



HAL
open science

Música y religiosidad laica: el caso de las cofradías penitenciales de Valladolid durante el siglo XVI

Cristina Diego Pacheco

► **To cite this version:**

Cristina Diego Pacheco. Música y religiosidad laica: el caso de las cofradías penitenciales de Valladolid durante el siglo XVI. *Revista de musicología*, 2014, XXXVII (2), pp.441-460. hal-01215613

HAL Id: hal-01215613

<https://hal.science/hal-01215613>

Submitted on 19 Nov 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Música y religiosidad laica: el caso de las cofradías penitenciales de Valladolid durante el siglo XVI

Cristina Diego Pacheco

En 1589, el trompetero Pedro de Robles se compromete por escrito ante notario a trabajar para la cofradía vallisoletana de la Piedad, asumiendo las siguientes obligaciones:

Serviré y acompañaré a los cofrades y cofradía de Nuestra Señora de la Piedad de esta villa con música de trompetas y atabales en esta manera: el día de Nuestra Señora de Agosto que viene de este año de la fecha, con trompetas y atabales en la procesión que la dicha cofradía tiene de costumbre hacer el dicho día, y así mismo les acompañaré el viernes Santo de cada un año con la procesión de disciplina que se acostumbra hacer, con cuatro trompetas o con las demás que yo quisiere de más de las cuatro dichas, a mi voluntad, de manera que han de ser dos fiestas en cada un año.¹

Se trata pues de asistir a la cofradía en las dos celebraciones rituales claves de su calendario anual: las procesiones de Semana Santa y las correspondientes a la fiesta de la Asunción de la Virgen en agosto. Música y ritual: he aquí dos binomios indisolubles a las fiestas de las cofradías cuya esencia no reside en la utilización de la primera como «enriquecimiento» o elemento de «esplendor» tributario del segundo, sino, como se ha venido demostrando en trabajos musicológicos recientes (centrados sobre todo en las actividades de cofradías italianas), en una verdadera entidad colectiva al servicio de la consolidación política de una institución laica fundamental en el desarrollo urbano².

¹ Archivo Histórico Provincial de Valladolid (=AHPV), leg (=legajo) 859, fol. 81.

² La bibliografía sobre Italia ha sido la primera en imponerse a este respecto (no indicaremos más que unos pocos títulos): ARNOLD, Denis. «Music at a Venetian Confraternity in the Renaissance». *Acta musicologica* 37, 1/2 (1965), pp. 62-72; BARR, Cyrilla. *The monophonic lauda and the lay religious confraternities of Tuscany and Umbria in the late Middle Ages*. Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1988; VIO, Gastone. «Le Confraternite nella chiesa di San Marco», *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, 1999, pp. 243-258; FENLON, Iain. «Music and civic piety in Counter-Reformation Milan», *Music and culture in late Renaissance Italy*, Oxford University Press, 2002, pp. 67-92; GLIXON, Jonathan Emmanuel. *Honoring God and the City: Music at the Venetian Confraternities, 1260-1807*. New York: Oxford University Press, 2003; O'REGAN, Noel. «Le pratiche della musica nelle chiese e nelle confraternite di Roma nel cinquecento». *Institutions and patronage in Renaissance music* [e-book], 2012, o WILSON, Blake. *Music and Merchants: the Laudesi companies of republican Florence*. Oxford: Clarendon Press, 1992. Noel O'REGAN ha sido, por su parte, uno de los principales investigadores interesados en estudiar las cofradías romanas vinculadas con compositores españoles (*vid.*, por ejemplo, «Victoria, Soto and the Spanish Archconfraternity of the Resurrection in Rome», *Early Music* 22/2 (1994), pp. 279-295). Los estudios musicales sobre las cofradías en ámbito hispano se centran sobre todo en la época Barroca debido al impacto de la Contrarreforma. Merecen especial atención los dedicados al ámbito Hispanoamericano (BAKER, Geoffrey. «Music at Corpus Christi in colonial Cuzco». *Early music* 32/3 (2004), pp. 355-367) y sobre todo, en el caso español, el estudio de ROBLEDÓ, Luis, «Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII: los esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena y los Esclavos del Santo Cristo de San Ginés». *Revista de Musicología* 29/2 (2006), pp. 481-520.

Todavía poco estudiadas en el ámbito peninsular, la relación entre música y cofradías es un elemento básico en el desarrollo urbano de las ciudades españolas del Siglo de Oro. Y entre todas ellas, Valladolid constituye evidentemente un caso de estudio excepcional: residencia itinerante de la monarquía antes del establecimiento de la Corte en Madrid, capital administrativa del reino y sede de la más importante chancillería castellana, Valladolid es un ejemplo de centro urbano de primer orden, comparable sin ninguna duda al de las más importantes ciudades europeas del Quinientos, a pesar de habersele concedido el título de ciudad tan sólo en 1596, años después de que la capital se estableciera en Madrid. El contexto urbano en el que estas cofradías aparecen y se desarrollan constituye así un elemento esencial para su estudio: las cofradías se establecen alrededor de una capilla, adscrita a una parroquia o convento, asociados a un barrio (o también a un gremio cuya actividad se desarrolla en una calle determinada, como *Platerías* para los plateros de Valladolid), y sus obras de caridad repercuten directamente en la sociedad urbana que las recibe. Su importancia no puede pues entenderse fuera del marco de una sociedad mercantil, urbanizada y poseedora de unas infraestructuras laicas bien establecidas.

Las cofradías constituyen, por otro lado, un elemento fundamental en las fiestas y celebraciones urbanas: también en este caso la ciudad de Valladolid nos ofrece un ejemplo de primer orden, que ha llevado incluso a Anastasio Rojo a considerar que es allí donde se estableció la «fiesta-tipo ideal» de los Siglos de Oro, al acoger Valladolid no solamente la Corte, sino toda la nobleza, aristocracia y protoburguesía civil que ello conllevaba, con la consiguiente afluencia de todos aquéllos que llegaban a la ciudad para vender sus ideas e «inventos» (los espectáculos se llamaban entonces «inventos»), imprescindibles para divertir y organizar el ocio de su población³. Las cofradías también se consolidaron durante el siglo XVI como instituciones laicas cuya influencia y poder pueden considerarse como un estadio intermedio fundamental en las relaciones sociales Corte/Iglesia, ya que otorgaban una importante visibilidad y poder a sus miembros (pertenecientes a una clase media no necesariamente aristocrática), en buena parte gracias a su notorio papel desempeñado en las principales fiestas urbanas o en las tareas caritativas indispensables para mantener el equilibrio social de la ciudad. Por fin, y desde un punto de vista estrictamente musical, las cofradías desarrollan un tipo de repertorio vinculado a la religiosidad no litúrgica cuya importancia no ha sido aún

³ ROJO VEGA, Anastasio. *Fiestas y Comedias en Valladolid, Siglos XVI-XVII*. Valladolid, Ayuntamiento, 1999, p. 9.

estudiada con la atención que merece por parte de la musicología hispana, siendo el villancico (procesional, dramático o de devoción no litúrgica) la piedra angular de su producción.

El presente estudio pretende, pues, ofrecer una primera aproximación al fenómeno musical de las cofradías vallisoletanas. Estudiadas profusamente por parte de historiadores e historiadores del arte (atentos sobre todo a la riquísima información artística y organizativa que de ellas se desprende)⁴, las cofradías del Valladolid del Quinientos han merecido sin embargo escasa atención por parte de los estudios musicológicos, sin duda por lo lacónico de las informaciones musicales que las fuentes contienen. Nuestras parciales fuentes primarias proceden del archivo histórico provincial de la ciudad (protocolos notariales) y de los libros de cuentas de las cofradías custodiados en el archivo diocesano de Valladolid, amén de descripciones puntualísimas como las de Pinheiro da Veiga a principios del siglo XVII o las del historiador Canesi de 1750. Un primer análisis de las fuentes descritas, aun siendo muy fragmentarias, nos permitirá exponer el fenómeno musical asociado a las cofradías en cada una de sus tres vertientes principales: procesional, coreográfico-teatral, y funcional-devocional, constituyendo así un exordio al excelente estudio de las cofradías madrileñas del XVII publicado por Luis Robledo en esta misma revista⁵.

Preámbulo: las cofradías penitenciales vallisoletanas del XVI

Impulsadas por laicos, las cofradías vallisoletanas suponen una respuesta al interés por las prácticas devocionales o caritativas en contextos urbanos, siguiendo en esto

⁴ Nuestra síntesis histórico-artística procede de diversas lecturas. Citemos en primer lugar los estudios «históricos» de CANESI ACEVEDO, Manuel. *Historia secular y eclesiástica de la muy antigua, augusta, coronada, muy ilustre, muy noble, rica y muy leal ciudad de Valladolid*. Manuscrito fechado en 1750 [reed. Valladolid, edición del Grupo Pinciano, Caja España, Ayuntamiento de Valladolid, 1997, libro III, cap. 2-7] y AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Las Cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*. Valladolid, Imprenta Castellana, 1925 [reed. Maxtor, Valladolid, 2007]. Los estudios histórico-artísticos consultados (cuya síntesis no exhaustiva esperamos sea afortunada dado lo numeroso de las publicaciones) han sido EGIDO, Teófanos. *La cofradía de San José y los niños expósitos de Valladolid (1540-1757)*. Valladolid, Estudios Josefinos, num. 53, 1973; del mismo autor, «Religiosidad popular y asistencia social en Valladolid: las cofradías marianas del siglo XVI». *Estudios Marianos* 45 (1980), pp. 197-217; AMIGO VÁZQUEZ, Lourdes. «Del patíbulo al cielo: la labor asistencial de la Cofradía de la Pasión en el Valladolid del Antiguo Régimen». *La Iglesia española y las instituciones de caridad*. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2006; ALARCOS LLORACH, Emilio y DE LOS COBOS RUBIO, Alfredo. «Obras y artistas que se citan en los libros de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad, de Valladolid». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 7 (1940), pp. 197-204. GÓMEZ PÉREZ, Enrique. «Estética e iconografía de las imágenes marianas de la cofradía penitencial de la Santa Vera Cruz de Valladolid». *Gregorio Fernández: antropología, historia y arte en el Barroco*. Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 465-478.

⁵ Vid. nota 2 *supra*.

otros modelos europeos iniciados en la Edad Media y posteriormente alentadas por la Contrarreforma. Todas ellas tuvieron casas propias, lugar de culto en una parroquia o convento, hospitales sostenidos con sus recursos, y, en el caso español, eran depositarias del derecho de organizar y recibir beneficios de los «autos, farsas y comedias» de los patios o corrales de comedias de la ciudad. De gran resonancia popular, las fiestas y celebraciones organizadas por estas cofradías atraían a numeroso público, siguiendo un propósito doble: la reforma de las costumbres por un lado y, de manera menos ostentosa, pero mucho más eficaz, la demostración de un poder laico capaz de contrarrestar la lógica eclesiástica o cortesana. Las cofradías no eran exclusivamente gremiales y la música tampoco era un elemento puntual o episódico en ellas, sino que constituía una parte esencial de su actividad devocional y festiva. Del mismo modo, su carácter laico no excluía la presencia femenina, de modo que la documentación ofrece información sobre «cofradas» con los mismos derechos y deberes que sus homólogos masculinos. Las «reglas» de las cofradías consistían en ofrecer caridad y penitencia, la primera gracias a la creación de hospitales y obras de caridad (como el dar sepultura a ajusticiados) y la segunda con la participación en las procesiones de Semana Santa. Las principales cofradías en el Valladolid del Quinientos fueron sin duda las penitenciales, que participaban de manera directa en las procesiones de Semana Santa y las fiestas del Corpus, sin duda las más interesantes en el calendario de festividades anuales.

Cuatro cofradías penitenciales desarrollaron su actividad en el Valladolid del Quinientos: la de la Piedad (también llamada de los genoveses, aunque nada quedara de esta antigua cofradía medieval en los estatutos de 1578), la de la Vera Cruz, la de la Pasión y la de las Angustias. En tanto que cofradías penitenciales, una de sus principales actividades consistía en organizar procesiones de Semana Santa. Durante las procesiones, los cofrades debían ya disciplinarse (leer «flagelarse», aplicándose las consabidas penitencias corporales, aunque cuando «no podían», pagaban a disciplinantes reclutados en los arrabales de la ciudad), ya alumbrar la comitiva con sus cirios, o ya ser portadores de las imágenes (a hombros: la práctica de los carros es posterior al siglo XVI). Los primeros eran los llamados hermanos de sangre; los segundos, de luz, y los terceros, hermanos portantes.

La cofradía de la Piedad se había fundado en 1578 en el convento de la Merced Calzada, «y especialmente había sido mirada y frecuentada y nombrada en el tiempo que en esta villa había estado la Corte, en el cual tiempo la cofradía se llamaba, por otro nombre, de los genoveses, en cuyo lugar y nombre se volvió a renovar con nombre de

nuestra señora de la Piedad⁶». Con más de 800 cofrades, sus ceremonias propias tenían lugar en el convento de la Merced Calzada, celebrando sus cabildos en la sala *de profundis*, hasta que en 1595 se trasladó a la iglesia que lleva su nombre. Se cree que la cofradía de la Vera Cruz fue la más antigua fundada en la ciudad (según consta en la bula pontifical otorgada en 1498 en la que se establecían las indulgencias correspondientes), aunque la fecha exacta de fundación no ha podido ser establecida. Su antigüedad «tácita» le permitiría, con motivo de los numerosos pleitos a los que se sometieron las cofradías durante el XVI, escoger fechas, horas y recorrido de sus procesiones⁷. La cofradía de la Pasión (la que tomaremos como ejemplo principal de nuestro estudio) tenía como objetivo principal reflejado en sus estatutos la financiación de los enterramientos a los ajusticiados, amén de las consabidas procesiones de Semana Santa y la de la víspera de la fiesta de Nuestra Señora de Agosto citada *supra*⁸. Sus reuniones tenían lugar en la parroquia de Santiago, y por su misión especial, la cofradía se creó bajo la advocación de San Juan Bautista Degollado. En 1581, obtendría su «casa propia» en la calle de la Pasión, siendo aprobada dicha mudanza en marzo de 1581. Sus miembros eran mayoritariamente pintores y escultores de la villa. Para finalizar, la cofradía de las Angustias, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Quinta Angustia de los Desamparados, realizaba sus cabildos en el convento de San Pablo (al menos desde 1563), y ello a pesar de que su aprobación por parte del vicario general de dicho convento no tuvo lugar hasta noviembre de 1569. Más tarde, la capilla de Santa Clara acogería sus reuniones⁹. Sus miembros eran fundamentalmente curiales y escribientes de la Chancillería.

Cofradías, música y procesiones

La «regla» de las cofradías vallisoletanas estipulaba la celebración de varias procesiones anuales (Santo de su advocación, fiesta mariana u otras), siendo sin duda las de la Semana Santa las de mayor importancia. Las procesiones del jueves y viernes Santo constituían, durante la segunda mitad del siglo XVI, los dos momentos clave de las celebraciones penitenciales de las cofradías de Valladolid. Dichas procesiones, cuyo

⁶ AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Las cofradías*, p. 4.

⁷ Este particular es analizado por CANESI ACEVEDO, Manuel. *Historia secularí*, pp. 53-64; por ALONSO CORTÉS, Narciso. *Miscelánea Vallisoletana*. Valladolid, Miñón, 1955 [reed. Valladolid, Grupo Pinciano, 1994, pp. 359-364]; y por AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Las cofradías*, pp. 5-8.

⁸ AHPV, leg. 446, fol. 562 (acta citada en ROJO VEGA, Anastasio. *Fiestas y comedias en Valladolid, siglos XVI y XVII*, Valladolid: Ayuntamiento, 1999, pp. 185-186).

⁹ AGAPITO Y REVILLA, Juan, *Las cofradías...*, pp. 7-8.

esplendor coincide con el liderazgo de de la escuela de talla castellana, fueron llevadas a su máximo esplendor con Gregorio Fernández a principios del siglo XVII, que consolidó el cambio de los pasos «de papelón» (o en papel acartonado, aún citados por Pinheiro a principios del XVII) a los pasos de talla de madera¹⁰.

El jueves Santo salía la cofradía de la Pasión desde la Trinidad Calzada; el mismo día, más tarde, salía de San Francisco la procesión de la cofradía de la Vera Cruz, realizando un recorrido que la llevaba a la calle Platerías. El viernes por la mañana efectuaba su primera salida la cofradía de la Piedad desde la Merced; la cofradía de las Angustias hacía lo propio a las siete de la tarde (hora fijada en 1593 tras un largo y fastidioso litigio, que venía a confirmar el dicho «ni fíes, ni cofradíes»), saliendo desde San Pablo, aunque pronto se pidió que la hora de salida fuere posterior, porque los disciplinantes, trabajadores en su mayor parte, aún no habían terminado sus actividades profesionales, decidiéndose en 1594 que saliera a las siete y media¹¹. Señalemos que esta categoría de cofrades demuestra la heterogeneidad de sus miembros, a veces de estrato social humilde. Por fin, la Piedad tenía su segunda salida fijada el viernes santo a las diez de la noche (hora confirmada en 1594). Estos horarios y recorridos expuestos son aproximativos y variarían notablemente en los años venideros, como la descripción de procesiones hechas por el viajero portugués Pinheiro escritas *ca.* 1605 demuestra¹².

Imagen 1: plano de Ventura Seco (1738) en el que pueden apreciarse los itinerarios descritos

Para dejar paso a las procesiones, las calles de la ciudad eran limpiadas, y el precio de esta limpieza corría a cargo de la Municipalidad, de las cofradías y de al menos un miembro de una casa nobiliaria, según explica Bennassar¹³. El mismo investigador indica que la calle Platería se decoraba cada año para el paso de procesiones, en parte gracias al cuidado proporcionado por los plateros que allí

¹⁰ *Ibid.*, p. XXX (Javier Brurrieza, 2007). Numerosa información sobre las procesiones de cofradías puede también consultarse en Anastasio ROJO VEGA, Anastasio. *Fiestas y comedias*, pp. 185-189 (con documentación fechada sobre todo en el s. XVII).

¹¹ AGAPITO Y REVILLA, Juan. *Las cofradías*, p. 6.

¹² PINHEIRO DA VEGA, Tomás. *Fastiginia. Vida cotidiana en le Corte de Valladolid* (trad. y notas del manuscrito del s. XVII por N. A. CORTÉS). Valladolid, Ambito, 1989, pp. 44-46.

¹³ BENNASSAR, Bartolomé. *Valladolid en el Siglo de Oro*. Valladolid, Ambito, 1989 (1967/1), p. 441.

trabajaban. La participación activa en estas procesiones corría exclusivamente a cargo de los cofrades, aunque les acompañaban autoridades eclesiásticas¹⁴.

Las alusiones musicales encontradas respecto a las procesiones hacen hincapié en la música instrumental: así se ha expuesto al inicio de este estudio y así aparece indicado en las fuentes consultadas. Se trataba, en la casi totalidad de los casos, de trompetas (la sinécdoque en estos casos es de rigor) acompañadas de atabales (o sus vertientes «caxa» o «atambor»). En ambos casos, la alusión organológica debe ser tomada *lato sensu*, de modo que nos encontramos sin duda frente a formaciones que incluían instrumentos de viento («altos») y de percusión, como es aún el caso en las procesiones actuales. Lo importante era crear, gracias a la música, un sentimiento de piedad y devoción inigualable, elemento constatado por el viajero portugués Pinheiro da Vega a principios del siglo XVII:

Esta [procesión de la cofradía de la Pasión, jueves Santo] traía la de Nuestra Señora al pie de la cruz, cubierta con un velo negro; delante dos trompetas destemplados con los rostros cubiertos y enlutados, que mueven a mucha tristeza y compasión¹⁵.

Para la celebración de las procesiones, las cofradías contaban con un número de músicos fijos asalariados, como aparece expuesto en las cuentas de la cofradía de la Pasión, que abonaba 3750 maravedís al año¹⁶ a sus «trompetas y atabales». Este salario se pagaba en «tres tercios», abonados durante las tres fiestas principales de la cofradía ya señaladas: Viernes Santo (1292 maravedís «del tercio de su salario» en 1587¹⁷), Corpus Christi (1020 maravedís en 1588¹⁸) y el resto tras la fiesta de Nuestra Señora de Agosto. En cualquier caso, estos estipendios irrisorios implican el hecho de que compañías de músicos más o menos organizadas realizaran sus actividades en otros ámbitos, siendo las procesiones de Semana Santa una manera de completar sus ocupaciones musicales. El caso de Pedro de Robles, ya citado, es bastante revelador: desde al menos 1575 es trompeta (junto a otros tres compañeros: Pedro de Santiago, Lucas López y Alonso de Santiago) del duque de Béjar, actividad por la que recibe 5000 maravedís anuales¹⁹; en 1589, fecha en la que se compromete a trabajar para la

¹⁴ AMV (=Archivo Municipal de Valladolid), Libro de Actas (5 mayo 1503).

¹⁵ PINHEIRO DA VEGA, Tomé. *Fastiginiaí* p. 44.

¹⁶ Libro de cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad (=LCCP), fol. 33 (1589): «mas un ducado que se pago los trompetas y atabales para acauar de pagar los diez ducados que se las da cada año». Todas las cifras ofrecidas en este estudio se han convertido en maravedís (ducados y reales).

¹⁷ LCCP, fol. 10 (1587).

¹⁸ LCCP, fol. 22 (1588).

¹⁹ AHPV, leg. 376, fol. 418.

cofradía, es también ministril al servicio de la Municipalidad²⁰: ello demuestra una vez más que los intercambios y movilidad de músicos en ámbitos civiles y sacros son constantes en esta época.

Por otro lado, es también frecuente el contratar puntualmente a músicos para dar mayor esplendor a las procesiones de Semana Santa. Los ejemplos tomados de los libros de cuentas de la cofradía de la Piedad son numerosos en este sentido: tocadores «de caxa» venían a completar los efectivos musicales de las procesiones de la cofradía, con instrumentos que eran alquilados directamente por ella (tañedor y alquiler «de caxa» por 1700 maravedís para la procesión del Viernes Santo de 1594, por ejemplo²¹).

Pero los músicos contratados de manera circunstancial para las procesiones de la cofradía procedían sobre todo de la Iglesia de Santiago -barrio y parroquia a las que pertenecía- para acentuar la participación musical de dichas celebraciones (por ejemplo, 1530 maravedís por las procesiones de viernes Santo y de Nuestra Señora de Agosto en 1595²²). También se dan algunos casos de participación de músicos de otras parroquias, como los cantores de San Llorente en 1597²³. La cofradía de la Piedad no pudo sin embargo contar con el apoyo de los músicos asociados al convento de la Merced, requeridos para las procesiones de 1595, como se desprende del Cabildo del martes Santo de 1596, quizá porque era la cofradía de la Pasión la que estaba asociada a este convento:

La musica deste conbento de nra sra de la merced no quiere yr a la procession questa santa cofradía a de hazer de biernes santo en la tarde cometiose el combidar la musica al l[icencia]do leon y a bernardino suarez [í] y lo asentaron²⁴.

Como podemos evidenciar en esta cita, las tensiones y conflictos entre cofradías, que llegaron a su paroxismo con los pleitos llevados a cabo a lo largo del siglo XVI por el orden que se había de llevar durante las procesiones, podrían también haber repercutido en las prácticas musicales de cada una de ellas.

No sólo la música instrumental acompañaba a las procesiones: el repertorio vocal también parece haber hecho lo propio, ya que las citadas cuentas de la cofradía de

²⁰ AHPV, leg. 450, fol. 122.

²¹ LCCP, fol. 51v (1593).

²² LCCP, fol 62v (1595).

²³ LCCP, fol. 88 (1597): 2618 maravedís «a los músicos de la iglesia de San Llorente desta cibdad» por la música durante la procesión de disciplina.

²⁴ Libro de Cabildos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad (1593-1608), fol 64v (1596), Cabildo martes santo. Apuntemos que ambos son cofrades de la Piedad y que parecen ser más bien músicos no profesionales.

la Pasión muestran cómo se abonaban regularmente cantidades a los cantores «que acompañaron la procesión» (1326 maravedís en 1587²⁵; 1500 en 1589²⁶, 1292 en 1593²⁷, etc.). Imaginamos que algunos de los cantantes contratados podrían también venir de la catedral, aunque las sanciones impuestas por ésta para evitar que participaran en celebraciones fuera de la catedral podrían haber motivado el que su procedencia no apareciera en los libros de cuentas de la cofradía²⁸. Es notorio que en la Italia de la misma época las canciones monódicas eran las preferidas para acompañar los ritos exteriores a las capillas de las cofradías (procesiones u otra forma de ritual²⁹), una pista que no podemos dejar de tener en cuenta (y que inevitablemente nos acerca a ciertas prácticas actuales, a la cabeza de las cuales está la *saeta*), aunque la presencia certera de polifonía durante las procesiones de la catedral³⁰ no puede descartar esta otra posibilidad.

Además de estos músicos profesionales, asalariados fijos o puntuales de las cofradías, diferentes tropas de músicos *amateurs* fueron creadas con la intención de trabajar para las procesiones realizadas por las diferentes cofradías: sin duda, la ocasión y los estipendios lo merecían. En 1582, un acta notarial da fe de la disolución de una compañía de trompetas a las que la viuda María de Fonseca había alquilado dos atabales «para tañer en las procesiones de la villa». Se trataba sin duda de una compañía creada para la ocasión y formada por músicos no profesionales, ya que sus miembros eran dos corredores de caballos, un maestro de armas y un zapatero³¹.

Es importante recordar que las referencias musicales relativas a estas procesiones vallisoletanas poseen unos precedentes organizativos evidentes, a saber, las procesiones del Corpus Christi, sobre las cuales uno de cuyos primeros y más completos estudios ha sido el llevado a cabo por Kenneth Kreitner sobre la Barcelona del siglo XV³². Estos deben ser igualmente comparados a eventos similares en otras ciudades

²⁵ LCCP, fol. 10v (1587).

²⁶ LCCP, fol. 32 v (1589).

²⁷ LCCP, fol. 51v (1593).

²⁸ Los ejemplos a este respecto son numerosos en las actas capitulares de la catedral de Valladolid: en 1566 se prohíbe a los cantores salir a cantar fuera de la iglesia (ACV=Actas Capitulares de Valladolid, 17-3-1567), prohibición confirmada en 1570 (ACV, 17-3-1570). En 1598 el cabildo amenaza con «muy fuertes penas» en caso de que los cantores se ausenten para la celebración de las fiestas principales (ACV, 4-5-1598).

²⁹ BARR, Cyrilla. *The monophonic lauda...* p. 42 ss.

³⁰ Citemos a modo de ejemplo la realizada todos los años al convento de *Santa Isabel* (primera mención en las ACV el 2-10-1547).

³¹ AHPV, leg. 518, fol. 28.

³² KREITNER, Kenneth, «Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth-Century Barcelona», *Early Music History* 14 (1995), pp. 153-204.

europas: citemos, a modo de ejemplo (y fuera del contexto italiano, en el que tenemos ejemplos muy documentados³³), el interesante caso de Amberes, ciudad cuyas prácticas musicales votivas tienen numerosos elementos comunes con el caso que estudiamos. No menos de 6 cofradías religiosas, 6 militares y 27 gremiales son citadas en un documento de 1567, con similar funcionalidad y organización a las vallisoletanas, aunque en el caso antuerpiense sí se conserva repertorio musical, al contrario que en el vallisoletano, como veremos a continuación³⁴.

En efecto, ninguna música vocal o instrumental asociada fehacientemente a las cofradías se conserva, elemento esencial para poder siquiera esbozar una tentativa de reconstrucción de repertorio: imaginemos simplemente que la música instrumental debía ser solemne y con una rítmica ligada a los pasos de los cofrades portantes (que llevaban las imágenes a los hombros), y la música vocal ómonódica o polifónica, como las *laude*- asociada a ritmos repetitivos (himnos estróficos o letanías en latín, por ejemplo) o a repertorio paralitúrgico en romance como el de los villancicos, repertorio éste último igualmente considerado por Kreitner en su estudio sobre Barcelona³⁵.

Cofradías, música y espectáculos coreográfico-teatrales

La historia de las cofradías del Valladolid del Quinientos siempre ha estado vinculada a la del teatro. La documentación publicada por García Chico³⁶ nos permite saber que eran las cofradías las que se encargaban de gestionar las representaciones de comedias en los corrales, y que eran también ellas las que organizaban ójunto con la Municipalidad- los Autos Sacramentales, sobre todo durante la fiesta del Corpus y su Octava³⁷. Los preparativos de los Autos, minuciosamente elaborados por ambas instituciones, incluían una revisión de los textos para su eventual censura, una descripción pormenorizada de las mismas (transcrita en valiosísimas actas notariales) y una representación previa ante miembros de ambas instituciones al menos una semana antes del Corpus, para corregir o enmendar su forma y contenido. Para las fiestas del

³³ *Vid.*, por ejemplo, GLIXON, Jonathan. «Far una bella processione: «Music and ceremony at the Venetian Scuole grandi». *Institutions and Patronage in Renaissance Music*, [e-book], 2012.

³⁴ FORNEY, Kristine K. «The role of secular guilds in the musical life of Renaissance Antwerp». En: HAGGH, Barbara (ed.), *Musicology and archival research*. Bruselas: Bibliotheca Regia Belgica, 1994, pp. 441-461.

³⁵ Artículo citado: *Vid.* p. 177 *sqq.*

³⁶ GARCÍA CHICO, Esteban. «Documentos referentes al teatro en los siglos XVI y XVII». *Castilla. Boletín del Seminario de Estudios de Literatura y Filología*, V/2 (1940-1941), pp. 339-364.

³⁷ Sobre este particular, remitimos de nuevo al artículo de Kenneth KREITNER sobre la Barcelona del Cuatrocientos.

Corpus y de su Octava, las compañías podían traer sus propios carros, aunque la mayoría de las veces éstos eran proporcionados por la villa. Si el día de la fiesta el mal tiempo impedía una representación exterior, el Auto se celebraría en el lugar que la cofradía y la municipalidad señalasen, a menudo la parroquia a la que la cofradía estaba adscrita. Los beneficios de estas representaciones iban a la financiación de obras de caridad, sobre todo hospitales y hospicios, como el de la Cofradía de San José, que obtuvo en 1575 (tras una serie de litigios) el derecho exclusivo de organizar y percibir la totalidad de los ingresos de los autos, farsas y comedias representados en los patios (que no carros) de la ciudad. Dicha cofradía decidirá posteriormente construir su propio patio de comedias cerca de la iglesia de San Lorenzo y ofrecer espectáculos cada vez más frecuentes (diarios a finales del XVI). En 1589, la cofradía de San José hacía pagar 136 maravedís por un Auto (aproximadamente el precio pagado a un jornalero por dos días y medio de trabajo³⁸), o 680 por un aposento de mejor categoría (por ejemplo, en 1576³⁹), elevándose en 1607 (poco tiempo después de que la Corte regrese definitivamente a Madrid) la dación de aposentos para comedias a Rodrigo de Calderón a 30.000 maravedís anuales⁴⁰. Las sumas acumuladas permiten desde luego entender el poder, la influencia y la capacidad de acción de la cofradía.

Dejando a un lado la vastísima cuestión de la música en las comedias (cuyo repertorio específico nos aleja de las prácticas devocionales de las cofradías, además de haber sido ya estudiado en el caso de Valladolid⁴¹), nos interesa sobre todo exponer el lugar ocupado por la música durante los Autos, género dramático devocional perfectamente vinculado con nuestra problemática (y de nuevo comparable a los *entremeses* citados por Kreitner en su estudio sobre el *Corpus Christi*⁴²). En 1545, Diego de Bautista se compromete a presentar en Valladolid un Auto titulado *La disputa del templo* para el día del Corpus Christi, con un carro «bien aderezado» en el que estarían «Nuestro Señor cuando había doce años y nuestra señora y José y tres maestros de la ley», y «ciertos músicos que cantarán un villancico»; todo ello fue expuesto a las autoridades (villa y cofradías) una semana antes de la celebración⁴³. El mismo año,

³⁸ ROJO VEGA, Anastasio. *El siglo de Oro...*, p. 146.

³⁹ AHPV, Leg. 387, fol. 644.

⁴⁰ AHPV, leg. 1046, fol. 21

⁴¹ Ver nuestro capítulo «La musique dans le théâtre» (DIEGO PACHECO, Cristina. *Un nouvel apport à l'étude de la musique espagnole de la Renaissance : le manuscrit 5 de la cathédrale de Valladolid et son contexte*. Tesis de doctorado. París, Universidad de La Sorbonne, 2005), pp. 81 ss.

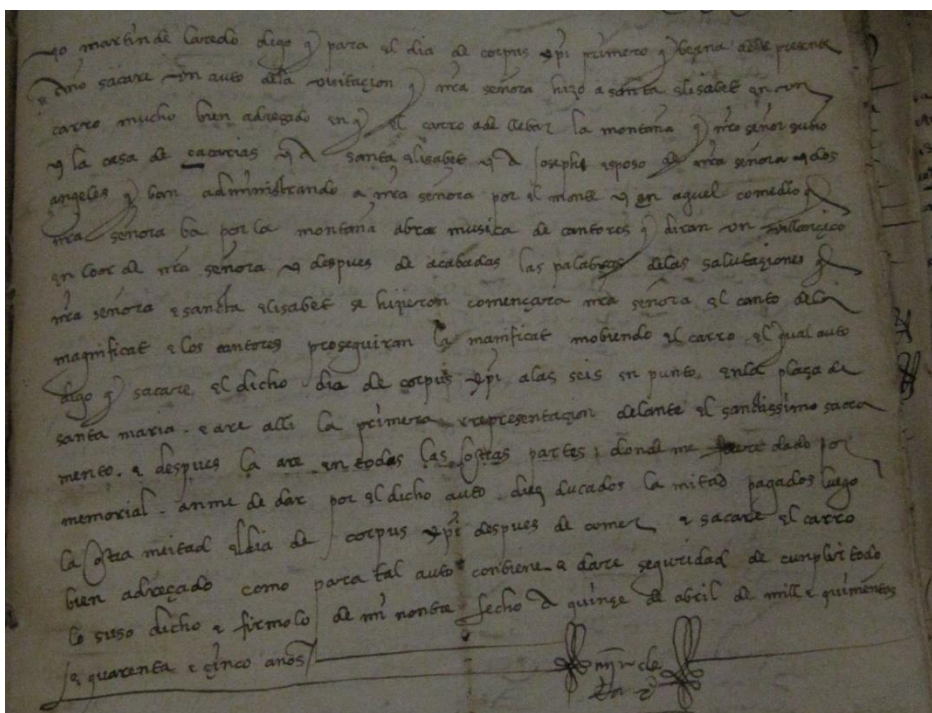
⁴² KREITNER, Kenneth, *art. cit.*, sobre todo a partir de la p. 195.

⁴³ AHPV, leg. 230, fol. 118.

Martín de Laredo garantiza la representación del Auto *De la visitación* en un carro «muy bien aderezado», añadiendo la descripción siguiente:

Habría música de cantores que dirán un villancico en loor de Nuestra Señora, y después de acabadas las palabras de las saluciones que Nuestra Señora y Santa Elisabet se hicieron, comenzará Nuestra Señora el canto del Magníficat y los cantores proseguirán la Magnificat moviendo el carro, el cual auto digo que sacaré el dicho día de Corpus Christi a las seis en punto en la plaza de Santa María⁴⁴.

Imagen 2: contrato de Martín de Laredo para la representación del Auto de la Visitación [con autorización del AHPV]



En 1570, los cofrades del Santísimo Sacramento se encargaron de proporcionar lo necesario para los «cantos, danças, ministriles, trompetas e atabales» de los dos Autos realizados el año anterior, celebrados en la parroquia de la Antigua a petición de la propia cofradía por el mal tiempo⁴⁵.

La celebración de las fiestas de Nuestra Señora de Agosto, esenciales para la cofradía de la Piedad como ya se ha explicado, venían igualmente acompañadas de representaciones teatrales: eran danzas «con argumento» interpretadas también sobre carros. En 1595, la cofradía paga 4368 maravedís para la celebración de unas danzas celebradas en dos carros, uno de los cuales llevaba a músicos, que cantaron «un

⁴⁴ AHPV, leg. 230, fol. 127.

⁴⁵ Cuentas de fábrica de la parroquia de la Antigua (s.f.), 1542-1603, fol. 258v. Costaron 4875 maravedís.

villancico»⁴⁶. En 1599, la misma cofradía llegó a pagar 15375 maravedís por las representaciones del año anterior durante las mismas fiestas de agosto, precio que incluía también el alquiler de máscaras y el pago a músicos «por los villancicos»⁴⁷. Sabemos que durante el siglo siguiente, la cofradía de la Vera Cruz también proponía carros triunfales con danzas para la fiesta de la Cruz de mayo⁴⁸ y, bien entrado el siglo XVII, constatamos la misma práctica por parte de la cofradía de la Pasión, con dos carros triunfales sacados para la fiesta de advocación de San Juan Bautista (fiesta de la degollación): uno para la mojiganga con músicos y otro para la máscara⁴⁹.

En 1609, durante la estancia de la Corte en Valladolid, es el famoso Alonso de Riquelme⁵⁰ el que se compromete a hacer para el Corpus

í tres Autos [í] con tres entremeses y tres músicos en cada uno de los dichos Autos en los carros que para el dicho efecto me han de dar⁵¹.

Aunque fragmentaria, la información ofrecida conduce a una misma evidencia: el uso de villancicos para las representaciones dramático-coreográficas organizadas por las cofradías vallisoletanas. Esta información, que viene a confirmar lo ya expuesto en el caso de las cofradías madrileñas del siglo XVII por Luis Robledo, es esencial para desvincular de nuevo los villancicos del marco reglamentado de la catedral y proponer el uso de chanzonetas, villanescas y obras en romance de contenido sacro compuestas por los compositores del siglo XVI dentro de un contexto meramente devocional, alentado y financiado por autoridades no eclesiásticas. En este sentido, el villancico y las obras sacras en romance, piedras angulares del repertorio sacro hispano en lengua vernácula del XVI (y comparable a las *laude* y otras formas afines europeas), verían así considerablemente aumentado su espectro de interpretación y ejecución, justificando de nuevo su carácter dúctil (y la dificultad de su circunscripción a los cerrados muros de las iglesias hispanas del Quinientos), a medio camino entre lo culto y lo popular, y demostrando una vez más que se trata de un género cuya definición y contextualización

⁴⁶ LCCP, fol. 62v (1595).

⁴⁷ LCCP, fol. 92 (1599).

⁴⁸ AHPV, leg. 1885, fol. 449 (1628).

⁴⁹ AHPV, leg. 2294, fol. 517 (1654).

⁵⁰ Los villancicos de Riquelme serían interpretados durante los maitines de Navidad celebrados por la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento del Caballero de Gracia en Madrid entre 1615 y 1617, y ello con «ocho músicos» y «bailes», según el organizador de las tres celebraciones y autor de los textos, Lope de Vega (ROBLEDO, Luis. «Música y cofradías madrileñasí », p. 489).

⁵¹ AHPV, leg. 1046, fol. 16.

(mucho más claras durante el Barroco) están aún por determinar en la España del siglo XVI.

Pero el texto del contrato de Martín de Laredo va mucho más allá, evidenciando el uso de repertorio litúrgico (en este caso el Magnificat) en un contexto totalmente desvinculado de una institución eclesiástica y sus prerrogativas de culto. Esta pista de reflexión implicaría como hipótesis el uso devocional de ciertas obras litúrgicas (letanías, himnos estróficos), perfectamente adaptadas a contextos procesionales o dramático-interpretativos, ampliando también considerablemente el espectro funcional de muchas obras litúrgicas conservadas en archivos catedralicios.

Otros empleos de la música en las cofradías: funcionalidad y devoción

El ejemplo de la Piedad servirá de nuevo para establecer la funcionalidad práctica de la música en los servicios cotidianos de las cofradías vallisoletanas del siglo XVI. Como era el caso de otras cofradías, la de la Piedad incluía una jerarquía bien establecida en torno a los siguientes cofrades (citados por orden de importancia): dos alcaldes de la cofradía, dos diputados, dos contadores, un depositario, así como un número fluctuante de testamentarios, mayordomos de pleito, mayordomos de cuerpo, oficiales, hermanos o cofrades de luz y hermanos de sangre. Los libros de cabildos y de cuentas consultados establecen que la cofradía se reunía «en el monasterio de Nuestra Señora de la Merced adonde es de uso y de costumbre» y admitía en su seno tanto a cofrades «pobres» como a estudiantes⁵², admitidos generalmente como «hermanos de luz». Esta categoría de cofrades debía pagar una limosna para entrar en la cofradía, cuyo precio fue fijado a dos reales hasta 1596, fecha en la que se decide que den «lo que quisieren»⁵³. La financiación de las actividades de la cofradía dependía de las limosnas citadas (y de las sumas «extraordinarias» dadas por ciertos cofrades), así como de las rentas del alquiler de ciertas casas, mientras que los gastos principales incluían salarios, entierros y pago de celebraciones. Subrayaremos de nuevo a este respecto el hecho de que las mujeres también pudieran ser admitidas en tanto que «cofradas», como fue el

⁵² Como anécdota, el 22 de marzo de 1596 un grupo de estudiantes de la universidad quiere fabricar un estandarte de tafetán, para lo que pide ayuda a la cofradía, que se la concede bajo condición de ser llevado por un hermano estudiante de la cofradía elegido por ellos durante la procesión del viernes santo. Después se estipularía que el estandarte quedara como bien depositario de la cofradía (Cabildos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad (1593-1608), fol. 60 (1596).

⁵³ Cabildos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad (1593-1608), fol. 60v (1596).

caso en 1599 de Catalina de Caraja, mujer de Juan de Ugarte⁵⁴, e incidiremos en los orígenes modestos de ciertos cofrades.

La información musical de la cofradía, procedente sobre todo de los libros de cuentas, nos permite ofrecer ó a pesar de lo parco de sus descripciones- una visión general de su funcionamiento cotidiano. Las principales fiestas en las que la cofradía participaba eran las ya mencionadas de Semana Santa, Corpus y Nuestra Señora de Agosto. Para ello, la cofradía contaba -como ya se ha expuesto- con un grupo de músicos fijos asalariados, trompetas y atabaleros, cuyo salario anual se pagaba en tres tercios (el del Viernes Santo, del Corpus y de Nuestra Señora de Agosto). Otras categorías de músicos eran contratados en función de las necesidades de la cofradía, incluyendo este grupo a «ministriles», «cantores», «tocadores de caja», o incluso tañedores de «rabel»⁵⁵, fenómeno ya analizado. También los cómicos encargados de realizar las danzas y obras teatrales del Corpus y de Nuestra Señora de Agosto entrarían en esta categoría de contratados, siendo su presencia indispensable durante estas celebraciones⁵⁶.

Una de las finalidades de las cofradías consistía en organizar el sepelio y ceremonias fúnebres de sus miembros (para «honrarse en el día de su muerte»), y organizar las vigilias de los cofrades difuntos. Sobrias o casi inexistentes son las alusiones musicales a este tipo de actividades, exceptuando la información encontrada en 1595 respecto a la misa «cantada» por la «mujer de Banes, «cofrade» durante las exequias de «otro cofrade», función por la que se le abonaron 136 maravedíes⁵⁷. Se trataría en todo caso de una práctica frecuente en el caso de cofrades pudientes, siguiendo en ello el modelo catedralicio (con misas que podían ser «cantadas», incluso «con canto de órgano»). ¿Participarían algunos cofrades músicos profesionales en estas actividades, como fue el caso de Isaac en Florencia? Ninguna información nos permite pronunciarnos al respecto⁵⁸.

Ya se ha expuesto la existencia (e importancia) de las capillas parroquiales o conventuales aferentes a las cofradías vallisoletanas del Siglo de Oro. Y es precisamente en este marco en el que se desarrolla una actividad devocional fundamental, alentada

⁵⁴ LCCP, fol. 95v (1599).

⁵⁵ LCCP, fol. 97 (1599).

⁵⁶ LCCP, fol. 62v (1595): 182 reales a los cómicos «por las danças».

⁵⁷ LCCP, fol. 62v (1595).

⁵⁸ En efecto, no hemos podido encontrar en las fuentes consultadas alusiones a cofrades músicos, aunque sin duda lo podrían haber sido sin pertenecer a una cofradía gremial, como en el caso del compositor Isaac (ZANOVELLO, Giovanni. «Master Arigo Ysach, Our Brother» New Light on Isaac in Florence, 1502-17». *The Journal of Musicology* 25 (2008), pp. 287-317).

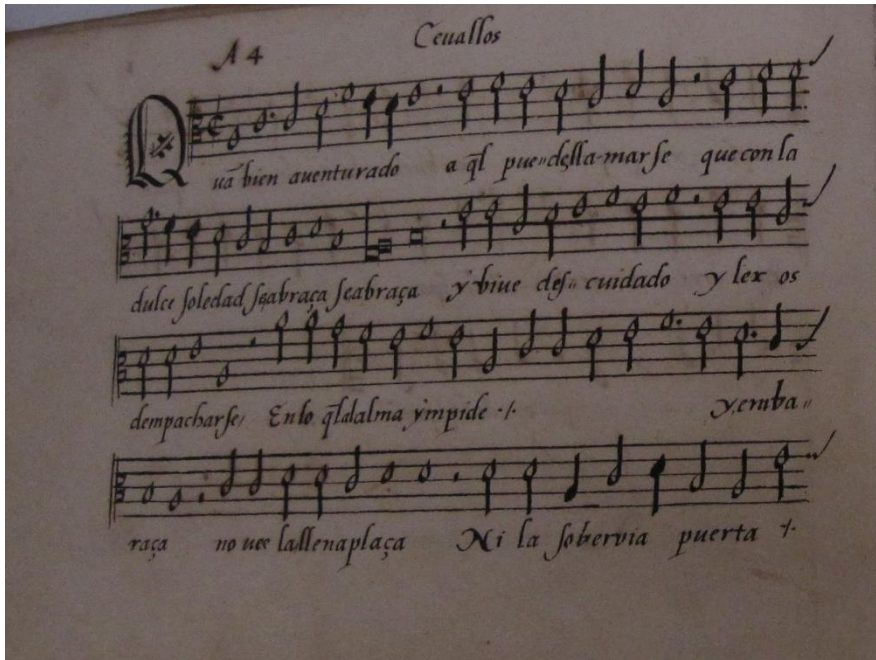
por la contemplación de las tallas procesionales custodiadas por las cofradías, cuya imaginería es básica en el espacio simbólico ocupado por los cofrades. Parece evidente que la música devocional debía formar parte de los encuentros y reuniones de cofrades en la España del Siglo de Oro (aunque no podamos ofrecer ninguna documentación precisa al respecto⁵⁹), y en este sentido debemos orientar nuestras hipótesis hacia el repertorio de villancicos y madrigales espirituales⁶⁰. En este sentido, es imprescindible asociar y vincular el repertorio italiano de las *laude* (y otras formas devocionales similares en Europa) al de las obras sacras hispanas en romance y reivindicar de nuevo el importante lugar que el villancico y las obras sacras en romance debieron jugar en las celebraciones devocionales de las cofradías. El número de madrigales espirituales conservados en la catedral de Valladolid, de procedencia hispana o extranjera⁶¹, podría en parte justificar esta hipótesis, teniendo en cuenta que su rico fondo musical, procedente de diversas instituciones, fue en buena parte reagrupado en la catedral durante la Desamortización. Por último, la tentación «oratoriana» es también seductora para imaginar el tipo de prácticas musicales devotas relacionadas con la espiritualidad de estas asociaciones de laicos con profesión sacrodevocional, pero el estado actual de nuestras investigaciones tampoco nos permite establecer hipótesis concretas al respecto.

Imagen 3: Madrigal espiritual de Ceballos (ms17), «Cuán bienaventurado» [con autorización de la catedral de Valladolid]

⁵⁹ Es la hipótesis formulada por CANDELARIA, Lorenzo. *The rosary cantorales of early modern Spain: An interdisciplinary study in attribution*, PhD, Yale, 2001.

⁶⁰ Consultar a este respecto DIEGO PACHECO, Cristina. «Circulación y producción del madrigal en España durante el siglo XVI. El caso de Francisco de Montanos». *Revista de Musicología* 32/2 (2009), pp. 35-49.

⁶¹ Vid. el último estudio del fondo musical de la catedral en AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. «The formation of an exceptional library: early printed music books at Valladolid Cathedral». *Early Music* 37/2 (2009), pp. 379-399.



* *
*

A pesar de lo fragmentario e incompleto de nuestras fuentes, y dejando a un lado la música litúrgica propia a las exequias de los cofrades, el villancico y sus formas afines se perfilan como un repertorio fundamental en el estudio musical de las cofradías, abriendo nuevas perspectivas de análisis para la revisión de una historia social de la música todavía fuertemente anclada en la artificial frontera establecida entre las dos principales instituciones depositarias de poder durante el Renacimiento, a saber, la catedral (y toda institución eclesiástica de importancia) y la Corte (o centros de poder político). Los estrechos vínculos entre instituciones, laicas y/o sacras, y los límites difusos entre el repertorio litúrgico y paralitúrgico implican, en efecto, una flexibilidad que el estudio de las cofradías vallisoletanas del Siglo de Oro permite poner de relieve, evidenciando no sólo la doble funcionalidad del repertorio, sino también el de sus intérpretes, que se mueven sin dificultad en marcos laborales muy diversos. Las cofradías constituyen, en definitiva, un interesante caso de estudio para obtener un mayor y mejor conocimiento de la vida musical urbana del Quinientos.