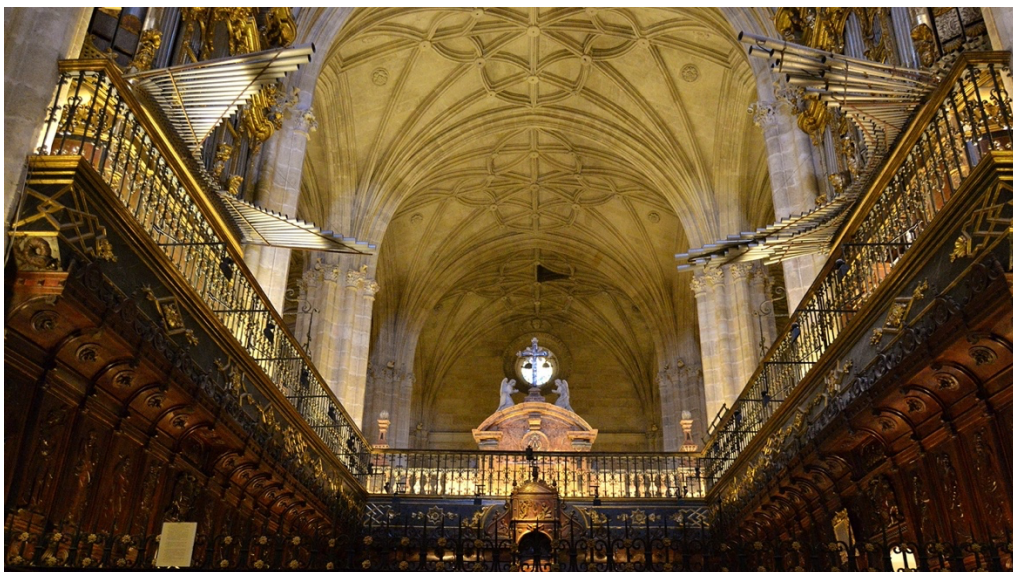
Con este maestro de capilla finaliza en siglo XVII en Jaén y se inicia el siglo XVIII en dicha institución eclesiástica, comenzando de esta manera con su magisterio la transición hacia el Barroco de madurez.

En la catedral de Almería

No conocemos ni el lugar ni la fecha de nacimiento de Pedro Soto y Jorquera aunque cabe suponer su origen andaluz. Las primeras noticias de este

⁹ En este sentido, la Real Capilla de Madrid se inclinó por el nombramiento directo de su principal responsable, que solía recaer en maestros que gozaban previamente de gran prestigio, como fue el caso en el siglo XVIII de Sebastián Durón, José de Torres, Francisco Corselli, José Lidón (profesor de Garay en Madrid) o Antonio Ugena. Sobre la Real Capilla consúltense Lolo (1989), Capdepón (1996) y Morales (2007).

compositor datan de 1658 cuando es elegido maestro de capilla de la catedral de Almería.



Interior de la Catedral de Almería

Su antecesor en el magisterio almeriense fue un fraile de San Bernardo de Valencia, fray Diego de Roca, cuya plaza estaba dotada con 100 ducados. Roca, que había sido elegido en diciembre de 1656, se despedirá dos años después al haber sido recibido como organista de la Colegial de Antequera. Al poco tiempo de abandonar el magisterio almeriense, se convocaron las pertinentes oposiciones y como único candidato se presentó Pedro Soto y Jorquera, del que las actas capitulares de la catedral de Almería no mencionan ni su procedencia ni su anterior cargo. Soto es elegido en 1658: entre sus obligaciones a partir de abril de 1663 se incluyó el tocar el arpa, pero o bien tenía demasiadas obligaciones o no se le daba bien tocar dicho instrumento porque el caso es que en junio de 1666 se le quita su ración de trigo que le correspondía como arpista, ración que se le otorga a Francisco Moreno, cornetista de la capilla. En agosto de 1671 Soto abandona definitivamente Almería con el fin de opositar a la maestría de capilla de la catedral giennense. Su puesto es ocupado provisionalmente por José Igual, tiple de la capilla, y de manera definitiva por Simón Pérez de Moradilla, maestro de capilla de los extravagantes de Granada,

al cual se le ofrece igual salario que al anterior maestro (ACA¹⁰, Actas capitulares, Libro 11, fol. 206v. Como se citó en López et al. 1998, p. 60).

Maestro de la Catedral de Jaén

El antecesor en el magisterio giennense de Pedro Soto y Jorquera fue José de Escobedo, quien había nacido en Abanilla en 1615. A los ocho años se trasladó a Alicante, donde ejercía la maestría de capilla su tío, Simón Merino de Sigüenza, con quien se formó musicalmente. En 1633 obtiene tras la pertinente oposición el magisterio de capilla de la Colegial de Antequera antes de ocupar idéntico cargo en Jaén en 1637. Las oposiciones de 1637 al puesto de maestro de capilla debieron ser muy disputadas ya que además de Escobedo se presentaron Juan Benítez de Riscos, maestro de Plasencia, Juan Quesada, Nicolás Tavares, maestro de Canarias, y Diego Pontac. Actuaron como jueces el organista de la catedral en aquel momento, Francisco Correa Araujo, y Fray Gil de Barrionuevo, maestro de San Jerónimo el Real de Granada. Escobedo se jubiló en 1672 y murió en 1684.

La renuncia de Escobedo se produce el 6 de septiembre de 1672, tal como lo refleja la correspondiente siguiente acta capitular (ACJ¹¹, AC¹², 6 de septiembre de 1672).

Tres días después se discute sobre la provisión del magisterio giennense por la renuncia de Escobedo y nombramiento de Pedro Soto y Jorquera como nuevo maestro de capilla de la catedral de Jaén, debido a sus “buenas partes de habilidad y suficiencia, vida y costumbres”. En su nombramiento se le recuerda a Soto sus obligaciones, entre ellas participar en los oficios, como los demás racioneros, además de impartir clases de polifonía a los clerizos y mozos de coro en las horas más convenientes (ACJ, AC, 9 de septiembre de 1672).

Una de las primeras noticias musicales durante el mandato de Soto es la venida de un nuevo tenor, Andrés Cascantes, procedente de Sevilla. Su plaza había quedado vacante por el nombramiento de Soto, que desempeñaba el mismo puesto de tenor, como maestro de la capilla giennense:

¹⁰ ACA: Archivo de la Catedral de Almería. AC: Actas capitulares.

¹¹ ACJ: Archivo de la Catedral de Jaén.

¹² AC: Actas capitulares.

Recibimiento de Andrés Cascantes, músico tenor que ha venido de Sevilla. El dicho señor provisor y dichos señores le recibieron por músico de esta Santa Iglesia con salario de trescientos ducados de la fábrica en cada un año en curso que le haga colación de la ración que vacará por el señor don Pedro de Soto, se le hagan las pruebas y gastos de la posesión a costa de la fábrica y mandaron se le libren 50 ducados de ayuda de costa para traer su casa (ACJ, AC, 26 de octubre de 1672).

Poco tiempo después se aceptan en la capilla a dos nuevos cantores, un contralto y un tiple, y se readmite a un antiguo contralto de la capilla:

Recibían a don Diego de Aguirre, músico contralto de esta Santa Iglesia y Juan de Aguirre, tiple... Que se reciba al licenciado Torrecillas en la plaza de músico que tenía. Este día el señor provisor, en nombre de Su Ilustrísima y dichos señores Deán y Cabildo, habiendo visto una petición firmada por Bartolomé de Torrecillas, músico contralto, en que pide se vuelva a admitir en la plaza que tenía en esta Santa Iglesia y visto por los dichos señores acordaron que le recibían y recibieron en la plaza que tenía y con el mismo salario que tenía (ACJ, AC, 9 de diciembre de 1672).

A finales de siglo se consagra la costumbre de nombrar a ciertos miembros del Cabildo para que revisen y aprueben o denieguen los textos de los villancicos, dado el grado de irreverencia religiosa a que se había llegado en determinados casos. Así, durante las navidades de aquel año, se encarga al doctoral de la Catedral para que revise los villancicos (ACJ, AC, 23 de diciembre de 1673). La intervención de la capilla en las mencionadas navidades es recompensada por el Cabildo con 40 ducados, cantidad en la que participa asimismo el organista: “Que se libren a la capilla de la música 40 ducados. Este día el señor Provisor en nombre de Su Ilustrísima y dichos señores Deán y Cabildo acordaron que se libren a la capilla de música de esta Iglesia cuarenta ducados de ayuda de costa por lo que han cantado en esta navidad y que se le haga parte de ellos al organista” (ACJ, AC, 17 de enero de 1673).

Un nuevo contralto, José Gómez es admitido en la capilla en abril de 1673:

Que se reciba a un músico contralto. Este día el señor provisor en nombre de Su Ilustrísima y dichos señores Deán y Cabildo habiendo visto una carta del señor don Joseph de Escobedo escrita al señor Deán en que le da noticia como Joseph Gómez, músico contralto, vendría a asumir a esta Santa Iglesia con trescientos ducados y veinticuatro fanegas de trigo de salario, y visto por los dichos señores, acordaron que le asignen con el dicho salario de trescientos ducados y veinticuatro fanegas en cada año (ACJ, AC, 26 de abril de 1673).

Sin embargo, José Gómez no llegará a tomar posesión de su plaza pues es despedido en julio de aquel año al no haberse presentado a tiempo (ACJ, 14 de julio de 1673). La importancia del bajón en la capilla giennense queda atestiguada por las continuas referencias a este instrumento: concretamente, las actas aluden a músicos de otras ciudades, a los que se invita para ser escuchados en 1673; así ocurre con un bajonista de Cádiz (ACJ, AC, 5 de abril de 1673), Miguel de Apestigui (ACJ, AC, 26 de abril de 1673) o un bajonista de Málaga (ACJ, AC, 7 de agosto de 1673), lo cual indica una carencia de tales instrumentistas en Jaén. Dicha importancia queda refrendada por el aumento de 250 ducados que se concede al bajonista de la capilla, Cristóbal García, con la condición de “que tenga obligación de enseñar a los clerizones y mozos de coro a los que se inclinen a bajón” (ACJ, AC, 10 de octubre de 1673).

El estado del órgano de la catedral no parece que sea satisfactorio si nos atenemos a las consultas que el cabildo giennense emprende en este sentido. Así por ejemplo, se reclama al organista Bernardo Noph para que dictamine sobre los arreglos que necesita el órgano (ACJ, AC, 22 de noviembre de 1673) y paralelamente se hace igual indagación con el organista de la catedral de Baeza, Diego de Guevara: “Este día los dichos señores Deán y Cabildo habiendo acordaron que se llame a Diego de Guevara organista de la catedral de Baeza para que vea el órgano de esta Iglesia y reconozca el fallo que tiene y él ha de decir de que necesita” (ACJ, AC, 22 de noviembre de 1673).

Las cuestiones de disciplina forman parte del devenir diario de la capilla de música y de la Catedral en general. Los primeros problemas disciplinarios los tiene Soto en abril de 1674 cuando se discute en la reunión capitular cuáles son las obligaciones tanto del maestro de capilla como del sochantre y del tenor (ACJ, AC, 5 de abril de 1674). Otro aspecto habitual en el desarrollo de la capilla son las peticiones de aumento de sueldo, tal como puede observarse en la siguiente acta capitular, en la que se aumenta el salario al tenor Juan de Malpica: “Este día los dichos señores Provisor y Deán y Cabildo hicieron aumento a Juan de Malpica, músico tenor de esta Santa Iglesia de veinte ducados en cada un año sobre el salario que tiene de la fábrica” (ACJ, AC, 15 de junio de 1674).

En 1675 se recibe a un nuevo bajonista, Bartolomé Sánchez, con el salario de 12.000 maravedíes y 12 fanegas de trigo (ACJ, AC, 8 de enero de 1675). Al igual

que sucede con los villancicos de Navidad, también los villancicos del Corpus Christi o del Santísimo son sometidos a revisión por parte de algún miembro del Cabildo. En el caso de los villancicos del Corpus de 1676, se comete al canónigo Alonso Santos para que asuma esta tarea (ACJ., AC, 2 de junio de 1676). Ese mismo año tiene lugar una grave falta disciplinaria por parte del tenor Andrés Cascante, quien llegó a pronunciar palabras “indecentes” en el coro, por lo que es multado con 50 ducados:

Multa a Andrés Cascante por una descompostura en el coro. Este día los dichos señores Deán y Cabildo habiendo entendido que el señor don Andrés Cascante tuvo cierta descompostura en el coro y corriéndoselo el señor chantre al tiempo de salir a la Capilla mayor al magnificat, salió echando votos y diciendo algunas palabras indecentes y asimismo a la vuelta le multaron en 50 ducados, los cuales aplicaron a la obra nueva de esta Santa Iglesia y mandaron se libren luego de sus frutos y se entregue la libranza al señor don Juan (ACJ, AC, 13 de noviembre 1676).

Al año siguiente, Cascante abandonó la capilla de Jaén pues admitido como tenor en la catedral de Sevilla, por lo que se declaró libre su plaza, procediéndose a continuación a emitir edictos para cubrirla (ACJ, AC, 1 de abril de 1677).

Una cuestión permanente en la vida musical de las catedrales de la España del siglo XVII y XVIII es el interés de los miembros de la capilla por intervenir en fiestas religiosas de otras iglesias o en fiestas de carácter profano, como una de las pocas formas de aumentar las escasas retribuciones que en ocasiones recibían por parte de los Cabildos. Jaén no va a ser una excepción a esta práctica y en especial son continuas las peticiones de autorización para participar en fiestas de otras ciudades y pueblos limítrofes. No siempre son concedidas tales peticiones o son concedidas con condiciones como acaece en octubre de 1677, en que se autoriza a la capilla y al organista a viajar a Porcuna siempre que el organista titular, Manuel Jacinto Navarro, deje un sustituto en el órgano (ACJ, AC, 1 de octubre de 1677).

Los problemas de Soto y Jorquera con el cabildo se reabren cuando se le impone en agosto de 1678 una multa por no haber asistido al oficio de difuntos del canónigo Diego Guarnero Calderón (ACJ, AC, 2 de agosto de 1678). Por otra parte, el cabildo giennense intenta en todo momento que las relaciones con

Baeza sean en todo momento cordiales: así, cuando el arpista de la iglesia de Baeza, Andrés Martínez, acude a Jaén, se le otorga 150 reales de ayuda de costa “para que se vuelva luego porque no haga falta en su Iglesia, atento se ha hallado en esta ciudad quien supla la falta de Cristóbal García para los villancicos del corpus y su octava” (ACJ, AC, 23 de mayo de 1679). La fiesta del Corpus constituye sin duda uno de los momentos culminantes en el calendario litúrgico de la catedral de Jaén y el Cabildo no pierde oportunidad de recordar a los miembros de la capilla musical las consecuencias que puede acarrear en forma de multa su falta de asistencia a la octava del corpus (ACJ, AC, 29 de mayo de 1679).

Durante el año de 1681, la principal novedad musical de la capilla de Jaén viene dada por el nombramiento de Francisco Medina como organista “por lo mucho que toda la ciudad desea tener en esta santa iglesia un maestro tan grande en su facultad y por las muchas experiencias que todos tienen de su gran habilidad” (ACJ, AC, 31 de enero de 1681). Sin embargo, en julio de 1682 Medina todavía no había tomado posesión de su puesto en Jaén, por lo que el Cabildo le advierte que “está en resolución de hacer las diligencias que convinieren para dar por vaca la ración de esta santa iglesia de que se le hizo nombramiento no viniendo luego a cumplir con su obligación y responda con brevedad el ánimo con que se halla o se despida escribiendo al Cabildo” (ACJ, AC, 14 de julio de 1682). Medina respondió a las dos semanas, afirmando que ha padecido problemas de salud y ha tenido que someterse a una larga convalecencia, razón por la que aún no ha podido trasladarse a Jaén, diciendo por último que a fines de agosto o principios de septiembre emprenderá el viaje hacia Jaén. A todo ello le responde el Cabildo que “se aguardará este tiempo y no dilate más su venida y que de lo contrario se tomará la resolución acordada” (ACJ, AC, 28 de julio de 1682).

En 1683 se produce la dimisión de Juan Riscos como maestro de canto llano de los seises, y en su lugar se nombra a Diego Sánchez, racionero sochantre, el cual sin embargo no acepta el nombramiento alegando su falta de tiempo debido a su continua asistencia al coro. Ante tal renuncia se acuerda que continúe Juan Riscos como maestro de canto llano de los seises y de los colegiales del Santísimo Sacramento (ACJ, AC, 24 de septiembre de 1683 y 28 de septiembre

de 1683). Al año siguiente se da cuenta del fallecimiento del antecesor de Pedro Soto en el magisterio de capilla, José de Escobedo, en junio de 1684 (ACJ, AC, 4 de junio de 1684).

Una de las principales funciones de Soto y Jorquera consiste en el examen y aprobación de nuevos miembros de la capilla, tarea en la que suele estar ayudado por el organista y por el maestro de canto llano de los seises. Así ocurre en abril de 1685 cuando se acepta, dada “la falta grande que hay de músicos para la capa y de sochantre para el gobierno del coro” a Francisco Alonso de Huidobro, presbítero y ayudante de sochantre de la iglesia de Toledo, así como a los contraltos Antonio de Arteaga, procedente de Sevilla, y Juan Isidoro Luna, de Baeza (ACJ, AC, 5 de abril de 1685).

En marzo de 1686 dimite el organista de la catedral, Manuel Jacinto Navarro, al haber sido nombrado organista de la catedral de Cádiz (ACJ, AC, 12 de marzo de 1686). Ante tal renuncia, el cabildo encomienda a Pedro Soto para que busque un sustituto. El propio maestro de capilla y el sochantre Francisco Alonso Huidobro examinaron a los opositores: Francisco de Frías, de Estepa; Antonio de Frías, de Córdoba; y Antonio Fustel, sin que ninguno de ellos se alzase con la plaza (ACJ, AC, 10 de mayo de 1686). A partir de ese momento se inicia un largo proceso de ofertas y cartas entre el cabildo y diferentes organistas como Joaquín Falques (organista del Real Monasterio de la Encarnación), el organista de la catedral de Baeza, Diego de Quesada y Castilla (organista de la catedral de Córdoba), José Sanz (organista de la Real Capilla), José de Montserrat (organista de la catedral de Murcia), José Sesma (2º organista de la Seo de Zaragoza) y Roque de Montserrat (maestro de capilla de la catedral de Orihuela). Por fin es José de Montserrat el que obtiene el puesto de organista de la catedral de Jaén tras el acuerdo al que llega con el Cabildo (ACJ, AC, 22 de abril de 1687): es decir, ha transcurrido casi un año desde la renuncia de Manuel Jacinto Navarro. En este espacio de tiempo fue Pedro Soto y Jorquera el que suplió la falta de un organista, por lo que el Cabildo acuerda recompensarle con 100 ducados y 50 fanegas de trigo (ACJ, AC, 1 de julio de 1687).

Hemos observado de la importancia que el sochantre Francisco Alonso de Huidobro va adquiriendo en la capilla. Sin embargo, en 1689 tuvo una “descompostura” con el licenciado Fernando de Medina y el cabildo acuerda que

permanezca en casa y sólo “por la necesidad que de su persona hay para cantar las pasiones y regimiento del coro en esta Semana Santa, salga de ella para venir a la Iglesia”. Al parecer la “descompostura” de la que habla el acta capitular se refiere al golpe que Huidobro le dio en el rostro con el puño cerrado a Medina. Huidobro solicita perdón y el Cabildo se lo concede por la escasez de voces en la capilla (ACJ, AC, 4 de abril de 1689 y 13 de abril de 1689).

Poco tiempo duró la estancia de José Montserrat al frente de la organistía giennense pues a los cuatro años de haber tomado posesión anuncia su marcha a la iglesia de Cartagena, donde además su hermano Roque iba a dirigir la capilla de música; se encarga al canónigo Alonso de Santos para que le convenza de lo contrario.¹³ El propio Montserrat se presentó ante el Cabildo y afirmó que

atento la santa iglesia de Cartagena le ha nombrado en la plaza de organista de ella y la tiene aceptada, y le es preciso pasar luego a servirla, por tanto otorgó que se desistía y desistió de la ración de esta santa iglesia que posee por tal organista y la ponía y puso en manos del Ilustrísimo y Reverendísimo señor don fray Juan Asensio, obispo de este obispado, y dichos señores deán y cabildo para que libremente la provean en quien dichos señores fueren servidos y se obligaba y obligó a no pedir en razón de ello cosa alguna... (ACJ, AC, 17 de noviembre de 1691).

En sustitución de José Montserrat, se presenta como candidato al año siguiente el organista Jacinto Manuel Navarro: “Este día dichos señores Provisor y Deán acordaron que Jacinto Navarro, organista, venga a ser oído y se le den de ayuda de costa trecientos reales” (ACJ, AC, 23 de noviembre de 1691):

Para el examen de organista. Este día el primer Chantre Provisor y los dichos señores Deán y Cabildo señalaron para el examen de don Jacinto Navarro, organista, mañana en la tarde de jueves 20 del corriente y que se le avise al primer Maestro de Capilla y prevenga los músicos y ministriles (ACJ, AC, 19 de diciembre de 1691).

¹³ “Comisión para hablar al primer organista. Esta día los dichos señores Deán y Cabildo, habiendo visto una petición del señor racionero don José Monserrat, organista de esta Santa Iglesia, en que da noticia a dichos señores que habiéndole dado la Santa Iglesia de Cartagena al susodicho el magisterio del órgano y a su hermano el de la Capilla de Música, le era preciso dejar esta conveniencia y pasar a aquella por vivir con su hermano, que era lo que siempre había deseado y pedía perdón de las faltas por el mal ejemplo que había dado, y conferido sobre ello dieron comisión al señor don Alonso Santos para que le hable y solicite se quede en esta Iglesia, asegurándole se le aumentarán sus conveniencias llamándole arrendadores de posesiones de patronatos y no los hubo y así los mandaron a asentar por auto” (ACJ, AC, 19 de octubre de 1691).

Su admisión es provisional y al cabo de doce meses se le examinará de manera definitiva (ACJ, AC, 11 de enero de 1692).

A comienzos de 1697 se concede autorización a la capilla para que pueda actuar fuera de la catedral, siempre que, como suele ser habitual en estos casos, algunos de los miembros de la capilla permaneciesen en Jaén:

Licencia a la capilla de música. Los dichos señores Deán y Cabildo vacante dieron licencia a la capilla de Música de esta Santa Iglesia para que puedan ir a servir una fiesta a la Villa de la Mancha el día de San Blas, quedando número competente para que en su ausencia puedan servir los que se ofreciesen en esta Santa Iglesia y mandaron que para el martes den memoria de los que han de ir a la dicha fiesta para que los dichos señores puedan determinar en todo (ACJ, AC, 27 de enero de 1697).

El año de 1697 marca el comienzo de la decadencia física de Pedro Soto y Jorquera. Ese año el cabildo nombra a Juan Benito López de Contreras, maestro de San Andrés como maestro de canto figurado, en sustitución del maestro de capilla. En realidad, a partir de este momento, López de Contreras va a convertirse poco a poco en el segundo maestro de capilla y ejercerá las funciones de Soto y Jorquera cuando se encuentre impedido, algo que ocurrirá frecuentemente desde entonces:

Recíbase a Juan Benito López de Contreras. Este día el señor canónigo don Jacinto de Arana y Cuesta, provisor, en nombre de Su Ilustrísima y los dichos señores Deán y Cabildo, atendiendo a que el señor racionero don Pedro de Soto, Maestro de Capilla de esta santa Iglesia, por su edad y achaques no puede cumplir con la obligación de la enseñanza del canto figurado a los seises, y que para este ministerio es muy a propósito Juan Benito López de Contreras, Maestro de Capilla de San Andrés de nuestra ciudad, le recibieron por ministro de esta santa Iglesia con la obligación de enseñar a los dichos seises el canto figurado con salario de treinta ducados y doce fanegas de trigo en cada un año de la fábrica de nuestra santa Iglesia y así lo acordaron (ACJ, AC, 4 de julio de 1697).

Como comentábamos anteriormente, la presencia de castrados está documentada en la catedral de Jaén: a finales de 1699 se acuerda recibir a dos capones durante un año para comprobar sus aptitudes musicales y se alojan en casa de Cristóbal García, bajonista de la capilla, y Juan Benito López de Contreras. Sin embargo, la estancia de ambos capones no es provechosa para los intereses musicales de la catedral giennense pues son despedidos en octubre del año siguiente (ACJ, AC, 12 de diciembre de 1699 y 22 de octubre de 1700).



Órgano de la catedral de Jaén

De nuevo es Juan Benito López de Contreras quien acoge en su casa a un muchacho de catorce años, de nombre Ramón Jacinto de Velasco, en el que se depositan fundadas esperanzas en el plano musical, por ser “de buena voz y aventajada en el cantar, como lo habían experimentado los dichos señores y que deseaba entrar a ejercitarse en la capilla de música y que, aunque no sabía más que el canto llano, se esperaba de su buena habilidad aprendería con brevedad el canto de órgano...” (ACJ, AC, 11 de abril de 1704). La confianza depositada en Velasco se ve defraudada al poco tiempo pues el acta capitular del 20 de junio de 1704 nos informa que había huido llevándose consigo algunas alhajas de su anfitrión, Juan Benito López de Contreras, debido a lo cual se le repara a éste con 150 reales por el robo; pese a todo, Ramón Jacinto de Velasco es readmitido a la semana, sin que conozcamos cómo se resolvió el percance (ACJ, Actas de 20 de junio de 1704 y 27 de junio de 1704). En todo caso, Velasco abandonaría la capilla dos años después al haberse enrolado como soldado (ACJ, AC, 30 de julio de 1706).

Tal como apuntábamos anteriormente, las ausencias de Pedro Soto por enfermedad se hacen cada vez más numerosas. Así, en noviembre de 1706 se

multa a dos miembros de la capilla, Martín Salido y Miguel Armenteros, por no obedecer al sustituto de Soto, Juan Benito López de Contreras (ACJ, AC, 16 de noviembre de 1706).

El deterioro físico y moral de Soto y Jorquera llega a tal punto que un año antes de su muerte se le amonesta y se le recuerda la decencia con que debe comportarse en las capillas de la misa cuando dice misa ya que se orina, desayuna y toma jarabes en las vinajeras (ACJ, AC, 26 de marzo de 1707). Durante los últimos meses de su vida, Soto y Jorquera se vio impedido de componer los preceptivos villancicos, tarea que asume el segundo maestro, Juan Benito López de Contreras, al cual se le conceden 50 reales por “componer villancicos, buscar letras y otras cosas para las festividades que se han ofrecido de más de las ordinarias y especialmente el sábado próximo pasado en que todo el día estuvo el santo rostro manifiesto” (ACJ, AC, 13 de septiembre de 1707).

Pedro Soto y Jorquera falleció en Jaén el miércoles, “entre diez y once” del 12 de septiembre de 1708, tal como nos informa la siguiente acta capitular:

Muerte del señor racionero don Pedro de Soto. Este día el señor deán propuso a los dichos señores como anoche miércoles, entre diez y once de la noche había sido Nuestro Señor servido de colocar a mejor reino al señor racionero don Pedro de Soto Jorquera, Maestro de Capilla de esta santa Iglesia, cuya muerte había sido muy correspondiente a su vida y que se mandaba enterrar de medio acompañamiento en la Iglesia de las recogidas, que lo ponía en noticia de dichos señores para que resolviesen lo que fuesen servido y entendido. Se acordó que respecto de no haber sido voluntad de dicho señor don Pedro lo enterrasen dichos señores cuando salga la cruz de la parroquia, se haga señal con doble mayor y se continúe hasta darle sepultura, y los señores prebendados asistan con mantos los que pudiesen y que por no haber pariente que haga el duelo ni albacea señor prebendado, se comete a un señor racionero para ello por su antigüedad pues si hubiera dejado por albacea algún señor, le tocará según el estilo ir haciendo el duelo y mandaron que el lunes de la semana próxima se empiecen los oficios por dicho señor y se continúen hasta los día que se acostumbre, y se escribe a los señores restantes en Baeza para que en aquella santa Iglesia se hagan los mismos oficios y ordene la carta el señor doctoral (ACJ, AC, 13 de septiembre de 1708).

Por lo que se refiere a su estilo compositivo, y en relación con su *Oficio de Difuntos*, puede decirse que Soto y Jorquera supone un paso importante en la modernización de la música sacra de la catedral jiennense al incorporar un bajo continuo en un género que tradicionalmente se había interpretado a capella. Se trata de una obra plena de expresividad y patetismo gracias a los numerosos

efectos y recurso de que hace gala el compositor. La severidad del género no impide que las melodías de Soto se caractericen por la ductilidad, que recurra a los solos en contraste con los *tutti* y que el mencionado bajo continuo juegue un papel destacado, todo lo cual enmarca a este compositor en los cánones del barroco intermedio.



Altar mayor de la catedral de Jaén

2.4 ETAPA DE INTERINIDAD

Se inicia en la capilla musical de Jaén una fase de interinidad que duró casi tres años, extendiéndose desde la muerte en Soto y Jorquera en noviembre de 1708 hasta la elección de Juan Manuel de la Puente en octubre de 1711.

Durante dicha etapa la capilla siguió activa y cumpliendo con su cometido: así por ejemplo,

1. se siguieron controlando los textos de los villancicos, misión que se encomienda a Cristóbal Zehegín (ACJ, AC, 4 de enero de 1709 y 1 de febrero de 1709), Bartolomé San Martín (ACJ, AC, 23 de diciembre de 1710) o Miguel Guerrero (ACJ, AC, 30 de enero de 1711).
2. continuaron las contrataciones de nuevos músicos, como el arpista Salvador Ibáñez (ACJ, AC, 4 de enero de 1719).

3. se siguieron cantando los *Te Deum* con motivo de victoria militares, tal como ocurrió en la rendición de las plazas de Gerona y Morella, conquistadas por el ejército de Felipe V en plena Guerra de Sucesión por la corona española (ACJ, AC, 13 de febrero de 1711).
4. se encargó la responsabilidad de la dirección provisional de la capilla a miembros de la capilla: así aconteció con Martín Salido (ACJ, AC, 16 de julio de 1709).
5. se amenazó a los componentes de la capilla con multas si no cumplían con sus obligaciones, como la asistencia a la festividad del Corpus (ACJ, AC, 18 de junio de 1710 y AC, 3 de junio de 1711).

La provisión del magisterio de capilla siguió siendo un tema candente y pendiente. Hubo propuestas para emitir edictos de convocatoria de oposiciones pero las decisiones definitivas se aplazaron (ACJ, AC, 12 de mayo de 1711). En este sentido, se recibieron propuestas de distintos maestros de capilla para asumir el magisterio vacante, como fue el caso del maestro de capilla de Toledo, Juan Bonet de Paredes (ACJ, AC, 19 de febrero de 1709), pero también se dio la circunstancia que el propio Cabildo se dirigió a determinadas personas para que se desplazasen a Jaén para mostrar su capacidad musical, como fue el caso del sobrino de José Montserrat (antiguo organista de la catedral de Jaén) en Murcia (ACJ, AC, 29 de octubre de 1709) o del maestro de Cuenca, Julián Martínez Díaz (ACJ, AC, 2 de septiembre de 1710), sin que ninguna de dichas propuestas prosperase.

Finalmente, en julio de 1711 se emitieron edictos para la cubrir el puesto vacante de maestro de capilla (ACJ, AC, 21 de julio de 1711), siendo nombrado presidente del tribunal Agustín Contreras, maestro de capilla de la catedral de Córdoba (ACJ, AC, 18 de septiembre de 1711).

3. CONCLUSIONES

La capilla musical de la catedral de Jaén experimenta durante el siglo XVII una auténtica eclosión musical por lo que se refiere a la presencia de destacados compositores, atraídos por la vida musical de la ciudad y por las posibilidades que la dirección de dicha capilla ofrecía.

Tras analizar el funcionamiento interno de una capilla musical en general, hemos podido comprobar las obligaciones de los maestros de capilla que trabajaron al servicio de la catedral de Jaén, que se resumen en la dirección de los ensayos e interpretaciones de las festividades religiosas como forma de solemnizar y embellecer el culto, la composición de nuevas obras, que pasan a ser propiedad del Cabildo, la enseñanza de ellos mozos de coro o la aprobación de los nuevos efectivos de la capilla (cantores e instrumentistas). Asimismo, se han tenido en cuenta algunos aspectos que enturbian la vida de la capilla de Jaén, como son los conflictos y las diferencias de opinión entre el Cabildo y su maestro, la expulsión de aquellos músicos que contravenían las normas, mostraban mal comportamiento o no asistían a las festividades de carácter obligatorio.

Por último, se ha analizado la trayectoria y aportación artística de uno de los principales compositores que ejercieron el cargo de maestro de capilla en la segunda mitad del siglo XVII: Pedro Soto y Jorquera, cuya obra musical representó uno de los momentos culminantes del estilo barroco.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Ayarra, J. E. (1976). *La música en la Catedral de Sevilla*. Caja de ahorros provincial de San Fernando.
- Becker, D. (1985). La vie quotidienne au collège des jeunes chanteurs de la chapelle royale à Madrid au XVIIe siècle. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 21 219-254.
- Calahorra, P. (1977). *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII* (Vol. I). Institución Fernando el Católico.
- Capdepón, P. (1992). *La música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII)*. Fundación Amigos de Madrid.
- Capdepón, P. (Coord.) (1996). Dossier 'Las capillas reales'. *Scherzo* 11(103), 115-135.
- Capdepón, P. (2013). El magisterio musical en la época de Sebastián Durón. En P. Capdepón y J. J. Pastor (Eds.), *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su época* (pp. 187-218). Editorial Academia del Hispanismo.

- Gómez Muntané, M. (2009). *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*.
1. *De los orígenes hasta c. 1470*. Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, P. (1991). *La música en Jaén*. Diputación de Jaén.
- Lolo, B. (1989). *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1783)*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- López, J., Bonillo, C, y Requena, A. (1998). *Noticias y catálogo de música en el archivo de Almería*. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- López-Calo, J. (1981). *La música en la Catedral de Palencia* (Vol. II). Institución Tello Téllez de Meneses de la Diputación de Palencia.
- López-Calo, J. (1995). *La música en la catedral de Burgos. Documentario* (Vol. III). Caja de Ahorros del Círculo Católico.
- López-Calo, J. (1999). Catedrales. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 3, pp. 434-447. SGAE.
- Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la música española*. 4. *Siglo XVIII*. Madrid: Alianza editorial.
- Morales, N. (2006). *Las voces de palacio. El Real Colegio de Niños Cantores de Madrid (siglos XVII-XVIII)*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid - C. C. del Conde Duque, Madrid.
- Morales, N. (2007). *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle: Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Casa de Velázquez.
- Robledo, L. (1999). Capilla Real. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, 119-132. SGAE.
- Rubio, S. (1985). *Historia de la música española*. 2. *Renacimiento*. Madrid: Alianza editorial.
- Ruiz Jiménez, J. (2000). Ministril. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 7, pp. 593-594). SGAE.
- Subirá, J. (1959). La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos. *Anuario Musical*, 14, 207-230.

Virgili, M. A. (1987). Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII.
Nassarre, III-2, 95-105.