

**La música en el Convento de Santiago de Uclés (Cuenca):  
vestigios documentales\***

The Music in the Convent of Santiago de Uclés (Cuenca):  
documentary vestiges

**José Luis de la Fuente Charfolé**

Universidad de Castilla-La Mancha

Centro de Investigación y Documentación Musical-Unidad Asociada al CSIC

[joseluis.fuente@uclm.es](mailto:joseluis.fuente@uclm.es)

ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-7167-2176>

**RESUMEN**

La insuficiencia documental y la falta de plasmación musical escrita –patrimonio que suponemos irremisiblemente perdido– no pueden excusar el olvido investigador instalado sobre la actividad musical que fue desarrollada durante más de cuatro siglos en el Real Convento de Uclés. El presente artículo contiene un acercamiento informativo primario a aquella realidad que será útil sólo si despierta en los estudiosos la necesidad de explorar y cerrar las diversas vías de investigación abiertas con aportaciones futuras de mayor concreción.

**Palabras clave:** música, musicología, Convento de Uclés, Catedral de Cuenca, instituciones religiosas.

---

\* Esta publicación es parte del proyecto coordinado de I+D+i HAR2017-86039-C2-1-P, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa.



**ABSTRACT**

The documentary insufficiency and the lack of written musical expression –a heritage that we suppose to be irretrievably lost– cannot excuse the investigative oblivion installed on the musical activity developed for more than four centuries in the Royal Convent of Uclés.

The article contains a primary informative approach that will be useful only if it awakens in researchers the need to explore and close the various avenues of investigation open with future contributions of greater specificity.

**Key Words:** music, musicology, Convent of Uclés, Cathedral of Cuenca, religious institutions.

Fuente Charfolé, J. L. de la. (2022). La música en el convento de Santiago de Uclés (Cuenca): vestigios documentales. *Cuadernos de Investigación Musical*, (14), pp. 29-65.

**1. INTRODUCCIÓN**

El análisis comparado de ritos y liturgias dentro de las coordenadas tardomedievales y renacentistas ha dado a conocer el grado de implicación que tuvo el canto rufoniano en el núcleo comunitario santiagouista. Autores como Emilio Sastre Santos (1928), Pedro R. Rocha (1989, pp. 193-208), y Derek W. Lomax (1965), abordaron la hipótesis de una adscripción temprana de la Orden al uso litúrgico de Aviñón, basándose en el desarrollo y adopción de un breviario romano pero repleto de particularidades. Esta relación fue demostrada por Juan Pablo Rubio Sadia (2011)<sup>1</sup> que, basándose en el estudio las témporas, encontró una plena inclusión del modelo de san Rufo en la tradición santiagouista e isidoriana, con excepción de algunas variantes mínimas de procedencia local (Rubio Sadia, 2011).

No sobra decir que la Orden de Santiago quedó circunscrita a los cánones de la regla de san Agustín. La misma no sólo codificó la vida religiosa y aportó las directrices para que, a través de la instrucción personal, el rezo y la lectura, se pudiera alcanzar la perfección espiritual suficiente para acercarse a la comunicación divina. Dichas normas, que articulaban la vida de aquellas vidas, eran revisadas y discutidas periódicamente hasta llegar a ser aprobados los cambios en los Capítulos Generales, cambios que eran de obligado cumplimiento en los distintos prioratos.

La palabra y por extensión el canto han sido los principales medios con los que el ser humano ha manifestado su intento de comunicarse con Dios. En el ideario medieval la melodía emanaba directamente del alma, sin intermediación, por la mera inspiración del Espíritu Santo. Estos aspectos fueron analizados en el extenso corpus librario agustiniano quien, además de obras filosóficas, dogmáticas y exegéticas, escribió dos diálogos que

---

<sup>1</sup> Este autor presenta un interesante razonamiento sobre la incursión del rito de san Rufo en los obispados de Burgo de Osma, Segovia, Sigüenza y Cuenca; véanse Rubio Sadia (2011, pp. 319-321, 344-346).

tuvieron una enorme influencia hasta bien entrado el Barroco, me refiero en primer lugar a *De Ordine*, en el que se fundamenta la esquematización del *Trivium* y *Cuadrivium*, en segundo lugar a los seis libros *De Música* donde el sabio de Hipona reflexiona y define la música como ciencia, por tanto sujeta a la razón; su complementaria, la práctica, como actividad sensible y servil basada en la imitación. Nace aquí la distinción que perpetuara Boecio entre el músico *especulativo* como individuo que posee conocimiento del número y domina el arte mediante la razón y el músico *práctico*, individuo que practica la voz mediante el canto o un instrumento<sup>2</sup>.

A comienzos del siglo XIII, en el mismo momento en la música comienza su andadura diastemática, el canto llano se generaliza a medida que el antiguo rito hispano se desfasa y enmudece; las melodías anteriormente aprendidas por transmisión oral se ven plasmadas en grandes códices y cantorales de uso habitual. Conventos, colegiadas, monasterios y catedrales se nutren de cantores y músicos que, a su vez, tenían capacidad y obligación de formar y transmitir a los aprendices no sólo las melodías con sus variantes y añadidos, también el quehacer del oficio y el sentido espiritual de los textos. Existieron tres tipos de cantores remunerados, con habilidades y registros diferentes: en primer lugar, el salmista, cantor de correcta dicción, expresión y lectura latina, con capacidad de gobernar la cantoría en caso de necesidad; en segundo lugar, el cantor “según arte”, profesional especialmente preparado para la realización del *discantus* o *cantus super librum* y el canto de órgano, diestro en lectura polifónica y con un registro, ámbito y timbre muy definido y especializado según las diferentes tipologías; por último, el sochantre, cantor con ámbito vocal excepcionalmente amplio que requería un registro grave sonoro y potente, con obligación de dirigir el grupo de salmistas y sin menoscabo de impartir enseñanza a los “mancebos”. Todos estos cantores solían ser contratados después de haber realizado una oposición práctica muy exigente y remunerados en función de su habilidad con un doble salario en dinero y grano.

Los freires santiaguistas comenzaron a dedicar un tercio de su jornada laboral a la celebración del Oficio Divino que era solemnizado con antífonas, himnos, salmodias y responsorios, siempre en función del tiempo litúrgico, de la Hora y de la coyuntura o magnificencia ferial en que estas melodías eran desarrolladas. En los ritos cantados, para evitar la monotonía en la escucha y el cansancio del cantor, era practicado el *alternatim*, tanto el simple como el desarrollado, que consistía en una intervención por turnos entre el oficiante y el sochantre y entre éste y el coro de salmistas; no se excluye el diálogo de coros entre sí (cantollano/polifonía) y de estos con instrumentos, principalmente órgano o coplas de ministriles, sobre todo en las ocasiones y festejos de mayor solemnidad.

La celebración de los Capítulos Generales precisaba un considerable boato ceremonial. La intervención musical era fundamental para fomentar en los fieles el fervor hacia el brazo-reliquia de Santiago que era trasladado a los distintos lugares donde tenía lugar la reunión. La reliquia era custodiada por cinco treces de la Orden, todos ellos nobles, factores que decidían e incidían siempre en el carácter, las fórmulas y la modalidad del canto, todo ello con intervención del órgano. Así lo refleja la siguiente Tabla 1<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Texto en Cooperatorum Veritatis Societas (6 de diciembre de 2011). *Documenta Catholica Omnia*, Recuperado de <http://www.documentacatholicaomnia.eu/>

<sup>3</sup> La Tabla se corresponde con Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Madrid: *Breviario de la Orden de Santiago* (siglo XV). Códices. L.911.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

OFICIO DIURNO			
Hora	Todo tiempo	Carácter ferial	Carácter solemne
<i>Ad Primam</i> (6:00)	Antes de ir a trabajar	En privado	Estructura: <i>Deus in adjutorium</i> ; Himno <i>Iam lucis orto sidere</i> ; tres salmos + antifona (A/S/A); capitulum; responsorio; versículo (V/R); oración final con fórmulas de despedida <i>Dominus Vobiscum</i> , <i>Benedicamus Domino</i> , <i>Fidelium animae defunctorum</i> ; preces ( <i>Pater noster</i> , en número y terminación variable).
Misa conventual.			
Misas rezadas.			
<i>Ad Tertiam</i> (9:00)	Preceptiva en domingos y fiestas solemnes		Se canta en el coro  Estructura: <i>Deus in adjutorium</i> ; Himno <i>Nunc, Sanctae nobis Spiritus</i> ; Antífona y tres salmos (A/3S/A); capitulum; responsorio; versículo y respuesta; fórmulas de final; Preces (tres <i>Pater noster</i> )
Misa conventual			
<i>Ad Sextam</i> (12:00)	Mediodía (Angelus en tiempo ordinario o <i>Regina Coeli</i> en Pascua)	En privado	Se canta en el coro. Estructura: Invocación: <i>Deus in adjutorium</i> ; Himno <i>Rector potens, verax Deus</i> ; Antífona y tres salmos (A/3S/A); capitulum; responsorio; versículo y respuesta; oración y fórmulas finales.
Comida en el refectorio.  Bendición de las mesas.  Final: canto de un salmo en acción de gracias.			
<i>Ad Nonam</i> (15:00)	Hora de la Misericordia	Rezo de la Beata	Se canta en el coro  Estructura: Invocación inicial <i>Deus in adjutorium</i> ; Himno <i>Rerum Deus tenax vigor</i> ; Antífona y tres salmos (A/3S/A); lectura breve; responsorio breve; versículo y respuesta; Oración y fórmulas de final.
Se reúnen en el Capítulo para oír la lectura			
Misa			
<i>Ad Vesperas</i> (18:00)	Al terminar la jornada laboral	Preceptivo	Cantadas en el coro.  Invocación inicial <i>Deus in adiutorium</i> ; cinco salmos con sus antífonas (A/S/A); lectura y responsorio breve; Himno (V/R); Magnificat con su antífona; <i>Kirie</i>

## LA MÚSICA EN EL CONVENTO DE SANTIAGO DE UCLÉS (CUENCA): VESTIGIOS DOCUMENTALES

			<i>eleison</i> -Preces- <i>Pater noster</i> ; oración y fórmulas de final.
<i>In Completorio</i>	Al acostarse		[Acto penitencial] <i>Converte nos/Et averte iram tuam</i> (V/R); Invocación <i>Deus in adiutorium</i> ; Antífona y 4 salmos (A/4S/A)); <i>lectio</i> y responsorio breve; himno <i>Te lucis ante terminum</i> (V/R); Antífona y cántico <i>Nunc dimittis</i> (A/C/A); <i>Kirie</i> , <i>Pater noster</i> ; Absolución; oración final <i>Gratias tibi ago</i> .
<i>Pre Matutinum</i>	<i>Ante lucem vel diliculo</i>	En privado	Oración <i>Gratias tibi ago</i> ; <i>Pater noster</i> ; Ave Maria.
<b>OFICIO NOCTURNO</b>			
<i>Ad Matutinum</i>	Tres primeras viglias	Preceptivo	Invocación inicial: <i>Domine, labia mea aperies</i> ; Invitatorio y salmo 94; Himno.  [Nocturno I] Salmos del 1 al 3 con sus antífonas (A/S/A); versículo/respuesta; <i>Pater noster</i> ; Absolución; Bendición; Lectura 1 a 3 con sus responsorios y bendición (L/R/B) excepto la 3ª.  [Nocturno II] Salmos 4 a 6 con sus antífonas (A/S/A); versículo-respuesta (V/R); <i>Pater noster</i> ; Absolución; Bendición; lecturas 4 a 6 con sus responsorios y bendición (L/R/B) excepto la 6ª.  [Nocturno III] Salmos de 7 a 9 con sus antífonas (A/S/A); versículo-respuesta (V/R); <i>Pater noster</i> ; Absolución; Bendición; Lecturas 7 a 9 con sus responsorios y bendición (L/R/B), tras el responsorio 9º el Gloria; en ocasiones el himno <i>Te Deum</i> ; Oración y fórmulas de despedida.
<i>In Laudibus</i>	Amanecer (cuarta vigilia)	Preceptivo	Invocación inicial; cinco salmos con sus antífonas (A/S/A); capitulum; Himno; versículo/respuesta; antífona; <i>Kirie eleison</i> ; <i>Pater noster</i> ; preces; oración final: fórmulas de despedida.

Tabla 1: El canto *ad usum* de la Orden de Santiago ca. 1484.

(Elaboración propia).

**2. LA MÚSICA EN SU ESPACIO**

El retablo mayor de la iglesia del convento uclesño contiene dos estatuas de gran interés artístico y simbólico: san Agustín y san Francisco de Borja, llegadas a Uclés en algún momento del trienio comprendido entre 1713 y 1716; si atendemos a las palabras de Jimenez,

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

habrían sido esculpidas en Valencia en el taller de Leonardo Julio Capuz a juzgar por el estilo de los pliegues (Jiménez Hortelano, 2018, p. 394).

Encuentro altamente improbable que las esculturas hubieran sido realizadas sin la censura y control previo del dibujo del proyecto por parte del priorato ucleseno, inicialmente para la supervisión del coste pero, sobre todo, en cuanto al mensaje que las imágenes debían transmitir a la feligresía; el detalle expresivo de ambas esculturas hace pensar que habrían sido bocetadas a partir de un modelo real.

La primera vez que vi la réplica de san Agustín llamó poderosamente mi atención en cuanto a su expresión y disposición. El comentario que realizó Quintero Atauri de esta delicadeza icónica no fue demasiado acertado, sus palabras han determinado la colocación equívoca –a mi entender– del único elemento móvil que posee la imagen: la pluma mantenida con su mano derecha. La interpretación del estudioso ucleseno ha pasado por válida: “Al pie de las columnas y dominando el altar dos grandes repisas sosteniendo las esculturas de san Agustín escribiendo la regla de la Orden y de san Francisco de Borja, en hábito de caballero” (Pérez Ramírez, 1979, p. 94).

La disposición escultórica del obispo de Hipona no tiene parangón iconográfico. Entre los objetos interpretables encuentro en primer lugar, el libro, como continente y vehículo del Mensaje Divino; segundo, la pluma, símbolo del aire como aliento de vida y transmisor del sonido de la Palabra, también como muestra de la inspiración que –según el propio San Agustín– es infundida directamente al cantor por el Espíritu Santo. Aunque el estudio detallado y definitivo de esta figura queda abierto a los expertos en historia del arte no sobra advertir el contraste que aparece entre la pesadez del libro y la ligereza de la pluma, objetos que aparecen el primero firmemente asentado sobre la mano que se abre totalmente para sujetarlo, a modo de atril; el segundo, la pluma, es sujetado exclusivamente mediante un único punto de contacto: la punta de los dedos índice y pulgar al juntarse y sujetar la pluma como si fuera una mariposa que espera aletear.

La interpretación que hago del rostro de san Agustín es muy diferente a la de Quintero Atauri. La expresión es, a mi entender, nítida: la mirada fija en un libro sostenido sobre su mano izquierda, y la boca con el rictus de “sonrisa” inconfundible propio de la técnica de vocalización. Cualquier músico identificaría que el santo ni ríe ni habla y aún menos escribe regla alguna; a mi entender el escultor representó a un eclesiástico que cantaba con evidentes resabios técnicos: san Agustín es representado aquí como el *musicus* de su diálogo ¿cómo si no podría el escultor representar una propiedad tan meramente intelectual si no es mediante un gesto tan inconfundible como la posición de “esbozo” propia del canto? ¿Se trata del “cantor que cantando ora doblemente”, tal y como resumió el propio san Agustín cuando comentó el Salmo 73?

La mirada de esta imagen queda fuertemente conectada con libro, elementos que transmiten el sentido cíclico del conjunto y su direccionalidad abierta: el mensaje parte del libro –como continente del Verbo– llega después a la mirada del fraile que traduce, interpreta y amplifica el sentido de la Palabra para lanzar después dicho mensaje, ya convertido en canto, al exterior; la pluma es también junto a la voz un elemento que abre el círculo

## LA MÚSICA EN EL CONVENTO DE SANTIAGO DE UCLÉS (CUENCA): VESTIGIOS DOCUMENTALES

simbólico para dispersar el *melos*; la pluma se mantiene expectante de movimiento en claro ademán de mostrar y transmitir con el gesto un canto inaudible, espiritualmente inspirado, a una cantoría cuya presencia se intuye.



Fig. 1: Estatua de san Agustín con rictus de cantor.  
Retablo del altar mayor de la Iglesia del convento de Uclés.

En los templos la actividad musical principal era desarrollada en el coro, espacio de gran interés musicológico además de arquitectónico donde los cantores e instrumentistas interactuaban consiguiendo una sonoridad que era propia de cada lugar y representativa del mismo. El coro de Uclés fue un espacio de gran importancia y como tal era cuidado en todo tiempo, perfectamente aderezado y limpio, además de bien esterado desde san Miguel hasta principios del mes de mayo<sup>4</sup>. Su sillería albergó las tres dignidades principales y los treinta y seis canónigos de su cabildo. En el centro del coro destacó un magnífico facistol de notables dimensiones. El Priorato planteó su sustitución, a raíz del informe que presentó el autor de la traza del retablo mayor en 1677, Francisco García Dardero, por otro más proporcionado al espacio disponible; a juzgar por las imágenes aportadas y carentes de documentación en contra es de suponer que el cambio propuesto no fue materializado: “Otrosí su señoría propuso y dixo como el facistol que ai en el coro embaraça demasiado y no es conforme a la

<sup>4</sup> Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE): *Reformación de la Orden de San Tiago dispuesta por D. Antonio de Ordás Prior de Uclés, y Don Pedro Alfonso Prior de San Marcos de León, vista y aprobada en el Capítulo General de Medina del Campo año 1505, y mandada observar por los SSres Reyes Católicos en 1509*. (Original del convento de Uclés, Sig.: 1-17). Sig. Mss/1653 (en adelante M.1653): f. 65. Como tal se dispuso el encargo de dichos mantenimientos a un corista quien, junto los versicularios, disponían el atavío, limpieza y ornamentación en las festividades de mayor solemnidad: [...] e han de barrer e limpiar e regar al coro e limpiar e sacudir las sillas el polvo e para lo qual el que tiene cargo del coro tenga paños suficientes aparejados e a las Vísperas de las grandes fiestas mayormente en verano atavien e refresquen el coro e si menester fuere compónganlo de ramos e de yerbas olorosas por honra e alegría de las tales fiestas.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

obra de las sillas que en el ai [...] y todos fueron de parecer se hiçiese con otro remate que embaraçase menos a la vista del altar maior”<sup>5</sup>. Igualmente aparece sintetizada la estancia en la *Descripción de la Real Casa-Palacio episcopal de Uclés* realizada por el gobernados eclesiástico de Uclés, don Isidro Palomino, en 1889:

El coro situado en alto á los pies de la iglesia es magistral por su preciosa sillería alta y baja de nogal bruñido con admirable facistol y de mucho precio, colocados entre barandas dos órganos recientemente contruidos y el mayor con dos teclados. Con los citados elementos siempre y en todo tiempo se han celebrado en la Santa Iglesia todas las funciones y divinos oficios con el mayor esplendor y grandeza, oficiándose de pontifical en los días clásicos por los señores priores mitrados (Palomino, 1889, p. 291)<sup>6</sup>.



Fig. 2: Detalle del coro de Uclés y facistol coronado con la estatua ecuestre de Santiago. (Fondo fotográfico “Los legados de la Tierra” de la JCCM (1928) Sig.: LT094).

La existencia del facistol implicaba la de los volúmenes de canto llano que bebían ser colocados sobre él, libros concebidos en gran formato para poder ser leídos desde las sillas. Los cantorales y, en su caso, la polifonía escrita en partituras “a papeles”, fueron los soportes habituales para los músicos prácticos; en el caso de Uclés desaparecidos prácticamente todos

<sup>5</sup> AHN, OM: *Autos capitulares*. Libro 1536c. f. 174r-174v. Dato aportado por Jiménez Hortelano (2018, p. 388). Véase figura 3.

<sup>6</sup> Se pueden apreciar más imágenes en Gálvez Bermejo (2014).



sin dejar rastro. Ángel Peláez ha localizado tres de aquellos ejemplares, llegados a finales del siglo XIX desde Uclés hasta Ciudad Real, nuevo Priorato de las Ordenes Militares:

Una vez corroborada la información con el archivero del ADCiu, se realizan las peticiones pertinentes para el acceso y estudio necesario de dicho repertorio, las cuales son denegadas por Francisco Manuel Jiménez, delegado de patrimonio cultural de la diócesis de Ciudad Real. Francisco Jiménez nos permite única y exclusivamente realizar una ojeada a los cantorales a través de las vitrinas en la exposición, por lo que desestimamos tal investigación sobre ello. No obstante, estas indagaciones han aportado nuevas referencias sobre fuentes litúrgicas de Uclés que en un futuro, si las instituciones eclesiásticas lo permiten, podrán ser investigadas con detenimiento (Peláez, 2012, p. 45)<sup>7</sup>



Fig. 3: Fragmento del cantoral de Vísperas (feria IV) reutilizado como guarda de documentos censales. Texto del margen izquierdo: *Convento de Uclés. Algunos censos desde el año 1300 al de 1510 y fragmentos o porciones de otros.* (AHN, CÓDICES. L.1502: f. 33.)

El dualismo agustiniano fue aplicado en la organización libraria del convento de Uclés; la reforma de 1505 deja ya plena constancia de ello, además de la afición que los freires tuvieron hacia la lectura y del amor y cuidado con que guardaban sus libros. Se constata la existencia de un lugar propio para la música práctica, libros de canto y papeles de música

<sup>7</sup> Mostramos además un fragmento suelto de un cantoral uclesño, utilizado para encarpetar documentación económica y notarial. Véase figura 3. AHN: 35 fragmentos de procedencias diversas. Anotaciones musicales en pergamino, escritos en latín. Siglo XIII. Códices. L.1502: f. 33.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

ubicada sobre la capilla de don Fernando Santoyo “e estan en ella unos façistores de madera sobre sus canes arredor de las paredes puestos por sus ordenes sobre que estan puestos en guarda los libros del dicho coro”<sup>8</sup>. La responsabilidad del registro, mantenimiento y cuidado de estos cantorales recaía en el tesorero que dispuso de un corista ayudante para realizar la limpieza semanal del recinto y también el transporte del material desde el depósito hasta facistol:

Et estiendan muy bien con sus paños los libros e tenganlos cubiertos de sus cortinas e celen mucho que cuando los cantores o versicularios o otros religiosos llevan libros de coro y los sacudir el polvo en sus tiempos, e que los pongan çerrados e en sus lugares<sup>9</sup>.

El tesorero era el administrador del dinero, el custodio de los bienes materiales entre los que estuvo incluida la papelería completa de la “música práctica” del convento, libros de canto y partituras, dentro del sentido agustiniano pleno de oficio servil.

El corpus librario teológico, filosófico y general fue derivado a otra ubicación: “se acuerdo que haya en el convento una quadra o sala o lugar aparejado para librería donde esten los libros de ciencia”. Esta consideración de “libros de ciencia” en referencia a un contenido procedente del pensamiento racional o especulativo, filosófico o matemático de aquello que es inmutable, fue determinante para la regulación de su cuidado y custodia. El celador era un librero con la condición de clérigo, necesariamente nombrado directamente por el prior. Entre sus obligaciones se encontraba el tener todos los volúmenes ordenados y asentados por memorial. El librero tenía que anotar en un cuaderno los préstamos particulares realizados y conocer en cada momento qué libros estaban en las celdas y cuáles permanecían encadenados en los bancos de la librería: “en la librería estén en sus bancos por orden e con sus cadenas trabados e sus títulos encima”<sup>10</sup>. El cuidado de los libros de ciencia fue similar al aplicado para los facistoles: “A cada semana frieguen e barran la librería e retiren el polvo de los libros e bancos e cada mes quiten las telarañas e con mucha diligencia orden e limpieza lo hagan todo”<sup>11</sup>. Todos los libros estaban considerados propiedad de la comunidad, por tanto no podían salir fuera del recinto conventual sin permiso expreso del prelado.

La diferencia entre libros prácticos o teóricos con su diferente ubicación podría explicar el porqué de la supervivencia de unos y la desaparición irremisible de otros. En el caso de la música, la conocida “Colección Uclés” se habría salvado de la extinción porque habría sido considerada en su momento no como libros pensados para la práctica habitual sino como música especulativa, compuesta de forma racional, sujeta a razón, lo que la habría llevado a ser colocada –como verdadera música– junto a los libros de ciencia que fueron los que prevalentemente salieron del convento con destino al Archivo Histórico Nacional y otros lugares a raíz de los procesos desamortizadores decimonónicos, ya sobradamente conocidos y referenciados por otros autores. La otra música, la práctica, la plasmada en papeles sueltos,

<sup>8</sup> AHN, OM.. Libro 1075c, 3 de mayo de 1511: fols. 418-419. Véase Zapata, 2012, p. 253.

<sup>9</sup> Capítulo 81, M.1653: f. 50.

<sup>10</sup> Capítulo 81, M.1653: f. 50v.

<sup>11</sup> Capítulo 81, M.1653: f. 50v.

los cantorales de uso diario, la polifonía manuscrita, todo ello considerado material fungible y, por tanto, prescindible, habría acabado como combustible para las estufas de los militares del hospital de posguerra, o vendido al peso como envoltorio de alimentos en los mercados; es posible que encontremos, con mucha fortuna, algún superviviente aislado, pero todo hace pensar que el grueso de la música uclesña habría compartido el mismo destino que los órganos.

## 2.1. LOS ÓRGANOS

Fue necesario esperar al siglo XVI para ver el resurgimiento de los grandes talleres hispanos de organería y de las prestigiosas escuelas organísticas que se desarrollaron tanto en la Corte como en los arzobispados peninsulares señeros. La técnica de los primeros ejemplares góticos era absolutamente funcional, una consola simple con un teclado que no sobrepasaba las cuarenta y cinco teclas y era pulsado con cuatro dedos el pulgar; el uso de cinco dedos no está documentado hasta el siglo XVI (Cabezón, 1570). El puesto de organista era ocupado bien por un experto externo asalariado, no necesariamente seglar, o por la figura del sacristán, escasamente valorada en cuanto a sus funciones y habilidades musicales; en el caso de Uclés existen pagos al sacristán por este concepto durante el Priorato de don Diego Romero<sup>12</sup>. El organista sostenía la afinación del coro y apoyaba la improvisación de los discantantes al duplicar y acompañar con el instrumento la línea melódica del sochantre.

El uso de los órganos, asociado en todo caso con ritos y Oficios, habría sido permanente en el convento uclesño desde la primera década del siglo XVI, aunque esta práctica habría comenzado con bastante anterioridad a dicha fecha. Según adelantó Dimas Pérez Ramírez (1979, p. 75), resonaban en la iglesia “dos órganos pequeños”, posiblemente portátiles, gracias a la aportación testamentaria realizada por quien fue penúltimo maestro de la Orden, don Rodrigo Manrique, conde de Paredes y padre del poeta Jorge Manrique. Encontramos las referencias a estos instrumentos dos años después del relevo de Manrique por don Alonso de Cárdenas.

Es conocido que la vida útil de aquellos mecanismos hechos con plomo, cera y madera, era más bien corta por tratarse de materiales muy sensibles y propensos a la desestabilización y destrucción de sus tubos por el movimiento, el polvo, el cambio de temperatura o los macrófagos. Un tamaño más reducido implicaba una mayor facilidad para el transporte procesional, uso que justificaría el asentamiento que menciona el texto; en cuanto a su afinación es posible que fuera todavía pitagórica: “al cuerpo de la claustra baxa en esta iglesia esta en lo alto sobre un altar, un asyento bien obrado é están unos órganos pequeños bien obrados que el conde don Rodrigo Manrique, maestro de la dicha Orden, dio a la dicha iglesia”<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> AHN. OM. Libro 10-C: f. 476. Junto a este dato perteneciente al *Libro de visitas* en referencia a los diferentes pagos recibidos en 1605 por el sacristán organista se menciona la existencia de *tres pares de órganos y un realejo*. Dato en Casas (2003, p. 37).

<sup>13</sup> AHN, OM. Libros. Sig.1063c., 26 de junio de 1478: f. 5. Cita de Zapata (2012, p. 241). Esta donación también aparece en Casas (2003, p. 36).

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

Resulta improbable que estos órganos pequeños hubieran servido para el estudio en privado, tal y como apuntó Zapata: “incluso se mencionan otros cuatro portátiles más pequeños y un clavicímbalo, todos repartidos en las celdas para el estudio de los religiosos”<sup>14</sup>. Desde luego, el estudio y práctica diaria de la mecánica organística rara vez tenía lugar en los órganos del templo, en primer lugar, porque su carácter sacro impedía su utilización en momentos distintos a los propios del culto; segundo, el mantenimiento y cuidado que requerían estos instrumentos y la dificultad y elevados gastos con que gravaba a las fábricas cualquier deterioro de sus mecanismos, los convertía en poco adecuados para ser manejados por principiantes; tercero, su uso requería de la participación de uno o dos entonadores para activar los fuelles, algo que resultaba de difícil aplicación en las celdas y a diario, por razones obvias. Los organistas realizaban su práctica en instrumentos más reducidos de sonido y adecuados para uso personal, así el monacordio y el virginal fueron muy frecuentes para el uso monacal. A pesar de tener un mayor tamaño que el monacordio, es muy posible que el clavicímbalo que menciona el profesor Zapata hubiera sido el verdadero destinatario de los ensayos de los organistas, más ventajoso para el estudio de gabinete y menos molesto por su reducida intensidad sonora<sup>15</sup>.

Existe una imagen estereoscópica del Diecinueve finisecular que refleja el emplazamiento de uno de los dos órganos gemelos que ocuparon la nave mayor del convento de Uclés. El instrumento aparece encajado en una de las dos tribunas enfrentadas en saledizo bajo arcos de medio punto y comunicadas con el coro por un estrecho pasillo. Aunque la imagen no permite sacar conclusiones definitivas el instrumento exhibe una caja típica del siglo XVIII, con rica ornamentación. La altura del arco hasta el arranque de la bóveda no habría permitido una base superior a los dieciséis pies que aparecen consignados en los documentos. Desconocemos quiénes fueron sus constructores ni las características de sus registros a falta de localizar los protocolos notariales sobre las capitulaciones, o datos de sus reparaciones.

Los órganos españoles poseían en su traza una característica trompetería horizontal. La capacidad para las mixturas, el uso de flautados y el soporte del registro grave convertían a estos instrumentos en un recurso esencial para sostener, empastar y cubrir el canto vocal con suavidad. Los registros fotográficos de Uclés muestran unos instrumentos sin cadereta y con laterales ciegos. La incrustación en el muro habría amortiguado la sonoridad y perjudicado la expansión de los contras y otros registros, en caso de que el órgano hubiera contado con ellos. Se aprecia que los tubos de batalla son muy largos lo que indica una base de ocho pies, es decir, no lo habitual (cuatro en mano derecha –clarín– y ocho en izquierda –bajoncillo–) y eso, junto con la distribución simétrica de la misma, hace pensar que dicha artillería fue incorporada a finales del siglo XVIII o incluso con mayor posterioridad:

E en la pared frontera por do entran al dicho coro están unos buenos órganos de diez y seis palmos incorporados en la pared muy bien encajados syn ocupar lugar, los cuales se ha agora nuevamente hecho, e a las espaldas dellos están incorporados con ellos otros

<sup>14</sup> AHN, OM. Libros. Sig.1073c., 19 de marzo de 1508: f. 28. Cita de Zapata (2012, p. 241).

<sup>15</sup> El uso y restricción de uso de estos instrumentos aparece reflejado en las *Constituciones sinodales del Priorato de Santiago de Ucles* de 1741, analizadas en este estudio en su lugar.

órganos de madera e plomo también nuevamente hechos e tienen cinco diferencias e al pie dellos baxando una grada están otros órganos pequeños portátiles asentados sobre una mesa para traer en las procesiones también nuevamente hechos<sup>16</sup>.

Los materiales más habituales de los caños fueron el plomo, el estaño y sus aleaciones; la caja y bastidores eran generalmente de madera de pino macizo con el secreto de noguera. Adjuntas una o dos manchas de cuero, con cerramiento, hacían de estos instrumentos unos muebles muy pesados y poco aptos para ser trasladados; exigían además un mantenimiento frecuente que obligaba a tener asalariadas a personas expertas que solucionaran posibles incidencias, entre otras, la delicada operación de afinar los tubos.

Resaltamos aquí un detalle que suele no ser tenido en cuenta a pesar de su importancia y es que estos instrumentos requerían de un sistema de alimentación por aire (fuelles), dispositivo muy voluminoso que precisaba personas encargadas exclusivamente de ello (generalmente acólitos), llamados en Castilla “entonadores”. Los fuelles solían estar colocados en un lateral; en Uclés estuvieron ocultos detrás de la caja del órgano, no había sitio para disponerlos de otro modo circunstancia que preservó a los asistentes del ruido generado por el movimiento del abultado mecanismo.

No tenemos datos para dudar de la certeza del testimonio escrito por don Trifón Muñoz Soliva, de cómo fue construido un órgano en el convento de Uclés cuya inauguración fue retrasada hasta el día de consagración de la iglesia (no hemos conseguido documentar este acto). Según el catedrático de Gascuña fue llamado a dicha ceremonia el ínclito Santiago Pradas, organista en la catedral de Cuenca entre 1812 y 1821, cabe suponer que esta ceremonia debió suceder en dicha acotación temporal. En su relato Trifón Muñoz aporta datos de interés musical que no he podido constatar como la mención un tal “Simón el organero”, que habría sido el constructor del instrumento; también afirma que en su ensayo en solitario estuvo acompañado de un entonador, figura indispensable al efecto:

Mayor chasco dio el músico conquense [Santiago Pradas] en Uclés, cuando en la iglesia de los conventuales fué colocado un magnífico órgano, cuyo estreno se reservó para la consagración de la iglesia. A la fama de Pradas concurrió todo lo selecto de la Mancha y apenas se presentó el organista, sin dejarle descansar, comenzaron á importunarle los conventuales que viesse si era bueno el órgano [...] cuando oyeron que del órgano salían armonías celestiales. “Es Pradas, es Pradas; dicen algunos, vayamos á verle tocar”. — “Nada de eso: quieto todo el mundo, dijo Simón el organero; si sabe que le escuchamos, cesa”, A sus anchas Pradas, con un muchacho que le entonaba, tocó por espacio de dos horas, maravillas, divinidades [...] (Muñoz y Soliva, 1860, p. 500).

Los mecanismos internos de los órganos eran dispositivos muy precisos y delicados. Los cambios de temperatura, la humedad y sobre todo el polvo, cuya acumulación llegaba incluso a obturar las embocaduras de los tubos más pequeños, eran agentes que podían llegar a modificar la afinación e impedir el normal funcionamiento del instrumento. Otra de las múltiples amenazas que afectaba a los tubos construidos con plomo procedía del ataque de

<sup>16</sup> AHN, OM. Libro 1075c., 3 de mayo de 1511: f. 418. Cita de Zapata, 2012, p. 241. Véase figura 6.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

los macrófagos. En particular el olor y sabor de este componente resultaba especialmente grato para los miomorfos, que perforaban las paredes metálicas de los tubos hasta dejarlos inutilizados.

El fuego fue otro de los agentes temibles y temidos en todo templo, frecuentemente causados por motivos meteorológicos o descuidos de los lucernarios; el convento de Uclés no se libró de su efecto terrible. La prensa recogió el incendio ocurrido en mayo de 1845 que tuvo como resultado la destrucción del capitel de la torre en que estaban los archivos, ubicada en el lado norte de la fachada oeste de la iglesia. Quedará sin resolver la incógnita de cómo y en qué medida quedaron perjudicados los órganos tanto este incendio como en otro posterior ocurrido el 23 de febrero de 1877. En nuestra opinión, dada la proximidad de la torre, la incidencia tuvo que haber sido necesariamente notable, en ambos incendios:

A las nueve de la noche del 2 del actual con corta diferencia principió una gran nube á dar fuertes relámpagos y truenos, con bastante agua, que serían las 10 y cuarto cuando cayó una exalación en el capitel de una de las torres de la casa de Santiago de esta villa; cuya magnificencia por su hermosa y sólida estructura embellecen nuestro suelo y admiran á los naturales y extranjeros, y en la que están colocados los archivos titulados de caballeros de la orden, para custodiar sus pruebas de nobleza. No se advirtió cosa alguna a causa de la poca gente que por la calle andaba, con motivo del agua que caía y de la grande oscuridad que reinaba por todas partes, hasta que algunos mozos que andaban rondando para ir á cantar los mayos, según costumbre, observaron que salía fuego por entre las pizarras de lo más elevado del capitel. Inmediatamente corrieron á dar parte, y vieron que estaba todo inflamado por la parte de adentro, sin que pudiesen alcanzar ya los recursos para apagarlo. Tocaron á fuego las campanas de la misma casa de Santiago, y en seguida las de la única parroquia de esta villa, cuya novedad puso en movimiento todo su vecindario, que ya se hallaba descansando de las faenas del campo, y corrió presuroso á prestar cuantos auxilios fueron susceptibles para evitar su propagación en todo lo demás del edificio. El fuego creció tanto en breve tiempo, que no fue posible poner remedio alguno por la grande elevación del capitel; pero situados muchos hombres en los tejados inmediatos pudieron remediar é impedir con los mayores esfuerzos y trabajos apagar las vigas y cuartones que caían encendidos encima de la techumbre, y que no se propagase, como así se consiguió, dejando de existir el hermoso capitel á las dos y media de la noche, devorado por las llamas (*El Clamor Público. Periódico Político, Literario é Industrial*, 15.05.1845: s.f.)<sup>17</sup>.

Aún sin tener constancia de una acción directa de la llama sobre los instrumentos, la elevación anormal de la temperatura, el humo, el hollín y la aportación de otros materiales derivados de la combustión, habrían sido agentes suficientes para dejar inoperativos los mecanismos. Sin embargo, hasta los incendios fueron más compasivos que la propia Guerra Civil, trienio en que fueron aniquilados los instrumentos, los manuscritos musicales y el retablo del altar mayor; afortunadamente el retablo pudo ser replicado por Julián Alangua,

---

<sup>17</sup> También en *El Heraldo* (10.05.1845, s.p.).

pero las hornacinas donde lucían los dos órganos gemelos todavía permanecen ciegas y vacías.

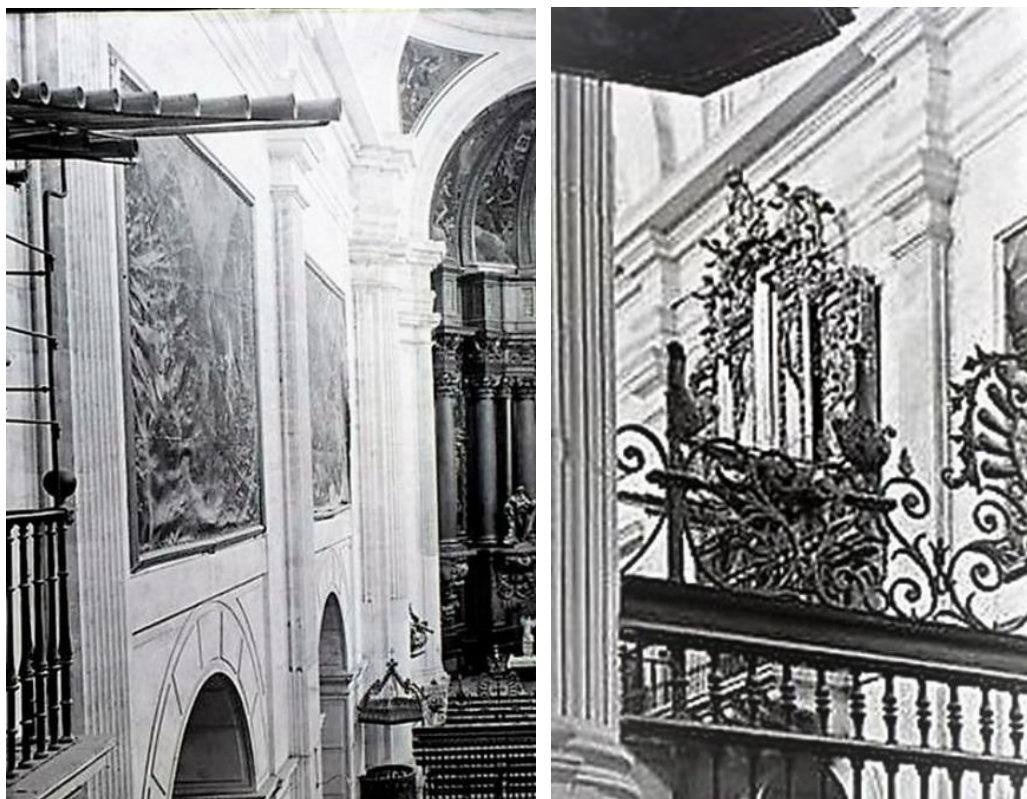


Fig. 4: Izquierda: presbiterio desde el coro alto con detalle de la trompetería horizontal del órgano del evangelio. Derecha: frontispicio del órgano de la epístola y sus tubos encastillados; se detalla el coronamiento con angelitos músicos, traza del siglo XVIII. (Archivo Polentinos, Instituto del Patrimonio Cultural de España, DCP-A-4118; y DCP-A-4120, respectivamente).

### 3. LA REGULACIÓN MUSICAL

#### 3.1. ACTA LA MÚSICA EN LOS CAPÍTULOOS GENERALES DE 1480 Y 1481

Las reformas sufridas por la liturgia y la fractura tardomedieval de las tradiciones del canto muestran que la actividad musical no fue monolítica ni uniforme. En el caso de los freires santiaguistas, las influencias, particularidades y divergencias fueron tantas y tan opuestas que su práctica tuvo que ser regulada en los Sínodos o Capítulos Generales de la Orden realizados antes y también después del concilio trentino. Se confirma la conservación de algunos ritos antiguos particulares de Uclés, particularmente aplicados en los Oficios de Semana Santa. Citaré a continuación, en la Tabla 2 para evitar prolijidad, algunas de las singularidades<sup>18</sup>:

<sup>18</sup> Sería interminable apuntar las memorias, antigüedades y ritos observados en ella, pues se igualaba á las catedrales de primer orden de España y aun sobrepujaba en observancia estricta á otras (Palomino, 1889, p. 292).

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

Domingo de Ramos	Jueves Santo	Viernes Santo	Sábado Santo
1. Omisión del prefacio en la bendición 2. Canto de la antífona <i>Tota pulchra est</i> , a la entrada a la iglesia, antes de la bendición	1. A prima: <i>Quicumque vult salvus esse</i> (del Credo anastasio) 2. Evangelio de san Mateo <i>ante diem festum Paschae</i> 3. Omisión en Completas del canto del salmo <i>Qui hábitat</i> . 4. Detestación del beso de Judás en la paz: <i>Non datur pax, quia proditoris signum pacis fuit osculum</i> .	1. Evangelio de san Juan <i>Egressus est Jesus</i> 2. Homilía de san Agustín. 3. Omisión de <i>Dona nobis pacem</i> al final del tercer <i>Agnus Dei</i> , sustituido por <i>Miserere nobis</i>	1. Sólo cuatro lecciones del Antiguo Testamento en sustitución de las doce habituales durante la bendición del cirio pascual.
Omisión en Completas del canto del salmo <i>Qui hábitat</i> (omisión mantenida de Jueves Santo hasta Sábado Santo <i>in Albis</i> )			

Tabla 2: Ritos antiguos mantenidos en el convento de Uclés.

(Elaboración propia).

En 1480 la Orden de Santiago celebra su Capítulo General por convocatoria de Alonso de Cárdenas. Este evento consistía en una sucesión de sesiones plenarias, desarrolladas en distintas villas del priorato que tenían como objetivo decretar normas y leyes de obligado cumplimiento para los caballeros y freires canónicos. En medio de un aparato ceremonial estricto, muy medido y determinado por la costumbre, el canto y la música fueron actores relevantes. Aparecen datos tempranos muy interesantes en el análisis documental del Capítulo que dio comienzo el viernes 7 de abril de 1480 en el convento de Uclés, siendo prior don Juan de Velasco. Tras la recepción del maestre dio comienzo el capítulo:

E luego incontinenti el dicho señor maestre se fue a su silla e asiento que tenia puesto en el estrado cerca del altar mayor a la mano derecha del e oyo su missa la cual dijo solepnemente del oficio del Spiritu Sancto Garçi Sanchez, fleyre del dicho convento e en fin della dio la bendición el dicho reverendo padre prior de Ucles<sup>19</sup>.

A pesar de la existencia de dos órganos, la narración del secretario no dice nada acerca de su posible utilización. Sí menciona, sin embargo, el canto “a coros” en referencia a la práctica versicular *alternatim*, costumbre que también aparece consignada en el asiento y descripción de los Capítulos y Juntas Generales que tuvieron lugar en los años de 1303 y

<sup>19</sup> Libro de actas capitulares y establecimientos y leyes espirituales y temporales de la Orden de Santiago, hecho y ordenado por mandato de Alfonso de Cárdenas, Maestre General de la Orden. AHN, CODICES, L.900B, 7 de abril de 1780, f. 40v.



1440, sin que hayamos encontrado ninguna otra alusión que tuviera que ver con otras intervenciones musicales:

Luego el dicho señor maestro tomo el estoque en sus manos e mando al dicho Aluarada que tomase el pendon que ya estaua puesto en su vara alta e lo lleuase delante de la cruz en la procession e al dicho Diego de Vera chançeller el sello con unas çintas de seda negras echado al cuello delante de su señoría en medio de la proçesion e el dicho prior de Vcles vestido de pontifical e todos por orden leuantados en pie e abiertas las puertas de la dicha iglesia començaron los clérigos a decir te deus laudamus & e así fueron en proçesion cantando el dicho salmo a coros, e salieron por la puerta de la dicha iglesia e por la claustra a la mano derecha toda enderredor fasta la puerta del refitor donde se paró el canto e el prior dixo çiertas oraciones et en fin dellas la bendiçion acostumbrada<sup>20</sup>.

El Capítulo finalizó en Toledo ante los reyes el día 25 de abril, una vez hubo recorrido tierras de Ocaña, Corral de Almaguer y Yepes. En este caso la narración ilustra el contexto y boato en que se desarrollaban dichos encuentros además del detalle de la intervención musical asociada:

El dicho señor maestro con todos los dichos sus priores comendadores mayores et caualleros et fleyres de su abito cabalgando en sus mulas se fueron al dicho palacio real donde luego sus alteças del rey et reyna nuestros señores [...] et delante de sus altezas yendo los reyes de armas vestidos con las cotas de las armas de la dicha orden de Santiago et del dicho señor maestro e muchos vallerteros de maça et tocando sacabuches et chirimías et trompetas bastardas et otros grandes estruendos de atabales et atanbores fueron a la iglesia de Santa Maria la Mayor de la dicha çibdad [...] luego los dichos priores et fleyres dixeron en voz alta un responso de defuntos sobre la sepultura e tumba del dicho maestro don Alvaro de Luna que está en medio de la dicha capilla e entre tanto el rey et reyna nuestros señores caualgaron et se fueron a comer a una casa en la plaça de la dicha çibdad a do dicen çocodouer que estaba junta con la tela que estaua puesta para la justa que el dicho día se fiso [...] et se fueron por par de la dicha ida donde sus altezas estauan todos vestidos sus mantos blancos et los dichos pendones delante e a las espaldas el estandarte los quales lleuauan los dichos caualleros encima de sus cauallos grandes a la brida e tocando las dichas bastardas et cherimias et sacabuches et atabales de delante fueron así por orden todos de dos en dos fasta llegar a la iglesia de señor Santiago de los caualleros de la dicha çibdad<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> *Libro de actas capitulares y establecimientos y leyes espirituales y temporales de la Orden de Santiago, hecho y ordenado por mandato de Alfonso de Cárdenas, Maestro General de la Orden.* AHN, CODICES, L.900B, 9 de abril de 1480, ff. 76 y 76v. Véase el precepto sobre la invariabilidad de las Horas en el extracto de leyes y reglas de la Orden: BNE, Mss/8582: f. 62.

<sup>21</sup> *Libro de actas capitulares y establecimientos y leyes espirituales y temporales de la Orden de Santiago, hecho y ordenado por mandato de Alfonso de Cárdenas, Maestro General de la Orden.* AHN, CODICES, L.900B, 25 de abril de 1480, ff. 112v-116v. También se hace referencia al pago de 26860 maravedíes a las escuadras de alabarderos de ambas naciones porque fueren haciendo lugar en el Capítulo y a los músicos de la Capilla Real por la musica, en el Capítulo General celebrado en Madrid el 14 de abril de 1600. AHN. OM. Libro 10-C, f. 563v. Dato en Casas, 2003, pp. 37-38.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

Para san Juan de junio del año siguiente de 1481 fue celebrado nuevo Capítulo en la localidad de Llerena (León), con el objetivo de continuar con las reformas y remediar el quebranto detectado en los ingresos patrimoniales y de rentas, fundamentales para la subsistencia de la Orden. Dicho ceremonial fue celebrado en la parroquia de Santiago, la misa fue también, como el año anterior en Uclés, de Sancti Spiritus; aquí se incluyó la participación de órganos y cantores:

Como se ordenaron en los asientos del capitulo el señor maestre e los priores e treces e comendadores e fleyres. E luego incontinenti el dicho señor maestre se fue a su silla e asiento que tenia puesto en el estrado cerca del altar, que esta a la mano derecha de la capilla mayor de la dicha iglesia e oyo misa la cual dijo solemnemente con cantores e órganos del oficio del Spiritu Sancto revestido de pontifical el dicho reverendo padre don Luis de Castro prior de San Marcos de León<sup>22</sup>.

Entre las estipulaciones y leyes acordadas no consta ninguna especial, referida a la realización de unos Oficios musicalmente solemnizados. En su defecto, uno de los títulos hace referencia a una obligación constituida para que los caballeros dejen sus libros a los conventos de la Orden, sobre todo al de Uclés, un dato que justifica que el origen de muchos de los volúmenes de ciencias, filosofía o derecho, útiles para la formación teológico-evangélica de los freires, quedó fijado en las ordenanzas a partir de la propuesta de Martín de Ayala:

Porque nuestro deseo e voluntad es que en los nuestros conventos de Vcles e San Marcos de Leon oviese copia de buenos libros et escrituras por donde los caualleros e fleyres para seruir a Dios et obedecer a su maestre et orden e exerçitarse en todas las otras artes et espeçialmente en el convento de Vcles donde mas continuamente concurren los caualleros de nuestra orden [...]. Exortamos et rogamos a todos los caualleros e fleyres de la dicha nuestra orden so virtud de aquel amor reuerençial que a nos et della deben en alguna enmienda de los benefiçios et merçedes que de la dicha orden han reçevido et reçebiran que de su fallecimiento ayan memoria de dexar et dexen a los dichos conventos o al que de ellos mas deuoçion ayan algunos de sus libros et buenas et santas scripturas que touiesen para que aquellos queden y sean en las librerías de los dichos conventos e los dichos aualleros et fleyres puedan ocupar el tiempo que en ellos estouiesen en buenas costumbres et vsos<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> *Libro de actas capitulares y establecimientos y leyes espirituales y temporales de la Orden de Santiago, becho y ordenado por mandato de Alfonso de Cárdenas, Maestre General de la Orden.* AHN, CODICES, L.900B, 24 de junio de 1481, f. 200.

<sup>23</sup> *Libro de actas capitulares y establecimientos y leyes espirituales y temporales de la Orden de Santiago, becho y ordenado por mandato de Alfonso de Cárdenas, Maestre General de la Orden.* AHN, CODICES, L.900B, Título XLIII, f. 315v. Martín Pérez de Ayala falleció el 5 de agosto de 1566, fue enterrado en la capilla de san Pedro de la Catedral de Valencia. Sus posesiones pasaron por testamento al convento de Uclés, sobre todo dalmáticas, pluviales y útiles para el altar y, sobre todo, una importante y nutrida colección de códices en griego de los cuales *uno ya estuvo en sastrería para cartones sin saberse quien lo había destinado a esto, y no se puede asegurar si están todos los que nuestro Ayala dejó.*



Fig. 5: Códice griego. La guarda izquierda pertenece a un cantoral ucleseno.  
Martín de Ayala (ca. 1563) *Acta graeca Concilii Florentini*.  
(AHN. Mss/4865: f. 1).

### 3.2. LA MÚSICA EN EL CAPÍTULO GENERAL DE 1505

Especial mención requiere, en lo musical, las reformas propuestas por los priores de Uclés y san Marcos de León, don Antonio de Ordás y don Pedro Alfonso, respectivamente, refrendadas por el Capítulo General de la Orden celebrado en Medina del Campo en 1505<sup>24</sup>. La preparación de estos encuentros era larga y laboriosa. Las ceremonias respondían a un protocolo cerrado que era iniciado con el anuncio de la convocatoria y el envío de las correspondientes citatorias. Seguía el nombramiento de los oficiales auxiliares del prior esto es, notario, secretarios, lector, fiscales primero y segundo, abogado de la cámara, jueces de causas y querellas, celadores, nuncios, asistentes del prior y dos maestros de ceremonias. Entre las diferentes notificaciones y documentos del proceso que se hicieron públicos consta la existencia de una tabla con los cantores, acólitos y turiferarios que intervinieron, información desaparecida del texto original.

Véase *Discurso de la vida de don Martín Pérez de Ayala, arzobispo de Valencia y del hábito de Santiago escrita por él mismo* (reproducción manuscrita del siglo XVIII). BNE. Mss/7449: f. 60v.

<sup>24</sup> *Reformación de la Orden de San Tiago dispuesta por D. Antonio de Ordás Prior de Uclés, y Don Pedro Alfonso Prior de San Marcos de León, vista y aprobada en el Capítulo General de Medina del Campo año 1505, y mandada observar por los SSres Reyes Católicos en 1509*. (Original del convento de Uclés, Sig.: 1-17). BNE. Sig. Mss/1653. [En adelante M.1653].

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

De toda la documentación revisada hasta el momento nos encontramos ante el primer texto con información relevante sobre el ordenamiento de la música en la liturgia, la forma de realizar los cantos, la regulación de los deberes de los oficiales y para conocer la manera de estar y moverse en el coro durante la celebración del Oficio Divino y la regulación de los tiempos de los religiosos. El carácter de estas reformas fue vinculante en 1509 tras la refrenda Real; fueron llevadas a efecto en paralelo tanto en León como en Castilla. Se trata además de la primera normativa referida a la práctica musical que, por el momento, implicaría la existencia tácita en el convento uclesense de un coro de salmistas nutrido, dirigido por un sochantre, germen de lo que sería en el siglo XVII la capilla de música, hechos que concretaremos en su lugar.

Entre los preceptos dictados encontramos la obligación de estar todos en sus sillas del coro para el canto de los salmos “salvo los mançebos que están so la disciplina del maestro”<sup>25</sup>. Del mismo modo quedó fijada la asistencia obligatoria a las Horas que eran cantadas al facistol, misa, Maitines y Vísperas: “cantando por el libro mayormente los mançebos, e los que no saben de coro lo que se canta”; en el canto de los salmos se detalla y precisa la necesidad de pronunciar bien los versos, con las cesuras media y final cantadas sin detención en las sílabas finales “e no comiença el un coro su verso fasta quel otro acabe el suio”. La información que nos proporciona este texto en cuanto a la partición del canto en el Oficio Divino, entre otros detalles de importancia, es muy significativa. Conocemos que tanto los Maitines como el resto de Horas –excepto la Sexta– eran siempre solemnemente cantadas en las festividades de dos y cuatro capas, como también lo eran la Misa mayor, Vísperas y Completas con su Salve<sup>26</sup>.

Encontramos regulado con exhaustividad todo lo relacionado con el cantor, el corrector de coro,<sup>27</sup> lo correspondiente a la figura del hebdomadario o semanero y también “el versiculario” y el lucernario. El “oficio de cantor” queda descrito en dos capítulos consecutivos, bien entendido que el término designa aquí al sochantre y al salmista como cantores de oficio formados “según arte”, generalmente clérigos asalariados no necesariamente hermanados con la Orden. A pesar de que resulta difícil su localización exacta en el coro, el cantor (entiéndase sochantre) contaba con un puesto concreto “encima de todas las sillas baxas en el banco que esta entre las dos sillas fronteras al facistol e los cantores las fiestas”<sup>28</sup> y realizaba su trabajo vuelto hacia el altar o en medio del coro. El sochantre era responsable de:

1. Levantar los himnos en todas las Horas, excepto el Invitatorio.
2. En los Oficios Menores de Nuestra Señora, comenzar en el coro opuesto al del semanero.

<sup>25</sup> Capítulo 4, M.1653: f. 2.

<sup>26</sup> Capítulos 5 a 7, M.1653: ff. 2 y 2v.

<sup>27</sup> Sólo hemos encontrado una referencia relacionada con este cargo a nombre del *Licenciado Diego Salcedo*. Ordenado el 17 de marzo de 1657, y en 1659 tiene 27 años; véase *Relación de los religiosos de los conventos de Santiago de Uclés, San Marcos de León, y Santiago de la Espada de Sevilla, en 1659*. BNE. Mss/11279: f. 169v.

<sup>28</sup> Capítulo 9, M.1653: f. 3.

## LA MÚSICA EN EL CONVENTO DE SANTIAGO DE UCLÉS (CUENCA): VESTIGIOS DOCUMENTALES

3. Comenzar el Introito, Kiries, Gloria (*et in terra pax*), *Patrem omnipotentem*, Ofrenda, *Sanctus Benedictus*, *Agnus post Consacrationem*.
4. En las fiestas de cuatro capas, cantar el Alelluia y un verso “e sean los mas ançianos”.
5. Cantar todos los versos del Tracto “de dos en dos”.
6. Levantar el canto en los responsos en Maitines.
7. Dar comienzo al Invitatorio del oficio ferial.
8. Cantar las Horas en fiestas de cuatro capas.
9. Cantar las Horas en fiestas de dos capas Vísperas, Maitines y misa en todas las pasiones.
10. Cantar el primer y último verso de los Maitines.
11. Registrar todo lo que se ha de cantar.
12. Poner los libros de coro abiertos, con tiempo “porque no revuelvan folios e fagan ruido cuando se fase el oficio divinal”<sup>29</sup>.

Correspondía a los versicularios la participación en los cantos siguientes:

1. Invitatorio.
2. Versetes y comienzos de antífonas en el Oficio menor de Nuestra Señora.
3. Todos los “responsetes” y versos de las Horas.
4. Entonación del Gradual en la misa.
5. Canto del verso, *ex parte contraria* al semanero, según el día.
6. Volver las hojas de los cantorales.
7. Cerrar los libros y guardarlos en su lugar.
8. Decir el Invitatorio individualmente en el oficio menor y Maitines de Nuestra Señora “en medio del coro siempre al facistor”.
9. Cantar el verso del Gradual “despacio e con reposo e estén juntos a la par en medio del coro porque se oyan e ayuden”<sup>30</sup>.

Tanto los cantores como los versicularios tenían sitios reservados en el coro “porque se diga ordenadamente de cada parte de lo que han de decir en medio del coro e ellos e los cantores mientras se fase el oficio guarden sus lugares”<sup>31</sup>. Quedó estipulado que el Invitatorio del oficio mayor, con intervención de cantores y salmistas, no se realizaba desde las sillas si no situados entre el facistol y el vallado, para evitar que la intervención de los órganos impidiera la comprensión del texto que era cantado. Los retrasos al coro, la falta de recogimiento, falta de orden en la disposición de las sillas, o cualquier incumplimiento de las estipulaciones por parte de los conventuales, cantores o versicularios, eran causa de

<sup>29</sup> Capítulo 9, M.1653: f. 3.

<sup>30</sup> Capítulo 9, M.1653: f. 3.

<sup>31</sup> Capítulo 10, M.1653: f. 3v.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

penitencia, el grado oscilaba desde la imposición de abstinencia en el refectorio hasta la reclusión: “El que no proveyere la lición e el canto e los otros oficios a su cargo no beba vino aquel día o faga otra penitencia segun su contumacia a disposición del prior”<sup>32</sup>.

También fue regulada la intervención de los órganos en los Oficios –respetamos aquí el plural del original– con el objetivo de aportar solemnidad en las festividades destacadas y favorecer el descanso de los cantores en las muy dilatadas funciones litúrgicas. Su ejecución o manipulación, fuera de los días y horarios establecidos, estaba prohibida a todo aquel que no tuviere licencia directa del prior. Igual que el canto fue regulado el órgano, instrumento que era tañido en todas las fiestas de dos y cuatro capas en los siguientes momentos:

1. Vísperas (himno, magnificat, *Benedicamus Domino*).
2. Completas.
3. Himno *Nunc dimittis*.
4. Maitines (himno de inicio).
5. *Te Deus laudamus*.
6. Laudes (himno, *Benedicamus Domino*).

En la Misa el órgano intervenía en:

1. *Kiries*.
2. *Gloria in excelsis* (un verso los órganos y otro el coro).
3. Responso.
4. Ofrenda (cuando se canta Credo, *Sanctus*, *Agnus*, e *Ite missa est*).

Una anotación interesante viene a matizar un tópico musicológico, muy extendido, que aseguraba la prohibición de tañer órganos y cantar canto de órgano (polifonía) desde los domingos de Septuagésima y Adviento hasta Resurrección, cuenta aquí con la excepción del uso santiaguista:

En esto que dice aquí que los domingos de adviento no se tañan órganos lo has de entender de esta manera, que después de dichos los sanctus se tañen hasta que se alza la postrera vez el Corpus Xpto ansi lo tiene el ordinario y así se usa y guarda comúnmente en nuestra orden<sup>33</sup>.

El resto de los sábados y domingos del año, especialmente en la celebración de Nuestra Señora, eran tañidos en Vísperas y misa –del mismo modo que en las octavas– pero no a

---

<sup>32</sup> Capítulo 12, M.1653: f. 4.

<sup>33</sup> Capítulo 30, M.1653: f. 10.

Completas ni Maitines “esto se guarde mirando que en todas las cosas que se ovieren de tañer digan un verso los órganos e otro el coro”<sup>34</sup>.

El capítulo de excepciones fue amplio. Los órganos no participaban en el Credo “El Credo nunca se ha de decir con órganos ni a versos ni en otra manera mas siempre lo canten todos juntos e no a coros salvo quando dicen en el credo romano que los dos dicen un verso e responde todo el coro junto”; tampoco el Gloria “la Gloria no se diga a versos sino todos juntos la digan salvo quando se dice con los órganos que dicen un verso e todo el coro responde otro e quando el sacerdote comienza el alzar e Credo o Gloria, No han los del coro responder fasta quel cantor e cantores digan Pater omnipotente et intra pax eos”, con la excepción escrita que afectaría al tiempo de Resurrección “quando dicen la gloria de nueve lecciones que un coro dice un verso y el otro coro otro”<sup>35</sup>. En todo tiempo el órgano tañía *Te Deum laudamus* en *Te ergo quaesumus*: “fasta el fin el alçar de la ostia e de caliz en todas las misas conventuales”, añadido el precepto de que cada vez que el prelado celebrase misa conventual los cantores debían “bajar” vestidos con capas y cetros. Es interesante resaltar que los órganos tenían que esperar a que cesara el toque de campana de la segunda señal de Vísperas y Maitines y la tercera señal de la misa por ser liturgias celebradas en el altar mayor<sup>36</sup>.

### 3.3. LA MÚSICA EN LAS CONSTITUCIONES SINODALES DE 1578

Los seis volúmenes en que fueron escritas las Constituciones Sinodales del Priorato de Uclés en 1578, son parcos en cuanto a noticiar la regulación de la música ni los músicos, ajustándose a lo anteriormente regulado el año de 1505, ceremonias que fueron modificadas, ajustadas y acordadas por Pío V respecto al misal y breviario y puntualmente cumplidas en el convento de Uclés y todas las iglesias del priorato:

Yten mandamos SS. A. que en nuestro convento todos los días del año se canten en las missas que se dixeren cantadas la gloria y el Credo si se ouiere de decir y la Prefaction y Pater Noster con todo lo demás que conforme al ordinario se deue de decir cantado y en las demás iglesias de nuestro priorato se cante lo suso dicho en las missas mayores de los días de Pascua domingos y fiestas de guardar y no se diga missa cantada antes de la mayor.<sup>37</sup>

De gran interés musical resulta la *Constitución 13*, directamente relacionada con las representaciones del Corpus y, sobre todo, los villancicos de Navidad, al incluir en sus textos distintos personajes cómicos o satíricos, incluso danzas que no siempre parecían bien a los cabildos o priorales. En esta constitución consta la prohibición de hacer tales representaciones sin haber pasado antes la censura del prelado:

<sup>34</sup> Capítulo 31, M.1653: f. 10v.

<sup>35</sup> Capítulo 30, M.1653: f. 10v.

<sup>36</sup> Capítulo 31, M.1653: f. 11.

<sup>37</sup> *Constituciones sinodales del priorato de Uclés, de la Orden de Santiago, que presidió Diego Aponte de Quiñones, hechas en 1578*. AHN. Códices, L.947: f. 66.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

En algunas yglesias de nuestro priorato se suelen so color de solepnizar las fiestas hacen algunas representaciones y remembranzas de la quales se han seguido inconvenientes de yrreverencia y a un escandalo en algunas personas ignorantes e no muy instruidos en las cosas de la fee con las profanidades e cosas inconsideradas que en ellas se inxieren e recitan, por tanto instituimos y mandamos a todos los curas clérigos y personas religiosas que de aquí adelante no dexen representar en sus yglesias representaciones algunas syn que primero nos ayan sido mostradas para que nos veamos si conuiene y demos licencia para ello. So pena de excomuni3n a cada uno que la representare o consintiere que contra lo arriba dicho se representaren, e si los mayordomos de las tales yglesias gastaren alguna cosa de las fabricas en las tales representaciones caygan en la misma pena y mas no les sea resecebido en quenta ny descargo lo que ansi ouieren gastado, y en la representacion no se pueda introducir personaje de fraile ni ermitaño ny de otra persona de jerarquía eclesiástica especialmente para cosas profanas y desonestas so pena de excomunion<sup>38</sup>.

Ha sido a partir de una pesquisa sobre los villancicos que he conseguido verificar la existencia de una capilla musical en la iglesia del convento de Uclés a mediados del siglo XVII, estudio que permanece a la espera de mayor concreci3n y ampliación. La documentación no permite por el momento determinar su inicio, si bien no debió ser demasiado numerosa y con predominio de las voces sobre los instrumentos que, suponemos, estuvo limitado al uso de los órganos con algún baj3n ańadido. Como primicia, fue su maestro en 1666 Jos3 de Rocalanza, músico historiográficamente desconocido que, hasta el momento, es el 3nico maestro de capilla del convento que ha sido documentado<sup>39</sup>. La informaci3n aparece en un impreso con las letras de siete villancicos, cuadernillos que se acostumbra repartir en iglesias y catedrales entre los asistentes a los Maitines de la Pascua de la Natividad.<sup>40</sup> En su 3poca la importancia de los villancicos radicaba en sus letras, divulgadas para refuerzo de la fe, consideradas lecciones de teología y ejemplos de generosidad, tolerancia y cordura; con esta consideraci3n se conservaban los cuadernillos que eran repartidos en las funciones de Maitines para releerlos –aquellos que sabían leer– al calor del hogar y rememorar sus personajes.

<sup>38</sup> AHN. C3dices, L.947: ff. 71v-72.

<sup>39</sup> *Villancicos que se cantaron en el Sacro Convento de Seńor Satiago del Espada de Ucl3s, la noche del Nacimiento de nuestro Seńor y Redentor Iesv Christo, el ańo 1666. Siendo Maestro de Capilla Joseph de Rocalanza*. BNE. Sig.: VE/1202/10.

<sup>40</sup> Las ocho p3ginas en 4º del cuadernillo referenciado contienen los siguientes 3ncipits textuales: Villancico I: *A la escuela, Chiquito, Dońoso*; Villancico II: *Al zagal que naci3 en Belen oficio le d3n*; Villancico III: *Oygan, atiendan, miren un poco, que esta noche en los Maitines, se alegr3 los Serafines, y todo el mundo est3 loco*; Villancico IV: *Tolibiyo, Bartolo, Siolo, vamo a Bel3, que ha nacido turo el bien*; Villancico V: *Al sastre de Nuessa Aldea oy ha mandado el Concejo, que por quenta suya vista, al Hijo del Carpintero*; Villancico VI: *Atenci3n al prodigio mas raro del amor, en quien se v3 lo infinito limitado*; Villancico VII: *Ha cara de roça, cara de Plata, ha cara de perlas, cara de Pasqua*. V3ase tambi3n el an3lisis de las correspondencias textuales entre el villancico de negro *Tolibiyo, Bartolo* que fue representado en Toledo en la Navidad de 1655 y el ucles3no de 1666 en Pujol y Coll, 2015, p. 128.



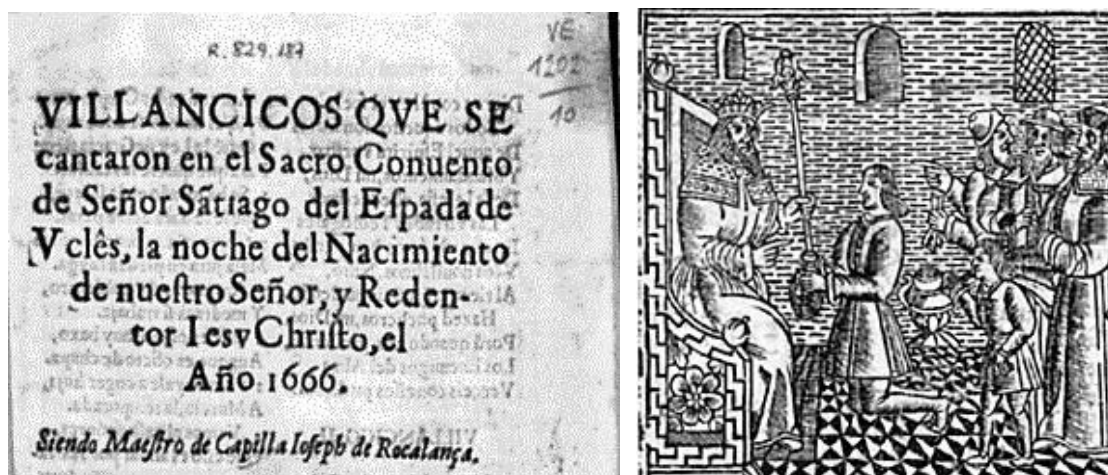


Fig. 6: Izquierda: Folio inicial del cuadernillo; Derecha: Folio final. Grabado que representa al Rey imponiendo a un caballero el hábito de la Orden de Santiago.

(BNE. Sig.: VE/1202/10)

### 3.4. LA MÚSICA EN EL SÍNODO DE 1741

A comienzos del siglo XVIII la bonanza económica del convento uclesiense se hace palpable. En 1716 el mayordomo don Manuel de Gamboa referenciaba los avances introducidos tanto en obras como en mobiliario religioso, con la inclusión de dos pilas de alabastro, las dos estatuas del altar mayor “que se trajeron de Valencia”, rejería y la escalera principal<sup>41</sup>. Igualmente importante para el conocimiento del estado en que se encontraba el canto y la música fue el sínodo del Priorato de Uclés convocado el 8 de abril de 1741 y celebrado en la parroquia de Santiago de la localidad de Santa Cruz de la Zarza el 21 de mayo del mismo año, siendo prior don Diego Sánchez Carralero, predicador del Rey y miembro de su Consejo<sup>42</sup>. El sínodo no sólo fue relevante en cuanto a la presencia de la música en el propio ceremonial, también porque fue regulado su funcionamiento en las propias constituciones sinodales, documentos que no sufrieron modificación sustancial hasta Diecinueve finisecular:

El sínodo ahora analizado fue similar al último, celebrado en 1578 siendo prior don Diego Aponte de Quiñones. El día 21 de mayo de 1741, a las seis de la mañana y previo el toque general de campanas, se inició la procesión del capítulo eclesiástico, todos cubiertos con sobrepellices y colocados en dos filas se dirigieron al encuentro del prior para acompañarle desde su aposento hasta la iglesia de Santiago de Santa Cruz; la comitiva estuvo precedida de “música de ministriles”. Llegados a la iglesia “tocaron los órganos y campanillas”. Fue oficiada misa de Espíritu Santo “y interin de la Missa se tocaron los órganos, y cantó la música en el coro diferentes motetes”<sup>43</sup>. Finalizada la misa dio comienzo

<sup>41</sup> AHN, AHT, Leg. 7054. Año 1716. Cita en Jiménez, 2018, p. 393.

<sup>42</sup> *Constituciones sinodales del Priorato de Santiago de Ucles. Nullius Diocesis, hechas, y publicadas en synodo, que se celebró en la Iglesia Parroquial de Santiago de Santa Cruz. Año 1741. Por el Ilustrissimo y Reverendissimo Señor Dr. D. Diego Sanchez Carralero, Prior de dicho Priorato, predicador del Rey nuestro señor, y del Consejo de su Magestad.* Murcia: Felipe Diaz Cayuelas Impr., 1742. [En adelante CS.1741].

<sup>43</sup> CS.1741: f. 71(D).

### JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

la procesión hasta el sitio donde se iba a celebrar el sínodo, para ello tras la entonación inicial del prior fueron cantados los cuatro primeros versos del himno *Veni Creator Spiritus*; a continuación la antífona *Exaudi* respondida por los cantores y el coro con el salmo *Salvum me fac Deus*; a la finalización el prior ocupó su silla central. Acabadas las oraciones *Ad sumus Domine* y *Omnipotens Sempiternae Deus* entonaron los cantores la letanía previa al sermón del prior que daba paso al himno *Veni Creator*; finalizado éste los celadores hacían salir de la iglesia a los asistentes ajenos a la convocatoria. Finalizada la sesión:

Paso su señoría a el altar, y interin se abrieron las puertas, y habiendo dado la bendición solemne a todos los presentes [...] y dicho el psalmo Laudate Dominum omnes gentes, baxó a el sitio de en medio en que hizo oración, y tañéndose los órganos, y con repiques festivos de campanas y con el mismo acompañamiento que había venido se volvió a su posada y en esta forma se concluyó la primera sesión<sup>44</sup>.

El sínodo finalizó el miércoles 24 de mayo después de siete intensas sesiones de la misma forma y con idéntico ceremonial que el primer día con el añadido de una procesión solemne de acción de gracias. Se constata la presencia e importancia de la música tanto en los actos litúrgicos como en los civiles:

Y su señoría en la forma y con el acompañamiento y repiques solemnes de campanas, y música, volvió a su posada [...] y se despidieron con lo que se finalizaron todas las acciones y sesiones de esta Synodo<sup>45</sup>.

### 3.5. LA MÚSICA EN LAS CONSTITUCIONES DEL PRIORATO DE UCLÉS DE 1741

La información contenida en este documento es clave para conocer el momento y la manera en que la música orgánica interaccionaba con la vocal y viceversa. De los seis libros que componen las Constituciones establecidas por el sínodo uclesño, el segundo de ellos contiene en sus títulos VI y IX la regulación de la práctica del canto y del uso de los órganos en las celebraciones litúrgicas del convento. El objetivo de esta regularización fue uniformizar la usanza “según derecho” y asegurar una misma práctica en todos los conventos de la Orden, en función también de los precedentes establecidos en 1578. Así es establecido en relación con el canto eucarístico:

Que por ningún motivo se omita el cantar a la letra, y no con los órganos alternados en las misas cantadas, el Credo, Prefacio, y Pater Noster, y en las misas de Requiem, y otras, que no tuviesen Credo, se cante siempre el Prefacio, y Pater Noster, y en ninguna se

<sup>44</sup> CS.1741: f. 78(I).

<sup>45</sup> Conclusión y testimonio de verdad rubricado por el notario secretario del sínodo, don Antonio Tardillo. CS.1741: f. 78(I).

omita el cantar o por letra o alternado con los organos, los Kiries, Gloria, los Sanctus, hasta el Ossanna in excelsis, inclusive<sup>46</sup>.

Prueba indiscutible de la consideración que los religiosos santiaguistas daban a la música fue la inclusión en este sínodo el título particular IX, denominado *De Cantu, Musica, & Órgano*. Su constitución primera establece que la inclusión del canto, la música y los órganos en la Iglesia fue “para solemnizar los Oficios Divinos, y atraer a los Fieles á mayor devoción, y encender los corazones en meditaciones celestiales”. De esta manera con esta “santa introducción” se regula el uso del canto llano y se obliga a tener libros de canto destinados para ello además de otros puntos de gran interés: “y en qué forma pueden los Seglares exercer en el Coro, y Processiones, el oficio de Cantores, y Músicos, y lugar que han de tener”<sup>47</sup>.

El mandato de cantar en el coro, misa y procesiones todo lo preceptuado en el ceremonial romano con toda modestia, gravedad y pausa obliga a decretar su aprendizaje obligatorio, para lo cual eran necesarios músicos expertos en la práctica de la disciplina cantollanística tanto en lo técnico como en lo funcional: “tengan obligación de aprehenderle todos los clerigos de nuestro distrito, y no se ordenen en Orden Sacro sin saberlo”<sup>48</sup>. Es obvio que un facistol de la talla del ucleseno precisaba de cantorales en consonancia, libros que en Uclés existían en número y tipología suficiente para cumplir con la liturgia, circunstancia que no debía de darse en lugares con menores rentas: “en todas las Iglesias tengan Libros de dicho canto, en que estén apuntadas por solfa todas las cosas sobredichas, según la posibilidad de cada vna”. Los conocimientos musicales en todo tiempo han requerido de especialistas de diferentes clases, cantollanistas, cantores, salmistas, sochantres, ministriles, organistas, que no siempre estaban ordenados *in sacris*. Los sinodales tuvieron en consideración esta circunstancia, sobre todo para no encontrarse con escasez de este tipo de oficiales que iban y venían sólo a golpe de doblón según su habilidad y fama:

Permitimos, que puedan entrar á cantar en el Coro, y Processiones, y demás Oficios Divinos los Legos, que sean peritos en el canto, y musica, con tal que vsen en semejantes funciones de habito clerical, y sobrepelliz; y que no estén en el Coro, ni vayan en las Processiones incorporados; ni estén en los asientos, y filas con los Eclesiasticos, sino es en medio, juntos y vnidos después de la Cruz, ó delante del Fascistol<sup>49</sup>.

El uso de los órganos queda precisado en la Constitución II donde se establece su existencia, ubicación y la regulación del tiempo y momentos en que se habían de tañer. Su uso era anual con excepción de las misas y Oficios exequiales, Adviento y Cuaresma, según lo estipulado en el ceremonial romano. También tañían los órganos en las visitas y actos con participación de maestros, priores, reyes y príncipes e infantes. La posición de los órganos

<sup>46</sup> CS.1741. LII, Tit. VI, Constitución XIII: ff. 168-169.

<sup>47</sup> CS.1741. LII, Tit. IX, Constitución I: f. 192.

<sup>48</sup> CS.1741. LII, Tit. IX, Constitución I: f. 192.

<sup>49</sup> CS.1741. LII, Tit. IX, Constitución I: f. 193.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

“en sitio contiguo al coro” con la obligación de que en la parte inferior no fueran construidos capilla ni altar en que se celebrara la Eucaristía<sup>50</sup>.

En cuanto al repertorio utilizado, la Constitución III ciñe las músicas a aquellas que sirvan en alabanza de Dios, sin diversiones ni profanidad “Que en los órganos no se toquen canciones, ni otros tañidos profanos, y que siempre se tañan seria, modesta, y piadosamente”. Es relevante que aunque se mencionan tanto al organista como al sacristán, se haga hincapié en esta última figura a la hora de imponer penas por contravenir la norma en la manera de tañer el órgano “los curas no permitan cosa en contrario, baxo la pena de vn ducado cada vez al Sacristán que lo contrario hiciere, y al Cura que lo permitiese, aplicado a la fabrica de la Iglesia”<sup>51</sup>. En cuanto a la intervención del órgano quedaba circunscrita a las establecidas por el ceremonial con el añadido de bautismos y velatorios siempre que lo solicitasen y pagasen los correspondientes derechos. En cuanto al género y estilo queda claramente circunscrito a lo establecido para la música del templo:

Y en ningun tiempo toquen tañidos, passadas, ni canciones, que digan indecencia, lascivia, chanza ó risa, ni cosa alguna profana, sino es siempre sean tañidos serios, modestos, píos, y religiosos, y que sean dignos de oírse en lugar tan sagrado, y de mixturarse con los Divinos Oficios, y Sagrados Misterios<sup>52</sup>.

La regulación del resto de músicas, práctica del canto figurado (canto de órgano) y su combinación con instrumentos, es introducida en la Constitución IV. En dicho apartado se admite el uso del género polifónico-instrumental siempre que no utilice cantos ni melodías profanas o indignas del templo y siempre bajo la supervisión del prior. Incluimos, por su interés musicológico, el texto completo:

Que toquen, y canten con seriedad voces modestas en forma, y modo intelligible y piadoso, acomodado á las divinas alabanzas, y que mueva á los Fieles á compuncion, y devoción, guardando y observando en todo lo establecido nuevamente por los Summos Pontifices; de suerte, que no se canten, ni toquen tañidos, ni canciones confusas, teatrales, o bélicas, ni suene cosa profana en las palabras, en las voces, ni en el modo, ni pronuncien cosa alguna indecente, ajena de la modestia, disciplina, y decoro Ecclesiastico; ni canten cosas viles, baxas, fabulosas, ó poco modestas, ni otras cantinelas, villancicos, letras, ó satiras en lengua vulgar, aunque sean espirituales, y aunque sean en el día del Corpus, o Noche Buena, víspera de Navidad, sin que sean vistas, y aprobadas por Nos, ó quien nuestras veces tenga; y ninguna cosa canten, ni toquen, que no sea conveniente al Oficio Divino que se celebra, ó sagrada función que se solemniza, pena de dos ducados, aplicados á la Iglesia, y otras a nuestro arbitrio<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> CS.1741. LII, Tit. IX, Constitución I: f. 193.

<sup>51</sup> CS.1741. LII, Tit. IX, Constitución I: f. 194.

<sup>52</sup> CS.1741. LII, Tit. IX, Constitución I: f. 194.

<sup>53</sup> CS.1741. LII, Tit. IX, Constitución I: ff. 194-195.

#### 4. EXTRAVAGANCIA MUSICAL ENTRE LA CATEDRAL DE CUENCA Y EL CONVENTO DE UCLÉS (SIGLOS XVI Y XVII)

Como era de esperar entre instituciones no del todo independientes, las referencias que acreditan la existencia de relaciones musicales estrechas entre el convento de Uclés y la catedral de Cuenca no son abundantes. A pesar de ello las actas capitulares conquenses son concluyentes en cuanto a significar cuáles fueron las peticiones musicales llegadas desde la iglesia uclesense, en mayor medida durante el siglo XVI.

Los dos primeros autos corresponden a dos años sucesivos de 1548 y 1549, con fechas 16 de junio y 17 de julio respectivamente, en ellos el cabildo, a petición del prior de Uclés, da licencia a los ministriles: “Este dicho día los dichos señores dean y cabildo dieron licencia a los ministriles por seys días en que entre en ellos el día de Santiago para que vayan al convento de Ucles a tañer”<sup>54</sup>. Este tipo de colaboraciones no sólo incluía el refuerzo en las liturgias y Oficios de la festividad, los ministriles también participaban en procesiones, actos y fiestas civiles, casi siempre con cargo al erario de juntas, cofradías o ayuntamientos locales. En este contexto se explica perfectamente el dato aportado por María del Carmen Casas ya apuntado por Pelayo Quintero: “Solamente he encontrado una anotación referente a pagos a ministriles, pero no por parte del Monasterio, sino que fue la villa de Uclés la que hizo un pago a estos músicos, por un importe de 1618 maravedíes” (Casas, 2003, p. 67)<sup>55</sup>.

Mayor intensidad recogen las actas en la década comprendida entre 1560 y 1570, fechas en las que son frecuentes las licencias extravagantes a ministriles y cantores de la catedral. En 1560 el cabildo conquense permite de nuevo a los ministriles acudir a la fiesta de Santiago<sup>56</sup>; en 1565 se concede este permiso “despues que hayan servido en la procesion al hospital de Santiago desta çibdad”<sup>57</sup>; en los tres años consecutivos de 1567 al 1569 el permiso para ir a Uclés se hace extensivo también a los cantores:

Los dichos señores dean y cabildo dieron licencia a los ministriles de la dicha iglesia para que vayan al conuento de Ucles a la fiesta de Santiago proximo venidero e lo mismo a Juan del Amo e Manuel tiple, cantores de la dicha iglesia, esto por quanto asi ha sido pedido y suplicado por parte del prior y convento de Ucles la cual licencia les dieron por seys días<sup>58</sup>.

Destacamos la figura del cantor contralto Pedro de Castro que fue recibido en la catedral de Cuenca en 1561 de forma interina. No sabemos con certeza la naturaleza de este cantor a pesar de la licencia capitular que le fue concedida para trasladar su familia desde Uclés a Cuenca: “Este dicho día los dichos señores dean y cabildo dieron licencia al contralto Castro por un mes para ir por su mujer a Ucles”<sup>59</sup>. En septiembre de 1563 le es incrementado el salario en veinticuatro fanegas de trigo hasta el 3 de mayo del año siguiente en que se

<sup>54</sup> E-CU, AC. 17 julio de 1548: f. 44v.

<sup>55</sup> La fecha del pago de referencia se desconoce.

<sup>56</sup> E-CU, AC. 29 junio de 1548: f. 31.

<sup>57</sup> E-CU, AC. 18 julio de 1565: f. 34v.

<sup>58</sup> E-CU, AC. 18 julio de 1567: 39. También en AC. 9 julio 1568: f. 39.

<sup>59</sup> E-CU, AC. 16 octubre 1561: f. 58.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

despidió para marchar a la seo de Valencia. Su regreso a la catedral conquense fue negociado por el deán, Constantino del Castillo y por el cantor Juan Verín, en función de la comisión dada por el cabildo. Su asiento definitivo fue el 30 de junio de 1565 asignándole salario salmista:

Los dichos señores dean y cabildo resolvieron para el seruicio de la dicha Iglesia a Pedro de Castro contralto al cual le asignaron por salario en cada un ano cinquenta y cinco mil maravedies y seys cahices de trigo por sus tercios y el dicho Pedro de Castro acepto el dicho seruicio y se oblige en forma publica se cumplir lo que a su cargo a y hazer dello scriptura bastante y los dichos señores lo firmaron con sus rubricas acostumbradas en el probado de los autos capitulares de que doy fe <sup>60</sup>.

En 1568 y 1569 la solicitud de extravagancia es realizada mediante la intermediación de los canónigos Marquina y Morcillo. El cabildo aprueba aumentar de dos a cuatro los cantores que, en esta ocasión, se desplazaron hasta Uclés:

Este dicho día los dichos señores dean y cabildo trataron y platicaron sobre que vayan los ministriles y quatro cantores al convento de Ucles el día de Santiago que viene y se resolvieron con que fuesen los que el señor dean dixere que vayan conforme a otros años pasados <sup>61</sup>.

Desconocemos las causas de la centuria de silencio abierta en los autos conquenses con relación a Uclés, desde 1569 hasta 1678. El hecho pudo deberse a múltiples circunstancias: en primer lugar, la ausencia de noticias en las actas explicaría que los músicos conquenses podrían haber participado en la festividad santiaguista sin licencia capitular<sup>62</sup>; segundo, que los cantores y ministriles hubieran llegado a Uclés desde cualquier otro lugar que no fuera Cuenca; por último, que se hubiera consolidado un grupo de cantores propio. En este tercer supuesto la capilla de música habría evolucionado en consonancia con las mejoras desarrolladas en la iglesia del convento este periodo, esto es, la construcción del retablo de Francisco García Dardero, finalizado en 1668; el levantamiento de edificaciones contiguas; la realización de las pinturas de Francisco Ricci en 1670, además de las mejoras en las capillas, estatuas, imágenes y ornamentación general. En este sentido refieren las capitulares conquenses del año 1678 un dato desconocido para la historia musical del Real Convento de los frailes de Santiago de Uclés: la licencia otorgada a un nutrido grupo de

<sup>60</sup> E-CU, AC. 30 junio 1565: f. 31v.

<sup>61</sup> E-CU, AC. 24 junio 1569: f. 25.

<sup>62</sup> Es posible que la respuesta no sea única y que la causa final fuera la unión de múltiples circunstancias. Entre ellas cabe el caso de que se tratara de una actividad irregular, por tanto, no constatada: “Habiéndose tratado en el Cabildo como en algunas ocasiones diferentes músicos de la capilla se han ausentado de esta ciudad sin pedir licencia al Cabildo y perdonándoles a los que han hecho la falta que han tenido para adelante se acordó que se notifique al maestro de capilla que en constándole que cualquiera músico se va fuera sin llevar licencia expresa del Cabildo inmediatamente dé cuenta al Cabildo para que ponga remedio en ello. [margen: entregase un tanto de este acuerdo al maestro de capilla”. E-CU, AC. 18 julio 1668: f. 91v.

músicos de la capilla de la catedral de Cuenca para desplazarse a esa localidad los días 11, 12 y 13 de septiembre de este mismo año, con motivo de los actos de sacralización del nuevo retablo. Pensamos que este aporte de músicos de refuerzo posibilitó ampliar el repertorio con nuevas obras polifónicas y también la participación de los ministriles en los actos civiles:

Para la fiesta de la colación del Santísimo Sacramento por haber hecho un retablo nuevo y suplica al Cabildo se sirva de darle licencia al dicho don Roque [Roque Caja, organista] y a don Francisco Gurupegui, Francisco Redondo, Francisco Rodríguez, Eugenio Trillo y Vicente de Espinosa, Domingo Castillejo y José Garcia infante de coro para ir a esta fiesta en que recibirá merced y habiéndolo conferido y votado el Cabildo acordó que se les da la licencia que piden no haciendo falta en esta Santa Iglesia para el día del nombre de María<sup>63</sup>.

También llegaron procedentes de Uclés algunos jóvenes para ingresar como infantes en el Colegio de San José de Cuenca. Aunque su desarrollo será motivo de mayor detención en un próximo estudio *ad hoc* adelantamos el caso de Juan Agustín Sánchez, que a pesar de su edad fue recibido por infante de la catedral de Cuenca en atención a su habilidad y formación previa, o “principios de músico”, tal y como dice el propio auto:

Habiendo avisado el maestro de capilla entró en la sala y dijo que Juan Agustín natural de Uclés, que es un muchacho de hasta quince años y tiene principios de músico desea entrar por infante de coro en el Colegio de San José y que él lo ha examinado y le parece a propósito y dado licencia el Cabildo entraron para que se vuelva a examinar y habiendo entrado y cantado algunas letras por el Cabildo fue aprobado y mandado que se reciba en el dicho Colegio a quien se le asista con lo mismo que se hace a los demás infantes de coro que están en él<sup>64</sup>.

## 5. OTROS INDICIOS Y RELACIONES (SIGLOS XVIII-XIX)

La práctica musical continuó asentada en el convento de Uclés durante los siglos XVIII y XIX. La escasez general de voces de calidad con experiencia suficiente, capaces de integrarse con eficacia a grupo establecido de cantores fue, en todo tiempo, una preocupación para las instituciones religiosas. A pesar del trasiego de cantores y músicos anteriormente registrado, el Convento contaba con personas hábiles para desempeñar la actividad cantollanista. Lanzados en todo momento a la captura de buenos músicos, el 7 de septiembre de 1764 el obrero de la catedral de Cuenca, don Manuel del Valle, que había sido comisionado para encontrar cantores con que nutrir el coro de salmistas, comunica al cabildo que le había llegado noticia de un salmista del convento de Uclés, que estaba asalariado con doscientos

<sup>63</sup> E-CU, AC. 30 julio 1678: f. 73.

<sup>64</sup> E-CU, AC. 12 julio 1687: f. 69. Este infante aparece consignado entre la lista de colegiales referenciados en la visita realizada por don Francisco Benito Colodro en 1691: *Juan [Agustín] Sánchez, natural de Uclés, de edad de 18 años y ha cuatro que está en el Colegio*; véase este auto en E-CU, AC. 24 julio 1691: f. 45v.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

ducados, para que se acordara si procedía llamarlo para ser examinado ya que contaba con algunos elementos en su contra:

Y según los informes parece tener buenos bajos pero no altos que no está muy diestro en canto llano ni lo juzgan capaz para gobernar el coro y que le paga el convento hasta 200 ducados de renta: sobre que espera dicho señor orden de si le avisara que venga: y el cabildo habiendo votado acordó que dicho señor obrero le dé aviso para que venga a ser oído y que en caso de recibirlo se le dará ayuda de costa<sup>65</sup>.

Las pruebas del salmista llamado Miguel Villalba “natural de la villa de Uclés” tuvieron lugar en la catedral conquense tras la presentación del correspondiente memorial y demostración de la calidad de su voz. Tras el examen fue admitido por un año de prueba, con un salario de ciento sesenta ducados y obligación de ampliar su aprendizaje:

Y el cabildo enterado de que la voz es buena según se ha experimentado en el ejercicio que ha hecho en el coro esta mañana y que no está bastante instruido en canto llano para oficiar por si, habiendo votado acordó que por un año quede recibido y pueda entrar al coro a habilitarse señalándole para su manutención 160 ducados en fábrica y que de este acuerdo se da cuenta a su ilustrísima por el señor obrero para si se conforma con él<sup>66</sup>.

Era muy común que una contratación tuviera cierto efecto llamada. Así, pocos días después de la admisión de Miguel Villalba, el deán presenta al cabildo otra solicitud presentada por un salmista también procedente de Uclés, de nombre no explicitado, quien tras haber sido examinado en el coro esperaba la resolución sobre su admisión: “Y el cabildo habiendo votado acordó no admitirlo por cuanto la voz no es correspondiente para este coro y dio comisión al señor obrero para que a su arbitrio lo gratifique y dé la ayuda de costa que le parezca”<sup>67</sup>.

En la revisión de este trasvase de salmistas encontramos el caso del salmista procedente de Aliaga (Zaragoza), llamado Juan Bellido, que fue recibido en la catedral de Cuenca el 20 de junio de 1774, con salario de ciento ochenta ducados anuales a pesar de no estar todavía tonsurado<sup>68</sup>. Este cantor, que había quedado exento y liberado de la quinta según una real cédula que fue comunicada por el conde de Riela, solicitó del cabildo conquense un aumento de salario en 1775 para ayudar el sustento de su padre, apoyándose en que se instruía en canto llano y órgano; no tenemos constancia de que éste aumento hubiera sido aprobado<sup>69</sup>. En 1779, el cantor solicita congrua para consagrarse al sacerdocio que, en este caso particular, ascendió a setenta y dos escudos aragoneses, asignación que fue aprobada y perpetuada en

<sup>65</sup> E-CU, AC. 7 septiembre 1764: f. 74v.

<sup>66</sup> E-CU, AC. 20 septiembre 1764: f. 77v.

<sup>67</sup> E-CU, AC. 19 noviembre 1764: f. 98v.

<sup>68</sup> E-CU, AC. 20 junio 1774: f. 59v.

<sup>69</sup> E-CU, AC. 10 julio 1775: f. 74.



su salario de fábrica<sup>70</sup>. No se conocen las causas por las que un mes más tarde el cabildo acepta el abandono de Bellido como salmista para ir a servir como sochantre al convento de Uclés. Las circunstancias que rodean este ascenso son muy curiosas ya que las características de las voces referidas a ambos puestos eran muy diferentes en cuanto a timbre y ámbito de la voz. Así refiere el auto el cese del cantor: “Respecto a haber sido admitido por el Real Convento de Santiago de Uclés en donde goza de más salario y más descanso, suplicando al cabildo se digne concederle su permiso para ir a servir a aquella real casa, acordó admitirle como le admitió dicha despedida”<sup>71</sup>.

Hemos encontrado algún registro documental que constata la tímida reorganización de la música del Convento tras las inenarrables calamidades acontecidas durante la Guerra napoleónica –y también después de ella– de las que no se salvaron los músicos. En paralelo a la catedral de Cuenca, que sufrió igualmente la crisis común a todo el obispado, la involución de las capillas musicales se manifestó en la limitación drástica de músicos asalariados, reducidos a los esenciales para salvaguardar el culto, con clara disminución en cuanto a su cualificación y remuneración.

Entre las distintas asistencias la documentación económica constata los gastos ocasionados por la celebración del nombramiento del prior, don José Antonio García Balsalobre y Rada el 15 de enero de 1832, según las anotaciones realizadas por el agente don Manuel Rodríguez Cabriada durante el periodo comprendido entre el 6 de enero de 1831 al 29 de febrero del mismo año. En dicho registro figuran pagos “a los músicos 240 reales; a los dependientes y acólitos que asistieron 140 reales”<sup>72</sup>. En cuanto a la consignación de salario en grano consignada a empleados y oficiales de coro entre los años 1832 al 1836, que ascendía a fanega y media mensual, encontramos la referencia a los músicos asalariados en el Convento, limitados a dos cantores de oficio, dos capellanes de coro, un organista y un ayudante de coro que posiblemente realizara también el oficio de entonador de los órganos:

Julio Dia 1º. Se sacaron de cantinas por ración de julio para los empleados siguientes [...] D. Ignacio Mellado, cantor 1 fn 6 celemines; D. Francisco Javier del Fresno, id 1 fn, 6 cls; D. Laureano Carrasco, capellán 1fn 6 cls; D. Juan Pablo Ocaña, id 1 fn 6 cls; D. Agustín Ruipérez, organista 1 fn 6 cls; Ayudante de coro Juan de la Cruz 1 fn 6 cls<sup>73</sup>.

Los sueldos anuales completos de los músicos asalariados en el Convento estaban ajustados al tiempo y a su cualificación profesional. Localizamos estos datos en las páginas individuales de pago correspondientes al periodo 1832 a 1836. Así contiene el sueldo anual del cantor don Francisco Javier del Fresno, que ascendía a doscientos ducados y dieciocho fanegas de trigo; con similar salario el cantor don Ignacio Mellado; los capellanes de coro don Juan Pablo Ocaña y don Juan Moreno; el organista primero, don Agustín Ruipérez y el organista segundo que estaba vacante; el ayudante de coro don Juan de la Cruz Albiz, con la

<sup>70</sup> E-CU, AC. 8 febrero 1779: f. 18.

<sup>71</sup> E-CU, AC. 8 marzo 1779: f. 29v.

<sup>72</sup> *Libro de los gastos y productos de la casa de Uclés, de la orden de Santiago*. AHN. CODICES, L.436: f. 152.

<sup>73</sup> *Libro de los gastos y productos de la casa de Uclés, de la orden de Santiago*. AHN. CODICES, L.441: f. 30.

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE CHARFOLÉ

mitad de salario en dinero, cien ducados y doce fanegas de trigo; los acólitos Nicomedes Morales y Antonio Llobet con un salario de trescientos cincuenta reales y seis fanegas de trigo cada uno, además de seis reales anuales para calzado<sup>74</sup>.

30

Señalamto a empleados y Oficiales de Oro.  
Año de 1832.

<u>Julio.</u>	<u>Octubre.</u>	<u>Noviembre.</u>	<u>Diciembre.</u>
Día 1.º se sacaron de cantina por ración de Julio para los empleados siguientes.	Día 1.º se sacaron de cantina lo mismo empleado que en mes de Julio la parte de Julio.	Día 1.º se sacaron de cantina lo mismo empleado que en mes de Julio la parte de Julio.	Día 1.º se sacaron de cantina lo mismo empleado que en mes de Julio la parte de Julio.
D. Fernando Ramirez, f. 2.º de Cant. 1.6.			
D. Greg. Infante, id. 3.º 1.6.			
D. Desgracia Avia, Cirujano 1.6.			
D. Ignacio Melado, Cantor 1.6.			
D. Sr. co. Santer. Frutos, id. 1.6.			
D. Laureano Carrasco, Capellan 1.6.			
D. Juan Gallo Ocaña, id. 1.6.			
D. Agustín Ruizperez, organista 1.6.			
D. Juan de la Cruz Alvar, registrador de coro 1.6.			
D. Juan de la Cruz Alvar, relojero 1.6.			

Fig. 7: Libro de los gastos y productos de la casa de Uclés (1832).

(AHN. Códices, L.441: f. 30).

En 1838 se debatía en las Cortes el anteproyecto de la Ley desamortizadora de Mendizábal. En relación con la música, la aprobación y posterior aplicación del texto creó una situación muy desfavorable al mantenimiento de las capillas catedralicias. Las instituciones religiosas vieron además cómo eran vaciados sus archivos y bibliotecas para ser conducidos, con escasas garantías registrales, a lugares tan poco acondicionados como eran los de origen:

Para el solo efecto de señalar la dotación competente al clero, de que trata este capítulo se dividirán las diócesis metropolitanas en dos clases, y en cuatro las sufragáneas,

<sup>74</sup> Libro de los gastos y productos de la casa de Uclés, de la orden de Santiago. AHN. CODICES, L.438: ff. 8-9, 12, 16, 32 y 36, 20 y 28, 40 y 44.

formando otra especial los prioratos de san Marcos de León y Uclés, y en su caso los de Alcántara, Calatrava y Montesa<sup>75</sup>.

La sección segunda de esta Ley fijó la aportación dineraria con la que el Estado debía colaborar a los gastos de los prelados: “Los sufragáneos de primera clase disfrutarán 90000 reales, de segunda 80000 reales, de tercera 70000 reales, de cuarta 55000 reales, y el reverendo obispo prior de Uclés 40000 reales”<sup>76</sup>. Esta Ley acabó por separar la renta de los eclesiásticos músicos de la asignación que estaba fijada para dignidades, canónigos, pavorde, racioneros, capellanes de coro, beneficiados y resto de cargos eclesiásticos, renta que acabó asignada a un fondo particular dentro de la sección de gastos interiores:

Excepto los comprendidos en la capilla de música que están destinados al servicio de altar y del coro, cualquiera que sea su denominación 5000 reales en la primera clase y 4400 en la segunda. [...] los eclesiásticos músicos que tuvieren aneja alguna prebenda, percibirán la renta que la presente ley asigna a las de su clase, no teniendo aneja prebenda, y habiendo recibido las órdenes sagradas a título de su plaza, si tuviesen asignación fija les será satisfecha esta íntegramente con tal que no exceda el máximo de la renta de una ración de la misma iglesia. [...] Los demás eclesiásticos e individuos de dichas capillas serán comprendidas en el presupuesto de gastos interiores<sup>77</sup>.

La corporación canonical uclesesa fue abolida en 1821. Con la finalidad de salvar el edificio de una ruina inminente se pensó en cederlo a una comunidad de misioneros de ultramar, residente en la localidad de Ocaña, o en sacarlo a subasta pública; sin embargo, la música y los músicos permanecieron activos, con mayor o menor intensidad, hasta que en 1873 fue decretado su uso como colegio de enseñanza.

## 6. CONCLUSIONES

La música en el convento de Uclés merece ser recuperada y conocida. El conjunto de vestigios localizados, a pesar de que sólo son una mínima parte de todo lo que no sabemos, constatan que la actividad musical en la Orden de Santiago de Uclés fue permanente y musicológicamente relevante. Se comprueba además que la correlación entre música y liturgia estuvo asociada a una funcionalidad ritual particular, exclusiva de aquella comunidad de religiosos. Además de la praxis cantollanista cabe añadir la existencia de una capilla musical, de composición todavía indeterminada, plenamente constituida a mediados del siglo XVII.

<sup>75</sup> *Ley sobre dotación del culto y clero* (borrador). Capítulo II, Sección 1ª (clasificación de las diócesis), Art. 4º. Textos extraídos de *El Eco del comercio*. Madrid (5 de abril de 1838). Núm. 1.435.

<sup>76</sup> *Ley sobre dotación del culto y clero* (borrador). Capítulo II, Sección 2ª (gastos de los prelados), Art. 8º.

<sup>77</sup> *Ley sobre dotación del culto y clero* (borrador). Capítulo II, Sección 6ª (sobre las iglesias metropolitanas y catedrales), Art. 21º.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Anglés, H. (1927). Una collecció de polifonía del segle XVI. *Estudis Universitaris Catalans*, (XIII/2), pp. 388-410.
- Anónimo (15.05.1845). Crónica de las Provincias. *El Clamor Público. Periódico Político, Literario é Industrial*, (325), s.p.
- Anónimo (05.04.1838). Ley sobre dotación del culto y clero. *El Eco del comercio*, (1.435), s.p.
- Anónimo (10.05.1845). Gacetilla de Provincias. *El Herald*, s.p.
- Cabezón, A. de. (1570). *Obras de musica para tecla arpa y vibuela, recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo. Ansi mesmo Musico de cámara y capilla de su Magestad*. Madrid: Casa de Francisco Sánchez.
- Casas Gras, M. C. (2003). *La música en el monasterio de Uclés conservada en sus fuentes originales*. Navarra: Universidad Pública de Navarra.
- Fuente Charfolé, J. L. (2007). Inventarium Librorum Musicae: nueva aportación documental sobre el archivo musical de la Catedral de Cuenca (siglos XVII-XVIII). *Anuario Musical*, (62), pp. 171–204.
- Gálvez Bermejo, A. M. (2014). Pelayo Quintero Atauri, el arqueólogo ucleseno. En E. Gozalbes Cravioto, M. J. Parodi Álvarez & A. M. Gálvez Bermejo (Coords.). *Pelayo Quintero Atauri (1867-1946) El sabio de Uclés* (pp. 53-69). Cuenca: Excma. Diputación Provincial de Cuenca.
- Jiménez Hortelano, A. (2018). La construcción del retablo mayor del Real Monasterio de Santiago de Uclés y sus artífices. *Archivo español de arte*, 364, pp. 381-394.
- Lomax, D. W. (1965). *La Orden de Santiago (1170-1275)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Muñoz y Soliva, T (1860). *Noticias de todos los Ilmos. Señores Obispos que han regido la Diócesis de Cuenca aumentadas con los sucesos mas notables acaecidos en sus pontificados y con muchas curiosidades referentes a la Santa Iglesia Catedral y su Cabildo y a esta ciudad y su provincia*. Cuenca: Imprenta de Francisco Gómez e hijo.
- Palomino, I. (1889). Descripción de la Real Casa-Palacio episcopal de Uclés. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 15, pp. 284-298. Facsímil en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqv531>

## LA MÚSICA EN EL CONVENTO DE SANTIAGO DE UCLÉS (CUENCA): VESTIGIOS DOCUMENTALES

- Peláez Ayala, A. (2012). *La orden de Santiago: liturgia y música (ss. XV-XVIII)*. (Trabajo Fin de Carrera). Salamanca: Conservatorio Superior de Música de Salamanca.
- Pérez Ramirez, D. (1979). *Uclés, último destino de Jorge Manrique*. Cuenca: Seminario Menor de Santiago Apóstol.
- Pujol y Coll, J. (2015). *Els vilancets 'de negre' al segle XVII*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Quintero Atauri, P. (1904). *Uclés antigua residencia de la Orden de Santiago*. Madrid: Fontanet.
- Rocha, P. R. (1989). Le rayonnement de l'Ordre de Saint-Ruf dans la Péninsule Ibérique, d'après sa liturgie. *Le monde des chanoines (XIe-XIVe siècles)*, pp. 193-208.
- Rubio Sadia, J. P. (2011). *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore*. Libreria Editrice Vaticana: Città del Vaticano.
- Sastre Santos, E. (1982). *La orden de Santiago y su regla*. (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Zapata Alarcón, J. (2012). El antiguo Convento de Uclés (1568-1528). Características espaciales y evolución arquitectónica: la iglesia y sus capillas funerarias. *Lope de Barrientos: Seminario de Cultura*, (5), pp. 225-255.

**Fecha de recepción: 25/10/2021**

**Fecha de aceptación: 14/12/2021**