



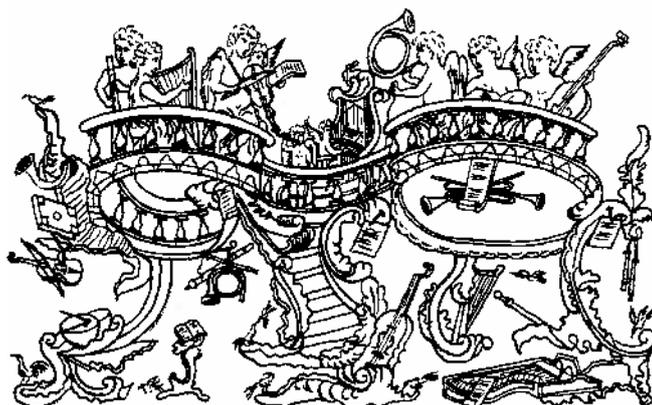
MÚSICA Y MÚSICOS ENTRE DOS MUNDOS: LA CATEDRAL DE MÉXICO Y SUS LIBROS DE POLIFONÍA (SIGLOS XVI-XVIII)

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor
Mención “Doctorado Europeo”

JAVIER MARÍN LÓPEZ

Realizada bajo la dirección del Prof. Dr. EMILIO ROS-FÁBREGAS

VOLUMEN I: ESTUDIO



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA
GRANADA, 2007

Ilustración de la portada:

Tepetzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato,
Cantoral II, fol. 212 (fragmento),
perteneciente originalmente a la Catedral de México
Libro copiado en 1760 por José Andrés Gastón Balbuena
Original en tinta roja

A mis padres y hermanos

A Virginia

“A Atrisco, una de las villas del Obispado de la Puebla de los Ángeles, llegaron un español y un indio a aprender música de canto de órgano con el maestro de capilla de aquella parroquia; y el español en más de dos meses no pudo cantar la música de un papel, ni entenderla, y el indio en menos de quince días la cantaba diestramente. Hay entre ellos muy diestros músicos, aunque no tienen muy buenas voces; y los instrumentos de arpa, chirimías, cornetas, bajones y sacabuches los tocan muy bien, y tienen libros de música en sus capillas, y sus maestros de ella en todas las parroquias, cosa que comúnmente sólo se halla en Europa en las catedrales o colegiatas”.

Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), *De la naturaleza del indio*

ÍNDICE GENERAL
VOLUMEN I: ESTUDIO

ÍNDICE.....	vii
AGRADECIMIENTOS.....	xxii
ABREVIATURAS.....	xxvi
CRITERIOS EDITORIALES.....	xxviii
INTRODUCCIÓN.....	1
1. Objetivos.....	1
2. Musicología y catedrales en el mundo hispánico: hacia un cambio de perspectiva.....	8
3. La música en la Catedral de México: estado de la cuestión.....	14
4. Fuentes empleadas.....	19
5. Plan de trabajo.....	24
 CAPÍTULO I. LA TRANSFERENCIA DEL MODELO INSTITUCIONAL HISPANO A LA CATEDRAL DE MÉXICO: <i>SECUNDUM CONSUETUDINEM ECCLESIAE HISPALENSIS</i>	 29
1. Los modelos y tradiciones peninsulares en la organización musical de la Catedral de México (I): la estructuración de los cargos y colectivos... 1.1. La bula de erección de Zumárraga (1534)..... 1.2. Las reglas de coro de Montúfar (1570)..... 1.3. Los Concilios Provinciales Mexicanos (1555, 1565, 1585 y 1771).. 1.4. Las constituciones de Moya Contreras (1585)..... 1.5. La <i>Instrucción tocante a la enseñanza y crianza de los infantes</i> (1615) y las constituciones del Colegio de Infantes (1734)..... 1.6. Las constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua (1651).....	 31 32 38 40 44 67 78
2. Los modelos y tradiciones peninsulares en la organización musical de la Catedral de México (II): el ordenamiento espacio-temporal..... 2.1. La organización espacial: la planta y sus implicaciones..... 2.2. La organización temporal: el calendario y la liturgia.....	 86 87 100
3. Entre los edictos y el nombramiento directo: sistemas de acceso de los músicos a la Catedral de México..... 3.1. Magisterio de capilla..... 3.2. Cantores e instrumentistas.....	 112 114 126
4. Una realidad singular del mundo catedralicio americano: los músicos indios..... 4.1. El establecimiento del sistema colonial: la metáfora de las “repúblicas”.....	 138 139

4.2. Entre la admiración y la segregación: indios y otras razas marginadas.....	143
4.2.1. Criollos.....	145
4.2.2. Indios.....	147
4.2.3. Mestizos.....	154
4.2.4. Negros, mulatos y zambos.....	156
4.2.5. Asiáticos.....	160
5. La capilla musical de la Catedral de México: recursos humanos y evolución tímbrica.....	162
5.1. La plantilla de músicos.....	162
5.1.1. La plantilla de 1582.....	166
5.1.2. Las plantillas de 1623 y 1647.....	169
5.1.3. La plantilla de 1675.....	170
5.1.4. Las plantillas de 1709, 1718 y 1733.....	171
5.1.5. La capilla a mediados del siglo XVIII: la plantilla de 1740....	176
5.1.6. Las plantillas de 1785-86 y 1792.....	177
5.1.7. Las plantillas de principios del siglo XIX.....	179
5.2. La evolución tímbrica de la capilla.....	182
5.2.1. Instrumentos de teclado.....	185
5.2.2. Instrumentos de cuerda frotada.....	192
5.2.3. Instrumentos de cuerda pulsada.....	202
5.2.4. Instrumentos de viento madera.....	205
5.2.5. Instrumentos de viento metal.....	215
5.2.6. Instrumentos de percusión.....	222
6. La actividad de la capilla catedralicia y su proyección urbana.....	225
6.1. Entre lo ordinario y lo extraordinario: actuaciones dentro de la Catedral.....	226
6.1.1. Participaciones en el culto ordinario.....	226
6.1.2. Participaciones en las fundaciones.....	236
6.1.3. Participaciones en los cultos extraordinarios.....	239
6.2. La proyección urbana de la capilla: colaboraciones con otras instituciones.....	244
6.2.1. Normativa aplicable a los desplazamientos exteriores.....	245
6.2.2. Actuaciones en la ciudad.....	251
6.2.3. Rivalidad entre capillas.....	260
Resumen.....	268
CAPÍTULO II. <i>DE LOS REINOS DE CASTILLA: LA MOVILIDAD DE LOS MÚSICOS DE LA CATEDRAL DE MÉXICO</i>	273
1. En busca de lo desconocido: la emigración al Nuevo Mundo.....	277
1.1. Naves y músicos.....	277
1.2. La organización del espacio.....	288
2. La movilidad a gran escala: los músicos de procedencia europea.....	293
2.1. La emigración musical a México: causas y geografía.....	294
2.2. Perfiles migratorios.....	316
2.2.1. Viaje con una autoridad.....	316
2.2.2. Presentación directa del músico.....	326
2.2.3. Ofrecimiento de un músico desde la Península.....	337

2.2.4. Petición institucional a través de un representante.....	342
2.2.5. Invitación personal de un músico de la propia capilla.....	369
2.3. Los viajes de regreso a Europa: la reemigración.....	372
3. La movilidad a pequeña escala: la circulación interinstitucional de los músicos dentro del virreinato novohispano.....	380
3.1. La movilidad intervirreinal.....	382
3.2. La movilidad interregional.....	383
3.3. La movilidad local.....	394
Resumen.....	402
CAPÍTULO III. <i>PAPELES A LA MAR: LA CIRCULACIÓN DE MÚSICA ENTRE ESPAÑA Y MÉXICO</i>	405
1. Las Indias como mercado: la demanda musical y el problema de la imprenta.....	409
2. Cantorales y libros litúrgicos.....	419
3. Libros de polifonía.....	425
3.1. Manuscritos e impresos de los siglos XVI y XVII.....	425
3.1.1. Polifonía española y portuguesa.....	425
3.1.2. Polifonía italiana.....	445
3.1.3. Polifonía mexicana en el Viejo Mundo.....	454
3.2. Los libros de facistol del siglo XVIII.....	456
4. Papeles sueltos, borradores, fascículos y antologías.....	468
4.1. Papeles llevados por los propios músicos.....	470
4.2. Peticiones de papeles desde México.....	485
4.2.1. Las Capillas Reales de Madrid.....	486
4.2.2. Sevilla, Cádiz y las instituciones andaluzas.....	504
4.2.3. Italia: Roma y Nápoles.....	515
Resumen.....	526
CAPÍTULO IV. LA FORMACIÓN DEL ARCHIVO DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO.....	529
1. El Archivo de Música de la Catedral de México: ubicación, custodia y propiedad.....	531
1.1. Ubicación.....	531
1.2. Custodia.....	536
1.3. Propiedad de los libros y papeles de música.....	544
2. Vías de formación del Archivo de Música.....	556
2.1. Préstamo interinstitucional.....	556
2.2. Donación o regalo.....	558
2.3. Compra a particulares, tiendas e instituciones.....	565
2.4. Producción propia: los artesanos del libro.....	575
2.4.1. Libros de canto llano.....	576
2.4.2. Libros de polifonía.....	583
3. El Archivo de Música a través de los inventarios.....	594
3.1. El inventario de 1589.....	597
3.2. El inventario de 1712 y los inventarios poblanos de 1718 y 1734...	620
3.3. Los inventarios de 1769 y 1770.....	627
3.4. El inventario de <i>ca.</i> 1786.....	640

3.5. El inventario de 1793.....	643
3.6. El inventario de 1927.....	649
Resumen.....	651
CAPÍTULO V. LA RECEPCIÓN E INTEGRACIÓN DEL REPERTORIO A	
TRAVÉS DE LOS LIBROS DE POLIFONÍA.....	
1. Las fuentes polifónicas conservadas: descripción general.....	656
1.1. Los libros de polifonía y sus signaturas.....	661
1.2. Cronología.....	668
1.3. Compositores y problemas de atribución.....	676
1.4. La confección de los libros de polifonía.....	681
2. El repertorio: constitución y pervivencia.....	700
2.1. Características generales del repertorio.....	703
2.2. La tradición local: el repertorio de Semana Santa y el ciclo	
salmódico de vísperas.....	709
2.2.1. Semana Santa.....	709
2.2.2. Salmos de vísperas.....	716
2.3. Entre lo local y lo internacional: el repertorio de antífonas,	
magnificats, misas y motetes.....	722
2.3.1. Antífonas.....	722
2.3.2. Magnificats.....	727
2.3.3. Misas.....	733
2.3.4. Motetes.....	740
2.4. El ciclo himnódico, un ejemplo de adaptación y pervivencia del	
repertorio.....	743
2.5. El oficio de difuntos, una propuesta de reconstrucción del	
repertorio.....	757
2.5.1. Estructura y cronología del oficio de difuntos mexicano.....	758
2.5.2. La interpretación del oficio de difuntos hoy: entre la	
reconstrucción y la recreación.....	764
Resumen.....	773
CONCLUSIONES.....	778
LISTA DE TABLAS	
Tabla 1.1. Oficios instituidos en la bula de erección de la Catedral de México de	
1534 y plazas provistas por Zumárraga.....	35
Tabla 1.2. Índice de las Constituciones de la Catedral de México de 1585.....	46
Tabla 1.3. Organistas y organeros de la Catedral de México durante la época	
virreinal.....	58
Tabla 1.4. Sochantres y asistentes de coro de la Catedral de México durante la	
época virreinal.....	66
Tabla 1.5. Régimen general de funcionamiento del Colegio de Infantes de la	
Catedral de México.....	74
Tabla 1.6. Régimen general de funcionamiento de la Congregación de Nuestra	
Señora de la Antigua.....	83

Tabla 1.7. Convocatorias mediante edictos del magisterio de capilla de la Catedral de México durante el período virreinal.....	120
Tabla 1.8. Maestros de capilla de la Catedral de México durante el período virreinal (1536-1823).....	123
Tabla 1.9. Convocatorias mediante edictos de plazas musicales en la Catedral de México.....	137
Tabla 1.10. Fechas de creación de capillas catedralicias con maestros de capilla en Hispanoamérica y Filipinas.....	164
Tabla 1.11. Evolución de la plantilla de la capilla de música de la Catedral de México entre 1582 y 1675.....	171
Tabla 1.12. Plantillas ideal y real de la Catedral de México en el primer tercio del siglo XVIII comparadas con los efectivos disponibles en la Catedral de Lima.....	175
Tabla 1.13. Evolución de la plantilla de la capilla de música de la Catedral de México al final del período virreinal.....	179
Tabla 1.14. Instrumentistas de cuerda frotada de la Catedral de México durante el período virreinal.....	201
Tabla 1.15. Arpistas de la Catedral de México durante el período virreinal.....	204
Tabla 1.16. Instrumentistas de viento madera de la Catedral de México durante el período virreinal.....	213
Tabla 1.17. Introducción de las trompas en distintas instituciones eclesiásticas del mundo ibérico.....	218
Tabla 1.18. Instrumentistas de viento metal de la Catedral de México durante el período virreinal.....	222
Tabla 1.19. Intervenciones de la capilla de música de la Catedral de México en las diversas festividades del año.....	227
Tabla 1.20. Participaciones de la capilla catedralicia en cultos extraordinarios.....	240
Tabla 1.21. Régimen general de funcionamiento de la capilla para las salidas a mediados del siglo XVIII.....	247
Tabla 1.22. Síntesis de las declaraciones en el pleito entre las capillas catedralicia y universitaria.....	266
Tabla 2.1. Retribuciones del magisterio de capilla en distintas catedrales hispanoamericanas.....	297
Tabla 2.2. Trayectoria profesional de Juan Hernández.....	320
Tabla 2.3. Trayectoria profesional de Juan Baptista Sánchez del Águila y Coll.....	323
Tabla 2.4. Gastos derivados de la contratación de tres músicos en Madrid.....	358
Tabla 2.5. Algunos músicos procedentes de la Catedral de Puebla 1650-1800.....	389
Tabla 3.1. Libros de música editados en Sevilla entre 1546-1565.....	427
Tabla 3.2. Obras de Andrés Algarabel en la Catedral de México.....	477
Tabla 3.3. Repertorio europeo llevado por músicos a la Catedral de México.....	483
Tabla 3.4. Reconstrucción del repertorio enviado por López de Velasco a México antes de 1636.....	488
Tabla 3.5. Obras de Carlos Patiño y Cristóbal Galán en la Catedral de Puebla.....	492
Tabla 3.6. Obras remitidas desde Madrid por Juan de Ledesma para la Catedral de México.....	496
Tabla 3.7. Composiciones de Antonio Ripa en la Catedral de México según el inventario musical de 1793 y localización actual.....	509

Tabla 3.8. Obras italianas en el legajo de vísperas copiado por Dutra y citadas en su memorial.....	518
Tabla 3.9. Identificación de las lamentaciones enviadas desde Roma a Dutra.....	520
Tabla 4.1. Obras de Fabián Pérez Ximeno en el inventario de la Catedral de Puebla de 1718.....	551
Tabla 4.2. Donaciones de libros y papeles de música realizadas a la Catedral de México.....	565
Tabla 4.3. Libros y papeles de música comprados por la Catedral de México.....	574
Tabla 4.4. Obras de Salazar copiadas en papeles sueltos por Rodríguez de Guzmán.....	590
Tabla 4.5. Copistas de libros de música documentados en la Catedral de México..	592
Tabla 4.6. Estructura del inventario musical de 1589.....	601
Tabla 4.7. Compositores representados en el inventario musical de la Catedral de México de 1589.	607
Tabla 4.8. El repertorio en romance en la Catedral de México según el inventario de 1589.....	614
Tabla 4.9. Compositores representados en el inventario de junio de 1718 de la Catedral de Puebla.....	626
Tabla 4.10. Compositores representados en el inventario musical de la Catedral de México de 1770.....	635
Tabla 4.11. El repertorio en romance en la Catedral de México según el inventario de 1770.....	637
Tabla 4.12. Secciones del inventario musical de la Catedral de México de 1793....	644
Tabla 4.13. Compositores representados en el inventario musical de la Catedral de México de 1793.....	646
Tabla 4.14. Identificación de los libros de polifonía del inventario de 1927.....	650
Tabla 5.1. Siglas, ubicación y signaturas de los libros de polifonía de la Catedral de México.....	666
Tabla 5.2. Inscripciones en los manuscritos de polifonía de la Catedral de México.....	668
Tabla 5.3. Cronología de los libros de polifonía de la Catedral de México.....	673
Tabla 5.4. Compositores representados en los libros de polifonía de la Catedral de México.....	677
Tabla 5.5. Medidas de los libros de polifonía de la Catedral de México.....	682
Tabla 5.6. Copistas de los libros de polifonía de la Catedral de México.....	694
Tabla 5.7. Géneros transmitidos por los libros de polifonía de la Catedral de México.....	709
Tabla 5.8. Piezas polifónicas para Semana Santa en la Catedral de México.....	715
Tabla 5.9. El ciclo salmódico de la Catedral de México.....	719
Tabla 5.10. Antífonas polifónicas en los libros de la Catedral de México.....	727
Tabla 5.11. Manuscritos con concordancias de los últimos doce magnificats de la colección de Aguilera de Heredia (TepMV 6).....	729
Tabla 5.12. Inscripciones enigmáticas en las misas de Francisco López Capillas...	738
Tabla 5.13. El ciclo himnódico de la Catedral de México.....	746
Tabla 5.14. Himnos de Francisco Guerrero en MéxC 4/A-B y su contrapartida impresa en el <i>Liber Vesperarum</i>	749
Tabla 5.15. Texto del himno a la Natividad de Jesucristo en los breviarios de Pío V y Urbano VIII y estrofas en polifonía.....	751

Tabla 5.16. Transmisión de los himnos de Francisco Guerrero en la Catedral de México.....	756
Tabla 5.17. El oficio de difuntos de la Catedral de México según la liturgia tridentina, MéxC 2 y MéxC 11.....	761

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1. Planta de la Catedral de México.....	90
Figura 1.2. La vía sacra de la Catedral de México.....	92
Figura 1.3. El coro de la Catedral de México en 1842.....	96
Figura 1.4. Recorrido de la procesión del Corpus Christi en México.....	236
Figura 1.5. Mapa con las salidas de la capilla catedralicia a otras instituciones de la ciudad durante los siglos XVII y XVIII.....	252
Figura 2.1. Rutas de las flotas y galeones durante los siglos XVI al XVIII.....	282
Figura 2.2. Rutas comerciales en el Virreinato de Nueva España.....	287
Figura 2.3. Límites diocesanos del Arzobispado de México a finales del siglo XVIII.....	291
Figura 2.4. Lugares de procedencia de los músicos peninsulares relacionados con la Catedral de México.....	304
Figura 2.5. Memorial de Francisco Domínguez solicitando plaza en la Catedral de México.....	327
Figura 2.6. Firmas autógrafas de Juanas, Vicente Losada, Pastrana y García Pulgar en la escritura notarial ante el agente José Miranda y el notario Alfonso de Yébenes.....	365
Figura 3.1. Inscripción “1599. Años” en el Códice Valdés (MéxVal, fol. 86r).....	449
Figura 3.2. Carta enviada por José Blasco de Nebra a la Catedral de México ofreciendo un libro de polifonía.....	459
Figura 3.3. Comparación de los libros de música copiados por Miguel Gámez en Cádiz y Puebla.....	467
Figura 3.4. Comparación caligráfica de la mano de Lizondo en manuscritos de las catedrales de Segovia y Puebla.....	493
Figura 3.5. Portada de dos piezas de Carlos Patiño copiadas por Francisco Lizondo en Puebla y El Escorial.....	494
Figura 3.6. Portada del villancico ‘Todos los elementos’ de Pedro Rabassa conservado en la Colegiata de Olivares.....	507
Figura 3.7. Comparación caligráfica de las obras copiadas por Dutra.....	522
Figura 4.1. Carta de pago al copista Lorenzo Rubio y al encuadernador Diego de Mendoza por la copia y encuadernación de un libro de difuntos en dos cuerpos.....	585
Figura 4.2. Cinco primeros asientos del inventario de música de 1712.....	622
Figura 5.1. ‘Et incarnatus’ a dos voces en un cantoral de canto llano de la Catedral de México.....	661
Figura 5.2. Dos letras capitulares miniadas de TepMV 1.....	686
Figura 5.3. Escenas naturalistas en MadBN 2428.....	688
Figura 5.4. Frontispicio de MéxC 1 y MéxC 2.....	690
Figura 5.5. Soneto al Arcángel San Miguel en MéxC 6.....	691
Figura 5.6. <i>Tabla</i> de MéxC 10.....	697
Figura 5.7. Errores típicos de los copistas de libros de polifonía.....	699

Figura 5.8. Colofón de MéxC 13.....	703
Figura 5.9. Inicio del responsorio ‘Credo quod redemptor’ del <i>Manuale Sacramentorum</i>	767

LISTA DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo musical 5.1. Salve en Guerrero, <i>Sacrae Cantiones</i> (1555), no. 12 (cc. 177-183)	725
Ejemplo musical 5.2. Salve en Guerrero, <i>Motteta</i> (1570), no. 16 (cc. 117-123).....	725
Ejemplo musical 5.3. Salve en Guerrero, <i>Liber Vesperarum</i> (1584), fols. 142v-143r (cc. 117-123).....	725
Ejemplo musical 5.4. Salve en Guerrero, SevBC 1, fols. 28v-29r (cc. 98-104).....	726

VOLUMEN II: CATÁLOGO COMENTADO DE LIBROS DE POLIFONÍA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

ÍNDICE.....	v
INTRODUCCIÓN AL CATÁLOGO.....	1
CATÁLOGO COMENTADO	
1. MéxC 1.....	9
2. MéxC 2.....	33
3. MéxC 3.....	77
4. MéxC 4/A-B.....	91
MéxC 4/A.....	93
MéxC 4/B.....	157
5. MéxC 5.....	175
6. MéxC 6.....	198
7. MéxC 7.....	221
8. MéxC 8.....	263
9. MéxC 9.....	290
10. MéxC 10/A-B.....	330
MéxC 10/A.....	332
MéxC 10/B.....	365
11. MéxC 11.....	370
12. MéxC 12.....	411
13. MéxC 13.....	439
14. MéxC 14.....	495
15. TepMV 1.....	523
16. TepMV 2/A-B.....	546
TepMV 2/A.....	548
TepMV 2/B.....	557
17. TepMV 3.....	570
18. TepMV 4.....	627

19. TepMV 5.....	654
20. TepMV 6.....	673
21. TepMV 7.....	710
22. MadBN 2428.....	735
APÉNDICE I. ÍNDICES DE COMPOSITORES Y GÉNEROS.....	754
1. Índice de obras por compositor.....	754
2. Índice de obras por géneros.....	767
APÉNDICE II. CONCORDANCIAS ENTRE LOS LIBROS DE POLIFONÍA CATALOGADOS.....	781
APÉNDICE III. ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS, INSCRIPCIONES, FECHAS Y TEXTOS EN LOS LIBROS DE POLIFONÍA.....	784
1. Nombre propios.....	784
2. Fechas.....	785
3. Inscripciones y títulos.....	786
4. Textos.....	787
APÉNDICE IV. ÍNDICE GENERAL DE OBRAS (INCLUYE LAS PIEZAS CON EL MISMO TÍTULO EN FUENTES DE POLIFONÍA HISPANOAMERICANAS).....	789
APÉNDICE V. FUENTES EMPLEADAS.....	840
1. Fuentes de canto llano.....	840
A. Impresas.....	840
B. Manuscritas.....	841
2. Fuentes de polifonía.....	843
A. Impresas.....	843
A.1. Impresos de un único autor.....	843
A.2. Impresos de varios autores.....	847
B. Manuscritas.....	848
C. Índice de fuentes manuscritas por países.....	910

**VOLUMEN III: APÉNDICE DOCUMENTAL Y EDICIÓN DEL OFICIO DE
DIFUNTOS SEGÚN LAS FUENTES MUSICALES DE LA CATEDRAL DE
MÉXICO**

ÍNDICE.....	v
APÉNDICE 1. DOCUMENTOS.....	1
INTRODUCCIÓN.....	1
1. El Cabildo pacta con el padre Juan de AVECILLA, traído desde la Catedral de Sevilla para la copia de libros de canto, las condiciones y características de la copia de un salterio para la Catedral de México (1540).....	3

2. El músico Juan de Carabantes ofrece a la Catedral varios libros de polifonía (1558).....	3
3. El ministril Rodrigo de Saavedra presenta al Cabildo un libro para ministriles (1578).....	4
4. Rebaja generalizada de los salarios de los músicos de la capilla (1582).....	4
5. Regulación de las funciones del maestro de capilla y los cantores en los estatutos (1585).....	5
6. Inventario de los misales existentes en la Catedral de México (1589-91).....	7
7. Inventario de los libros de música existentes en la Catedral de México (1589)...	8
8. Tres ministriles contratados por la Catedral de México solicitan licencia para otros dos compañeros con el mismo destino (1590).....	14
9. El Cabildo acuerda enviar 200 pesos al racionero Muñoz por los gastos de transporte de los dos niños capones enviados desde Madrid (1590).....	15
10. El cantor y maestro de infantes de la Catedral de México Antonio de Illana escribe a Juan de Villarrubia, tiple de la Catedral de Cádiz, pidiéndole que se traslade a México (1594).....	16
11. El Cabildo de la Catedral de México contrata al bachiller Arias de Villalobos para que componga los textos de las chanzonetas (1595).....	17
12. El Cabildo acuerda aumentar el salario al ministril Gaspar Maldonado, hijo de Juan Maldonado, jefe de la capilla de ministriles, ante la amenaza de despedirse ambos (1596).....	17
13. El Cabildo de la Catedral de México acuerda comprar un libro impreso de Juan Navarro por veinte pesos (1597).....	18
14. El Cabildo informa de los libros de canto copiados hasta la fecha para la Catedral de México (1609).....	19
15. El deán Pedro de Vega Sarmiento presenta al Cabildo una instrucción sobre la enseñanza de los infantes de la Catedral que es aprobada (1615).....	20
16. Se reciben tres libros de polifonía de Alonso Lobo y Juan Esquivel de Barahona y se mandan encuadernar (1617).	21
17. El organista de la Capilla Real Bernardo Clavijo del Castillo envía a la Catedral de México un libro de magnificats (1621).....	21
18. Sebastián López de Velasco envía desde Madrid un juego de nueve libros impresos de música (1634).	22
19. El Cabildo de la Catedral de México compra varios libros de música traídos por Antonio Rodríguez de Mata (1635).	22
20. Fabián Pérez Ximeno, organista de la Catedral de México, expone sus méritos profesionales y solicita al Rey la concesión de una ración completa (1636).....	23
21. El librero Antonio de Quintana emite un informe sobre el estado de conservación de los libros del coro de la Catedral de México y pide dinero para costear un libro con los himnos adaptados al nuevo breviario (1646).....	23
22. El copista Antonio Rubio se queja de que el licenciado Juan de Ortega no le quiere terminar de pagar su trabajo por un libro de polifonía con fabordones (1646).....	24
23. Plantilla con los músicos integrantes de la capilla de la Catedral de México (1647).....	24

24. Fabián Pérez Ximeno renuncia al nombramiento de maestro de capilla de la Catedral de México (1648).....	25
25. El Cabildo de la Catedral de México concede a Fabián Pérez Ximeno el privilegio de sentarse en la silla del arcedeán dentro del coro y contrata a su sobrino Francisco Vidales como organista ayudante (1649).....	26
26. El maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno solicita al Cabildo que se le devuelva el salario que se le había quitado (1651).....	27
27. Francisco López Capillas, maestro de capilla de la Catedral de México, ofrece un libro con misas y magnificats al Cabildo (1659).....	28
28. Antonio Vincencio, maestro de la capilla extravagante de México, se queja al cabildo catedralicio por el surgimiento de otras capillas en la ciudad (1663).....	28
29. Cotejo del testamento del maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno, fallecido en 1654 (1666).....	29
30. Plantilla de músicos al servicio de la Catedral de México con sus salarios (1675).....	31
31. El copista de la Real Capilla de Madrid Francisco Lizondo escribe a su tío el maestro de capilla de Segovia Miguel de Irizar y le informa de que no le envía ninguna obra hasta que le especifique el número de voces y que no ha recibido respuesta desde la ciudad de Puebla (1676).....	32
32. El copista de la Real Capilla de Madrid Francisco Lizondo escribe a su tío el maestro de capilla de Segovia Miguel de Irizar y le informa de que le enviará villancicos en papeles sueltos, que es el formato en el que se manda a las Indias (1681).....	32
33. El maestro de capilla Gerónimo de Quirós recomienda a su discípulo Juan de Mansilla para el magisterio de capilla de la Catedral de México (1682)...	33
34. Constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, que agrupa a los músicos y capellanes de la Catedral de México (1684).....	34
35. Edicto convocatorio de la plaza de sochantre remitido a las catedrales de Puebla, Valladolid, Oaxaca y Guadalajara (1693).....	45
36. Diversos músicos de la capilla emiten su informe sobre el órgano traído de España montado por Tiburcio Sanz de Izaguirre (1695).....	46
37. El maestro de capilla Antonio de Salazar solicita que se pongan bancas para los músicos en el coro e informa del estado en el que se encontraba el Archivo de Música cuando inició su magisterio en 1688 (1700).....	51
38. El maestro de capilla Antonio de Salazar informa del estado de la capilla de la Catedral de México con todos sus integrantes y sus sueldos (1709).....	52
39. El maestro de capilla Antonio de Salazar expone algunos de sus méritos y solicita al Cabildo que se le exima de asistir a la escoleta, proponiendo en su lugar a su discípulo Manuel de Sumaya (1710).....	54
40. Inventario de los libros de polifonía de la Catedral de México realizado por el chantre Jerónimo López de Arbizu y el maestro de capilla Antonio de Salazar (1712).....	55
41. Inventario de los libros de polifonía y papeles de música en latín de la Catedral de Puebla (1718).....	57
42. Inventario de los papeles de música tanto en latín como en romance de la Catedral de Puebla (1718).....	59

43. Manuel de Sumaya informa al Cabildo del estado de la capilla y de los músicos que son necesarios para completarla (1718).....	67
44. Manuel de Sumaya se defiende de las acusaciones del administrador Juan de Salibe en relación a las obvenciones (1727).....	70
45. Manuel de Sumaya solicita que se copien en un libro de polifonía sus composiciones latinas (1730).....	74
46. Integrantes de la capilla de la Catedral de México música con sus salarios (1733).....	75
47. Inventario de los libros de polifonía y papeles de música de la Catedral de Puebla (1734).....	75
48. El Cabildo solicita a su agente en España, Eduardo Fernández Molinillo, que busque dos sochantres en la Catedral de Toledo (1742).....	85
49. El infante de coro Baltasar de Salvatierra solicita al Cabildo que le compre unos libros para estudiar órgano (1745).....	86
50. Músicos que integran la capilla de la Catedral de México con sus salarios (ca. 1747).....	86
51. Juan Antonio de Isla, familiar del Arzobispo Manuel Rubio Salinas, reclama a Ignacio de Jerusalem doscientos pesos por ciertos papeles de música que le ha conseguido en España (1751).....	87
52. El agente de corte Eduardo Fernández Molinillo informa al Cabildo de que ha contratado al contralto Francisco Selma para el servicio de la Catedral de México (1754).....	88
53. El agente de corte Eduardo Fernández Molinillo informa al Cabildo del resultado de las gestiones realizadas por Francisco Selma en Valencia en orden a la contratación de cantores (1755).....	89
54. El Cabildo manda al agente de corte Eduardo Fernández Molinillo que busque cuatro cantores en Italia (1755).....	90
55. Un funcionario de la corte solicita al Tribunal de la Casa de Contratación que concedan licencia de embarque a José Posiello y Francisco Selma, contratados como cantores de la Catedral de México (1755).....	92
56. El Cabildo determina realizar copias de época de los antiguos libros de polifonía ante los problemas que genera su lectura a los músicos (1757)..	93
57. El francés Sebastián Disdier se ofrece como músico a la Catedral de México, pero el Cabildo no lo contrata por sospechar que es un espía (1757).....	93
58. Carta del chantre Ignacio de Ceballos dirigida al Cabildo en respuesta a la petición del maestro de infantes Manuel de Acevedo de que le asignasen la parte que Ignacio Jerusalem cobraba por la enseñanza de los infantes y alguna renta por cuidar y guardar los papeles de música (1758).....	95
59. El Cabildo encarga al músico de la capilla Antonio Palomino la compra de varios instrumentos en España para la Catedral de México (1759).....	96
60. El músico Antonio Palomino informa al Cabildo del precio de los instrumentos que tiene que comprar en España (1759).....	96
61. El organista de la Catedral de Sevilla José Blasco de Nebra ofrece a la Catedral de México un libro de facistol con una misa sobre el himno 'Pange lingua' (1760).....	97
62. Informe emitido por Mateo Tollis de la Roca acerca de la habilidad del músico valenciano Manuel Andreu (1760).....	98

63. El músico Manuel Andreu solicita un aumento de renta e indica el dinero que lleva gastado en la enseñanza de los infantes (1763).....	99
64. El Cabildo decreta que los libros y papeles de música se guarden cada uno en su armario (1765).....	99
65. Domingo Dutra Andrade, antiguo maestro de capilla, notifica al chantre su voluntad de realizar copias costeadas por él mismo de los papeles de música que le enviaron desde Roma (1768).....	100
66. El Administrador de la Capilla Juan Baptista del Águila informa al Cabildo de los problemas generados por la Capilla de la Universidad que dirige Antonio Portillo (1768).....	101
67. Relación de méritos de la capilla de la Catedral de México presentada probablemente por Ignacio de Jerusalem ante el pleito con la capilla de la Universidad de México (1768).....	106
68. Listado de composiciones compradas por el maestro de capilla Ignacio de Jerusalem con sus propios recursos alrededor de 1751 probablemente a través de Juan Antonio de Isla, un familiar del Arzobispo Manuel Rubio Salinas (ca. 1769).....	108
69. Listado de composiciones compradas por Manuel de Acevedo para la Catedral de México durante el magisterio de Ignacio de Jerusalem para el Colegio de Infantes (ca. 1769).....	109
70. A petición de Pedro José Jerusalem, hijo del difunto maestro Ignacio Jerusalem. El Cabildo le entrega 50 pesos de ayuda de costa para el entierro de su padre y también por los gastos que tuvo en las copias de música y los treinta borradores (1769).....	111
71. El canónigo Arribarrojo propone a Antonio Ripa, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla y anteriormente en las Descalzas Reales de Madrid, para el mismo puesto en la Catedral de México (1770).....	112
72. El Arzobispo de México Francisco Manuel de Lorezana regala al Cabildo doce ejemplares de los Concilios Provinciales Mexicanos y un ejemplar del libro impreso <i>Missa Gothica seu mozarabica</i> (1770).....	112
73. Inventario del Archivo de Música de la Catedral de México realizado por Mateo Tollis de la Roca y dividido en cinco secciones (ca. 1770-74).....	113
74. El Cabildo de la Catedral de México encomienda al chantre que negocie con el Conde de Berrio la compra de los borradores de Ignacio Jerusalem (1771).....	134
75. El Cabildo de la Catedral de México acuerda la continuidad de los clarines y timbales en la capilla en contra de la sugerencia del Arzobispo Lorenzana (1771).....	135
76. El viola de la Real Capilla de Madrid Juan de Ledesma envía cuatro obras de Francisco Corselli y Antonio Rodríguez de Hita a la Catedral de México (1773).....	135
77. El viola de la Real Capilla de Madrid Juan de Ledesma vuelve a enviar a la Catedral de México las cuatro obras de Corselli y Rodríguez de Hita (1775).....	136
78. Josefa Ordóñez, esposa del violinista Gregorio Panseco, denuncia ante la Inquisición a Nicolás del Monte por blasfemias y proposiciones deshonestas (1776).....	136

79. Carlos Pera, maestro de capilla de la Catedral de Valladolid denuncia ante el Santo Oficio al músico Simón Rueda por pisotear los papeles de música (1776).....	138
80. Francisco Carnicer y Lucas Sánchez, ministriles de la Catedral de Lugo, escriben a la Catedral de México solicitando una plaza en la capilla (1779).....	139
81. Fabián Rodríguez, músico de la Catedral de Cádiz, escribe a la Catedral de México solicitando una plaza en la capilla (1779).....	139
82. El chantre Manuel Barrientos regala a la Catedral de México dos libros de canto llano y una misa polifónica compuesta por fray Martín de Cruzalaegui (1779).....	140
83. Listado de instrumentos musicales y papeles de música que se entregaron a Martín Bernárdez de Ribera cuando fue nombrado maestro de capilla interino de la Catedral de México (ca. 1781).....	140
84. Juan Baptista del Águila, organista de la Catedral de México, eleva un memorial al Cabildo en el que expone sus méritos profesionales y solicita se le nombre maestro de capilla de la Catedral de México (ca. 1782).....	143
85. El maestro de capilla interino Martín Bernárdez de Rivera informa del estado de la capilla, con los músicos que la integran y sus rentas (1785).....	146
86. El Virrey Conde de Gálvez informa al Cabildo de la Catedral de México del establecimiento de una Sociedad de Ópera en el Palacio Real y solicita a dos violinistas de la capilla (1786).....	147
87. Músicos que integran la capilla catedralicia con sus salarios semestrales (1786).....	148
88. Antonio Juanas se ofrece como maestro de capilla de la Catedral de Jaén (1787).....	149
89. El Cabildo de la Catedral de México acuerda dar una gratificación al maestro de capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid por el reclutamiento de los músicos contratados para el servicio de la Catedral (1791).....	149
90. Músicos pagados por la fábrica de la Catedral (1792).....	150
91. Inventario musical de la Catedral de México (1792-ca. 1816).....	151
92. Juan Aparicio, cantor veintenero de la Colegiata de Jerez de la Frontera (Cádiz), escribe a la Catedral de México solicitando una plaza de cantor en la capilla (1796).....	181
93. Tres médicos mexicanos aconsejan el traslado de Manuel Pastrana a España para la restitución de sus enfermedades (1796).....	182
94. Carta del sochantre Martín Cañero narrando el suceso ocurrido en el coro a causa de la ausencia de un libro en el facistol (1796).....	182
95. Listado de músicos de la capilla catedralicia con sus salarios y su distribución en los dos coros (ca. 1804).....	183
96. Listado de músicos de la capilla catedralicia con sus salarios (1805).....	186
97. Listado de músicos de la capilla catedralicia con sus salarios (1809).....	188
98. Rebaja generalizada de salarios de los músicos de la capilla catedralicia (1815).....	188
99. Inventario de los libros de música de la Catedral de México realizado por la Dirección General de Bienes Nacionales del gobierno mexicano (1927)..	191

APÉNDICE 2. EDICIÓN DEL OFICIO DE DIFUNTOS SEGÚN LAS FUENTES MUSICALES DE LA CATEDRAL DE MÉXICO.....	
Criterios de transcripción.....	193
Textos.....	197
Notas a la edición.....	205
<i>AD MATUTINUM: INVITATORIO</i>	
1. Antífona: Circumdederunt me (I) (4vv), Hernando Franco.....	211
2. Antífona: Circumdederunt me (II) (4vv), Hernando Franco.....	214
3. Antífona: Regem cui omnia vivunt (I) (4vv), Hernando Franco.....	216
4. Antífona: Regem cui omnia vivunt (II) (4vv), anónimo + Salmo 94: Venite exsultemus (4vv), anónimo.....	218
<i>PRIMER NOCTURNO</i>	
5. Antífona I: Dirige Domine (4vv), Hernando Franco.....	237
6. Salmo 5: Verba mea auribus (canto llano).....	238
7. Antífona II: Convertere Domine (4vv), Hernando Franco.....	238
8. Salmo 6: Domine ne in furore, (4-6vv) Hernando Franco.....	240
9. Antífona III: Nequando rapiat (4vv), Hernando Franco.....	247
10. Salmo 7: Domine Deus meus (canto llano).....	249
11. Lección I: Parce mihi Domine (4vv), Hernando Franco.....	249
12. Responso I: Credo quod redemptor (canto llano).....	255
13. Lección II: Taedet animam meam (recitada).....	257
14. Responso II: Qui Lazarum (4vv), Hernando Franco.....	257
15. Lección III: Manus tuae (recitada).....	263
16. Responso IVA: Ne recorderis (I) (4vv), Francisco de la Torre.....	263
17. Responso IVb: Ne recorderis (II) (4vv), Anónimo.....	268
<i>AD VESPERAS</i>	
18. Antífona I: Placebo Domino (canto llano).....	273
19. Salmo 114: Dilexi quoniam exaudiet (4-5vv), Fabián Pérez Ximeno.....	273
20. Antífona V: Opera manum tuarum (canto llano).....	284
21. Salmo 137: Confitebor tibi Domine (4-5vv), Fabián Pérez Ximeno.....	284
22. Antífona del Magnificat: Omne quod dat mihi (canto llano).....	295
23. Cántico: Magnificat Anima mea (4-6vv), Luis Coronado.....	296
24. Preces (recitado)	306
BIBLIOGRAFÍA.....	307
DISCOGRAFÍA.....	376
CD y DVD	

AGRADECIMIENTOS

Esta Tesis Doctoral no se hubiese podido realizar sin la ayuda de un gran número de instituciones y personas, a las cuales debo un sincero agradecimiento. En primer lugar, me gustaría mencionar a Emilio Ros-Fábregas, el director de esta Tesis, quien me orientó en la búsqueda de un posible tema de investigación y ha mostrado siempre una ayuda incondicional y entusiasta desde el comienzo de mis investigaciones en el año 2000. Gracias a sus seminarios de doctorado aprendí a trabajar con fuentes del Renacimiento; le agradezco profundamente su asesoramiento para resolver los problemas de todo tipo que me ido encontrando durante la larga gestación de esta Tesis Doctoral. Asimismo agradezco a Tess Knighton su cariñosa acogida en tierras inglesas y su desinteresada ayuda en la recta final del trabajo, un momento particularmente delicado en el desarrollo de toda Tesis. A ella debo también el acceso como “Visiting Scholar” a la magnífica biblioteca de la University of Cambridge, que resultó determinante para perfilar y completar ciertos aspectos del trabajo en medio de un ambiente sumamente estimulante.

La investigación desarrollada en México nunca podría haberse realizado sin el apoyo y el consejo de Ricardo Miranda (Universidad Veracruzana) y Aurelio Tello (CENIDIM), mis dos supervisores en el Nuevo Mundo durante mi estancia de investigación subvencionada por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México (Programa “Genaro Estrada” para Mexicanistas, 2002). Mi primer contacto con ellos en octubre del año 2000 (con motivo de una beca que recibí de la Agencia Española de Cooperación Internacional, 2000) y su receptividad me animó a continuar mis investigaciones en esa dirección. Nunca podré agradecerles suficientemente la ayuda que ambos me prestaron en el difícil Distrito Federal, no sólo desde el punto de vista académico, sino también en los momentos más duros emocionalmente. Ambos musicólogos me abrieron sus casas y pusieron a mi alcance, a través de diversas charlas y discusiones, todos sus conocimientos sobre el tema, haciendo gala de una generosidad ilimitada.

Me gustaría mencionar igualmente a diversos musicólogos, investigadores y amigos que me han ayudado en el desarrollo de esta Tesis Doctoral de uno u otro modo. En primer lugar, quisiera dejar constancia de las numerosas sugerencias y críticas que he recibido durante el desarrollo de esta Tesis de mi hermano Miguel Ángel, quien leyó un borrador completo del trabajo e hizo innumerables comentarios que contribuyeron a su mejora. Un lugar especial dentro de estos agradecimientos merece Juan Ruiz Jiménez, quien ha compartido conmigo sus ideas y su trabajo, así como su biblioteca, siempre en un ambiente cordial. María Gembero Ustárriz, Responsable del Grupo de Investigación “*Mecenazgo Musical en Andalucía y su Proyección en América*” (HUM-579) de la Universidad de Granada, al que pertenezco, me ha asesorado en muchos aspectos; en sus clases oí hablar por primera vez de algunos de los compositores de esta Tesis.

Otros investigadores de quienes he recibido útiles consejos son Juan José Carreras, Pablo-L. Rodríguez, Cristina Urchueguía y Michael Noone. Otras personas me han facilitado materiales, referencias y bibliografía de difícil acceso para mí: Egberto Bermúdez, Marcelino Díez Martínez, Antonio Ezquerro Esteban, Montserrat Font Batallé, Carlos José Gosálvez Lara, Lidia Guerberof, Martin Imrie, David Irving, Rosa Isusi Fagoaga, José Máximo Leza, Luis Lledías, José Luis Maire Montero, Adelaida Muñoz Tuñón, Antonio Pardo Cayuela, Bárbara Pérez Ruiz, Alejandro Planchart, José Jorge Royo Torres, Craig Russell y Bruno Turner. De forma especial, me gustaría mencionar a Bernardo Illari, Omar Morales Abril, John G. Lazos y Juan Carlos Estenssoro, quienes me facilitaron información inédita de sus investigaciones en Córdoba (Argentina), Antigua (Guatemala) y Puebla (México), San Cristóbal de las Casas (México) y Cuzco (Perú), respectivamente. A Antonio Ramón Navarrete Orcera debo su ayuda en la traducción de los textos latinos. A Rodrigo Checa Jódar, Albert Recasens, “La Grande Chapelle” y al servicio técnico de Canal Sur Televisión debo un especial agradecimiento, ya que sin su ayuda hubiese sido imposible la realización del CD de Audio y el DVD que acompañan esta Tesis Doctoral. También estoy muy agradecido a José Antonio Robles Cahero, Juan Manuel Lara Cárdenas, Lorena Díaz, Lligany Lomelí (CENIDIM) y Óscar Mazín (Colegio de México) por su apoyo institucional.

La investigación realizada para esta Tesis Doctoral ha utilizado fuentes de archivos y bibliotecas de México, España, Estados Unidos y Reino Unido, donde siempre encontré con un personal bibliotecario muy amable, competente y eficaz. Muy especialmente desearía destacar la ayuda del Padre Luis Ávila Blancas y de Salvador Valdez Ortiz, canónigo archivero y encargado de archivo, respectivamente, del Archivo de la Catedral de México. Su modélica gestión archivística me facilitó muchísimo el trabajo y me hizo sentir realmente cómodo durante mi investigación. Asimismo, me gustaría agradecer la asistencia del personal bibliotecario de los siguientes archivos y bibliotecas cuyas colecciones he consultado: Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX (Manuel Ramos Medina), Seminario Mayor Conciliar (Carmen Moreno y el Padre Héctor Rogel H.), Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (César Boeno y Virginia Guzmán Monroy), Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca “Miguel Lerdo de Tejada”, Museo de El Carmen (Virginia Armello de Aspe), Archivo Histórico del Distrito Federal (Carlos Ruiz Abreu, Francisco Arias y Lucía Torres), Archivo Histórico del Arzobispado de México (Gustavo Watson Marrón, Gilberto González Merlo, Marco Antonio Pérez Iturbide y Berenice Bravo), Archivo General de la Nación, Museo Nacional del Virreinato de Tepotztlán (Miguel Emigdio Fernández Félix y Mónica Martí), Coordinación de Documentación del Centro de Documentación, Investigación y Difusión Musical “Carlos Chávez”, Biblioteca “Daniel Cossío” del Colegio de México, todos ellos en México D.F.; Biblioteca Central Universitaria “José María Lafragua” (Manuel E. de Santiago Hernández), en Puebla; Biblioteca Nacional, Archivo General de Indias, Biblioteca de Catalunya, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Universidad Complutense de Madrid, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Conservatorio Superior de Música “Reina Sofía” de Madrid, Universidad de Granada, Universidad de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla y archivos catedralicios de Baeza, Jaén y Córdoba, en España; Newberry Library de Chicago, Lilly Library de Bloomington, Library of Congress y University Library de Washington, y Public Library de Nueva York, en Estados Unidos; Cambridge University Library, Fitzwilliam Museum en la misma ciudad, British Library de Londres, en el Reino Unido.

Durante la preparación de esta Tesis Doctoral he tenido el privilegio de contar con la asistencia económica de diversas instituciones. Con el apoyo del Ministerio de Asuntos Exteriores de España (Agencia Española de Cooperación Internacional, 2000), Centro de Documentación Musical de Andalucía (Ayuda a Proyectos de Investigación Musical 2001 y 2006), Secretaría de Relaciones Exteriores de México (Programa “Genaro Estrada” para Mexicanistas, 2002) y Consejería de Educación de la Junta de Andalucía (Plan de Fomento del Plurilingüismo, 2006) pude financiar la adquisición del material necesario para mi trabajo, así como sufragar –en parte– diversas estancias en el extranjero por un total de ocho meses: cinco en México –dos en 2000 y tres en 2002– y otros tres en el Reino Unido –en 2006–. Un especial agradecimiento debo a esta última institución, la Consejería de Educación, ya que la concesión de una licencia por estudios durante el curso 2004-05 me liberó de mi carga docente y me permitió disponer del tiempo necesario para poner por escrito mis ideas.

En el capítulo estrictamente personal, debo reconocer el apoyo de mis padres por sus sacrificios en aras de mi educación, así como el de mis hermanos. Un reconocimiento especial merece Virginia, compañera inseparable desde hace más de una década, y a quien debo mucho más de lo que puedo expresar. A todos, gracias.

ABREVIATURAS

A	alto, contralto [voz]
AA.VV.	Autores varios
AC	Actas Capitulares
ACCMM	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, México D.F.
ACP	Archivo del Venerable Cabildo Angelopolitano, Puebla
AGI	Archivo General de Indias, Sevilla
AGN	Archivo General de la Nación, México D.F.
AHAM	Archivo Histórico del Arzobispado de México, México D.F.
AHDF	Archivo Histórico del Distrito Federal, México D.F.
AnM	<i>Anuario Musical</i>
B	bajo [voz]
BN	Biblioteca Nacional
BNAH	Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México D.F.
c./cc.	compás/compases
ca.	<i>Circa</i> (aproximadamente)
CENIDIM	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, México D.F.
Census-Catalogue	Charles Hamm y Herbert Kellman (eds.), <i>Census-Catalogue of Manuscripts Sources of Polyphonic Music 1400-1550</i> , 5 vols. (Neuhausen & Stuttgart: American Institute of Musicology-Hänssler-Verlag, 1979-1988). Compilado por University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies.
D	Documento
Desp.	después
DMA diss.	Doctor of Musical Arts Dissertation (Tesis Doctoral, Artes Musicales)
DMEH	Emilio Casares Rodicio (director y coordinador general) <i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i> , 10 vols. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999-2003).
<i>Diario manual</i>	<i>Diario manual de lo que en esta Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de México, se practica y observa en su altar, choro y demás que es debido hacer en todos y en cada uno de los días del año</i> (México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Serie Ordo, Libro 2, 1751).
Ed./eds.	editor/editores
Exp.	Expediente
Fol./fols.	folio/folios
Ha	<i>Heterofonía</i>
IAMR	<i>Inter-American Music Review</i>
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F.
LAMR	<i>Latin American Music Review / Revista de Música Latino-Americana</i>
Leg.	legajo
LU	<i>Liber Usualis Missae et Officii pro Domicis et festis cum cantu gregoriano</i> (Tournai: Desclée & Socii, 1957).

MEX-Mc	México D.F. (México), Archivo de Música de la Catedral de México
MEX-MOc	Morelia [= Valladolid] (México), Archivo de Música de la Catedral de Morelia
MEX-Pc	Puebla (México), Archivo de Música de la Catedral de Puebla
MEX-Tmv	Tepozotlán, Estado de México (México), Museo Nacional del Virreinato
MME	Monumentos de la Música Española (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941-)
Ms	manuscrito
n.	nacido
NG ¹	Stanley Sadie (ed.), <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , 20 vols. (Londres: Macmillan, 1980).
NG ²	Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , 29 vols., edición revisada (Londres: Macmillan, 2001).
No.	número
Ph.D.diss.	Philosophy Doctor Dissertation (Tesis Doctoral)
r	recto
RBMSA	Robert M. Stevenson, <i>Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas</i> (Washington D.C.: Organization of the American States, 1970).
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales. Serie A/I. Einzeldrucke vor 1800</i> , Karlheinz Schlager, 15 vols. (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1971-) y François Lesure (ed.), <i>Répertoire International des Sources Musicales. Serie B/I/1. Recueils imprimés XVI^e-XVII^e siècles</i> , 2 vols. (Munich: Henle, 1960).
RMCh	<i>Revista Musical Chilena</i>
RMS	<i>Revista de Musicología</i>
RMV	<i>Revista Musical de Venezuela</i>
S	soprano [voz]
sf	sin fecha
sigs.	siguientes
s.s.	sin signatura
Tabla de las assistencias	<i>Tabla de las assistencias de la capilla de esta Santa Iglesia Cathedral Metropolitana de México [...] México: Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana, 1758</i> . México D.F., Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, R 1354 LAF
T	tenor [voz]
TMPM	Tesoro de la Música Polifónica en México (México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación de Información Musical “Carlos Chávez”, 1952-).
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.
v	verso
Vol./vols.	volumen/volúmenes

NOTA. Esta lista no incluye las siglas de los manuscritos e impresos musicales empleados, que aparecen recogidos en el Volumen II, Apéndice V.

CRITERIOS EDITORIALES

Transcripción de textos

La transcripción de los textos se ha normalizado conforme al uso del español moderno, eliminando las dobles consonantes, desarrollando las abreviaturas y añadiendo tildes y signos de puntuación cuando ha sido necesario. Los añadidos editoriales aparecen entre corchetes, las omisiones voluntarias del texto con tres puntos entre corchetes [...] y las lagunas debidas a la imposibilidad de lectura por deterioro u otras causas se indican en cada caso con la palabra [ilegible]. En el caso de algunas palabras sin equivalente claro en el castellano moderno o cuando se ha querido insistir en la fidelidad de la transcripción se ha presentado una transcripción textual seguida de [sic]. Los nombre propios de personas y ciudades aparecen igualmente modernizados ('José' en lugar de 'Joseph', 'Jerez' por 'Xeres'). Asimismo, he empleado la grafía con la letra *x* para la escritura del topónimo 'México' y sus derivados ('mexicano') debido a que en el español de América esa letra conserva el valor que tuvo en el castellano antiguo y es la que se emplea mayoritariamente en los países hispanoamericanos, México incluido¹.

Referencias bibliográficas, Bibliografía y Discografía

Para las referencias bibliográficas y discográficas, se ha puesto el mayor empeño en adoptar un sistema sencillo y coherente. En las notas a pie de página del Volumen I y las citas del Volumen II, las referencias bibliográficas y discográficas aparecen de forma abreviada, indicando apellidos, títulos (en cursiva en el caso de libros, y entre comillas en el caso de artículo, seguido de revista, volumen y año), más las páginas; si dos autores distintos tienen el mismo apellido, se aporta la inicial del nombre. Para evitar el riesgo de confusión, se evita hacer uso de los habituales términos latinos *opus citatum* (*op. cit.*) o *ibidem*. Las referencias completas, incluyendo el resto de información bibliográfica aparecen en la Bibliografía y Discografía del Volumen III. En este listado bibliográfico general se han seguidos los siguientes criterios:

¹ *Diccionario panhispánico de dudas*, 435.

- se ha usado el topónimo castellano en los lugares de edición (Florencia en lugar de Firenze, Londres en lugar de London, etc.).

- en los nombres de las editoriales y de las instituciones se ha respetado el original (Institute of Mediaeval Music en lugar de Instituto de Música Medieval, Catholic University of America en lugar de Universidad Católica de América, etc.).

- la parte nominal del apellido no se hace preceder de la parte adnominal (preposición o partícula), por lo que en la bibliografía se clasifica por la parte nominal (Torre, Lola de la, y no De la Torre, Lola).

- no se recojen las voces individuales de diccionarios y enciclopedias, sino la cita completa de la obra de referencia en cuestión.

- en las referencias a fuentes inéditas, se ha utilizado únicamente la sigla de archivo (ACCMM en lugar de México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México).

Terminología musical

Las notas musicales se consignan en cursivas y minúsculas (*do, re, mi*, etc.). Los criterios de transcripción musical aparecen en el Volumen III, Apéndice 2.

Terminología numérica

Los números por debajo de 100 son desarrollados de forma escrita en el texto, excepto en el caso de páginas y números de folio, distancias y sumas de dinero. En las notas a pie de página y las tablas, las fechas aparecen abreviadas de esta forma: 11-VII-2007.

Salarios

Durante los siglos XVI al XVIII en México se emplearon diversas monedas, incluidos los ducados, reales y maravedíes castellanos. Sin embargo, la moneda más frecuente en las transacciones comerciales fue el peso, moneda de plata que tenía diferentes valores: el de oro equivalía a 500 maravedíes; el de oro de minas, a 450 maravedíes; el de tepuzque o de oro común, a 272 maravedíes. Como moneda menor se

usó el tomín, cuyo valor era 1 real ó 34 maravedíes; a su vez, 1 tomín importaba 12 granos.

Índices

Aunque hubiera sido aconsejable la confección de índices (onomástico, toponímico, de materias y lugares), me he limitado únicamente a elaborar un índice de tablas, figuras y ejemplos musicales para el Volumen I. En el caso del Volumen II, he elaborado distintos tipos de índices (por compositores, por géneros, por incipit textual y por fuentes). La integración de los tres volúmenes de esta Tesis Doctoral en un único documento en formato PDF permite la realización de búsquedas de personas, ciudades, cargos, títulos, autores de referencias bibliográficas, etc., a lo largo de todo el trabajo, tanto en el cuerpo del texto como en las notas al pie y Apéndices.

INTRODUCCIÓN

1. Objetivos

Esta Tesis Doctoral se propone estudiar la música polifónica en la Catedral de México durante el período virreinal (1521-1821) prestando especial atención a los vínculos que la institución, los músicos y los repertorios mantuvieron con la Península Ibérica. La investigación realizada parte de la premisa de que la actividad musical española e hispanoamericana de los siglos XVI al XIX debe considerarse conjuntamente, ya que los territorios españoles constituían un espacio común cuyos límites no fueron disueltos hasta bien entrado el siglo XIX. Pese a su lejanía geográfica respecto a Europa, las catedrales hispanoamericanas participaron activamente de la vida musical del Viejo Mundo y formaron parte de un conglomerado panhispánico de instituciones eclesiásticas. Como consecuencia de esta realidad, resulta fundamental prestar atención a los aspectos de influencia institucional, circulación y recepción de música y músicos. La exportación del universo de las catedrales españolas a la de México se inserta también en un complejo fenómeno espiritual, social y cultural que los historiadores han llamado “Descubrimiento” o, más modernamente, “Encuentro”¹. La colonización española siguió un modelo totalmente distinto al de otras colonizaciones como las de Francia, Inglaterra y Holanda. La presencia española en el Nuevo Mundo no sólo se limitó a una intervención de tipo económico-comercial, sino que implicó además un intenso programa catequizador a través del clero regular, supuso la llegada de miles de nuevos pobladores y una rápida implantación cultural a través del establecimiento de la imprenta y de instituciones como catedrales y universidades². Este trabajo también quiere contribuir, por medio del estudio de las relaciones musicales, a un mejor conocimiento de los lazos culturales que unen ambos lados del Atlántico.

¹ Pagden, *European Encounters with the New World*, 5-12, ha mostrado las connotaciones eurocentristas que implica el término ‘descubrimiento’ y propone en su lugar, el uso del concepto ‘encuentro’.

² Las diferencias entre las experiencias colonizadoras española e inglesa han sido estudiadas en la última monografía de Elliott, *Imperios del mundo atlántico. España y Gran Bretaña en América*.

La influencia del modelo catedralicio español en Hispanoamérica, especialmente en las instituciones religiosas de los grandes centros urbanos, es incuestionable y está acreditada por varios factores: 1) la transferencia de un modelo institucional de origen peninsular, el uso de tradiciones litúrgicas de origen español y la erección de las capillas musicales a imagen y semejanza de las españolas; 2) la importante presencia de músicos españoles al servicio de las catedrales hispanoamericanas; 3) el envío desde la Península de libros impresos y música manuscrita de autores españoles y europeos conocidos en España que se conservan en archivos mexicanos o se mencionan en los inventarios; y 4) la selección y adaptación de la música recibida en América y su integración dentro del repertorio en uso. Sin embargo, no es menos cierto que este modelo importado sufrió algunas modificaciones al adaptarse a una nueva realidad, lo que dio lugar a un corpus de festividades y repertorios musicales con rasgos específicos. La presencia española en el Nuevo Mundo también dio lugar a un nuevo tipo de músico, mezcla –en distintos grados– de español e indio³.

La tradición musical en la Catedral de México fue, como en otras catedrales hispanoamericanas, profundamente deudora del patrón peninsular, pero, al mismo tiempo, específica y ricamente original. Hasta fechas recientes la historiografía musicológica ha venido aludiendo de forma genérica a la exportación del estándar funcional y estructural de las capillas catedralicias, pero no se ha detenido en analizar la aportación local en este proceso de mestizaje, claramente perceptible en otras esferas como la étnica y la lingüística. Tal y como ha señalado la historiografía postcolonial, la complejidad de los productos resultantes no siempre permite distinguir prácticas y determinar su origen, pero resulta evidente que estamos ante una realidad mucho más compleja que el simple traslado de la cultura musical europea⁴. Como se mostrará a lo largo de esta Tesis Doctoral, la inicial dependencia musical de la metrópoli no debe considerarse un signo de esterilidad creativa; antes al contrario, dio lugar a un floreciente proceso de mestizaje cuyas últimas consecuencias aún no han sido calibradas.

³ Durante la época virreinal, el término ‘español’ designaba a una persona de raza blanca, ya fuera nacida en España (peninsular) o en el nuevo continente (criollo).

⁴ Véase Aracena, “Theorizing a Postcolonial Musicology”, y “Towards a New Latin American Music Historiography”, *Singing Salvation: Jesuit Musics in Colonial Chile*, 6-15.

Durante todo el período virreinal, México se mantuvo como la ciudad más populosa y quizá, junto con Lima, la más importante de América; en el primer censo moderno realizado en 1790, la ciudad contaba con más de 110.000 habitantes, lo que la convertía en la tercera ciudad más poblada del imperio español, tras Madrid y Barcelona⁵. Fue la capital política, religiosa y económica del virreinato, donde se concentraban las dependencias generales de la administración colonial; allí celebraron los concilios metropolitanos que regularon el establecimiento de la Iglesia en América, se asentó el Santo Oficio (1571) y una prestigiosa universidad (1553) donde se formaba la élite intelectual y se celebraban festejos con presencia de la música. México era una urbe cosmopolita, un lugar propicio de encuentro de personas e ideas que circulaban entre las regiones del imperio y que procedían de distintos países; en definitiva, una ciudad encrucijada entre Asia, África y Europa⁶. He intentado prestar atención, en la medida de lo posible, a las relaciones de la Catedral con su entorno, esbozando así un cuadro de mayor complejidad, en el que se observa cómo la Catedral no es la única voz musical de la ciudad, aunque sí la más importante.⁷ Por su parte, los músicos catedralicios participaban activamente en la vida urbana y disfrutaban de diversiones callejeras como las peleas de gallos y los juegos de naipes, protagonizaban los mismos escándalos por el alcohol y se vieron involucrados en los mismos problemas con la justicia que cualquier otro vecino de la ciudad. México desarrolló, especialmente a partir del siglo XVIII, una intensa actividad musical ligada al mundo de los teatros y la ópera, por un lado, y a las parroquias, conventos y cofradías, por otro. Un estudio más profundo de estos fenómenos, así como el de los constructores de instrumentos, los maestros independientes de música y el papel de la clase nobiliaria como mecenas

⁵ Castro Aranda, *Primer censo de población de la Nueva España, 1790; y Censo de 1787 "Floridablanca"*.

⁶ Gruzinski, "La ciudad mestiza y los mestizajes de la vida intelectual. El caso de la ciudad de México, 1560-1640", en Ramos Medina y García (eds.), *Ciudades mestizas*, 208-10.

⁷ Un estudio histórico de la música en México desde una perspectiva urbana desbordaría los objetivos del presente trabajo. Para algunos ejemplos hispanoamericanos, véanse Bermúdez, "Urban musical life in the european colonies: examples from Spanish America, 1530-1650", en Kisby (ed.), *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, 167-80; Waisman, "La música en la definición de lo urbano: los pueblos de indios americanos"; y Baker, "Parroquia, cofradía, gremio, ayllu: organización profesional y movilidad en el Cuzco Colonial", en Bombi, Carreras y Marín, M. A. (eds.), *Música y cultura urbana*, 159-75 y 177-90, respectivamente.

musical (México fue definida como ‘la ciudad de los Palacios’), corresponde a otros trabajos⁸.

La selección de una institución como la Catedral de México se debe a su posición central dentro de la red de instituciones religiosas en Hispanoamérica, así como al volumen e importancia de la documentación disponible y a las facilidades que he tenido para su consulta⁹. Como han señalado los historiadores, la vida cultural en Hispanoamérica gravitó fuertemente en torno a las instituciones eclesiásticas, que se convirtieron en expresión de la cultura oficial del Imperio. El poder de la Iglesia en la Edad Moderna fue enorme y más aún en Hispanoamérica debido al proceso de evangelización, lo que la convirtió en una sólida e influyente pieza de la vida social y musical. Los cabildos catedralicios hispanoamericanos eran muy poderosos debido a los largos períodos de sede vacante motivados por el lento proceso de designación de los obispos y los problemas de comunicación. Los religiosos jugaron, además, un papel clave como mecenas y consumidores de música. Por tanto, al estudiar la música de ámbito eclesiástico se está analizando una parte muy influyente de la realidad musical de la época. La catedral funcionaba como un importante centro de poder colonial. En ella trabajaban los principales intelectuales de la época, clérigos en su inmensa mayoría; a sus funciones litúrgicas asistía el arzobispo, de quien dependía una extensísimo territorio, y quien muchas veces era al mismo tiempo virrey, haciéndose práctico y efectivo el poder del patronato real. En síntesis, nos hallamos ante un espacio privilegiado para el trasplante de la cultura y religión europeas que en el caso de la Catedral de México contrasta con el pluralismo racial, lingüístico y musical respirado en el resto de la ciudad, tal y como han mostrado trabajos en otros ámbitos geográficos del Imperio como Cuzco, La Plata y Manila¹⁰.

El estudio de instituciones como la Catedral de México representa tan sólo una pieza más dentro del variado mosaico musical hispanoamericano. Aunque las catedrales

⁸ Una fuente de especial interés para el estudio de estos fenómenos la constituyen las diversas crónicas de la ciudad. Véase Valle-Arizpe, *Historia de la ciudad de México a través de sus cronistas*. Para el siglo XVII son de gran interés las de Guijo, *Diario 1648-1664*; y Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. Para el siglo XVIII, véase Rubial García (ed.) *Agustín de Vetancurt, Juan Manuel de San Vicente, Juan de Viera. La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780)*.

⁹ Véase el apartado dedicado a las Fuentes más adelante.

¹⁰ Véase Baker, *Music and Musicians in colonial Cuzco*; Illari, *Polychoral Culture*; e Irving, *Colonial musical culture in Early Modern Manila*.

fueron instituciones de gran importancia, la realidad musical americana no puede reducirse únicamente a estas instituciones, ya que los trabajos realizados sobre la música en América durante los siglos XVI al XVIII muestran la existencia de un escenario musical muy complejo y diverso. En primer lugar, no todos los nuevos territorios dependieron de la corona castellana; había partes del continente americano en manos de otras potencias europeas cuyos modelos de colonización fueron distintos a los castellanos. Sus asentamientos estuvieron motivados principalmente por un interés económico que no implicó una emigración masiva ni la exportación de productos culturales como las catedrales. El escaso margen de maniobra de las potencias europeas en el nuevo continente tenía mucho que ver con la religión. Los reformadores calvinistas o puritanos se encontraban en minoría y apenas si tuvieron posibilidades ante el catolicismo predominante en los inmensos territorios hispanoportugueses¹¹.

La colonización francesa establecida en Canadá oriental, Louissiana y Nueva Orleans, al igual que la colonización española, incluyó la exportación de música – francesa– si bien tuvo una duración muy breve y no creó una infraestructura musical comparable a la existente en los virreinos españoles¹². La colonización portuguesa se centró en la costa brasileña y no penetró demasiado hacia el interior del territorio. El desarrollo musical de las colonias portuguesas fue más tardío (la música más antigua conservada en Brasil data de 1759) y, aunque se creó una infraestructura musical catedralicia mayor que la de Nueva Francia, no igualaba a la existente en los territorios castellanos¹³. Diversos testimonios sugieren, sin embargo, la existencia en Brasil de una organización musical distinta a la de la corona castellana que incluía la ausencia de músicos profesionales en el ámbito misional, la generalización de los maestros de capilla en las parroquias y “matrices” y la proliferación de capillas desvinculadas de

¹¹ El éxito de la resistencia de los españoles a los asaltos ingleses y holandeses durante el siglo XVII se debió, en parte, a la densidad de poblamiento.

¹² Aunque el establecimiento francés en Canadá se remonta a 1603, las ciudades más importantes no se fundaron hasta el siglo XVIII, pasando a poder de la corona castellana en 1763. Véase Gallat-Morin y Pinson, *La Vie musicale en Nouvelle-France*; y Pacquier, “Septentrion français (La Jérusalem des terres froides)”, *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde*, 283-317. Específicamente sobre las catedrales francesas en América, véase Stevenson, “Cathedral Music in Montreal: Historical Precedentes. Part I”, *IAMR*, 16/2 (2000), 25-32; y Lemmon, “Te Deum Laudamus: The Musical Life of the St. Louis Cathedral, 1725-1744”, *Cross, Crozier & Crucible*, 489-504.

¹³ Este menor y más tardío desarrollo se debió, en parte, a que el desplazamiento de portugueses hacia Brasil no fue tan marcado como el de castellanos; véase Brito, “El rescate de la música del período colonial: una perspectiva luso-brasilera”, *RMV*, 34 (1997), 139.

instituciones eclesiásticas y adscritas a cofradías y hermandades laicas de músicos, una situación favorecida por la tardía fundación de los obispados¹⁴. Los músicos en Brasil gozaron de una mayor libertad que en el área castellana, ya que no estaban incorporados en la organización eclesiástica tradicional, sino que se aglutinaban en torno a cofradías con sus propios archivos de música y actuaban en distintas iglesias previa petición y tras la formalización de contrato¹⁵.

Tampoco dentro de los territorios hispanoamericanos existía uniformidad. Fuera de la catedral había una gran riqueza de manifestaciones musicales callejeras y urbanas, y en territorios más alejados había otra realidad institucional con sus propias prácticas musicales: la iglesia misionera, extendida por los confines del Nuevo Mundo¹⁶. En ella se integraban las órdenes religiosas encargadas de catequizar a las comunidades indígenas, y en las que la música jugaba un papel fundamental como instrumento evangelizador. De hecho, muchas de estas misiones disponían de capilla musical propia y, aunque sólo unas pocas han sido estudiadas desde el punto de vista musical, los ejemplos conocidos muestran una floreciente actividad¹⁷.

El énfasis puesto en el presente estudio en la música religiosa institucionalizada no nos debe hacer perder la perspectiva. Como mostraré a lo largo de este trabajo, también dentro del ámbito de las capillas eclesiásticas había sustanciales diferencias, no pudiendo hablarse de “capillas de música” sin más. Había diferentes tipologías de capillas de música que podían diferir notablemente entre sí en función del rango

¹⁴ Hacia el final del siglo XVIII, sólo existía en Brasil una sede arzobispal (Bahía) y seis obispados; véase Béhague, *La música en América Latina*, 107. La denominación “matriz” es un título de distinción de importancia jerárquica.

¹⁵ Véase Curt Lange, “A organização musical durante o período colonial brasileiro”, *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos luso-brasileiros*, 5-106, especialmente 7-8, 10, 55-71; del mismo autor, “La Música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)”, *RMCh*, 102-103 (1967-1968), 9-55 y 77-149, especialmente 23-37 y 48-53; Nobre, “O ciclo de ouro do barroco musical brasileiro”, *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano*, 2:328-35; y Duprat y Poggi Orbino, “O Estanco da Musica no Brasil Colonial”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 4 (1968), 98-109.

¹⁶ Sobre las manifestaciones musicales callejeras, véase Rivera Ayala, “Lewd Songs and Dances from the Streets of Eighteenth-Century New Spain”, en Beezley, Martin y French (eds.), *Rituals of rule, rituals of resistance*, 27-46. Sobre la organización de la iglesia misionera en Nueva España, véanse los capítulos de Morales Valerio en Borges (ed.), *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas*, 2:91-213.

¹⁷ Véase Fernández de la Cuesta y Waisman, “Reducciones”, *DMEH*, 9:73-86. Específicamente sobre las misiones californianas del virreinato novohispano, véase Koegel y Summers, “Estados Unidos”, *DMEH*, 4:804-8 y la bibliografía allí citada. Sobre el funcionamiento de las misiones como instituciones musicales, véase Nawrot, *Vespers music in the Paraguay Reductions*, 1-102; y Waisman, “Las misiones jesuíticas en el cono sur de América”, en Basso (ed.), *Atlas del Barroco. Vol. VI. La música*.

eclesiástico e ingresos de la institución a la que estuviesen adscritas (catedral, colegiata, parroquia, convento, monasterio, universidad), su tamaño, su función o su régimen administrativo (eclesiástico, nobiliario, municipal), lo que invita a realizar una matización en torno al uso de este concepto clave en los estudios catedralicios¹⁸. Resulta a todas luces imposible realizar un mapa de las “capillas de música” que, en sus diferentes acepciones, existieron en Hispanoamérica; de hecho, ni siquiera es posible precisar, con un mediano grado de fiabilidad, el número de capillas adscritas a instituciones eclesiásticas como catedrales o parroquias. Sólo sabemos que, a finales del siglo XVIII existían en los virreinos españoles –incluyendo Filipinas– un total de cincuenta y tres catedrales; es muy probable que, al igual que ocurría en España, cada una de ellas dispusiese de su propia capilla musical¹⁹. A ellas debe añadirse un número –seguramente muy elevado– de capillas adscritas a conventos, iglesias parroquiales, doctrinas de indios y reducciones misioneras²⁰.

La amplitud del marco cronológico escogido, los siglos XVI al XVIII, crea una cierta heterogeneidad, pero se justifica teniendo en cuenta la finalidad de este estudio. Sólo mediante un estudio de *longue durée* es posible detectar con claridad los cambios y continuidades y los episodios más determinantes que jalonan esta historia de intercambios musicales. Este marco cronológico es, sin embargo, flexible, ya que la transferencia del modelo institucional de la Catedral y la recepción de músicos y repertorios no fue un fenómeno puntual, sino un complejo proceso que se inició en el siglo XVI y continuó en las siguientes centurias. Por otro lado, el grueso de las fuentes documentales y musicales manejadas para este estudio pertenecen a esa época: las Actas Capitulares y otras series documentales empleadas cubren unas dos centurias y media, mientras que los libros de polifonía, núcleo musical de la Tesis, se copiaron entre 1600

¹⁸ Véase Marín, M. A., *Music on the margin*, 47-57. Baker, *Music and Musicians in colonial Cuzco*, 310-11, ha mostrado la coexistencia natural de la capilla catedralicia con distintas capillas adscritas a conventos, parroquias y doctrinas de indios en las que se interpretaba polifonía con mayor regularidad que en los conventos y parroquias españoles, otro aspecto particular de la organización musical hispanoamericana. A estas tipologías de capillas musicales debe añadirse, en el caso de la ciudad de México, la existencia de una capilla adscrita a la Universidad de México, la orquesta del Coliseo, la banda del regimiento, así como los grupos de músicos al servicio de un mecenas privado.

¹⁹ Véase García y García, “Organización territorial de la iglesia”, en Borges (ed.), *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas*, 1:140-43.

²⁰ Sólo en el virreinato novohispano y en el ámbito de las reducciones, Stevenson calculó, a partir de las tiradas del gradual impreso por Ocharte en 1576, la existencia de un mínimo de mil capillas compuestas por indios capaces de interpretar polifonía; véase Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, 187.

y 1781. Desde el punto de vista geográfico, el centro del trabajo será una institución concreta, la Catedral de México, pero para enmarcar su estudio se incluyen referencias a toda una constelación de instituciones peninsulares e hispanoamericanas que permiten contextualizar a la institución mexicana en un marco más amplio. Este enfoque comparativo permitirá, además, sugerir nuevas hipótesis y romper las barreras de la historia local.

Desde el punto de vista terminológico, y para evitar caer en el anacronismo, usaré la palabra ‘México’ únicamente para referirme a la capital virreinal, actual México Distrito Federal. Para designar al resto del territorio norte y centroamericano bajo dominio español me referiré a ‘Nueva España’, cuya extensión era mayor que la de la actual República Mexicana, ya que incluía las Antillas, el tercio sur de los Estados Unidos de América y las actuales repúblicas centroamericanas. Por las mismas razones, he preferido emplear el adjetivo ‘virreinal’ frente al más común de ‘colonial’ para referirme al período de dominación hispana (1521-1821), ya que el primero sugiere una mayor autonomía que el segundo. Finalmente, emplearé el término de ‘Hispanoamérica’ para referirme a los territorios pertenecientes a la corona de Castilla, frente a otros nombres como ‘Iberoamérica’ (que incluiría también a las colonias portuguesas – Brasil–), ‘Latinoamérica’ (que comprendería además el territorio bajo dominio francés), y al más moderno concepto de ‘América Latina’, usado en la actualidad para referirse a todos los países americanos al sur de Estados Unidos.

2. Musicología y catedrales en el mundo hispánico: hacia un cambio de perspectiva

Desde el nacimiento de la musicología como disciplina en España, los estudios catedralicios han ocupado un lugar importante como tema de estudio. Sin embargo, la primera monografía dedicada a una catedral, la de Granada, no apareció hasta 1963²¹. Esta obra pionera de José López-Calo ha marcado durante décadas la metodología de estudio del tema catedralicio por parte de los musicólogos españoles. Desde la monografía granadina, y de forma ininterrumpida, se han venido publicando numerosos trabajos sobre catedrales hispanas, poniendo el acento en distintos aspectos y épocas. A los intereses estrictamente institucionales, biográficos y catalogadores de las siguientes

²¹ López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*.

décadas se han incorporado, en los últimos diez años, otros temas de estudio como el marco urbano en el que tenía lugar la actividad musical, los factores económicos, el estilo musical y la circulación, tanto de músicos como de repertorios. Pese a que la bibliografía sobre catedrales es muy numerosa, aún es mucho lo que queda por hacer en este campo²².

Como corresponde a un tema de tanto relieve, la historiografía española también se ha preocupado de revisar el modelo de estudio de la actividad musical en una institución catedralicia y de releer los trabajos sobre catedrales desde una perspectiva crítica, señalando sus numerosos aciertos y aportaciones, pero también discutiendo ciertas cuestiones de método²³. Sin embargo, me gustaría llamar la atención sobre un aspecto que, a mi juicio, no ha sido suficientemente subrayado por la historiografía crítica española: el distanciamiento musicológico entre España e Hispanoamérica y la falta de interés por el estudio de los intercambios musicales en los territorios hispanos, ya sea de personas, repertorios o instituciones, durante los siglos XVI al XIX. Para los historiadores, la historia de Hispanoamérica forma parte de la historia de España desde hace varias décadas. Las más famosas colecciones de historia de España se plantearon, desde sus inicios, con la idea de incluir también el continente americano²⁴; lo mismo

²² La bibliografía más relevante sobre este tema publicada hasta 1998 ha sido recopilada por Ros-Fábregas, "Historiografía de la Música en las Catedrales Españolas: Nacionalismo y Positivismo en la Investigación Musicológica", *CODEXXI. Revista de la Comunicación Musical*, 1 (1998), 96-135. Parte de la bibliografía catedralicia española desde el 2001 aparece en la sección de Información Bibliográfica que incluye el último número de cada año de la *RMS*.

²³ Los temas discutidos han sido, entre otros, la falta de relación de muchos estudios catedralicios con su entorno urbano, la acumulación de noticias y evidencias sin reflexión y la perpetuación de enfoques y modelos metodológicos al abordar el tema de las catedrales. Véanse los trabajos de Carreira, "La visión congelada. Autarquía y fideísmo en la historiografía musical de las catedrales", comunicación presentada en el Seminario *La Catedral como Institución Musical (1500-1800)* (Ávila, 10-12 Mayo 1996); el texto de la comunicación puede consultarse en la dirección electrónica: <http://www.mundoclasico.com>; del mismo autor, "La musicologia spagnola: un'illusione autarchica?", *Il Saggiatore Musicale*, 2/1 (1995), 105-42; Ros-Fábregas, "Historiografía de la Música en las Catedrales Españolas: Nacionalismo y Positivismo en la Investigación Musicológica", 84 y 86; Carreras, "Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural", en Bombi, Carreras y Marín, M. A. (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, 22; del mismo autor "Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)", *Il Saggiatore Musicale*, 8/1 (2001), 121-69; Waisman, "Alcances a dos estudios sobre la música española e hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII", *RMCh*, 201 (2004), 87-98; y Ramos Lopez "The Construction of the Myth of Spanish Renaissance Music as a Golden Age", *Early Music - Context and Ideas*, texto disponible en la dirección electrónica: http://www.muzykologia.uj.edu.pl/conference/draft_program.html; véase también Marín, M. A., "The soundworld of Toledo cathedral", *Early Music*, 33/1 (2005), 117-19.

²⁴ Véase, a título de ejemplo, la famosa *Historia de España* en 35 volúmenes dirigida por Menéndez Pidal, que incluía cuatro volúmenes dedicados a la historia americana (tomos 18, 27, 31, vol. 2 y 32, vol.

puede decirse en el ámbito de la historia del arte²⁵. Sin embargo, el panorama que presenta la historiografía musical es radicalmente distinto. La única historia de la música española colectiva publicada hasta la fecha no sólo no dedica ningún volumen a Hispanoamérica, sino que el tema está prácticamente ausente en los tres volúmenes que cubren a la Edad Moderna²⁶. Las razones de esta omisión no obedecen únicamente al retraso de la musicología como disciplina en España con respecto a otras áreas, sino a factores de tipo historiográfico.

Los trabajos de los pioneros de la musicología española como Francisco Barbieri, Rafael Mitjana y Felipe Pedrell fueron realizados en un contexto muy distinto al actual y en ellos apenas hay referencias a los músicos españoles activos en el Nuevo Mundo. De sus escritos se desprende que realmente tenían una concepción según la cual la historia de la música española se circunscribía exclusivamente a los límites de la Península Ibérica. Tan sólo Higinio Anglés sospechó que la presencia de música de maestros italianos y españoles de la polifonía clásica en catedrales americanas era una “prueba del alto nivel a que llegaron sus capillas de música”, pero no volvió a prestar atención a este tema²⁷. La voz “catedrales” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, realizada por uno de los mayores expertos de la musicología catedralicia, José López-Calo, no puede resultar más reveladora: no hay ninguna alusión a las catedrales de Hispanoamérica ni en el cuerpo del texto ni en la bibliografía, ni tampoco se justifica en ningún momento su ausencia²⁸. Tampoco la serie nacional “Monumentos de la Música Española”, que lleva publicados más de setenta volúmenes, ha prestado atención alguna a los archivos hispanoamericanos, ni en relación a las obras

2). También la *Historia de España* coordinada por Tuñón de Lara dedicó su sexto tomo a la *América Hispánica 1492-1898*.

²⁵ Véase *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, cuyo volumen 21, realizado por Marco Porta, se dedica al *Arte en América y Filipinas*.

²⁶ Véase Rubio, *Historia de la música española. 2. Desde el 'ars nova' hasta 1600*; López-Calo, *3. Siglo XVII*; y Martín Moreno, *4. Siglo XVIII*.

²⁷ Véase Anglés y Subirá, “Mejicana, música”, *Diccionario de la Música Labor*, 2:1507-9. Curiosamente el mismo *Diccionario*, 1:960, dedica una entrada al “Padre Hernando Franco”, a quien considera criollo. Sin embargo, nada se dice de Hispanoamérica en una de las últimas síntesis realizadas por Anglés antes de su muerte, “Latin Church Music on the Continent-3. Spain and Portugal”, *The New Oxford History of Music*, 4:372-418.

²⁸ López-Calo, “Catedrales”, *DMEH*, 3:434-47. Tampoco hay referencia alguna a las catedrales portuguesas, en este caso debido a la decisión del equipo editorial del diccionario de incluir sólo información musical relacionada con los países de habla hispana.

de polifonistas nacidos en España y activos en Hispanoamérica, ni tampoco para localizar la producción de compositores españoles conservada en archivos americanos, a veces sin concordancias en fuentes ibéricas. El impacto que la obra de estos musicólogos ha tenido en la historiografía musical española se deja sentir hasta nuestros días, y aún hoy son muchos los estudios catedralicios que perpetúan esa visión de la historia de la música hispana de los siglos XVI al XIX como un fenómeno circunscrito a la España peninsular.

Una de las pocas historias de la música que planteó por primera vez una visión de conjunto de la música hispana fue la de José Subirá, publicada en 1953²⁹. El capítulo dedicado a la música hispanoamericana aparece prácticamente como apéndice de su *Historia*, siendo únicamente una síntesis de lo publicado hasta la fecha. Sin embargo, la introducción de este apartado y el título en sí son una muestra de los intereses de Subirá por un cuadro de conjunto de la música española y sus posesiones ultramarinas. La riqueza de las relaciones musicales hispanoamericanas aflora en las investigaciones de Robert Stevenson quien, a diferencia de Subirá, utilizó documentación original de archivos americanos. Este estudioso norteamericano es uno de los pocos investigadores que ha trabajado de forma sistemática en archivos de ambos lados del Atlántico, y quizá el único que se ha preocupado por estudiar los lazos musicales entre las diferentes regiones de la España imperial. Prácticamente cualquier trabajo que se realice sobre música hispana ha de partir necesariamente de sus innumerables monografías y artículos, que se mantienen aún hoy como la visión más completa del trasvase musical español a Indias³⁰.

Por su parte, la historiografía mexicana no ha mostrado un mayor interés por el estudio de las relaciones musicales hispanas. Los deseos de localizar elementos autóctonos y más auténticamente americanos han impedido estudiar de forma contextualizada las instituciones hispanoamericanas según el modelo de las influencias e intercambios culturales y musicales³¹. Las primeras historias de la música mexicana,

²⁹ Subirá, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, 937-964.

³⁰ Una selección de la impresionante labor realizada por este autor aparece en la Bibliografía de esta Tesis; para el caso concreto de la Catedral de México, véase el “Estado de la cuestión” más adelante.

³¹ Estas mismas reflexiones pueden aplicarse al caso de Portugal y sus colonias brasileñas, tal y como ha sugerido Brito, *Estudos de História da Música em Portugal*, 23-29; y, del mismo autor, “El rescate de la música del período colonial: una perspectiva luso-brasileira”, *RMV*, 34 (1997), 137-46.

las de Alba Herrera, Miguel Galindo y Gabriel Saldívar, sólo se publicaron a partir del segundo cuarto del siglo XX y, dada la inexistencia de trabajos de base, tuvieron que partir prácticamente de cero³². En México no ha habido esa generación de investigadores del siglo XIX, equivalente a Barbieri en España y a Vasconcellos en Portugal. De hecho, no ha sido sino hasta tiempos recientes, con la institucionalización de la musicología en México, cuando ha surgido la figura del musicólogo profesional en el sentido de una dedicación exclusiva a la investigación y con un manejo riguroso de las fuentes, citando su procedencia³³. Por lo tanto, la visión de aislamiento e incomunicación que tenemos de la música virreinal mexicana se explica más por cuestiones historiográficas y de agenda de la disciplina en España y México que por razones propiamente históricas.

Desde finales de la década de 1980 se aprecian síntomas de un cambio de mentalidad y una mayor preocupación por el estudio de las relaciones musicales entre Europa y otras áreas geográficas. En 1987, por ejemplo, se publicó una colección de ensayos en la que, por primera vez y a gran escala, se abogaba abiertamente por el estudio de las relaciones musicales entre continentes³⁴. El congreso de la Sociedad Internacional de Musicología de 1992, celebrado precisamente en España, estuvo dedicado al estudio de las culturas musicales mediterráneas y sus ramificaciones en otros territorios³⁵. Todos estos esfuerzos han convergido recientemente en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, coordinado por Emilio Casares, que ha permitido integrar la historia de la música hispana desde ambos observatorios, el español y el hispanoamericano, presentando así una visión simultánea

³² Véase Herrera y Ogazón, *El Arte Musical en México*; Galindo, *Nociones de Historia de la Música Mejicana*; y Saldívar y Silva, *Historia de la música mexicana*. Otras aportaciones locales a la historia general de la música mexicana son las de Orta Velázquez, *Breve historia de la música en México*; y Turrent, *La conquista musical de México*.

³³ Este y otros problemas de la musicología en México son discutidos por Miranda, "Tesisuras encontradas. Canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 86 (2005), 95-110. Para el caso chileno, véase Merino, "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena", *RMCh*, 205 (2006), 26-33.

³⁴ Moon (ed.), *Transplanted European Music Cultures*. El único trabajo de esta monografía relacionado con el mundo hispano es el Summers, "The Spanish Origins of California Mission Music", 109-26.

³⁵ Véase De Vicente (ed.), *Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones*, 6 vols. [= *RMS*, 16/1-6 (1993)].

desde ambos ángulos³⁶. La creación de grupos de investigación y el esfuerzo de musicólogos españoles y mexicanos también han contribuido al establecimiento de lazos entre estas regiones, separadas por un océano, pero tan unidas culturalmente³⁷.

La publicación desde el año 2000 de diversos volúmenes colectivos confirma la tendencia hacia la reconstrucción de una cultura musical panhispánica iniciada por el *Diccionario*. Cada uno de estos volúmenes, en su mayoría consecuencia de diferentes congresos y seminarios organizados desde el ámbito universitario, incluye una sección con varios artículos dedicados a los virreinos españoles, desde Nápoles hasta Manila pasando por Hispanoamérica. Estos libros no sólo han permitido resituar la importancia de estos territorios, sino además presentar a España como el centro musical de un vasto imperio en el que, atendiendo a los límites geográficos de la época, nunca se ponía el sol³⁸. La presencia de capítulos similares en el quinto volumen de la ambiciosa *Enciclopedia della Musica* que coordina Jean-Jacques Nattiez y la reciente historia de la

³⁶ Casares Rodicio (director y coordinador general), *DMEH*. En este diccionario han colaborado como coordinadores los más importantes especialistas de cada uno de los países hispanohablantes, tales como Luis Merino (Chile), Victoria Eli (Cuba), Juan Carlos Estenssoro (Perú), José Peñín (Venezuela) o Jorge Velazco (México). Las entradas correspondientes a la música virreinal mexicana han sido realizadas en su mayoría por cuatro musicólogos: Aurelio Tello, Ricardo Miranda, John Koegel y Robert Stevenson.

³⁷ Además del *DMEH*, coordinado por Casares Rodicio, destaco las siguientes publicaciones por su relevancia para el estudio de las relaciones musicales con México: Gembero Ustároz, “Les relations musicales entre l’ Espagne et l’ Amerique à travers l’ Archivo General de Indias de Séville”, *Mondes hispanophones*, 25 (2000), 153-65; “El compositor español Hernando Franco (1532-85) antes de su llegada a México: trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala”, *LAMR*, 26/2 (2005), 267-311; y “Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para un estudio”, en Fenlon y Knighton (eds.), *Music, print and culture in Renaissance Iberia*; Miranda, *Antonio Sarrier. Sinfonista y clarín*; y “Reflexiones sobre el Clasicismo en México (1770-1840)”, *Ha*, 116-117 (1997), 39-50; y Tello, “Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios”, *Data. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, 7 (1997), 7-31; y *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero*, XVII-XLIII. Una mención especial merecen los siete volúmenes editados por Escudero Suástegui con el apoyo de María Antonia Virgili en la Universidad de Valladolid: *Esteban Salas y la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba*. Un listado más amplio aparece en la bibliografía final de esta Tesis.

³⁸ Véase Carreras y Boyd (eds.), “La música en el Nuevo Mundo”, *La música en España en el siglo XVIII*, 271-87; Casares Rodicio y Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, 1:79-94, 117-30, 343-74; Carreras y Marín, M. A. (eds.), “La difusión de la música en la Edad moderna desde una perspectiva transcultural”, *Concierto Barroco*, 167-254; Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), “La proyección internacional”, *Políticas y prácticas musicales*, 449-550; Bombi, Carreras y Marín, M. A. (eds.), “Claves antropológicas: la música en la ciudad colonial”, *Música y cultura urbana*, 157-90; Fenlon y Knighton (eds.), *Music, print and culture in Renaissance Iberia*. Un enfoque similar presentan otros dos volúmenes actualmente en prensa: Knighton y Torrente (eds.), *The Sacred Villancico in the Iberian World*; y Gembero Ustároz y Ros-Fábregas (eds.), *Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica*. Este último volumen es el resultado de dos jornadas que, bajo el título “Relaciones musicales entre España y Latinoamérica”, organizó María Gembero en la Universidad de Granada (2002 y 2004) como parte de los objetivos del grupo de investigación “*Mecenasgo musical en Andalucía y su Proyección en América*” (HUM 579), al que pertenece.

música barroca de John Hill marcan el inicio de una definitiva integración de la música hispana en el más amplio marco de la música europea, contribuyendo así a un cambio de perspectiva historiográfica³⁹.

3. La música en la Catedral de México: estado de la cuestión

A diferencia de lo ocurrido con la mayoría de los países hispanoamericanos, la bibliografía existente sobre la música en el México virreinal en general y sobre su Catedral metropolitana en particular es muy abundante. No en vano, México puede presumir de tener una de las tradiciones musicológicas más potentes y consolidadas de Hispanoamérica. Esta bibliografía se encuentra dispersa en libros, artículos y diccionarios de distinto propósito y finalidad aparecidos en varios países. Sin embargo, ninguna de estas aportaciones se centra específicamente en el tema de esta investigación, ya que casi siempre la música del período virreinal se ha venido presentando como un fenómeno independiente, como si no hubieran existido redes de comunicación, líneas comerciales e intercambios a todos los niveles. Ello no deja ser paradójico teniendo en cuenta que fue precisamente en el siglo XVI, con la hegemonía del imperio español y la fundación de los virreinos americanos, cuando se establecieron nuevas redes mundiales de comunicación. Lo anterior no implica que las aportaciones realizadas carezcan de valor; al contrario, han contribuido a la recuperación de la historia musical del Virreinato y han inspirado a los numerosos musicólogos que hoy en día nos dedicamos a este ámbito de la investigación.

La Catedral de México comenzó a recibir atención musicológica en la década de 1930, cuando dos investigadores mexicanos, Gabriel Saldívar y Jesús Estrada, iniciaron sus trabajos. Ambos autores manejaron documentación extensa y de primera mano no sólo de la Catedral de México, sino también de otros archivos. La *Historia de la música mexicana* de Saldívar (1934) tiene un valor incalculable, y determinados apartados de su texto aún no han perdido su vigencia. El volumen se divide en tres grandes secciones (música indígena, música europea y música popular) y, como sería de esperar en una

³⁹ Véase Béhague, “Conquista coloniale e trapianto della musica europea in America latina”; Kuss, “Il pensiero occidentale da un punto di vista transculturale (la decolonizzazione dell' America Latina)”; Gallat-Morin y Piston, “Il trapianto della musica europea nella Nuova Francia e i suoi sviluppi”, en Nattiez y otros (eds.), *Enciclopedia della musica. Volumen V*; y Hill, “Music in Spain, Portugal and their colonies”, *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580-1750*, 257-86.

historia general, el apartado dedicado a la Catedral de México es reducido⁴⁰. Por su parte, Estrada publicó breves artículos sobre aspectos musicales concretos de la Catedral⁴¹. Esta monografía, basada en sus investigaciones de las décadas de 1930 y 1940, no vio la luz hasta 1973. El libro de Estrada está ya centrado específicamente en la Catedral de México y se organiza en torno a los grandes protagonistas de la Catedral: sus maestros de capilla. Los volúmenes de Saldívar y Estrada incluían información de gran interés, y, dentro de las limitaciones de su tiempo, sirvieron para presentar a la catedral mexicana como un centro de primera importancia en el ámbito hispanoamericano⁴².

Las aportaciones tempranas de Saldívar y Estrada atrajeron la atención de los musicólogos estadounidenses Lota Spell y Robert Stevenson. Spell publicó en 1946 un primer artículo sobre la música en la Catedral de México en el siglo XVI, mientras que Stevenson dedicó algunos apartados a la Catedral en su *Music in Mexico* (1952), primera y, hasta el momento, única historia de la música mexicana en inglés⁴³. Por primera vez, se incluyeron numerosos ejemplos musicales y transcripciones que sirvieron como punto de partida del análisis musical; este volumen de Stevenson fue el inicio de una extensa y fundamental serie de artículos publicados a partir de la década de 1960⁴⁴. Casi todos los investigadores que han escrito sobre música en la Catedral de

⁴⁰ Saldívar y Silva, *Historia de la música mexicana*, 126-51. Saldívar también destacó como coleccionista y bibliófilo; véase su *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*.

⁴¹ Estrada, “Clásicos de Nueva España (ensayo histórico sobre los maestros de capilla de la Catedral de México) [I]”, *Schola Cantorum. Revista de Cultura Sacro Musical*, 7/6 (1945), 90-91; “Clásicos de Nueva España (ensayo histórico sobre los maestros de capilla de la Catedral de México) [II]”, *Schola Cantorum. Revista de Cultura Sacro Musical*, 7/7 (1945), 101-02; “Datos para la historia del órgano en México”, *Revista del Conservatorio*, 13 (1966), 9-10; “Las oposiciones al maestro de capilla de la Catedral de México”, *Revista del Conservatorio*, 6 (1964), 11-12.

⁴² Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*; el libro dedica apartados específicos a Hernando Franco, Francisco López Capillas, Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya e Ignacio Jerusalem. Al margen de este libro, Estrada fue autor de una gran cantidad de trabajos y transcripciones sobre música novohispana, en su mayoría no publicadas; véase Marín López, J., “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (c. 1689-c. 1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México”, en Gembero Ustárroz y Ros-Fábregas (eds.), *Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica*.

⁴³ Spell, “Music in the Cathedral of Mexico in the Sixteenth Century”, *Hispanic American Historical Review*, 26/3 (1946), 293-319; y Stevenson, *Music in Mexico*, 104-22, 140-58. Stevenson profundizó en algunas de las cuestiones planteadas en 1952 en un volumen posterior, *Music in Aztec and Inca Territory*, 154-240.

⁴⁴ Stevenson, “Mexico City Cathedral Music: 1600-1750”, *The Americas*, 21:2 (1964), 111-35; “La música en la Catedral de México: 1600-1750”, *RMCh*, 92 (1965), 11-31; “Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México”, *Ha*, 11 (1970), 4-11; “Lázaro del Álamo, primer compositor

México lo han hecho a partir de los muy citados trabajos de Stevenson, usados como base para síntesis más generales⁴⁵.

En el campo de las ediciones de música conservada en la Catedral o compuesta por músicos allí activos, resulta de referencia obligada la serie “Tesoro de la Música Polifónica en México” (publicada por CENIDIM), una colección en varios volúmenes de música mexicana de la época virreinal proveniente de catedrales, conventos y colecciones privadas. El primero de los volúmenes, que incluía la edición de un códice conventual a cargo de Jesús Bal y Gay, se publicó en una fecha tan temprana como 1952, cuando Anglés acababa de comenzar la serie española de los Monumentos⁴⁶. Sin embargo, el segundo tomo no apareció hasta 1981⁴⁷. Hasta ahora se han publicado once volúmenes que incluyen las obras completas de cuatro maestros de capilla activos en Nueva España, tres de ellos en la Catedral de México (Hernando Franco, Francisco

européo en México”, *Ha*, 12 (1970), 7-11; “The first New World composers: fresh data from peninsular archives”, *JAMS*, 23/1 (1970), 95-106; “Francisco Lopez Cotilla”, *Ha*, 31 (1973), 7-9; “José Manuel [Aldana] y Matheo Tolles (Tolis) de la Roca”, *Ha*, 30 (1973), 16-18; “Compositores de la época colonial. José Loaysa y Agurto”, *Ha*, 35 (1974), 13-15; “Compositores de la época colonial. Antonio de Salazar”, *Ha*, 37 (1974), 4-6; “Mexico City Cathedral: The Founding Century”, *IAMR*, 1:2 (1979), 131-79; “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”, *La música en México*, 7-74; “Mexico City Cathedral Music 1600-1675”, *IAMR*, 9:1 (1987), 75-114; “La música en la Catedral de México. El siglo de fundación”, *Ha*, 100-101 (1989), 10-24; “Sor Juana’s Mexico City Musical Coadjutors”, *IAMR*, 15:1 (1996), 23-38; “Ignacio Jerusalem (1707-1769): Italian parvenu in eighteenth-century Mexico. Part One”, *IAMR*, 16/1 (1997), 57-64. Información sobre la Catedral de México también aparece en síntesis realizadas por el propio autor: “La música en la América colonial española”, en Bethell (ed.), *Historia de la América Latina. IV. América Latina colonial*, 307-70; y “La música en la América colonial española”, *RMV*, 30-31 (1992), 9-37. El propio Stevenson ha sido el autor de la mayoría de las voces musicales relacionadas con México en diccionarios de referencia como *The New Grove Dictionary*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* y *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*; véase Stevenson, “The Americas in European Music Encyclopedias. Part I y II”, *IAMR*, 3/2 (1981), 159-207; e *IAMR*, 4/1 (1981), 109-16.

⁴⁵ Béhague, *La música en América Latina (Una introducción)*, 29-41; Eli Rodríguez y Gómez García, *Música latinoamericana y caribeña*, 74-84; Claro Valdés, “La música virreinal en el Nuevo Mundo”, *RMCh*, 110 (1970), 7-31; Mauleón, *Música en el Virreinato de la Nueva España*; 98-120; Russell y Koegel, “Music”, en Werner (ed.), *Encyclopedia of Mexico*, 976-97; Mendoza de Arce, *Music in Ibero-America*, 111-18, 284-88, 476-79; así como las distintas entradas sobre los maestros de capilla en Pareyón, *Diccionario de la Música en México*.

⁴⁶ Bal y Gay (ed.), *El Códice del Convento del Carmen*, TMPM 1.

⁴⁷ Ramírez Ramírez (ed.), *Trece obras de la colección Jesús Sánchez Garza*, TMPM 2. Esta obra fue acusada de plagiar un trabajo preparado por Stevenson para el CENIDIM que no llegó a publicarse; véase Bellinghausen, “El tesoro de los diamantes de vidrio”, *Ha*, 78 (1982), 26-29; y, del mismo autor, “La verdadera historia del Tesoro II”, *IAMR*, 5/2 (1983), 99-103.

López Capillas y Manuel de Sumaya), a cargo de Juan Manuel Lara Cárdenas y Aurelio Tello⁴⁸.

Una prueba evidente del interés que la música novohispana ha despertado fuera de México es el hecho de que se hayan realizado más ediciones fuera que dentro de sus propias fronteras. En este sentido, son de gran interés las ediciones incluidas en tesis doctorales norteamericanas; en su mayor parte, estos trabajos consisten en estudios analíticos del repertorio al margen de la institución. Desde la pionera tesis de Steven Barwick (1949), hasta la más reciente de Drew Davies (2006), una veintena de tesis doctorales se han basado en partituras o compositores de la Catedral de México⁴⁹. A

⁴⁸ Véase Lara Cárdenas, (ed.), *Francisco López Capillas (ca. 1608-1674). Obras. Volumen primero*, TMPM 5; *Francisco López Capillas (ca. 1608-1674). Obras. Volumen segundo*, TMPM 6; *Hernando Franco (1532-1585). Obras. Volumen primero*, TMPM 9; *Francisco López Capillas (ca. 1608-1674). Obras. Volumen tercero*, TMPM 11; y Tello (ed.), *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*, TMPM 7; *Misas de Manuel de Sumaya*, TMPM 8; y *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero*, TMPM 10.

⁴⁹ Cronológicamente, son las siguientes: Barwick, *Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico* (1949); Eiseman, *A Critical Study of the Polyphonic Magnificats of Fernando Franco* (1969); Housty, *The Graduale Dominicale (México: Pedro Ocharte, 1576) of Juan Hernández* (1970); L. Brothers, *The Hexachord Mass: 1600-1720* (1973); Duncan, *A sixteenth-century Mexican Chant Book* (1975); Nichols, *Francisco Delgado and Classicism in Mexican Music as exhibited in the Missa a Quatro Voces* (1975); Schleifer, *The Mexican Choirbooks at the Newberry Library* (1979); González Quiñones, *The Orchestally-accompanied Villancico in Mexico in the Eighteenth Century* (1985); Harshbarger, *The 'Mass in G' by Ignacio Jerusalem* (1985); Flores, *Music theory in Mexico from 1776 to 1866* (1986); Hamlett, *An Investigation of selected colonial Latin American vocal/choral works* (1986); Reitz, *The Holy Week Motets of Juan Gutiérrez de Padilla and Francisco Vidales* (1987); Johnson, *The Magnificats of Francisco Lopez Capillas* (1990); Rosewall, *Sacred Polyphony in New Spain* (1992); Brill, *Style and Evolution in the Oaxaca Cathedral* (1998); López Speziale, *Ignacio Jerusalem: A Transcription of Selected Pieces for One and Two Soprano Voices* (1998); Bowers, *The Vespers Psalms of Manuel Arenzana and Antonio Juanas* (1998); M. Brothers, *The Polyphonic Passion in Seventeenth-Century Mexico* (2001); Amante y Zapata, *Sacred choral music in Colonial Mexico* (2002); García-Landois, *A study and transcription of a group of selected Christmas villancicos from the period 1740 to 1780* (2003); y Davies, *The Italianized Frontier* (2006). Aunque no centradas específicamente en repertorio de la catedral mexicana, otras tesis norteamericanas con transcripciones de música colonial son las siguientes: Ray [=Catalyne], *The double-choir music of Juan de Padilla* (1953); Baird, *Santa Eulalia M.Md.7: a critical edition and study* (1981); Eyzaguirre, *Melchor Tapia and Music in the Lima Cathedral* (1973); Garven, *San Juan Ixcoi Mass: A study of liturgical music in Northwestern Guatemala*, (1979); Madsen, *Mexican Mission Music* (1984); Borg, *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library*, (1985); Lehnhoff, *The villancicos of the Guatemalan composer Raphael Antonio Castellanos* (1990); Gormley, *The Liturgical Music of the California Missions* (1992); Restrepo, *The Requiem Masses of Juan de Herrera (c. 1670-1738)* (1992); Manzano, *The Montevideo Collection of South American Baroque Villancicos* (1993); Nawrot, *Vespers music in the Paraguay Reductions* (1993); Aracena, *Singing Salvation: Jesuit Musics in Colonial Chile* (1999); O'Donoghue, *The Villancicos of Juan de Araujo*, (1999); Illari, *Polychoral culture* (2001); García, *Music from the Old World preserved in the New World* (2002); y Mann, *The Power of Songs in the Missions of Northern New Spain* (2002); y Clark, *Transcriptions and performing editions of anonymous compositions from the choir books of the Puebla Cathedral* (2005).

estos trabajos doctorales deben añadirse otras ediciones, también publicadas en el extranjero, formando parte de series o de monografías⁵⁰.

Además de las publicaciones de Stevenson, desde la década de 1960 han ido publicándose aportaciones puntuales en forma de artículo sobre la Catedral de México, bien centradas en un compositor (Stanford, Barwick, Cruz y Gembero sobre Hernando Franco; L. Brothers sobre Francisco López Capillas; Tudela Calvo sobre Antonio de Salazar; Catalyne, Russell y Tello sobre Manuel de Sumaya; Russell sobre Ignacio Jerusalem; Covarrubias y Marín López sobre Antonio Juanas)⁵¹, en un período concreto (Enríquez y Torres Medina durante el arzobispado de Payo Enríquez)⁵² o en repertorios recién descubiertos (mis propias contribuciones sobre cinco nuevos libros de polifonía

⁵⁰ Barwick (ed.), *Motets from Mexican Archives for mixed chorus; The Franco Codex of the Cathedral of Mexico*; y *Two Mexico City Choirbooks of 1717*; Stevenson (ed.), *Christmas Music from Baroque Mexico; Seventeenth-century Villancicos from a Puebla Convent Archive; Latin American Colonial Music Anthology*; “Hispanic American Music Treasury: 1580-1765 [I]”, *IAMR*, 6/2 (1985), 1-105; e “Hispanic American Music Treasury: 1580-1765 [II]”, *IAMR*, 7/1 (1985), 3-127; Imrie, Turner y Moody (eds.), *Mapa Mundi. Renaissance Performing Scores. Series F: Mexican Church Music*; Russell, (ed.), *The Mexican Baroque Collection. A Cappella and Concerted Vocal Works by Mexican Masters of the Eighteenth Century*; y Snow, *Gaspar Fernandes. Obras sacras; y A New-World Collection of Polyphony*.

⁵¹ Stanford, “Una lamentación de Jeremías compuesta en el siglo XVI para el uso de la Catedral de México”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 18 (1965), 235-70; Barwick, “A Recently Discovered ‘Miserere’ of Fernando Franco”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 6 (1970), 77-89; Cruz, “De cómo una letra hace la diferencia. Las obras en náhuatl atribuidas a Don Hernando Franco”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 32 (2001), 257-95; y Gembero Ustároz, “El compositor español Hernando Franco (1532-85) antes de su llegada a México”; L. Brothers, “Francisco López Capillas, First Great Native composer: Reflections on the discovery of his will”, *IAMR*, 10/2 (1989), 101-18; “Musical learning in seventeenth-century Mexico: the case of Francisco López Capillas”, *RMS*, 16/5 (1993), 2814-1834; Tudela Calvo, “Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos policorales: ¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703)”, en Enríquez y Covarrubias (eds.), *I Coloquio Muscat ‘Música, catedral y sociedad’*, 105-36; Catalyne, “Manuel de Zumaya (ca. 1678-1756): Mexican Composer for church and theater”, en Karson (ed.), *Festival Essays for Pauline Alderman*, 101-27; Tello, “Manuel Sumaya: Un compositor barroco novohispano del siglo XVIII”, en Prosser y Castagna (eds.), *Anais. II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, 97-125; Russell, “Manuel de Sumaya: Reexamining the a cappella Choral Music of a Mexican Master”, en Crawford y Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae*, 91-103; Russell, “Hidden Structures and Sonorous Symmetries: Ignacio de Jerusalem’s Concerted Masses in Eighteenth-Century Mexico”, en Laird y Russell (eds.), *Res Musicae*, 135-60; Covarrubias, “Los *Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo* (1792-1798) de Antonio Juanas: un estudio catalográfico”, en Enríquez y Covarrubias (eds.), *I Coloquio Muscat ‘Música, catedral y sociedad’*, 265-82; y Marín López, J., “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después 1816)”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 2 (2007).

⁵² Enríquez y Torres Medina, “Música y músicos en las actas de cabildo catedral”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 79 (2001), 179-207; y Enríquez, “La música en las actas del Cabildo Catedral durante el Arzobispado de fray Payo Enríquez de Rivera: sobre el coro y la capilla metropolitana”, *Seminario ‘Patrocinio y Mecenazgo de Virreyes y Arzobispos’*.

aparecidos en el año 2002 y el Fondo Estrada)⁵³. Me gustaría expresar mi reconocimiento hacia el trabajo de todos estos autores, ya que esta Tesis Doctoral no hubiera podido realizarse sin sus valiosas aportaciones.

4. Fuentes empleadas

Para la elaboración de esta Tesis Doctoral he investigado en más de una veintena de archivos de Europa y América, si bien el núcleo de la documentación empleada se encuentra en la capital mexicana. El Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACMM) es uno de los más ricos archivos catedralicios hispanoamericanos. Pese a los expolios de que el Archivo fue objeto durante los procesos de incautación del Gobierno (1847 y 1926), aún conserva 1413 libros, 140 legajos y 203 cajas con papeles sueltos organizados en 3019 expedientes. Durante gran parte del siglo XX los fondos documentales permanecieron desordenados y dispersos por distintas dependencias⁵⁴. Gracias a los esfuerzos del padre Luis Ávila Blancas, archivero desde 1992, todos los materiales han quedado depositados en la segunda planta de un edificio anexo a la Catedral, situado en la calle de Brasil; un grupo de investigadores dirigido por Óscar Mazín Gómez ha realizado un inventario que, aunque no cataloga el Archivo documento por documento, presenta una utilísima descripción por volúmenes de las treinta y ocho series documentales⁵⁵. Una primera microfilmación del Archivo fue

⁵³ Marín López, J., “Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México”, *Historia Mexicana*, 208 (2003), 1073-94; “«Por ser como es tan excelente música»: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México”, en Carreras y Marín, M. A. (eds.), *Concierto barroco*, 209-26; “Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (ss. XVII-XIX)”, *Príncipe de Viana*, 238 (2006), 425-57; y “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (c. 1689-c. 1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México”, en Gembero Ustárroz y Ros-Fábregas (eds.), *Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica*. Mis investigaciones sobre la Catedral de México comenzaron en el año 2001, cuando presenté una primera aproximación a la presencia española en México en *Música española en el México Virreinal (1521-1821)*.

⁵⁴ Véanse los inventarios preliminares publicados por Costeloe, “Guide to the Chapter Archives of the Archbishopric of Mexico”, *The Hispanic American Historical Review*, 45/1 (1965), 53-63; y Schwaller, “The Cathedral Archive of Mexico”, *The Americas*, 42/2 (1985), 229-42.

⁵⁵ Véase Mazín Gómez (coordinador), *Archivo del Cabildo Metropolitano de México. Inventario y Guía de acceso*. Las series documentales son, por orden alfabético, las siguientes: Actas de Cabildo, Acuerdos de Cabildo, Ajustes de Ministros, Aniversarios, Archicofradía del Santísimo Sacramento, Asociación de Sacerdotes Difuntos, Borradores de Cabildo, Canonjías, Capellanías, Cédulas de citación, Censos, Clavería, Cofre del Tesoro, Colecturías de Diezmos, Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, Contaduría, Correspondencia, Cuadrantes, Edictos, Inventarios, Fábrica Espiritual, Gobierno, Gobierno Civil, Haceduría, Hospital de San Andrés, Litigios, Memoriales y Decretos, Ministros, Obra Pía, Ordo, Parroquias, Puntos de Ministros, Reales Cédulas, Registros de misas, Testamentos, Títulos de Propiedad, Vacantes, Votos.

realizada por los mormones en 1965 y 1966 como parte de un programa de microfilmación de archivos mexicanos. En la década de 1990, con motivo de la reorganización del Archivo, se hicieron micropelículas de las series que quedaron sin microfilmarse y de los nuevos documentos que salieron a la luz con motivo del traslado⁵⁶.

Dos han sido las series catedralicias más útiles para mi investigación. La primera de ellas es, como no podía ser de otra forma, la serie de Actas Capitulares, integrada por más de cien libros. Para el presente trabajo se han extraído las noticias relacionadas con la música que se encuentran entre el volumen 1 y el 60 (1536-1802). Aunque este tipo de documentación transmite la visión oficial del Cabildo, necesariamente parcial, la serie de Actas permite obtener una imagen diacrónica de conjunto y sin apenas fisuras de dos siglos y medio de historia de la Catedral y su vaciado constituye el punto de partida para el estudio de cualquier tema⁵⁷. La otra gran serie vaciada ha sido la de Correspondencia, integrada por cuarenta y ocho volúmenes y veintisiete cajas. Desde el punto de vista musical, la serie es muy interesante por contener las cartas autógrafas de los ministros y músicos, algunas de las cuales no se reflejaban en las Actas Capitulares. Por lo tanto, esta serie actúa como complemento y, a veces, ampliación de la estática visión transmitida del Cabildo en las Actas.

Una de las series no empleada hasta ahora por los musicólogos que se han acercado hasta el Archivo ha sido la de Edictos, en cuyas seis primeras cajas aparecen diversas cartas sobre convocatorias de plazas musicales, tanto recibidas como enviadas. La documentación generada por el Colegio de Infantes, creado en 1725, se encuentra en las series Obra Pía y Haceduría. Además de las propias constituciones del Colegio, se trata en su mayor parte de peticiones de ingreso, informes de aprovechamiento y voz y las cuentas del Colegio. Los textos normativos referentes al culto forman parte de la serie Ordo. El libro más importante para este estudio ha sido el *Diario manual* de 1751, que contiene todas las funciones de altar y coro. También aparece documentación normativa en Reales Cédulas, una serie que muestra la directa intervención de la Corona en la Iglesia mexicana a través del Real Patronato. Otra serie útil desde el punto de vista

⁵⁶ Existen al menos dos copias de esta colección de microfilmes, una en Salt Lake City (Utah) y otra en el Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX (Sán Ángel, México D.F.).

⁵⁷ También se han conservado otras dos series que complementan las Actas Capitulares, los Acuerdos del Cabildo (un conjunto de diecisiete volúmenes sobre temas misceláneos) y los Borradores del Cabildo (dieciocho legajos con los documentos que servían de base para la redacción de las Actas).

musical ha sido la de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua que, en sus cinco cajas, recoge la documentación generada por esta cofradía de músicos y capellanes desde su fundación a mediados del siglo XVII (en su mayor parte se trata de inventarios y libros de cuentas).

Un especial interés reviste la serie Inventarios, que no sólo contiene los documentos con los bienes de la Catedral, sino una miscelánea de asuntos relacionados con la secretaría capitular. En esta serie he localizado una completa relación del repertorio musical a finales del siglo XVI. Desafortunadamente, las series de Fábrica Espiritual y Material no se conservan completas y los libros de cargo y data existentes son muy tardíos (1747-60); lo mismo puede decirse a propósito de otra dependencia económica, la Clavería, cuyo libro más antiguo comienza en 1749. Aún así, hay noticias de interés musical en los documentos sueltos, en su mayor parte libranzas y recibos para el pago de salarios y objetos del culto. Las series de Ministros, Contaduría y Ajustes de Ministros también contienen documentación contable, pero no anterior a 1730. Toda la documentación catedralicia se ha volcado en una base de datos que supera los 8000 registros.

El Archivo de Música (MEX-Mc) fue trasladado al edificio anexo a la Catedral en 1993; allí pueden consultarse los libros de polifonía y de canto llano y los aproximadamente 350 legajos en papeles sueltos. Cuando inicié mi investigación, los libros de canto llano se encontraban en unos armarios en el crucero de la Catedral y sólo era posible consultarlos a través del microfilm. En la actualidad se conservan, junto con los libros de polifonía, en la llamada Sala de los Quemados. Parte de la colección de cantorales de la Catedral, junto con siete libros de polifonía, se trasladaron a principios de la década de 1960 al Museo Nacional del Virreinato (Estado de México), donde actualmente se conservan.

Aunque Stevenson fue el primero en publicar un extracto de los contenidos del Archivo de Música en su conocida monografía de 1970⁵⁸, con anterioridad a esa fecha Thomas Stanford y Lincoln Spiess habían completado un catálogo inédito, ideado como guía a la microfilmación de los fondos musicales. Pese al título de ‘catálogo’, en realidad se trata de un inventario provisional, ya que no aporta incipits musicales, omite una descripción exhaustiva de los manuscritos, no detalla el contenido de varios legajos

⁵⁸ Stevenson, *RBMSA*, 134-66.

misceláneos con borradores, deja sin catalogar varias particellas anónimas, y no parece responder a un orden aparente (ni alfabético, ni cronológico ni por géneros musicales)⁵⁹. Pese a estas deficiencias, este inventario me ha sido de una ayuda extraordinaria en mi investigación y ha permitido acceder a esta colección musical a varias generaciones de investigadores. Tras décadas de espera, el catálogo inédito adquirió forma de libro y se publicó en 2002⁶⁰. Sin embargo, un examen del volumen muestra que se trata de una copia casi literal del inventario inédito de 1965 y no incluye los fondos musicales aparecidos en los últimos años, entre ellos cinco nuevos libros de polifonía que encontré, una colección de 120 piezas, en su mayoría villancicos (el llamado 'Fondo Estrada') y una miscelánea de papeles sueltos de música catalogada por Salvador Valdez Ortiz, encargado de atención al público en el Archivo. Por tanto, es necesario un nuevo catálogo que reorganice los materiales, agrupe las particellas que pertenecen a una misma obra y presente de forma integrada todos los fondos que forman el Archivo de Música⁶¹.

Aunque el núcleo de la documentación manejada para la Tesis Doctoral proviene del Archivo del Cabildo, también se han consultado fuentes documentales en otros archivos de México. En el Archivo Histórico del Arzobispado de México he examinado los legajos correspondientes al Fondo Cabildo⁶². Se trata de documentos originalmente pertenecientes a la Catedral de México, pero que pasaron a formar parte del acervo arzobispal a principios del siglo XX, cuando el archivo del arzobispo quedó ubicado

⁵⁹ Stanford y Spiess, *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral Metropolitana de México*. En 1969 apareció una versión extraordinariamente abreviada del catálogo inédito en Stanford y Spiess, *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, 13-15, 25. La serie de microfilmes, integrada por 83 rollos, puede consultarse en la Subdirección de Documentación de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (México D.F.).

⁶⁰ Stanford, *Catálogo de los Acervos*, 3-244. Este volumen incluye también un inventario de los fondos musicales de la Catedral de Puebla y otras colecciones musicales menores.

⁶¹ Para los materiales de reciente aparición no incluidos en el catálogo de Stanford, véase Valdez Ortiz, *Guía del Microfilm*, 49-51 y 112-34 (legs. Eb5 a Eb16 y Dd17 a Dd45); Marín López, J., "Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México", *Historia Mexicana*, 208 (2003), 1073-94; y, del mismo autor, "Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (c. 1689-c. 1812)", en Gembero Ustároz y Ros-Fábregas (eds.), *Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica*. Sobre la relación entre el inventario inédito de Stanford y el de Valdez Ortiz, véase Marín López, J., *Música española en el México Virreinal*, 1:116-22. En la actualidad, un equipo interdisciplinar está trabajando en la organización y catalogación del Archivo como parte de los objetivos del Proyecto MUSICAT (Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente), coordinado desde el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

⁶² Watson Marrón y otros, *Guía de Documentos Novohispanos del Archivo Histórico del Arzobispado de México*, 207-655.

dentro de la propia Catedral. La fusión de ambos fondos –arzobispal y capitular– hizo que en 1970, cuando el archivo arzobispal fue trasladado de nuevo, diversos legajos y expedientes pertenecientes al Cabildo pasasen a engrosar los fondos episcopales. En esa documentación, he localizado registros de pago a ministros de la Catedral y plantillas de músicos, así como un interesante inventario musical de principios del siglo XVIII.

Uno de los archivos que me deparó mayores sorpresas fue el Archivo General de la Nación, que ha sido apropiadamente definido como el “mayor archivo colonial español existente hoy en Hispanoamérica”⁶³. De los 322 ramos o secciones que integran el Archivo, 115 son del período virreinal. De las diversas secciones de interés musical, he recopilado una amplia información de los ramos Bienes Nacionales, Indios, Inquisición y Matrimonios, entre otros. En la Tesis Doctoral sólo empleo documentación procedente del primero de los ramos, Bienes Nacionales, que contiene casi 2000 volúmenes, en su mayoría de temática eclesiástica, pues a él fueron a parar los documentos incautados por el gobierno en virtud de la Ley de Nacionalización de los Bienes del Clero (1859). Esta sección constituye una miscelánea sobre asuntos de las instituciones eclesiásticas de la ciudad de México (incluyendo documentos catedralicios y conventuales).

Otros archivos de México consultados fueron el Archivo Histórico del Distrito Federal, donde consulté las actas capitulares y extraje información sobre música en los actos civiles⁶⁴. En la Biblioteca Nacional de México localicé varios relatos impresos de fiestas urbanas, algunos de los libros impresos con canto llano de Pedro de Ocharte y la *Tabla de las assistencias* de 1758 de la capilla catedralicia. En el Archivo General de Notarías del Distrito Federal realicé diversas incursiones buscando testamentos y contratos notariales en los que hubiese músicos implicados, pero no conseguí documentación relevante. Estos dos últimos archivos ofrecen unas enormes posibilidades documentales de las que futuros trabajos musicológicos podrán beneficiarse. También trabajé en el Archivo de la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Convento del Carmen, el Colegio de San Ignacio de Loyola (Vizcaínas), Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, Biblioteca “Miguel Lerdo de Tejada” y Seminario Mayor Conciliar del Distrito Federal.

⁶³ Gómez Canedo, *Los Archivos de la Historia de América. Período Colonial Español*, 1:274-75.

⁶⁴ Véase Güemes, *Archivo Histórico del Distrito Federal. Guía General*.

En España investigué en el Archivo General de Indias, donde localicé nueva información biográfica de una treintena de músicos de la Catedral de México, especialmente en las secciones Contratación, Indiferente y México⁶⁵. En la Biblioteca Nacional de Madrid consulté un amplio fondo de libros litúrgicos y musicales. Además consulté personalmente el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, los archivos catedralicios de Jaén, Baeza, Córdoba y, a través del Centro de Documentación Musical de Andalucía en Granada, pude acceder a los fondos musicales del resto de catedrales andaluzas. Durante mi estancia en el Reino Unido tuve oportunidad de consultar las ricas colecciones musicales del Fitzwilliam Museum y la University Library de Cambridge, y la British Library de Londres. Además de las bibliotecas y archivos donde he trabajado personalmente, he obtenido documentación y/o música de los siguientes archivos: Biblioteca de Catalunya (Barcelona), Newberry Library (Chicago), Lilly Library (Bloomington), Library of Congress y University Library (Washington) y New York Public Library.

5. Plan de trabajo

El propósito inicial de esta investigación era estudiar la presencia de música española en la colección de manuscritos de polifonía de la Catedral. Sin embargo, junto a los libros de música en México tuve acceso a una documentación de archivo muy rica que me ha permitido situar el estudio de las fuentes musicales en un marco institucional y litúrgico más amplio. La parte institucional, que en principio iba a ser únicamente una introducción al estudio de los manuscritos, ha acabado convirtiéndose en una sección muy sustancial del trabajo. Deliberadamente se ha evitado estructurar la Tesis Doctoral siguiendo la sucesión cronológica de los maestros locales y su obra en parte porque el tema ya había sido abordado, si bien no completamente, por otros investigadores y fundamentalmente porque las metas que este trabajo se había impuesto eran distintas.

Esta Tesis Doctoral se compone de tres volúmenes: Volumen I: Estudio; Volumen II: Catálogo comentado de los libros de polifonía de la Catedral de México; y Volumen III: Apéndice Documental y Edición del Oficio de Difuntos según las fuentes de la Catedral de México. El Volumen I está dividido en cinco capítulos. El Capítulo I

⁶⁵ Sobre las posibilidades documentales de este archivo, véase Gembero Ustároz, "Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla", *RMS*, 24/1-2 (2001), 11-38.

estudia la transferencia del modelo institucional español al Nuevo Mundo, mostrando las semejanzas y divergencias adoptadas en México con respecto al mismo. A lo largo de este extenso Capítulo se analizará la influencia española en la normativa mexicana, en la organización litúrgico-musical, en los sistemas de provisión de plazas musicales, en la introducción de nuevos instrumentos y en las actividades que la capilla catedralicia desarrolló como colectivo; también en este Capítulo se analizará una de las características marcadamente originales de las catedrales hispanoamericanas, la presencia de músicos indios y de otras razas.

El Capítulo II está dedicado a la movilidad de los músicos de la Catedral de México, e incluye tanto el estudio de los músicos de origen europeo como el estudio de la circulación dentro del virreinato novohispano. La movilidad de los músicos es un fenómeno de trascendentales consecuencias en todos los ámbitos; con las personas se transmitían las ideas y también la música, los estilos y las prácticas interpretativas. Tanto en este Capítulo como en el siguiente, la falta de estudios de este tipo sobre la mayor parte de las catedrales mexicanas no me ha permitido profundizar todo lo deseado en el estudio de las relaciones con otras catedrales novohispanas, un tema que podría desarrollarse en el futuro.

Junto a la circulación de personas, y como complemento de aquélla, resulta de obligado estudio la circulación de las obras. El Capítulo III estudia la circulación de música entre Europa y el Nuevo Mundo a través del ejemplo concreto de la catedral mexicana. Junto a la producción local compuesta originalmente en México, el resto de obras que integraban el Archivo procedían de otras instituciones europeas o hispanoamericanas. Se trata de analizar cómo se transmitía la música desde el punto de vista material de uno a otro lado del Atlántico. A través de una selección de ejemplos, se estudian los diferentes patrones de difusión del repertorio musical a la Catedral de México, que podían ser distintos en función del formato en el que se copiaba la música, ya fuera en cantorales de gran tamaño, libros de polifonía o papeles sueltos.

La formación del Archivo de Música de la Catedral de México, una consecuencia directa de la movilidad de los músicos y la circulación del repertorio, constituye el tema principal del Capítulo IV. En este Capítulo estudio el Archivo no sólo como ente físico (ubicación, propiedad de los libros), sino también como fenómeno cultural con sus propios canales de formación. Durante los siglos XVI al XVIII

existieron una serie de canales bien definidos que permitían a las instituciones nutrirse del repertorio necesario para sus funciones litúrgicas; la compra, la donación o el préstamo de materiales musicales entre instituciones y personas fueron algunos de ellos, y su estudio resulta determinante para avanzar en nuestra comprensión de cómo se formaban los archivos musicales en la época. Una poderosa herramienta para su reconstrucción son los inventarios. Este Capítulo incluye una discusión de los diversos inventarios de música conservados del período virreinal, a través de los cuales es posible estudiar la evolución de los fondos musicales de la Catedral de México.

El Capítulo V está dedicado a estudiar los procesos de recepción, adaptación e integración de ese repertorio foráneo. Para ello se ha tomado como ejemplo de estudio la colección de libros de polifonía de la Catedral de México, cuya variedad y dilatada cronología permite analizar qué parte de la música recibida en México se integró dentro del repertorio local de la institución a lo largo de tres centurias. Junto a una descripción general de los manuscritos y un análisis de los géneros incluidos, en este Capítulo se estudiarán estos procesos de adaptación a través de dos casos representativos: el ciclo himnódico y la ceremonia de difuntos.

En el Volumen II de esta Tesis se presenta el Catálogo de los 22 libros de polifonía asociados a la Catedral de México. La importancia de este Catálogo es fundamental, ya que ofrece por primera vez a la comunidad científica un instrumento bibliográfico integral para el estudio de la polifonía hispanoamericana. Para la elaboración de este catálogo, que incluye 563 piezas, se ha seguido la normativa internacional de las series de RISM en materia de catalogación de fuentes musicales. Cada uno de los manuscritos aparece descrito siguiendo el modelo empleado en el *Census-Catalogue*, y de cada obra se presenta el incipit musical de todas las voces, concordancias, canto llano empleado, ediciones, y grabaciones y un comentario sobre la transmisión de la obra. Para la elaboración de este Catálogo me he basado en ediciones de manuscritos como las de Allan W. Atlas, Howard M. Brown y, en el ámbito de manuscritos hispánicos, las de Ros-Fábregas y Snow⁶⁶. Tomando como eje la colección mexicana, el Catálogo presenta una visión de conjunto, ya que incluye nuevas concordancias localizadas en fuentes españolas e hispanoamericanas de los grandes

⁶⁶ Véase *Census-Catalogue*, 1:xiv-xxix; Atlas, *The Cappella Giulia Chansonier*; Brown, *A Florentine Chansonier from the time of Lorenzo the Magnificent*; Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454*; y Snow, *A New-World Collection of Polyphony*.

polifonistas españoles, lo que permite incluir el repertorio mexicano en las discusiones generales sobre la música ibérica. La elaboración de este Catálogo me obligó, en un estadio previo, a consultar e inventariar decenas de libros de polifonía y a familiarizarme con la literatura musicológica pertinente. Los detalles de los manuscritos e impresos consultados –480, repartidos en un gran número de bibliotecas y archivos–, así como otras precisiones de carácter metodológico, aparecen en la Introducción al Volumen II.

El Volumen III incluye dos Apéndices. El primero de ellos consiste en una selección de 99 documentos inéditos procedentes de diversos archivos mexicanos, especialmente del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México. He creído necesario realizar esta aportación documental por varios motivos. El primero de ellos es porque nuestra visión de la música en la catedral mexicana se sostiene básicamente sobre las investigaciones realizadas hace varias décadas por Stevenson. Muchos de los investigadores que le han sucedido se han limitado a realizar una glosa más o menos literal de sus trabajos, citando los mismos documentos, pero sin volver a consultar documentación de archivo. Por otro lado, la carencia de documentos editados sobre otras catedrales hispanoamericanas –a excepción de la monumental aportación de Andrés Sas Orchassal sobre la Catedral de Lima⁶⁷–, me ha llevado a presentar una selección de materiales inéditos relacionados con los temas tratados. Confío en que futuros musicólogos e intérpretes puedan beneficiarse de este material y que pueda servir como marco comparativo en posteriores trabajos de síntesis.

El Apéndice 2 contiene la edición musical de parte del Oficio de Difuntos tal y como se celebraba en la Catedral de México alrededor de 1700; mi reconstrucción, integrada por 24 números, incluye tanto las partes polifónicas como las secciones monódicas y recitadas con las variantes locales, y va acompañada de un CD de audio y un DVD con la versión de concierto realizada el 7 de diciembre de 2005 en el marco del *IX Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. La intensidad con que he vivido la gestación de esta Tesis Doctoral alcanzó un momento culminante cuando asistí al estreno de esta reconstrucción.

Jaén, 25 de mayo de 2007

Javier Marín López

⁶⁷ Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*.

CAPÍTULO I

LA TRANSFERENCIA DEL MODELO INSTITUCIONAL ESPAÑOL A LA CATEDRAL DE MÉXICO: *SECUNDUM CONSUETUDINEM ECCLESIAE HISPALENSIS*

Desde el estudio pionero del historiador de la iglesia mexicana Mariano Cuevas, publicado hace casi un siglo, la mayoría de los historiadores y musicólogos que se han ocupado del estudio de las catedrales hispanoamericanas han señalado, con más o menos detalle, que estas instituciones fueron creadas siguiendo la tradición catedralicia española, y que el modelo litúrgico-musical adoptado fue el de las catedrales de Sevilla y Toledo¹. Esta afirmación se basaba en las distintas bulas fundacionales de las catedrales del Nuevo Mundo, que aludían expresamente al seguimiento del rito de la Catedral de Sevilla. En estos documentos, y de forma recurrente, se mandaba celebrar el oficio y la misa según la costumbre de la Catedral de Sevilla (“secundum consuetudinem Ecclesiae Hispalensis”) o según las iglesias catedrales de Castilla². Esta caracterización de las catedrales hispanoamericanas se ha convertido en uno de tantos clichés que se aplican a la música virreinal. Hasta el momento, no se ha explicado de

¹ Véase Cuevas, *Historia de la Iglesia en México*, 1:124-25. Entre otros investigadores, han repetido estas ideas Stevenson, “The trasplantng of European Musical Culture”, *Music in Mexico*, 51-99; del mismo autor, “Peruvian versus Peninsular Cathedral music”, *Cathedral Music in Colonial Peru*, 36-42, reimpreso en *The Music of Perú*, 93-103; Claro Valdés, “La música virreinal en el Nuevo Mundo”, *RMCh*, 110 (1970), 10 y 18; Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 5-7; Béhague, *La música en América Latina*, 11; Mauleón Rodríguez, *Música en el Virreinato de la Nueva España*, 86; Tello, “Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios”, *Data. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, 7 (1997), 9; Brill, *Style and evolution*, 44-45; Illari, *Polychoral culture*, 1:64; Mendoza de Arce, *Music in Ibero-America*, 93; y Baker, “Indigenous Musicians in the urban *Parroquias de Indios* of Colonial Cuzco”, *Il Saggiatore Musicale*, 9/1-2 (2002), 51, nota 59.

² Entre otras bulas fundacionales, se prescribe la celebración del oficio y la misa como en la Catedral de Sevilla en las siguientes catedrales: Santo Domingo (1512), Santiago de Cuba (1523), Yucatán (1526), Guatemala (1534), Caracas (1532), Panamá (1521), Cartagena (1534), Cuzco (1537), La Plata (1553). Las bulas de erección de otras catedrales como León de Nicaragua (1763) y Trujillo (1577) remiten al seguimiento de las iglesias metropolitanas de las que dependían, Guatemala y Lima respectivamente; véase Hernández, *Colección de bulas, breves y otros documentos*, 2:11, 27, 45, 58, 98, 105, 119, 131, 145, 174, 197 y 285.

forma integral en qué consistía la costumbre sevillana (o castellana) y cómo se materializó esa influencia³. Por otro lado, los mismos decretos de erección con frecuencia prevenían del uso de otras ceremonias de otras iglesias, pudiendo “libremente reducirlas o trasplantarlas a su iglesia catedral, para lustre y gobierno”⁴. Como vemos, los propios documentos constitutivos de las distintas sedes hispanoamericanas advierten de que no se trató de la mera exportación de un modelo sin más, sino de una transformación y adaptación a nuevas circunstancias. La mayor parte de las catedrales hispanoamericanas fueron erigidas durante los siglos XVI y XVII, lo que supone un condicionante importante con respecto a las catedrales peninsulares establecidas en la Edad Media, si bien éstas serán objeto de importantes cambios organizativos durante el tránsito al Renacimiento⁵. Las catedrales andaluzas creadas a finales del siglo XV con la definitiva conquista del sur peninsular a los árabes, presentan diversas particularidades organizativas, entre ellas su patronato regio, lo que las convertía en un importante precedente para las catedrales hispanoamericanas, también de Real Patronato⁶. La Catedral de México constituye un privilegiado observatorio para estudiar, por primera vez y de forma sistemática, la transferencia y adecuación de los modelos peninsulares al Nuevo Mundo.

En este Capítulo examinaré cómo se produjo la transferencia del modelo catedralicio español a México, señalando las semejanzas y divergencias adoptadas con respecto al mismo. He dispuesto mi exposición en seis secciones. En las dos primeras secciones presentaré la organización musical de la Catedral de México en el contexto de las restantes catedrales hispanoamericanas y españolas. En la primera sección abordo el problema de los posibles modelos institucionales de la Catedral de México, analizando la normativa mexicana de carácter musical y sus posibles modelos, mientras que en la segunda estudio el ordenamiento espacio-temporal de la Catedral, es decir, la planta

³ Un primer intento lo constituye el trabajo de Montes Romero-Camacho, “La liturgia hispalense y su influjo en América”, *II Jornadas de Andalucía y América*, 2:1-33, aunque las conclusiones a las que llega son muy parciales.

⁴ Hernández, *Colección de bulas, breves y otros documentos*, 2:145. La cita proviene de la bula de erección de la Catedral de Cartagena de Indias (Colombia), datada en 1538.

⁵ López-Calo, “Catedrales”, *DMEH*, 3:434-38.

⁶ Para una explicación jurídica del Real Patronato americano y sus modelos andaluces, véase Garrido Aranda, *Organización de la iglesia en el Reino de Granada y su proyección en Indias*, 193-220.

catedralicia como marco de la actividad musical y el calendario litúrgico. Tras examinar las influencias en la organización institucional, litúrgica y musical, las secciones tercera y cuarta del Capítulo tienen por objeto describir algunas de las particularidades de la Catedral de México analizadas desde un doble punto de vista: por un lado, los sistemas de provisión de plazas musicales, un aspecto también relacionado con la movilidad de los músicos –abordado monográficamente en el siguiente Capítulo– y, por otro, la presencia de músicos indígenas en la praxis musical catedralicia, un asunto exclusivo y completamente original de las catedrales americanas. Las dos últimas secciones del Capítulo están dedicadas a la capilla de música como colectivo, estudiando en la quinta sección el proceso de incorporación de las voces e instrumentos a la plantilla y su grado de modernidad en relación a otras instituciones del mundo hispano, y, en la sexta, su actividad dentro y fuera del recinto catedralicio.

Un estudio comparativo de estas características entraña el riesgo de presentar una visión colonialista e hispanocéntrica de las catedrales del Nuevo Mundo. Sin embargo, no es posible explicar el funcionamiento de la Catedral de México como institución musical de forma satisfactoria sin tener en cuenta el mundo musical de las catedrales españolas. La vida catedralicia –que será el escenario de este estudio– estuvo dominada por los modelos peninsulares y más aún en el caso de ciudades emblemáticas como México. Es evidente que la historia de las instituciones nos presenta una percepción sesgada y parcial de la realidad histórica; sin embargo, el objeto de este Capítulo no es presentar una historia totalizadora de la vida musical mexicana en sus diversas manifestaciones, sino situar el funcionamiento y organización musical de la Catedral de México en el contexto de otros modelos conocidos de España e Hispanoamérica.

1. Los modelos y tradiciones peninsulares en la organización musical de la Catedral de México (I): la estructuración de los cargos y colectivos

En líneas generales, la organización de la vida catedralicia en el Nuevo Mundo era similar a la española; es más, existió un deseo expreso por parte de las autoridades de reproducir en el Nuevo Mundo la organización musical peninsular. Pero, ¿cómo se materializó ese deseo? Una respuesta, al menos parcial, a esta pregunta puede obtenerse a través de un estudio comparativo del marco jurídico y la normativa que afectaba a la

música en estas instituciones, como paso previo para aproximarse a las semejanzas y divergencias de la organización musical española e hispanoamericana. Puesto que los documentos normativos suelen presentar un panorama muy estático del funcionamiento “teórico” de la institución, he intentado, en la medida de lo posible, corregir esa visión y acercarla más a su funcionamiento real mediante la consulta de documentación no prescriptiva.

1.1. La bula de erección de Zumárraga (1534)

El primer obispado erigido en Nueva España no fue el de México, sino el de Tlaxcala, que data de 1526. Al año siguiente, Carlos V pidió al papa Clemente VII la creación de una nueva diócesis con sede en la ciudad de México, siendo fundada el 2 de septiembre de 1530 mediante la bula *Sacri Apostolatus Ministerio* como sufragánea de la Catedral de Sevilla⁷. Cuatro años después, en 1534, el primer obispo de México fray Juan de Zumárraga, firmó en Toledo el decreto de erección de la Catedral de México, punto de partida de cualquier estudio de corte institucional⁸. La *Erectio Ecclesiae Mexicanae*, dividida en treinta y ocho puntos, recogía los diversos oficios y puestos eclesiásticos establecidos para el funcionamiento de la Catedral de México, especificando sus obligaciones y sus salarios. Tanto en las figuras establecidas como en la estructuración y los contenidos, la erección sigue, en líneas generales, los decretos de las catedrales castellanas⁹.

Tras una amplia introducción con alusiones mitológicas, los cinco primeros párrafos dotaban cinco dignidades eclesiásticas encargadas de celebrar las misas en

⁷ Véase Reolons, “Méjico”, en Aldea Vaquero, Marín Martínez y Vives Gatell (eds.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, 3:1456-65. La Catedral de México dependió administrativamente de Sevilla hasta que en 1546 fue elevada a sede metropolitana por Paulo III.

⁸ El documento no contiene mes ni día. El primer acuerdo capitular asentado en las actas catedralicias no tuvo lugar hasta el 1-III-1536. Zumárraga fue Obispo de México entre 1527 y 1548. Este franciscano tuvo el mérito de ser el verdadero organizador de la iglesia mexicana; sobre este importante personaje siguen siendo de obligatoria consulta los trabajos de Carreño, *Don fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México*; y García Icazbalceta, *Don fray Juan de Zumárraga, teólogo y editor, humanista e inquisidor*.

⁹ Véase el documento original latino en Hernáez, *Colección de bulas, breves y otros documentos*, 2:36-47; y en García Gutiérrez, *Bulario de la iglesia mejicana*, 257-72. Para su traducción al castellano, véase Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Anexo II, 3-24.

los fiestas dobles mayores y dobles¹⁰; por orden de prelación, eran deán, arcediano, chantre, maestrescuela y tesorero. Una de estas dignidades, el chantre, se ocupaba específicamente de la música, debiendo ser perito al menos en el canto llano, y quedando obligado a cantar en el facistol, a enseñar al resto de cantores de la iglesia y a corregir todo lo relativo al canto¹¹. A continuación, Zumárraga instituye otros puestos que entran dentro de la categoría de prebendados, y que debían ser ocupados por presbíteros¹²: diez canonicatos (cuatro de oficio y seis de gracia) para la interpretación de la misas en las fiestas dobles y el resto de festividades (semidobles, ferias y simples)¹³, seis raciones completas y seis medias con las que celebrar el oficio¹⁴. Dignidades, canónigos, racioneros y medio racioneros forman parte del cabildo, el órgano colegiado que dirigía todos los asuntos relacionados con el gobierno espiritual y económico de la diócesis, y que era la máxima autoridad también para los músicos¹⁵. Junto a ellos, ya sin formar parte del cabildo, se crearon seis acolitazgos para el servicio del altar y seis capellanías para el del coro; las capellanías, al igual que las raciones y las

¹⁰ Sobre el rango de los días en el ceremonial mexicano, véase la sección 2.2 de este Capítulo.

¹¹ “La chantría, a la cual ninguno pueda ser presentado si no fuere instruido y perito en la música, a lo menos en el canto llano, cuyo oficio será cantar en el facistol, y enseñar a cantar a los servidores de la iglesia, y ordenar, corregir y enmendar por sí, y no por otro, las cosas que pertenecen y miran al canto en el coro y donde quiera”; véase Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Anexo II, 11 (parágrafo 3). El deán se encarga de cuidar de la perfección del oficio divino y del culto en general, el arcediano de examinar a los clérigos y de realizar las visitas por delegación del obispo, el maestrescuela de la enseñanza y formación de los clérigos y el tesorero de abrir la iglesia, tocar las campanas y cuidar el tesoro catedralicio.

¹² Se entiende por prebendado al titular de una prebenda o beneficio eclesiástico. Aunque en sentido estricto sólo eran prebendados los canónigos y racioneros, el término también se aplica a los medio racioneros.

¹³ Los cuatro canonicatos de erección eran doctoral (encargado de defender los derechos de la iglesia), magistral (encargado de dar sermones), lectoral (encargado de dar lecciones de teología y Sagrada Escritura) y penitenciaria (con la misión de oír las confesiones). En una nota marginal a la erección, Zumárraga solicitó al Consejo de Indias que el número de canonjías fuese doce como en España; una real cédula de 1597 decretó que las canonjías se cubriesen por oposición “como en la ciudad y reino de Granada”; véase Cuevas, “Los cabildos catedrales”, *Historia de la Iglesia en México*, 2:110-11. Sobre la provisión de estas canonjías en la Catedral de México, véase Marroquí, *La ciudad de México*, 2:314-18.

¹⁴ El nombre deriva de la ración completa o la media, que era el salario diario que recibía el titular en moneda o en especie.

¹⁵ Una síntesis sobre las actividades del Cabildo y su perfil sociológico durante la segunda mitad del siglo XVIII aparece en Zahino Peñafort, *Iglesia y sociedad en México, 1765-1800*, 13-43. Fundamentalmente el Cabildo se encargaba de asesorar al prelado y representarlo en tiempo de sede vacante, asistir a las horas canónicas y administrar las rentas eclesiásticas, procedentes en su mayor parte del diezmo, los alquileres de fincas y las fundaciones privadas. Sus reuniones tenían lugar dos veces en semana, los martes y los viernes.

medias raciones, implicaban una importante carga musical¹⁶. El otro importante puesto musical recogido en la erección era el de organista, obligado a tocar los órganos todos los días festivos y siempre que el cabildo o el obispo lo requiriese. En virtud del Real Patronato de la iglesia americana, el nombramiento de las dignidades, racioneros y medios racioneros lo realizaba el Rey. La lista de oficios creados por Zumárraga incluía otros cinco cargos que completaban el personal de la iglesia: sacristán (una especie de secretario del tesorero), pertiguero (con funciones similares a las del maestro de ceremonias), mayordomo o procurador de fábrica (responsable de cobrar réditos y dar fianzas), cancelario o notario (con funciones similares a las de un secretario) y un perrero¹⁷.

La escasez de fondos y la todavía incipiente implantación del diezmo –principal fuente de ingresos de la iglesia junto con las rentas de sus propiedades raíces y con los capitales impuestos a censos redimibles sobre propiedad de particulares– hizo que Zumárraga dispusiera transitoriamente en la misma erección la no provisión de las veintisiete plazas enumeradas, sino solamente de cuatro dignidades (todas excepto la de tesorero) y cinco de los diez canónigos, suspendiendo el resto de las prebendas (véase Tabla 1.1)¹⁸. Conforme los ingresos fuesen creciendo, se nombrarían, por este orden, al tesorero, tres raciones completas, cinco canónigos, otras tres raciones completas, seis medias raciones, seis acólitos y seis capellanes, dejando para el final el nombramiento del organista, pertiguero, mayordomo, notario y perrero. En teoría, por tanto, sólo el

¹⁶ Las raciones y las medias raciones requerían la obtención del grado de diácono y subdiácono respectivamente. El racionero estaba obligado a cantar las pasiones y el medio-racionero a cantar epístolas y profecías en el altar así como lamentaciones y lecciones en el coro. El capellán, por su parte, debía asistir al facistol a las horas nocturnas y diurnas, así como a la misa; además, estaba obligado a celebrar veinte misas mensuales. A los seis acolitazgos previstos en la erección se agregaron posteriormente otros seis; véase Cuevas, “Los cabildos catedrales”, *Historia de la Iglesia en México*, 2:112.

¹⁷ Las remuneraciones asignadas a estos puestos fueron las siguientes: al deán 150 pesos mensuales, a las otras cuatro dignidades 130 pesos, a cada canónigo 100, a cada racionero 70, a cada medio racionero 35, a cada capellán 20, al organista, al notario y al pertiguero 16, al mayordomo 50 y a cada acólito y al perrero 12 pesos. Estos salarios asignados por Zumárraga fueron rápidamente elevados en 1539: el de las dignidades fue elevado a 200, el de los canónigos a 150, el de los racioneros a 100, el de los medios racioneros a 50, el del organista a 56 y el del pertiguero a 46; sobre los aumentos, véase Marroqui, *La ciudad de México*, 2:300.

¹⁸ En noviembre de 1537, aún no se había proveído la plaza de chantre; véase Marroqui, *La ciudad de México*, 2:300. Además, en 1540 se decretó la interrupción del canto polifónico por la bajada de los diezmos, aplicándose los salarios de los músicos a las prebendas; véase ACCMM, AC-1, fols. 29v-30r, 17-IV-1540.

chantre aparecía como cabeza visible de la organización musical, si bien desde poco después de la erección aparecen otros puestos musicales¹⁹.

Tabla 1.1: Oficios instituidos en la bula de erección de la Catedral de México de 1534 y plazas provistas por Zumárraga (Hernández, *Colección de bulas, breves y otros documentos*, 2:36-47).

<i>Oficio</i>	<i>Número en la bula</i>	<i>Provisión real</i>	<i>Salario mensual (pesos)</i>
Deán	1	1	150
Arcediano	1	1	130
Chantre	1	1	130
Maestrescuela	1	1	130
Tesorero	1	0	130
Canónigo	10	5	100
Racionero	6	0	70
Medio racionero	6	0	35
Acólito	6	0	12
Capellán	6	0	20
Organista	1	0	16
Sacristán	1	0	no indicado
Pertiguero	1	0	16
Procurador de fábrica	1	0	50
Cancelario o notario	1	0	16
Perrero	1	0	12

Los oficios instituidos por Zumárraga en la erección eran similares a los encontrados en otras catedrales españolas e hispanoamericanas. Las bulas de erección de las distintas diócesis americanas del siglo XVI tenían una estructura muy semejante,

¹⁹ La fórmula empleada en las catedrales españolas para la financiación de los nuevos puestos musicales consistió en la supresión de rentas (canonjías y raciones especialmente) y su aplicación al grupo de empleados musicales, creando raciones y medias raciones que se aplican a músicos, casi siempre por vía de salario procedente de la mesa capitular, de la fábrica catedralicia o de ambos depósitos; véase Suárez-Pajares, “La financiación de la música”, *La música en la Catedral de Sigüenza*, 1:37-51. En el caso de la Catedral de México, no he localizado documentación que me permita precisar cuándo se produjo este proceso ni qué puestos musicales se vieron afectados; quizá pudo tener lugar en la década de 1590, en la que he encontrado solicitudes de “los racioneros de media ración que tienen sus prebendas por cargo de músicos” (ACMM, AC-4, fol. 86v, 15-I-1593). En este proceso parece que las fundaciones regias granadinas (Catedral y Capilla Real) actuaron como referente para las instituciones hispanoamericanas, al menos en el caso de la Catedral de Cuzco, cuyo Arzobispo pidió al Rey en 1598 la anexión de cuatro raciones a otros tantos músicos siguiendo la práctica de Granada; véase Baker, *Music and Musicians in colonial Cuzco*, 51-53. Sí que consta que todos los músicos (incluido sochantre, maestro de capilla y organista) cobraban sus salarios por vía de fábrica espiritual, y que en las primeras décadas del siglo XVII la capilla se sostenía gracias a los dos novenos que el Rey cedía a la Catedral (un noveno era cada una de las nueve partes del monto total de los diezmos, que según bula papal, pertenecía a la Real Hacienda); véase AGI, Chile, 64, sf., 23-IV-1611. Agradezco a Alejandro Vera el llamarme la atención sobre este documento.

con la formulación de las obligaciones de cada puesto de forma casi idéntica, sólo variando de una sede a otra el número de prebendados y los salarios asignados²⁰. Puede resultar llamativa la omisión en la erección de una figura tan relevante desde el punto de vista musical como la del sochantre –sí recogida en algunas erecciones como la de Granada–²¹ y la importancia musical concedida a la figura del chantre quien, si bien en la Edad Media aparecía en la cúspide de la organización musical catedralicia con importantes funciones musicales, hacia 1530 no pasaba de ser un mero agente administrativo. En la erección de la Catedral de México, al igual que en la de otras catedrales hispanoamericanas, el chantre no aparece únicamente como una dignidad, sino con una función musical efectiva. Sin embargo, pese a las prescripciones normativas, en la práctica, y ya en el propio siglo XVI, las funciones del chantre en la Catedral de México eran similares a las de los chantres peninsulares²².

La erección mexicana no registra ninguna alusión a un aspecto de gran importancia en el contexto americano como es la evangelización de los indios a través de la música. Este asunto únicamente aparece recogido en la erección de una catedral hispanoamericana, la de La Plata. Como ha señalado Bernardo Illari, la referencia en la erección a la conversión de los naturales por medio de la música convertía a la catedral en una institución misionera y otorgaba a la música una importancia inusitada en un decreto de erección²³. No obstante, la sensibilidad hacia los naturales presente en la erección de la catedral boliviana es excepcional en el panorama de los decretos de

²⁰ Las bulas de erección de Santiago de Cuba o Tlaxcala recogen tres medios racioneros (en lugar de seis), la de Caracas seis canónigos y la de La Plata cinco (en lugar de diez); véase Hernández, *Colección de bulas, breves y otros documentos*, 2:26, 55, 115, 281. La formulación de las obligaciones del chantre era idéntica en otras sedes como Guatemala o Puerto Rico; véase Lehnhoff, *Espada y pentagrama*, 33-37; y Stevenson, “Music in the San Juan, Puerto Rico, Cathedral to 1900”, *IAMR*, 1/1 (1978), 74-75.

²¹ Véase López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 1:285-86.

²² Entre las funciones del chantre en las catedrales castellanas se encontraba la de elegir a un cantor en el que delegaba funciones, el sochantre; véase José María Llorens Cisteró, “Chantre”, *DMEH*, 3:539 y Barrios Manzano, “Las funciones de chantre, sochantre y maestro de canto llano en la Catedral de Coria (Cáceres). 1590-1750”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), 74-75. Esta función también aparece recogida en las actas del Concilio Provincial Limeño de 1567; véase Stevenson, *The Music of Peru*, 52. En el caso mexicano, esta función no aparece expresamente mencionada hasta las constituciones de 1585.

²³ Illari, *Polychoral Culture*, 1:58-61. Para una transcripción de la erección platense, véase Hernández, *Colección de bulas, breves y otros documentos*, 2:280-86.

erección de las catedrales hispanoamericanas, más preocupadas por mirar a la metrópoli que a su propia realidad social.

El documento de erección de Zumárraga, común al resto de catedrales de la provincia eclesiástica, instituía el seguimiento del uso litúrgico de Sevilla tanto en la misa como en el oficio hasta la celebración de un nuevo sínodo en el que se prescribiría presumiblemente otro uso²⁴. No fue sino hasta 1576 cuando se adoptó en Sevilla el Breviario (1568) y el Misal (1570) reformado, promulgados por Pío V, y que fueron adoptados en México en 1585. Algunas de las costumbres sevillanas seguidas en México –y en otras catedrales hispanoamericanas– hasta ese momento se materializaban en la realización de dos misas en los días no festivos, una de prima y otra a la hora de tercia, llamada misa conventual:

Y además queremos, y, por instancia y petición de su Majestad, ordenamos que en nuestra iglesia catedral, a excepción de los días festivos, en los cuales se celebrará sólo una misa solemne a la hora de tercia, se celebren diariamente dos misas, de las cuales una de aniversario por los reyes de España, pasados, presentes y futuros en el primer viernes de cada mes; mas en los días sábados la dicha misa celébrese respectivamente en honor de la gloriosa Virgen por la seguridad y salud de los reyes dichos. En el primer lunes de cada mes dígase dicha misa solemnemente por las almas existentes en el purgatorio. En los demás días la ya dicha misa de prima puede celebrarse a la voluntad y disposición de cualquier persona que la quiera dotar, y dichos obispo y cabildo puedan recibir cualquier dote, que por cualquier persona se les ofreciera por la celebración de la misa. Mas la segunda misa de fiesta o de feria ocurrente, se celebrará a la hora de tercia según el rito de la Iglesia de Sevilla, o de otras [...] ²⁵.

Una real cédula de Carlos V de 1540 dispuso que también se guardase el uso sevillano en la forma de votar en cabildo, la forma de vestirse las dignidades y canónigos, vestuario de los altares, y de decir misa los curas y en 1542 el Cabildo

²⁴ Además de por la propia erección, el seguimiento del uso sevillano en México viene confirmado por otras evidencias como el repertorio empleado a lo largo del siglo XVI, que incluía libros litúrgicos y musicales sevillanos. Sobre este asunto, véase el estudio del inventario musical de 1589, Capítulo IV, sección 3.1.

²⁵ Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Anexo II, 21-22 (párrafo 34).

mexicano mandó al canónigo Francisco Rodríguez Santos, quien iba a España a varios negocios, que sacase una copia por escrito de las costumbres y ceremonias de la Catedral de Sevilla²⁶. Aunque la erección de Zumárraga y posteriores decretos tomaban como modelo a la Catedral de Sevilla, el párrafo 37 reservaba al cabildo catedralicio la posibilidad de reducir y trasplantar libremente las constituciones, usos y ceremonias de otras iglesias que sean necesarias así como la capacidad para cambiar o modificar lo que la experiencia aconsejase para el mejor gobierno de la iglesia.

1.2. Las reglas de coro de Montúfar (1570)

En orden cronológico, el segundo documento del siglo XVI relativo a la organización musical de la Catedral de México es el que contiene las reglas del coro promulgadas por el segundo arzobispo de México fray Alonso de Montúfar (1551-1572) y que eran conocidas bajo el nombre de “cartilla”²⁷. Este prelado dominico tuvo una importancia notable en la vida eclesiástica mexicana, ya que convocó los dos primeros concilios mexicanos en 1555 y 1565²⁸. El origen granadino de Montúfar (era natural de Loja) y su familiaridad con lo que suponía la aculturación y conversión al cristianismo de los conquistados resultaron determinantes durante su episcopado, muy preocupado por la evangelización indígena.

Montúfar ha sido descrito por la historiografía como un hombre autoritario e intransigente, y las reglas de coro, fechadas el 16 de enero de 1570 y publicadas ese mismo año, traslucen el rigor de su personalidad y su obsesiva preocupación por la estricta observancia de la doctrina y el castigo a los que infringen el orden de los divinos oficios. Las reglas de Montúfar constituyen la primera y más contundente intervención reguladora de un prelado en la actividad musical catedralicia. A lo largo de sus cuarenta y seis puntos, las reglas recogen las obligaciones y asistencias de los ministros dentro del coro así como las penas impuestas por su ausencia: se prohíbe hablar en el coro (1-2), las burlas y los juegos (3) y la lectura de cartas o libros en él (11), se advierte del

²⁶ Marroqui, *La ciudad de México*, 2:356.

²⁷ Se conserva una antigua copia en ACCMM, Reales Cédulas, Libro 3. He usado la edición de Burrus (ed.), *Alonso de Montúfar O.P. Ordenanzas para el coro de la Catedral mexicana 1570*. Otra edición es la de Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Anexo II, 86-93.

²⁸ Sobre el contenido musical de los concilios mexicanos, véase la siguiente sección 1.3.

respeto al presidente del coro (4 y 7), al chantre y al sochantre (8 y 10) y del conocimiento de la precedencia de las dignidades (22-24); asimismo, Montúfar prescribía los momentos en que los ministros del coro debían levantarse y descubrir sus cabezas (5), cómo y cuando tenían de entrar en el coro (12-15) y salir de él (28-29), el comportamiento durante el canto del evangelio (6), de la misa mayor u oficio divino (10) y las procesiones (39), cómo se habían de rezar y cantar el oficio, la misa (16-21, 31-34, 36-38) y las horas menores de Nuestra Señora (25). Finalmente, las reglas regulaban las licencias de los ministros (30, 35, 42), sancionaban las peleas entre ellos (41) y prohibían salir a la calle con sobrepelliz (43). Desde el punto de vista musical, resulta interesante la regla 26, en la que se indicaba que los cantores no debían precipitar la interpretación de los versos, dejando una pausa en la mediación y no iniciando un coro su parte del verso hasta que el otro coro haya acabado la suya²⁹. En síntesis, se trataba de un elaborado código de conducta de los ministros del coro con el que se pretendía desterrar los vicios, abusos y malas maneras de los clérigos quienes, de esta forma, estarían más cerca de su estado, oficio y vocación³⁰.

Las reglas de Montúfar tuvieron gran importancia y su vigencia durante la época virreinal queda demostrada no sólo por su incorporación a los estatutos de 1585 y su reimpresión en 1682, 1710 y 1770, sino por su periódica lectura en el primer cabildo de cada año y su rápida mención cuando se detectaba la indisciplina de algún ministro. La edición de 1770 incluyó pequeñas modificaciones realizadas por otro activo prelado en materia musical, el Arzobispo Francisco Antonio Lorenzana, pero que no afectan a lo sustancial del documento³¹; el propio Lorenzana se ocupó personalmente de hacer llegar

²⁹ Burrus (ed.), *Alonso de Montúfar O.P. Ordenanzas para el coro de la Catedral mexicana 1570*, 52. En la Catedral de Caracas existe una referencia similar, alusiva a la interpretación del canto llano con un *tempo lento* y “sin atropellos”; véase Coifman Michailos, *Dialéctica musical de los poderes eclesiásticos*, 31-34. Para otras referencias similares en catedrales españolas, véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:127-31.

³⁰ Otro manuscrito con la misma temática se conserva en AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, Caja 193, Expediente 78, sf., 16 fols.; no he podido consultar el citado documento.

³¹ Burrus (ed.), *Alonso de Montúfar O.P. Ordenanzas para el coro de la Catedral mexicana 1570*, 15. La citada edición de Burrus contiene tanto el texto de Montúfar como el de Lorenzana. No he podido consultar el impreso de Luis Gómez de León, *Reglas del coro de la Santa Iglesia de México* (México, 1689), por lo que desconozco su contenido, aunque muy probablemente sigue el modelo de las reglas de Montúfar; véase Saldívar y Silva, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 1:69.

a cada capitular un ejemplar del impreso para su cumplimiento³². Además, estas ordenanzas elaboradas para la Catedral de México fueron seguidas en otras catedrales novohispanas. Las reglas y ordenanzas de coro de la Catedral de Puebla promulgadas por el enérgico obispo Juan de Palafox y editadas en 1649 constituyen una copia prácticamente literal de las reglas de Montúfar, a la que se añadieron otras tres decenas de puntos provenientes de otro impreso de Palafox en el que se describe la forma que deben guardar los ministros en el pararse, sentarse, hincarse de rodillas e inclinarse³³. De la misma forma, las constituciones de la Catedral de Valladolid (hoy Morelia) impresas en 1797 incorporaron las reglas de coro de Montúfar, en este caso con atribución expresa al prelado³⁴.

1.3. Los Concilios Provinciales Mexicanos (1555, 1565, 1585 y 1771)

Antes de proceder al estudio de las constituciones de la catedral mexicana, y como precedente directo de éstas, puede resultar útil un acercamiento a los asuntos musicales tratados en los concilios mexicanos, ya que la historia institucional de la Catedral de México no debe realizarse únicamente a través de sus constituciones. El conocimiento de las disposiciones eclesiásticas generales contenidas en las actas conciliares suponen un punto de partida obligado para el estudio de las instituciones; sin embargo, son pocos los estudios musicológicos que prestan atención a este tipo de normativa³⁵. Mi objetivo, pues, es trazar un pequeño esbozo de los asuntos musicales tratados en los concilios, como paso previo al estudio de la institucionalización de los

³² ACCMM, AC-50, fol. 191v-192v, 29-V-1770 (APÉNDICE 1, D72).

³³ Los puntos añadidos en las reglas de Palafox son los números 41-43 y 45-72. Para una reproducción facsimilar del impreso poblano, véase Mauleón (ed.), *Juan de Palafox y Mendoza. Reglas y ordenanzas del Coro desta Santa Iglesia Cathedral de la Puebla de los Ángeles*; una tercera edición de las reglas poblanas apareció en 1736. El otro impreso de Palafox de 1649 es mencionado por Mauleón en la introducción, p. 7.

³⁴ Véase *Statuta Ecclesiae Mexicanae necnon ordo in choro servandus curante Vallisoletanae Ecclesiae Capitulo* (México: Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 1797), 125-40. No he podido consultar un impreso titulado *Reglas que se guardan en el choro de la Santa Iglesia Cathedral de Michoacán* (México: Herederos de doña María de Ribera, 1764) quizá derivado de la normativa elaborada por Montúfar; véase Saldívar y Silva, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 1:111. También es muy posible que las *Ordenanzas para el gobierno de altar y coro* de la Catedral de Santiago de Cuba, promulgadas en 1678 por el obispo Juan García de Palacios (natural de México y antiguo tesorero de Puebla) sigan a la letra las reglas de Montúfar.

³⁵ Uno de ellos el de Mendoza de Arce, "Music in the Constitutions of the Diocese of Puerto Rico (1604)", *LAMR*, 9/2 (1988), 236-38.

decretos a través de los estatutos catedralicios. Durante los tres siglos de gobierno hispánico se celebraron cuatro concilios provinciales en los que el arzobispo de turno convocó a los prelados de las diócesis sufragáneas para legislar la organización de la vida eclesiástica. Como un ingrediente más dentro de ésta y un elemento particularmente útil en la tarea evangelizadora de la iglesia novohispana, la música es mencionada en distintos puntos a lo largo de las actas de los cuatro concilios, generalmente con un afán de veto³⁶.

En 1555 tuvo lugar la primera reunión de obispos convocada por Montúfar y que tenía por objeto legislar la nueva situación jurídica de la iglesia mexicana, independizada del Arzobispado de Sevilla desde 1546. En él se prohibían las danzas dentro de la iglesia por ser deshonestas, una manifestación con cierto simbolismo pagano a pesar de la existencia de danzas religiosas³⁷. De la misma forma, se prohibía que los clérigos bailasen y cantasen piezas profanas durante la misa. Más interesante resulta la alusión a la elevada cantidad de capillas musicales de indios existentes en el arzobispado y al alto número de cantores e instrumentistas que las componían, debiendo reducirse, según los mitrados, a lo estrictamente necesario³⁸. Esta abundancia de capillas condenada por los miembros del sínodo coincide con la visión aportada por los cronistas del siglo XVI, quienes destacaron unánimemente la capacidad musical de los naturales y su permeabilización a la música europea, lo que llevó a una proliferación de capillas de música³⁹. Lo más interesante del contenido musical de este sínodo es la fuerte hibridación de las prácticas musicales en la iglesia mexicana durante las primeras

³⁶ Las disposiciones de los cuatro concilios mexicanos del período colonial no eran fácilmente accesibles, ya que se encontraban en fondos reservados de bibliotecas y en ediciones facsimilares agotadas. Gracias al trabajo coordinado por María del Pilar Martínez López-Cano es posible consultarlos en CD-ROM, precedidos de un estudio introductorio de gran interés; véase *Concilios Provinciales Mexicanos*.

³⁷ Véase Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, 19-34.

³⁸ La normativa de carácter musical del Primer Concilio aparece en las disposiciones 27 (“Que no se hagan representaciones en las iglesias”), 29 (“Que en las iglesias no se hagan consejos, ni ayuntamientos, ni en los cementerios juegue nadie”), 35 (“Que ninguno edifique iglesia, monasterio ni ermita sin licencia, ni en esta tierra haya ermitaños”), 48 (“De la vida y honestidad de los clérigos”), 66 (“Que se modere la música e instrumentos y que no haya escuelas donde no hubiere religiosos o clérigos que tengan cuidado de ellas”); véase Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Primer Concilio, 34-36, 42-43, 59 y 78-79. Algunos extractos en inglés fueron publicados por Stevenson, *Music in Mexico*, 63-64.

³⁹ Véase Heller, *Music Education in the Valley of Mexico*, 71-111, así como la sección 4 de este Capítulo.

décadas, ya que la sanción de las mismas muestra su presencia en los años inmediatamente anteriores a la celebración del concilio.

Diez años después, en 1565, Montúfar convocó el Segundo Concilio Provincial Mexicano, con el que pretendía reconocer la autoridad de la iglesia romana y su recién terminado Concilio de Trento (1545-63). Las actas conciliares, de menor extensión, reunían en los capítulos diez al diecisiete lo relativo al culto, pero no había ninguna norma relativa a la música; simplemente se prorrogó la vigencia del misal y el breviario sevillano hasta tanto no estuviese completado el de Trento⁴⁰. La cambiante organización eclesiástica de la iglesia mexicana durante el siglo XVI obligó a convocar un nuevo concilio en 1585 en el que se revisaría de forma sistemática y se ampliaría la normativa de los dos anteriores concilios conforme a los preceptos emanados de Trento.

El Tercer Concilio Provincial Mexicano (1585) fue el más importante de los tres celebrados en el siglo XVI por la amplitud de temas tratados y su decisiva y prolongada influencia en la iglesia novohispana en virtud de su aprobación por la Santa Sede⁴¹. La música es mencionada –de nuevo– al hablar de la formación y honestidad de los clérigos; así, ningún clérigo puede ser ordenado de menores sin conocer los rudimentos del “canto eclesiástico”⁴² y se prohíbe que ninguno salga a la calle por la noche llevando instrumentos de música. Al referirse a los que buscan refugio en la iglesia para su inmunidad, se indica que no “toque[n] a las puertas de la iglesia o cementerio la guitarra u otros instrumentos de música”⁴³. Ninguna persona secular puede entrar en el coro de la catedral ni en los conventos de monjas salvo si es músico y, en el segundo de los casos, si accede para instruir a las religiosas en el canto⁴⁴. Finalmente, y como

⁴⁰ Véase el decreto 14 (“Que se hagan los oficios divinos conforme a lo sevillano”); Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Segundo Concilio, 8.

⁴¹ Este sínodo fue el único de los cuatro celebrados durante la época virreinal que contó con la aprobación de la Santa Sede y del Consejo de Indias, manteniendo su vigencia hasta 1896, fecha de celebración del Quinto Concilio Provincial Mexicano, que también obtuvo ratificación papal; véase Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Estudio Introductorio, 2.

⁴² Título IV, decretos 3-5 (“Los que se han de ordenar de menores aprenden el canto eclesiástico”); Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, 25.

⁴³ Título V, decreto 6 (“No lleven armas en la ciudad ni recorran las calles de noche con [instrumentos] músicos”), título XIX, decreto 2 (“Qué deben hacer los que se refugian en las iglesias”); Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, 152, 213.

⁴⁴ Título XV, decreto IV (“No se admita ningún secular dentro de las rejas del coro”), título XIII, decreto VI (“Las personas seculares, particularmente si son hombres, no frecuenten los locutorios de las

recordatorio de lo decretado en el primer concilio mexicano, se prohíben los instrumentos y cantos profanos dentro la iglesia⁴⁵.

El deseo de los Borbones de regular la vida eclesiástica americana se materializó, en el virreinato novohispano, con la celebración del Cuarto Concilio Provincial Mexicano en 1771, convocado a instancias del Arzobispo Francisco Antonio Lorenzana⁴⁶. Este concilio supuso un reordenamiento del territorio eclesiástico y de la autoridad episcopal, al tiempo que una llamada de atención al clero por el relajamiento en sus funciones y su alejamiento del espíritu de los anteriores concilios. Al igual que los dos primeros concilios, este sínodo no obtuvo ratificación real ni papal y, en síntesis, significó un reforzamiento de los preceptos del Tercer Concilio no sólo en lo relativo a la música, sino también en el resto de temas tratados⁴⁷. Al tratar de los conventos, los prelados añadieron algunos párrafos no presentes en anteriores sínodos que se alineaban con la corriente de pensamiento más conservadora. En concreto, los prelados denunciaron el abandono entre las monjas y los regulares del canto llano, el más grave y propio de los templos, y la introducción de “arias, sainetes y cantos propios del teatro” en el canto figurado; además, decidieron desterrar del coro de las religiosas a los violines por su indecencia y potenciar el uso del órgano, un instrumento más apropiado⁴⁸. También en relación con las mujeres, se ratificó la prohibición, presente en

monjas”); Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, 195 y 181-82.

⁴⁵ Título XVIII, decreto I (“Destiérrese enteramente toda superstición de las cosas sagradas. No se permitan danzas, bailes o cantos profanos en la iglesia”); Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, 207.

⁴⁶ Lorenzana ejerció como Arzobispo de México desde 1766 hasta 1771; al año siguiente, regresó a España nada menos que para ocupar la sede primada de Toledo. Un amplio estudio sobre la figura de Lorenzana y la edición crítica del Cuarto Concilio Mexicano es el de Zahino Peñafort, *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*.

⁴⁷ De hecho, dentro de las actividades del concilio, Lorenzana reeditó las actas del Tercer Concilio y se encargó de hacer llegar a cada capitular de la Catedral de México un ejemplar para su cumplimiento; véase ACCMM, AC-50, fol. 191v-192v, 29-V-1770 (APÉNDICE 1, D72). En esa ocasión, junto al impreso del Tercer Concilio Lorenzana regaló al Cabildo catedralicio un volumen que contenía la liturgia y canto mozárabes practicados en Toledo y titulado *Missa Gothica seu mozarabica* (Puebla: Typis Seminarii Palafoxiani, 1770); véase Fernández de la Cuesta, “Lorenzana, Francisco Antonio de”, *DMEH*, 6:1059.

⁴⁸ Libro III, Título XVI (“De los regulares y monjas”), decreto 7; véase Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Cuarto Concilio, 223-24.

anteriores concilios, de su acceso al coro, especialmente si cantaban “músicas líricas”⁴⁹. La normativa musical contenida en los concilios provinciales mexicanos no era suficientemente explícita, pero marcó unas directrices generales tanto a prelados como a cabildos. Se hacía necesario, pues, una mayor concreción, que se alcanzó con las constituciones catedralicias⁵⁰.

1.4. Las constituciones de Moya Contreras (1585)

Quince años después de la promulgación de las reglas del coro de Montúfar se aprobaron las constituciones de la Catedral de México en el marco del Tercer Concilio Provincial Mexicano, presidido por el Arzobispo Pedro de Moya Contreras⁵¹. Estas constituciones aclaraban y precisaban algunos puntos de la erección y añadían y desarrollaban otros, debido a los cambios en la organización eclesiástica y a la experiencia de medio siglo de andadura de la Catedral. Las constituciones fueron elaboradas y aprobadas como una actividad más dentro del Tercer Concilio Provincial Mexicano y, de hecho, fueron enviadas a Roma para su aprobación papal junto con el resto de los decretos conciliares, siendo definitivamente ratificadas por la Santa Sede en 1589. La Catedral de México fue, por tanto, una de las instituciones americanas más tempranas en elaborar una normativa que, si bien no era específicamente musical, sí que incluía algunos puntos estrechamente vinculados con la organización litúrgica⁵².

Las constituciones de la Catedral de México no fueron llevadas a la imprenta hasta 1622, cuando el Arzobispo Juan Pérez de la Serna ordenó su publicación como

⁴⁹ Libro III, Título XVIII (“De la celebración de la misa y los oficios divinos”), decreto 3; véase Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Cuarto Concilio, 235.

⁵⁰ La mayor parte de los temas tratados en los concilios mexicanos fueron objeto de discusión en los concilios limeños; véase la síntesis de Sas Orchassal, “Los arzobispos, el cabildo metropolitano y la música”, *La música en la Catedral de Lima*, 1:31-48.

⁵¹ Sobre la decisiva influencia de Arzobispo-Virrey en el concilio, véase Poole, *Pedro de Moya Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain, 1571-1591*, 148-202.

⁵² Las siguientes constituciones que conozco son las de la Catedral de La Plata (1597), Cuzco (1610), Lima (1612) y Santiago de Estero (1619); véase Illari, *Polychoral Culture*, 1:64-66, 194-203; del mismo autor, “La música que, sin embargo, fue: la capilla musical del obispado de Tucumán (siglo XVII)”, *Revista Argentina de Musicología*, 1 (1996), 47; Stevenson, *The Music of Perú*, 71-75; y Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:67-71. A lo largo del siglo XVIII, publicaron documentos similares las catedrales de Cuzco (1770) y Guatemala (1772); véase Baker, *Music and Musicians in colonial Cuzco*, 332-34; y Lemmon, “Reglas y estatutos del coro de la santa metropolitana iglesia de Santiago de Guatemala”, *Mesoamérica*, 20 (1990), 299-314.

parte de la edición del Tercer Concilio Provincial Mexicano⁵³. La importancia de estas constituciones fue enorme ya que, al igual que el mencionado concilio, mantuvieron su vigencia hasta finales del siglo XIX y sirvieron de base para la elaboración de las constituciones de las restantes catedrales novohispanas. Además, desde 1626 la normativa del Tercer Concilio Provincial Mexicano –incluidas las constituciones de la catedral metropolitana– se hizo extensiva a Manila y Guatemala⁵⁴.

Las constituciones presentan el organigrama administrativo de la Catedral de México y están divididas en cuatro partes, cuarenta y ocho capítulos y ciento veinticuatro decretos. La primera parte reglamenta el personal eclesiástico adscrito a la Catedral, la segunda todo lo relativo a las reuniones capitulares, la tercera la administración de los diezmos y las ausencias o reles y la cuarta los permisos por enfermedad y la administración de sacramentos entre prebendados⁵⁵. La Tabla 1.2 presenta la estructura de las constituciones.

⁵³ Para una descripción de este ejemplar, véase Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*, 2:103-104 (item 343). La impresión incluyó las constituciones del resto de catedrales de la provincia eclesiástica novohispana.

⁵⁴ Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Estudio introductorio, 2. Las constituciones de la Catedral de Valladolid impresas en 1797 son una copia literal punto por punto de las constituciones de la Catedral de México. Sobre la vigencia de las constituciones con posterioridad a su redacción, véase Torre Molina, “Tradición e innovación en las capillas catedralicias españolas: las *Constituciones* de 1766 de la capilla de música de la Catedral de Málaga y su vigencia en el primer tercio del siglo XIX”, *RMS*, 28/1 (2005), 295-309.

⁵⁵ Por su directa relación con los músicos, explicaré el significado de cuatro conceptos que aparecen en los cuadrantes mensuales formados por el apuntador de la Catedral. El “rele” era un permiso vacacional contabilizado dentro de los setenta días concedidos al año; con anterioridad al Tercer Concilio, el tiempo de rele era de cuatro meses; el “patitur” era un permiso concedido por enfermedad; los “puntos” estaban originados por la falta de asistencia al coro y conllevaban la pérdida de lo que ese día se debía ganar, además de perder las “interesencias”, que consistían en un ingreso extra de los capitulares cuando las prebendas no estaban completadas; véase Mazín Gómez y otros, *Archivo capitular de Administración Diocesana Valladolid-Morelia*, 1:31-34.

Tabla 1.2: Índice de de las Constituciones de la Catedral de México de 1585 (Martínez López-Cano, coord., *Concilios Provinciales Mexicanos*). La numeración romana entre corchetes junto al título indica el número de decretos que contiene cada capítulo. Un asterisco (*), una cruz (†) y un círculo (°) indican los decretos con referencias a las constituciones de Sevilla, Granada y Santiago de Compostela, respectivamente.

<i>PRIMERA PARTE</i>	
Capítulo I*	De la toma de posesión del prelado, y su modo [I-VIII]
Capítulo II*†	Del lugar de los capitulares [I-IV]
Capítulo III*	Del deán y de sus preminencias [I-V]
Capítulo IV	Del arcedebán [I]
Capítulo V*	Del oficio y dignidad de chantre [I-II]
Capítulo VI*	De la dignidad de maestrescuela [I]
Capítulo VII	Del tesorero [I]
Capítulo VIII	De los canónigos [I]
Capítulo IX	De los racioneros y medios racioneros [I-II]
Capítulo X	De las partes de diezmos pertenecientes al prelado, Cabildo, fábrica, hospital y sirvientes [I]
Capítulo XI†	De la forma que ha de tenerse en admitir a posesión a los prebendados [I-VII]
Capítulo XII*	Del modo que se ha de guardar para que los prebendados nuevamente recibidos aprendan las ceremonias [I]
Capítulo XIII	De lo que deben hacer los prebendados y los otros ministros en el ministerio del culto divino, y en el ejercicio de sus beneficios y oficios [I]
Capítulo XIV*†	De qué modo deben llevar las capas corales en ciertos tiempos del año todos los prebendados de las iglesias catedrales [I-IV]
Capítulo XV†	Del respeto y obediencia debida al presidente, y de su oficio [I-II]
Capítulo XVI°	De lo que el maestro de ceremonias está obligado a hacer para con aquellos que entran al coro [I-II]
Capítulo XVII°	Del orden que ha de guardarse por el Cabildo que sale capitularmente [I-II]
Capítulo XVIII†°	Del oficio de maestro de capilla y de los cantores [I-VIII]
<i>SEGUNDA PARTE</i>	
Capítulo I†°	De los cabildos que han de tenerse en la iglesia, y de su tiempo y modo de asistir a ellos [I-XIX]
Capítulo II†	Cuándo y cómo han de convocarse los cabildos <i>ante diem</i> [I-III]
Capítulo III*	No debe tenerse cabildo en el coro, sino de cosas ligeras [I]
Capítulo IV*°	Del cabildo general que ha de tenerse cada dos meses [I]
Capítulo V*†°	De lo que concierne a los negocios tanto de gracia como de justicia [I-II]
Capítulo VI	Del modo con que puede contradecirse a una gracia hecha en cabildo [I]
Capítulo VII	Cómo no pueda tratarse de nuevo un negocio concluido por votos y cuándo pueda [I]
Capítulo VIII	De la lección y repetición de estos estatutos [I]
Capítulo IX°	Cómo no deban perdonarse las multas por los capitulares unos a otros [I]
Capítulo X†	Del oficio y obligación del secretario del Cabildo [I-VII]
Capítulo XI†	Del sello del Cabildo [I-II]
<i>TERCERA PARTE</i>	
Capítulo I†°	De lo que deben hacer los administradores de réditos decimales [I-II]
Capítulo II°	De los mayordomos [I]
Capítulo III°	De los bienes de la fábrica [I]
Capítulo IV	De los aniversarios y conmemoraciones [I]
Capítulo V	De las escrituras de la iglesia y de su guarda [I]
Capítulo VI	De las candelas que han de distribuirse en el día de la Purificación de la bienaventurada Virgen María [I]
Capítulo VII†	De los recles y de su uso y tiempo [I-IV]
Capítulo VIII	De aquellas cosas que pierde el que usa del descanso dicho [I]
Capítulo IX	De las cosas que puedan lucrar los prebendados a quienes ocupa el prelado [I-III]
<i>CUARTA PARTE</i>	
Capítulo I†	Del patitur concedido a los prebendados enfermos [I-III]
Capítulo II*	Del patitur concedido a los prebendados fuera de la ciudad [I-III]

Capítulo III*	De las cosas que han de hacerse con los prebendados enfermos, que están en peligro de muerte [I]
Capítulo IV*	Cómo se han de ministrar los sacramentos eclesiásticos al prelado enfermo [I]
Capítulo V*	Cómo deban administrarse los mismos sacramentos a los prebendados que enfermen [I]
Capítulo VI*	De los toques de campana que deben darse cuando haya fallecido el prelado [I-II]
Capítulo VII*	Del modo de sepultar al difunto prelado [I-II]
Capítulo VIII*	Del modo de sepultar a los prebendados difuntos [I-II]
Capítulo IX	De lo que cada capitular tiene obligación de hacer en la muerte del prelado o de algún capitular [I]
Capítulo X*	De las injurias inferidas por palabra o por obra [I-III]
Aprobación de Pedro de Moya Contreras, Arzobispo de México, y de los obispos fray Juan de Medina Rincón (Michoacán), fray Gregorio de Montalvo (Yucatán), Fernando Gómez de Córdoba (Guatemala), Diego Romano (Tlaxcala), fray Domingo de Alzola (Nueva Galicia) y fray Bartolomé de Ledesma (Antequera), fechada el 17-X-1585 ⁵⁶	
Aprobación del cardenal Antonio Carrafa, secretario de la Sagrada Congregación de Cardenales de la Santa Sede, dada en Roma el 27-X-1589; la ratificación fue realizada por el papa Sixto V mediante el breve <i>Romanum Pontificem</i> poco después.	

La introducción de las constituciones insiste en uno de los asuntos tratados más ampliamente en el Tercer Concilio Mexicano: la importancia de las ceremonias y la magnificencia y decoro en el culto pues “consta que el espíritu se excita sobremanera y es llevado suavísimamente a la contemplación de las cosas divinas por el culto exterior de las ceremonias”⁵⁷. Los decretos conciliares y las constituciones dan amplio margen al arzobispo para que atienda cuidadosamente el esplendor del culto, lo que pudo incidir en un aspecto diferenciador de las catedrales hispanoamericanas con respecto a las sedes españolas: la marcada influencia de los obispos en asuntos musicales, superior a la que ejercían en España, quizá impulsada por el aislamiento en que muchos de ellos ejercieron su labor pastoral⁵⁸.

⁵⁶ También estuvieron convocados al concilio los obispos de Manila, Verapaz y Chiapas, quienes finalmente no asistieron por diversos motivos.

⁵⁷ Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Anexo II, 2.

⁵⁸ Véase Stevenson, *The Music of Perú*, 98; y Waisman, “La América española: proyecto y resistencia”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 516. En México, hubo diversos arzobispos que pueden ser calificados de melómanos o, al menos, de protectores de la música, ya que impulsaron notablemente la actividad musical de la Catedral, tal y como ocurrió con Alonso de Montúfar (1551-1572), Pedro de Moya Contreras (1573-1591), Francisco García Guerra (1608-1612), Juan Pérez de la Serna (1613-1626), Francisco Manso y Zúñiga (1629-1635), Payo Enriquez de Rivera (1668-1680), Francisco de Aguiar y Seijas (1682-1698), Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta (1730-1747), Manuel José Rubio Salinas (1749-1765) o Francisco Antonio de Lorenzana (1766-1771). Sobre el mecenazgo musical de las autoridades eclesiásticas hispanoamericanas, véase Sas Orchassal, “Los arzobispos, el cabildo metropolitano y la música”, *La música en la Catedral de Lima*, 1:31-48; Lemmon, “Don Francisco Fabián y Fuero y la música de Puebla”, *Ha*, 61 (1978), 36-41; Perdomo Escobar, “Los arzobispos mecenas”, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 24-30; y Coifman Michailos, *Dialéctica musical de los poderes eclesiásticos*, trabajo centrado en el obispo Mariano Martí.

Las fuentes de inspiración de las constituciones son expresamente mencionadas al margen de cada decreto, indicando incluso el capítulo y el folio. Un repaso a los modelos normativos empleados para la elaboración de las constituciones de la Catedral de México muestra la influencia privilegiada de los estatutos de la Catedral de Sevilla, promulgados en 1478 por Diego Hurtado de Mendoza, y que son citados en diecinueve ocasiones para tratar asuntos muy variados, especialmente en las partes primera y cuarta. Entre otros elementos, se tomaron de los estatutos sevillanos la regulación del oficio del chantre, encargado de escribir semanalmente la tabla del coro con la distribución de los oficios, su solemnidad y los ministros participantes, recordar a las dignidades, canónigos y prebendados las misas que han de cantar y elegir a un ministro en el que delegaba la parte más técnica del oficio, el sochantre⁵⁹; era, pues, una especie de jefe de personal de los ministros de coro⁶⁰.

Sin embargo, los modelos de las constituciones mexicanas no se limitan de forma exclusiva a Sevilla. A lo largo del texto se encuentran alusiones a las sesiones del Concilio de Trento, a los concilios de Milán e incluso al Segundo Concilio Provincial Limeño de 1567⁶¹. Resulta sorprendente, sin embargo, la aislada referencia a la normativa de Toledo, primada de España, que tradicionalmente ha sido considerada por algunos investigadores como el modelo sobre el que se organizaron algunas catedrales americanas⁶². Bastante más importante resultó la influencia de otras dos instituciones peninsulares, las catedrales de Granada y Santiago de Compostela, cuyas constituciones aparecen citadas catorce y once veces respectivamente. En el caso de la Catedral de

⁵⁹ Del cumplimiento de las obligaciones expresadas en la tabla por el chantre se ocupaba el apuntador del coro, quien llevaba el control del cuadrante. El chantre también solía presidir el tribunal de las oposiciones a puestos musicales y la comisión encargada de supervisar la construcción de los nuevos órganos, la copia y encuadernación de nuevos libros, etc., actuando como intermediario entre el Cabildo y los músicos.

⁶⁰ Como fuente se citan las constituciones de la Catedral de Sevilla, fol. 53. Para su explicación, véase González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599)*, 112.

⁶¹ El concilio limeño es citado en dos ocasiones a propósito del modo en que los prebendados deben llevar las capas corales y de los días en que debe haber cabildo; véase Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Anexo II, 43 y 53.

⁶² La única referencia a la Catedral de Toledo aparece en el primer decreto de la segunda parte, que reglamenta la asistencia a los cabildos. Entre otros, Béhague, *La música en América Latina*, 26, señaló que las catedrales de Puebla y Durango (ambas en la provincia eclesiástica de México) fueron modeladas según la Catedral de Toledo, algo que no he podido verificar y que entra en contradicción con las constituciones.

Granada, su influencia resulta hasta cierto punto lógica, ya que esta sede también era de Real Patronato y, lo que es más importante, había sido estructurada de una forma particular con la idea de cristianizar a los árabes. La presencia del mismo problema durante la conquista de México aconsejó la elección de un modelo granadino, que se venía experimentando con éxito desde 1492⁶³. En el caso de la Catedral de Santiago de Compostela su influencia pudo deberse a su importancia, fama y riqueza como sede archidiocesana –al mismo nivel que las catedrales metropolitanas de Sevilla y Toledo– y al hecho de ser el santuario de la tumba del Apóstol Santiago, patrón de España.

La importancia de las alusiones a las catedrales de Granada y Santiago de Compostela se debe no sólo al número de citas, sino a su influencia directa en los apartados de mayor sustancia musical de las constituciones mexicanas, dedicados al maestro de capilla y los cantores (primera parte, capítulo XVIII, decretos I-VIII)⁶⁴. El capítulo XVIII aparece subdividido en ocho decretos en los que se reglamentan no sólo las obligaciones del maestro de capilla, sino también la participación musical de la capilla en las funciones catedralicias⁶⁵. Los decretos I a III se centran en el maestro de capilla, que es concebido con las tres funciones clásicas de su cargo: composición, dirección y docencia musicales⁶⁶. Entre otras tareas, se le encomienda la de regir la capilla polifónica, tener preparado en el facistol el repertorio a interpretar y dar lecciones de música a los niños infantes –y a todos los ministros del coro que mostrasen inclinación– los días no feriados después de prima. Los estatutos insisten en que el maestro debe ensayar con los cantores de forma especial para los días de mayor

⁶³ Este tema ha sido tratado en profundidad por Garrido Aranda en *Organización de la iglesia en el Reino de Granada*, 193-258; sobre este tema, véase, del mismo autor, *Moriscos e indios: precedentes hispánicos de la Evangelización en México*.

⁶⁴ En concreto, se cita el capítulo 24 de las constituciones de la Catedral de Santiago de Compostela del Arzobispo Francisco Blanco (1578) y el 31 de la Consueta de la Catedral de Granada (datable entre 1509 y 1514), dedicados al maestro de capilla y los cantores. Aunque la redacción de los párrafos dedicados al maestro de capilla en las constituciones mexicanas, compostelanas y granadinas no es idéntica, resulta evidente que han servido como fuente de inspiración, especialmente en el caso gallego. Véase *Constituciones establecidas por el Ilustrísimo i reverendísimo señor Don Francisco Blanco, Arzobispo de Santiago*, 18-21 y López-Calo, *La música en la Catedral de Granada*, 1:135-48. Para la transcripción de la sección dedicada al maestro de capilla en las constituciones mexicanas, véase APÉNDICE 1, D5.

⁶⁵ Este último aspecto, tratado en los decretos IV, VI, VII y VIII del título XVIII, será analizado en la sección 2.2 de este Capítulo.

⁶⁶ Los estatutos mexicanos muestran un mayor interés por las dos últimas facetas del maestro (la dirección de la capilla y la enseñanza de los seises) y no tanto por la composición de obras.

solemnidad y oficios de Semana Santa. Parece que los maestros tuvieron cierto relajamiento en el cumplimiento de esta norma. Ante las presiones del Cabildo, Antonio de Salazar, en un memorial fechado en 1710, indicaba que ninguno de sus antecesores había cumplido con esa obligación, por lo que menos lo haría él, quien llevaba veintidós años de servicio y se encontraba casi ciego⁶⁷.

Un punto de las constituciones que dio lugar a varias interpretaciones fue el relativo a quién debía sustituir al maestro de capilla en sus ausencias y enfermedades. Las constituciones señalaban que el encargado de tal cometido sería elegido entre los cantores, “el más idóneo a juicio del presidente”⁶⁸. El deteriorado estado de salud de Antonio de Salazar no le permitía ejercer las funciones de su cargo; el mismo maestro solicitó al Cabildo que su sustituto fuera su discípulo el organista Manuel de Sumaya, quien fue nombrado en 1710 maestro de la escoleta; desde ese momento, Sumaya también ejerció como regente y director de la capilla, incluso en los momentos en que Salazar no estaba ausente. Según Francisco de Atienza, la regencia de la capilla del organista Sumaya contravenía las constituciones y constituía un agravio contra su persona, ya que

ha sido costumbre que uno de los cantores, el más idóneo, ejercite, ausente el maestro, el acto de regencia en dicha capilla, y también es cláusula de la erección de esta Santa Iglesia en el capítulo 18 del primero libro en el párrafo segundo que trata de Magistro Capellae en donde dice expresamente lo referido y no dice del organista ni alguno otro de los ministriles⁶⁹.

Según Atienza, ni el organista ni los ministriles podían ejercer la regencia de la capilla, sino el cantor más preparado que, según el suplicante, era él mismo, quien además dirigía la capilla desde 1703. Atienza se ofrecía además a componer todo lo que fuese necesario y daba cuenta al Cabildo de tener ya compuestas “algunas obras hijas de mi cortedad”. Poco después, el Cabildo ratificó a Sumaya con la disconformidad de

⁶⁷ ACCMM, Correspondencia, Libro 10, sf., 10-I-1710 (APÉNDICE 1, D39).

⁶⁸ El presidente del coro se encargaba de verificar la limpieza del coro, sillas y altares, así como de la observancia de las ordenanzas del coro por parte de los ministros; véase Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Anexo II, 45-46.

⁶⁹ ACCMM, Correspondencia, Libro 10, sf., 11-II-1710.

algunos de sus miembros, lo que hizo que Atienza se marchase a la Catedral de Puebla al año siguiente⁷⁰.

El tercero de los decretos alude a la obediencia que los miembros de la capilla deben guardar al maestro de capilla “sin excusa ni pretexto alguno” bajo pena de multa. Mediante este decreto el Cabildo reconocía la preeminencia del maestro de capilla sobre el resto de los miembros de la capilla. La autoridad ante los músicos no sólo era una cuestión exigida por el Cabildo, sino expresamente reclamada por el propio maestro. En un extenso memorial fechado en 1727, Sumaya hizo valer sus derechos como maestro de capilla titular ante el administrador de la capilla Juan de Salibe, quien juntaba a los músicos por tandas a su arbitrio para ir a fiestas fuera de la Catedral. Para ello, Sumaya copió en su memorial en versión latina parte del tercer decreto y pidió al Cabildo que lo hiciera cumplir⁷¹.

Un aspecto interesante que enfatizan las constituciones mexicanas y que no aparece en documentos similares radica en el papel del maestro de capilla no sólo como compositor, sino como responsable de la formación del Archivo de Música y la selección del repertorio a interpretar:

[...] Como es justo que se canten las cosas que él mismo compusiere, así también haga que del mismo modo se canten las que hallare compuestas por otros músicos insignes; siendo muy conveniente que en esta célebre iglesia, a la cual concurren toda clase de músicos, se canten las composiciones de los más diversos autores para que los cantores se ejerciten en la música de cada género y por lo mismo adquieren costumbre y se hagan peritos⁷².

Como especifican las constituciones, la composición de obras era una obligación del maestro de capilla. Sin embargo, y al igual que en instituciones peninsulares, algunos miembros de la capilla eran también compositores, como ocurrió con el cantor

⁷⁰ ACCMM, AC-26, fol. 376r-v, 27-VI-1710. No sin cierto revanchismo, Atienza concurrió a las oposiciones por el magisterio de capilla convocadas en 1715 tras la muerte de Salazar, en las que, de nuevo, tuvo que verse las caras con Sumaya. El propio Atienza, conociendo la secreta preferencia del Cabildo por el candidato de la casa, exigió la máxima transparencia en la realización de los ejercicios, pidiendo que “sean los exámenes en parte pública”; el Cabildo desestimó su solicitud apelando a la tradición. Atienza de nuevo resultó perdedor del lance; véase ACCMM, AC-28, fol. 108v, 17-V-1715.

⁷¹ ACCMM, Correspondencia, Libro 10, sin día-VI-1727.

⁷² Véase Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Anexo II, 50, decreto II (APÉNDICE 1, D5).

Francisco Selma y con los violinistas Gregorio Panseco, Francisco Todini y Manuel y Francisco Delgado, padre e hijo⁷³. También eran compositores asiduos aquellos músicos que actuaban como segundo maestro de capilla, teniente o ayudante. La primera alusión a este puesto, cuyo titular debía ayudar al maestro en todo lo anexo a su oficio, data de 1623 y desde ese momento el cargo quedó institucionalizado, si bien se suprimió en los momentos en que no había maestro titular, sino interino⁷⁴.

Pese a que el funcionamiento de la Catedral de México quedó definitivamente regulado en las constituciones de 1585, diversos aspectos relacionados con la música y sus ministros quedaron sin legislar. En el caso del maestro de capilla –único cargo musical al que se dedica espacio– nada se indica acerca del sistema de provisión de la plaza y su estatus jurídico⁷⁵. En la Catedral de México el magisterio de capilla no llevaba anexa ninguna capellanía, por lo que el maestro no tenía que ser necesariamente presbítero, si bien la mayor parte de los maestros se encontraban en esa situación⁷⁶. Por tanto, el maestro de capilla en México era un simple asalariado, cargo que en otras instituciones españolas llevaba anexa una media ración, una ración completa y, más raramente, una canonjía, como ocurría en las catedrales de Santiago de Compostela y

⁷³ De Selma se conserva un responsorio al Patrocinio de San José ‘Si consistant adversum me’ fechado en 1771 (MEX-Mc leg. Dc19). De Panseco y Todini hay obras en la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe, según Guerberof Hahn, *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe de México*. De cada uno de los Delgado, activos a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se conservan varias obras vocales e instrumentales (MEX-Mc, legs. Cc33-Cc34 y Ad11-Ad13 para el primero de ellos, y Cc20-Cc27, Dc16, Dc19, Dc23 y Ad10 para el segundo). Otros músicos e instrumentistas compusieron obras en el desempeño de sus tareas docentes en el Colegio de Infantes; sobre este asunto, véase el siguiente epígrafe.

⁷⁴ El primer teniente de maestro de capilla fue Luis Coronado; véase ACCMM, AC-7, fol. 278r, 12-IX-1623. Otros músicos que han ejercido como segundos maestros de capilla han sido Melchor de los Reyes, Melchor de Herrera, Francisco de Zúñiga Coronado, Juan Coronado, José de Loaysa (siglo XVII), Francisco de Atienza, Manuel de Sumaya, Juan Francisco de Orense, Mateo Tollis de la Roca, Manuel Andreu y Martín Bernárdez de Ribera (siglo XVIII).

⁷⁵ Sobre el sistema de provisión de puestos musicales, véase la sección 3 de este Capítulo.

⁷⁶ Del total de veinte maestros documentados durante el período virreinal, trece eran presbíteros; de ellos, sólo seis llegaron a ser racioneros (Juan Xuárez, Lázaro del Álamo, Hernando Franco, Juan Hernández, Antonio Rodríguez de Mata, Francisco López Capillas); los otros siete simplemente fueron presbíteros asalariados de fábrica sin goce de ración o media ración (Cristóbal San Martín, Luis Coronado, Juan Coronado, José Agurto Loaysa, Manuel de Sumaya, Domingo Dutra y Martín Bernárdez de Ribera); los seis restantes eran casados o no eran presbíteros (Juan de Vitoria, Fabián Pérez Ximeno, Antonio de Salazar, Ignacio Jerusalem, Mateo Tollis de la Roca, Antonio Juanas y Mateo Manterola). En México, un maestro de capilla podía llegar a obtener una prebenda dependiendo de su condición de presbítero y de otros méritos adicionales, pero no era un requisito instituido de forma estatutaria para acceder al cargo.

Astorga (León)⁷⁷. Además, no hubo en México ningún maestro de capilla perteneciente a una orden regular, algo que sí ocurre con frecuencia en otras catedrales españolas e hispanoamericanas. Se omite igualmente toda cláusula acerca de la presentación del expediente de limpieza de sangre, requisito obligado en otras catedrales como Toledo y Granada⁷⁸. Tampoco se indica nada acerca de la composición de un número determinado de villancicos y la obligatoriedad por parte del maestro de dejar sus obras en el Archivo; la falta de regularización de estos aspectos pudiera deberse quizá a que formaba parte de las funciones normales de su ministerio y no era necesario explicitarlo. Sin embargo, el descuido de esta tarea en el caso de Ignacio Jerusalem llevó en 1771 a la resolución de que, por decreto del Arzobispo, quedasen en el Archivo todos los borradores que el maestro hubiese compuesto durante su magisterio⁷⁹.

En la época de redacción de las constituciones, la capilla catedralicia mexicana estaba perfectamente estructurada. Sin embargo, con la única excepción del maestro de capilla, nada se indica del resto de puestos musicales como el organista, el sochantre y los ministriles que existían en la Catedral desde hacía decenios. Esta ausencia de reglamentación sistemática sobre el régimen de los ministros del coro es aún más sorprendente si se comparan los estatutos mexicanos con las regulaciones que les sirvieron de modelo (Santiago de Compostela y Granada, donde sí aparecen recogidos estos cargos) y con las de otras peninsulares cuyos estatutos datan del siglo XVI, y que son mucho más generosos en lo tocante a la música, como ocurre con las de Burgos,

⁷⁷ En este sentido, el estatus jurídico del magisterio mexicano era similar al de la Catedral de Cádiz; véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:166-67. Véase también López-Calo, “Santiago de Compostela”, *DMEH*, 9:761-62; y, del mismo autor, “Astorga”, *DMEH*, 1:803. Cuando el maestro de capilla disfrutaba de una ración, tenía los mismos privilegios que los racioneros, quienes a veces protestaban por el agravio comparativo que suponía conceder esos beneficios a un no titular en el cargo; sobre este asunto, estudiado a través de la documentación de la Catedral de Palencia, véase Gómez Pintor, “Acciones jurídicas en un cabildo catedralicio: los racioneros en defensa de su posición social frente al maestro de capilla”, *AnM*, 52 (1997), 77-99.

⁷⁸ Véase Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 56; y Ruiz Jiménez, “La dinastía de los Peraza. Nuevos datos para la biografía de Jerónimo Peraza II”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), 53-63. Para la obtención de una licencia de embarque a Indias era preceptivo la realización de las pruebas de limpieza de sangre, por lo que los cabildos hispanoamericanos se ahorraron este trámite. Este aspecto, junto a la no obligatoriedad de estar ordenados, otorga al cargo de maestro de capilla catedralicio en Hispanoamérica una mayor flexibilidad que en España, tal y como ha sugerido Waisman, “La América española: proyecto y resistencia”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 513.

⁷⁹ ACCMM, AC-51, fol. 64v-65r, 14-VI-1771.

León, Córdoba y Oviedo⁸⁰. No obstante, el Cabildo iba dictando normas puntuales cuando la situación lo requería, y es posible, a través de la documentación consultada, deducir algunas de las competencias de las otras dos cabezas visibles de la actividad musical de la catedral, el organista y el sochantre.

Como ya se ha comentado, la erección de 1534 ya contemplaba la figura del organista, encargado de acompañar el canto llano y la polifonía. La importancia de este ministerio era tal que incluso con anterioridad a esa fecha consta la existencia de un organista, Juan de Alcalá, el primer organista documentado de la catedral mexicana⁸¹. Uno de los primeros acuerdos que regula la participación del organista está fechado en 1563 y permite conocer que su presencia era obligatoria

[...] todos los días de primera y segunda dignidad, primeras y segundas vísperas y procesión y misa y en las octavas solemnes los tres días principales, misas y vísperas y el día de la octava, todos los domingos del año primeras y segundas vísperas y procesión y misa con todos domingos de Adviento y Septuagésima y Quadragésima si no fuere cuando hubiere procesión del Sacramento que ha de tañer a ella todos los sábados que se rezare Nuestra Señora a misa [...]⁸².

El organista tenía varios cometidos fundamentales: acompañar el canto llano y la polifonía (para lo cual se debían conocer las reglas de la trasposición), improvisar contrapuntos sobre el canto llano y figurado e interpretar piezas a solos como versos o tocatas en determinados momentos de la liturgia (oficio, misas, siestas, etc.)⁸³. El

⁸⁰ Estas constituciones no sólo mencionan al maestro de capilla, sino también al chantre, sochantre, organista, contrabajo y mozos de coro. Algunos aspectos de las constituciones burgalesas (1538) y leonesas (1548) los resume Rubio, “Capillas catedralicias”, *Historia de la música española: desde el 'ars nova' hasta 1600*, 13-47. Los estatutos cordobeses del obispo Cristóbal de Rojas Sandoval (1563) y los estatutos ovetenses del obispo Diego Aponte de Quiñones (1588), estos últimos estrictamente contemporáneos de los mexicanos, son bastante completos; véase Vázquez Lesmes, “La capilla de música de la catedral cordobesa”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 110 (1986), 115-23; Casares Rodicio, “Asturias”, *DMEH*, 1:809-11; y, del mismo autor, *La música en la Catedral de Oviedo*, 83-91.

⁸¹ AGI, México 1088, L.1bis, fols. 93v-94r, 9-VI-1531.

⁸² ACCMM, AC-2, fol. 95r, 12-I-1563.

⁸³ Sobre el verso organístico, véase Jambou, “Versos [juego de versos, versillo]”, *DMEH*, 10:835-36. En el caso de la Catedral de México la palabra verso tenía además otra acepción, asociada a ciertas composiciones orquestales de breve duración para violines, trompas y bajo; los primeros los compuso Jerusalem. Véase Bellinghausen, “El verso: primera manifestación orquestal de México”, *Ha*, 107 (1992), 4-10.

organista Pedro Pablo Velázquez “tocaba suelto todo género de tocadas”, así como “versos de todos los tonos con sus fabordones, tientos de mano derecha y mano izquierda, de llenos”⁸⁴. Otro organista, Juan Antonio Argüello, demostró tener “bien diestras las manos y juntamente la limpieza y buen aire en el toque” y estar suficiente “para poder acompañar así los fabordones y demás cosas del canto gregoriano como las del canto figurado en lo que se practica y ofrece” mientras que Magín Ginesta tenía “una muy buena pulsación en el órgano, de buen manejo en el teclado y algunas graciosas ideas en los versos de tonos eclesiásticos”⁸⁵.

El organista catedralicio tenía otras dos obligaciones inherentes a su cargo: la enseñanza del instrumento a niños infantes y el cuidado y mantenimiento del instrumento. En relación a la primera función, el sueldo del organista no contemplaba inicialmente la enseñanza del instrumento. Sin embargo, el Cabildo elegía a uno de los organistas activos quien, tras pactar las condiciones económicas, se comprometía a dar clases a los infantes con interés hacia el instrumento⁸⁶. La otra obligación específica del organista consistía en tener a punto el instrumento, realizando él mismo trabajos de limpieza y mantenimiento. Lo normal es que el organista tuviese algunos conocimientos sobre organería, e incluso hubo organistas como Francisco de Orsuchi que trabajaron como constructores de órganos (véase Tabla 1.3)⁸⁷. Sin embargo, los especializados conocimientos requeridos para el montaje y afinación del instrumento hicieron que, desde 1561, la Catedral contratase de forma estable a un organero, afinador o maestro de órganos encargado de “aderezar” y “templar” periódicamente el instrumento, en un principio tres veces al año⁸⁸. No obstante, la fama de los organistas activos en la Catedral de México y sus conocimientos sobre organería eran tales que eran llamados

⁸⁴ ACCMM, Correspondencia, Caja 25, Expediente 4, 15-II-1712; y Libro 10, 15-VII-1738.

⁸⁵ ACCMM, AC-36, fol. 29r-v, 12-I-1742; y Correspondencia, Caja 24, Expediente 5, 4-IX-1796.

⁸⁶ Según la documentación consultada, la enseñanza del órgano se planteó por primera vez cuando Pérez Ximeno se comprometió a dar clase de órgano a un niño “sin que se entienda tiene obligación de hacerlo sino sólo por servir a su señoría”; véase ACCMM, AC-10, fol. 263v, 15-IX-1643.

⁸⁷ Orsuchi ejerció como organista en México entre 1656 y 1700 y estuvo especialmente implicado en la colocación en la Catedral del órgano traído de España por Tiburcio Sanz de Izaguirre en 1694. Además, construyó los órganos del Convento de la Encarnación de México y San Felipe Neri en San Cristóbal de La Habana; véase Suárez, *La caja de órgano en Nueva España*, 131.

⁸⁸ ACCMM, AC-1, fol. 51r, 27-III-1561.

de otras catedrales para revisar los órganos recién construidos como ocurrió con Fabián Pérez Ximeno y Juan Téllez Xirón⁸⁹.

La plaza de afinador no era la única que exigía un instrumento como el órgano. Para la puesta en marcha del instrumento era necesario contar con un fuellero encargado de accionar los fuelles. Generalmente este trabajo mecánico era encomendado a mulatos, quizá por su fortaleza física. En uno de los primeros acuerdos que se refieren a este oficio, datado en 1695, Antonio Javier solicitaba al Cabildo que contratase otro fuellero, ya que él sólo no podía accionar los seis fuelles del instrumento⁹⁰.

Aunque no se conservan demasiadas referencias, diversos organistas de la Catedral de México ejercieron también como compositores, lo mismo que ocurría en las catedrales peninsulares. Sin embargo, las piezas conservadas de los organistas activos en México no son instrumentales sino vocales, quizá relacionadas con su trabajo como maestros de música en otras instituciones⁹¹. En cualquier caso, este hecho indica la capacidad de los organistas en el ámbito composicional, un hecho que viene avalado por otro dato: cinco maestros de capilla de la Catedral se formaron y ejercieron como organistas a lo largo de sus carreras⁹².

El número de organistas catedralicios activos simultáneamente varió a lo largo del período virreinal, yendo de menos a más. Durante todo el siglo XVI sólo hubo un organista. En 1615 el Cabildo discutió la posibilidad de nombrar a un segundo organista, una propuesta que finalmente no fue aprobada. En 1622 coincidieron por primera vez dos organistas, el organista titular Juan Ximénez y el recién llegado Fabián Pérez Ximeno; sin embargo, la muerte de Ximénez al año siguiente dejó en solitario a

⁸⁹ Pérez Ximeno fue llamado en dos ocasiones a la Catedral de Puebla para revisar la construcción de los nuevos órganos en 1635 y 1648; véase Stevenson, *Christmas Music from Baroque Mexico*, 73. Lo mismo sucedió con Idiáquez en 1710; véase ACCMM, AC-26, fol. 367r-v, 6-V-1710.

⁹⁰ ACCMM, AC-24, fol. 16r, 6-V-1695.

⁹¹ Por un memorial autobiográfico, sabemos que el organista Juan Baptista del Águila compuso varias obras, especialmente para conventos (APÉNDICE 1, D84). De José Mariano Cataño, uno de los últimos organistas del período virreinal español, se han conservado dos obras, una 'Salve Regina' y el versículo 'Quae est ista' (MEX-Mc, leg. Ad9).

⁹² Fueron maestros de capilla y organistas al mismo tiempo los siguientes músicos: Luis Coronado, Fabián Pérez Ximeno, Francisco López Capillas, Manuel de Sumaya y Mateo Tollis de la Roca. Otros se formaron como violinistas (Ignacio Jerusalem), bajonistas (Antonio de Salazar y también López Capillas) o simplemente como cantores (Juan Hernández, Juan Coronado y José de Agurto Loaysa).

Pérez Ximeno. Diez años después aparece mencionado como organista principal Luis Coronado, simultaneando el cargo con Pérez Ximeno (véase Tabla 1.3)⁹³.

Si bien desde el segundo cuarto del siglo XVII había una pareja de organistas, el nacimiento nominal del cargo de segundo organista (también llamado ayudante o sustituto) no se produjo hasta 1652 y vino motivado por la necesidad de descargar de trabajo a Fabián Pérez Ximeno, organista que también ejercía como maestro, y a quien le resultaba muy difícil simultanear ambas funciones⁹⁴. Desde 1693, a los dos organistas, ya considerados titulares, se les añadió otro ayudante que suplía las faltas de los dos principales⁹⁵. Desde ese momento, la documentación alude a la existencia de dos o tres organistas, a los que se añaden uno o dos aprendices que van aprendiendo el oficio; así, diversos acuerdos del primer cuarto del siglo XVIII hablan de cuatro organistas⁹⁶. Este número se mantuvo a lo largo del siglo XVIII hasta que en 1796 el Cabildo acordó rescindir la plaza de tercer organista, que dos años después se reinstauró; la revocación de la plaza de tercer organista volvió a tratarse en 1802⁹⁷.

En relación al organista, es interesante mencionar su papel como introductor de música profana en los recintos eclesiásticos. En 1698 se mandó notificar al organista Juan de Esquivel que “trate de estudiar lo que le enseñe don José de Idiáquez, asistir y aprovechar en ello y no tocar sarambeques ni sones profanos, sino los ocho tonos propios del canto”⁹⁸. Determinaciones similares se sucedieron a lo largo del siglo XVIII, llegando incluso a distribuirse mediante edictos⁹⁹.

⁹³ ACCMM, AC-5, fol. 381r-v, 10-II-1615; AC-7, fol. 265r, 11-VII-1623; y AC-8, fol. 374v, 14-V-1632.

⁹⁴ Para ello se nombró a un sobrino del maestro, Francisco Vidales; véase ACCMM, AC-11, fol. 232v, 6-XII-1652.

⁹⁵ El nombramiento de un tercer organista que supliese las faltas y ganase con ello la parte proporcional a costa del salario de los titulares no fue bien recibido por los titulares; véase ACCMM, AC-23, fol. 190v-191r, 16-VI-1693.

⁹⁶ ACCMM, AC-28, fol. 153v, 27-VIII-1715; y AC-29, fol. 288v-289r, 28-IV-1719.

⁹⁷ ACCMM, AC-59, fol. 228r, 29-VIII-1798.

⁹⁸ ACCMM, AC-25, fol. 16v, 17-VI-1698.

⁹⁹ En un edicto de 1813, el Cabildo indicaba “que ningún organista ni músico toque en los templos en órgano o en otro instrumento dentro ni fuera de los oficios Divinos las tocatas o sones propios de los teatros y bailes profanos como contradanzas, Minué Congó, Campestre, Allemanda, baile inglés, Pan de jarabe y otros semejantes, cuyos nombre nos abstenemos de expresar por decoro”; véase Edictos, Caja 6, Expediente 39, 26-II-1813. A lo largo del siglo XVIII este tipo de críticas se volvieron recurrentes también en la provincia. En 1771, Manuel Olmedo denunció ante la Inquisición al organista del Convento

Tabla 1.3: Organistas y organeros de la Catedral de México durante la época virreinal (ACMM, AC, Correspondencia; y AHAM, Fondo Cabildo). Con un asterisco (*) se han marcado aquellos que accedieron al cargo mediante el sistema de edictos y oposición.

<i>Organistas</i>	
Desconocido (1536-1539)	Juan Téllez Xirón Bracamonte (1697-1742/1748)
Antonio Ramos (1539-1545?)	Manuel de Sumaya (antes 1694-1739)
Pedro de Campoverde (1544-45)	Juan Antonio Pérez Zamora (1706?-1741)
Paz (1545)	Luis de Bombarán (1713-1714)
¿Desconocido? (1546?-1560?)	Juan de Aragón (antes 1720-desp.1730)
Alonso Pereira (1560-66)	José Xuárez (1730-1750)
Pedro de Vargas (antes 1566-1567)	Pedro Pablo Velázquez (1712?/1722-1744)
Manuel Rodríguez (1566-1595)*?	Juan Antonio Argüello (1742-1783)*
Alonso Rodríguez (1595-1603)	Domingo Esteban de la Mota (1742-1762)
Agustín Díaz (1604-1618)	Pedro Fernández Molina (1742?-1747)
Diego de Santillán (1609-1622)	Juan de Velasco (1746-1760)
Juan Jiménez (antes 1617-1623)	Martín Bernárdez de Ribera (1751-?)
Fabián Pérez Ximeno (1622-1654)	Juan Baptista del Águila (1751-60, 1767-84)
Luis Coronado (1623?-1648?)	Antonio Palomino (1752-1753)
Francisco Vidales (antes 1649-1656)	Mateo Tollis de la Roca (1756-1781)
Francisco López Capillas (1654-1574)	Francisco Martínez (1764-1766?)
Álvaro Fernández (1656-1659)	Manuel Argüello (1784-1798)*
Francisco de Escobar Orsuchi (1656-1700)	Manuel Martínez (1784-desp.1809)
José Idiáquez (antes 1670-desp.1717)	Mariano Garnica (1791-1793)
Francisco Encinas (antes 1652-1661?)	José Mariano Cataño (1781-86, 1798-desp. 1817)*
Juan Francisco Esquivel (1683-desp.1723)	Juan José Ximénez (1798-1812?)
Cristóbal Antonio de Soria (1693-1696)	Vicente Castro Virgen (1811-desp.1815)
<i>Organeros</i>	
Alonso Pereira (1560-66)	Tiburcio Sanz de Izaguirre (1692-1697, 1711)*
Agustín de Santiago (1593-1610, 1614-1616)	Juan Dionisio del Valle (1695)
Fray Miguel Bal (1610-1612)	Félix Sanz de Izaguirre (antes 1698-1700, 1731)
Francisco Hernández de Porras (1613)	Francisco Peláez de Ugarte (antes 1713-desp.1730)
Agustín Jerónimo de Aragón (1616-1624)	José Nasarre (1734-1736)
Fabián Pérez Ximeno (1622-1642)	José Casela (antes 1736-1742)*
José de la Fuente (1625-1627)	Gregorio Casela (antes 1747-1774)
Juan Vital (1642)	Fray Martín Cruzalaegui (1773-1774)
Diego de Sebaldo (1655-1657)	Domingo Millán (1774-1797)*
Francisco de Escobar Orsuchi (1656-1700)	Manuel Martínez (~1790-1795)
José Idiáquez (antes 1670-desp.1717)	Mariano Pérez de Lara (1795/98-1812)*

Las constituciones mexicanas también guardan silencio en torno al grupo de ministriles quienes compartían con el organista su condición de instrumentistas, si bien con un régimen laboral y económico distinto. Frente a los estatutos de diversas catedrales españolas del siglo XVI, que recogen la presencia de este colectivo e incluso

de San Francisco de Xalapa (Veracruz), por lo acaecido durante la misa de Navidad; mientras el párroco bendecía la sagrada hostia “comenzaron en el coro a tocar con el órgano ciertos sonos que llaman el churumbé, el totochín, juégate con cadela y otros, todos lascivos, torpes e impuros, que no solamente bastaron a interrumpir la devoción sino que escandalizaron a los fieles que asistían al Santo Sacrificio”; véase AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1181, Expediente 3, fol. 123, 26-XII-1771.

legislan ciertos aspectos de su participación¹⁰⁰, las constituciones mexicanas únicamente permiten deducir su presencia a partir del tercer decreto. Al hablar de la obediencia que todos los ministros deben guardar al maestro de capilla, el decreto diferencia a los cantores y ministros del coro, encargados de cantar, por un lado, y al organista y los “músicos”, encargados de tocar, por otro¹⁰¹.

El grupo de ministriles aparece documentado por primera vez en la Catedral de México en 1543, una fecha que podría retrotraerse seis años si ampliamos el marco de estudio fuera de la Catedral¹⁰². Esta cronología es ciertamente temprana en el contexto de las catedrales peninsulares, ya que es anterior a importantes catedrales españolas como Valencia, Burgos, Málaga y Las Palmas¹⁰³; también la Catedral de Lima incorporó a los ministriles después que la catedral mexicana¹⁰⁴.

Junto al organista y al maestro de capilla, el sochantre es la tercera figura de responsabilidad en la organización musical, un cargo que aparece implícitamente en los estatutos pero al que apenas se dedica espacio; en las constituciones sólo se señala su dependencia del chantre y su obligatoriedad de dar clases de canto llano¹⁰⁵. La figura del sochantre como asistente delegado del chantre para la interpretación del canto

¹⁰⁰ A título de ejemplo, véase el caso de León en Kreitner, “The cathedral band of León in 1548, and when it played”, *Early Music*, 31/1 (2003), 41-63.

¹⁰¹ Para más información sobre los ministriles y la evolución tímbrica de la capilla mexicana, véase la sección 5.2 de este Capítulo.

¹⁰² El acuerdo no especifica el número de integrantes de este grupo; véase ACCMM, AC-1, fol. 58r, 10-IV-1543. Desde 1537 unos ministriles pagados por el regidor del Ayuntamiento aparecen solemnizando las festividades de San Hipólito, patrón de la ciudad. Véase AHDF, vol. 434-a, Barrio Lorenzot (ed.), *Compendio de los Libros Capitulares de la Muy Noble, Insigne y Muy Leal Ciudad de México. Tomo Primero*, 31-VII-1537: “Este día mandaron librar para el dicho día de San Hipólito para los ministriles 12 pesos de oro de lo que corre [...]”.

¹⁰³ La institución pionera en la contratación de grupos de ministriles fue la Catedral de Sevilla (1526), seguida de la sede primada de Toledo (1531). Sobre la incorporación de los grupos de ministriles a las capillas catedralicias, véase Ruiz Jiménez, “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 199-239.

¹⁰⁴ Las referencias más tempranas a instrumentistas en la Catedral de Lima datan de 1565; véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:262.

¹⁰⁵ Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Anexo II, 49. Por su título, es posible que una reglamentación más específica sobre el oficio de sochantre aparezca en el libro *Exposición de la música eclesiástica y alivio de sochantres* (México, 1747) de Antonio José Ricardo de la Main; véase Saldivar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 99-100.

monódico resultaba fundamental en la organización musical del coro¹⁰⁶. A diferencia de lo que ocurría en catedrales peninsulares, el sochantre en México durante los siglos XVI y XVII parece que no tenía que ser necesariamente presbítero, aunque si así sucedía disponía de más vacaciones que un seglar y podía aumentar sus ingresos con el disfrute de una capellanía e incluso de una ración¹⁰⁷. Sin embargo, desde finales del siglo XVII se convirtió en un requisito, ya que el edicto convocatorio de 1693 sí que convoca expresamente a clérigos de orden sacro y presbíteros¹⁰⁸. El edicto de 1740 indica que el primer sochantre llevaba anexa una capellanía de erección y recibiría un salario adicional por su trabajo como cantor en la capilla, con las obviaciones correspondientes¹⁰⁹. Dada la especialización de su ministerio y su relación directa con la organización de los oficios, podía compatibilizar su cargo con el de maestro de ceremonias y el de librero del coro¹¹⁰. Los sochantres también podían ampliar sus ingresos con la celebración de misas y entierros, por un lado, y con el desempeño del cargo de maestro de infantes, por otro¹¹¹. Los principales requisitos prácticos de un sochantre se deducen de los edictos convocatorios y de la realización de los propios exámenes. El edicto de 1693 convocaba a ministros “versados y capaces en la lengua latina, diestros en la música de canto llano y en la observación y guarda de la cuerda de sochantre y que tengan voz entera, gruesa y corpulenta y que con ella entone y lleve consigo las demás del coro¹¹²”.

¹⁰⁶ El primer sochantre de nombre conocido de la Catedral es Bartolomé Mejía, si bien con anterioridad existió otro cuyo nombre desconocemos, ya que Mejía fue contratado con el mismo salario que el “sochantre pasado”; véase ACCMM, AC-1, fol. 13r, 11-III-1539.

¹⁰⁷ El primer sochantre racionero de la Catedral fue Juan de Ochoa, nombrado en 1545; véase ACCMM, AC-1, fol. 73v, 11-XII-1545. Un acuerdo de 1579 establece el distinto trato otorgado al sochantre en función de su condición o no de presbítero; véase ACCMM, AC-3, fol. 73v, 14-IV-1579. Algunos sochantres como Diego Ruiz Gómez decidieron ordenarse para así poder obtener una capellanía; véase ACCMM, AC-8, fol. 109r, 21-V-1627.

¹⁰⁸ ACCMM, Edictos, Caja 2, Expediente 4, 14-VII-1693.

¹⁰⁹ ACCMM, Edictos, Caja 4, Expediente 1, 5-XII-1740.

¹¹⁰ Así ocurrió, entre otros, con Juan López de Legarda o Bartolomé de Quevedo, sochantres durante el siglo XVII. El primero fue sochantre y maestro de ceremonias y el segundo sochantre y librero del coro.

¹¹¹ Entre otros sochantres que han sido también maestros de infantes figuran Juan López de Legarda, Sebastián Ramírez, Bernabé de Isla y Nicolás de Rivas.

¹¹² ACCMM, Edictos, Caja 2, Expediente 4, 14-VII-1693.

En la convocatoria de 1693, los aspirantes debían interpretar a primera vista tres antífonas de Adviento con los primeros versos de sus salmos, un himno a San Pedro y un introito de feria, así como reconocer los tonos de cada pieza¹¹³. El edicto y los exámenes de 1693 se centran en dos de las funciones básicas del sochantre, alusivas a su faceta más práctica: la interpretación del canto llano y la dirección del coro. En efecto, el sochantre era el cantor principal del coro y responsable último de entonar el canto llano con el tempo y afinación adecuadas según la mayor o menor solemnidad, de ahí que en 1695 el chantre amonestase al sochantre y al maestro de capilla por haberse interpretado una misa de Requiem de un capitular sin observar “la costumbre de cantar con las pausas y autoridad que debe ser”, y todo por irse a una función fuera de la Catedral¹¹⁴. En cuanto al timbre, se buscaban voces sólidas y corpulentas preferiblemente de bajo o, en su defecto, de tenor¹¹⁵, con un amplio registro y con un conocimiento de la polifonía suficiente para que pudiesen integrarse como cantores en la capilla polifónica, tal y como se valoró en 1771 cuando se contrató como sochantre al peninsular Francisco Domínguez, quien disponía de una

gran voz, castiza, limpia, corpulenta y muy dilatada en ambas esferas, la que capitulo por un bajete y en cuanto a la ciencia lo hallo apto para tomar la vara y gobernar el coro. En lo que respecta al canto figurado está adornado de alguna tintura y según el movimiento y trino que logra su voz no dudo que aplicándose será útil para cantar los bajos de cuya cuerda carece este coro¹¹⁶.

La participación de los sochantres con la capilla tenía sus inconveniente, tal y como señaló Juanas en un memorial de *ca.* 1802 en el que solicitaba al chantre “dos bajetes de capilla” aclarando a continuación: “digo bajetes de capilla porque fuera muy

¹¹³ ACCMM, AC-23, fol. 237r, 17-IX-1693.

¹¹⁴ ACCMM, AC-24, fol. 3v, 12-IV-1695.

¹¹⁵ Según la erección, el sochantre debe entonar “los versos de los introitos, las alleluias, responsorios, antífonas, profecías y bendición del cirio pascual”; véase Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Anexo II, 33. Tres de los sochantres tenores fueron Juan López de Legarda, Francisco de Atienza y Vicente Gómez. El edicto convocatorio de 1788 especifica por primera que la voz requerida era la de “tenor sobresaliente”; véase ACCMM, Edictos, Caja 5, Expediente 53, 5-VIII-1788.

¹¹⁶ ACCMM, AC-51, fol. 37r-v, 19-IV-1771.

conducente sirvieran solamente con ella, sin tener incumbencia en el canto llano, porque sirviendo en ambas cosas se fatigan demasiado y se imposibilitan antes”¹¹⁷.

En cualquier caso, el sochantre debía ser un perfecto conocedor del canto llano, por lo que no debe sorprender la participación de sochantres en la edición o revisión de libros monódicos, como ocurrió con el *Graduale Dominicale* impreso por Pedro de Ocharte (México, 1576), aprobado por dos miembros del coro catedralicio, el sochantre Alonso de Écija y el cantor Juan Hernández¹¹⁸. Otro acuerdo de 1736 sugiere la capacidad memorística de este ministro; el sochantre Manuel Portillo informó al Cabildo de que la mayoría de los libros de canto llano estaban “errados en la puntuación de la música que muchas veces es preciso irles supliendo al tiempo de cantar”, siendo él mismo el encargado de corregir las melodías¹¹⁹.

Como director, el sochantre tomaba la vara en el facistol y dirigía el canto llano a un número variable de cantores entre los que están los prebendados y capellanes¹²⁰. El número de capellanes en la Catedral de México era superior a veinte. Aunque la erección solamente instituía seis capellanías, con el paso del tiempo el Cabildo creó otras seis; estas doce capellanías, llamadas de erección, eran las mejor remuneradas y se proveían mediante el sistema de edictos y oposición. A ellas se suman tres capellanías supernumerarias que suplían las faltas de los demás capellanes, ocho capellanías más que servían la obra pía fundada por Álvaro de Lorenzana (mediados del siglo XVII) y otras dos que servían en otra obra pía, la fundada por el alguacil mayor García de la Vega (mediados del siglo XVI), en los días de fiesta, y de las que era patrón el propio

¹¹⁷ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 8, 1802.

¹¹⁸ Saldívar y Silva, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 1:49. Para las diferencias entre los distintos ejemplares conocidos de este impreso y un estudio del repertorio contenido, véase Housty, *The Graduale Dominicale (México: Pedro Ocharte, 1576) of Juan Hernández*.

¹¹⁹ ACCMM, AC-33, fol. 157v, 16-II-1736. El sochantre actuaba además como supervisor de la copia de los libros de canto llano.

¹²⁰ En la documentación manejada no he localizado el término “veintenero”, que era empleado en la Catedral de Sevilla y en otras instituciones de su influencia como las de Cádiz o Córdoba para referirse a los veinte clérigos de voces graves que formaban parte del coro y que podían colaborar también con la capilla; en la práctica, tenían funciones similares a los capellanes (véase Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:67-69; Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:115; y Vázquez Lesmes, “La capilla de música de la catedral cordobesa”, 117). En su lugar, en México se empleó el término más general de “corista” para referirse a un sirviente del coro catedralicio; de entre los coristas se elegía al encargado de la custodia y limpieza de los libros del coro.

Cabildo¹²¹. Estos capellanes estaban obligados a asistir al coro a las horas canónicas y misas de su obligación –veinte al mes–. Además, los capellanes quedaban obligados a participar, en las fundaciones y dotaciones instituidas por particulares o por el propio cabildo, recibiendo a cambio una pequeña gratificación. En estas funciones, que adquirieron una gran importancia por su número y solemnidad, la música podía tener una gran importancia¹²².

Sin embargo, el sochantre tenía, al menos, otro cometido ineludible que compartía con el maestro de capilla: su faceta como maestro de canto llano de los mozos de coro, una obligación que sí aparece recogida en las constituciones. A esta obligación de carácter docente deben añadirse otras obligaciones puntuales recogidas en la documentación como, por ejemplo, su participación como miembro del tribunal encargado de examinar a los nuevos cantores y de revisar los nuevos órganos o la realización de los inventarios con los libros de coro¹²³. En la Catedral de México existen también referencias a la actividad de los sochantres en otras dos facetas: la composición y la teoría musicales. Un repaso de los libros de canto llano existentes en la Catedral muestra la existencia de sochantres compositores de piezas monódicas y polifónicas como Manuel Portillo, José Posiello de Fondevila y Blas de los Santos Muñoz¹²⁴. El

¹²¹ La fundación de Lorenzana exigía de sus capellanes que fuesen “clérigos presbíteros que sepan bien el canto llano y sean buenos estudiantes y a lo menos muy peritos en la latinidad y precisamente naturales y patrimoniales de esta Nueva España, virtuosos, modestos y de buen ejemplo, hijos legítimos españoles y no expuestos de alguna religión, prefiriéndolos más doctos y nobles y los que fueren de esta ciudad y entre estos los más pobres y que en estos nombramientos se tenga principal atención con los sacerdotes que fueren más antiguos en el servicio de dicha Santa Iglesia en ministerios inferiores a los capellanes de coro”; véase ACCMM, AC-24, fol. 40r-v, 19-VII-1695. No obstante, y de forma absolutamente excepcional, en ausencia de candidatos nacionales podía cubrirse por cantores europeos, como ocurrió con Juan de Salibe. Con frecuencia, las capellanías de aniversario (esto es, las de Lorenzana y García de la Vega) eran ocupadas por músicos de la capilla como medio de aumentar sus ingresos. Cuando una capellanía de erección vacaba, generalmente era cubierta por el capellán de Lorenzana más antiguo. Para la escritura completa de fundación de ambas obras pías, véase ACCMM, Capellanías, Caja 1, Expediente 3, Inventarios, Libro 2, obras pías legs. 2 y 5. Según Guijo, *Diario 1648-1664*, 1:182-83, Álvaro de Lorenzana era el patrón del Convento de la Encarnación y uno de los personajes más ricos de México, falleciendo el 23-XI-1651.

¹²² Un ceremonial fechado en 1751 recoge más de 200 fundaciones de aniversarios; véase la sección 6.1.2 de este Capítulo.

¹²³ Sobre los inventarios de canto llano conservados en la Catedral de México, véanse las secciones 2 y 3 del Capítulo IV.

¹²⁴ Portillo señaló en 1737 que había compuesto diversas antífonas en canto llano; véase ACCMM, AC-34, fol. 66v, 14-V-1737. Posiello de Fondevila compuso una misa monódica copiada en un cantoral de 1762 conservado en MEX-Tmy, antifonario IV y en 1759 el Cabildo le encargó que compusiera la antífona ‘Sub tuum praesidium’ en canto llano; véase ACCMM, AC-44, fol. 33r-v, 8-VI-1759. Por su

Archivo de Música de la Catedral de México conserva también una misa a dúo de sexto tono compuesta por Francisco Palacios en 1797 cuando ejercía como sochantre de la Colegiata de Guadalupe¹²⁵. En materia teórica, Vicente Gómez, sochantre catedralicio a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, escribió un tratado de canto llano titulado *Compendio del Arte de Canto llano* dado a conocer por Gabriel Saldívar y que todavía está pendiente de un estudio en profundidad¹²⁶.

Las exigencias del cargo y la creciente dotación de fundaciones y obras pías obligaron a instituir, desde 1608, el cargo de un segundo sochantre debido a la imposibilidad del primero de asistir puntualmente a todos los oficios, con la “grande quiebra del culto y oficio divino”. Para ello, se eligió al tenor peninsular Juan López de Legarda, quien se alternaría por semanas con el primero, Juan Galiano, y se sustituirían mutuamente en sus ausencias. El nombramiento de López de Legarda reseña las asistencias obligadas del sochantre al coro:

a todas las horas diurnas que son prima, tercia, con la misa mayor y sexta que comúnmente se sigue después de la dicha misa y nona, vísperas y completas, y asimismo a todos los Maitines cantados que en el año se ofrecieren, así los del Triduo de Semana Santa como los de Natividad y Resurrección de Jesucristo¹²⁷.

parte, Blas de los Santos Muñoz, durante su etapa como sochantre en México entre 1772 y 1782, compuso otra misa a dúo que se conserva en MEX-Mc, antifonario 6-2-5. En la colección Sánchez Garza se conserva el acompañamiento de una misa de canto mixto compuesta por Santos Muñoz, quizá durante su estancia en la Catedral de Puebla; véase Stevenson, *RBMSA*, 175.

¹²⁵ MEX-Mc, leg. Bd21.

¹²⁶ Gómez estuvo vinculado a la Catedral desde 1763 y ejerció como sochantre entre 1784 y, al menos, 1809. Se desconoce la fecha del tratado, conservado en México D.F., Biblioteca privada de Gabriel Saldívar, *Compendio del Arte de Canto llano*, 60 fols. (ca. 1800); quizá fuese concebido como apoyo para sus clases en el Colegio de Infantes, donde Gómez fue maestro de canto llano desde 1792. Para una descripción del libro, véase Saldívar y Silva, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 1:117-19; y, del mismo autor, *Historia de la música mexicana*, 165-70. En su estudio sobre los teóricos mexicanos, Carlos Flores únicamente menciona este tratado de pasada repitiendo a Saldívar; véase Flores, *Music theory in Mexico from 1776 to 1866*, 128. Otro tratado de canto llano más tardío que el del sochantre mexicano fue el del músico caraqueño José María Osorio, escrito en 1844; véase Peñín, “*Elementos de canto llano y figurado*, un documento para la historia”, *RMV*, 9-11 (1983), 249-67. Aunque no es exactamente un tratado de canto llano, merece mencionarse la *Cartilla música* (1763) del peruano José Onofre Antonio de la Cadena, un método de canto que llegó a imprimirse; véase un interesante estudio introductorio al tratado y su edición a cargo de Estenssoro Fuchs (ed.), *José Onofre Antonio de la Cadena y Herrera*, 29-36 y 51-96.

¹²⁷ ACCMM, AC-5, fol. 102v, 14-X-1608; véase también AC-5, fols. 112r-v, 10-II-1609.

Desde finales del siglo XVII se proveyó de forma esporádica una tercera sochantría, provista en 1693 en la persona de Francisco Ponce¹²⁸. En las décadas de 1750 a 1770 volvió a proveerse durante algún tiempo esta plaza, cubierta sucesivamente por Manuel Verón Galindo, Raimundo Mercadal y Cristóbal Madueño¹²⁹. Desde finales del siglo XVII se registra en las Actas Capitulares una nueva figura relacionada con la sochantría y muy extendida durante el siglo XVIII, la del asistente de coro. En la práctica, el asistente de coro ejercía como un ayudante y sustituto del sochantre y estaba obligado a asistir al coro a todas las horas desde prima sin gozar de reple alguno; se trataba de una plaza de formación, escasamente remunerada, que era ocupada de forma transitoria por infantes recién salidos del colegio o cantores sin experiencia quienes posteriormente se convertían en capellanes, sochantres o músicos de la capilla¹³⁰. El número de asistentes de coro activos simultáneamente podía oscilar entre los tres y los seis y a muchos se les exigía la asistencia a la escoleta para completar su formación musical (véase Tabla 1.4). Los requerimientos de la sochantría en una persona que reuniese los requisitos técnicos, musicales y morales necesarios hizo que la provisión de este ministerio fuese la más complicada, tal y como veremos en la siguiente sección del Capítulo.

¹²⁸ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 22-IX-1693.

¹²⁹ Verón fue admitido en 1753 y su alternancia con los otros dos sochantres (José González Laso y Vicente Santos Pallarés) aparece explicada en las actas; véase ACCMM, AC-42, fol. 33r, 19-X-1753. Mercadal fue nombrado en 1764 y Madueño en 1770; véase ACCMM, AC-47, fol. 58v-59r, 22-XII-1764, y AC-50, fol. 198v-199r, 23-VI-1770.

¹³⁰ En 1746 se decretó que los asistentes de coro disfrutasen de los mismos quince días de reple que los capellanes; véase ACCMM, AC-38, fol. 109v, 29-VII-1746.

Tabla 1.4: Sochantres y asistentes de coro de la Catedral de México durante la época virreinal (ACMM, AC, Correspondencia; y AHAM, Fondo Cabildo). Con un asterisco (*) se han marcado aquellos que accedieron al cargo mediante el sistema de edictos y oposición. Con la letra alfa (α) se indican los que sólo fueron asistentes.

Desconocido (1536?-1539)	Juan Tadeo Priego (1743-1749) ^α
Bartolomé Mejía (1539)	Domingo María Alasio (1743-1756) ^α
Francisco Vergara (1539-desp.1540)	Martín Vázquez de Mendoza (1744/1755-1788)*
Juan González (antes 1545-1557)	José Navarro (1747-1753) ^α
Juan de Ochoa (1545-?)	Ciprián de Aguilera (1748-1753, 1755-?) ^α
Pedro Logroño (1548?)	Simón de Iturriaga (1748-desp.1750) ^α
Bartolomé Sánchez (1548-1561)	Francisco de Orta (1748-desp.1750) ^α
Pedro Garcés (1557-desp.1582)	Diego Zavala (1748-1753) ^α
Pedro de Vargas (1561-?)	Joaquín Pacheco (1751-1753) ^α
Bartolomé Franco (1567?-desp.1602)	Timoteo Torres Cuevas (1751-1755) ^α
Alonso de Écija (antes 1567-1611?)	Manuel Cervantes (1753-1755) ^α
Marcos Tello (1577-1584)	Antonio Torres (1753-1755) ^α
Juan de Cañas (1584-1585)	Manuel Verón Galindo (1753-1759, 1767-1769)
Antonio Ortiz de Zúñiga (1585)	José Timoteo Vergara (1756-?) ^α
Francisco Barrientos (1596-1599)	Manuel José de Rivera (?-1761) ^α
Juan Galiano (1598-desp.1613)	José Posiello Fondevila (1759-1761)
Gabriel López (1600)	Antonio Suárez (1760-1769) ^α
Juan López de Legarda (1608-desp.1626)	Juan de D. Díaz Ladrón de Guevara (1761-desp.1774)
Agustín Navas (1613-1614)	Antonio Pardo (1763-1774) ^α
Sebastián Ramírez (1616-1642)	Raimundo Mercadal (1764-1766)
Pedro de Fuentes (1615/1623-1643)	Lorenzo García Paadín (1758/1764-1765)
Diego Ruiz Gómez (antes 1626-desp.1629)	Juan Fdez. García y Utrera (1760-1768, 1769-1772)*
Bartolomé de Quevedo (1640-1671)	Fernando Venegas (1766-1769) ^α
Bernardo de Isla (1640-1671)	José Alasio (1769-1775?) ^α
Juan de Zúñiga Coronado (1643-?)	José María Vargas Machuca (1780) ^α
Francisco Ordóñez de Monroy (1643-1647?)	Cristóbal Madueño (1770-1780)
Juan de Hita (1652-1660)	Francisco Domínguez (1771-1776)
Nicolás de Rivas (1670-1693)	Vicente Gómez (1774-desp.1819)
Miguel de Alexandre (antes 1671-1676)	Juan Pombo (1774-1775) ^α
Juan de Dios Ocampo Salinas (1676-desp.1685)	Blas de los Santos Muñoz (1774/1780-1781)*
José de Trejo (1686-1692?)	Ignacio Mena (1782-desp.1809) ^α
Bernabé de Castro (1686?-1691)	Juan Francisco Ramírez (1783-1792) ^α
Jacinto de la Vega (1691/92-1731)*	Juan Francisco Castro (1788-1789) ^α
Francisco Ponce (1691/92-1725)*	José Hinojosa (1790-desp.1813) ^α
Francisco de Atienza Pineda (1693-1696)*	Martín Cañero (1791-1818)
Francisco de las Casas (1694/1697-1744?)	Bartolomé Vicente Losada (1791-1792)
José García (antes 1698-?) ^α	Manuel Antonio Vidal Maceira (1794) ^α
José de Tovar (antes 1698-?) ^α	José María Castillo (1794-1795, 1801-?) ^α
José Manuel Serrano Raigón (antes 1699-1707)	Manuel Ramón Arritola (1795-1796, 1797-d.1798) ^α
Manuel de Portillo (1718-1741)	Manuel Veire Herazo (antes 1795-desp.1805) ^α
Juan de Aldana (1699-?) ^α	José Ignacio Bozo (1797-1805) ^α
Manuel de Sumaya (1699-1700) ^α	Francisco de Paula Valverde (1797-desp.1805) ^α
Miguel Ferrer (1733-?) ^α	José María Pedraza (1799-1801, 1801-1804, 1805-?) ^α
Simón de los Santos Peña (1735-1737) ^α	Aniceto Peña (1800-1802) ^α
Vicente Santos Pallarés (1736/41-55,1761-d.1764)*	José Abundo Rodríguez (1802-1805) ^α
Francisco Morillo (1736-1742)	Bartolomé Unda (1802-desp.1808) ^α
José Ángel Pabón (1738-1749?) ^α	Juan Lazpita (1805-desp.1821) ^α
José López de Soria (antes 1739-?) ^α	José Pérez (1805-desp.1818) ^α
Luis de Acosta (1740) ^α	Alberto Real (antes 1805-desp.1818) ^α
Gabriel Francisco Aguilar (1741-1742) ^α	Pablo Salas (1805-?) ^α
José González Laso (1741/1742-1761)	Francisco Romero (1808-desp.1812) ^α
Antonio Segura Portillo (1741-1745, 1746-1753) ^α	Francisco Javier Villagómez (1811?-desp.1818) ^α
José Mariano Conde González (1743)*	Agustín Miranda (?-?) ^α

1.5. La Instrucción tocante a la enseñanza y crianza de los infantes (1615) y las constituciones del Colegio de Infantes (1734)

Otro de los elementos que se tomaron de la organización catedralicia española fue la creación de una institución docente en el seno mismo de la catedral para educar musicalmente a los jóvenes. En la Catedral de México, el Colegio de Infantes no quedó definitivamente estructurado hasta 1725, publicándose sus constituciones nueve años después¹³¹. No obstante, se localizan referencias a los mozos de coro de forma ininterrumpida desde la erección de la Catedral y los documentos constitutivos de la misma (ordenanzas de coro y constituciones) dan por supuesto su presencia, pero no consignaban nada en relación a su régimen y funcionamiento¹³². A través de la documentación consultada y de las propias constituciones, en esta sección explicaré el funcionamiento de esta institución a la luz de sus semejanzas con los modelos peninsulares¹³³.

¹³¹ He localizado diversos ejemplares impresos de las constituciones bajo el título *Constituciones de el Colegio de Nuestra Señora de la Assumpcion, y el Glorioso Patriarcha Señor San Joseph, de los Infantes de el Coro de esta Santa Iglesia Metropolitana de México. Dispuestas y ordenadas por el M. Ilustre Señor Venerable Deán y Cabildo de dicha Santa Iglesia* (México: Imprenta Real del Superior Gobierno de D. María de Rivera en el Empedradillo, 1734), 18 págs.; véase ACCMM, Obra Pía, Libro 3 (un ejemplar), Libro 4 (un ejemplar) y Caja 12, Expediente 1 (dos ejemplares).

¹³² En la documentación manejada, las denominaciones “mozos de coro”, “seise”, “infante”, “colegial” y “monacillo” aparecen empleadas indistintamente como sinónimos, a veces de forma combinada (“infante seise”, “infante mozo de coro”, “monacillo seise”, “mozo de coro y sirviente de seise” o “colegial de los infantes”), lo que sugiere que su uso no implicaba un matiz distintivo; otra de las posibles denominaciones, la de “cantorcicos”, no aparece en la documentación consultada. La designación “mozo de coro” se empleó durante los siglos XVI y XVII; la palabra “seise” aparece en las actas por primera vez en 1618 (en Sevilla apareció en 1572) y se utilizará hasta 1725. La palabra “infante” ya se emplea en el siglo XVI, pero su uso se intensificará en el siglo XVIII a partir de la creación del Colegio de Infantes (1725), siendo la forma más frecuente de referirse a los niños, mientras que la palabra “colegial” únicamente se empleó a partir de la creación de la mencionada institución. El término “monacillo” (sinónimo de monaguillo) se usó entre 1656 y 1735. No parece, por tanto, que cada uno de estos términos se refiera a colectivos diferentes sino la preferencia en cada época por una u otra denominación. En la Catedral de Sevilla, en cambio, sí había diferencias: los mozos de coro eran los que aprendían canto llano del maestro de los mozos de coro, y los seises aprenden polifonía de manos del maestro de capilla o, si lo había, del maestro de seises; véase Ayarra Jarne, “La música en el culto catedralicio hispalense”, *La Catedral de Sevilla*, 703-5; y González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599)*, 192-98.

¹³³ Sobre los infantes de coro y su educación musical en las catedrales españolas, véase Bertos Herrera, *Los seises en la Catedral de Granada*; Cabeza Rodríguez y Virgili Blanquet, “La enseñanza musical y las escuelas catedralicias: los niños de coro en la Catedral de Palencia”, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, 5:305-17; Bartolomé Martínez, “La enseñanza de la música en las catedrales”, *Anuario de Estudios Medievales*, 21 (1991), 607-72; González Barrionuevo, *Los seises de Sevilla*, Cabañas Alamán, “El colegio de San José y los infantes de coro de la Santa Iglesia Catedral Basilica de Cuenca”, *RMS*, 15/1 (1992), 161-80; Jiménez Cavallé, “Los seises de la Catedral de Jaén durante el siglo XVI”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153 (1994), 493-518; y Reynaud, “Les seises de la Cathédrale de

La enseñanza de los mozos de coro o seises solía plantear diversos problemas al Cabildo, derivados del crónico incumplimiento de su maestro y de las travesuras y holgazanerías de los pequeños. Las primeras referencias a los mozos de coro datan de 1538, cuando el maestro Juan Xuárez es autorizado por el Cabildo para trajear a los infantes y enseñarles las chanzonetas de Navidad, lo que constituye un primer apunte acerca de las obligaciones del maestro en relación con los mozos de coro¹³⁴. Tan sólo cinco años después aparece una persona distinta al maestro de capilla encargado de los mozos, Pedro de Campoverde¹³⁵; sin embargo, el responsable *de facto* de los mozos de coro seguía siendo el maestro de capilla. El cargo de maestro de los mozos de coro o maestro de infantes, en el sentido de un profesor de música específico para ellos, no quedó instituido como tal hasta 1584¹³⁶. Desde ese momento y hasta la creación del Colegio de Infantes, este cargo solía ser ocupado por algún cantor destacado de la capilla o, con mucha frecuencia, por el sochantre¹³⁷. Para la enseñanza de los instrumentos solía pagarse un extra a alguno de los ministriles de la capilla y la

Tolède au XVIe siècle”, *La polyphonie tolédane et son milieu*, 141-62, recientemente ampliado en una monografía del mismo autor, *Les enfants de chœur de Tolède à la Renaissance*.

¹³⁴ Los trabajos realizados sobre los mozos de coro en Nueva España se reducen a las aportaciones de Martínez Corona, *El Colegio de Infantes de la Catedral de Guadalajara*; Mouse [=Miguel Bernal Jiménez], “Las constituciones, advertencias y reglamentos del Colegio de Infantes de Valladolid de Michoacán (siglo XVIII) [I-IV]”, *Schola Cantorum. Revista de Cultura Sacro Musical*, 7 (1941), 162-64, 8 (1941), 184-85, 9 (1941), 200-04, 10 (1941), 231-33 y 12 (1941), 282-84; y Galí Boadella, “La Fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico”, en Enríquez y Covarrubias (eds.), *I Coloquio Muscat 'Música, catedral y sociedad'*, 247-56. En la Catedral de Manila el Colegio de Niños Tiples se estableció en 1739; véase Irving, *Colonial musical culture in Early Modern Manila*, capítulo 5.

¹³⁵ ACCMM, AC-1, fol. 4v, 15-XI-1538, AC-1, fol. 51v, 2-I-1543. Además de un maestro de música, los mozos tenían otro maestro que les enseñaba a leer y a escribir, formación que también podía recaer en el maestro de música.

¹³⁶ El primer maestro de mozos de coro documentado en la Catedral fue el padre Martín de Arriola, nombrado en 1584, con 50 pesos de salario que salían de la renta del maestro de capilla Hernando Franco; véase ACCMM, AC-3, fol. 194r, 20-IV-1584. En esa misma fecha se instituyó el cargo en la Catedral de Lima; véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:167.

¹³⁷ Los magisterios de mozos más estables fueron desarrollados por sochantres, quienes solían hacerse cargo de ellos cuando no había nadie mejor. Entre otros sochantres, han ejercido como maestros de los mozos hasta 1725 los siguientes: Francisco Barrientos, Antonio Ortiz de Zúñiga (siglo XVI), Juan López de Legarda, Sebastián Ramírez, Bernabé de Isla y Nicolás de Rivas (siglo XVII). Entre los maestros de mozos que eran cantores figuran Andrés López, Antonio de Illana (siglo XVI), Francisco de Encinas, Guillermo de Carvajal, Carlos de Aguilar, Bartolomé Poblete (siglo XVII), Miguel de Herrera, Simón Rodríguez de Guzmán (siglo XVIII).

enseñanza del órgano se encomendaba a los propios organistas¹³⁸. Sin embargo, si lo estimaba conveniente el Cabildo podía imponer al maestro de capilla en cualquier momento que se ocupase de ellos¹³⁹.

La reglamentación más antigua y completa sobre el régimen de los mozos de coro o seises en la Catedral de México aparece inserta en las propias Actas Capitulares. En la sesión del 13 de enero de 1615 el secretario del Cabildo, que entonces era el maestro de capilla Juan Hernández, copió un escrito elaborado por el deán Pedro de Vega Sarmiento y titulado *Instrucción tocante a la enseñanza y crianza de los infantes*¹⁴⁰. Este documento es análogo al que redactó años antes el mayordomo de la Catedral de Sevilla Bartolomé Olalla de Rojas a instancias del Cabildo¹⁴¹; ambos comparten no sólo el título (*Instrucción*), sino también la división en párrafos (once en el documento hispalense y nueve en el mexicano). Sin embargo, los temas tratados no son exactamente los mismos lo que, en principio, no sugiere una influencia directa¹⁴².

Además de prescribir las consabidas normas de comportamiento y decoro de los infantes¹⁴³, la *Instrucción* permite acercarnos a la vida cotidiana de los niños a principios del siglo XVII. Los infantes estaban bajo la tutela de un maestro de infantes que les enseñaba música, recibiendo aparte clases de lectura y escritura en casa de

¹³⁸ El primer ministril que ejerció como maestro de los mozos de coro fue Francisco de Cobarrubias, en el cargo en 1599 y 1600. Otros ministriles que enseñaron instrumentos a los mozos durante el siglo XVII fueron Matías Zamorano (diversos instrumentos), José de Espinosa (bajón), Miguel Ordóñez (corneta) o Diego López de Lois (violón).

¹³⁹ Con la muerte de Barrientos en 1599 y hasta el nombramiento de un nuevo maestro de mozos, el Cabildo encargó al maestro de capilla Juan Hernández que se ocupase de los mozos; véase ACCMM, AC-4, fol. 224v, 18-VI-1599.

¹⁴⁰ ACCMM, AC-5, fols. 379r-380r, 13-I-1615 (APÉNDICE 1, D15).

¹⁴¹ Este documento, fechado en 1598, aparece transcrito en González Barrionuevo, *Los seises de Sevilla*, 293-96 y, del mismo autor, *Francisco Guerrero (1528-1599)*, 687-90. Un documento similar pero anterior al sevillano es el que elaboró el Cabildo de la Catedral de Badajoz para Juan Vázquez en 1534; véase Solís Rodríguez, "Datos para una biografía", en Rubio (ed.), *Juan Vázquez. Agenda Defunctorum. Sevilla, 1556. Estudio técnico-estilístico y transcripción*, IX-X, nota 18.

¹⁴² La *Instrucción* sevillana pone más énfasis en las obligaciones y salario del maestro de infantes, así como en lo relativo a la convivencia de él con los muchachos (comida, camas, ropa, buenas costumbres), mientras que la mexicana se centra en los aspectos litúrgicos, pormenorizando el horario de la lección de música y la participación de los seises en el coro.

¹⁴³ Entre otras normas, se prohíbe que los infantes entren con las hopas (sotana o vestimenta de iglesia) en los tianguis o mercados ni en lugares "indecentes", ni traigan comida al coro; asimismo, se indica que no hagan ruido y que entren y salgan del coro con orden, hincando las rodillas ante el altar mayor y haciendo la venia al presidente.

Antonio Prieto¹⁴⁴. Los infantes daban dos clases diarias de canto llano, canto de órgano y contrapunto con el maestro de capilla, desde las seis y media hasta a las siete y media (inicio de prima) y desde las ocho (fin de prima) hasta las nueve (inicio de tercia); una de las dos horas de la mañana puede sustituirse por una de la tarde, de una y media a dos y media, como se practica en la Catedral de Puebla. Los sábados los infantes comienzan a servir a las seis de la mañana para ayudar a preparar la misa de Nuestra Señora, actuando como sustitutos de los acólitos ausentes. La participación musical de los infantes en la liturgia incluía el canto de los versos de las horas canónicas de todo el año y las antífonas de prima, tercia, sexta, nona y vísperas que se entonan en los días feriales, y que siempre las cantan ellos. Asimismo, la *Instrucción* indica que dos o cuatro niños deben quedarse después de la misa mayor, otro a maitines y otro a la puerta del coro para enviar los recados del presidente y poner las velas a los miembros del Cabildo por orden de importancia. Todos los puntos de la *Instrucción* fueron aprobados salvo el séptimo, alusivo a la obligación de los infantes de permanecer en la puerta del coro a la espera de órdenes del presidente¹⁴⁵.

La *Instrucción* de 1615 no especifica nada sobre otros aspectos relacionados con los infantes, como su número, vestuario o régimen en casa del maestro de capilla durante los siglos XVI y XVII¹⁴⁶. Desde 1559 el número de mozos de coro había quedado establecido en doce, pagados a medias por la fábrica y la mesa capitular; esta cifra fue ratificada en 1591¹⁴⁷. El número de mozos de coro que servían en la Catedral

¹⁴⁴ El documento en ningún momento indica que el maestro de infantes tuviese que ser el maestro de capilla.

¹⁴⁵ Durante los siglos XVI al XVIII no he encontrado ninguna alusión a la participación de los seises o infantes en las danzas típicas de determinadas festividades como el Corpus Christi, que tanta fama adquirieron en Sevilla (González Barrionuevo, *Los seises de Sevilla*, 143-82). En México, estas danzas eran costeadas por el Cabildo Civil, quien contratava a danzantes indígenas; véase AHDF, AC-14, fol. 241, 21-IV-1600, AC-15, 788-89, 5-IV-1604.

¹⁴⁶ Al menos una parte de los seises vivían con el maestro. Sin embargo, apenas he encontrado referencias a las típicas quejas del maestro de capilla en relación con el cuidado y mantenimiento de los seises en su casa, lo que podría ser indicio de que algunos de los mozos no vivían con el maestro, sino en casa de sus padres. Una de las escasas referencias alusivas a la residencia de los mozos con el maestro data de 1632, cuando el maestro de capilla Luis Coronado pidió al Cabildo una ayuda de costa por tener a cuatro mozos en su casa; véase ACCMM, AC-8, fol. 362v, 13-I-1632. En cuanto a la vestimenta, las Actas Capitulares y los registros de fábrica aluden sistemáticamente a la compra de calzado, bonetes, camisas, hopas coloradas, calzones, medias, calcetas y sobrepellices; véase AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Colegio de infantes, Caja 26, Expediente 28, 7-II-1713; y Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 57, Expediente 52, 6-V-1741.

¹⁴⁷ ACCMM, AC-2, fol. 16v, 7-XI-1559; y AC-4, fol. 52r-v, 9-VII-1591.

fue creciendo exponencialmente y con ellos también el dinero gastado por la fábrica en su manutención, lo que provocó el establecimiento de un número limitado de mozos numerarios, veinticuatro, en 1664¹⁴⁸. Aparte de estos infantes numerarios podía haber un número indeterminado de plazas de infantes “supernumerarios” que servían en el coro con la esperanza de hacerse numerarios y obtener así sus beneficios de vestido. Lo normal era que, tras cuatro años de servicio y con el cambio de voz, el infante saliese del coro y recibiese 30 pesos de ayuda de costa ordinaria para comprarse unos hábitos. Algunos de ellos abandonaban la Catedral e ingresaban en un monasterio como frailes, otros se quedaban como acólitos o ministros de coro, y otros, si su destreza musical lo aconsejaba, ingresaban en la capilla como músicos, en el coro como asistentes de coro o como ayudantes de organista, ya con un salario anual. Otros permanecían largas temporadas como mozos, haciéndose casi hombres, lo que suponía un peligro para los más pequeños, tal y como denunciaba un canónigo en 1684¹⁴⁹.

Un aspecto organizativo relacionado con la enseñanza musical de los infantes en el que la Catedral de México estuvo más cerca de los modelos peninsulares que otras catedrales hispanoamericanas estriba en la importancia musical concedida al colegio seminario. Los seminarios tridentinos, entendidos como un organismo docente encargado de la formación de los jóvenes para el estado eclesiástico, no fueron sino tardíamente establecidos en las diócesis americanas. El Seminario Conciliar de la Concepción y San Pablo de México fue fundado en 1689, si bien no entró en funcionamiento hasta 1697, gracias al impulso del Arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas¹⁵⁰. Al igual que en otros seminarios conciliares hispanoamericanos, la música ocupaba un papel central. Aguiar y Seijas instituyó la presencia de un maestro de música encargado de enseñar canto llano y, según el aprovechamiento, polifonía; las

¹⁴⁸ ACCMM, AC-16, fol. 122r, 23-XII-1664. Este acuerdo fue confirmado cuatro años después; véase AC-17, fol. 81v, 4-IX-1668.

¹⁴⁹ ACCMM, AC-22, fol. 82r-83r, 27-VI-1684: “[...] los mozos grandes eran los que maltrataban y echaban a perder los chiquillos [...]”. Uno de los casos más escandalosos fue el de José Antonio de la Fuente, que estuvo como mozo de coro once años; véase ACCMM, AC-23, fol. 354v-355r, 14-I-1695.

¹⁵⁰ Para esa fecha, las ciudades de Puebla (1648), Ciudad Real de Chiapa (1678) y Oaxaca (1681) ya tenían su propio seminario conciliar. El seminario de México fue construido al lado de la Catedral y su tardía fundación se debió a la importante presencia de los colegios jesuitas en la ciudad, donde daban clase prestigiosos maestros; véase Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*, 159-72 y 307-18.

constituciones contemplaban la asistencia de los seises al coro catedralicio¹⁵¹. En teoría, esta normativa indica que en el seminario no sólo se usaba la instrucción musical como parte de la formación integral de los futuros sacerdotes, sino que era la institución que canalizaba la educación musical de los infantes catedralicios. El escenario presentado por las constituciones del seminario mexicano es similar al de los seminarios conciliares anexos a las catedrales de Santiago de Estero, Bogotá, Quito, Caracas, Cuzco, Lima o Guadalajara, en los que la plaza de maestro de música era ocupada generalmente por el propio maestro de capilla catedralicio y donde los seminaristas interpretaban polifonía y participaban asiduamente en la vida musical de la catedral¹⁵². Sin embargo, se desconoce si lo contenido en las constituciones se llevó a cabo; todo parece indicar que esta peculiar importancia musical de los seminarios tridentinos hispanoamericanos y la interacción de su personal con la institución catedralicia no es extensible a todas las catedrales coloniales, y diversos indicios apuntan a que en importantes sedes como México o Puebla, catedral y seminario funcionaron con autonomía e independencia¹⁵³.

El proyecto de crear un colegio donde los infantes viviesen en régimen de internado aparece por primera vez en 1717 como remedio “para que no se perdiesen”; se pensó en establecer el número de seises en catorce y en su asignación, siguiendo la costumbre de otras catedrales hispanoamericanas, al Rector del Seminario¹⁵⁴. Sin embargo, ninguna de estas determinaciones se llevó a cabo. En 1723 un capitular propuso al Cabildo la adquisición de unas casas en la calle Escalerillas para la

¹⁵¹ Véase México D.F., Archivo Biblioteca del Seminario Conciliar de México, 199/D-II-2, “Copia de las Constituciones para el Seminario Conciliar de México, de Francisco de Aguiar y Seixas”, artículo 18, fols. 13r-v. Para más información sobre la erección canónica del seminario mexicano, véase Chávez Sánchez, *Fundación del Real y Pontificio Colegio Seminario de México*.

¹⁵² Véase Illari, “La música que, sin embargo, fue: la capilla musical del obispado de Tucumán (siglo XVII)”, 25-27, 31-32; Stevenson, *La música colonial en Colombia*, 12; “Quito Cathedral: Four Centuries”, *IAMR*, 3/1 (1980), 26; “Musical Life in Caracas Cathedral to 1836”, *IAMR*, 1/1 (1978), 37; Baker, *Music and Musicians in colonial Cuzco*, 30-36; Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:167-82 y 237-42; Bermúdez, “Organización musical y repertorio en la Catedral de Bogotá durante el siglo XVI”, *Ensayos. Instituto de Investigaciones Estéticas*, 3 (1996), 46-49; y Martínez Corona, *El Colegio de Infantes de la Catedral de Guadalajara*, 20-21. El último autor confunde el Colegio de Infantes con el Colegio Seminario. En algunas de estas catedrales, como la de Lima, parece que no llegó a fundarse un Colegio de Infantes como tal, sino que éstos se alojaron en el seminario hasta el siglo XIX.

¹⁵³ En México ello se debió a la tardía creación del seminario en 1697 y la consolidada tradición de un maestro de infantes en el seno de la propia Catedral. En el caso de la Catedral de Puebla, ya existía desde 1646 un Colegio de Infantes destinado específicamente a la enseñanza de los niños músicos.

¹⁵⁴ ACCMM, AC-29, fol. 76v-77r, 3-VIII-1717.

instalación del Colegio (véase Figura 1.1, núm. 23). La constitución definitiva del mismo tuvo lugar en 1725, si bien la versión manuscrita de las constituciones está fechada el 25 de enero de 1726¹⁵⁵. El modelo directo de las constituciones no fue ninguna institución peninsular sino otra catedral novohispana, la de Puebla, cuyo Colegio de Infantes de San Pedro había sido erigido en una fecha excepcionalmente temprana, 1694, gracias al celo pastoral del obispo Fernández de Santa Cruz¹⁵⁶. El Cabildo de la Catedral de México encargó al arcediano que elaborase el texto normativo siguiendo las constituciones del colegio poblano¹⁵⁷. El texto manuscrito de 1726 se imprimió en 1734 durante el episcopado del Arzobispo Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, quien estuvo especialmente preocupado por la educación musical de las jóvenes de la ciudad, tal y como lo indica la creación de una Escuela de Música en el Colegio de San Miguel de Belén, cuyos maestros debían ser músicos de la Catedral de México¹⁵⁸.

La creación del Colegio de Infantes de México fue viable gracias a la generosidad de diversos canónigos, cuyas donaciones permitieron afrontar los gastos derivados de la creación de la institución y su mantenimiento¹⁵⁹. El Colegio se consagró

¹⁵⁵ ACCMM, Obra Pía, Libro 3, manuscrito sin foliar titulado: “Constituciones, reglas y estatutos que el Venerable Sr. Deán y Cabildo haze para guarden los ynfantes del Collegio de Nuestra Sra. de la Assumpcion y Señor San Joseph que nuevamente se fundó en esta Santa Yglesia Metropolitana de México. Año de 1726”. He localizado una fechada en 1706 en la que se alude a otras constituciones de los infantes; véase ACCMM, AC-26, fol. 15v, 2-III-1706.

¹⁵⁶ Sobre la creación del colegio poblano, véase Galí Boadella, “La Fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico”, 250-56. La creación del Colegio de Infantes de Santo Domingo Mártir no debe confundirse con el Colegio de niños creado en 1646 por Palafox, y cuyas constituciones manuscritas se han conservado en Madrid, Biblioteca Nacional, Sala de Manuscritos, MS 3838: “Autos y diligencia tocantes a la fundación del colegio de los niños, advocación del glorioso príncipe de los Apóstoles San Pedro que ha fundado en la ciudad de los Ángeles el Illmo. Y Exmo. Sr. D. Joan de Palafox y Mendoza [...] año 1646”. La edición de las constituciones poblanas tuvo lugar en 1664; véase Leitch (ed.), *Fundación del Colegio de San Pedro, Seminario de la Santa Iglesia Catedral de Puebla de los Ángeles*.

¹⁵⁷ ACCMM, fol. 283v-284r, 14-VIII-1725. Ya la *Instrucción* de 1615 hacía una referencia a la Catedral de Puebla; véase más atrás.

¹⁵⁸ Para más información, véase la sección 6.2 de este Capítulo.

¹⁵⁹ ACCMM, Obra Pía, Libro 3, manuscrito sin foliar titulado: “Razón de las rentas que goza este Colegio [...] con toda claridad y distinción quién lo ha dado, qué cantidad, donde está impuesto, ante qué escribano y si se redimiere dónde y cómo se impone o se da en depósito cada partida de censo a parte [...]. En síntesis, las aportaciones más destacadas fueron las siguientes: 1) el maestrescuela José de Torres y Vergara cedió las ganancias de dos casas valoradas en 14500 pesos; además aportó 15000 pesos e instituyó una capellanía con los bienes del antiguo deán Rodrigo García Flores de Valdés, cuyos réditos servirán para pagar al futuro Rector; 2) el Convento de San Juan de Dios cedió los beneficios de unas

a la Asunción de la Virgen, titular de la Catedral, y a San José, por haber sido éste el nombre del principal benefactor del Colegio, el maestrescuela José de Torres y Vergara. Las Constituciones del Colegio de Infantes reglamentaban todos los aspectos organizativos y docentes de la institución y sirvieron de modelo para las de otros colegios de infantes novohispanos como los de las catedrales de Valladolid y, probablemente, de Guatemala¹⁶⁰. Una síntesis del contenido las constituciones del Colegio de Infantes de la Catedral de México aparece en la Tabla 1.5.

Tabla 1.5: Régimen general de funcionamiento del Colegio de Infantes de la Catedral de México (ACCMM, Obra Pía, Libro 3, Constituciones del Colegio).

Personal del colegio	Un rector del Colegio que debe ser clérigo presbítero del Arzobispado de México; si fuese necesario, podría nombrarse con el tiempo un Vicerrector y algún catedrático ¹⁶¹ . Un maestro de música. Hasta veinticuatro colegiales ¹⁶² .
Admisión de los colegiales	Deben ser españoles, hijos legítimos de cristianos viejos, para lo que deberán presentar información y fe de bautismo. Los padres serán pobres y de oficios honrosos. Deben tener de siete a nueve años de edad, ya que a los trece o catorce pierden la voz. Deben saber leer y escribir y tener buenas voces.
Vestimenta de los colegiales	Manto de paño encarnado o carmesí. Mangas y bonetes del mismo color. Becas azules con un escudo de la Catedral bordado ¹⁶³ .

casas valoradas en 5000 pesos; 3) el arcediano Antonio de Villaseñor entregó 2000 pesos para sustento de los colegiales; y 4) Juan Antonio Aldave, canónigo lectoral, aportó la misma cantidad con el mismo fin. La fábrica espiritual, por su parte, se comprometía a pagar lo que faltare de alimentos y vestuarios. Con posterioridad, Francisco Rodríguez Navarrijo, una dignidad catedralicia, donó otros 1000 pesos en 1733; véase ACCMM, AC-32, fol. 172v, 16-I-1733.

¹⁶⁰ En la catedral vallisonetana el Colegio de Infantes no se creó hasta 1765. Sus constituciones están claramente inspiradas en las del Colegio de Infantes de México, que es expresamente mencionado en el punto 37. Como ejemplo de su directa inspiración, el libro que habría de leerse cada dos meses en el refectorio era el mismo que el usado en México, *El estudiante cortesano* (punto 41); para la transcripción de las constituciones de Valladolid, véase Mouse [=Miguel Bernal Jiménez], “Las constituciones, advertencias y reglamentos del Colegio de Infantes de Valladolid de Michoacán (siglo XVIII) [I-IV]”, *Schola Cantorum. Revista de Cultura Sacro Musical*, 7 (1941), 162-64, 8 (1941), 184-85, 9 (1941), 200-04, 10 (1941), 231-33 y 12 (1941), 282-84. En Guatemala el Colegio de Infantes, fundado en 1781, también estaba dedicado a San José, como el de México; véase Lehnhoff, *Rafael Antonio Castellanos*, 79, nota 38.

¹⁶¹ La primera referencia al cargo de Vicerrector aparece en 1741; véase ACCMM, AC-35, fol. 231v, 18-I-1741.

¹⁶² El nombre de los dieciséis colegiales fundadores aparece en ACCMM, AC-30, fol. 300r-v, 20-XII-1725, y Obra Pía, Libro 3, sf.: “Nombramiento de los collegiales primeros de dicho collegio y los que se siguieren en adelante”. Algunos de ellos fueron destacados músicos de la capilla como Pedro Pablo Velázquez (organista) y Vicente Santos (sochantre).

Normas generales	<p>No pueden salir del Colegio sin becas ni bonete. No pueden salir solos ni sin licencia del Rector. Las salidas a la calle se harán de dos en dos, debiendo portarse con modestia, circunspección y cortesía, quitándose el bonete ante las personas de autoridad. Pueden permanecer en el Colegio un máximo de seis años, estudiando gramática, latín y filosofía. Excepcionalmente, puede prorrogarse su estancia uno o dos años más. Cada dos meses se lee en el refectorio durante la comida un libro espiritual, <i>El estudiante cortesano</i>, que también se usa en el colegio jesuita de San Ildefonso. Cada dos meses se leen las constituciones del Colegio en comunidad a la hora de comer, en dos o tres días continuos. Los lunes y los viernes durante la cena en el refectorio habrá lección de gramática, preguntando después la lección a los colegiales. Los colegiales no pueden recibir visitas de fuera y cuando fuese imprescindible que sea en los corredores; sólo en casos extremos, los médicos tendrán acceso a las habitaciones. Los colegiales disponen de sus vacaciones desde el 21 de septiembre hasta el 18 de octubre (San Lucas); los que estudian filosofía estarán exentos de clase desde el 28 de agosto (San Agustín) hasta el 21 de septiembre. Los jueves de las semanas que no haya fiestas de guardar pueden tener algún entretenimiento decente a disposición del Rector.</p>
Obligaciones de los infantes	<p>Deben oficiar y acolitar gratuitamente las misas, funciones y entierros de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, a la que pertenecen. Queda prohibida la asistencia a cualquier otro tipo de procesiones, rosarios y entierros. Deben confesarse al menos una vez al mes y comulgar todos juntos a las cinco y media de la mañana en una capilla lateral de la iglesia, preferentemente el tercer Domingo de cada mes, así como en los días solemnes del Señor, la Virgen, la Asunción y San José. Deben asistir al coro y cantar versos y las partes de tiple de villancicos y otras obras polifónicas, permaneciendo de pie mientras duren las horas y la misa y colocándose según antigüedad la mitad en un coro y la otra en otro. Deben cantar todos sin excepción.</p>
Obligaciones del Rector	<p>Debe supervisar la educación y enseñanza de los colegiales, así como su decencia y correcto vestuario. Debe vivir, comer y dormir en el Colegio y asistir a los actos de la comunidad. Debe informar periódicamente al Cabildo de los infantes que han cumplido seis años en el colegio y de su aprovechamiento (generalmente, al inicio de cada año). Debe enseñarles gramática, retórica y letras humanas; del Colegio pasarán a cursar Filosofía en el Colegio Seminario y en la Universidad. Debe registrar en un libro los ingresos y salidas de los colegiales y los maestros de música. Debe informar anualmente del dinero que recibió y en qué lo empleó. Debe cuidar que los días de entretenimiento los colegiales vuelvan a vísperas. Debe controlar las actividades de los colegiales durante el tiempo libre y que no practiquen juegos de manos.</p>
Obligaciones del maestro de música	<p>Debe enseñar a los colegiales canto llano, canto figurado y contrapunto. Debe acompañar a los colegiales en comunidad al coro, entrando y saliendo por la crujía, y supervisar su asistencia y comportamiento allí. Debe ensayar con tiempo los villancicos de los maitines solemnes. Debe supervisar que canten todos los colegiales sin excepción.</p>
Horario	<p>Levantarse a las cinco en verano (desde el 19 de marzo, día de San José, hasta el 18 de octubre, San Lucas) y a las cinco y media en invierno (el resto del año), lavar cara y manos y hacer las camas en media hora. Estudio hasta las seis y media. Desayuno de la mitad de los colegiales, yendo la otra mitad a la iglesia a ayudar a las misas que hubiese, hasta las siete y media.</p>

¹⁶³ El escudo consiste en una Virgen sobre un nopal y respaldada por dos cruces en aspa, que es sostenida por dos ángeles, y sobre la que otros dos querubines colocan una tiara; véase una ilustración en Mazín Gómez (ed.), *Archivo del Cabildo Metropolitano de México. Inventario y Guía de acceso*, 2:1007.

	<p>Asistencia al coro a prima los que fuesen señalados y los que no seguirán estudiando hasta las ocho.</p> <p>A las ocho clase de música.</p> <p>Asistencia al coro antes del comienzo de las horas y toque de campana. Si no hubiesen dado las diez, repaso de la lección.</p> <p>De diez a once y media clase de gramática.</p> <p>Entre once y media y doce estudio de la lección que han de llevar por la tarde.</p> <p>A las doce la comida, permaneciendo en el refectorio hasta las dos.</p> <p>A las dos clase de música.</p> <p>Asistencia al coro antes de las tres a vísperas y completas, quedando en el coro dos infantes para ayudar a Maitines. El resto regresa al Colegio.</p> <p>De cuatro a cinco clase. Durante la Cuaresma, entrarán en clase a las tres.</p> <p>De cinco a seis pueden descansar y divertirse.</p> <p>De seis a siete y media estudio, ayudando los más capaces a los otros.</p> <p>Rezo del rosario de cinco misterios en comunidad a coros, en voz alta, con la Salve y Letanías, después siete veces el Pater noster y Ave Maria con Gloria Patri en honor a San José y responso final por las almas de los fundadores. Repaso de preguntas de doctrina cristiana en el catecismo.</p> <p>A las ocho o poco más cena.</p> <p>A las nueve a recogerse con la lectura en voz alta de un capítulo de algún libro espiritual.</p>
Gestión económica	La recaudación de todo lo perteneciente al colegio lo hará el administrador de la fábrica espiritual, quien lo entregará al Mayordomo.
Ubicación	<p>El maestrescuela José de Torres y Vergara costeó la construcción.</p> <p>Colegio: habitación del segundo sacristán, a la que se accede por el patio que mira a la plaza mayor, por la puerta que da al cementerio.</p> <p>Vivienda: da al norte y se accede por la calle Escalerillas.</p>

Las Actas Capitulares, así como las series de Obra Pía y Correspondencia, que contienen casi toda la documentación generada por el Colegio, recogen toda la actividad relacionada con esta institución, por la que pasaron doscientos cuarenta y siete colegiales entre 1725 y 1821¹⁶⁴. Entre las anécdotas más curiosas deben mencionarse las escapadas de Baltasar de Salvatierra, tan sólo un ejemplo de las travesuras de los colegiales, la admisión en 1744 de un niño, probablemente indígena, como infante supernumerario a instancias del canónigo Manuel Antonio Rojo, y la fulminante destitución del Vicerrector en 1799 por sus excesos con un colegial, a quien “[a] más de haberle puesto una rodilla en el estómago le dio tres ramalazos en las pudendas”¹⁶⁵.

¹⁶⁴ La documentación de la institución consiste principalmente en peticiones de ingreso, informes de legitimidad y limpieza de sangre, informes de aprovechamiento de los maestros de música y libros de cuentas entregados por los rectores. También aparece información sobre los infantes en Correspondencia, legs. 15, 16, 17, 30 y 33 y Cajas 15 y 16 y Haceduría. El número de colegiales es superior al de la Catedral de Lima, donde Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:181, registra 182 para todo el período virreinal, una cifra que, sin duda, debió ser mayor.

¹⁶⁵ Aprovechando unos días de permiso para visitar a su padre, Salvatierra se escapó de su casa y viajó hasta San Juan del Río (hoy estado de Querétaro, a unos sesenta kilómetros al noroeste de México) con la intención de casarse. Enterado el Cabildo, resolvió que “lo traiga su padre al Colegio en donde el presente secretario como rector de él lo azote y lo encierre en la cárcel de él y allí lo esté castigando ocho días y cuando salga lo sea con la obligación de asistir al coro desde prima hasta todas las horas”; véase

Aunque las constituciones del Colegio únicamente recogen la existencia de un maestro de música, con el tiempo se produjo una especialización y diversificación del cargo, llegando a institucionalizarse, desde 1748, dos plazas de profesores de música pagados por la fábrica: la de maestro de canto llano y maestro de canto de órgano¹⁶⁶. Puesto que algunos de los infantes se aplicaban al estudio de algún instrumento, la presencia del organista y algún ministril también era necesaria¹⁶⁷. Desde el último cuarto de la centuria, se añade otra plaza docente más, la de maestro de modulación y estilo, que completaba la formación musical de los infantes¹⁶⁸. Cada uno de los maestros recibía una remuneración adicional por sus servicios en el Colegio y algunos de ellos compusieron obras específicamente para los infantes¹⁶⁹. De esta forma, el Colegio de Infantes se convirtió en el mejor proveedor del Cabildo no sólo para la provisión de la mayor parte de las plazas musicales de la capilla, sino para la formación de ministros

ACCMM, AC-38, fol. 74r, 19-IV-1746. El nombre del niño era José Domingo de los Reyes Méndez y provenía precisamente de la población de San Juan del Río; véase ACCMM, AC-37, fol. 7r, 28-I-1744. Sobre el despido del Vicerrector, véase ACCMM, AC-59, fol. 294v, 7-V-1799.

¹⁶⁶ Fueron maestros de canto llano durante la segunda mitad del siglo XVIII José González Laso (sochantre), Manuel de Acevedo (capellán), Francisco Álvarez (tenor), Miguel Caballero (capellán), Felipe Díaz (capellán), Vicente Gómez (sochantre) y José Vázquez (capellán). Los maestros de canto de órgano durante el mismo período fueron más numerosos: Ignacio Jerusalem (maestro de capilla), Vicente Santos (sochantre), Mateo Tollis de la Roca (segundo maestro de capilla), Francisco Selma (contralto), Manuel Andreu (cantor e instrumentista), Cayetano Echevarría (compositor), Manuel Delgado (violinista), Miguel Alasio (capellán y cantor), Gabriel de Aguilar (capellán y cantor) y José Manuel Aldana (violinista).

¹⁶⁷ A lo largo del siglo XVIII se registra la compra de instrumentos para uso de los infantes. Uno de los instrumentos más frecuentemente mencionado para el aprendizaje de los colegiales era el monocordio y el clave, aunque también se compraron otros instrumentos como arpas, bajones y violines; ACCMM, AC-32, fol. 179r-v, 27-I-1733. Fueron maestros de instrumentos los siguientes músicos: Mariano Macías (bajón), Salvador Zapata (arpa), Juan Antonio Argüello (órgano), Pedro José Rodríguez (violón), Manuel Andreu (oboe, flauta, trompa), Gregorio Panseco (violín), José Revelo (oboe y flauta), Nicolás Gil de la Torre (contrabajo), Simón Bibián (bajón), Vicente Castro (violonchelo y contrabajo) y Antonio Salot (trompa), entre otros.

¹⁶⁸ Para impartir esta clase era necesaria la presencia de un instrumento polifónico como el clave, el monocordio o el pianoforte para que los niños escuchasen la armonía y el acompañamiento. Desde su creación, esta plaza fue ocupada por Nicolás del Monte, un tenor flamenco formado en Nápoles y activo en el coliseo de Cádiz; sobre la carrera de este músico, véase el Capítulo II.

¹⁶⁹ Aldana compuso un himno para los Santos Inocentes en 1790 (MEX-Mc, leg. Dc22), del que sacó copia uno de los propios infantes, Mariano Casofranco. Cayetano Echevarría compuso el motete 'Domine convertere' a tres voces en 1779, año de su nombramiento como maestro (MEX-Mc, leg. Cc16). Otros maestros de infantes como Monte, Aldana o Delgado también compusieron obras, pero no estaban destinadas a los infantes.

idóneos para el servicio temporal y espiritual de la Catedral. Su eficacia también queda atestiguada por su longeva existencia más allá del período virreinal¹⁷⁰.

1.6. Las constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua (1651)

Dentro del mosaico de instituciones que el clero español implantó en el Nuevo Mundo para propagar la cristiandad figuran las cofradías o congregaciones, unas asociaciones piadosas y benéficas integradas por fieles que, unidos bajo una advocación religiosa y en torno a una iglesia, se comprometían a respetar un reglamento común y a prestarse socorro y apoyo mutuo. Tras la conquista, las cofradías rápidamente se extendieron por Hispanoamérica, siendo reguladas desde la metrópoli por las correspondientes Leyes de Indias. Habitualmente la historiografía tradicional ha olvidado a estos grupos sociales y, con la excepción de Francisco Curt Lange, tan sólo recientes trabajos musicológicos, partiendo de la historia social, han estudiado la importancia musical de estos colectivos, ampliando las perspectivas de estudios¹⁷¹. El propósito de esta sección del Capítulo es explicar no tanto la actividad musical promovida por estas corporaciones, sino explicar el funcionamiento de estas cofradías como instituciones a partir de un ejemplo de cofradía integrada por músicos de la Catedral de México¹⁷².

Durante el período virreinal, en México operaron más de cien cofradías –tanto de españoles como de indios– que tenían su sede en las distintas parroquias, conventos y

¹⁷⁰ Se conservan informes de aprovechamiento de los infantes del Colegio hasta principios del siglo XX; véase ACCMM, Obra Pía, Caja 12, Expediente 11, 1904-5.

¹⁷¹ Los trabajos de Curt Lange se centraron en las cofradías y hermandades de músicos mulatos en el Brasil colonial; los más importantes son “Os músicos da Irmandade de Sao José dos Homens Pardos de Vila Rica”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 4 (1968), 110-60; “A música na Irmandade de Sao José dos Homens Pardos e Bem Casados”, *Historia da Musica da Capitania Geral das Minas Gerais*, 2:9-231; “Algumas novidades em torno à atividade musical no período colonial de Minas Gerais (Brasil). I. Uma Irmandade de Músicos militares em Vila Rica. II. A atividade musical nos Povoados visinhos de Vila Rica”, *LAMR*, 4/2 (1983), 247-68; y “Las hermandades de Santa Cecilia y su propagación desde Lisboa hacia el Brasil”, *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin*, 16 (1986), 109-20. Más recientes son los trabajos de Marin, M. A., *Music on the margin*, 157-87; y Baker, *Music and musicians in colonial Cuzco*, 235-65.

¹⁷² Barbara Haggh ha estudiado el origen medieval de las cofradías y su contribución a la historia de la música del período y ha discutido la consideración dual de las cofradías como fundaciones y, al mismo tiempo, como instituciones; véase Haggh, “Foundations or Institutions? On bringing the Middle Ages into the history of Medieval Music”, *Acta Musicologica*, 68/2 (1996), 87-128.

monasterios de la ciudad, así como en la propia Catedral, que eran donde se ubicaban las más prestigiosas y acaudaladas¹⁷³. El interés musical de las cofradías se deriva de tres situaciones: la pertenencia de los músicos eclesiásticos a alguna de estas congregaciones, la actividad musical que éstas promovían periódicamente como medio de solemnizar las festividades del titular –y que a veces implicaba la composición de obras *ex profeso* para la cofradía– y la conformación de cofradías integradas por músicos¹⁷⁴.

Un tipo particular de cofradías era el de las cofradías gremiales, integradas por los miembros pertenecientes a un mismo oficio que se asociaban para protegerse en su vida social y profesional. Así, dentro de los más de doscientos gremios que se constituyeron en la ciudad de México durante el período virreinal, hubo varios vinculados con la construcción de instrumentos musicales, como el de los violeros y organeros, amén de otros como el de guitarreros, flauteros y cuerderos que tenían la consideración de artesanos mecánicos¹⁷⁵. Sin embargo, la Congregación de la Antigua

¹⁷³ En este cómputo no se contabilizan las cofradías establecidas en las doctrinas del Arzobispado que, según el censo de 1794, alcanzaba la cifra de 951. Una de las más tempranas e importantes cofradías de la ciudad fue la Archicofradía del Santísimo Sacramento, fundada en 1538 y con sede en la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe de la Catedral. La riqueza de esta archicofradía fue tal que llegó incluso a costear un Colegio de Niñas, llamado de la Caridad; véase Bazarte Martínez, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869)*, 46, 64-67, y 148-69. Otros estudios sobre las cofradías novohispanas son los de Lavrín, “La Congregación de San Pedro, una cofradía urbana del México Colonial”, *Historia Mexicana*, 116 (1980), 562-601 y Bechtloff, *Las cofradías en Michoacán durante la época de la colonia*.

¹⁷⁴ Por ejemplo, el maestro de capilla y organista Fabián Pérez Ximeno perteneció a la cofradía de San Pedro, con sede en la Parroquia de la Trinidad, tal y como indica en su testamento (APÉNDICE 1, D29). La cofradía del Santísimo Sacramento pagó en 1701 a una capilla de chirimías durante la jura de Felipe V (ACCMM, AC-25, fol. 262v-264r, 4-IV-1701); véase también Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 102-6; y Peñín, “Cofradías. III. Venezuela”, *DMEH*, 3:795-96, donde alude a pagos realizados por las cofradías a los maestros de capilla de la Catedral de Caracas por la composición de obras. Finalmente, un memorial de Manuel de Sumaya fechado en 1716 indica la asistencia habitual de la capilla catedralicia a las celebraciones de la archicofradía del Santísimo Sacramento y las cofradías de la Purísima, del Carmen, Santísima Trinidad y Santa Bárbara (ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 30-VII-1716).

¹⁷⁵ Las constituciones de los violeros aparecen transcritas en Estrada (ed.), *El trabajo en México durante la época colonial*, 80-85. Para cada uno de estos oficios solía elegirse a un maestro mayor del gremio que actuaba como intermediario entre el ayuntamiento y la corporación; en el caso de los organeros, se eligió a Félix Sanz de Izaguirre, hermano del citado Tiburcio y maestro de los órganos de la Catedral; véase AHDF, AC-61, fol. 89v, 16-XI-1730. Un nuevo oficio musical surgido en el siglo XIX es el de constructor de pianofortes; véase Pérez Toledo, *Los hijos del trabajo*, 55. Sobre el tema de los gremios es de consulta obligada la obra de Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España 1521-1861*. Un ejemplo español es el dado a conocer por Baldelló, “Constructores de instrumentos musicales en Barcelona: la ‘Cofradía del Corders de Corda de Viola’”, *AnM*, 24 (1969), 199-203.

debe de ser calificada de cofradía más que de gremio, ya que su interés prioritario no era la defensa corporativa del oficio musical ante terceros, sino la asistencia material y espiritual de los congregantes.

La tradición de establecer cofradías integradas por los músicos y ministros de coro era de origen europeo y se exportó a Hispanoamérica a través de España¹⁷⁶. Sin embargo, en México se daban situaciones especiales que no existían en las catedrales españolas, como la presencia de indígenas, negros y mulatos que practicaban la profesión musical y que veían en el asociacionismo de las cofradías una vía de ascenso social y reconocimiento que difícilmente podrían obtener de otra manera. La cofradía de México tenía como patrona a Nuestra Señora de la Antigua, lo que sugiere que el modelo más inmediato pudo ser la congregación que, bajo esta misma advocación, se fundó en la Catedral de Sevilla a principios del siglo XVI, y en la que la música tenía una enorme importancia asociada con el canto polifónico de la Salve¹⁷⁷.

La Congregación de Nuestra Señora de la Antigua fue instituida formalmente en 1648, siendo sus máximos impulsores el maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno y el segundo maestro Juan de Zúñiga Coronado; de ese mismo año datan la escritura de las constituciones originales¹⁷⁸. Ya con anterioridad, los músicos había solicitado al Cabildo la cesión de una capilla que servía de sacristía al altar del Perdón para la colocación una imagen de Nuestra Señora de la Antigua para promover su veneración y culto; ellos mismos se comprometían a correr con los gastos de cerramiento de la capilla, tal y como habían realizado años antes los plateros agrupados en la cofradía de

¹⁷⁶ He localizado referencias a otras cofradías integradas por músicos en las catedrales de Granada, Toledo, Coria y en la Capilla Real granadina; véase Ramos López, *La música en la Catedral de Granada*, 1:23; Rubio Piqueras, *Música y músicos toledanos*, 98-100; Barrios Manzano, “La hermandad del *Sancti Spiritus*”, *La música en la Catedral de Coria*, 51-53; y Ruiz Jiménez, “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento 'extravagante' y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”, *AnM*, 52 (1997), 50. Un repaso más sistemático a la bibliografía catedralicia seguramente arroje más ejemplos.

¹⁷⁷ Véase Suárez Martos, *El rito de la Salve en la Catedral de Sevilla*, 38-40; y Medianero Hernández, “La Gran Tecleciguata: notas sobre la devoción de la Virgen de la Antigua en Hispanoamérica”, *II Jornadas de Andalucía y América*, 2:365-80.

¹⁷⁸ No he podido localizar estas constituciones originales que, sin embargo, aparecen citadas en un inventario de 1927 (APÉNDICE 1, D99, asiento [33]). Las constituciones fueron refrendadas por el notario y escribano real Antonio de Zarauz el 5-X-1648 y la cofradía como tal comenzó a funcionar el 16-X-1648, siendo prefecto el propio Pérez Ximeno y tesorero Zúñiga Coronado. Entre octubre de 1650 y septiembre de 1651 fue tesorero Pérez Ximeno; véase ACCMM, Congregación de Nuestra Señora la Antigua, Caja 1, Expediente 1, fols. 5-12 (1648-52).

la Concepción con la capilla de San Eligio de la Catedral que utilizaban. Tras la aprobación del Arzobispo Juan de Mañozca, se les asignó la capilla contigua al crucero por el este, cerca del coro¹⁷⁹. La imagen fue definitivamente colocada en el altar en septiembre de 1651 y con ese motivo, el músico Ambrosio Solís realizó una crónica dedicada a Pérez Ximeno que se publicó con el título *Altar de Nuestra Señora de la Antigua* al año siguiente. Todos los congregantes participaron en la solemnidad y antes de la misa entonaron “el tiernísimo ‘Ave Maris Stella’ y al llegar al pasaje donde dice ‘Muéstrate ser Madre’ dividido el velo en dos, quedó a la vista el altar y la imagen”¹⁸⁰.

Las constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua fueron parcialmente modificadas para un mejor gobierno de la cofradía, siendo aprobadas en 1684 por el obispo Aguiar y Seijas (el mismo que fundó el colegio seminario) y el Vicario General del Arzobispado¹⁸¹. En ellas se alude a la primitiva escritura de 1648, así como a otra escritura de ese mismo año en el que los curas del Sagrario se comprometían a perdonar los derechos parroquiales de entierros a los congregantes a cambio de su ingreso en la cofradía. La congregación estaba integrada por todos los ministros del coro de la Catedral (prebendados, capellanes de coro, músicos e infantes de coro), así como por los curas del Sagrario y sus ayudantes en virtud del pacto suscrito. Con anterioridad a 1684 se había admitido a personas no relacionadas con la iglesia pero que querían contribuir a la devoción de la Virgen; a partir de esa fecha, se prohibió el ingreso de todos los que no fuesen ministros de la Catedral o curas del Sagrario. En cualquier caso, la pertenencia a la cofradía de casi todo personal activo en la propia Catedral hacía que la capilla de Nuestra Señora de la Antigua gozase de un estatus privilegiado y acogiese diversos actos oficiales en los que participaban el Virrey

¹⁷⁹ ACCMM, AC-10, fol. 614r, 19-XI-1647, Correspondencia, Libro 8, 7 y 10-IX-1649. Para una descripción arquitectónica de la capilla, véase Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, 139-40; y Sigaut, “Capilla de Nuestra Señora de la Antigua”, *Catedral de México. Patrimonio Artístico y Cultural*, 299-313. Para su localización, véase Figura 1.1, núm. 11.

¹⁸⁰ Véase Marroquí, *La ciudad de México*, 2:417. La noticia de la existencia de este impreso la dio el propio Marroquí; fue publicado en 1652 por Hipólito de Rivera, impresor y mercader de libros, y se componía de “setenta y nueve octavas” en las que daba cuenta de cómo llegó la imagen a México desde Sevilla y los detalles del día de la colocación.

¹⁸¹ He podido localizar esta segunda versión de las constituciones en AGN, Ramo Bienes Nacionales, Volumen 1028, Expediente 3, 30-X-1684 (APÉNDICE 1, D34). Una tercera reforma de las constituciones tuvo lugar en 1833; véase ACCMM, Congregación de Nuestra Señora la Antigua, Caja 2, Expediente 3 (1833).

y el Arzobispo, tal y como recogen los cronistas de sucesos de la época¹⁸². Por medio de una bula del Papa Inocencio XI dada en 1685, la congregación se agregó a la Archicofradía de la Virgen de Nuestra Señora del Sufragio o de las Ánimas del Purgatorio, fundada en la iglesia de San Blas de Roma, lo que le permitió obtener diversas indulgencias de las que no había gozado antes ninguna cofradía en la ciudad de México¹⁸³.

Sólo un vaciado sistemático de los libros pertenecientes a la congregación podrá arrojar información del número de congregantes y sus actividades más relevantes¹⁸⁴. En 1684 la congregación estaba integrada por cincuenta y un miembros, de los que más de la mitad (veintinueve) eran músicos o capellanes; el resto dignidades y trabajadores de la catedral (tesorero, maestro de ceremonias, pertiguero, relojero, confesor, celador, dos contadores, dos sacristanes menores y tres acólitos) o del sagrario (tres curas y tres sacristanes de los curas) y tres externos (dos boticarios y un cerero). Por tanto, desde el punto de vista cuantitativo, el peso de las actividades de la cofradía era llevado por los músicos. A cambio de aportar una cantidad mensual y prestar sus servicios en la congregación, los miembros recibían atención sanitaria y, en caso de muerte, asistencia espiritual y entierro en la propia capilla. En el caso de los músicos, sus servicios incluían la interpretación de canto llano y polifonía, de suerte que las funciones litúrgicas celebradas por esta cofradía serían las más ricas musicalmente de la Catedral. La estructura y cargos electos de la Congregación, así como las obligaciones y derechos de cada congregante, aparecen resumidos en la Tabla 1.6.

¹⁸² Véase, por ejemplo, Martín de Guijo, *Diario 1648-1664*, 1:38; y Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, 1:132.

¹⁸³ Se ha conservado una reimpresión de 1782 de las indulgencias papales concedidas a la cofradía; véase ACCMM, Edictos, Caja 6, Expediente 3: “*Indulgencias de la Venerable Congregación de Nuestra Señora la Santísima Virgen María de la Antigua fundada canónicamente en su capilla de esta santa iglesia catedral metropolitana de México con las reglas y ordenaciones comunes que han de guardar los congregantes* (México: Imprenta de los Herederos del Lic. D. Joseph de Jáuregui, 1782)”.

¹⁸⁴ Se han conservado los libros de contabilidad de la congregación, así como varios inventarios, cartas de solicitud de ingreso, libros de asistencia y libros con los sorteos de huérfanas en una serie documental del archivo catedralicio que lleva por título el nombre de la congregación.

Tabla 1.6: Régimen general de funcionamiento de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua (AGN, Ramo Bienes Nacionales, Volumen 1028, Expediente 3, APÉNDICE 1, D34).

Personal de la cofradía	<p>Un prefecto o cabeza de la congregación.</p> <p>Seis conciliarios.</p> <p>Un tesorero o mayordomo.</p> <p>Un secretario.</p> <p>Un sacristán de la capilla.</p> <p>Un número indeterminado de congregantes.</p>
Normas generales	<p>Elecciones de los cargos el 24 de septiembre de cada año. Cuatro días antes prefecto, conciliarios y tesorero se reúnen; el prefecto dice el himno ‘Veni creator Spritus’ y las preces y se lee el apartado de las constituciones relativo a la elección, se proponen tres nombres para futuro prefecto, se elige a los dos conciliarios que continúan un segundo año, a los cuatro nuevos conciliarios y eligen (o reeligen) al tesorero y sacristán.</p> <p>Fiesta anual de la titular el 9 de septiembre con toda la solemnidad posible y participación de todos los congregantes, quienes dicen y mandan decir misa unos por otros y por los difuntos.</p> <p>Posibilidad de realizar fiestas a la titular en la capilla de la congregación por la devoción de un particular, con la asistencia de todos los congregantes.</p> <p>Aniversario anual de ánimas por los congregantes uno de los días de la octava de los Difuntos con asistencia de todos los congregantes.</p> <p>Entierro y misa del congregante fallecido en la capilla de la congregación con asistencia de todos los congregantes a su entierro, vigilia y misa cantada con sobrepellices al día siguiente u otro que señalare el prefecto y al año; además, cada congregante dice o manda decir una misa por el alma del finado.</p> <p>Asistencia de médico y botica a cada congregante.</p> <p>Los congregantes que incumplen las constituciones son excluidos de los beneficios.</p>
Prefecto	<p>Padre de la congregación.</p> <p>Elección: elegido entre los congregantes por votos secretos; cada año ocupará el cargo un miembro de los cuatro colectivos admitidos en la congregación (prebendados de la Catedral, curas del Sagrario, capellanes de coro y músicos de la capilla) sin posibilidad de reelección. En ausencia o enfermedad, le sustituye el conciliario más antiguo.</p> <p>Obligaciones: nombrar a los conciliarios, tesorero y sacristán; procurar el alivio y consuelo material y espiritual de los congregantes; aumentar la devoción y culto a Nuestra Señora de la Antigua; asistir puntualmente a todas las funciones de la congregación; visitar a los enfermos congregantes; ordenar y preparar la octava y fiesta de Nuestra Señora de la Antigua; elegir a los que han de officiar y cantar misas; convocar a cabildo a los congregantes; resolver todos los negocios de la congregación.</p>
Conciliario	<p>Elección: elegido entre los congregantes por el prefecto y conciliarios salientes; de los seis, dos de ellos podrán permanecer un segundo año. Se prefieren los eclesiásticos a los seglares, los curas a los capellanes y éstos a los músicos.</p> <p>Obligaciones: el conciliario más antiguo debe sustituir al Prefecto en ausencia o enfermedad; responder y asesorar al prefecto.</p>
Tesorero	<p>Elección: elegido entre los congregantes por el prefecto, conciliarios y secretario; cargo prorrogable hasta tres años, siempre que las cuentas anuales sean aprobadas.</p> <p>Obligaciones: recaudar la limosna de cada congregante; recaudar las limosnas de otros particulares; dar lo necesario al sacristán para el ornato de la capilla; cobrar las rentas tocantes a la congregación; llevar un libro de contabilidad y presentarlo tras la fiesta de la titular ante el contador de la catedral.</p>
Secretario	<p>Elección: elegido entre los congregantes por votos; cargo sin límite de duración.</p> <p>Obligaciones: asistir a todos los cabildos; llevar un libro donde anote los acuerdos; llevar otro libro donde asiente los congregantes, sus altas y bajas; preparar el calendario con las asistencias de los congregantes a entierros, misas, sufragios y aniversarios.</p>
Sacristán	<p>Elección: elegido entre los congregantes por el prefecto, conciliarios, tesorero y secretario.</p> <p>Goza de un salario anual de limosnas de la Congregación; cargo de duración anual pero prorrogable sin límite.</p>

	Obligaciones: procurar el mayor culto de la capilla; cuidar de los ornamentos y alhajas de la capilla recibidos por inventario y anotar las nuevas adquisiciones; conservar la limpieza y aseo de la capilla, especialmente en las fiestas y entierros.
Congregante	<p>Todos los ministros y sirvientes de la Catedral: prebendados de la Catedral, curas propietarios y de noche del Sagrario, sacristán mayor del Sagrario, sus ayudantes y cinco sacristanes, capellanes de coro y músicos de la capilla.</p> <p>Elección: petición del interesado al prefecto y secretario y discusión en el primer cabildo o aceptación por parte del prefecto y oficiales.</p> <p>Obligaciones: asistencia a entierros, misas, sufragios y aniversarios de los congregantes; entregar medio real de limosna todos los sábados; los músicos de la capilla entregan cuatro reales por cada obvencción de hasta 20 pesos o la parte proporcional si fuere mayor; entregar un peso cada año para la fiesta de la titular, en la que deben participar; asistir a todas las actividades de la congregación; asistir a los entierros y misas de los curas del Sagrario, cura de noche, ayudantes y sacristanes de él, y a cambio éstos les perdonan el costo de entierros a los congregantes.</p>

Con el crecimiento de la capilla durante el siglo XVIII también creció el número de congregantes, su actividad litúrgica y devocional, y, por ende, la riqueza de la cofradía, a la que contribuyeron obras pías fundadas por particulares, como la que dotaron los capitanes José de Quesada y José de Retes para provecho de las huérfanas¹⁸⁵. Además, la congregación se convirtió en beneficiaria de diversas capellanías fundadas en su capilla, en heredera de los legados testamentarios de muchos de sus congregantes y en poseedora de dos casas en la ciudad valoradas en más de 5000 pesos¹⁸⁶. La desamortización de los bienes eclesiásticos decretada por el presidente Benito Juárez en 1861 supuso la incautación de las posesiones de la Congregación, que desapareció tras más de doscientos años de existencia.

En esta primera sección hemos visto cómo la Catedral de México se estructuró musicalmente a partir de diferentes instituciones peninsulares e hispanoamericanas. Sin embargo, esta institución también ejerció como modelo para otras catedrales novohispanas en lo que a organización musical se refiere por su antigüedad y su condición de sede metropolitana. La erección de Zumárraga, las reglas de coro de Montúfar y las constituciones de Moya Contreras constituyeron la base normativa del resto de catedrales novohispanas, cuyos cabildos con frecuencia escribían al de México para consultas puntuales. Así, entre otras preguntas dirigidas al Cabildo metropolitano,

¹⁸⁵ Esta obra pía constaba de aniversarios con caudales donados por los fundadores de 6000 pesos de principal y 300 de réditos anuales, con los que la congregación elegía por sorteo anualmente a huérfanas.

¹⁸⁶ Marroqui, *La ciudad de México*, 2:417. Según este autor, eran los números 9 y 10 de la segunda calle de los Siete Príncipes.

un canónigo de la Catedral de Guadalajara preguntaba en 1775 cuál era el papel del chantre en las oposiciones a magisterio de capilla y en la contratación de nuevos músicos¹⁸⁷. Diez años antes, en 1765, el obispo de Cuba Pedro Agustín Morell de Santa Cruz escribió al Cabildo mexicano solicitando el ceremonial de la Catedral así como información relativa a la constitución de la capilla y número de plazas con la intención de fundar una capilla en la Catedral de Santiago de Cuba bajo la dirección del eximio Esteban Salas, contratado dos años antes¹⁸⁸. En ese mismo año, se erigió el Colegio de Infantes de la Catedral de Valladolid a imagen y semejanza del de México y el reglamento de la capilla musical de la Catedral de Durango de 1802 alude expresamente al seguimiento de la práctica de la Catedral de México¹⁸⁹. La carencia de estudios musicales sistemáticos sobre otras catedrales virreinales impide conocer hasta qué punto la creación de una congregación de músicos en México pudo tener su repercusión en otras instituciones¹⁹⁰. Como complemento al estudio de la organización y estructuración de los colectivos y cargos musicales, en la siguiente sección, también de carácter organizativo, se abordará la ordenación del espacio y el tiempo –sometidos también a una rígida jerarquía– y su relación con la música.

¹⁸⁷ ACCMM, Correspondencia, Libro 1, 7-IX-1775: “Muy Señor mío. Me es indispensable en la ocasión presente molestar la atención de Vuestra Señoría (aunque sin mérito) suplicándole me absuelva de las dudas siguientes con la claridad que vuestra señoría acostumbra en todo y a mí me es necesario: 1ª. En las oposiciones al magisterio de capilla, cuál gobierno se observa y cuál es el oficio que en ellas goza el señor chantre. 2ª. Si dicho señor chantre gobierna y entiende enteramente en lo que son músicos y música y si para entrar en la iglesia algún ministro de estos o expelerlo espera el Cabildo el informe de dicho señor, y si haciéndose examen particular a alguno de estos es en presencia del señor chantre [...]”.

¹⁸⁸ ACCMM, AC-47, fol. 131v, 28-VI-1765. Su escrito, fechado en La Habana el 19-V-1765, incorpora una real cédula de Carlos III transcrita literalmente en las actas, según la cual la organización de la capilla cubana debía tomar por guía “lo que se observa en la Metropolitana de México”; véase Guisa, “Datos para la historia de la capilla musical de la Catedral de Santiago de Cuba [III]”, *Schola Cantorum. Revista de Cultura Sacro Musical*, 8 (1946), 114; y Hernández Balaguer, “La capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba”, *RMCh*, 90 (1964), 19-28. Sobre el desarrollo posterior de la capilla santiaguera, véase Eli Rodríguez, “Un tesoro inexplorado: la capilla de música de Santiago de Cuba”, *RMV*, 34 (1997), 68; y sobre la figura de Salas, véase Gómez García, “Salas Castro, Esteban [Esteban Salas Montes de Oca]”, *DMEH*, 565-68, y la bibliografía allí citada.

¹⁸⁹ Davies, *The Italianized Frontier*, 1:168, nota 155.

¹⁹⁰ Entre las cofradías promovidas por músicos en Hispanoamérica figura la establecida en una doctrina cuzqueña y dedicada al Arcángel San Miguel de Huyllabamba; véase Baker, *Music and musicians in colonial Cuzco*, 261.

2. Los modelos y tradiciones peninsulares en la organización musical de la Catedral de México (II): el ordenamiento espacio-temporal

En su *Tratado de la ciudad de México* (1698) el escritor criollo Agustín de Vetancurt reseñaba la grandeza arquitectónica y el esplendor ceremonial con el que se desarrollaban los oficios divinos de la Catedral de México:

La fábrica tiene cinco naves en más de trescientos pies de longitud y ciento noventa y dos de latitud [...] tiene en sus naves y capillas ciento setenta y cuatro ventanas que alegran con abundante luz la grandeza del templo [...] El culto divino, el adorno de la iglesia, el coro indispensablemente tan continuo, los ornamentos tan ricos, la riqueza de plata y oro con que se sirven los altares, la majestad con que se celebran los oficios divinos y se predica el Evangelio, la puntualidad y señoría de sus prebendados, hace raya y puede competir y dar envidia a las mayores iglesias de la Cristiandad¹⁹¹.

En efecto, diversos cronistas han dado cuenta a su paso por México de la magnificencia material del templo y del boato con que se celebraban los cultos, lo que les permitía comparar a la institución, siempre positivamente, con cualquiera de las españolas. Este énfasis puesto en el ordenamiento litúrgico y espacial nos muestra un asunto fundamental del concepto de vida catedralicia para el imaginario de los colonizadores: la construcción de un orden que permitiese civilizar y cristianizar a los naturales. En este sentido la institución catedralicia era un elemento más dentro del vasto programa de evangelización y conquista cultural ideado por los españoles; el espacio ordenado de la iglesia y la cadencia periódica de festividades con sus correspondientes músicas contribuían a un ordenamiento civilizado y “europeo” de la existencia cotidiana que, según los conquistadores, alejaba a los indios de la barbarie¹⁹².

Puesto que los ordenamientos espacial y temporal tienen su origen en la tradición catedralicia española, el objetivo de esta sección es determinar las posibles instituciones que pudieron servir como modelo. Para ello, en una primera sección llamo

¹⁹¹ Rubial García (ed.), *Agustín de Vetancurt, Juan Manuel de San Vicente, Juan de Viera. La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780)*, 75-76.

¹⁹² Véase Waisman, “La música en la definición de lo urbano: los pueblos de indios americanos”, en Bombi, Carreras y Marín, M. A. (eds.), *Música y cultura urbana*, 159-75. Estas ideas son recogidas por varios cronistas de indias; véase Zavadvker, “Cronistas de Indias”, *DMEH*, 4:187-205.

la atención sobre la importancia que ostenta el espacio –esto es, la planta catedralicia– dentro de la práctica musical y la trascendencia ceremonial del eje altar-coro, de tradición netamente española. Por otro lado, la reconstrucción de la organización temporal de la Catedral, el estudio del calendario anual de festividades permitirá determinar los modelos litúrgicos y ceremoniales de la catedral mexicana.

2.1. La organización espacial: la planta y sus implicaciones

Una vez que Cortés decidió instalar la capital del virreinato en la mítica Tenochtitlan comenzaron diversas obras arquitectónicas que tenían por objeto convertir la antigua urbe azteca en la nueva capital virreinal. Una de las primeras preocupaciones de Cortés fue la de iniciar la construcción de un catedral llamada a ser la sede del arzobispado y cabeza de todas las iglesias de Nueva España. El modelo arquitectónico que sirvió de referencia para el primer proyecto de la Catedral de México en 1554 fue – como no podía ser de otra manera– la Catedral de Sevilla, con sus cinco naves y capillas laterales. Cuatro años más tarde, el Arzobispo Montúfar señalaba al Consejo de Indias las dificultades para llevar a cabo el proyecto, derivadas del suelo arcilloso del lago Texcoco, y propuso una opción más modesta: “no puede haber cimiento muy fijo para que suba la obra tanto como la de Sevilla [...] bastará para esta ciudad una iglesia como la de Segovia y Salamanca”¹⁹³. No será hasta 1573 cuando se coloque la primera piedra de la Catedral proyectada por Claudio de Arciniega, iniciando un complejo y vasto proceso constructivo que se extendió hasta principios del siglo XIX y que constituye un verdadero desafío técnico por los hundimientos del terreno y los movimientos sísmicos de la zona¹⁹⁴.

Los historiadores del arte distinguen dos fases constructivas en la Catedral de México tal y como hoy la conocemos. En una primera etapa bajo el proyecto de Arciniega y sus continuadores (1573-1612) se repitió el esquema rectangular de la planta salón o *hallenkirchen* seguido en las catedrales de Sevilla, Granada y Jaén con un

¹⁹³ Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, 22-23.

¹⁹⁴ Aún hoy en día, el hundimiento de algunas zonas de la Catedral de México alcanza desniveles de más de un metro y sigue siendo una de las principales amenazas para su conservación, de ahí los andamiajes metálicos que apuntalan los pilares y las continuas obras de recimentación de que es objeto el subsuelo; para una revisión del estado actual de conservación, las obras realizadas y las perspectivas de futuro, véanse los ensayos recogidos en la segunda parte de Fernández (ed.), *La Catedral de México. Problemática, restauración y conservación en el futuro*, 103-85.

trazado de tres naves cubiertas por bóvedas a la misma altura, capillas laterales, cabecera recta y presbiterio exento deambulable, si bien con una monumentalidad insólita (ciento diez metros de largo por cincuenta y cinco de ancho) que no era viable en los centros urbanos andaluces, condicionados por una traza urbana medieval¹⁹⁵. Durante la segunda etapa (1612-1667) el proyecto original de planta de salón fue transformado por el arquitecto de las obras reales en España Juan Gómez de Mora, optando por el modelo basilical de naves escalonadas; de nuevo, los templos que actuaron como modelo fueron construcciones emblemáticas españolas (El Escorial) e italianas (San Pedro del Vaticano y la Iglesia del Gesú de Roma). En esos años, los maestros mayores de la Catedral –Juan Gómez de Trasmonte y sus sucesores– idearon un sistema de bóvedas de origen prehispánico más económico y seguro que la cantería española mediante el uso del tezontle, una piedra volcánica muy porosa y ligera. Con el interior completado, la Catedral fue consagrada definitivamente en diciembre de 1667, mostrando una curiosa imbricación de dos esquemas arquitectónicos europeos (el *hallenkirchen* y la planta basilical) y técnicas constructivas indígenas¹⁹⁶. Los trabajos escultóricos de otro peninsular, el valenciano Manuel Tolsá, completaron totalmente la construcción en 1813. La planta de la Catedral de México, tal y como podemos contemplarla en la actualidad, aparece en la Figura 1.1.

La planta rectangular de la Catedral de México con tres naves más otras dos de capillas laterales, altar mayor con deambulatorio (6) y coro exento en la nave central sobre dos tramos (3) supuso la generalización en Nueva España del esquema espacial andaluz, que fue seguido en el resto de catedrales virreinales. A diferencia de lo ocurrido en las catedrales francesas e inglesas, donde el coro se ubicaba en la cabecera o presbiterio, en el mundo hispano el coro aparece situado en la nave central, de forma exenta, frente al altar mayor, con el que quedaba unido espacialmente por medio de la

¹⁹⁵ Para la historia constructiva de la Catedral, véase Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario metropolitano*, 25-69, y la síntesis de Bérchez, “39. Maqueta de la Catedral de México”, *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, 226-33. En este último trabajo figuran varias ilustraciones de una maqueta del monumento que dan buena idea de la monumentalidad y ascensionalidad de la Catedral. Sobre los modelos arquitectónicos peninsulares de la Catedral de México, véase Marías, “Reflexiones sobre las catedrales de España y Nueva España”, *Ars Longa*, 5 (1994), 45-51.

¹⁹⁶ La ceremonia de la consagración de 1667 fue impresa, incluyendo no sólo la crónica de la fiesta sino también la historia constructiva de la Catedral hasta esa fecha; véase Maza (ed.), *Isidro Sariñana, La Catedral de México en 1668*. Con anterioridad, en 1656, se realizó la primera consagración de la Catedral; para una síntesis descriptiva de ambas ceremonias, véase Marroqui, *La ciudad de México*, 2:248-59.

vía sacra (4) o espacio de comunicación entre el presbiterio y el coro reservado únicamente para los movimientos ceremoniales y delimitado por una suntuosa balaustrada que separaba al clero de los fieles¹⁹⁷. La trascendencia ceremonial del eje altar-coro como espacio para la escenificación y ritualización del poder ya fue subrayada en 1668 por el maestro de ceremonias Pedro Velázquez de Loaysa quien, ante la petición del maestro de obras de trasladar el coro detrás del altar mayor, dio una explicación pormenorizada acerca de los beneficios de la ubicación del coro en la nave central, indicando

“[...] que esto es fuera de la costumbre y uso de las iglesias de España y las de este Reino y esta mudanza [la de cambiar el coro al presbiterio] juzgo causará en los fieles y el pueblo mucho desconsuelo, así por ser tan antigua la costumbre y la más usada como por privarse de la vista del coro [y] del prelado cuando le asiste, de la música y demás cosas anexas que se gozan con singular gozo de quienes las miran”¹⁹⁸.

El razonamiento del maestro de ceremonias se basaba, en primer lugar, en el seguimiento de la tradición de la propia catedral (que tuvo su viejo coro en la nave central¹⁹⁹) y de “las más graves [iglesias] de España, Toledo y Sevilla”. Además, la existencia de la vía sacra permitía a los fieles una mayor integración visual en el culto, al ver los movimientos rituales y procesionales que tenían lugar en ese espacio durante las ceremonias ordinarias y extraordinarias y al tener un contacto visual directo con los músicos; la música aparece aquí como un elemento de representación más dentro de las procesiones.

¹⁹⁷ Véase Bonet Correa, “El coro, el altar del perdón y los órganos de la Catedral de México”, en González Galván y Manrique (eds.), *Retablo barroco*, 87-96 y Navascués Palacio, *Teoría del coro en las catedrales españolas*, 52-69. Sobre las implicaciones arquitectónicas de la ubicación del coro, véase la aportación López Guzmán en Gembero y Ros-Fábregas (eds.), *Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*.

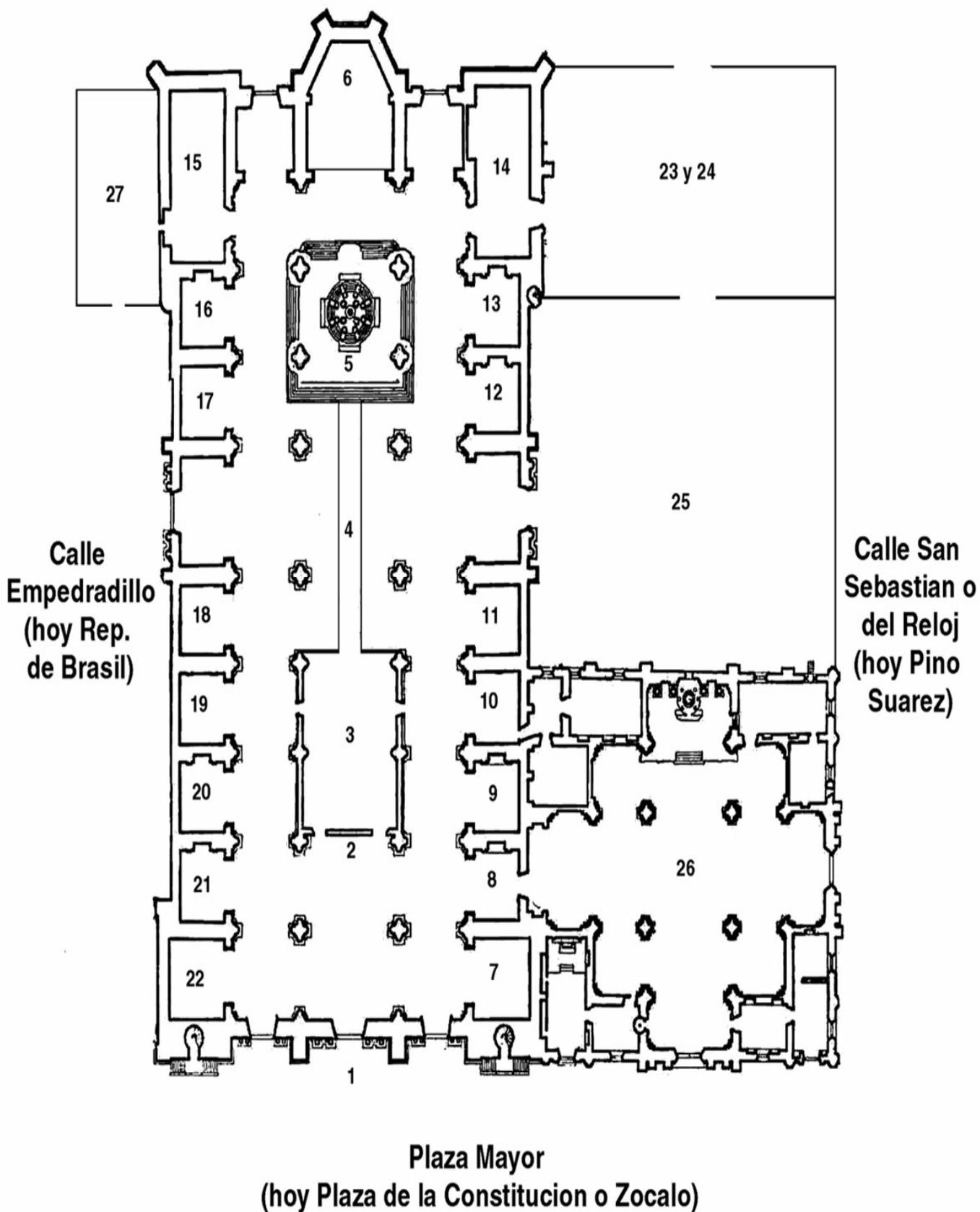
¹⁹⁸ Este interesante documento aparece transcrito íntegramente en Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, 281-83.

¹⁹⁹ El primer coro del que tenemos noticia estaba ubicado en la nave central y su sillería, construida en 1585, fue obra del ensamblador flamenco Adrián Suster y el escultor Juan Montaña. En 1601 Suster y el arquitecto Alonso Arias trasladaron el coro con la sillería al ábside para así dejar mayor espacio a los fieles. En 1626 la catedral fue derribada y los oficios se celebraron inicialmente en la sacristía de la nueva catedral (14) hasta 1641; poco después, el coro fue de nuevo trasladado a la nave central; véase Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, 19 y 33.

Figura 1.1: Planta de la Catedral de México (elaboración propia a partir de Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, 78).

(1) Entrada principal; (2) Altar del Perdón, 1737; (3) Coro; (4) Vía Sacra; (5) Altar Mayor; (6) Altar de los Reyes; (7) Capilla de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, 1627; (8) Capilla de San Isidro, 1624-27; (9) Capilla de Santa Ana, después de la Purísima Concepción, 1642-48; (10) Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe, antes 1660; (11) Capilla de Nuestra Señora de la Antigua, 1653-60; (12) Capilla de San Pedro, 1615-20; (13) Capilla del Santo Cristo o de las Reliquias, 1610-15; (14) Sacristía; (15) Sala capitular; (16) Capilla de San Felipe de Jesús, 1638; (17) Capilla de la Santa Cena o de los Dolores, ca. 1600; (18) Capilla de San Eligio o el Señor del Buen Despacho, 1648; (19) Capilla de la Soledad, 1653-60; (20) Capilla de San José, 1653-60; (21) Capilla de San Cosme y San Damián, s. XVII; (22) Capilla de San Miguel o de los Ángeles, 1653-60; (23) Colegio de Infantes, hoy desaparecido, 1725; (24) Colegio Seminario, hoy desaparecido, 1697; (25) Cementerio; (26) Sagrario; (27) Mitra, hoy sede del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano.

Calle Escalerillas (hoy Rep. de Guatemala)



En concreto, Velázquez de Loaysa alude a la ceremonia de la Seña, “tan recibida y deseada por los fieles” (que implicaba procesionar el estandarte por la vía sacra del coro al altar y de éste de nuevo al coro), la adoración de la Santa Cruz, la consagración de los Santos Óleos, las procesiones del Cabildo al coro y otros actos que estando el coro junto al presbiterio no se podían ejecutar “con los lucimientos de autoridad, puntualidad y perfección con que se han acostumbrado hacer siempre”²⁰⁰. El altar del Perdón (2), en el trascoro, funciona como segunda iglesia a los pies de la Catedral. Por tanto, la organización espacial que articulaba la vía sacra otorgaba al espacio una mayor funcionalidad y permitía la aglomeración de fieles para grandes eventos en torno a ese espacio a lo largo de los tres tramos que separan el coro del altar mayor (véase Fig. 1.2).

Figura 1.2: La vía sacra de la Catedral de México (Toussaint, *La Catedral de México*, fig. 24).



²⁰⁰ La importancia del coro como punto de salida y llegada de las procesiones catedralicias, cuyo número no bajaba de 100 al año en una catedral media, ha sido señalada por Navascués Palacio, *Teoría del coro en las catedrales españolas*, 104-15.

Si la vía sacra acercaba visualmente a los fieles al culto, el coro los separaba espacialmente, y esta misma jerarquización espacial continuaba dentro del espacio mismo del coro a través de la sillería, encargada de alojar al clero. Como una especie de templo dentro del templo, el coro cumplía una función no sólo práctica, como refugio temporal de los religiosos durante el canto de los oficios, sino también simbólica, como expresión temporal de un orden ideal y escenificación espacial del prestigio de sus miembros. Dentro del coro tenía lugar una rica e intensa actividad litúrgica regulada por las correspondientes reglas de coro y en la que se integraban música, espacio y ceremonia²⁰¹.

La sillería de coro que se conserva actualmente data de 1695 y es obra del ensamblador Juan de Rojas. Parte de los sitiales de este coro barroco ardieron la noche del 17 enero de 1967 en un devastador incendio que afectó gravemente a los enseres del coro²⁰². Sin embargo, gracias al contrato entre el Cabildo y el ensamblador, por un lado, y al trabajo fotográfico de Enrique Cervantes con anterioridad al incendio (1936) es posible conocer ciertos detalles de la sillería en su estado original²⁰³. Al igual que ocurre en las catedrales peninsulares, la sillería se componía de dos filas de asientos, una elevada conformada por cincuenta y nueve sitiales para los capitulares –sean o no sacerdotes– y el prelado y otra baja con cuarenta y cuatro para los capellanes; la misma decoración, más pobre en el caso de las sillas bajas, representa figurativamente el distinto rango de sus propietarios²⁰⁴. La colocación de los músicos dentro del espacio reservado que supone el coro es, en sí misma, privilegiada, ya que la cercanía al prelado

²⁰¹ Sobre las reglas de coro de la Catedral de México, véase la sección 1.2 de este Capítulo.

²⁰² Las llamas quemaron parte de los órganos y del facistol y carbonizaron diversos cantorales; véase Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, notas a la segunda edición [379-80], notas 24 y 38. Este incendio hizo que algunos detractores de la ubicación del coro en la nave central propusieran la destrucción completa del mismo, tal y como sucedió en las catedrales novohispanas de Valladolid y Guadalajara, alegando la ruptura de perspectiva en la nave central; véase Amezá, “Los órganos de la Catedral de México”, *Ha*, 25 (1972), 17.

²⁰³ Véase ACCMM, *Fábrica material*, leg. 2 (1695); y Cervantes, *Catedral metropolitana. Sillería del coro*.

²⁰⁴ Según las constituciones de 1585, para la distribución de los clérigos en el coro se siguió la tradición de la catedral hispalense: la silla central de la fila superior es ocupada por el Arzobispo, y al lado derecho, por este orden, deán, chantre y tesorero, y cinco canónigos, tres racioneros y tres medios racioneros, estas tres últimas categorías por orden de antigüedad; al lado izquierdo del prelado aparecen el arcediano, maestrescuela, cinco canónigos, tres racioneros y tres medios racioneros; véase Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Anexo II, 29 (Capítulo II, “Del lugar de los capitulares”).

estaba perfectamente calculada y era considerada un símbolo de estatus²⁰⁵. Por otro lado, el total de ciento tres asientos es un indicador de la magnitud espacial del coro, que debía dar cabida no sólo al nutrido clero, sino también, en funciones muy solemnes o ceremonias extraordinarias, al Virrey y funcionarios de la Real Audiencia y Cabildo Civil²⁰⁶.

Además de la sillería, en el espacio interior del coro había otro mobiliario necesario para el desarrollo de las actividades litúrgico-musicales. La tablilla del “Hic est chorus” se colocaba en uno de los laterales del coro y tenía por objeto indicar el coro hebdomadario encargado de iniciar el canto antifonal durante los oficios esa semana²⁰⁷. En el centro del coro se situaba el facistol mayor, destinado a la colocación de los libros de canto llano. De los diversos facistoles existentes en la Catedral desde el siglo XVI sólo existen testimonios gráficos del que, en 1762, ordenó realizar el Arzobispo de Manila Manuel Antonio Rojo del Río, para regalarlo a la Catedral de México y que aún se conserva²⁰⁸. También dentro del coro había un mueble o armario con estantes donde se guardaban los cantorales, libros de polifonía y obras en papeles sueltos²⁰⁹. El mobiliario musical del coro se completaba con el órgano, que incluía tanto los pequeños realejos portátiles como los grandes órganos de tribuna ubicados entre los arcos de la

²⁰⁵ La decoración de los respaldos de los sitiales está esculpida en relieve y representa a evangelistas, mártires, ángeles y doctores de la iglesia. Según los estudiosos, esta sillería no alcanza la originalidad de la sillería poblana, con sofisticados diseños no figurativos que constituyen la expresión visual de un orden ideal y matemático similar a la armonía musical expresada sonoramente; véase Díaz Cayeros, “Entre lo celestial y lo terrenal: la sillería del coro de la Catedral de Puebla”, en Galí Boadella (ed.), *La Catedral de Puebla en el arte y en la historia*, 43-70. Sobre la sillería sevillana, probable modelo decorativo de la sillería poblana, véase Martín Pradas, *Silleries de Coro de Sevilla. Análisis y evolución*, 83-100.

²⁰⁶ Sobre las asistencias del Virrey a la Catedral, véase México D.F., AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 188, Expediente 39 (1785), sf., *Ceremonial No. 21 [de la Catedral de México]*. El orden y preeminencia de cada miembro estaba rígidamente establecido y era objeto de fuertes disputas; véase la narración de alguna de ellas en Marroqui, *La ciudad de México*, 2:352-56.

²⁰⁷ En 1619 el Cabildo encargó al maestro de capilla Juan Hernández que mandase hacer una tabla “con lámina de bronce en la que se escriba ‘Hic est chorus’ para la del coro de esta Santa Iglesia por haberse quebrado la que había”; véase ACCMM, AC-6, fol. 159v, 22-X-1619. Un acuerdo de 1743 indica que el costo de la tabla debían abonarlo los sochantres; ACCMM, AC-36, fol. 163v-164r, 2-IV-1743. La existencia de dos coros que se alternaban semanalmente en el inicio de antifonas y lecciones se remonta al menos a 1558; véase ACCMM, AC-1, fol. 172v, 9-IX-1558.

²⁰⁸ Para una descripción del facistol, que no llegó a México hasta 1770 por la interceptación de un corsario, véase Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, 105-9; y Cervantes, *Catedral Metropolitana. Sillería del coro*, XII.

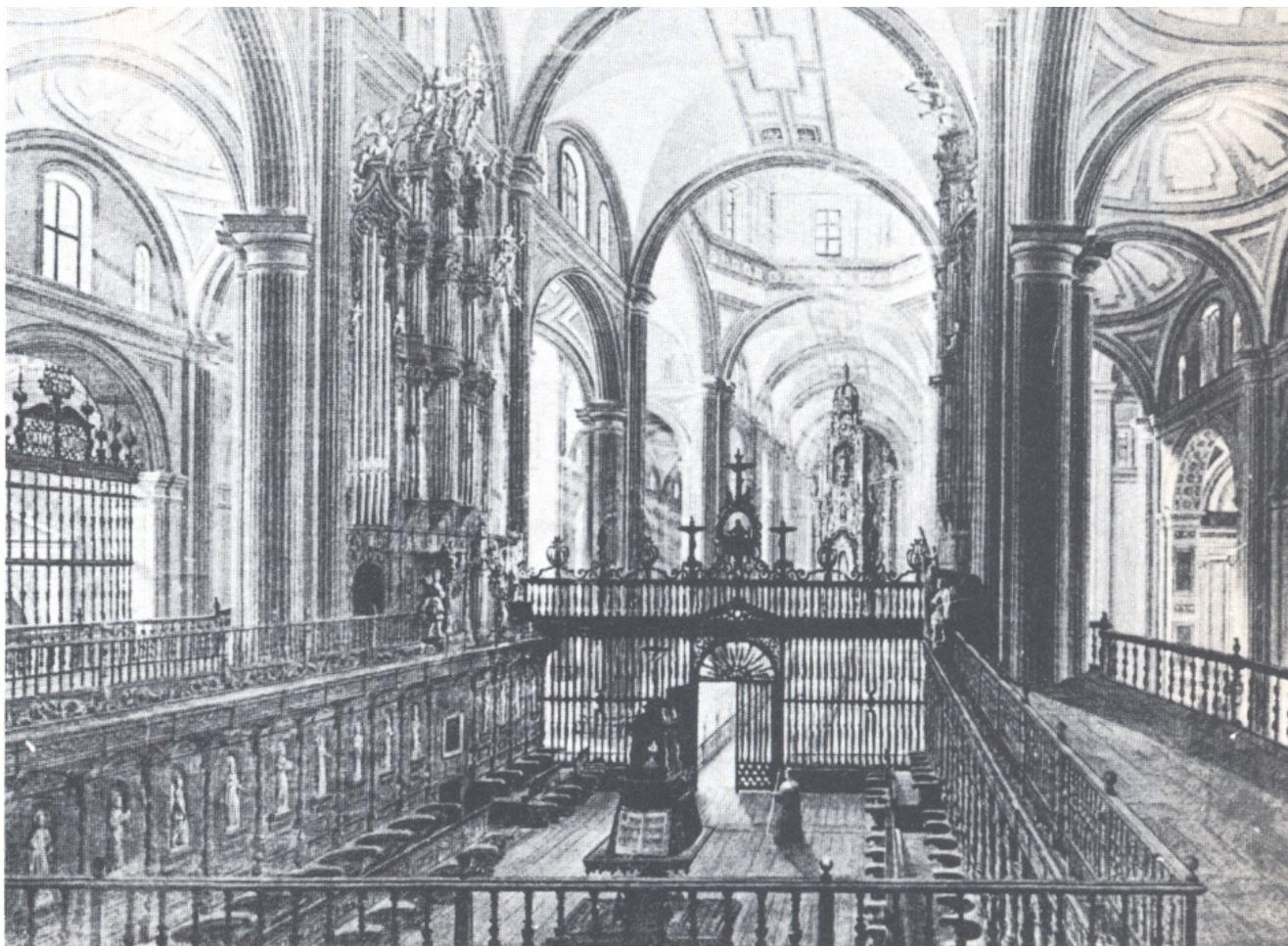
²⁰⁹ Sobre la ubicación de los libros y papeles de música, véase la sección 1.1 del Capítulo IV.

nave central a la altura del coro, integrados así en el espacio arquitectónico²¹⁰. Actualmente se conservan dos órganos a los lados del coro. El órgano del lado de la epístola fue construido en España por Jorge de Sesma y montado en México por un organero peninsular, Tiburcio Sanz de Izaguirre, en 1695. El órgano del lado del Evangelio fue realizado en México por un organero aragonés, José de Nazarre, siendo instalado en 1736. Ambos instrumentos reflejan claramente la tradición organera española al incorporar algunas de sus particularidades técnicas²¹¹. La grandeza de los órganos contrasta con la pequeñez de otro elemento sonoro del coro, los tintinábulo o campanilleros, empleados para llamar a los ministros a las funciones, y que en el caso de la Catedral de México aparecen incorporados en la propia reja, traída de la ciudad china de Macao. Los elementos arriba reseñados aparecen representados en una litografía del interior de la Catedral de México fechada en 1842 y realizada por el italiano Pietro Gualdi (véase Fig. 1.3).

²¹⁰ Para información adicional sobre la historia del órgano en la Catedral de México, véase la sección 5.2.1 de este Capítulo.

²¹¹ Véase Fesperman, “Órgano. VI. México”, *DMEH*, 8:178-79. El incendio de 1967 carbonizó el tallado de las fachadas y fundió varios tubos; tras diez años de restauración, los órganos volvieron a sonar en 1977 gracias a los trabajos de restauración de Dirk A. Flentrop; véase Flentrop, *The Organs of Mexico City Cathedral*; y Drewes, “Los órganos de la Catedral Metropolitana de México. Su historia y restauración”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 49 (1979), 55-72.

Figura 1.3: El coro de la Catedral de México en 1842 (Moreno, “La imagen de la música en México”, 61).



Para acceder al coro debían llevarse obligatoriamente sobrepellices y bonetes, si bien sobre el lugar específico que los músicos ocupaban dentro de éste no se dispone de información demasiado concreta. En 1649 se acordó conceder al maestro de capilla Pérez Ximeno una silla en el coro “donde de mayor facilidad pueda salir al facistol las muchas veces que se le llame”, asignándole una silla baja delante del arcediano y muy cerca, por tanto, del arzobispo. Por un acuerdo capitular un poco posterior sabemos que el maestro de capilla, los sochantres, capellanes y asistentes de coro tenían sus propios asientos en la testera de las sillas bajas –un lugar que a veces era ocupado sin permiso por los capellanes–, las más cercanas al facistol, en torno al cual debían colocarse de pie para cantar²¹².

²¹² ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 26-XI-1649 y AC-11, fol. 181v, 16-VII-1652.

Con respecto a la capilla de músicos, es posible que se ubicase a un lado de la parte delantera del coro ante un facistol de menor tamaño y, dependiendo de las funciones, con algunos atriles para la interpretación de piezas en papeles sueltos²¹³. A diferencia de los capellanes, sochantres y maestro de capilla, los niños infantes, cantores y ministriles no tenían derecho a sentarse en el coro, salvo si eran prebendados. Los niños infantes debían permanecer de pie al lado del facistol, salvo en las lecciones de maitines cantados, en que podían sentarse al pie del mismo o en las gradas de la puerta principal del coro²¹⁴. Los cantores y ministriles debían estar de pie durante la ceremonia, lo que dio lugar a la formación de corrillos dentro del coro. Ante las quejas del Cabildo, el maestro de capilla Antonio de Salazar solicitó en 1700 a los canónigos que colocasen unas bancas donde los músicos pudiesen permanecer sentados con más orden. En aquella ocasión el Cabildo denegó la solicitud al maestro contestando que “por no ser necesario se sienten en el coro”. Medio siglo después los ministros legos podían tomar asiento dentro del coro, si bien en las llamadas bancas de canturía y no en la sillería²¹⁵.

Desconocemos la evolución de la ubicación de los músicos a lo largo del período virreinal. Está documentada a principios del siglo XVII la posición de los ministriles en la tribuna junto al órgano; un acuerdo capitular de 1608 alude concretamente a la “tribuna de los ministriles” lo que sugiere una ubicación elevada y específica para los instrumentistas²¹⁶. A mediados del siglo XVIII el *Diario Manual* informa de la disposición de los papeles e instrumentos a coros en las tribunas en los días de primera clase; en los días de segunda clase, los músicos se colocaban dentro del coro a un lado y

²¹³ En la documentación de los siglos XVII y XVIII hay referencias a la existencia de hasta cuatro facistoles simultáneamente dentro del coro: dos facistoles “menores” (uno bajo la silla del arzobispo y otro en el coro del arcediano, entre la sillería y el facistol mayor), el facistol de canto llano (“facistol mayor”) y el facistol de canto de órgano o “de la música”; véase ACCMM, AC-8, fol. 362v, 13-I-1632 y Ordo, Libro 2, 1751, *Diario manual*, fol. 15v. Otro acuerdo de 1670 alude con claridad a que el músico Nicolás de Rivas era hábil “en ambos facistoles”, en referencia al de canto llano y al de órgano; ACCMM, AC-18, fol. 72v, 11-VII-1670.

²¹⁴ ACCMM, Serie Ordo, Libro 2, 1751, *Diario manual*, nota 31, “Lugares en el coro”, fol. 14v y “Forma y lugares de los sitiales en esta Santa Iglesia”, fol. 25r.

²¹⁵ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, sin día-III-1700 (APÉNDICE 1, D37), AC-25, fol. 160v-161r, 9-III-1700; y *Diario manual*, fol. 25r.

²¹⁶ ACCMM, AC-5, fol. 108r, 23-XII-1608.

otro del facistol mayor²¹⁷. Por tanto, parece que la capilla se colocaba en semicírculo en grupos de cuerdas con el maestro de capilla a un lado y los infantes junto a él en el extremo del facistol con la misión de pasar las hojas, tal y como deduce Pablo Rodríguez a partir del estudio de diversas fuentes iconográficas y ceremoniales de la Real Capilla madrileña; en ese caso, la ubicación de los instrumentistas estaría en estrecha relación con la voz que doblaban²¹⁸. Sea como fuere, la amplitud espacial del coro permitiría el emplazamiento de distintos grupos separados espacialmente dentro del coro, tal y como se deduce de una propuesta del Virrey Duque de Albuquerque al Cabildo catedralicio en 1656:

El señor Duque de Albuquerque Virrey de esta Nueva España pide a este Cabildo que en remuneración de los buenos deseos que había mostrado en la fábrica de esta Santa Iglesia (que no había puesto otra cosa) y la disposición que había dado al presbiterio (que no la tenía ninguna iglesia de España) era capaz para que las cuatro dignidades a un tiempo con diferentes música canten cuatro misas con ministros y todo lo demás necesario sin que se envarasen los unos a los otros y que gustaría mucho así se ejecutase y que siendo así cosa de tan gran lucimiento y grandeza para celebración de esta fiesta y tan de su grado que pide con sus deseos se haga con la mayor pompa posible²¹⁹.

La petición del Virrey muestra la importancia del Real Patronato americano y su directa incidencia en el ceremonial catedralicio. Ese mismo día, los capitulares aceptaron la propuesta del Virrey y encargaron al maestro de capilla Francisco López Capillas que formase cuatro coros independientes de forma “ni unos ni otros se hagan disonancias”. La documentación de principios del siglo XVIII alude igualmente a la presencia de dos grupos o coros dentro de la capilla, si bien no es posible afirmar que estuviesen separados espacialmente. Por lo tanto, no puede afirmarse si para la interpretación del repertorio policoral, documentado en la Catedral de México desde el último cuarto del siglo XVI, los distintos coros se ubicaban en lugares diferentes o si,

²¹⁷ *Diario manual*, fols. 3r y 4r. Esta ubicación coincide con la de la Catedral de Cádiz; véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:346-48.

²¹⁸ Rodríguez, *Música, poder y devoción*, 1:163-84.

²¹⁹ ACCMM, AC-13, fol. 15v-16r, 28-I-1656.

como ocurría en San Marcos de Venecia con los *cori spezzati* o en el mismo Alcázar Real madrileño, los distintos coros se ubicaban unos al lado de otros frente al facistol²²⁰.

El crecimiento gradual de la plantilla a lo largo del siglo XVIII y la conversión de la capilla de música en una verdadera orquesta de más de treinta miembros debió suponer algunos cambios en la colocación de los músicos, manteniendo la disposición semicircular. En cualquier caso, el derecho de la antigüedad y la prevalencia de los ordenados sobre los no ordenados no se respetaban en la ordenación interna de los músicos. El Cabildo daba licencia al maestro de capilla para que colocase a los músicos como lo estimase conveniente y según las necesidades de cada obra, debiendo presentarse todos antes el atril o facistol y no cantar desde sus sillas²²¹. En situaciones excepcionales, los músicos cambiaban de ubicación, como ocurrió en las exequias del Arzobispo Rubio Salinas en 1765. Según la crónica festiva, para que el público pudiese gozar mejor de la música la capilla se colocó sobre un tablado cubierto de telas negras que salía desde la puerta del coro a la primera crujía, y al que se accedía por tres gradas²²².

Finalmente, es necesario indicar que el coro no era el único lugar donde podía escucharse música dentro de la Catedral. Desde principios del siglo XVII, y en paralelo con el proceso constructivo de las capillas laterales, está documentada la contratación de la capilla de música por parte de las cofradías con sede en una capilla de la Catedral para la solemnización de las fiestas del patrón. Asimismo, los recorridos procesionales dentro de la Catedral solían realizar estaciones en las diferentes capillas en las que los músicos interpretaban motetes y villancicos²²³. Una de las capillas de mayor actividad musical debió ser la de Nuestra Señora de la Antigua, cuyos miembros eran en su mayor parte músicos del coro y la capilla de la propia catedral. Esta capilla tenía una intensa actividad musical, tal y como se explicará en la última sección de este Capítulo.

²²⁰ Véase Rodríguez, *Música, poder y devoción*, 1:170-72.

²²¹ México D.F., Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, R 1354 LAF, *Tabla de las assistencias de la capilla de esta Santa Iglesia Cathedral Metropolitana de México [...]* (México: Imprenta Nueva de la Biblioteca Mexicana, 1758), fol. 50, apartado X.

²²² La crónica se encuentra encuadrada al final de un volumen de Actas Capitulares; véase ACCMM, AC-47, fol. 85 de la crónica impresa.

²²³ ACCMM, AC-5, fol. 245r-v, 30-VIII-1611: “[...] en las procesiones que de ordinario se hacen el motete o letras que se cantan en los altares del Perdón, San Miguel, Santa Ana, San Bartolomé y San Sebastián”.

2.2. La organización temporal: el calendario y la liturgia

Como complemento a la organización del espacio era necesaria la articulación del tiempo litúrgico, que era regulado mediante el toque de campanas. Pese a su importancia y al tratarse de un elemento sonoro de gran protagonismo, el sonido de las campanas no ha recibido apenas atención por parte de la musicología²²⁴. Los toques de las campanas regían la ordenación temporal de la catedral y la proyectaban al resto de la ciudad²²⁵. La legislación en torno a los toques de campana aparece de forma dispersa a lo largo del *Diario manual*; además existía un cuaderno específico que regulaba el toque de campanas y jerarquizaba los diferentes tipos de toque en función de la solemnidad de la función religiosa y de su carácter ordinario o extraordinario²²⁶. El toque de las campanas y su mantenimiento solía ser responsabilidad de uno o dos campaneros, quienes a su vez subcontrataban a varios mozos que les asistían en el desempeño de sus funciones. El irrisorio salario, el sacrificado horario, la continua asistencia, el esfuerzo físico que exigía poner en movimiento el creciente número de campanas y los inconvenientes y peligrosidad del tránsito entre las dos torres hicieron del oficio de campanero –casi siempre ocupado por indios o mulatos– uno de los más duros de la Catedral. Además el campanero se encargaba de limpiar dos veces al año la crujía de la Catedral, la reja de coro, el altar mayor y el de los Reyes, así como las lámparas y candiles. Pese a su escasa consideración por parte de las autoridades, de la importante función del campanero da cuenta un edicto arzobispal en el que se le prohibía que

²²⁴ Hay diversos estudios sobre campanas catedralicias, pero no suelen aparecer integrados en trabajos musicológicos. Para este tema, véase Marín, M. A., *Music on the margin*, 38-42; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:96-100, donde también hay bibliografía de referencia sobre el tema.

²²⁵ Sobre la historia de las campanas de la Catedral, véase Marroqui, *La ciudad de México*, 2:242-45 y 270-71; y Toussaint, *La Catedral de México*, 91-95. El número y tamaño de las campanas fue creciendo progresivamente desde las ocho disponibles en la Catedral vieja hasta las veintiuna que había en 1655, una cifra que se conserva actualmente.

²²⁶ Ya los concilios provinciales mexicanos incluyeron normativas en torno al toque de las campanas; véase Martínez López-Cano, *Concilios provinciales mexicanos*, Primer concilio, 35-36 (título XXVIII), Segundo Concilio, 8 (título XV), y Tercer concilio, 199 y 212 (Libro 3, títulos XV y XVIII). El manual que regula el toque de las campanas de la Catedral de México es posterior y lleva por título: “Cuaderno del toque de las campanas de esta Santa Iglesia Metropolitana de México”; véase AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 188, Expediente 16, 56 fols.; el manuscrito está fechado el 19-VIII-1775. Un documento sin fechar legisla el toque de las campanas en caso de incendio; véase AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, Caja 193, Expediente 58, sf.

permitiese subir a las torres a los muchachos por el uso inmoderado de las campanas y la consiguiente confusión que generaban en la población²²⁷.

Junto a la redacción de las constituciones de la Catedral de México, a cuya imagen debían erigirse las restantes catedrales novohispanas, las autoridades del Tercer Concilio Provincial elaboraron un ceremonial que, según las propias actas del Concilio, debía observarse en toda la provincia una vez que fuese aprobado por la sede apostólica²²⁸. No he podido localizar este antiguo ceremonial que suponemos seguiría en lo general las directrices marcadas por el Concilio de Trento. No obstante, a través de la documentación capitular es posible hacerse una idea de la liturgia practicada en México y su interacción con la música.

Todo lo relativo al orden conveniente del culto divino estaba en manos del maestro de ceremonias, quien velaba por la celebración de los cultos con la apropiada solemnidad y supervisaba las exequias de arzobispos y virreyes. Desde un punto de vista más material, este maestro era el jefe de protocolo de la catedral y se encargaba de la distribución de los ministros dentro del coro, una colocación que se cuidaba especialmente cuando había ceremonias extraordinarias y se contaba con la presencia de autoridades de la ciudad. Desde una perspectiva musical, el maestro de ceremonias tenía además la obligación –o al menos así lo recogen las constituciones– de detectar a los cantores necesitados de mayor instrucción y de obligarles a tomar clases de música²²⁹. Por la especialización de este ministerio, el maestro de ceremonias solía ser, como mínimo capellán y con frecuencia el sochantre. Dada la intensa actividad religiosa

²²⁷ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 188, Expediente 46, 22-X-1791. Veinte años después continuaban los abusos en el repique, véase ACCMM, Reales Cédulas, Caja 1, Expediente 18, 1812).

²²⁸ Título XV, decreto II (“Todos deben conformarse al ritual aprobado para esta provincia”); Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, 194. En las propias constituciones de la Catedral hay alusiones a la existencia de este ceremonial, que fue enviado a la metrópoli el 18 de octubre de 1585; véase Tercer Concilio, Anexo II, 3, y Estudio introductorio, 22.

²²⁹ Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, Anexo II, 5; y Marroqui, *La ciudad de México*, 2:310. Un acuerdo de 1790 confirma el empleo de sobrepelliz y coral “como se acostumbra en las santas iglesias de Sevilla y Toledo”; ACCMM, AC-57, fol. 48v-50r, 18-II-1790.

desplegada dentro de la catedral, el magisterio de ceremonias requirió dos personas desde el último tercio del siglo XVII²³⁰.

Como ya se ha mencionado, tanto la bula de erección como la normativa conciliar instituía el seguimiento del breviario y el misal sevillanos. También se remitía a Sevilla como modelo para la vestimenta que debían emplear los prebendados al entrar en el coro: sobrepelliz y, desde la víspera del día de difuntos hasta el Sábado Santo, una capa negra llamada coral, sobre aquella. Gracias a un memorial redactado por el maestro de capilla Lázaro del Álamo en 1563 conocemos en qué momentos intervenía la capilla polifónica, siendo un documento fundamental para conocer la actividad litúrgico-musical en México con anterioridad a la implantación de la normativa romana. Lamentablemente, se desconoce la existencia de un ceremonial del mismo período en la Catedral de Sevilla para proceder a su comparación y comprobar hasta qué punto se cumplieron las disposiciones conciliares. Sin embargo, el documento mexicano muestra que las asistencias de la capilla musical eran comunes a las realizadas en otros centros peninsulares de los que sí tenemos constancia como Badajoz y Ávila: todos los días de fiesta de guardar (a vísperas, procesión y misa), todos los días en que hay seña (a vísperas), todos los domingos del Santísimo Sacramento, Adviento, Septuagésima y Cuadragésima (a procesión y misa) y los tres días de Tinieblas de Semana Santa²³¹.

La información aportada por las constituciones de 1585 en relación al ceremonial y la música no es demasiado precisa. Una comparación con dos constituciones peruanas (Cuzco, 1610; Lima, 1612) permite conocer sus particularidades y completar algunos aspectos sobre las intervenciones de una capilla catedralicia en la América española en el tránsito del siglo XVI al XVII²³². Las constituciones de México especifican que la capilla debía asistir al coro los domingos y días festivos al principio de tercia y vísperas para que el ‘Asperges’ y los salmos

²³⁰ ACCMM, AC-19, fol. 333r, 30-IV-1677 es nombrado como segundo maestro de ceremonias Agustín de Carrión.

²³¹ ACCMM, AC-2, fol. 95r, 12-I-1563. Sobre la participación en la liturgia de las capillas catedralicias pretridentinas de Badajoz (1547) y Ávila (1560), véase Solís Rodríguez, “Datos para una biografía”, en Rubio (ed.), *Juan Vázquez. Agenda Defunctorum*, XI, nota 32; y Rubio (ed.), *Juan Navarro. Psalmi, Hymni, Magnificat*, 18-19.

²³² Stevenson, *Cathedral Music in Colonial Peru*, 15 y 18-19. Véase también Coifman Michailos, *Dialéctica musical de los poderes eclesiásticos*, 181-82, que transcribe las asistencias musical de la capilla de la Catedral de Caracas según las constituciones de 1728.

polifónicos se inicien con puntualidad²³³. La polifonía es establecida como práctica obligada todos los domingos del tiempo pascual en primeras y segundas vísperas; los demás domingos y festividades de la Virgen en primeras vísperas, que eran las que se cantaban el día anterior a la festividad por la tarde. Se cantaban en contrapunto los salmos primero, tercero y quinto en las vísperas de Navidad, Reyes, Ascensión, Pentecostés, Corpus Christi, San Pedro y San Pablo, Asunción de Nuestra Señora y Todos los Santos; en el resto de festividades, sólo se hacían en polifonía los salmos primero y quinto²³⁴. En maitines la capilla interpretaba el ‘Benedictus’, alternando la polifonía a fabordón con el órgano, una práctica que también se repite en el himno y el magnificat de las primeras y segundas vísperas²³⁵. La misa también será en polifonía no sólo en las festividades aludidas, sino en todas aquellas fiestas dobles mayores según el ceremonial mexicano²³⁶.

Desde el primer sábado de Cuaresma hasta el Martes Santo, así como todos los sábados del año, se cantaba en polifonía la antífona ‘Salve Regina’, siguiendo una tradición litúrgico-musical de gran arraigo en la Catedral de Sevilla²³⁷. Esta prescripción también aparecía en las actas de los terceros concilios mexicano y limeño y se hacía extensiva a las catedrales y parroquias de los extensos virreinos de toda

²³³ De la redacción del decreto se deduce que la capilla debía comenzar a cantar polifonía en el versículo ‘Domine ad adjuvandum me festina’, respuesta del ‘Deus in adiutorium meum intende’. Un acuerdo capitular de 1615 informa de que los músicos debían estar en el coro al comienzo del ‘Deus in adiutorium’ como muy tarde; ACCMM, AC-5, fol. 405r, 14-VIII-1615.

²³⁴ ACCMM, AC-3, fol. 248r, 24-VII-1587.

²³⁵ En el caso de la Catedral de Lima, las constituciones de 1612 dividen entre vísperas y tercia y prescriben una práctica diferente. En vísperas, el primer y el tercer salmo se harán en polifonía, si bien este último podía hacerse en canto llano por un buen cantor a petición del Arzobispo o de algún canónigo; los salmos cuarto y quinto también se cantarán en polifonía. El verso “Et misericordia” del magnificat se hacía a tres voces y el organista no acompañaba a ningún cantor salvo que el maestro lo indicase. En tercia, en cambio, el primer salmo se cantaba en fabordón y el tercero lo interpretaba el organista en solitario; véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:68.

²³⁶ Las constituciones limeñas precisan que la misa mayor y el Alleluia serán en polifonía a cuatro, cinco o seis voces dependiendo de la solemnidad de la fiesta; el “Christe eleison” del primer movimiento (‘Kyrie’) se hará en tiempo lento a voces “sencillas” (¿sin acompañamiento?) y durante la elevación se cantará un Benedictus, un motete o alguna otra pieza a propósito; véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:68-69.

²³⁷ Véase Snow, “Music for the Salve Service and Compline”, *A New-World Collection*, 65-76. Para información adicional sobre esta ceremonia en Sevilla, instituida como rito independiente en 1599, véase Suárez Martos, *El rito de la Salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI*, 15-82, especialmente 42-44.

Hispanoamérica²³⁸. Por otro lado, algunos versos del himno ‘Pange lingua’ eran interpretados polifónicamente mientras se encerraba y descubría el Santísimo Sacramento durante la octava del Corpus Christi²³⁹

En Semana Santa se cantaban en polifonía las lamentaciones y otras piezas anotadas en la tabla. Un vistazo al repertorio conservado en los libros de polifonía, así como a las determinaciones capitulares del período, nos indica qué otras piezas se interpretaban polifónicamente: pasiones según los cuatro evangelistas, el salmo ‘Miserere mei’ y el himno ‘Vexilla Regis’, un repertorio también presente en el ceremonial limeño²⁴⁰. Finalmente, se encuentra una breve alusión al repertorio en romance, al que las constituciones se refieren como “canciones”, y que será interpretado, tras la correspondiente aprobación del prelado, en la Natividad y Epifanía del Señor, así como en la Asunción y Natividad de la Virgen y en otras fiestas que se vayan señalando²⁴¹.

Las constituciones de 1585 no indican nada acerca de la interpretación de música en la festividad de los difuntos. Sin embargo, desde mediados del siglo XVI existía una tradición local de composición de repertorio para esta festividad, tal y como

²³⁸ Véase Título XVIII, decreto XII (“Cántese en las catedrales todos los días de Cuaresma y sábados del año la antifona Salve Regina”), Martínez López-Cano (coord.), *Concilios Provinciales Mexicanos*, Tercer Concilio, 211. Las constituciones de otras catedrales hispanoamericanas también recogían la interpretación polifónica de esta antifona, entre otras, las de Lima, Cuzco y Quito; véase Stevenson, *The Music of Peru*, 71; “Cuzco Cathedral: 1546-1750”, 11; y “Quito Cathedral: Four Centuries”, 25, nota 42.

²³⁹ ACCMM, AC-5, fol. 298r, 12-X-1612.

²⁴⁰ Sobre las pasiones y el ‘Miserere mei’, véase respectivamente ACCMM, AC-5, fol. 427v, 29-III-1616 y AC-7, fol. 36r, 7-IV-1620. Sobre el Vexilla Regis, interpretado el sábado antes del Domingo de Pasión tras las segundas vísperas, véase ACCMM, AC-5, fol. 226r, 1-III-1611. En este punto, la normativa mexicana es más específica que la peruana: “[...] mientras este primer verso canta la capilla salgan todos los dichos señores deán y cabildo por su orden y antigüedad del coro cubiertos con sus capas acompañando a la dicha seña como hasta aquí se ha hecho, y habiéndose acabado el dicho himno se diga el verso y la antifona de magnificat con tanto espacio que puedan los dichos señores volver al coro antes que el preste acabe la oración de la Dominica en Pasione [...]”. Véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:69.

²⁴¹ Las constituciones limeñas precisan otras festividades en las que también podían interpretarse las chanzonetas: maitines de la octava y día de Natividad, laudes y maitines de Epifanía, Pentecostés, Ascensión, octava y día de Corpus Christi, y fiestas mayores de la Virgen (Anunciación, Visitación, Asunción y Natividad), maitines de San Pedro y San Pablo, San Bartolomé con tres días de jubileo; véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:69. Además, el ceremonial limeño especifica que en los domingos de Adviento y Cuaresma se cantará el ‘Et incarnatus’ en polifonía y un motete del día, y en las fiestas con sermón, una misa ferial y un motete de elevación.

lo confirma la reconstrucción musical presentada en este estudio²⁴². La documentación de la siguiente centuria indica que tanto la misa como las vísperas de difuntos se interpretaban polifónicamente²⁴³. Otra de las lagunas de las constituciones es la relativa a los días de obligada asistencia de los ministriles. Sólo sabemos, por un acuerdo de 1621, que los ministriles tenían la obligación de tañer el ‘Benedicamus Domino’, ‘Ite missa est’ de vísperas y durante las misas en que estuviere la capilla, así como en todas las demás fiestas a que asiste la capilla²⁴⁴.

El calendario de actuaciones de la capilla previsto en las constituciones de 1585 y las disposiciones capitulares que lo completan en la primera mitad del siglo XVII muestran que el panorama no era muy diferente del que aparece en otras catedrales españolas como, por ejemplo, la de Palencia²⁴⁵. No obstante, con toda seguridad en México existirían determinadas particularidades que no es posible conocer por la inexistencia de un calendario de festividades anuales antes de mediados del siglo XVIII²⁴⁶. El seguimiento de la tradición española fue, como en tantos otros aspectos, determinante, y cuando se introducía algún cambio o se añadía una nueva pieza al repertorio se hacía apelando a su práctica en las catedrales peninsulares. Así, en 1759 el Cabildo determinó ordenar al maestro de capilla y al sochantre la composición de la antifona ‘Sub tuum praesidium’ para su interpretación al final de la letanía de Nuestra Señora, como en “todas las iglesias de España”²⁴⁷.

Durante los siglos XVII y XVIII se fueron incorporando nuevas festividades al calendario litúrgico de la Catedral de México, muchas de las cuales pasaron desde

²⁴² Véase la sección 2.5 del Capítulo V.

²⁴³ ACCMM, AC-10, fol. 399r, 14-X-1644; y AC-24, fol. 3v, 12-IV-1695.

²⁴⁴ ACCMM, AC-7, fol. 144r, 21-VII-1621. Sobre la participación de los ministriles dentro de la liturgia en España, véase Ruiz Jiménez, “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, 208-21.

²⁴⁵ Véase Gallego, “José de Herrera. Instrucción de apuntadores (1643)”, *RMS*, 2 (1979), 357-86. Uno de los más completos y detallados documentos ceremoniales es el de la Catedral de Toledo; véase Reynaud, *La polyphonie toledane et son milieu*, 282-341.

²⁴⁶ En 1620 el Cabildo ordenó al chantre la realización de una memoria con las fiestas a las que la capilla debía asistir obligatoriamente, documento que no he podido localizar; véase ACCMM, AC-7, fol. 100r, 1-XII-1620.

²⁴⁷ ACCMM, AC-44, fol. 33r-v, 6-VIII-1759.

España²⁴⁸. La incorporación de estas festividades y el aumento paulatino de fundaciones privadas provocó la coincidencia de dos o más funciones –de culto ordinario, extraordinario o de aniversario– en un mismo día, lo que obligaba a modificar excepcionalmente la costumbre; para ello se emplearon ceremoniales no sólo españoles, sino también italianos y los capítulos de las Leyes de Indias tocantes a precedencias y ceremonias²⁴⁹. La creciente duración, complejidad y yuxtaposición de los cultos celebrados dentro de la institución aconsejó la realización de un nuevo libro de ceremonias en 1716²⁵⁰. Sin embargo, no será hasta 1751 cuando Juan de Peñaranda lleva a cabo una sistematización del calendario litúrgico mexicano en el *Diario manual*. Este extenso documento, al que ya nos hemos referido con anterioridad, es de un gran valor, ya que contiene todas las festividades celebradas en la Catedral de México en esa época, incluyendo el rango de los días y el orden de la música, así como otras indicaciones generales sobre el culto y la liturgia catedralicias²⁵¹. Este *Diario manual de la Catedral*, junto con una tabla de las asistencias de la capilla a las funciones litúrgicas elaborada por el chantre Ignacio Ceballos y publicada en México en 1758, permite

²⁴⁸ Entre otras, están documentadas las de las Cuarenta Horas (1654), Patrocinio de Nuestra Señora (1656), Santiago Apóstol (1669), Santísimo Nombre de Jesús (1695) o la festividad de los Desagravios, introducida en México en 1711 por real cédula de Felipe V. Esta última fiesta se celebrará todos los años el domingo siguiente al de la Concepción en resarcimiento por las injurias hechas al Santísimo Sacramento y la Virgen por los alemanes y holandeses durante la Guerra de Sucesión; véase Marroquí, *la ciudad de México*, 2:383-84. Otras fiestas importantes en México introducidas por influencia litúrgica española fueron el Patrocinio de San José y Sal Ildefonso.

²⁴⁹ Así, el 8-XI-1693 coincidió la misa conventual por la octava de Todos los Santos con una segunda misa conventual por la fiesta del Patrocinio de la Virgen, al ser segundo domingo de noviembre. La coincidencia de dos misas conventuales volvió a repetirse el 28-X-1695, cuando coincidió el día de San Simón y Judas con el cumpleaños de la Reina. En 1700 la coincidencia el día de la Circuncisión se debió al jubileo concedido por el Papa Inocencio XII durante 15 años; véase ACCMM, AC-23, fol. 249r-v, 6-XI-1693; AC-24, fol. 64r, 6-IX-1695; y AC-25, fol. 238r, 3-XII-1700. Otra duda planteada en 1700 era si se podían cantar misas de aniversario en días de oficio doble; véase ACCMM, AC-25, fol. 212v-214r, 20-VII-1700. Algunas de estas coincidencias aparecían reguladas en el ceremonial, que recoge citas de otros ceremoniales redactados por Solórzano, Gavant o Pedro Cavalieri; véase ACCMM, Ordo, Libro 5, sf.

²⁵⁰ ACCMM, AC-28, fol. 236v-237r, 17-VII-1716. Desconocemos si este libro llegó a realizarse, pero en 1736 el Cabildo volvió a ordenar la redacción de un ceremonial; véase ACCMM, AC-33, fol. 186v-187r, 4-VI-1736.

²⁵¹ El Cabildo ordenó a Peñaranda que hiciera el ceremonial en enero de 1751; véase ACCMM, AC-40, fol. 169v, 8-I-1751. El documento se conserva en ACCMM, Serie Ordo, Libro 2 (1751) y su título completo es *Diario manual de lo que en esta Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de México, se practica y observa en su altar, choro y demás que es debido hacer en todos y en cada uno de los días del año*; 202 fols. He localizado otra copia de este documento realizada por el mismo copista en Madrid, Biblioteca Nacional, Sala de Manuscritos, MS 12066.

hacerse una idea muy precisa del ceremonial seguido en la catedral mexicana a mediados del siglo XVIII²⁵².

El ciclo litúrgico diario está representado por el oficio y la misa, repitiéndose cada siete días con la interpretación completa del salterio. El oficio se divide en las ocho horas clásicas (maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas) cada una con su correspondiente hora de comienzo²⁵³. Al margen de las misas de aniversario, en la Catedral de México existían varios tipos de misas (misas dobles, conventuales, de prima, de renovación, de recodo, de gracias, de la Cena, de los Reyes, de Nuestra Señora) interpretadas a veces simultáneamente en el coro, altar mayor y capillas laterales²⁵⁴.

Al igual que ocurría en las catedrales españolas, el año litúrgico de México se estructuraba en torno a dos grandes ciclos: el temporal o propio del tiempo (trazado según la vida de Cristo) y el santoral o propio de los santos (consagrado a la conmemoración de los santos). Por tanto, el temporal era idéntico para todas las iglesias del orbe católico, mientras que el santoral admitía festividades locales. Los días de celebración de las fiestas de ambos ciclos podían ser fijos o móviles dependiendo de

²⁵² *Tabla de las assistencias*. Este documentado fue presentado de forma manuscrita al Cabildo por Ceballos en mayo de ese año, dándose orden de su impresión en julio; véase ACCMM, AC-43, fol. 221v-224v, 17-V-1758, y fol. 242v, 11-VII-1758.

²⁵³ *Prima*: 7:30 h. excepto el Sábado Santo que se entra media hora antes (7:00 h.). *Tercia*: 9:00 h. excepto cuando hay sermón que se entra media hora antes (8:30 h.). *Sexta*: tras la misa conventual que se dice después de Tercia, excepto cuando hay dos misas o aniversario solemne y en Cuaresma o vigilia, que es a las 8:30 h.; en los días de santos simples y ferias del tiempo pascual va antes de la misa. *Nona*: 15:00 h., excepto en Cuaresma que se dice antes de la misa última en las vigiliias y días de aniversario solemne o de extraordinaria solemnidad. *Vísperas*: después de Nona, aunque si sólo hay vísperas y no Nona comienzan a las 15:00 h. excepto en Cuaresma, que son por la mañana después de la última misa. *Completas*: después de vísperas y en tiempo de Cuaresma a las 15:00 h. *Maitines* y *Laudes*: si no son cantados se dicen “poco rato después de acabadas las vísperas” y si son cantados a las 16:00 ó las 18:00 h., según dotación, excepto los de Nochebuena (23:00 h.) y Resurrección (3:00 h.). Los aniversarios se interpretan después de Completas. El horario es similar al seguido en otra catedral hispanoamericana como la de Guatemala; véase Lemmon, “Reglas y estatutos del coro de la santa metropolitana iglesia de Santiago de Guatemala”, 303-4.

²⁵⁴ La misa de aniversario se celebra después de prima y si es solemne a las 9:00 h.; habiendo sermón se interpreta a las 8:30 h. La misa de gracias en días no votivos es a las 9:00 h. haya sermón o no; las demás misas rezadas tienen lugar después de Nona a las 9:30 h. Las misas y honras fúnebres son a las 9:00 h. y las misas de cabildo después de prima. Las misas de renovación de todos los Jueves, las misas de la capilla del Santo Cristo de los viernes de Cuaresma, y las misas de Nuestra Señora de todos los sábados del año tienen lugar antes de prima a las 7:00 h.

varias circunstancias²⁵⁵. En la Catedral de México había seis categorías de días festivos, de mayor a menor solemnidad: de primera clase, de segunda clase, dobles mayores, dobles, semidobles y simples. Esta división coincide con la clasificación de las fiestas establecida por los breviarios romanos de 1568 y 1602 y seguida, con ligerísimas adaptaciones, en las diócesis españolas²⁵⁶.

Una comparación de dos calendarios litúrgicos prácticamente contemporáneos de México (1751) y Sevilla (1760) permite extraer algunas conclusiones de interés²⁵⁷. El número de días en que había festividades ordinarias fijas es diferente (194 en el caso mexicano y unas 120 en el sevillano), debido quizá a la inclusión de las octavas e infraoctavas de las festividades principales y al mayor grado de detalle del calendario mexicano. Un análisis de los días de mayor solemnidad en ambas instituciones muestra que diez de las catorce festividades de primera clase del calendario mexicano coincidían con el de Sevilla²⁵⁸; en los cuatro casos restantes la divergencia se debía a la presencia de santos locales como San Felipe de Jesús (mártir mexicano muerto en Japón, 5 de febrero), San Hipólito y San Casiano (patronos de la ciudad de México, 13 de agosto), Santa Rosa de Lima (patrona de América, 30 de agosto) y Santa María de Guadalupe (patrona de México, 12 de diciembre)²⁵⁹. En el caso de las festividades de segunda clase, un 92 % de las presentes en el calendario mexicano eran comunes al calendario hispalense (veinticinco de veintisiete) mientras que un 76 % de las festividades dobles

²⁵⁵ Una clara explicación sobre las reglas del calendario litúrgico eclesiástico aparece en Asensio Palacios, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*, 142-68.

²⁵⁶ Harper, *The forms and orders of Western Liturgy*, 157. En el caso de la Catedral de Sevilla la división era similar si bien con denominaciones ligeramente distintas: días de primera clase, de segunda clase, doble mayor, doble –con aparato de 1ª ó de 2ª– y semidobles.

²⁵⁷ El documento sevillano lleva por título *Regla del coro y cabildo de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla y memoria de las procesiones y manuales que son a cargo de los señores Deán y Cabildo de ella* (Sevilla, 1760) y se conserva en el Archivo Municipal de Sevilla. Agradezco a la Dra. Rosa Isusi Fagoaga el haberme facilitado una copia del mencionado impreso para su estudio.

²⁵⁸ Se trata de la Epifanía del Señor (14 de enero), San José (19 de marzo), San Fernando (30 de mayo), Natividad de San Juan Bautista (24 de junio), San Pedro y San Pablo (29 de junio), Santiago Apóstol (25 de julio), Asunción de la Virgen (15 de agosto), Dedicación de la Catedral (31 de agosto en México, 11 de marzo en Sevilla), Todos los Santos (1 de noviembre) y Natividad de Jesucristo (25 de diciembre).

²⁵⁹ La Catedral de México fue la única institución que cambió la fiesta de Guadalupe al 12 de diciembre; en el resto de catedrales hispanoamericanas esta festividad se celebraba el día de la Natividad de la Virgen (8 de septiembre); véase Illari, “‘Recién nacida en Judea y aplaudida en Chuquisaca’: Guadalupe as identity in Baroque Bolivia”, *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8 (2000), 93.

mayores aparecían en el calendario andaluz (diecisiete de veinticinco)²⁶⁰. En síntesis, casi un 80 % de las festividades de mayor rango del año litúrgico mexicano (cincuenta y dos de sesenta y seis) formaban parte también del año litúrgico de la Catedral de Sevilla, un porcentaje, sin duda, elevado.

Otro elemento común en ambos calendarios era la existencia de nueve misas denominadas de aguinaldo, cantadas desde el 16 hasta el 24 de diciembre antes de prima, la advocación de ambas sedes catedralicias a la Asunción de la Virgen y la importancia concedida en México a festividades de gran arraigo en Sevilla como el Corpus Christi, la Virgen de los Remedios y la Virgen de la Antigua²⁶¹. La confirmación de la intensa relación litúrgica entre Sevilla y México la encontramos en un acuerdo capitular de 1775 cuando, al hacer el cuadernillo del rezo de ese año, se acordó “que se tenga presente el de la Catedral de Sevilla por incorporar los santos españoles”²⁶². Por otro lado, consta la existencia de autoridades eclesiásticas que trabajaron en ambas catedrales y que puede ayudar a explicar determinadas coincidencias²⁶³.

A la luz de lo comentado, Sevilla ocupa un lugar central dentro del calendario litúrgico seguido en México. Sin embargo, distintas evidencias sugieren que no fue, ni mucho menos, el único modelo ceremonial y litúrgico, sino que hubo influencia de otras instituciones peninsulares que, por distintas razones, también actuaron como modelos, como ocurrió con las catedrales de Granada y Santiago de Compostela en la

²⁶⁰ Las dos festividades de segunda clase no coincidentes son las de San Julián (28 de enero) y Santísima Trinidad (1 de marzo). Las ocho festividades dobles mayores que no coincidían eran, en su mayoría, las de santos patrones de la catedral menos principales (San Antonio Abad, 17 de enero; San Blas, 3 de febrero; San Gabriel, 18 de marzo; San Bernardo Abad, 21 de agosto; San Nicolás Tolentino, 10 de septiembre; y San Francisco Javier, 3 de diciembre) a los que se añaden el la Preciosa Sangre de Jesucristo (el miércoles posterior a la octava de San Pedro) y el Triunfo de la Santa Cruz (16 de julio). Otra divergencia se debía a la celebración de una misma festividad en días distintos según los centros como ocurre con la Cátedra de San Pedro, celebrada el 18 de enero en México y el 22 de febrero en Sevilla.

²⁶¹ *Diario Manual*, fol. 117r, *Regla de coro y cabildo*, fols. 146-147. Véase además Marroqui, *La ciudad de México*, 2:364-65, Montes Romero-Camacho, “La liturgia hispalense y su influjo en América”, 1-33; y Medianero Hernández, “La Gran Tecleciguata: notas sobre la devoción de la Virgen de la Antigua en Hispanoamérica”, 365-80.

²⁶² ACCMM, AC-53, fols. 59v-60r, 28-VII-1775.

²⁶³ Uno de los casos más emblemáticos es el de Juan Antonio Vizarrón, quien fue canónigo y deán de la Catedral de Sevilla durante 15 años hasta que en 1729 fue nombrado Arzobispo de México; véase Rubio Merino, “El Arzobispo Virrey Vizarrón y el cabildo de la Catedral de Sevilla”, *I Jornadas de Andalucía y América*, 2:115-33.

organización y estructuración de los cargos musicales. A ellas se deben añadir las disposiciones pontificias y reales como la ceremonia de las Cuarenta Horas que en 1654 se incorporó al calendario catedralicio a petición expresa del Virrey Duque de Albuquerque, siguiendo los pasos de Felipe IV, quien la había instituido en la Real Capilla en 1639²⁶⁴. Un acuerdo capitular de 1717 informa del hermanamiento de los cabildos de la Catedral de México y la de Zaragoza, una acción que quizá pudo tener consecuencias para la liturgia mexicana, entre ellas la consideración de El Pilar como festividad doble²⁶⁵. Otro acuerdo de ese mismo año amplía el número de instituciones peninsulares relacionadas litúrgicamente con la Catedral, ya que se alude a la entrega al maestro de ceremonias de la Catedral de diversas cartas llegadas desde España con la descripción de lo que se hace en honras y vísperas de difuntos de pontifical en las catedrales de Toledo, Sevilla, Santiago de Compostela, Burgos, Zaragoza, Córdoba, Barcelona, Tarragona, Oviedo y Gerona²⁶⁶. En 1743 el deán de la Catedral de México propuso al Cabildo el seguimiento de la práctica de la Catedral de Granada en relación a la interpretación del ‘Miserere’ el Miércoles Santo²⁶⁷ y en la década de 1760 Ignacio de Jerusalem reconocía ante el Cabildo que la capilla de la Catedral de México era la única del virreinato acreedora del título de “Real Capilla” con los mismos privilegios que las catedrales de Toledo y Sevilla. Sin embargo, el músico Antonio Portillo se veía legitimado, siguiendo la práctica de la Universidad de Salamanca, para crear una capilla

²⁶⁴ Véase Marroqui, *La ciudad de México*, 2:365-66. Las implicaciones musicales de esta festividad han sido estudiadas por Rodríguez, “Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas”, *Revista Portuguesa de Musicología*, 7-8 (1997-98), 31-46; y *Música, poder y devoción*, 1:395-421.

²⁶⁵ ACCMM, AC-29, fol. 63v, sin día-VII-1717.

²⁶⁶ ACCMM, AC-29, fol. 54r-v, 28-VI-1717.

²⁶⁷ ACCMM, AC-36, fol. 165r, 9-IV-1743: “Después propuso el señor deán que en la Iglesia de Granada y en otras de España se acostumbra que los Miércoles Santos después de acabadas las tinieblas se rezaba para su finalización el salmo Miserere al que asistían todos los capitulares y que después se cantaba por la música con toda solemnidad dicho salmo al que asistían los señores que querían, pues ya con el rezado habían cumplido con el coro, que lo mismo se podía hacer en esta Santa Iglesia y que con eso no se apresuraría la capilla y asistirían al Miserere cantado los señores que gustasen, que habiéndose oído se resolvió que se ejecute como propuso el señor deán y que se avise al apuntador por el presente secretario”.

propia en la Universidad de México, y así no tener que depender de la capilla catedralicia²⁶⁸.

En el campo de las tradiciones de canto, tampoco cabe hablar de un modelo exclusivo. Si bien la referencia era al seguimiento de “la costumbre de Sevilla” y, desde principios del siglo XVII, la alusión a la “canturía” toledana²⁶⁹, cada sochantre y cada maestro de capilla llegado desde la Península traía consigo un bagaje musical, litúrgico y ceremonial que era distinto en función de los lugares donde se había formado o había ejercido con anterioridad a su llegada a México, lo que generaría una verdadera variedad de “canturías”²⁷⁰. Todo ello dio lugar al desarrollo de un estilo propio de interpretación que no es fácilmente definible pero que aparece de forma soslayada a lo largo de la documentación y que también se menciona en las grandes instituciones peninsulares como la Catedral de Toledo²⁷¹. Así, cuando en 1764 se contrató a Raimundo Mercadal como sochantre, el Cabildo señaló que lo único que le faltaba a este músico era descansar del viaje e irse haciendo al temperamento del país, “pues cuando ha hecho demostración ha regido bien el coro y en la práctica adquirirá la peculiar de éste, que hasta ahora es lo que le falta para ser un perfecto sochantre”. Años después, en 1796, Antonio Juanas indicaba que el recién llegado organista Magín Ginesta debía aprender “los usos (para él nuevos) de este coro”²⁷².

La importancia de México como institución rectora de la práctica litúrgica y ceremonial en Nueva España y Filipinas viene avalada por las solicitudes de información recibidas desde diversas catedrales en las que se solicitaba información. En

²⁶⁸ Pope, “Documentos relacionados con la historia de la música en México existentes en los Archivos y Bibliotecas españolas [I]”, *Nuestra Música*, 21 (1951), 15 y 19. En la Catedral de Valladolid (México) el cantor Blas Rodríguez de Celada fue contratado en 1612 para que enseñase “canto llano teoría y práctica con toda la perfección del arte de Salamanca y Alcalá de Henares”; véase Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 135.

²⁶⁹ En 1602, el maestro de capilla Juan Hernández daba cuenta al Cabildo de que había completado un libro con lamentaciones según la canturía de la Catedral de Toledo; véase ACCMM, AC-4, fol. 279v-280r, 2-IV-1602. Desconozco si este volumen ha sobrevivido.

²⁷⁰ En la Catedral de Lima se alude expresamente a los cantos del Monasterio de El Escorial y de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres), e incluso a otra catedral americana, la de Bogotá; véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:265-66.

²⁷¹ Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 201, 215 y 228, donde se recogen expresiones similares a las encontradas en México (“al estilo de cantar aquí”, “modo de cantar acá”).

²⁷² ACCMM, AC-47, fol. 58v-59r, 22-XII-1764; y ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 5, 5-IX-1796.

1722, Francisco Galindo escribió a la Catedral de México en nombre de la Catedral de Mérida (Yucatán) solicitando información sobre “la forma y tono que se cantan las horas menores por los señores capitulares”; el Cabildo mexicano pidió al maestro de capilla y a los dos sochantres que diesen respuesta por escrito. En 1739 el Obispo de Oaxaca Tomás Montaña manifestó al Cabildo mexicano sus dudas sobre determinadas ceremonias costumbres, solicitando información para su seguimiento en Oaxaca²⁷³. A mediados del siglo XVIII, el maestro de ceremonias de la Catedral de Guadalajara pidió información al de México sobre las ceremonias con el Virrey y Real Audiencia por ser el de la Metropolitana “mi maestro y el de todos los de las santas iglesias catedrales de estos reinos”. En 1795 la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe de México envió al Cabildo catedralicio el directorio de fiestas para su revisión²⁷⁴. En su testamento, el maestro de capilla guatemalteco Manuel José de Quirós († 1755) pidió ser enterrado con el hábito de San Francisco y encima sotana y sobrepelliz, tal y como se hacía con el maestro de capilla de México. Los estatutos de la Catedral de Manila, publicadas en 1771, aludían a las constituciones de la Catedral de México al hablar de las asistencias obligatorias de los cantores²⁷⁵. Estas peticiones muestran el importante papel adquirido por la Catedral de México durante el siglo XVIII como modelo y referente litúrgico y ceremonial para el resto de sedes diocesanas, un papel similar al que tuvo la Catedral de Sevilla durante las primeras décadas del siglo XVI.

3. Entre los edictos y el nombramiento directo: sistemas de acceso de los músicos a la Catedral de México

El estudio de los procedimientos de acceso a prebendas musicales y el grado de estabilidad en determinados puestos es otro de los parámetros a evaluar para entender las variantes adquiridas por el modelo catedralicio hispano en el Nuevo Mundo. Aunque el estudio de los sistemas de acceso está directamente relacionado con la circulación de los músicos y su contexto social y familiar, el examen de los procedimientos de

²⁷³ ACCMM, AC-30, fol. 61v, 20-XI-1722; y ACCMM, AC-35, fol. 110v, 18-IV-1739.

²⁷⁴ ACCMM, Ordo, Libro 5, sf., ca. 1750; y ACCMM, AC-58, fol. 209r, 26-VIII-1795.

²⁷⁵ Véase Stevenson, “Guatemala Cathedral to 1803”, *IAMR*, 2/2 (1980), 43; e Irving, *Colonial musical culture in Early Modern Manila*, capítulo 5. Agradezco a David Irving el permitirme consultar su Tesis Doctoral con anterioridad a su lectura.

provisión de vacantes musicales, desde una óptica estrictamente institucional, puede arrojar información de interés. Por ello, en esta sección prestaré atención a los sistemas para la provisión de maestro de capilla, cantores e instrumentistas durante el período virreinal a partir de la documentación disponible. Esta visión sintética a lo largo de tres siglos permitirá determinar las semejanzas y diferencias en este punto entre México y la metrópoli, a la que continuamente se volvían los ojos para asuntos musicales.

Uno de los procedimientos más comunes en las catedrales españolas para la selección del personal al servicio de la institución, incluidos los músicos de la capilla – desde el maestro y el organista hasta los infantes pasando por los cantores y los ministriles– era el envío de edictos a otras instituciones anunciando las vacantes y precisando las condiciones de los opositores, el salario y características de la prebenda y el plazo de presentación²⁷⁶. El número de edictos enviados, el ámbito geográfico que éstos cubren, el número de aspirantes y su procedencia más o menos lejana puede interpretarse como un síntoma de la importancia de cada institución²⁷⁷. Pero ¿hasta qué punto este sistema de provisión de plazas mediante edictos y oposición se siguió en las catedrales hispanoamericanas?; es más, ¿hasta qué punto se siguió como norma general en las propias catedrales españolas? No es posible pronunciarse definitivamente, ya que faltan estudios de base sobre muchas instituciones tanto españolas como novohispanas. Sin embargo, un análisis de lo acaecido en la Catedral de México en relación al maestro de capilla por un lado y los cantores y los instrumentistas por otro y su relación con lo sucedido en instituciones peninsulares permite extraer algunas conclusiones de interés.

²⁷⁶ El tema de las oposiciones a plazas musicales ha sido abordado por multitud de investigadores, de tal manera que raro es el trabajo sobre catedrales que no toca este punto. Entre otras aportaciones específicamente centradas sobre el tema, véase Artero, “Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII”, *AnM*, 1 (1946), 191-202; Bourligueaux, “Unas oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Oviedo”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 69 (1970), 3-17; Villanueva Abelairas, “Unas oposiciones a organista en la Catedral de Mondoñedo (Lugo)”, *RMS*, 6/1-2 (1983); 565-70; Jiménez Cavallé, “La oposición al magisterio de capilla de la Catedral de Jaén en 1711”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 147 (1993), 235-51; y Rodríguez, “...*En virtud de bulas y privilegios apostólicos*”. Sobre oposiciones novohispanas, véase Estrada, “Las oposiciones al maestro de capilla de la Catedral de México”, *Revista del Conservatorio*, 6 (1964), 11-12; y Brill, “The Oaxaca Cathedral *Examen de oposición*: the Quest for a Modern Style”, *LAMR*, 26/1 (2005), 1-22. Muchas monografías catedralicias presentan documentación sobre oposiciones; véanse, por ejemplo, las numerosas referencias contenidas en Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*, 2:370-71. Abundante documentación relativa a las oposiciones aparece reseñada o transcrita en los catálogos y documentarios sobre catedrales españolas; véase, por ejemplo, López-Calo, *La Música en la Catedral de Palencia*, 2:594-98, 600-3; y *La música en la Catedral de Santiago*, 4:269-80, 10:181-249 y 11:11-209.

²⁷⁷ Torrente, “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna”, *Artígrama*, 12 (1996-1997), 230.

3.1. Magisterio de capilla

La casuística que podía implicar la elección de un maestro de capilla solía ser muy variada. Como norma general y si no había un candidato apetecible a la vista, los cabildos catedralicios solían emplear el clásico sistema de oposición libre arriba explicado²⁷⁸. En el caso de la Catedral de México, durante el siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII las Actas Capitulares no registran la emisión de edictos convocatorios para el magisterio de capilla ni he localizado ningún expediente de oposición de esa época, lo que sugiere que el Cabildo de la Catedral de México nombró de forma directa al candidato que creía más idóneo para el puesto de maestro de capilla. El Cabildo era plenamente consciente de que los edictos no garantizaban la elección del mejor candidato y cuando en 1654 se acordó poner edictos con término de cuarenta días para proveer el magisterio de capilla y la organistía de la Catedral de México vacantes por la muerte de Pérez Ximeno, el canónigo Simón Beltrán Esteban de Alzate señaló la conveniencia de revocar dichos edictos y nombrar directamente al sujeto que pareciese más conveniente. Una semana después, el Cabildo descartó el envío de edictos “por las conveniencias que se siguen a la fábrica y en especial de lo que se le ahorra de renta”²⁷⁹. Efectivamente, la convocatoria mediante edictos aumentaba los costos del proceso, ya que era necesario pagar los costos por la impresión y envío de edictos, la retribución a los miembros del tribunal si procedían de otras catedrales, así como una compensación como ayuda de costa a los aspirantes venidos de fuera que no lograban la plaza²⁸⁰.

Los canónigos de la Catedral de México evitaron siempre que pudieron la provisión del magisterio de capilla mediante edictos y trataron de buscar al mejor candidato sin necesidad de recurrir a una oposición formal. De hecho, diecisiete de los veinte maestros de capilla de la Catedral de México activos entre 1539 y 1823 fueron

²⁷⁸ Como suele ocurrir, hay excepciones a la norma. Los cuatro primeros maestros de capilla activos en el siglo XVII en la Catedral de Santiago de Compostela (Carreira, Vicente, Jalón y Pontac) fueron elegidos sin oposición previa; en el caso compostelano, los estatutos recogen explícitamente, además de la posibilidad de los edictos, el derecho del Cabildo a llamar expresamente al candidato de su conveniencia; véase Alén Garabato, “El cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿músicos “italianizados” o músicos italianos?” (1767-1770)”, *Nassarre*, 9/1 (1993), 10.

²⁷⁹ ACCMM, AC-12, fol. 37v, 14-IV-1654 y fol. 40v, 21-IV-1654.

²⁸⁰ Es interesante recordar que los edictos capitulares no siempre eran convocatorios; a veces podían ser simplemente informativos, con la idea de dar a conocer o recordar una determinada información; véase, por ejemplo, ACCMM, Edictos, Caja 1, Expediente 61, 6-IV-1677, en el que se recuerda a capellanes y músicos su obligada asistencia al coro en Semana Santa.

designados directamente sin mediación de oposición alguna. El Cabildo se vio obligado a convocar oposiciones formalmente sólo en aquellos casos en que ninguno de los candidatos locales disponibles era de su agrado. Un repaso a las circunstancias y aspirantes de estas oposiciones muestra el escaso éxito de esta fórmula, tan extendida en las catedrales españolas.

Parece que la primera convocatoria de maestro de capilla en la Catedral de México mediante edictos tuvo lugar a la muerte de López Capillas en 1674, si bien sólo existen referencias indirectas sobre ella²⁸¹. La primera de las convocatorias con edictos y presentación formal de candidatos de la que se conserva documentación no tuvo lugar hasta 1682, cuando se inscribieron tres opositores, Nicolás Marín, Agustín de Leiva y Juan de Zúñiga Coronado, estos dos últimos músicos de la Catedral de México²⁸². Al igual que ocurre con la convocatoria de 1674, desconocemos si estas oposiciones llegaron a realizarse finalmente y si llegó a presentarse otro opositor de tan sólo catorce años llamado Juan Mansilla, presentado por su propio maestro, el peninsular Gerónimo de Quirós²⁸³; todo parece indicar que los ejercicios no llegaron a completarse y que el Cabildo ratificó a Juan Coronado, quien había sido nombrado con anterioridad²⁸⁴.

²⁸¹ Las Actas Capitulares de esos años no aportan ninguna información sobre la convocatoria de edictos ni los ejercicios de oposición, pero sabemos que se celebraron gracias a un memorial de Guillermo de Carvajal. Este músico, que ejerció como teniente de la capilla y ayudante compositor de López Capillas, afirmó en un memorial de 1691 haber concurrido a las oposiciones convocadas mediante edictos en 1674 y no ser elegido: “[...] habiendo vacado dicho magisterio por muerte del dicho racionero [López Capillas] se sirvió poner edictos e hice oposición [...]”; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 4-IX-1691. Desconocemos los detalles de estas oposiciones, así como los nombres de los restantes aspirantes, si es que los hubo.

²⁸² ACCMM, AC-21, fol. 131r, 10-IV-1682. No he localizado el expediente de esta oposición; el nombre de los candidatos lo aporta Estrada, “Clásicos de Nueva España (ensayo histórico sobre los maestros de capilla de la Catedral de México) [I]”, *Schola Cantorum. Revista de Cultura Sacro Musical*, 7/6 (1945), 90-91. Con anterioridad, Leiva había servido en la Catedral de México, había opositado sin éxito al magisterio de capilla de Puebla en 1679, y había pasado por las catedrales de Guadalajara y Valladolid; véase Stevenson, *Christmas Music from Baroque Mexico*, 61; y Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 239, nota 91.

²⁸³ Se ha conservado la carta por medio de la cual Gerónimo de Quirós, maestro de capilla de Jesús Nazareno y anteriormente maestro en la Parroquia de Nueva Veracruz, presentó a concurso a su discípulo Mansilla. El documento es particularmente interesante porque Quirós indica incluso los ejercicios que debían realizarse, tal y como él lo había visto en varias catedrales de España: 1) echar contrapunto de concierto sobre un canto llano; 2) hacer demostración de los cuatro géneros del contrapunto sobre ese canto llano o sobre otro –compasillo, compás mayor, sesquiáltera y triple–; 3) a partir de las cuatro voces de un libro de polifonía componer cuatro bajos y después cuatro tiples; 4) echar una tercera voz en todas las voces excepto en la de bajo; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 12-V-1682 (APÉNDICE 1, D33). Mansilla sirvió en la Catedral de Guadalajara y también en la de Valladolid, donde pretendió un puesto *ca.* 1681 y fue contratado como organista en 1690; véase Mazín Gómez, *El Cabildo*

Las oposiciones de 1688 fueron las más concurridas de la historia de la Catedral, registrando cinco aspirantes²⁸⁵: Antonio de Salazar, maestro en la Catedral de Puebla, Miguel Mateo de Dallo Lana, maestro de capilla en Sevilla que venía a México vía Honduras²⁸⁶, José Gutiérrez, músico de la capilla mexicana, el seise Juan Téllez Xirón, futuro organista de la Catedral, y José García, este último de procedencia desconocida, resultando ganador el primero de los cinco²⁸⁷. A la muerte de Salazar en 1715 se convocaron nuevamente los ejercicios de oposición. Tras el envío de los correspondientes edictos a las iglesias sufragáneas concurren dos candidatos: Manuel de Sumaya, organista de la Catedral de México, y Francisco de Atienza Pineda, maestro de capilla de la Catedral de Puebla que con anterioridad había servido como sochantre en la de México. Tras la realización de las pruebas fue nombrado Sumaya, regresando Atienza a su magisterio en Puebla²⁸⁸.

Catedral de Valladolid de Michoacán, 239, nota 91; y Mazín Gómez y otros, *Archivo Capitular de Administración Diocesana Valladolid-Morelia*, 2, acuerdo 3481.

²⁸⁴ ACCMM, AC-21, fol. 134r, 12-V-1682, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2. En las Actas Capitulares, muy escuetas para estos años, no he encontrado referencias a la realización formal de los ejercicios de oposición ni tampoco el expediente de oposición. En otro memorial de Guillermo de Carvajal fechado en 1700 este músico señaló que se había ofrecido como maestro de capilla por la muerte de Coronado, si bien el Cabildo eligió a Agurto Loaysa; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 8-I-1700.

²⁸⁵ La asistencia de cinco opositores muestra un nivel de concurrencia similar al de otras catedrales españolas: a las oposiciones al magisterio de Oviedo de 1680 y a las de Zamora de 1710 se presentaron cuatro aspirantes y a las de Sigüenza de 1688 siete; a las oposiciones al magisterio de Valladolid (México) en 1690 concurren también cinco opositores y a las de Puebla de 1679 al menos cuatro; véase Arias del Valle, “El Magisterio de Capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVII (1597-1723)”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 92-93 (1978), 203; Rodríguez, “...En virtud de bulas y privilegios apostólicos”, 415; Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*, 1:246; Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid*, 240; y Pérez Ruiz, “Aportes metodológicos para una investigación sobre música colonial mexicana”, *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*, 3 (2002) [<http://sociedadvenezolanamusicologia.com.ve>]

²⁸⁶ Dallo y Lana fue nombrado maestro de capilla en Puebla en diciembre de ese año; véase Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”, en Estrada (ed.), *La música en México. 1. Historia. 2. Período virreinal (1530-1810)*, 65. Dallo Lana ejerció como maestro de capilla en la Colegiata del Salvador de Sevilla entre 1680 y 1686, año en que fue despedido por su mal comportamiento, pasando a servir como maestro de capilla a la iglesia parroquial de San Miguel de Sevilla; véase Gutiérrez Cordero, *La Música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*, a quien agradezco el envío de esta información.

²⁸⁷ ACCMM, AC-22, fol. 304v, 15-VI-1688, fol. 312r, 3-VIII-1688, fol. 313r, 18-VIII-1688, fol. 315r, 25-VIII-1688. Una síntesis del desarrollo de estos ejercicios aparece en Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, 64-65 y 90.

²⁸⁸ ACCMM, AC-28, fols. 101r-v, 2-IV-1715, fols. 106v-107r, 7-V-1715, fols. 112v-113r, 7-VI-1715. Se ha conservado un ejemplar del edicto, así como el informe del organista Juan Téllez Xirón, uno de los miembros del jurado; véase ACCMM, Edictos, Caja 2, Expediente 37 y Correspondencia, Caja 23,

Desde la década de 1740, y frente a lo que ocurrió en las convocatorias reseñadas hasta ahora, el Cabildo de la Catedral de México tuvo verdaderos problemas en la provisión del magisterio de capilla. Los siguientes edictos se fijaron justamente en septiembre de 1740 después de un año de ausencia de Sumaya, ampliando el término hasta los tres meses, “para que llegue a noticia de todo el reino y haya bastante concurso”²⁸⁹. Las predicciones del Cabildo no pudieron ser más desafortunadas. Tras más de seis meses esperando, en marzo del año siguiente “no habían comparecido opositores por no haberlos en el Reino suficientes”, por lo que el Cabildo mexicano acordó escribir a la Catedral de Sevilla para que remitiese algún sujeto apto²⁹⁰; entretanto, nombraron al músico Domingo Dutra de forma interina, cuyo magisterio se alargó durante diez años. Las siguientes oposiciones convocadas mediante edictos tuvieron lugar en 1750 y su concurrencia no fue mucho mayor, ya que sólo se presentó un aspirante, Ignacio Jerusalem²⁹¹. El curioso expediente de oposición, particular en sí mismo al someter a examen a un único aspirante y de probada valía, muestra los problemas de comunicación entre el músico italiano y el tribunal, pues “en muchas cosas ni el examinado entendía lo que se le preguntaba ni los examinadores lo que él les respondía, viéndose en la precisión uno de nosotros [de los miembros del tribunal] algo inteligente de la lengua italiana a traducir las preguntas y las respuestas”²⁹². Pese a estas dificultades, Jerusalem quedó nombrado en el cargo por su suficiencia, al componer en corto tiempo los ejercicios de contrapunto y el villancico con voces e instrumentos.

Expediente 2, 1-VI-1715. Véase también Stevenson, “Atienza y Pineda, Francisco de”, *DMEH*, 1:843. Atienza sabía que el Cabildo mexicano tenía una secreta preferencia por el candidato de la institución, Sumaya, por lo que pidió transparencia en el proceso selectivo, indicando que “sean los exámenes en parte pública”; véase ACCMM, AC-28, fol. 108v, 17-V-1715. Sumaya adaptó mejor la letra al villancico “de precisión” y fue elegido.

²⁸⁹ ACCMM, AC-35, fol. 201r, 13-IX-1740.

²⁹⁰ ACCMM, AC-35, fols. 248v-249r, 28-III-1741. José Gavino Leal, maestro de capilla de la Catedral de Valladolid, manifestó su deseo de presentarse a las oposiciones, pero finalmente declinó sus intenciones por no alcanzarle el salario “para la deuda, decencia y costos cuantiosos de esta corte”, desistiendo formalmente. Sobre la carrera de este músico, véase el Capítulo II.

²⁹¹ ACCMM, AC-40, fols. 85v-86v, 7-VII-1750 y Canonjías, leg. 1, 31-VII-1750. Se ha conservado una copia de los edictos; véase Edictos, Caja 4, Expediente 43.

²⁹² El expediente de esta oposición con los informes del tribunal puede verse en ACCMM, Canonjías, leg. 1, sf. (1750).

Con la muerte de Jerusalem en 1769, el Cabildo nombró al entonces segundo maestro, Mateo Tollis de la Roca, como maestro interino²⁹³. Sin embargo, pronto se detectaron las limitaciones de este músico, acusado de plagio y de no saber ni echar el compás, por lo que trataron de buscarle sustituto en tres ocasiones, en todas ellas de forma infructuosa. La primera se produjo en 1770, el mismo año del nombramiento de Tollis de la Roca, cuando el canónigo Arribarrojo propuso traer como maestro de capilla a Antonio Ripa, entonces maestro de la Catedral de Sevilla. Arribarrojo conoció a Ripa en Madrid mientras dirigía la capilla de las Descalzas Reales y, a su paso por Sevilla para embarcarse a México, el canónigo volvió a verse con Ripa, quien mostró su disponibilidad de pasar a la capital novohispana²⁹⁴. La propuesta de Arribarrojo fue discutida por los canónigos; dos días después, el Cabildo confirmó el nombramiento de Tollis de la Roca de forma interina, mientras que sobre la propuesta a Ripa no hubo resolución formal.

Con el paso del tiempo, la posibilidad de traer a Ripa desde Sevilla se fue diluyendo, por lo que el Cabildo, descontento con la ineptitud de Tollis de la Roca, se planteó por segunda vez la posibilidad de reemplazarlo, convocando oposición mediante edictos y nombrando interinamente como maestro de capilla a un músico capacitado, el maestro de canto de órgano Manuel Andreu²⁹⁵. Sin embargo, el propio Cabildo era consciente de las dificultades para encontrar un sujeto apto “pues no se sabía que lo hubiese en este reino y solicitado en el de España las había gravísimas”, y se lamentaba de que “esta Santa Iglesia tenía muchísima música muy buena y particularmente la compuesta por su maestro Jerusalem y que lo que necesitaba era quien la supiese distribuir y dirigir teniendo para ello la debida aptitud y suficiencia que es la que le falta

²⁹³ Otras catedrales hispanoamericanas durante esa década también tuvieron problemas para la provisión estable del magisterio de capilla, nombrando de forma interina a músicos de la capilla; véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:114; y Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 65-66.

²⁹⁴ ACCMM, AC-50, fols. 208v-209r, 5-VII-1770 (APÉNDICE 1, D71), y fol. 210r, 7-VII-1770. El propio Arribarrojo señaló lo viable de su propuesta al estar como canónigo en la Catedral de Sevilla Ignacio Ceballos, antiguo chantre de la Catedral de México.

²⁹⁵ ACCMM, AC-52, fol. 3v, 9-I-1773.

al maestro”²⁹⁶. Sin embargo, tampoco se localizó el recambio adecuado y Tollis de la Roca continuó en el cargo.

A principios de 1778 el Cabildo discutió la posibilidad de nombrar a un músico peninsular llegado a México cuyas composiciones habían agradado a algunos capitulares: Cayetano Echevarría²⁹⁷. Echevarría contaba incluso con la recomendación de fray Martín de Cruzalaegui, otro músico español que asesoró al Cabildo sobre el estado de los órganos catedralicios y los diferentes proyectos presentados²⁹⁸. Sin embargo, Echevarría no se presentó formalmente al Cabildo hasta un año después, y lo hizo como maestro de infantes y no como maestro de capilla, por lo que Tollis de la Roca continuó ejerciendo interinamente su plaza hasta su muerte en 1781.

En 1782 volvieron a convocarse edictos al magisterio de capilla con término de seis meses por la muerte de Tollis de la Roca, presentándose tres aspirantes: Mariano Mora, Juan Ruiz Guadiana, ambos músicos de la Catedral de Puebla, y Juan Baptista del Águila, organista de la propia Catedral de México. Tras los protocolarios ejercicios, el jurado determinó que ninguno de los opositores tenía la suficiencia necesaria para ocupar el puesto, siendo confirmado en el cargo de maestro interino el músico y capellán de erección Martín Bernárdez de Rivera, ya nombrado el año anterior²⁹⁹. La incertidumbre de la década de 1770 con Tollis de la Roca volvía a repetirse en la década siguiente con Bernárdez de Ribera. Éste permaneció en el cargo hasta que en 1791 solicitó al Cabildo que le relegase de sus funciones a causa de su avanzada edad. Tras dos magisterios interinos que ocuparon más de veinte años, el Cabildo no estaba dispuesto a nombrar otro maestro de tránsito por lo que, sin llegar a publicar edictos,

²⁹⁶ ACCMM, AC-52, fol. 101r, 7-I-1774. La preocupación del Cabildo tenía su fundamento; a las oposiciones para el magisterio de Oaxaca convocadas poco antes, en 1779, no acudió ni un solo aspirante; véase Brill, *Style and Evolution in the Oaxaca Cathedral*, 260. En general en la catedral oaxaqueña los mejores maestros fueron elegidos sin oposición (“three of the greatest musicians to hold the chapelmastership in Oaxaca were not the result of an *examen*”); véase Brill, *Style and Evolution in the Oaxaca Cathedral*, 262.

²⁹⁷ ACCMM, AC-54, fols. 22v-23r, 14-I-1778. La carrera de Echevarría será examinada en el Capítulo II.

²⁹⁸ El informe de Cruzalaegui se encuentra transcrito en las Actas Capitulares; véase ACCMM, AC-52, fols. 201v-203r, 16-VIII-1774.

²⁹⁹ ACCMM, AC-54, fol. 194r, 5-IX-1781; AC-55, fols. 13v-14r, 8-I-1782; fols. 38v-39r, 18-VI-1782; fol. 45r, 30-VII-1782; y fol. 68r, 9-I-1783. Véase el edicto convocatorio original en ACCMM, Edictos, Caja 6, Expediente 5, y los dictámenes de Juan Antonio Argüello y Miguel Caballero Leal en Correspondencia, Caja 25, Expediente 2.

pidió a su agente en la corte que buscara un maestro de capilla para la Catedral, siendo el elegido Antonio Juanas. La Tabla 1.7 sintetiza las oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de México.

Tabla 1.7: Convocatorias mediante edictos del magisterio de capilla de la Catedral de México durante la época virreinal (ACCMM, AC y Correspondencia).

<i>Año edictos</i>	<i>No. aspirantes</i>	<i>Nombres</i>	<i>Ganador</i>
1674	1/¿2?	Guillermo de Carvajal, ¿José de Agurto Loaysa?	¿Desierta? / ¿José de Agurto Loaysa?
1682	3/¿4?	Nicolás Marín, Agustín de Leiva, Juan de Zúñiga Coronado, ¿Juan Mansilla?	Juan de Zúñiga Coronado
1688	5	Antonio de Salazar, Miguel Mateo de Dallo Lana, José Gutiérrez, Juan Téllez Xirón y José García	Antonio de Salazar
1715	2	Manuel de Sumaya, Francisco de Atienza Pineda	Manuel de Sumaya
1740	0	—	Desierto
1750	1	Ignacio Jerusalem	Ignacio Jerusalem
1782	3	Mariano Mora, Juan Ruiz Guadiana y Juan Baptista del Águila	Desierto

La Tabla 1.7 muestra cómo, comparativamente con otros centros, en la Catedral de México se celebraron pocas oposiciones y las que se hicieron mostraron un bajo nivel de concurrencia y un marcado localismo, acentuado durante el siglo XVIII, época de mayor internacionalización de la capilla como colectivo. De las siete oposiciones convocadas mediante edictos durante casi trescientos años sólo hubo dos realmente efectivas de las que salieron electos Salazar (1688) y Sumaya (1715), pues las convocatorias de 1682 y 1740 no sirvieron de mucho (en la primera se ratificó al maestro Zúñiga Coronado y en la segunda no hubo aspirantes), las de 1674 y 1750 parece que sólo contaron con un pretendiente (en el caso de la convocatoria de 1750 es seguro) y la de 1782 quedó desierta y sólo sirvió para comprobar la ineficacia de los candidatos³⁰⁰.

³⁰⁰ Esta misma tendencia se aprecia en algunas catedrales españolas, al menos durante el siglo XVIII. Aunque por causas totalmente distintas, las catedrales de Jaca, Pamplona y Cádiz sólo celebraron una única oposición a maestro de capilla a lo largo del siglo XVIII; en Toledo no hubo ninguna oposición al magisterio de capilla en el siglo XVIII; véase Marín, M. A., *Music on the margin*, 92; Gembero Ustároz, *La música en la Catedral de Pamplona*, 1:88; Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:385-86; y Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 103-15. Sin embargo, esta falta de oposiciones no es generalizada. En ese mismo período hubo cuatro oposiciones en las catedrales de Oviedo y Segorbe;

Los maestros de capilla de la Catedral de México se eligieron mediante nombramiento directo o, en los casos comentados, previa oposición. Resulta llamativo que en ningún caso se empleasen otros dos sistemas habitualmente presentes en la provisión del magisterio de capilla en las catedrales españolas cuando no se utilizaba el sistema de edictos-oposición: el sistema de informes y el sistema de envío de obras. En el primer procedimiento, un maestro de prestigio dirigía al cabildo un informe en el que avalaba la suficiencia del aspirante, generalmente su discípulo, a quien recomendaba para el cargo. A veces, la elección de un maestro únicamente se realizaba a partir de los informes recibidos³⁰¹. En otros casos, el nombramiento se realizaba a instancias de una autoridad eclesiástica o nobiliaria, mostrando el potencial peso y la influencia de las recomendaciones³⁰². El segundo procedimiento consistía en el envío de obras compuestas por los diferentes aspirantes desde su lugar de origen; tras su estudio e interpretación, el tribunal proponía a los más hábiles y el Cabildo elegía por votación a uno entre ellos³⁰³. En el caso de la Catedral de México, y siempre partiendo de la documentación consultada, no se empleó el sistema de elección mediante envío de composiciones ni tampoco el de informes de recomendación; ninguno de sus maestros de capilla fue expresamente recomendado por un maestro de otra catedral. De hecho, el

véase Quintanal, *La música en la Catedral de Oviedo*, 101-5; y Capdepón Verdú, “La capilla de música en la Catedral de Segorbe en el siglo XVIII”, *AnM*, 53 (1998), 191-224.

³⁰¹ Por ejemplo, Cristóbal de Isla fue nombrado maestro en la Catedral de El Burgo de Osma (Soria) en 1614 gracias al informe de Sebastián López de Velasco. De hecho, durante la mayor parte del siglo XVII el magisterio soriano se proveyó en virtud de los informes de maestros influyentes activos en el área castellana; véase Palacios Sanz, “Movilidad y circulación de maestros de capilla y organistas en la Catedral de El Burgo de Osma (Soria)”, en Lolo Herranz (ed.), *Campos Interdisciplinares de la Musicología*, 911-18.

³⁰² Así, Alonso Rodríguez de Torices fue elegido maestro de capilla en Sigüenza en 1683 por recomendación expresa del obispo; Tomás Micieces *el menor* fue nombrado maestro en la Colegiata de Castellar de Santisteban (Jaén) a propuesta de Dorotea de Austria, una dama madrileña relacionada con el patrón de la Colegiata; y Juan Páez fue designado maestro de capilla en Oviedo a petición del Conde de Campomanes; véase Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*, 1:215; Marín López, J., “Música y patronazgo musical en Castellar (Jaén) en tiempos de Tomás Micieces II, 1679-1685”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 187 (2004), 558-89; y Quintanal, *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, 104-5.

³⁰³ Este sistema fue el empleado en la Catedral de León durante el siglo XVIII; véase Casares Rodicio, “La Música en la Catedral de León, maestros del siglo XVIII y catálogo musical”, *Archivos Leoneses*, 67 (1980), 9. Así se eligió también a Manuel Martínez Delgado como maestro de capilla de la Catedral de Málaga en 1732, si bien su prematura muerte hizo que se nombrase a Juan Francés de Iribarren al año siguiente, que había quedado en el segundo lugar tras el examen de las obras enviadas; véase Llordén, “Notas históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga (1641-1799)”, *AnM*, 20 (1965), 145-46.

magisterio de mayor prestigio en todo el Virreinato era precisamente el de la Catedral de México, lo que le convertía en un puesto que permitía recomendar más que ser recomendado por un maestro de una sede de menor rango³⁰⁴.

El hecho de que las oposiciones a maestro de capilla en la Catedral de México no garantizaran una mayor estabilidad en el puesto viene corroborado por otros datos. Tal y como muestra la Tabla 1.8, cuatro de los seis maestros cuyos magisterios duraron más de veinte años fueron elegidos sin oposición previa (Hernández, Rodríguez de Mata, López Capillas y Juanas) y la media de años del resto de maestros elegidos sin oposición es de diez años, lo que también sugiere una cierta permanencia. También resulta relevante que sólo seis magisterios durasen menos de diez años, si bien es necesario indicar que en cuatro de ellos el maestro ya llevaba varias décadas al servicio de la Catedral de México (Luis Coronado, Pérez Ximeno, Juan Coronado y Agurto Loaysa). La permanencia media de un maestro de capilla durante el período virreinal en la Catedral de México fue de unos catorce años y medio, una cifra intermedia entre los dieciséis años de promedio en las catedrales de Sevilla y Santiago de Compostela y los once y doce en las de Lima y Toledo respectivamente, todas ellas sedes archidiocesanas como México (véase Tabla 1.8)³⁰⁵.

³⁰⁴ Salvo en el caso excepcional de Gerónimo de Quirós antes comentado, no he localizado ninguna referencia ni documento en el que un maestro de capilla de una catedral novohispana recomiende a otro músico para el magisterio de la Catedral de México. Sí aparecen, en cambio, recomendaciones de maestros de esta institución a favor de músicos opositores en otras catedrales; así, Antonio Rodríguez de Mata recomendó en 1624 a Juan de Araujo para el magisterio de la Catedral de Valladolid y Francisco López Capillas recomendó al mencionado Quirós para el mismo puesto en 1671; véase Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 136, nota 128, y 240, nota 91. Por otro lado, y como muestra de la influencia del magisterio mexicano, el tribunal para las oposiciones a maestro de capilla en Oaxaca de 1663, 1708 y 1726 fue el maestro de capilla o el organista de la Catedral de México; véase Brill, *Style and Evolution in the Oaxaca Cathedral*, 222, 226-27 y 252.

³⁰⁵ Véase Ayarra Jarne, “La música en el culto catedralicio hispalense”, 707-13; López-Calo, “Santiago de Compostela”, *DMEH*, 9:759-76; Martínez Gil, “Toledo”, *DMEH*, 10:327-34; y Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 1:113-14. Para la catedral hispalense he tomado como referencia los años 1492-1829, para la compostelana 1529-1822, para la toledana 1539-1828 y para la limeña 1612-1823.

Tabla 1.8: Maestros de capilla de la Catedral de México durante el período virreinal (1536-1823) (ACCMM, AC y Correspondencia).

	<i>Nombre</i>	<i>Años magisterio</i>	<i>Origen</i>	<i>Cargo/Procedencia</i>	<i>Cargo/Destino</i>	<i>No. Año</i>
I. Español peninsular	Desconocido	1536-1539	Español peninsular	Desconocido	Desconocido	3
	Juan Xuárez	1539-1548	Español peninsular	Canónigo/ Catedral de México	Canónigo/ Catedral de México	9
	Cristóbal de San Martín	1548-¿1556?	Español peninsular	Desconocido/ Desconocida	Desconocido/ Desconocido	12
	Lázaro del Álamo	1556-1570	Español peninsular	Cantor/ Catedral de México	Muerte	14
	Juan de Vitoria	1570-1574	Español peninsular	Maestro de capilla/ Catedral de Puebla	Desconocido/ ¿Chiapas?	4
	Hernando Franco	1575-1585	Español peninsular	Maestro de capilla/ Catedral Guatemala	Muerte	10
	Juan Hernández	1586-ca. 1620	Español peninsular	Cantor/ Catedral de México	Muerte	34
	Antonio Rodríguez de Mata	ca. 1620- 1641	Español peninsular	¿Bajón?/ ¿Catedral de Puebla?	Muerte	21
	Luis Coronado	1641-1648	Español peninsular	Músico y organista/ Catedral de México	Muerte	7
	Fabián Pérez Ximeno	1648-1654	Español peninsular	Organista, compositor/ Catedral de México	Muerte	6
II. Criollo	Francisco López Capillas	1654-1674	Criollo	Organista, bajonero/ Catedral de Puebla	Muerte	20
	Juan Coronado	1675-1683	¿Criollo?	Músico y capellán/ Catedral de México	Muerte	8
	José Agurto Loaysa	1683-1688	¿Criollo?	Músico, compositor/ Catedral de México	Músico/ Catedral de México	5
	Antonio de Salazar	1688-1715	¿Criollo/ Peninsular?	Maestro de capilla/ Catedral de Puebla	Muerte	27
	Manuel de Sumaya	1715-1739	Criollo	Organista/ Catedral de México	Capellán personal del obispo Montaña/ Oaxaca	24
III. Europeo (no español)	Domingo Dutra Andrade	1740-1750	Portugués	Músico y capellán/ Catedral de México	Jubilación/ Desconocido	10
	Ignacio Jerusalem Stella	1750-1769	Italiano	Violinista y director/ Coliseo de México	Muerte	19
	Mateo Tollis de la Roca	1770-1781	¿Italiano/ Peninsular?	Organista, compositor/ Catedral de México	Muerte	11
	Martín Bernárdez de Rivera	1781-1791	¿Criollo?	Músico y capellán/ Catedral de México	Segundo maestro/ Catedral de México	10
IV. Español peninsular	Antonio Juanas	1791-1816	Español peninsular	Músico y compositor/ Entorno de las capillas reales, Madrid	Jubilación/ Regreso a España	25
	Mateo Manterola	1816- desp.1823/28	Criollo de 1ª generación	Tiple y tenor/ Catedral de México	Desconocido/ Desconocido	8/12

Salvo en los casos reseñados de Salazar, Sumaya y Jerusalem, el resto de los maestros de capilla de la Catedral de México fueron nombrados directamente por el Cabildo sin mediar oposición, empleando una de estas fórmulas: 1) la elección directa de un músico con experiencia ajeno a la institución que se ofrecía como maestro, como en los casos de Franco, Victoria y López Capillas, procedentes de Guatemala el primero y de Puebla los dos últimos, si bien López Capillas inició su formación en México³⁰⁶; 2) el nombramiento de un músico de confianza formado en la propia Catedral que llegaba al magisterio por promoción interna tras varios años al servicio de la institución, como sucedió con Álamo, Hernández, Luis Coronado y Pérez Ximeno; ésta también fue la fórmula elegida para cubrir provisionalmente la plaza vacante por muerte o jubilación del maestro, designando a un músico de la capilla de forma interina, como ocurrió con Dutra, Tollis de la Roca, Bernárdez de Rivera y Manterola; y 3) el nombramiento como maestro de un músico traído expresamente desde la Península Ibérica a tal efecto, como ocurrió con Rodríguez de Mata, Pérez Ximeno y Juanas³⁰⁷.

El análisis de la Tabla 1.8 ofrece otras dos conclusiones de interés. La primera de ellas, aparentemente contradictoria con lo expuesto hasta ahora, es que ninguno de los maestros de capilla de la Catedral de México promocionó a otra institución. Once o doce (desconocemos el destino de Manterota) de los veinte maestros murieron en el desempeño de sus obligaciones, tres permanecieron en la Catedral desempeñando otros cargos y dos fueron jubilados³⁰⁸. Las excepciones son Victoria, que se despidió para regresar a España, y Manuel de Sumaya, quien en circunstancias aún no aclaradas abandonó la Catedral de México para establecerse a Oaxaca como capellán personal del obispo Tomás Montaña³⁰⁹. Este comportamiento del magisterio de capilla, así como el

³⁰⁶ Lógicamente, el maestro que se ofrecía no siempre era aceptado. Así, Juan Martínez de León, maestro en las catedrales de Oaxaca y Valladolid se ofertó como segundo maestro de capilla tras la muerte de Melchor de los Reyes en 1646 no siendo aceptado; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 25-V-1646. Es probable que este músico se corresponda con el Juan Martínez Navarro que ejerció como maestro de capilla de Valladolid entre 1626 y 1635; véase Mazín Gómez y otros, *Archivo capitular de Administración Diocesana Valladolid-Morelia. Catálogo*, 1, registros 1394, 1428, 1489 y 1517.

³⁰⁷ Pérez Ximeno fue traído expresamente como organista, pero acabó sus días como maestro de capilla.

³⁰⁸ Se desconoce el destino del otro maestro Cristóbal de San Martín.

³⁰⁹ Sobre la marcha de Sumaya a Oaxaca y su trabajo allí como capellán de Montaña, cura del Sagrario y finalmente maestro de capilla en la sede antequerana, véase Stevenson, "Manuel de Zumaya en Oaxaca", *Ha*, 64 (1979), 3-9; y Tello (ed.), *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*, TMPM 7, 14-15.

hecho de que a las oposiciones convocadas acudiesen maestros de capilla de otras catedrales novohispanas (así ocurrió en las de 1688, 1715 y 1782) indica que el magisterio de la Catedral de México era considerado no una plaza de promoción en la carrera profesional de un músico, sino una plaza de término en la que jubilarse, la mejor a la que podía aspirar un músico del virreinato. Sin embargo, si tan interesante era este cargo, ¿por qué las oposiciones muestran un nivel de concurrencia tan bajo?

La respuesta a esta pregunta puede residir, al menos parcialmente, en la oferta de maestros de capilla compositores disponibles en Nueva España. A partir de la serie de edictos conservada en las catedrales de Zamora y Salamanca, puede afirmarse que la media de edictos convocatorios de la plaza de maestro de capilla enviados desde estas instituciones fue de unos veinte durante el siglo XVII, una cifra que se duplicó a finales del siglo XVIII³¹⁰. Sin embargo, durante los siglos XVI al XVIII la Catedral de México sólo podía enviar edictos con la esperanza de atraer algunos compositores a cuatro instituciones novohispanas como máximo, las catedrales de Puebla, Valladolid, Oaxaca y Guadalajara, a las que se añade, desde el último cuarto del siglo XVIII, la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe en la villa del mismo nombre³¹¹ y, de forma más excepcional, la parroquia de la ciudad de Veracruz y la iglesia de Campeche (Yucatán)³¹². Es probable que el limitado espectro geográfico para el reclutamiento de maestros de capilla y el escaso margen de elección dado al Cabildo explique por qué fracasó en la Catedral de México el tradicional sistema de edictos —especialmente efectivo en las oposiciones con varios aspirantes— así como la baja concurrencia de opositores³¹³.

El otro aspecto llamativo viene determinado por el aparente localismo del magisterio de capilla en la Catedral de México, ya que trece de los veinte maestros de

³¹⁰ Véase Rodríguez, “...*En virtud de bulas y privilegios apostólicos*”, 409-79; y Torrente, “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios”, 231.

³¹¹ Durante la época virreinal, la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe estuvo ubicada en la Villa de Guadalupe a las faldas del cerro del Tepeyac, a unos pocos kilómetros al norte de la capital. Actualmente, la Villa forma parte de México debido al proceso expansivo de la ciudad.

³¹² Por ejemplo, la Colegiata de Guadalupe recibió edictos para la provisión de la plaza de sochantre en 1780 y las parroquias de Veracruz y Campeche en la convocatoria para la misma plaza en 1788; véase ACCMM, AC-54, fol. 225r, 19-V-1780; y Edictos, Caja 5, Expediente 53, 5-VIII-1788. Para la localización de estas ciudades, véase la Fig. 3.2.

³¹³ En la Catedral de Oaxaca, el sistema de provisión del magisterio de capilla mediante edictos tampoco fue demasiado exitoso; véase Brill, *Style and Evolution in the Oaxaca Cathedral*, 262.

capilla fueron nombrados entre los sujetos disponibles en la propia institución. Esta situación contrasta con lo sucedido en catedrales archidiócesanas españolas como Santiago de Compostela, Toledo y Sevilla, donde la mayor parte de los maestros de capilla procedían de otras instituciones³¹⁴. Sin embargo, un análisis más detenido muestra que este localismo no es real, ya que nueve de los trece maestros citados procedían de Europa. Por otro lado, su nombramiento como maestros siendo músicos de la capilla resulta bastante lógico considerando la situación geográfica de México y la escasez de maestros de capilla de garantías en Nueva España. En el contexto americano, el caso de la Catedral de México no es único. En la Catedral de Lima, por ejemplo, ninguno de sus dieciocho maestros de capilla activos entre 1616 y 1823 fue elegido por oposición, y diez de ellos ya eran miembros de la capilla limeña cuando fueron nombrados en el cargo³¹⁵.

3.2. Cantores e instrumentistas

Como complemento al estudio de la provisión del magisterio de capilla, puede resultar ilustrativo comprobar los sistemas empleados para completar otras plazas musicales de la capilla. Durante los siglos XVI y XVII, los cantores e instrumentistas de las catedrales eran elegidos mediante el sistema de presentación y examen, según el cual el músico pretendiente realizaba examen de suficiencia ante un tribunal variable en función de la plaza solicitada, pero en el que no solían faltar el maestro de capilla, el organista, el sochantre, el maestro de infantiles o algún cantor o instrumentista de la capilla de destacada competencia. Tras la asistencia a la prueba, el tribunal emitía el correspondiente informe, a partir del cual, de las necesidades de la capilla y también de la situación económica el Cabildo contrataba al músico o rechazaba su petición; de esta forma ingresaron la mayor parte de los músicos de la capilla. Sin embargo, desde finales

³¹⁴ En los caso de Santiago de Compostela y Toledo, los siete maestros que ejercieron durante el siglo el XVIII procedían de fuera, lo mismo que cuatro de los cinco maestros de Sevilla durante ese mismo período; véase López-Calo, “Santiago de Compostela”, *DMEH*, 9:766-67; Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 103-115; del mismo autor, “Toledo”, *DMEH*, 10:332; y Ayarre Jarné, “La música en el culto catedralicio hispalense”, 711-12. Para otros ejemplos, véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:284, nota 437.

³¹⁵ Véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:113-14, así como las entradas correspondientes a cada maestro en el Diccionario biográfico (segunda parte). Según Davies, *The Italianized Frontier*, 1:155-56, nota 124, tampoco se han documentado oposiciones al magisterio de capilla en la Catedral de Durango.

del siglo XVII y hasta final del período virreinal se convocaron varias oposiciones para cubrir determinadas plazas musicales, de la misma forma que se hizo para proveer otros cargos administrativos dentro de la Catedral (recaudador de diezmos, canónigos en sus diferentes tipos –magistral, doctoral, etc.– maestro de ceremonias, etc.). No obstante, es necesario señalar que el porcentaje de músicos de la capilla seleccionados mediante el sistema de edictos-oposiciones fue escaso en relación al total de músicos que ingresaron por otras vías, particularmente por la de presentación-examen. Un recorrido por las oposiciones convocadas y los aspirantes seleccionados muestra las plazas más demandadas mediante este sistema y la suerte desigual en la provisión de las mismas.

No es posible determinar con exactitud el número de oposiciones para músicos de voz. Sin embargo, su cantidad es sorprendente en relación con el número de oposiciones a maestro de capilla y también al de los instrumentistas. Las más de veinticinco oposiciones para cubrir plazas de capellán de coro –tanto de Lorenzana como de erección– consistían más bien en una selección interna entre los acólitos y cantores de la propia Catedral, de ahí que sus edictos tuviesen un plazo muy corto, entre tres y ocho días³¹⁶. Dejando al margen estas oposiciones a capellán en las que expresamente se evaluaba la voz del aspirante, en la Catedral de México se convocaron doce oposiciones para cubrir plazas de cantores y once para cubrir plazas de instrumento.

La plaza más convocada mediante edictos, superando ampliamente en número las convocatorias para el magisterio de capilla, fue la de sochantre. Entre 1692 y 1818 se realizaron al menos once convocatorias libres mediante edictos de sochantre, lo que muestra no sólo el interés del Cabildo por la provisión de esta plaza, de tanta responsabilidad e importancia en el coro, sino también la escasez de músicos de voz que pudieran desempeñarla con garantías. A lo largo del siglo XVIII, el Cabildo mostró una inquietud por la insuficiencia de voces graves o “gruesas” como son denominadas en las fuentes, una falta que también se verifica en otras catedrales españolas e hispanoamericanas y que ya fue señalada en la propia época por teóricos como Pablo

³¹⁶ Según la documentación consultada, entre 1644 y 1799 se celebraron veintidós oposiciones a capellán. Las oposiciones a capellán de 1742 tuvieron un carácter más competitivo que las restantes, ya que los edictos se enviaron fuera de México (a Puebla) y se concedió más plazo de presentación (un mes).

Nasarre³¹⁷. Sin embargo, este fenómeno alcanzó en México dimensiones dramáticas, ya que se enviaron edictos casi el doble de veces que la Catedral de Pamplona, una de las instituciones que más veces publicó edictos para cubrir esta plaza³¹⁸.

De los cuatro sochantres que llegó a haber durante el siglo XVIII en la Catedral de México, la convocatoria mediante edictos incluyó siempre una de las dos sochantrías creadas por erección, particularmente la primera, ya que no era obligado que las restantes estuviesen proveídas, pudiendo suplirse su papel con algún capellán cantor, asistente de coro o músico de la capilla³¹⁹. Los primeros edictos se enviaron en 1692 con término de un mes tras la muerte del sochantre Nicolás Rivas³²⁰. Fueron elegidos el músico Francisco Ponce y el capellán Jacinto de la Vega, pero sus voces no eran las mejores para este ministerio, por lo que volvieron a promulgarse edictos en 1693 con dos meses para presentar solicitudes, siendo elegido el músico de la Catedral de Puebla Francisco de Atienza Pineda, con voz de tenor³²¹.

Tras la muerte del primer sochantre Manuel Portillo volvieron a convocarse oposiciones en 1740 con dos meses de término. Estas oposiciones ejemplifican, quizá como ninguna otra, la dificultad en la provisión de este ministerio. Según un memorial posterior de 1761 presentado por Vicente Santos Pallarés, a esta oposición concurrieron

³¹⁷ La voces de bajo era, junto a las de contralto, las menos abundantes y, por tanto, las más cotizadas, según Nasarre, *Escuela música según la práctica moderna*, 1:48-49. Sobre su demanda en las catedrales, véase Quintanal, *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, 178-82; Gembero Ustárroz, *La música en la Catedral de Pamplona*; Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 198, 221, 249-50; Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:96; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:213-15. Dos casos hispanoamericanos son los de las catedrales de Puerto Rico y Durango; véase Stevenson, "Music in the San Juan, Puerto Rico, Cathedral to 1900", 81-82; y Davies, *The Italianized Frontier*, 1:118.

³¹⁸ Durante el siglo XVIII, en Pamplona hubo siete oposiciones a sochantre y en Cádiz seis; véase Gembero Ustárroz, *La música en la Catedral de Pamplona*, 1:88; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:104-8. En Oviedo sólo se convocó esta plaza en una ocasión y ninguna en Sevilla durante el período 1770-75; véase Quintanal, *La música en la Catedral de Oviedo*, 187-93; e Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII*, 1:143-50.

³¹⁹ En la década de 1760 llegaron a existir cuatro sochantres simultáneamente cuando Lorenzo García Paadín fue contratado como cuarto sochantre; véase ACCMM, AC-47, fol. 116v, 17-V-1765.

³²⁰ ACCMM, AC-23, fol. 38r, 8-I-1692. Véase el edicto convocatorio en ACCMM, Edictos, Caja 2, Expediente 4.

³²¹ Junto a la voz de bajo, la tesitura de tenor también era aceptada para el desempeño de la sochantría. Véase ACCMM, AC-23, fol. 208r, 30-VI-1693; y fols. 239r-v, 22-IX-1693. Véase el edicto en Edictos, Caja 2, Expediente 4 (APÉNDICE 1, D35). Véase también Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 22-IX-1693 y Correspondencia, Libro 9, sf. (1693).

nueve candidatos³²², si bien sólo conocemos los nombres de cuatro de ellos: el propio Santos Pallarés y José González Laso, capellanes de la Catedral de México, Mateo Xirón de Tejada sochantre de la Catedral de Valladolid y José Tamallo, músico de la Catedral de Puebla; por razones desconocidas, estos dos últimos no fueron admitidos, y la oposición entre los restantes candidatos favoreció a Santos Pallarés³²³. Sin embargo, las reiteradas faltas de asistencia de Santos Pallarés hicieron que González Laso fuera nombrado sochantre interino en 1742, ofreciendo la plaza de primer sochantre al de la Catedral de Puebla, José Mariano Conde González. Con anterioridad, el Cabildo encargó al agente en la corte Eduardo Fernández Molinillo que buscara dos sochantres en España³²⁴. Entretanto, el Cabildo promulgó de nuevo edictos en 1743 con la esperanza de contratar un buen bajo. Se presentó el sochantre de Puebla Conde González, quien fue admitido pero expulsado en una semana a causa de su ronquera³²⁵, por lo que el Cabildo apostó de nuevo por los “de casa”, nombrando como sochantre titular a González Laso y como ayudante a Martín Vázquez³²⁶.

En 1755 volvieron a convocarse edictos por las continuadas ausencias del readmitido Santos Pallarés siendo nombrado sochantre titular el ayudante Martín Vázquez. Las continuas faltas de otro sochantre, Manuel Verón Galindo, llevaron a la fijación de edictos en 1769 con término de cuatro meses. Únicamente se presentó Juan García, sochantre de la Catedral de Puebla, quien fue nombrado segundo sochantre³²⁷. La oposición a sochantre de 1780 muestra análogos problemas a la provisión del magisterio de capilla en esos años. A una primera convocatoria en enero de ese año

³²² ACCMM, AC-45, fol. 92r-v, 5-IX-1761. El memorial autógrafo se encuentra en Correspondencia, Caja 23, Expediente 6, sf.

³²³ ACCMM, AC-35, fol. 215r, 2-XII-1740; fol. 244v, 31-XII-1740; fol. 237r, 27-I-1741; fols. 244v-245r, 28-II-1741; Edictos, Caja 4, Expediente 4, 5-XII-1740; y Correspondencia, Caja 23, Expediente 5 (1741). Xirón de Tejada fue nombrado asistente de sochantre, pero regreso poco después a Valladolid, donde sirvió hasta 1755; véase ACCMM, AC-35, fol. 295r, 5-IX-1741.

³²⁴ ACCMM, AC-39, fol. 62r-v, 27-IV-1742; y fols. 197r-198r, 9-VIII-1743.

³²⁵ ACCMM, AC-39, fol. 199r, 12-VIII-1743; fol. 218v, 5-XI-1743; fol. 244v, 7-I-1744; fol. 249v, 14-I-1744; y Edictos, Caja 4, Expediente 11, 27-VIII-1743.

³²⁶ ACCMM, AC-37, fols. 1r-v, 21-I-1744. González Laso y Vázquez ejercieron como sochantres varias décadas.

³²⁷ ACCMM, AC-42, fol. 197r, 12-VIII-1755; y fol. 200v, 9-IX-1755; y AC-50, fol. 15r, 23-VI-1769; y fol. 115r, 19-XII-1769.

concurrieron Blas Muñoz y Vicente Gómez, resolviéndose el nombramiento interino de Muñoz y el envío de nuevos edictos³²⁸. En esta segunda ocasión, además del mencionado Gómez, se presentaron candidatos de otras catedrales: Manuel Carbajal, de Guadalajara, José Tamallo, músico y capellán de la Catedral de Puebla, Pedro Manuel Camacho, sochantre de la misma iglesia y Fernando Venegas, antiguo sochantre en la Catedral de Valladolid y la Colegiata de Guadalupe. No obstante, el Cabildo tomó la misma decisión, la continuidad de Blas Muñoz como sochantre interino³²⁹.

Las siguientes oposiciones a sochantre tuvieron lugar con la muerte de Martín Vázquez en 1788. Estos edictos estipulaban un plazo de presentación de seis meses, el doble que los anteriores, ya que se enviaron, además de a las catedrales de Puebla, Valladolid y Oaxaca, a las iglesias parroquiales de Veracruz y Campeche; la lejanía geográfica de esta última ciudad, ubicada a casi 1400 kilómetros de la capital, fue el motivo de este plazo inusualmente dilatado³³⁰. Desconozco el número de aspirantes que concurrieron, pero no debió ser elevado, ya que en julio de ese año, con los edictos ya cumplidos, el Cabildo volvió a referirse al corto número de voces en el coro. No será hasta 1791 cuando la sochantría vacante se cubrió con Martín Cañero³³¹.

Las oposiciones a sochantre de 1799 no mostraron una concurrencia mucho mayor pues sólo se presentó José de Torres Esquivel, sochantre de la Catedral de Puebla, pero tras ser examinado fue rechazado por no tener ni voz ni instrucción³³². Las últimas oposiciones a sochantre realizadas durante el período virreinal se convocaron en 1818 por muerte de Martín Cañero. Se presentaron José María Mendieta, clérigo del arzobispado de Michoacán residente en San Luis Potosí y el franciscano fray Manuel Berra, mostrando una mayor diversificación en las procedencias de los opositores, pero no un aumento en la efectividad del procedimiento de provisión³³³.

³²⁸ ACCMM, AC-54, fol. 188r, 10-I-1780; y fols. 210r-211r, 18-IV-1780.

³²⁹ ACCMM, AC-54, fols. 249v-250r, 3-X-1780.

³³⁰ ACCMM, Edictos, Caja 5, Expediente 53, 5-VIII-1788.

³³¹ ACCMM, AC-57, fol. 3r, 14-VII-1789. Con anterioridad a la muerte de Vázquez, había sido nombrado como sochantre Francisco de Castro en marzo de 1788, pero renunció a la plaza en febrero de 1789; ACCMM, AC-56, fol. 192r, 26-II-1788; y fol. 273v, 28-II-1789. Sobre el nombramiento de Cañero, véase ACCMM, AC-57, fol. fol. 154r-v, 10-V-1791.

³³² ACCMM, Edictos, Caja 6, Expediente 26, 11-I-1799; y ACCMM, AC-59, fol. 312v, 5-VII-1799.

³³³ ACCMM, Edictos, Caja 6, Expediente 44, 12-I-1818.

Como hemos comprobado, las oposiciones a sochantre convocadas mediante edictos despertaron un mayor interés que las de maestro de capilla, al menos a juzgar por la diversidad de procedencias de los aspirantes. Sin embargo, no mostraron una concurrencia mucho mayor, salvo en el caso excepcional de la convocatoria de 1740. En líneas generales, las oposiciones a sochantre no resultaron mucho más efectivas que las de maestro de capilla; cuatro de ellas quedaron desiertas (las dos de 1780, la de 1799 y, probablemente, la de 1788) y salvo en el caso de Ponce, Vega, Martín Vázquez y, en menor medida, el de Santos Pallarés, las otras elecciones resultaron frustrantes, ya que los ganadores abandonaron el puesto al poco tiempo³³⁴. Esta situación contrasta con una larga lista de sochantres nombrados sin oposición previa y cuyos largos y fructíferos ministerios se extendieron durante varias décadas³³⁵.

Al igual que ya vimos en el caso del magisterio de capilla, los edictos convocatorios para sochantre no resolvieron el problema de la provisión de este importante y delicado ministerio. La responsabilidad de este puesto exigía del aspirante no sólo conocimientos litúrgicos y buenas cualidades musicales, sino también humanas, físicas y disciplinarias, lo que provocó una dificultad adicional en la provisión de esta plaza; así, hubo aspirantes con una excelente voz pero con continuas faltas de asistencia (Santos Pallarés, Verón Galindo), otros con disciplina pero sin voz (Juan García) y otros con buena actitud pero sin demasiada aptitud (Fernando Venegas). Ello explica lo difícil que resultaba la elección de un buen sochantre incluso en España, donde existía un “mercado vocal” mucho más amplio, y también el porqué este puesto en la Catedral de México fue uno de los escasos ministerios para los que se hizo traer expresamente a músicos desde la Península Ibérica³³⁶.

³³⁴ Atienza y Pineda, nombrado en 1693, se marcó a Puebla tres años después, lo mismo que hicieron José Mariano González y Juan García en 1744 y 1770 respectivamente, tan sólo unos meses después de su nombramiento.

³³⁵ Los casos Sebastián Ramírez (sochantre entre 1616 y 1642), Bernabé de Isla (1643 y 1671), Bartolomé de Quevedo (1640 y 1671), Nicolás Rivas (1670-1693) y Manuel del Portillo (1718 y 1741) son sólo algunos ejemplos. Véase Tabla 1.4.

³³⁶ El Cabildo encargó al agente Eduardo Fernández Molinillo que contratase a dos sochantres, tal y como veremos en la sección sección 2.2.4 del Capítulo II.

Además de la plaza de sochantre, en la Catedral de México sólo se convocaron oposiciones para otra plaza de voz en la capilla, la de tenor en 1697³³⁷. En esta convocatoria se solicitaban tenores –en número no precisado– y también ministriles. Este tipo de convocatorias en las que se anunciaba la provisión de varias plazas en un mismo edicto fue corriente tanto en España como en Nueva España. Así, la Catedral de Guadalajara convocó mediante edictos en 1719 una plaza de maestro de capilla y cinco de cantores, mientras que la de Valladolid buscaba en 1779 voces e instrumentos y en 1795 dos sochantres³³⁸. Parece que no hubo oposiciones formales, sino que los edictos sirvieron para realizar un llamamiento de músicos de otras catedrales que ingresaron en la capilla por la vía de presentación-examen y no por la de oposición propiamente dicha. Los edictos mexicanos de 1697 resultaron medianamente efectivos para la contratación de ministriles (llegaron tres nuevos), pero no tanto para la contratación de cantores, llegando sólo un contralto³³⁹. Quizá por ello no se volvieron a convocar oposiciones mediante edictos para cubrir plazas de voces de la capilla, pese a que la capilla pasó por momentos delicados con escasez en los registros agudos y medios³⁴⁰.

Como se ha comentado con anterioridad, el número de plazas de instrumento convocadas mediante edictos fue de once, de las cuales cuatro fueron de organista. Resulta especialmente llamativo que este ministerio, el más importante de la capilla después del maestro, fuese convocado en tan pocas ocasiones. Ello puede deberse a la mayor oferta disponible entre los instrumentistas formados en la propia Catedral, muchos de los cuales eran criollos y, en menor medida, indígenas. Algunos de los grandes organistas de la Catedral de México como Francisco López Capillas, Francisco

³³⁷ ACCMM, AC-24, fol. 202v, 1-III-1697; y fol. 208v, 26-III-1697. Véase el edicto convocatorio en ACCMM, Edictos, Caja 2, Expediente 9.

³³⁸ ACCMM, AC-29, fol. 354r, 24-X-1719. El primer edicto de Valladolid especifica las siguientes plazas: primer contralto, segundo tenor bajete, voz supernumeraria de contralto, primer violín (con flauta y octavino), segundo violón, trompa y segundo bajón; véase Edictos, Caja 5, Expediente 30, 23-II-1779; y Caja 6, Expediente 22, 23-V-1795.

³³⁹ Se trata del bajón Antonio de Silva, el arpista y sacabuche Diego Xuárez, el corneta Miguel Ordóñez y el contralto Sebastián de Quintana, estos dos últimos procedentes de la Catedral de Puebla.

³⁴⁰ En la década de 1740 hubo escasez de voces agudas y contraltos, pero no llegaron a convocarse oposiciones para cubrir estas plazas, algo que sí ocurrió en otras catedrales como Oviedo (oposiciones a seise, 1797) o Cádiz (oposiciones a seise, ca. 1790, oposiciones a contralto, 1702, 1762, 1780, 1784 y 1796); véase Quintanal, *La música en la Catedral de Oviedo*, 205-6; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:222 y 244.

de Orsuchi, Manuel de Sumaya y Juan Téllez Xirón eran nativos mexicanos y no peninsulares. Ya desde el siglo XVI los cronistas americanos destacaron unánimemente la enorme pericia de los indios como organistas, su rápida adaptación al instrumental occidental empleado en las capillas catedralicias y sus magníficas cualidades como constructores y organeros³⁴¹.

La primera oposición a organista convocada mediante edictos en la Catedral de México que he podido rastrear no tuvo lugar hasta 1741 con la muerte de Juan Pérez de Zamora³⁴². A ella concurrieron cinco opositores: Juan Antonio Argüello, organista de la Catedral de México, Diego José Mascareñas, organista del Convento de San Francisco, Miguel Gallegos, organista del Convento de la Merced y Juan de Velasco, indio cacique de Oaxaca, desconociéndose el nombre del quinto opositor; tras los ejercicios fue nombrado segundo organista Argüello³⁴³. Cuando en 1750 falleció el organista primero José Xuárez volvieron a convocarse oposiciones. Tras examinar a tres aspirantes, dos de ellos organistas de la propia Catedral –Juan Antonio Argüello y Juan de Velasco– y otro de Guadalajara, Juan Baptista del Águila, el Cabildo resolvió nombrar como tercer organista al indio Domingo Esteban de la Mota y suspender la plaza de organista mayor por el momento en espera de que viniese algún organista de España o hubiese otro mejor para dicho ministerio³⁴⁴. A las oposiciones de 1783 concurrieron dos opositores, el indio Domingo de la Mota y Manuel Argüello, hijo del difunto Juan Antonio, siendo

³⁴¹ Véase Turrent, *La conquista musical de México*, 148-49. Sobre la presencia de los músicos indígenas en la Catedral de México, véase la sección 4 de este Capítulo.

³⁴² Basándose en el cronista Diego Basalencque, Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, 199, alude a una oposición a organista celebrada en enero de 1567 y en la que se enfrentaron Manuel Rodríguez de Mesa, organista de la Catedral de Puebla y un indio llamado Francisco procedente de Michoacán. El acuerdo capitular con el nombramiento de Rodríguez de Mesa es anterior (julio de 1566) y no alude en ningún momento a la celebración de oposiciones sino al ofrecimiento de la plaza con un salario de 200 pesos de minas realizado por el Cabildo “[...] por no haber quien taña el órgano de esta Santa Iglesia tan bien ni mejor [...] se acordó se le escriba al dicho Rodríguez de la determinación de su señoría [...]”. El nombramiento no se hizo efectivo hasta principios del año siguiente; véase AC-2, fol. 189r, 5-VII-1566 y fol. 209r, 28-I-1567. Desconozco si esta oposición fue convocada mediante edictos o no.

³⁴³ El quinto opositor pudo ser Pedro González de Molina, segundo organista de la Catedral de Puebla que se ofreció en agosto de 1741, o Pedro Pablo Velázquez, tercer organista de la Catedral de México; ACCMM, AC-35, fol. 289v, 18-VIII-1741. González de Molina fue nombrado segundo organista de la Catedral de México en 1746; véase ACCMM, AC-38, fols. 28v-29r, 11-I-1746. Para el nombramiento de Argüello, véase ACCMM, AC-36, fols. 29r-v, 12-I-1743.

³⁴⁴ ACCMM, AC-40, fol. 166v, 22-XII-1750; y fols. 186r-v, 9-II-1751. Véase el edicto original en Edictos, Caja 3, Expediente 4, 21-VII-1750.

nombrado este último³⁴⁵. A los edictos para esta plaza convocados en 1798 para cubrir la segunda organistía por muerte de Manuel Argüello y promoción a la primera de Francisco Martínez, se presentaron José María Cataño, organista de la Catedral de Puebla y Juan Ximénez, capellán de la Catedral de México, siendo elegido el primero de ellos³⁴⁶.

Las otras dos convocatorias de plazas instrumentales son ambas de instrumentos de cuerda frotada. A los edictos convocatorios para la plaza de violón en junio de 1715 se presentaron cinco aspirantes, cuyos nombres conocemos gracias al informe de Manuel de Sumaya³⁴⁷. Entre los opositores locales se inscribieron el chirimía y bajoncillo José Orense, el infante José Rosales, y entre los venidos de afuera estaban Manuel de Soto, el arpista Juan Coronel y Antonio Cerezo. Sumaya destacó el buen nivel de todos los concurrentes, pero en especial de Cerezo, quien además era contralto³⁴⁸. En 1795 se convocaron dos plazas de violín, constituyendo las oposiciones más concurridas de la Catedral de México al presentarse diez aspirantes. En este caso, conocemos los nombres de todos ellos: José Arruel, primer violín de la Catedral de Guadalajara, José Antonio de los Ríos, de Guadalajara, Vicente Castro Virgen y su hermano Antonio, violinistas de la Catedral de Valladolid, Gabriel Martínez Delgado, violinista del Coliseo de México, Anastasio Aguinaga, Francisco Javier Ramírez, músico profesor de México, José Venegas y otros tres violinistas residentes en México y colaboradores de la capilla catedralicia (Nicolás Mora, Manuel Venegas y Gerónimo Torres Cano). Los exámenes tuvieron lugar los días 11 y 12 de abril, actuando como tribunal el maestro Juanas, el sochantre Vicente Gómez y los violinistas Gregorio Panseco, José Manuel Aldana y José Manuel Delgado³⁴⁹. Juanas realizó un informe

³⁴⁵ ACCMM, AC-55, fol. 114v, 28-XI-1783; y fols. 126v-127r, 29-I-1784.

³⁴⁶ ACCMM, AC-59, fol. 221v, 8-VIII-1798, Edictos, Caja 6, Expediente 25, 6-VII-1798; Caja 24, Expediente 6, 28-VI-1798; y AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 189, Expediente 23, 8-VIII-1798. Tengo constancia de otras oposiciones a organista celebradas en 1833 por renuncia de la organistía segunda de José Antonio Gómez Olguín y a las que concurren José Mauricio Retíz, formado en el Colegio de Infantes de Guadalupe de Hidalgo y José Agustín Mendoza, organista de la Casa Profesa de México; véase Correspondencia, Caja 25, Expediente 4 (1833).

³⁴⁷ ACCMM, AC-28, fols. 115r-v, 18-VI-1715. El informe de Sumaya aparece en Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 10-VII-1715.

³⁴⁸ ACCMM, AC-28, fols. 134v-135r, 12-VII-1715.

³⁴⁹ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 4, 21-III-1795.

individualizado de cada opositor excepto de los dos hermanos de Valladolid no presentados, y que a la postre resultaron elegidos al comprobar la escasa destreza de los restantes opositores³⁵⁰.

No se convocaron mediante edictos otras plazas instrumentales de la Catedral de México ni tampoco otros puestos musicales como el de maestro de escoleta³⁵¹. Como contrapartida, se fijaron edictos para la provisión de una plaza que raramente se convoca mediante edictos en las catedrales españolas: la plaza de afinador de órganos. Desde finales del siglo XVI, la Catedral de México siempre tenía a su disposición una persona (denominada “artífice de órganos”) encargada de la composición, afinación y limpieza de estos instrumentos. A veces, era el propio organista quien, si tenía la competencia suficiente, podría encargarse de afinar los órganos, tal y como ocurrió como Fabián Pérez Ximeno y Francisco de Orsuchi. Sin embargo, si se trataba de realizar una intervención más profunda, era necesario contratar a un especialista en la materia. He contabilizado cinco convocatorias mediante edictos de esta plaza de afinador, un número mayor que para el puesto de organista.

La primera convocatoria se realizó en abril de 1692 y a ella concurrieron cuatro aspirantes: Manuel y Andrés Roa, Tomás Suárez y Tiburcio Sanz de Izaguirre. Más que una convocatoria para el puesto de afinador, se trataba de buscar a un maestro organero que armase el órgano fabricado en Madrid por Jorge de Sesma. Tras retirarse Manuel Roa al no comprometerse a completar la composición del órgano para la Cuaresma siguiente, se realizó la oposición entre los otros tres, siendo elegido Tiburcio Sanz de Izaguirre, quien había venido desde España supervisando el embalaje del instrumento³⁵².

³⁵⁰ Véanse los informes de los miembros del tribunal en ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 4. Juanas lamentó el escaso nivel de los aspirantes; Gómez sólo encontró aptos a Martínez, Mora, Ríos y Manuel Venegas y destacó la musicalidad de Arruel, Aldana votó por los tres primeros y Delgado por los dos primeros. El Cabildo se guió por la opinión de Panseco, quien señaló la destreza de los hermanos Castro Virgen, quienes fueron elegidos pese a no presentarse formalmente a los ejercicios.

³⁵¹ En el caso de la Catedral de Guadalajara, se emitió un edicto convocatorio de la plaza de maestro de escoleta juntamente con la de maestro de capilla por muerte de José Rosales en 1749; véase ACCMM, AC-40, fol. 13r, 14-XI-1749.

³⁵² ACCMM, AC-24, fols. 231v-232r, 5-VII-1697. Puede hacerse un seguimiento completo del ensamblaje del órgano a través de las reuniones capitulares.

La siguiente oposición a afinador se realizó en 1736 y a ella concurren José Casela vecino de Valladolid y Nicolás de Izaguirre siendo elegido el primero de ellos³⁵³. En las oposiciones de 1774 actuó como juez fray Martín de Cruzalaegui, un organista español activo en el Colegio de San Fernando de México, en compañía de los organistas de la Catedral Mateo Tollis de la Roca, Juan Antonio Argüello y Juan Baptista del Águila. A estas oposiciones se presentaron cinco organeros: Domingo Millán, afinador interino de la Catedral de México, José de Vela Betancourt, afinador de la ciudad de México, Manuel José Rodríguez de Vela, afinador de la Catedral de Puebla, Domingo Rosal y José Padilla, afinadores de la Catedral de Guadalajara, siendo elegido el primero de ellos³⁵⁴.

Las últimas oposiciones de afinador que he localizado datan de 1797 y se convocaron por muerte de Domingo Millán. Tras los dos meses de plazo, se presentaron dos opositores, José Miguel Sánchez y otro opositor de nombre desconocido³⁵⁵. Probablemente se amplió el plazo de dos meses pues en septiembre del año siguiente concurren cuatro organeros: José Francisco Rangel, Ignacio Pereda, Pablo Bravo y Mariano Pérez de Lara, siendo elegido este último. Pérez de Lara ejerció hasta que en 1812 se jubiló por enfermedad, dejando en el cargo a su hijo José Joaquín³⁵⁶.

En líneas generales, y a diferencia de las convocatorias de las plazas para maestro de capilla y sochantres, las convocatorias mediante edictos de las plazas instrumentales tuvieron un gran éxito. Se observa una mayor afluencia de músicos de otros destinos en las oposiciones a cantores e instrumentistas que en las de maestro de capilla, concurriendo con regularidad no sólo opositores de la Catedral de Puebla, sino también de otras instituciones novohispanas. Además, tras los concurridos ejercicios las plazas ofertadas quedaron cubiertas de forma estable en casi todos los casos. Con la excepción de las oposiciones a organista de 1750 y las de afinador de 1797, ambas

³⁵³ ACCMM, AC-34, fols. 11r-v, 6-XI-1736. Es posible que Nicolás de Izaguirre tuviese alguna relación con Tiburcio, cuyo hermano Juan fue nombrado su en la plaza de afinador en 1698, esta vez sin oposición; véase ACCMM, AC-25, fols. 5v-6r, 11-III-1698; y fol. 14r, 16-V-1698.

³⁵⁴ ACCMM, AC-52, fol. 161r, 20-V-1774; y fols. 231v-234v, 10-X-1774.

³⁵⁵ Véase el edicto convocatorio en ACCMM, Edictos, Caja 6, Expediente 24, 7-XI-1797. Para la solicitud de Sánchez, véase ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 3, sf.

³⁵⁶ ACCMM, AC-59, fol. 219r-v, 3-VIII-1798; y AHAM, Fondo Cabildo: Haceruría/Jueces hacedores, Caja 163, Expediente 36, 24-IX-1812.

desiertas, las nueve convocatorias restantes cumplieron a la perfección con su cometido: la selección del candidato más idóneo. A modo de síntesis, la Tabla 1.9 presenta las convocatorias mediante edictos de oposiciones a plazas de cantantes e instrumentistas de la Catedral de México que he podido documentar.

Tabla 1.9: Convocatorias mediante edictos de plazas musicales en la Catedral de México (ACCMM, AC, Edictos y Correspondencia)³⁵⁷

<i>Año edictos</i>	<i>Plaza convocada</i>	<i>No. aspirantes</i>	<i>Ganador</i>
1692	Afinador	4	Tiburcio Sanz de Izaguirre
1692	Sochantre	¿2?	Francisco Ponce y Jacinto de la Vega
1693	Sochantre	1	Francisco de Atienza Pineda
1697	Tenores y ministriles	?	Antonio de Silva, Diego Xuárez, Miguel Ordóñez y Sebastián de Quintana
1715	Violón	5	Antonio Cerezo
1736	Afinador	2	José Cacela
1740	Sochantre	9	Vicente Santos Pallarés
1741	Organista 2º	5	Juan Antonio Argüello
1743	Sochantre	¿2?	Mariano José González
1750	Organista 1º	3	Desierto
1755	Sochantre	?	Martín Vázquez
1769	Sochantre	1	Juan García
1774	Afinador	5	Domingo Millán
1780	Sochantre	2	Desierto
1780	Sochantre	5	Desierto
1783	Organista	2	Manuel Argüello
1788	Sochantre	?	¿Desierto?
1795	Violín (2 plazas)	10	Vicente y Antonio Castro Virgen
1797	Afinador	2	Desierto
1798	Afinador	4	Mariano Pérez de Lara
1798	Organista	2	José María Cataño
1799	Sochantre	1	Desierto
1818	Sochantre	2	?

De este repaso por las oposiciones a prebendas musicales celebradas en la Catedral de México se desprenden varias conclusiones. La primera de ellas es que la mayor parte de las oposiciones se celebraron durante el siglo XVIII, pues dieciocho de las veintitrés convocatorias para voces e instrumentos fueron convocadas en esa época, otras cuatro en la década de 1690 y sólo una (la de sochantre de 1818) en el siglo XIX. Se dio una mayor concentración en la segunda mitad de la centuria, con más de la mitad de las convocatorias (doce de veintitrés). Desconozco si esta circunstancia puede obedecer a la existencia de unas Actas Capitulares más detalladas para el siglo XVIII o

³⁵⁷ Se han excluido las convocatorias de la plaza de maestro de capilla (Tabla 1.7) y las de capellán.

a un incremento real en el empleo de este sistema de provisión, o quizá a ambos factores. Resulta igualmente llamativa la ausencia de convocatorias para el siglo XVI y la mayor parte del siglo XVII.

La plaza más demandada fue la de sochantre, seguida, con diferencia, de la plaza de afinador de órganos. Las oposiciones a estas plazas, así como al resto de voces e instrumentos, muestran un incremento de la movilidad de los músicos con respecto al panorama presentado en las oposiciones al magisterio de capilla. Ello puede deberse a que había una mayor cantidad de músicos cantores e instrumentistas que de compositores y, a su vez, un mayor número de ministriles, como así lo acreditan lo concurrido de los ejercicios para instrumento. Lo expuesto en esta sección del Capítulo no permite comprobar hasta qué punto el comportamiento de la Catedral de México fue anómalo con respecto a otras capillas catedralicias virreinales, pero sí que confirma el particular funcionamiento de la Catedral para la provisión de determinados puestos musicales. Al igual que en las instituciones peninsulares, los edictos funcionaron con relativa regularidad, en especial para determinados cargos como la sochantría pero, en líneas generales, no tuvieron la misma eficacia. No obstante, también ha quedado puesto de manifiesto que cada institución, como cabría de esperar, empleó las fórmulas que en cada momento creyó más convenientes en función de sus propias necesidades y del mercado disponible en ese momento.

4. Una realidad singular del mundo catedralicio americano: los músicos indios

Ya Stevenson señaló, hace más de cuatro décadas, que uno de los elementos distintivos de la música catedralicia peninsular y la hispanoamericana radicaba en la presencia de diferentes razas y, en concreto, de indios músicos³⁵⁸. En efecto, desde el siglo XVI el tema indígena ha representado un gran atractivo en la historiografía americanista por lo que tiene de exótico para unos y de identitario para otros. El abordaje de este tema no es sencillo, ya que el trato a los indígenas durante la colonización española ha sido uno de los pilares sobre el que se ha montado la “leyenda negra hispanoamericana” tal y como ha sido definida por Rómulo Carbia³⁵⁹. Sin

³⁵⁸ Stevenson, *The Music of Peru*, 95-97.

³⁵⁹ Carbia, *Historia de la leyenda negra hispano-americana*, 37-43.

embargo, el análisis de los músicos indígenas en las catedrales americanas no ha sido tratado monográficamente salvo en un par de trabajos recientes no pasando, en el resto de estudios, de alguna referencia sesgada y curiosa a este asunto³⁶⁰. Desde el punto de vista artístico y musical lo indígena presenta un gran interés y suscita preguntas como ¿cuál fue el papel de los indios músicos en las catedrales?, ¿existió algún tipo de discriminación positiva o negativa hacia ellos?, ¿por qué? o ¿hasta qué punto las prácticas musicales de estos grupos étnicos penetraron en la Catedral conformando un estilo híbrido o mestizo, a nivel compositivo e interpretativo? Estas cuestiones no han sido directamente abordadas sino hasta tiempos recientes por investigadores preocupados por el concepto de aculturación en música. El examen de lo ocurrido con los indios músicos en México permite articular una visión ligeramente diferente del fenómeno con la que persigo subrayar, al mismo tiempo, el original componente multiétnico de las capillas catedralicias americanas frente a la uniformidad racial peninsular.

4.1. El establecimiento del sistema colonial: la metáfora de las “repúblicas”

Nada más llegar a América, los españoles del siglo XVI se dieron cuenta de que había diferencias insalvables entre el modo de vida de los pobladores nativos y el suyo propio, por lo que pusieron en marcha una política de separación racial de origen platónico entre blancos e indios a la que simbólicamente se referían como “dos repúblicas”, cada una con sus propias leyes³⁶¹. Bajo el pretexto paternalista de la defensa del indio y sus derechos, esta segregación perseguía, en realidad, mantener alejada y controlada a la población nativa para, de paso, recaudar con más facilidad los tributos y regular la abundante mano de obra de los naturales. La existencia de esas dos repúblicas marcó además la geografía social y urbana de las ciudades: los españoles tenían más privilegios y recibieron los solares del centro de la ciudad incluidos en el

³⁶⁰ Me refiero, especialmente, a los trabajos de Bernardo Illari y, en particular, a dos de ellos publicados en 1997: “No hay lugar para ellos: los indígenas en la capilla musical de La Plata”, *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*, [3] (1997), 73-108; y “¿Les hacen lugar? ¿Y cómo? La representación del indio en dos villancicos chuquisaqueños de 1718”, *Data. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, 7 (1997), 165-96, así como a las monografías de Baker, *Music and Musicians in Colonial Cuzco*; y Coifman Michailos, *Dialéctica musical de los poderes eclesiásticos*, 67-68.

³⁶¹ Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena*, 19-42.

ámbito de la traza, mientras que los indios fueron enviados fuera del cuadrilátero, hacinándose en barrios periféricos poco salubres y sin los mínimos servicios³⁶².

Pese a esta rígida política separatista, muy pronto comenzó un explosivo proceso de mestizaje. Los blancos pobres se instalaron en los arrabales de la ciudad, mientras que algunos indios súbditos se integraron dentro de la traza española buscando agua y otras comodidades. A raíz del tumulto de 1692, un escrito titulado *Sobre los inconvenientes de vivir los indios en el centro de la ciudad* denunciaba que eran los propios españoles los que fomentaban esa convivencia y proponía el regreso de la gente de color a sus barrios³⁶³. En la cúspide de la pirámide étnica se encontraban la raza blanca, que incluía tanto a los emigrantes de España –gachupines– como a los blancos nacidos en América –criollos–; a ambos se les llamaba genéricamente españoles, si bien llegó a haber diferencias muy importantes entre ellos. La falta de mujeres peninsulares durante el siglo XVI y la pronta llegada de esclavas africanas y filipinas provocó un intenso proceso de mestizaje racial y un catálogo interminable de denominaciones y castas que definían sutilmente los grados de mezcla y, junto a ellos, los diversos niveles de marginalidad social³⁶⁴.

Esta división en dos repúblicas llevada a cabo en México es similar a la desarrollada en las otras ciudades coloniales de nueva planta como Puebla y Lima, pero contrasta con la experiencia de otras ciudades como Cuzco y La Plata, donde se conservó gran parte del trazado prehispánico y los indios no fueron expulsados tan drásticamente de la traza urbana; el alcance a nivel musical de esta integración geográfica es un elemento que debe evaluarse³⁶⁵. También fue del todo distinta la

³⁶² En México los indios quedaron fuera de la ciudad agrupados en cinco barrios periféricos con sus propias parroquias, administradas generalmente por el clero regular (San José, Santa María y Santiago Tlatelolco –véase Fig. 1.5– por franciscanos, San Pablo, San Sebastián y Santa Cruz por agustinos y la capilla de los mixtecos en Santo Domingo por dominicos). También existían parroquias de blancos, a cuyo cargo estaba el clero secular (Sagrario, Santa Veracruz, Santa Catarina y San Miguel); véase Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento*, 129.

³⁶³ Rubial García (ed.), *Agustín de Vetancurt, Juan Manuel de San Vicente, Juan de Viera*, 11.

³⁶⁴ La proliferación de amancebamientos hizo que algunos frailes definiesen la nueva tierra como el “paraíso de Mahoma”; véase Laviana Cuetos, *La América española, 1492-1898. De las Indias a nuestra América*, 53-55. Sobre el tema del mestizaje, véase la síntesis de Konetzke, “El mestizaje y su importancia en el desarrollo de la población hispano-americana durante la época colonial”, *Revista de Indias*, 7 (1947), 7-44.

³⁶⁵ Illari, *Polychoral Culture*, 1:107-8. Las implicaciones musicales de las dos repúblicas aparecen resumidas en la excelente síntesis de Waisman, “La América española: proyecto y resistencia”. Sobre los

presencia indígena fuera de los grandes centros urbanos, en las doctrinas o pueblos de indios y en las misiones o reducciones. De estos centros rurales provienen la mayor parte de los relatos de cronistas que alaban la milagrosa capacidad musical de los naturales no sólo como intérpretes, sino también como compositores capaces de corregir la polifonía del mismísimo Francisco Guerrero³⁶⁶. En muchos de esos pueblos de indios mexicanos “se hacen los oficios de la iglesia con tanta solemnidad y aparato de música como en muchas de las iglesias catedrales de España”, mientras que en las misiones del norte del virreinato “cada iglesia tenía su capilla de músicos y había una escoleta en donde algunos niños aprendían a cantar y a tocar algunos instrumentos como arpa, violín, violón y otros”³⁶⁷. Las crónicas muestran la integración efectiva y el protagonismo de los músicos indígenas en los pueblos de indios y en el ámbito misional, pero ¿cuál fue la integración real del indio en la música institucionalizada de las ciudades y sus catedrales?

Durante el período virreinal en la ciudad se instalaron las grandes instituciones europeas, con la Iglesia a la cabeza, y se convirtieron en elementos legitimadores de la situación colonial y difusores de una ideología que les permitía a los españoles justificar legal y moralmente su presencia en América y la inferioridad de los pueblos recién descubiertos. Como un elemento emblemático de la Iglesia novohispana, la catedral jugó un papel fundamental como institución rectora de la sociedad colonial, y los canónigos formaron parte de esa minoría que detentó el poder ideológico, político y económico de la ciudad. Esta institución era, en síntesis, un centro de dominación colonialista, un baluarte de peninsularidad en la que los blancos tenían un escenario privilegiado para la escenificación y representación del poder. En una institución tan fuertemente jerarquizada, organizada y españolizada los indios de las ciudades tenían escasas posibilidades de promoción personal y profesional, por lo que fueron otras

modelos urbanos seguidos en América, véanse los estudios monográficos por regiones contenidos en Gutiérrez (director), *Estudios sobre urbanismo iberoamericano*.

³⁶⁶ Véase Zavadviker, “Cronistas de Indias”, *DMEH*, 4:187-205; y Stanford, “Aztecas”, *DMEH*, 1:937-44. El corrector de Guerrero fue el indio ecuatoriano Juan Bermejo; véase Stevenson, “Quito Cathedral: Four Centuries”, 20.

³⁶⁷ Las citas provienen de Turrent, *La conquista musical de México*, 157; y Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, 163-64, respectivamente; véase también la síntesis de Koegel y Summers, “Estados Unidos”, *DMEH*, 4:804-8. Para otros territorios, véase Lehnhoff, “La música europea entre los indígenas”, *Espada y pentagrama*, 65-89; y Waisman, “La música en la definición de lo urbano: los pueblos de indios americanos”, 159.

instituciones urbanas como cofradías y parroquias las que les proporcionaron un ámbito más propicio para su desarrollo asociativo y su cohesión.

Aunque también pretendían reproducir la ideología dominante y contribuir a la estabilidad del orden colonial, las cofradías cubrieron importantes funciones educativas, sociales y de beneficencia, y permitían a mestizos, indígenas y morenos integrarse en las fiestas religiosas y la vida pública. Algunas de las cofradías existentes en la ciudad de México estaban integradas por indígenas o por negros; el crecimiento de su número y su grado de independencia constituía una amenaza para los blancos³⁶⁸. Como se indicó con anterioridad, las cofradías también actuaron como promotoras de la actividad musical, especialmente durante las festividades de su santo patrón, y algunas disponían de capilla musical propia³⁶⁹.

Muchas de esas cofradías se encontraban adscritas a las parroquias de indios, la otra gran institución integradora de los desfavorecidos. Como han demostrado los trabajos de Geoffrey Baker y Egberto Bermúdez, eran las parroquias urbanas y no tanto las catedrales los principales centros que empleaban a los músicos indios. La infraestructura musical de estas parroquias indígenas era superior a la de las parroquias españolas gracias fundamentalmente a la presencia de músicos indígenas. Estas parroquias solían preferir a músicos indios antes que a españoles, ya que estaban más integrados en el tejido social de la zona y cobraban menos dinero. El carácter comunitario de la vida indígena muestra que la actividad musical para el indio no era simplemente un oficio, sino una forma de cumplir con las obligaciones contraídas con la comunidad. Además, un maestro cantor indio no sólo era el jefe musical de la parroquia,

³⁶⁸ Véase Bazarte Martínez, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México*, 42-49 y 64-67; Lockhart, *Los nahuas después de la conquista*, 314-29; y Turrent, *La conquista musical de México*, 170-75. Entre las cofradías de indios y negros más importantes de la ciudad figuraban las de Santiago (con sede en la parroquia india de Santiago Tlatelolco), Señor de los Naturales y Santísimo Sacramento (ambas en el Hospital de San Gregorio de los Naturales), San José (en la parroquia india del mismo nombre), Exaltación de la Cruz de los Negros (en la parroquia española de la Santa Veracruz), Esclavos acompañamiento del Santísimo Sacramento (en la parroquia de Santa María la Redonda), Esclavos del Santísimo Sacramento (en la parroquia de la Santísima Trinidad). Existieron también cofradías mixtas como la de las Animas Benditas (en la parroquia española de San Miguel). Como ejemplo del funcionamiento de estas cofradías de negros, mulatos e indios, véase Cirio, “Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: *La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)*”, *LAMR*, 21/2 (2000), 190-214.

³⁶⁹ Entre otras, la cofradía de San Miguel Arcángel de la ciudad mexicana de Huejotzingo; véase AGN, Indios, Volumen 26, Expediente 10, fol. 10, 17-I-1681. La capilla de la cofradía del Sacramento de San Juan de Puerto Rico estaba integrada en 1749 por cuatro músicos mulatos; véase Stevenson, “Music in the San Juan, Puerto Rico, Cathedral to 1900”, 78, nota 27.

sino un líder dentro de la comunidad con importantes privilegios económicos y sociales³⁷⁰. Por tanto, es posible que el destino más deseado por un músico indio se encontrara bien lejos de la catedral, donde no pasaría de ser un simple subalterno.

4.2. Entre la admiración y la segregación: indios y otras razas marginadas

Hemos visto que la metáfora de las dos repúblicas también emerge en la organización institucional de la catedral. Como institución oficial y colonialista, la catedral presentaba la misma rígida jerarquía donde los indios aparecen incorporados excepcional y calculadamente como parte del organigrama oficial de la estructura de poder. Aunque había casos para la transgresión, en líneas generales la tendencia fue la de reproducir a pequeña escala dentro de las catedrales el mosaico étnico existente en las plazas y calles de la ciudad, lo cual se ve a pesar de la opacidad de las fuentes catedralicias. El origen racial sólo aparece explicitado en raras ocasiones, ya que era un tema tabú y en algunas ocasiones se omitía deliberadamente como ocurrió con el organero Juan Vital³⁷¹. En la documentación catedralicia se omite de forma sistemática su segundo apellido, Moctezuma. Significativamente, este apellido aparece en los contratos notariales para la construcción de los órganos en diferentes parroquias indígenas; por documentación civil se sabe también que la Real Audiencia lo reconoció descendiente directo del célebre emperador azteca. En otras ocasiones los indios cristianizaban sus nombres, pasando totalmente desapercibidos en la documentación, como ocurre con el organista Juan de Velasco. Finalmente, en contadísimos casos se indica la etnia, pero cuando eso se hace, suelen omitirse los apellidos, como ocurrió con el campanero mulato Diego³⁷².

³⁷⁰ Baker señala varios ejemplos de músicos indios al servicio de parroquias cuya riqueza era mayor que la de músicos españoles empleados en la catedral en esa época; véase Baker, "Parish churches", *Music and musicians in colonial Cuzco*, 136-77, y su reelaboración y ampliación en "Indigenous Musicians in the urban Parroquias de Indios of Colonial Cuzco", *Il Saggiatore Musicale*, 9/1-2 (2002), 39-79, especialmente 63-64; y Bermúdez, "The Ministriles Tradition in Latin America: Part One, South America, 1. The cases of Santafé (Colombia) and La Plata (Bolivia)", *Historical Brass Society Journal*, 11 (1999), 149-62. Sobre el estatuto social del maestro cantor, véase Collins, "The Maestros Cantores in Yucatán", en Jones (ed.), *Anthropology and History in Yucatán*, 238.

³⁷¹ Suárez, *La caja de órgano en Nueva España*, 134; y Chipman, *Moctezuma's Children. Aztec Royalty under Spanish Rule, 1520-1700*, 119-41.

³⁷² El campanero mulato es mencionado en ACCMM, AC-24, fol. 152r, 17-IV-1696. La misma falta de precisión en relación a los mulatos se dio en otras catedrales hispanoamericanas; véase Illari, "La música

Como ya se ha comentado, la experiencia de cada núcleo urbano en relación con los indígenas produjo diferentes situaciones que lógicamente se extrapolaron al ámbito catedralicio. Así, dentro de las propias catedrales hubo diferentes formas de tratar e integrar a los indios en la vida musical catedralicia, ya que también eran diferentes los integrantes de los cabildos³⁷³. Como un elemento prácticamente común puede señalarse la incorporación –en algunos casos muy temprana– de ministriles indígenas: México fue una de las primeras catedrales (1543) y le siguieron las de Lima (1565), Guadalajara (1569), Cuzco (1580) y Bogotá (1598), entre otras³⁷⁴. Sin embargo, el número de componentes indígenas, los cargos que ocuparon y su continuidad a lo largo del período virreinal muestran algunas diferencias. En Nueva España, el caso de la Catedral de Valladolid (hoy Morelia) es particularmente significativo por el elevado número de indios al servicio de la catedral y su continuada presencia durante los siglos XVI y XVII³⁷⁵. Parece que la categoría de la catedral y la presencia de población indígena en la ciudad determinó la mayor o menor incorporación de los indios a las capillas catedralicias. Así, en ciudades de provincia con fuerte presencia indígena y determinadas por un mayor aislamiento como Valladolid, Oaxaca, San Cristóbal de las Casas, Quito y Cuzco el número de indios músicos al servicio de las catedrales pudo ser mayor y los cargos musicales de mayor relevancia que en catedrales metropolitanas como México, Lima, Bogotá y La Plata. Es posible que un vaciado sistemático de las actas catedralicias y el cruce de esa información con la de archivos no religiosos permita

que, sin embargo, fue: la capilla musical del obispado de Tucumán (siglo XVII)”, 34; Stevenson, “Music in the San Juan, Puerto Rico, Cathedral to 1900”, 78; y Davies, *The Italianized Frontier*, 1:130.

³⁷³ Hasta el momento no conozco ningún estudio de conjunto sobre la composición del Cabildo de la Catedral de México y el origen de sus miembros similar al realizado por Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*. Para el siglo XVI, véase Schwaller, “The Cathedral Chapter of Mexico in the Sixteenth Century”, *Hispanic American Historical Review*, 61/4 (1981), 672, quien concluye que un 65% de los capitulares eran peninsulares.

³⁷⁴ Véase ACCMM, AC-1, fol. 58r, 10-IV-1543, Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:116; Pareyón, “Sumario histórico de la música en la Catedral de Guadalajara”, 102; Stevenson, “Cuzco Cathedral: 1546-1750”, 2-3; y Bermúdez, “The Ministriles Tradition in Latin America: Part One, South America”, 150. Fuera de la Catedral, he localizado la primera referencia a ministriles indios en la ciudad de México en 1537; véase AHDF, AC-4, sf., 31-VII-1537.

³⁷⁵ Entre otros indígenas desfilan por la capilla michoacana el cantor Pedro Cuini, el sacabuche Cipriano Incha, el chirimía Zacarías Ningo, los organistas Bautista Quiriz y José de Musientes, los ministriles Pedro Quitzacua y Pedro Miguel, familias de músicos como los Tzitziqui o de fuelleros como los Irolos, el cantor Luis de Muncharas y el músico Lorenzo Zamacona; véanse las entradas correspondientes a estos nombres en los índices de Mazín Gómez y otros, *Archivo capitular de Administración Diocesana Valladolid-Morelia. Catálogo I-III*.

establecer una clasificación más definitiva. Hasta el momento, dadas las importantes limitaciones de las fuentes manejadas y la escasa investigación en este terrero, sólo podemos hablar de hipótesis. A continuación expondré el tratamiento que músicos de los distintos grupos étnicos recibieron en la Catedral.

4.2.1. Criollos

Como punto de partida, también en México puede establecerse una relación bastante estrecha entre la capilla de música y la clase dominante. De la documentación consultada se desprende que los principales cargos musicales de la capilla siempre estuvieron ocupados por blancos, bien en su variante peninsular (gachupines) o americana (criollos)³⁷⁶. Así, todos los maestros de capilla y sochantres de la catedral mexicana pertenecieron a la élite blanca. En el caso del magisterio de capilla, todos los que ocuparon ese cargo fueron peninsulares hasta mediados del siglo XVII cuando Francisco López Capillas, nacido en ciudad de México, se convirtió en el primer nativo que alcanzó el puesto (1654); sin embargo, el número de maestros de capilla europeos fue claramente superior al de nativos durante todo el período virreinal³⁷⁷. El resto de los integrantes de la capilla eran criollos, en un porcentaje variable según épocas, pero con una progresión creciente durante los siglos XVII al XVIII. En 1768, por ejemplo, las fuerzas estaban equilibradas al 50 % (quince europeos y quince criollos “de linaje conocido”)³⁷⁸.

Aunque peninsulares y criollos presumían de su origen español y tenían la consideración de ciudadanos de primera, existió entre ellos una rivalidad constante. Los

³⁷⁶ El calificativo “español” era usado con ambigüedad y muchos mestizos y mulatos presumían de su pureza racial y se llamaban a sí mismos españoles. Sobre la consideración de los españoles en México durante el siglo XVII, véase Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*, 86-115. El análisis de los músicos blancos europeos en la capilla es abordado monográficamente en la sección 2 del Capítulo II.

³⁷⁷ Con seguridad trece de los veinte maestros de capilla (véase Tabla 1.8) eran europeos. Por el contrario, en la sochantría se aprecia una mayor criollización, si bien el primer sochantre criollo, Bartolomé de Quevedo, fue nombrado en las mismas fechas que López Capillas (1640).

³⁷⁸ ACCMM, Acuerdos de Cabildo, Legajo 4, 6-XII-1768 (APÉNCICE 1, D67). Un caso distinto parece ser el de la Catedral de Guatemala, donde en 1779 la mayoría de los cantores de la capilla eran indios o pardos; véase Lehnhoff, *Rafael Antonio Castellanos*, 47. A principios del siglo XIX (1804) los criollos eran el grupo más numeroso de México (65.000), por encima de indios (33.000), mestizos (26.500) y mulatos (10.000); el grupo minoritario era el de blancos europeos (2500); véase Orozco y Berra, *Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854*, 73.

segundos eran vistos por los primeros como gente relajada, jugadora y bebedora; ciertamente, no faltan ejemplos de estas conductas. Hacia 1681 el músico criollo Pedro Moreno había convertido su propia casa en el centro de una práctica escandalosa condenada por los moralistas, las peleas de gallos, razón por la cual fue despedido de la capilla durante seis meses³⁷⁹. Otro vicio muy común entre los criollos novohispanos eran los juegos, en particular de naipes, que hicieron estragos en más de una familia. Así, la esposa del bajonero Francisco Javier Cerezo se quejaba amargamente al Cabildo de que su marido “no le daba nada ni asistía y estaba todo el día en el juego y que aún muchas noches no iba a su casa”³⁸⁰. Unida a la fiebre del juego iba generalmente la bebida, servida en unos locales callejeros denominados las pulquerías, y cuyo número en 1671 ascendía a medio centenar, si bien una ordenanza municipal redujo esa cantidad por su peligrosidad³⁸¹. La tentación de las pulquerías alcanzó a diversos músicos criollos de la Catedral como José Ángel del Águila y Vicente Santos Pallarés, este último responsable de un ministerio tan importante como la sochantría³⁸².

Sin embargo, estas tentaciones no eran exclusivas de los nativos novohispanos y no faltan episodios escandalosos protagonizados por músicos peninsulares³⁸³. Pese a todo, los criollos se veían legitimados como ciudadanos y formaban parte de las capas medias de la sociedad, con ingresos suficientes pero sin lujos; algunos incluso llegaron a ocupar cargos de responsabilidad en Iglesia y Estado, especialmente si eran descendientes de conquistadores. Ello permitió al cantor Antonio Ortiz de Zúñiga, hijo y nieto de los primeros pobladores de México, desarrollar una brillante carrera eclesiástica de casi siete décadas –todo un récord en los anales de la catedral– “en

³⁷⁹ ACCMM, AC-21, fols. 91v-92v, 29-IV-1681. Con anterioridad Moreno había estado preso en la cárcel arzobispal por una demanda de la que salió absuelto; véase ACCMM, AC-18, fol. 5r-v, 13-I-1670.

³⁸⁰ ACCMM, AC-36, fols. 213v-214r, 8-X-1743; y AC-38, fols. 56r-v, 1-III-1746. A causa de la bebida y otras drogas Águila protagonizó un incidente violento al abofetear en público al presbítero Martín Rivera; véase ACCMM, AC-41, fol. 243v-244r, 27-II-1753.

³⁸¹ Véase Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento*, 118; y Viqueira Albán, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México*, 169-219.

³⁸² ACCMM, AC-38, fol. 96v, 27-V-1746; y fols. 56r-v, 1-III-1746.

³⁸³ El organero de la Catedral, el aragonés Tiburcio Sanz de Izaguirre, fue protagonista de uno de ellos. Mientras montaba el órgano de la Catedral Sanz se instaló en un colegio propiedad del Cabildo donde, al parecer, traficaba y distribuía pulque. Además, Sanz fue procesado por la Inquisición por bigamo; véase ACCMM, AC-23, fol. 188v-189v, 12-VI-1693; y AGN, Inquisición, Volumen 693, Expediente 7, fols. 453-479, 31-VIII-1694.

consideración de sus servicios y de los de sus padres y abuelos”³⁸⁴. Alonso de Santiago, otro músico con “méritos de conquista”, también era nieto de conquistador lo que, unido a espléndida voz de contrabajo, le sirvió para conseguir una ración en 1604³⁸⁵. Musicalmente, los criollos aparecían integrados en el organigrama musical de la Catedral en igualdad de oportunidad con respecto a los peninsulares, a diferencia del resto de los grupos étnicos, que ocupaban puestos claramente inferiores³⁸⁶.

4.2.2. Indios

Formando la base en la estructura piramidal de la sociedad novohispana aparecía el colectivo indígena que incluía, tras esa genérica denominación, diversos grupos étnicos tales como nahuas, mixtecos, otomíes, huastecos y tarascos. Entre esta población de origen prehispánico había diferencias muy profundas en cuanto a lengua y a identidad étnica; sin embargo, este colectivo era visto por los españoles como un grupo homogéneo. Muchos de estos indios aprendieron castellano y comenzaron a integrarse en la nueva sociedad bajo la denominación de ladinos³⁸⁷. Diversos estudiosos han subrayado el protagonismo de lo indígena durante el período virreinal, señalando que la historia moderna de América no sólo es una historia de europeos, sino también la historia de la población nativa tras el contacto con los blancos³⁸⁸.

La presencia de indios en la Catedral no se restringía al ámbito musical, ya que existía todo un colectivo de “indios de iglesia” que servía en diferentes funciones. Los cometidos de estos indios eran los más bajos de la jerarquía, tales como asistentes de sacristía, acólitos y campaneros, siempre remunerados con unos sueldos irrisorios. Así,

³⁸⁴ En el Archivo General de Indias se ha conservado un expediente en el que el Cabildo recomienda la concesión de una canonjía a Ortiz de Zúñiga y que resume la carrera de este músico, que por aquel entonces (1632) llevaba más de sesenta y seis años de servicio; véase AGI, Indiferente 3000, N.362, 1632.

³⁸⁵ AGI, Indiferente, 3000, N.458, 4-5-1604.

³⁸⁶ Algunos compositores criollos emplearon símbolos americanos en sus composiciones, contribuyendo a la creación de una identidad no-hispánica, tal y como ha demostrado Illari, “Identidades de Mesa: un músico criollo del barroco chuquisaqueño”, *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*, [5] (1999), 275-316.

³⁸⁷ Un ejemplo de indio ladino fue el cantor Pascual de la Cruz, testigo de un matrimonio en la villa de San Ángel, cerca de México; véase AGN, Matrimonios, Volumen 220, Expediente 63, fols. 253-256 (1755).

³⁸⁸ Esta tesis es sostenida por Lockhart, *Los nahuas después de la conquista*, 11-16.

solían contratarse indios en ocasiones especiales para el repique de campanas en festividades importantes, como ocurrió en 1619 cuando se contrató a doce indios para ayudar en el repique por la octava de la Concepción. El primer campanero indio conocido fue Simón de Buenaventura, activo en el último tercio del siglo XVI³⁸⁹. Una denuncia del sacristán en 1666 puso al descubierto el trato vejatorio que recibían estos indios campaneros, quienes eran encerrados en las torres, obligados a tocar las campanas y a hacer vida a la intemperie en las cubiertas de la Catedral, encendiendo fogatas para resguardarse del frío. A partir de esta denuncia se dignificó el oficio de campanero y se contrató a indios que, de forma voluntaria, se prestaban al trabajo de las campanas, ya sin la necesidad de ser retenidos en la torre³⁹⁰.

El oficio de campanero solía transmitirse de generación en generación, dando lugar a familias de campaneros indios. El toque de campanas desde mediados del siglo XVII y hasta finales del XVIII estuvo en manos de los Vargas, una familia indígena: el indio Diego de Vargas tras su muerte dejó el puesto a su hijo Antonio Carrillo, a quien sucedió su propia esposa, María de Vargas, y a ésta cuatro de sus ocho hijos, Juana María, Atanasio, Tomás y Manuel José Carrillo³⁹¹. El trabajo de campanero conllevaba cierto riesgo por la altura de las torres y era de una dureza extrema, especialmente por la paulatina incorporación de novenarios, rogativas y procesiones durante el siglo XVIII, lo que les obligaba a solicitar continuas ayudas de costa³⁹².

³⁸⁹ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 183, Expediente 73, 19-I-1619, ACCMM, AC-2, fol. 317v, 13-I-1576. Algunos de los ayudantes de Buenaventura, Diego Mendoza, Bernardino García o Juan Hernández, serían seguramente indios. Otros campaneros de la primera mitad del siglo XVII fueron Francisco Segura, Juan Cáceres y Juan Xuárez.

³⁹⁰ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 184, Expediente 75, 27-X-1666: “para tocarlas y los repiques se cogen indios forzados quitándoles prendas y encerrándolos en dicha torre de que se causa grande escrúpulo y escándalo a la república que de la iglesia se hagan tales violencias y vejaciones [...] no asistan, vivan y duerman personas ningunas sino que esté aquella parte cerrada y sólo se entre en ella al ministerio de tocar las campanas a sus horas y tiempo y no para más [...] y que no entren indios ni entren a los repiques contra su voluntad cogiéndolos forzados y encerrándolos, pues debe tener gente destinada a propósito para estos ministerios”.

³⁹¹ Estos eran los campaneros titulares, pero según los propios protagonistas, en el trabajo de las campanas solía emplearse toda la familia; véase ACCMM, AC-25, fol. 79v, 11-VIII-1699; AC-29, fol. 476r, 1-VII-1721; AC-34, fol. 104v, 3-IX-1737; AC-39, fol. 60v, 7-IV-1747; AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 48, Expediente 38 (1734), Caja 48, Expediente 38, 1734, Caja 193, Expediente 97, sf.; Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 186, Expediente 29, 12-V-1741; Caja 187, Expediente 11, 25-IV-1760; Caja 188, Expediente 13, 20-XII-1775; y Caja 188, Expediente 48, 1791.

³⁹² El Cabildo acordó colocar una baranda en el primer cuerpo de la torre por haberse caído dos criaturas; véase ACCMM, AC-36, fol. 215r, 11-X-1743.

A partir del estudio de las plantillas catedralicias, la musicología hispanoamericana ha venido sosteniendo la preferencia de los cabildos catedralicios por los indios en su condición de instrumentistas y su rechazo como cantores apelando a cuestiones tímbricas, de pronunciación del castellano y de clase social; en la tradición europea, el cantor tenía un estatus más alto que el ministril y el nombramiento de cantores indios en las catedrales suponía, por tanto, una concesión al indio³⁹³. Desde mi punto de vista, la ausencia de cantores indios y la abundancia de éstos como instrumentistas no obedece a una selección del Cabildo, sino al personal indígena que se ofertaba y a las preferencias de los propios músicos indios. Proporcionalmente se presentaron y, consiguientemente, se contrataron más indios instrumentistas que cantores, pero posiblemente no por deseo de los capitulares sino por falta de oferta. Es probable que muchos indios prefiriesen permanecer en una parroquia urbana como maestros cantores, donde se convertirían en líderes de la comunidad y en personajes privilegiados dentro de la sociedad india. Un indio con ambición no podía esperar demasiado en una catedral, y de hecho, salvo las excepciones que comentaremos más abajo, los indios que iban a las catedrales eran indios sirvientes, los llamados naborías, y no la élite indígena, que se quedaba en la parroquia como principal³⁹⁴. Los españoles respetaron la alta consideración de los músicos indios de las parroquias, donde estaban exentos de tributos y de labores serviles, tal y como lo acreditan diversos ejemplos. En 1700, por ejemplo, se dieron instrucciones al gobernador de Metepec para que los músicos indígenas de Calimaya fuesen liberados de los oficios de la república y se dedicasen únicamente a cantar en la iglesia; poco después se hizo lo propio con los indios cantores de Querétaro y San Juan Teotihuacán³⁹⁵. Este estatus privilegiado del

³⁹³ Véase la argumentación de Stevenson, *The Music of Peru*, 95-96, y su desarrollo en Illari, *Polychoral Culture*, 1:126-35.

³⁹⁴ Estos indios de servicio también existieron en las catedrales sudamericanas, si bien con una denominación distinta: yanaconas; véase Baker, "Indigenous Musicians in the urban *Parroquias de Indios* of Colonial Cuzco", 59-61; y Claro Valdés y Urrutia Blondel, *Historia de la Música en Chile*, 60. Un ejemplo de indios naborías son los seis indios músicos que formaban parte del séquito del Arzobispo Juan Pérez de la Serna; véase AGN, Indios, Volumen 9, Expediente 307, fols. 150r-150v, 14-III-1621.

³⁹⁵ AGN, Indios, Volumen 34, Expediente 168, fols. 219v-220r, 8-II-1700; Volumen 35, Expediente 106, fols. 172v-173v, 23-II-1702; y Volumen 36, Expediente 196, fols. 177v-178r, 22-IX-1704. Sobre el estatus privilegiado del músico indio en la sociedad azteca, véase Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, 91-125; y Turrent, *La conquista musical de México*, 148-49. Sobre indios cantores en las doctrinas rurales, véase Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 2:491-93.

indio cantor en las parroquias (tanto rurales como urbanas) explica por qué en la Catedral de México, al igual que en otras catedrales hispanoamericanas, las referencias explícitas a cantores son proporcionalmente escasas frente a las de instrumentistas³⁹⁶.

Como ya se ha comentado, la localización de músicos indios, al igual que de otras etnias, se topa con serios problemas documentales. En primer lugar, las fuentes catedralicias suelen ser opacas en cuanto al origen racial de los músicos, en parte porque el colectivo indígena carecía de una voz propia dentro del discurso institucional de la documentación catedralicia y su tradición estaba más vinculada con la oralidad que con el mundo escrito³⁹⁷. Finalmente, el empleo de unos nombres españoles sencillos y no tan abiertamente indígenas como en otras catedrales hispanoamericanas dificulta aún más la tarea de determinar su origen étnico. Uno de los indios músicos activo en la Catedral de México durante el siglo XVII fue Diego Xuárez, arpista y sacabuche que procedía de la parroquia indígena de San Miguel. Contradiendo el mito de la habilidad musical de los naturales, Xuárez no era demasiado diestro en la lectura a primera vista ya que, según Sumaya, “un acompañamiento que sea un poco difícil no puede tocarlo con perfección sin pasarlo primero”³⁹⁸.

El caso del bajonero indio José Mariano Bibián es un buen ejemplo de hasta qué punto el origen étnico podía condicionar al Cabildo. Habiendo una plaza vacante en la capilla se presentaron a ella el oboísta José Revelo, músico de la Catedral de Valladolid, y el citado Bibián. Ante la sospecha de que Bibián no fuese de sangre pura, los capitulares se decantaron inicialmente por Revelo tras haber hablado extensamente del tema “porque unos decían que era mestizo o indio pero que de mulato no tenía nada”.

³⁹⁶ He localizado a numerosos cantores y maestros de capilla indígenas activos en la ciudad o sus alrededores y que nunca pretendieron un puesto en la Catedral: Simón Carlos de Buenaventura (indio músico, Parroquia de Santa Veracruz), Pablo Esteban (indio cacique, cantor de la iglesia, Parroquia del Sagrario), Francisco de los Ángeles (músico de Santa Cruz, Parroquia de San Miguel), Matías Pérez (indio cacique, músico, Santa Catalina Mártir) y Pedro Xuárez de Alejandría (músico de Tacuba), entre otros; véase AGN, Matrimonios, Volumen 83, Expediente 35, fols. 422-425 (1754); Volumen 126, Expediente 109, fols. 339-342 (1759); Volumen 40, Expediente 46, fols. 182-185v (1760); Volumen 105, Expediente 17, fols. 246-252 (1771); y Volumen 160, Expediente 159, fol. 2 (1699), respectivamente.

³⁹⁷ Illari, “No hay lugar para ellos: los indígenas en la capilla musical de La Plata”, señala que, por esta razón, es probable que importantes decisiones que afectaron a los indios músicos no se escribieron sino que fueron comunicadas verbalmente al maestro de capilla.

³⁹⁸ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 16-IX-1698 y 22-XI-1709. Hubo otros ministriles apellidados Xuárez, pero no puede afirmarse si eran indígenas o no, como por ejemplo, el corneta y chirimía José Xuárez, recibido en 1614, y el organista del mismo nombre activo desde 1630.

No obstante, Bibián fue nombrado pocos días después por su suma destreza³⁹⁹. Otros ministriles indígenas sólo aparecen mencionados sin apellidos como el chirimía Diego Antonio y el ministril Juan de Dios; de hecho, la ausencia de apellidos puede considerarse un signo de pertenencia a la etnia no española⁴⁰⁰.

Otro elemento a tener en cuenta al hablar de la presencia indígena en las catedrales es el carácter gremial que la profesión musical adquirió entre los indios y que tuvo un protagonismo acaso mayor que entre los blancos debido a la consideración social del músico en las sociedades prehispánicas. Según Stevenson, los casos de transmisión del oficio de músico de padres a hijos son muy numerosos en las catedrales hispanoamericanas.⁴⁰¹ En la Catedral de México, existen sagas de ministriles, probablemente indios, como los Arias (Alonso y su hijo Ignacio, sacabuche y cantor), los Zapata (Salvador y su hijo Jacinto, arpistas), los Macías (José, Miguel y Mariano, bajoneros) y los Aragón (Juan y Antonio, organista y cantor).

Algunos de los músicos indios empleados en la Catedral de México ocupaban una elevada posición social dentro de la república de los indios, ya que eran caciques nobles. La administración española tendió a fortalecer la consolidación de una clase noble entre los nativos como gobernantes o principales responsables de la gestión interna de la república indígena. Estos nobles indios acumulaban importantes riquezas y se convirtieron en los principales aliados de los españoles. Como una forma de separarse conscientemente de las masas indígenas de la ciudad, muchos de estos indios principales, llamados “legítimos” por ser hijos de indios sin mezcla, adoptaron costumbres españolas como la vestimenta y recibieron autorización para montar a caballo y portar espada y armas de fuego. Su ingreso en instituciones peninsulares

³⁹⁹ ACCMM, AC-55, fol. 206r, 19-I-1785; y AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 188, Expediente 38, 4-II-1785. Varios músicos emparentados con José Bibián sirvieron en la Catedral de México hasta el primer tercio del siglo XIX: Cristóbal Ramón (violinista y contralto contratado en 1775), y José Bibián el menor (1787), Mariano (voz, 1790) Simón (ministril, 1793) y José María (violín, 1795); véase ACCMM, AC-52, fol. 276v-277r, 28-I-1775; AC-59, fols. 11v-12r, 28-VI-1796; y Ajustes de Ministros, Libro 3, fol. 113r, 16-I-1790, 18-I-1793.

⁴⁰⁰ ACCMM, AC-9, fol. 384v, 12-IX-1639; y AC-14, fol. 63v-64v, 21-III-1662.

⁴⁰¹ Stevenson, *The music of Peru*, 95-96.

puede considerarse igualmente un signo evidente de españolización al que sólo accedía una selecta élite, con derecho al título honorífico de “don”⁴⁰².

Un caso de cacique músico es el de don Juan de Velasco, un indio principal del Valle de Oaxaca, zona que aún hoy sigue teniendo una gran concentración de población indígena. Velasco se había aplicado a la música desde pequeño y había trabajado como músico en diferentes lugares (en su declaración afirma que había logrado gran aceptación “en las partes que ha estado”). Llegó a México en 1746 huyendo del clima de Oaxaca, nocivo para su salud, y allí permaneció hasta su muerte, ocurrida en 1760. Este indio fue contratado como intérprete de bajón y órgano, instrumentos que, según las crónicas, dominaba con extraordinaria destreza. Prueba inequívoca de su valía es el reconocimiento del Cabildo en forma de un elevado salario como organista primero, y cuya cuantía superaba incluso a la del maestro de capilla Ignacio Jerusalem⁴⁰³.

Otro indio cacique al servicio de la capilla fue don Domingo Esteban de la Mota, natural de ciudad de México; al igual que Velasco, Mota era organista⁴⁰⁴. Este indio cacique legítimo fue nombrado tercer organista en 1751. En 1761, tras la muerte del organista titular Velasco y tras diez años de servicio, Mota pidió ser nombrado su sustituto. Lejos de ello, el Cabildo decidió separarlo de la capilla al año siguiente por sus reiteradas faltas y no volver a admitirlo pese a sus sucesivas súplicas. En 1784, volvió a intentarlo sin éxito⁴⁰⁵.

Otros casos documentados de caciques músicos en la Catedral son los del asistente de coro don Simón de la Peña, un cacique del pueblo de Santiago Tlatelolco,

⁴⁰² Al igual que en México, la reglamentación de la Catedral de Lima recogía la prohibición de admitir músicos que no fuesen españoles o indios legítimos; véase Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 1:89.

⁴⁰³ ACCMM, AC-38, fols. 73v-74r, 19-IV-1746; AC-43, fol. 283v, 22-XII-1758; AC-45, fol. 74r, 21-VII-1761; Correspondencia, Caja 4, Expediente 1, 22-III-1755. En 1755 Velasco cobraba 700 pesos, mientras que Jerusalem en 1758 sólo llegaba a los 500.

⁴⁰⁴ Los músicos indios provenían de los poblados cercanos a las ciudades (en el caso de Lima, del llamado Cercado, el barrio indígena). En México, provenían de poblados de la archidiócesis como Actopan (caso del cantor Antonio Manuel Valderrama), San Juan del Río (José Domingo de los Reyes y Méndez, un niño cantor de sólo once años), Cuautitlán (Manuel Moreno), Malinalco (Bartolomé de Orihuela), Texcoco (Timoteo Torres Cuevas) o Xochimilco (Gabriel Aguilar); véase ACCMM, Correspondencia, Caja 2, Expediente 12, 12-VIII-1757; AC-37, fol. 7r, 28-I-1744; Correspondencia, Caja 25, Expediente 4, 25-X-1811; y AC-36, fol. 44r, 20-II-1742.

⁴⁰⁵ ACCMM, AC-40, fol. 186r-v, 9-II-1751; AC-45, fol. 74r, 21-VII-1761; AC-45, fol. 152r, 9-I-1762; AC-46, fol. 27v, 13-I-1763; fol. 188r, 12-I-1764; AC-48, fol. 84v, 16-I-1767; y AC-55, fol. 147v, 14-V-1784.

colindante a México, contratado en 1735, y el del aspirante a seise José Medina, quien finalmente no fue admitido en 1739. Los casos de Peña y Medina no son exclusivos de México; a instancias de Sumaya, la Catedral de Oaxaca se hizo con los servicios de un noble zapoteco, Manuel Baltasar de Acevedo⁴⁰⁶. La pertenencia a la nobleza indígena y la importancia de la legitimidad del origen eran, pues, factores determinantes en la admisión de un músico indio adulto. Cuando en 1775 se ofreció como violinista y tenor José Antonio Rueda Flores, un indio de las Amilpas, no fue admitido precisamente por no aportar documentación acreditativa de su condición de cacique⁴⁰⁷.

Salvo en el caso de Velasco, un músico respetado que gozaba del reconocimiento y la admiración del propio Cabildo y los músicos blancos, ningún otro indio de la Catedral parece haber ocupado un cargo de máxima responsabilidad en la capilla, no pasando de miembros rasos. Esta situación contrasta con lo sucedido en otras catedrales hispanoamericanas como Oaxaca, La Paz y Durango, donde llegó a haber maestros de capilla indios. Sin embargo, parece que se trató de casos absolutamente excepcionales incluso en ciudades aisladas y con gran concentración de población nativa⁴⁰⁸. Por otro lado, en México no aparece ningún indio mencionado como compositor, ni dentro del propio Archivo se conservan obras compuestas por indígenas. Estos indios compositores y su repertorio hay que buscarlo en fuentes asociadas a parroquias y conventos de la ciudad como el Códice del Carmen y el Códice Valdés⁴⁰⁹,

⁴⁰⁶ Dos años después de su contratación, Peña abandonó la Catedral de México para ocupar la sochantría de la Catedral de Guadalajara; véase ACCMM, AC-33, fol. 71v-72r, 15-II-1735; y AC-34, fol. 75v-76r, 28-VI-1737. Sobre Medina véase ACCMM, AC-35, fol. 96v, 3-III-1739; y AGN, Matrimonios, Volumen 121, Expediente 84, fols. 421-424 (1744), donde precisa su condición de indio cacique. Sobre Acevedo, véase Tello (ed.), *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*, 17.

⁴⁰⁷ ACCMM, AC-53, fol. 60r, 28-VII-1775.

⁴⁰⁸ Los casos de Juan Mathías en Oaxaca, Marcos Flores Illemena en La Paz y Marcos de Iburguen en Durango resultan paradigmáticos; véase Stevenson, “El más notable de los maestros indígenas”, *Ha*, 61 (1978), 3-9; *The Music of Peru*, 195; y Davies, *The Italianized Frontier*, 1:151-52. Sin embargo, en otras ciudades con gran presencia de indios como Cuzco, éstos no alcanzaron puestos relevantes, según Baker, “Indigenous Musicians in the urban *Parroquias de Indios* of Colonial Cuzco”, 56, nota 74. En el caso novohispano, no puede llegarse a demasiadas conclusiones, ya que ni siquiera conocemos los nombres de los maestros de capilla de la mayoría de las catedrales novohispanas; de algunas como San Cristóbal de las Casas, Mérida o Zacatecas no sabemos ni tan solo uno. Es posible que futuras investigaciones en estas y otras catedrales virreinales alejadas de las rutas comerciales descubran nuevos maestros catedralicios indios.

⁴⁰⁹ Entre los compositores indios activos en ciudad de México destacan don Hernando Franco y Juan de Lienas; véase Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, 204-6; “La música en la América colonial española”, 314. Sin embargo, recientemente ha sido rebatido el origen del primero por Cruz, “De cómo una letra hace la diferencia. Las obras en náhuatl atribuidas a Don Hernando Franco”, *Estudios de*

y no en la propia Catedral; de hecho, un repaso al contenido de diversos archivos hispanoamericanos muestra que música de autoría indígena conservada en archivos catedralicios es bastante excepcional⁴¹⁰. Una confluencia de factores pueden explicar la poca presencia indígena en la Catedral de México: su condición de sede metropolitana, su entorno internacional, la amplia oferta laboral en las parroquias de la ciudad y el bloqueo profesional de que eran objeto por parte de la propia Catedral. El estudio sobre los efectivos musicales de la Catedral de Manila realizado por Summers apenas incluye tagalos o indígenas filipinos⁴¹¹. Sin embargo, es probable que este escaso número de músicos indígenas localizados no indique necesariamente su ausencia de la capilla, sino su separación del discurso institucional de la documentación catedralicia.

4.2.3. *Mestizo*

En sentido estricto, un mestizo era resultado de la mezcla de diferentes razas, en especial de hombre blanco y mujer india. Sin embargo, había diferentes grados de mestizaje dada la variada naturaleza de los pobladores europeos así como de la población indígena. Se trataba, en cualquier caso, de un grupo al margen de la república de los españoles; los mestizos vivían o como españoles o como indios pero, en realidad, no eran ninguna de las dos cosas. Los mestizos urbanos de clase alta vestían a la española y pretendían obtener la consideración favorable de los criollos en comparación con los indios y otras castas. Sin embargo, los de clase más baja crecían en pueblos de

Cultura Náhuatl, 32 (2001), 267-72; véase también Gembero Ustárroz, "El compositor español Hernando Franco (1532-85) antes de su llegada a México: trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala", *LAMR*, 26/2 (2005), 284-88; y Lara Cárdenas, "Polifonías novohispanas en lengua nahuatl. Las plegarias a la Virgen del Códice Valdés de 1599", en Enríquez y Covarrubias (eds.), *I Coloquio Muscat. Música, catedral y sociedad*, 140. Sobre Lienas, véase Koegel, "Lienas, Juan de", *DMEH*, 6:913-14 y la bibliografía allí citada. Otro compositor indio del que se han conservado obras fue Tomás Pascual, maestro de capilla en la parroquia india de San Juan Ixcoi (Guatemala) y compilador de un libro con obras suyas; véase Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, 206-7; y, del mismo autor, "European music in 16th-century Guatemala", *The Musical Quarterly*, 50/3 (1964), 346-51. Sobre BloomL7, un manuscrito asociado a Pascual, véase Baird, *Santa Eulalia M.Md.7*.

⁴¹⁰ Uno de esos casos es el de Ignacio Quispe, autor del villancico 'Ah, los señores de buen gusto' conservado en el Seminario de San Antonio Abad de Cuzco; véase Stevenson, *RBMSA*, 46, y la transcripción de Gavel, *Investigaciones musicales en los Archivos Coloniales del Perú*, 84-94, quien indica las características "bastante irónicas y originales" de la obra (XII-XIV). Véase asimismo la recensión el volumen de Gavel realizada por Stevenson y publicada en *RMCh*, 128 (1974), 101-04.

⁴¹¹ Summers, "Listening for Historic Manila", 224-26, sólo cita tres músicos de la Catedral de Manila que pudieran ser tagalos por sus apellidos: Baltasar Gat Dobali (1657), Inocencio Haytona (1723) y Faustino de Magsaisay (1740). La Tesis Doctoral de Irving, *Colonial musical culture in Early Modern Manila*, arrojará más información sobre este tema.

indios y ni siquiera aprendían castellano. Los mestizos eran vistos por las autoridades como medio-indios, sirviendo a los naturales con el peor de los ejemplos⁴¹². Al ser en su mayoría hijos nacidos fuera del matrimonio, los mestizos o gentes de “color quebrado” estaban estigmatizados socialmente y no podían recibir órdenes sacerdotales ni ocupar cargos públicos⁴¹³.

Los mestizos no aparecen explícitamente mencionados con tal denominación en la documentación catedralicia. Es muy probable que algunos de los músicos de esta raza que servían en la capilla catedralicia y se presentaban como criollos o simplemente como españoles fuesen, en realidad, mestizos. De hecho, la historiografía ha señalado la habilidad del colectivo mestizo para adaptarse a las circunstancias y asimilarse al colectivo de los blancos para evitar la discriminación. Lo que sí parece claro es que los mestizos no llegaron a ocupar cargos de relevancia en la capilla catedralicia mexicana, una situación que sí se dio en otras catedrales americanas. En la década de 1570 y de forma prácticamente simultánea dos mestizos fueron nombrados maestros de capilla catedralicios: Diego Lobato de Sosa en Quito (1574) y Gonzalo García Zorro (1575) en Bogotá⁴¹⁴. Ambos eran mestizos viejos, esto es, descendientes de conquistadores españoles, pero su condición racial despertaba recelos en los cabildos catedralicios, integrados mayoritariamente por canónigos peninsulares⁴¹⁵.

A diferencia del resto de etnias, claramente identificables, no había conciencia de la existencia de un grupo de mestizos, pues no constituían un grupo diferenciado ni identificable en la sociedad novohispana. Esa misma impresión aflora en la

⁴¹² Véase AA.VV., *Historia General de México*, 320; e Israel, *Razas, clases sociales y vida política*, 68-74.

⁴¹³ La referencia a “color quebrado” procede de ACCMM, Correspondencia, Caja 1, Expediente 8, 12-III-1663.

⁴¹⁴ En el caso de Lobato de Sosa no fue un nombramiento formal como maestro sino como compositor de motetes y chanzonetas; véase Godoy, “La música en la Catedral de Quito: Diego Lobato de Sosa”, *RMV*, 34 (1997), 83-94; y Stevenson, “La música en la América colonial española”, 312-13.

⁴¹⁵ También eran descendientes de conquistadores españoles –y probablemente de origen mestizo– otros músicos destacados del siglo XVI como Pedro Garcés, sochantre y capellán de la Catedral de México y Alonso de Vélez Sarmiento, primer maestro de capilla de la Catedral de Guadalajara del que se tiene noticia. Ambos llegaron incluso a ser canónigos; véase las *informaciones de oficio y parte* de ambos músicos en AGI, México, 205, N.30 (1559) y Guadalajara, 47, N.34 (1582), respectivamente. Sobre esta tipología documental, véase Gembero Ustároz, “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”, *RMS*, 24/1-2 (2001), 28-30; y, de la misma autora, “El compositor español Hernando Franco (1532-85) antes de su llegada a México”, 274-76.

documentación catedralicia, pues no he localizado ningún músico catalogado de mestizo. No por casualidad, las referencias directas a músicos mestizos que he localizado proceden de fuera de la Catedral, como ocurre con los arpistas José Rangel y Antonio Rodríguez⁴¹⁶.

4.2.4. Negros, mulatos y zambos

En el México español sólo hubo un colectivo todavía más rechazado que el indígena: el de los negros, mulatos (mezcla de español y negra) y zambos (mezcla de negro e indio, el de más baja extracción por contener los defectos de ambos). Frente a los mestizos, considerados “gente de razón”, los negros formaban parte del grupo de “gente vil”, criticado continuamente y juzgado negativamente por los españoles a través de diversas ordenanzas municipales que coartaban cualquier intento de integración. Ello no impidió que la raza negra se incorporase con rapidez al proceso de mestizaje, debido en parte a la fascinación sexual que despertaban las mujeres negras y mulatas entre los blancos⁴¹⁷. Su presencia en México se vio facilitada por la incorporación de la corona portuguesa a la española entre 1580 y 1640, dado que Portugal era el principal país tratante de esclavos africanos. Los negros constituían una valiosa, abundante y gratuita mano de obra, pero también un colectivo temido y peligroso, pues eran considerados pervertidos sexuales, malvados, crueles e intimidadores. En síntesis, como afirmó el Virrey Marqués de Gelves, “gente viciosa y mal inclinada”⁴¹⁸. Con esta estigmatización social, no resulta difícil adivinar el puesto de los negros dentro de las catedrales. La primera referencia a ellos en México data de 1576, cuando el Cabildo contrató dos esclavos negros anónimos como ayudantes del organista Manuel Rodríguez de Mesa⁴¹⁹. Debido a su fortaleza física, los negros se especializaron en el oficio de fuellero, también denominado alzapuelles (como el mulato Antonio de la Cruz), y en otras tareas

⁴¹⁶ Ambos aparecen como testigos en procesos matrimoniales; véase AGN, Matrimonios, Volumen 76, Expediente 57, fols. 217-218 (1706); y Volumen 86, Expediente 81, fols. 462-465 (1722).

⁴¹⁷ Kandell, *La Capital. La historia de la Ciudad de México*, 207.

⁴¹⁸ Israel, *Razas, clases sociales y vida política*, 81. Sobre la legislación negrera, véase Castañón González, *Punición y rebeldía de los negros en la Nueva España en los siglos XVI y XVII*, 59-80.

⁴¹⁹ ACCMM, AC-3, fol. 19, 11-XII-1576.

como las de perrero o, junto a los indios, de campanero (caso del mulato Diego), un oficio que también requería robustez⁴²⁰.

Al igual que los indios, los negros podían actuar como ministriles y como cantores. Un caso de ministril mulato fue el del bajonero Alonso Asensio, activo en la capilla mexicana durante más de tres décadas (1623-1654) y posteriormente maestro de capilla en la Catedral de Durango. Su condición racial supuso un obstáculo para su nombramiento como maestro de capilla, aunque finalmente el Cabildo de Durango lo admitió de forma excepcional por su gran destreza⁴²¹.

Un caso insólito de músico de color integrado en la capilla fue el del esclavo mulato Luis Barreto nacido *ca.* 1575. Apodado cariñosamente como Luisillo en los propios documentos, Barreto fue comprado por la fábrica catedralicia por 1500 pesos y educado por el sochantre Bartolomé Franco, quien lo alojaba en su casa y se encargaba de su manutención desde antes de 1595. El mulato pronto comenzó a destacar como tiple y en 1597 se le dieron 60 pesos para vestirse en atención “a lo viva que parece su voz”⁴²². Barreto no recibía ningún ingreso por sus intervenciones con la capilla y tan sólo en 1609, tras quince años de servicios gratuitos, se le asignaron 12 pesos mensuales “por ser como es de singular voz y destreza para el canto de órgano con que tanto se adorna el culto divino de esta Santa Iglesia”⁴²³. El Cabildo acordó en la siguiente sesión que de esa cantidad debía descontarse la cantidad que ganase a través de las obvenciones y de las misas y salves de Nuestra Señora. Ante esta situación el Arzobispo realizó una intervención paternalista y defendió el derecho del mulato a cobrar íntegramente su salario que era, por cierto, ocho veces menor que el de otros cantores⁴²⁴. En 1615 Barreto propuso al Cabildo la compra de su propia libertad, abonando los 1500 pesos que habían pagado por él y comprometiéndose a servir cinco años con sueldo en la Catedral. Esa cantidad equivalía a su salario de diez años como

⁴²⁰ ACCMM, AC-6, fol. 11v, 9-V-1617; AC-23, fol. 11r, 26-VI-1691; y AC-26, fol. 258v, 17-VII-1709.

⁴²¹ Davies, *The Italianized Frontier*, 1:122-25. Para otros ejemplos de ministriles mulatos, véase Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 1:115-16.

⁴²² ACCMM, AC-4, fol. 130r-v, 18-VIII-1595, fol. 193v, 19-XII-1597.

⁴²³ ACCMM, AC-5, fol. 114v, 27-II-1609.

⁴²⁴ ACCMM, AC-5, fol. 116v, 10-III-1609; y fol. 119r, 31-III-1609. En 1608 se contrató al cantor Antonio de Rivas con un salario de 100 pesos; véase AC-5, fol. 66v, 11-I-1608.

cantor⁴²⁵. Ante la oposición de tres canónigos, pero con el apoyo del resto y del propio Arzobispo Pérez de la Serna, Barreto consiguió su libertad, si bien tuvo que firmar una escritura por la que se comprometía a seguir en la Catedral no cinco, sino seis años, ya con un salario mucho más acorde a sus capacidades musicales (300 pesos). Con el tiempo cumplido, en 1621 pidió su carta de libertad y, justo después, un aumento de salario que le fue denegado⁴²⁶. Aún así, siguió trabajando en México hasta que en 1625 se marchó a la Catedral de Puebla, donde ganaba 150 pesos más, pero en 1628 regresó a México con su primitivo salario. Allí permaneció activo hasta, al menos, 1636⁴²⁷.

Al igual que Barreto, muchos músicos negros alcanzaron la libertad. Otro caso, sin duda menos sonado que el de Barreto, fue el del mulato libre Manuel José de Avecillas, quien se ofertó como cantor a la Catedral a mediados del siglo XVIII. Su afirmación de que carecía “de aquellos defectos que pudieran serme de impedimento” quizá aludiese a que su condición de negro no debía de ser un problema para su admisión. Sea como fuere, su petición ni siquiera aparece registrada en las Actas Capitulares y todo parece indicar que Avecillas no fue admitido⁴²⁸. Parece, por tanto, que en México se dio la misma mentalidad que en la sede metropolitana limeña, donde se pensaba que los indecorosos músicos negros y mulatos estaban “faltos de aquella arreglada crianza, que inspira los sentimientos de un corazón cristiano”⁴²⁹.

Los negros y mulatos que, como Avecillas, no tenían cabida en la capilla catedralicia tendían a establecerse como maestros en solitario⁴³⁰ o a formar grupos musicales fuera de la Catedral. Estas capillas solían ser autónomas y no estaban adscritas a ninguna institución, por lo que eran denominadas capillas “volantes”.

⁴²⁵ ACCMM, AC-5, fols. 387r-389r, 8-V-1615. Probablemente Barreto disponía de otras fuentes de ingresos, pues si no no es posible explicar como ahorró ese elevada suma.

⁴²⁶ ACCMM, AC-5, fol. 398r, 30-VI-1615; fol. 402v-403r, 3-VIII-1615; fol. 404v, 11-VIII-1615; AC-7, fol. 151v, 20-VIII-1621; y fol. 167r, 8-X-1621.

⁴²⁷ ACCMM, AC-9, fol. 151v, 15-IV-1636 y Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, *JAMR*, 6/1 (1984), 64. Otro músico negro esclavo al servicio de una iglesia, la de Coro, fue el de Juan de Mata; véase Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 289.

⁴²⁸ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 2, sf (¿1763?).

⁴²⁹ Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:91-92.

⁴³⁰ Casares Rodicio (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos*, 1:283, resume la trayectoria del músico negro Juan Latino, quien estableció una escuela de música en Granada.

Algunos de esos negros o mulatos libres activos en México al margen de la Catedral fueron los músicos Pedro Ruiz y Sebastián de Plata, el vihuelista Miguel Mariano Lejarsar, el maestro de música Mateo José de Rojas y el pardo Francisco Xavier Trujillo⁴³¹. Desde mediados del siglo XVII las capillas integradas por estos y otros músicos se convirtieron en una presencia indeseable para la capilla catedralicia, ya que les quitaban funciones fuera de la Catedral. En 1644 el maestro Pérez Ximeno expuso al Cabildo que el negro Antonio de Rivas –antiguo miembro de la capilla catedralicia– había formado una capilla de cuatro o cinco músicos negros fuera de la Catedral. Siete años más tarde, la capilla de Rivas seguía causando pérdidas a la Catedral y Pérez Ximeno solicitó la eliminación de

las capillas de músicos y en particular una de un negro por la indecencia con que cantan y disparates que dicen en el oficiar las misas y en otros actos tocantes al ministerio de iglesia, fuera de que se le minoran las obvenciones de la capilla de la catedral donde es interesada la fábrica [...]⁴³².

Estas capillas de músicos negros seguían activas a mediados del siglo XVIII cuando el maestro Jerusalem se quejaba de las pocas funciones extracatedralicias que tenía la capilla por culpa de “un gran número de volante de mulatos cantores [que] se han introducido a cantar y oficiar las funciones que la capilla”. Poco después, otro disidente de la capilla catedralicia, Antonio Segura Portillo, formó otra capilla adscrita a la Universidad de México e integrada músicos negros y blancos⁴³³.

La catedral no era un ente aislado y en otras ciudades o regiones americanas bajo dominio español con mayor presencia negroide, los negros llegaron incluso a ser maestros de capilla catedralicias. Así, el más célebre compositor cubano de la época colonial fue un mulato, Estaban Salas, mientras que en la Catedral de Caracas alcanzó gran fama el pardo Juan Manuel Olivares, líder de un grupo de músicos nativos negros;

⁴³¹ AGN, Matrimonios, Volumen 32, Expediente 47, fols. 261-267 (1726; Volumen 112, Expediente 61, fols. 416-425 (1731); Volumen 75, Expediente 6, fols. 24-26 (1750); Volumen 126, Expediente 123, fols. 405-409 (1758); y Volumen 76, Expediente 80, fols. 276-277 (1784).

⁴³² ACCMM, AC-10, fol. 335r, 12-III-1644; y AC-11, fol. 33v-34, 2-V-1651. El tema de la competencia entre capillas musicales será tratado en la sección 6.2.3 de este Capítulo.

⁴³³ ACCMM, AC-41, fol. 89r-v, 22-II-1752; y Acuerdos de Cabildo, leg. 4 (1769).

no faltan tampoco ejemplos procedentes de iglesias de La Plata⁴³⁴. Más extrema era la situación de los territorios brasileños. Debido a la falta de mano de obra indígena y al bajo poblamiento blanco, los portugueses exportaron una gran cantidad de esclavos africanos a Brasil. El peso de la población de negros y su elevada posición dentro del clero dio lugar a un movimiento musical protagonizado casi completamente por negros, pardos y mulatos, no sólo en las iglesias parroquiales y en las catedrales, sino en todos los ámbitos musicales. Esta masiva presencia de músicos negros llevó a Francisco Curt Lange a acuñar la expresión de “mulatismo musical”⁴³⁵.

4.2.5. Asiáticos

Junto a los negros, el otro gran grupo de esclavos era el de asiáticos, en su mayoría filipinos, aunque no faltaban tampoco chinos e hindúes. Las intensas relaciones del virreinato novohispano con Extremo Oriente favorecieron la llegada de asiáticos y su paulatina integración en la sociedad novohispana. Aunque muchos de ellos llegaban como esclavos, acabaron alcanzando la libertad y dedicándose, fundamentalmente, al sector comercial y a la barbería. Otros permanecieron toda su vida como sirvientes en casas de españoles, como la del maestro de capilla y organista Fabián Pérez Ximeno, quien compró y vendió varios esclavos chinos para su servicio⁴³⁶.

Ante la ley los asiáticos tenían la misma consideración que los indios, y algunos cronistas se refieren a ellos como “indios chinos”. Son muy escasas las referencias a

⁴³⁴ Cadenas García, “La vida musical en la Caracas del siglo XVII”, en Lolo Herranz (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, 1:55; Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 32, 39; Nucci, “Música de negros, niños y mujeres en Santa Fe (Argentina) colonial”, en Rondón (ed.), *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, 112-23; y Coifman Michailos, *Dialéctica musical de los poderes eclesiásticos*, 421-28. El trabajo de Coifman Michailos dedica el segundo capítulo (pp. 42-83) al estudio de la actividad musical de los distintos grupos étnicos en el obispado venezolano.

⁴³⁵ Sobre la presencia de negros en las catedrales brasileñas, véase Stevenson, “Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 4 (1968), 12-27; y Duprat, “Música na matriz e Sé de São Paulo Colonial”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 9 (1975), 8-68. Casi todas las publicaciones de Curt Lange están salpicadas de referencias a músicos mulatos; véanse, a título de ejemplo, las siguientes: “A organização musical durante o período colonial brasileiro”, 5-106; “La Música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)”, *RMCh*, 102-103 (1967-1968), 9-55 y 77-149; y “La actividad musical en la Capitanía General de Minas Gerais (Brasil). La formación de los compositores mulatos”, *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin*, 16 (1986), 145-59.

⁴³⁶ Suárez, *La caja de órgano en Nueva España*, 117-18. Sobre los chinos en Nueva España, véase Israel, *Razas, clases sociales y vida política*, 82-84, y sobre sus actividades musicales en el virreinato platense véase Giuliani, *Música y danza de los chinos de la Virgen de Andacollo en San Juan, Argentina*, que no he podido consultar.

músicos asiáticos activos en México –ninguna de ellas procede del ámbito catedralicio– a diferencia de lo ocurrido en Manila, donde abundan las referencias a músicos chinos y japoneses en entornos eclesiásticos⁴³⁷. En el caso mexicano se ha documentado a Nicolás de Rojas, un chino libre maestro de arpa residente en la capital que aparece entre los testigos de un matrimonio en 1699, y a Francisco Sánchez, de “nación chino”, que aparece como organero afincado en Puebla⁴³⁸. Un caso diferente fue el del músico Fulgencio, apodado “el chino de Manila”, quien formaba parte de una capilla ambulante de la ciudad de Veracruz. Dicha capilla amenizaba fiestas y entre su repertorio se encontraba un baile por parejas, el Pan de Manteca, que contenía movimientos “muy lascivos, torpes y tan provocativos”. El propio texto incluía alusiones al origen de Fulgencio, quizá el inventor de la letra⁴³⁹. Sin el conocimiento de estos colectivos “menores” cualquier visión sobre la música catedralicia americana estaría distorsionada.

Bernardo Illari ha postulado en diversos trabajos la inexistencia de un estilo híbrido o mestizo en las catedrales al no existir un diálogo cultural en condiciones de igualdad: “es absurdo pensar en una música catedralicia mestiza por falta de elementos indígenas que intervinieran en la mezcla”⁴⁴⁰. Del análisis de la documentación presentada en esta sección es posible confirmar el trasplante de la idea de las dos repúblicas al ámbito musical catedralicio y la inexistencia de un espacio musical propio para los indios y otras medias castas. En este sentido, la capilla de música de la Catedral de México reproducía y reflejaba el orden social existente en esa época, mostrando siempre una preferencia por los blancos en igualdad de condiciones; para tener un lugar en la plantilla catedralicia había que ser no sólo buen músico, sino también tener un origen legítimo. Resulta complicado de determinar cómo pudieron afectar estas minorías a la música catedralicia. Sin embargo, con la presencia de indios –minoritaria, pero documentalmente probada– y la coexistencia de distintas razas, lenguas, culturas y

⁴³⁷ Irving, “Keyboard instruments and instrumentalists in Manila (1581-1798)”, *AnM*, 60 (2005), 31-32.

⁴³⁸ Véase AGN, Matrimonios, Volumen 46, Expediente 53, fols. 277-280 (1699); y Suárez, *La caja de órgano en Nueva España*, 132.

⁴³⁹ AGN, Inquisición, Volumen 1178, Expediente 1, fols. 1-23, 27-II-1779. El texto del baile aparece transcrito en el propio expediente, fols. 12-14; al final de la letra el protagonista le dice a la mujer: “En la orilla del río pones tu quartito / pa’ que se halle contigo / aqueste chinito”.

⁴⁴⁰ Véase Illari, “No hay lugar para ellos”, 108; *Polychoral Culture*, 1:105-7; e “Identidades de Mesa”, 315. La cita proviene del primer trabajo.

hasta religiones en la capilla catedralicia, es difícil no pensar en un mestizaje con implicaciones no sólo sociales, sino también musicales y sonoras, lo que nos coloca ante un fenómeno de gran complejidad y lleno de matices en el que no caben generalizaciones.

5. La capilla musical de la Catedral de México: recursos humanos y evolución tímbrica

Si en la anterior sección de este Capítulo se ha presentado un análisis de los músicos indios, en ésta se presentará a la capilla como colectivo y se analizará su composición y evolución en el contexto de las restantes catedrales del mundo ibérico. Dadas las importantes características compartidas por las catedrales españolas y las del mundo hispanoamericano, en esta sección continuaré subrayando los aspectos más característicos y originales de la capilla, tanto en su infraestructura como en lo referente a los instrumentos empleados. Para ello dividiré mi exposición en dos partes. En la primera parte presentaré una síntesis panorámica de la evolución cuantitativa de la capilla durante el período virreinal a través de varias plantillas de músicos conservadas, cuya comparación con los efectivos musicales disponibles en otras capillas del mundo ibérico ayuda a situar a la catedral mexicana en el contexto de otras instituciones de perfil similar. Estas plantillas, además, nos permitirán conocer los recursos humanos disponibles para la interpretación musical. A través de la segunda parte, en la que se analiza la introducción, consolidación y desaparición de los distintos instrumentos empleados en la catedral, es posible obtener una visión diacrónica ahora desde el punto de vista cualitativo, lo que permite evaluar el grado de modernidad musical de la institución en el contexto de las instituciones españolas a través de la evolución de sus recursos tímbricos.

5.1. La plantilla de músicos

Vista ya la estructura y organización musical de la Catedral de México a través de diversos documentos normativos al inicio del Capítulo, se hace necesario ahora conocer cuál fue la evolución del grupo de cantores e instrumentistas. Para ello emplearé como fuente principal una amplia serie de catorce plantillas musicales

distribuidas a lo largo del período virreinal⁴⁴¹. La información de estas plantillas será completada con otros documentos procedentes de varios archivos. Soy consciente del carácter incompleto de la documentación catedralicia manejada, ya que dichas plantillas, realizadas con distintos propósitos y funciones, distan mucho de incluir de forma exacta el personal musical anexionado a la capilla. Había instrumentistas invitados como agregados o *huéspedes* que no tenían plaza en la capilla pero que colaboraban frecuentemente con ella y recibían por ello retribuciones esporádicas⁴⁴². Esos músicos no aparecen en las plantillas, pero sí en otros documentos como las actas capitulares o las series de fábrica⁴⁴³; en otros casos, no existe de ellos ni el más mínimo rastro documental, especialmente si eran indios. En la medida que la documentación lo permite, he tratado de corregir esa carencia de las plantillas. No obstante, y teniendo en cuenta ese margen de error a la baja, las plantillas musicales constituyen una fuente privilegiada para conocer la evolución de la capilla de música desde la Catedral de México desde finales del siglo XVI hasta principios del siglo XIX.

Un primer aspecto que llama la atención de la capilla catedralicia mexicana es su temprana creación en el contexto de las restantes catedrales hispanoamericanas. Si identificamos el nombramiento de un maestro de capilla con la presencia efectiva de un grupo de cantores e instrumentistas bajo su dirección, la Catedral de México fue, según la bibliografía disponible, la primera sede catedralicia con capilla de música en la América continental, en 1539⁴⁴⁴. No es posible presentar un cronograma completo que sintetice el proceso de creación de capillas catedralicias americanas debido a la falta de

⁴⁴¹ A lo largo de esta sección presentaré diversas tablas con la composición numérica de las plantillas de músicos; las plantillas completas con todos los nombres de sus componentes aparece en el Volumen III, Apéndice 1, de esta Tesis Doctoral.

⁴⁴² Esta práctica no es exclusiva de la catedral mexicana sino que aparece en casi todas las catedrales del mundo ibérico; véase, por ejemplo, Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:210-11; y Coifman Michailos, *Dialéctica musical de los poderes eclesiásticos*, 175-76, 189-90 y 206-7.

⁴⁴³ Sobre las limitaciones de la documentación de archivo y los problemas derivados de su uso en musicología, véase Wathey, "Musicology, Archives and Historiography", en Haggh, Daelemans y Vanrie (eds.), *Musicology and Archival Research*, 3-26.

⁴⁴⁴ ACCMM, AC-1, fol. 9r-v, 7-I-1539. A diferencia de otras catedrales castellanas, donde aparece en el siglo XV la denominación de maestro cantor y, ya a principios del siglo XVI, la de maestro de capilla, en México se introduce directamente esta última denominación. Sobre las obligaciones del maestro cantor, véase Moll Roqueta, "El estatuto de maestro cantor de la Catedral de Ávila del año 1487", *AnM*, 22 (1967), 89-95.

estudios sobre la mayor parte de las catedrales; la Tabla 1.10 recoge una selección de dieciséis.

Tabla 1.10: Fechas de creación de capillas catedralicias con maestros de capilla en Hispanoamérica y Filipinas

<i>Catedral</i>	<i>Erección sede obispal y arzobispal</i>	<i>Creación capilla/aparición maestro de capilla</i>	<i>Primer maestro de capilla</i>
México	1530 (desde 1546 sede arzobispal)	¿1536?/1539	Desconocido/Juan Xuárez
Guatemala	1537	ca. 1540	Juan Pérez
Cuzco	1537	1550	Juan de Fuentes
Puebla	1539	1558	Francisco de Cózar
Bogotá	1562 (desde 1564 sede arzobispal)	Década 1550	Alonso Ruiz
Santiago de Cuba	1522	¿Década 1560?; refundaciones en 1682 y 1764	Hernando Franco
Santo Domingo	Poco después de 1512 (desde 1546 sede arzobispal)	¿Década 1560?	Hernando Franco
Guadalajara	1560	1569	Alonso Vélez Sarmiento
La Plata	1553 (desde 1609 sede arzobispal)	¿1573?	Francisco Díaz
Manila	1576 (desde 1595 sede arzobispal)	1582	Francisco Morales
Santiago de Estero	1570	1592	Cosme Godoy
Lima	1543 (desde 1546 sede arzobispal)	1596	Miguel de Bobadilla
Oaxaca	Poco después de 1535	ca. 1597	Eliseo Guajardo
Santiago de Chile	Poco después de 1561	Fin del siglo XVI (refundada en 1725)	Alonso Moreno de Zárate
Coro	1531	1613	Sebastián de Araujo
Durango	1623	1667	Alonso Asensio
Caracas	1638	1671	Gonzalo Cordero

Pese al carácter fragmentario de la información contenida en la Tabla 1.10, merece la pena realizar algunas valoraciones⁴⁴⁵. En primer lugar, salta a la vista la lógica

⁴⁴⁵ Las fechas de erección están tomadas de García y García, “Organización territorial de la iglesia”, 140-43, mientras que las de creación de las capillas (o aparición de maestro de capilla) proceden de los siguientes trabajos: Lehnhoff, *Espada y pentagrama*, 47; Morales Abril, “La música en la catedral de la Puebla de los Ángeles (1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla” (en prensa); Stevenson, “Cuzco Cathedral: 1546-1750”, 1-2; Iriarte, “García Zorro, Gonzalo”, *DMEH*, 5:503; Pareyón, “Sumario histórico de la música en la Catedral de Guadalajara”, 102; Gembero Ustárroz, “Aportaciones a la historia musical de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico a partir de fuentes españolas”, *Boletín Música de la Casa de las Américas*, 10 (2002), 4-6; Hernández Balaguer, “La capilla de música de la Catedral de Santiago de

relación cronológica entre erección de sede y aparición de la capilla (o de su maestro) a los pocos años. En aquellos casos de desfase notable, éste es debido a lagunas documentales (Santiago de Cuba, Santo Domingo y Oaxaca no tienen actas capitulares para el siglo XVI) o al funcionamiento informal de un grupo de músicos adscrito a la catedral, pero sin la existencia de un maestro de capilla con tal denominación (Caracas y Santiago de Chile). El establecimiento más temprano de capillas catedralicias pudo darse en las catedrales antillanas y, ya en el continente, en el virreinato novohispano con su sede metropolitana a la cabeza. Resulta muy sorprendente la tardía creación del cargo de maestro de capilla formalmente en Lima (1610, aunque con actividad polifónica desde 1596 al menos), fecha posterior incluso a la de sus propias sufragáneas (Cuzco y La Plata) y a la de otras catedrales brasileñas⁴⁴⁶; no obstante, casi con toda seguridad vendría funcionando una capilla de forma oficiosa en la sede limeña con anterioridad a esa fecha dirigida por algún maestro de canto o similar con funciones análogas a las de un maestro de capilla. En líneas generales, las catedrales sudamericanas fueron más tardías que las del norte en la creación de capillas catedralicias. En la Península Ibérica, el establecimiento de las capillas catedralicias fue posterior a las castellanas, ya que sólo pudieron ser establecidas en las dos primeras décadas del siglo XVI tras la conquista del territorio a los musulmanes⁴⁴⁷.

El mantenimiento de estos conjuntos musicales catedralicios suponía, para los respectivos cabildos, un importante esfuerzo económico. De hecho, como tendremos

Cuba”, 15 y 21; Illari, *Polychoral Culture*, 1:33; Summers, “Listening for Historic Manila”, 209; Illari, “La música que, sin embargo, fue: la capilla musical del obispado de Tucumán (siglo XVII)”, 22; Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 2:45; Pérez Vila, *Actas del Cabildo Eclesiástico de Caracas*, 1:59; Davies, *The Italianized Frontier*, 1:120; Stevenson, “Musical Life in Caracas Cathedral to 1836”, 34; Claro Valdés y Urrutia Blondel, *Historia de la Música en Chile*, 64; Vera, “A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10 (2006), 15; y AGI, Indiferente 3000, N. 268, sf. (documento en el que se indica que Eliseo Guajardo actuó como maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca más de seis años y desde 1603 como contralto; este documento permite retrotraer cuatro décadas la presencia de un maestro de capilla en Oaxaca, pues el primero del que se tenían noticias era Juan de Ribera, según Stevenson, “Baroque Music in Oaxaca Cathedral”, *IAMR*, 1/2 (1979), 181).

⁴⁴⁶ El primer maestro de capilla de la Catedral de Bahía fue nombrado en 1559; véase Mendoza de Arce, *Music in Ibero-America*, 150.

⁴⁴⁷ Sería de gran interés realizar un estudio de conjunto sobre el establecimiento de capillas musicales en las catedrales españolas durante el siglo XV y la primera mitad del siglo XVI. Las lagunas documentales de las catedrales de Almería, Jaén y Cádiz no permiten conocer con exactitud la instauración de sus capillas pero debieron de tener lugar alrededor de los mismos años que en Córdoba (1505), Málaga (1507) o Granada (1515); véanse las entradas correspondientes en el *DMEH*. Ruiz Jiménez, *La librería de canto de órgano*, estudia el origen de la actividad polifónica en la Catedral de Sevilla.

ocasión de comprobar en esa sección, las coyunturas económicas tenían una incidencia directa en el estado de la capilla; durante el período virreinal se sucedieron situaciones de crisis con momentos de recuperación y expansión de la fábrica que tuvieron una repercusión inmediata en los efectivos musicales. Desde su fundación hasta mediados del siglo XVII la capilla experimentó un crecimiento ininterrumpido que cayó a partir del último tercio de ese siglo. El siglo XVIII significó un avance cuantitativo –y también cualitativo– de la capilla y la sucesión de diversos decretos de “nueva planta” que culminaron en la primera década del siglo XIX, momento de máxima expansión. Veamos ahora en detalle la evolución cuantitativa de la capilla a través de la secuencia de plantillas musicales, que serán comparadas con las de otras catedrales del mundo ibérico para valorarlas en un contexto más amplio.

5.1.1. La plantilla de 1582

Esta plantilla puede considerarse un reflejo de la capilla para la que Hernando Franco compuso sus obras, catalogadas en el volumen II de esta Tesis Doctoral. Al igual que ocurre con otras plantillas aquí estudiadas, este listado fue elaborado con motivo de una rebaja generalizada de salarios que tuvo lugar en julio de 1582 y que provocó la renuncia del cargo del propio Franco y su primo el cantor Alonso de Trujillo, así como de otros músicos. Según este listado, la capilla en ese momento estaba compuesta por un maestro de capilla, diez cantores adultos y tres ministriles⁴⁴⁸. A esta cifra habría que añadir el organista Antonio Rodríguez de Mesa y un número indefinido de mozos de coro; en esta época no existía aún distinción entre los mozos de coro, encargados del canto llano, y los infantes o seises, intérpretes de polifonía. En cualquier caso, un acuerdo de 1559 había establecido el número de mozos de la catedral en doce, una cifra que a veces se ampliaba⁴⁴⁹. Por lo tanto, la capilla musical al completo oscilaría entre los quince y los veinte miembros dependiendo del número de mozos (véase Tabla 1.11). Esta cifra posibilitaría la interpretación de piezas policorales que, gracias a los inventarios estudiados en el Capítulo IV, sabemos que estaban disponibles en la Catedral.

⁴⁴⁸ ACCMM, AC-3, fol. 149v-151r, 6-VII-1582 (APÉNDICE 1, D4).

⁴⁴⁹ ACCMM, AC-2, fol. 16v, 7-XI-1559; y Cuadrantes, Caja 1, Expediente 1, X-1562. En el listado de 1562, por ejemplo, aparecen reseñados quince mozos de coro.

Existe una gran dificultad para conocer la distribución de las voces, ya que ni en la plantilla ni en las actas del período solía especificarse el registro vocal. En la documentación del período sólo se localizan alusiones a los tiples adultos (Juan Hernández), los tenores y las voces más graves, las de contrabajo (por ejemplo, el sochantre Bartolomé Franco); la voz de alto o contralto no es mencionada en las actas hasta la década de 1590⁴⁵⁰. El registro con un mayor número de miembros sería posiblemente el de tenor (los tenores más agudos seguramente cantarían las partes de alto) y el de tiple; pocos años después, en 1594, había ocho cantores de ese registro⁴⁵¹. En cualquier caso, está claro que la polifonía en la década de 1580 en México era interpretada por un reducido número de cantores, quizá uno o, como mucho, dos por cuerda, teniendo en cuenta que quizá no todos los cantores de plantilla tuviesen la misma competencia ni que todos estuviesen disponibles en un determinado momento⁴⁵².

El listado de 1582 no alude a la condición de castrado de ninguno de los cantores, pero quizá alguno de ellos lo fuera. También la Catedral de México, junto a la de Cuzco, parece que fue pionera en la introducción de cantores castrados en las capillas catedralicias, ya que la primera referencia documentada a su existencia data de 1590 en ambas instituciones. La fecha es incluso temprana en el contexto general europeo⁴⁵³. En años inmediatamente posteriores aparecen los primeros ejemplos en Quito (a partir de 1595) y Lima (1613). Como característica compartida por estas cuatro instituciones hispanoamericanas, se trata en todos los casos de cantores eunucos de procedencia peninsular; incluso en una capilla de referencia como era la pontificia también los primeros cantores castrados fueron españoles. En el caso mexicano, la tradición de cantores castrados se inició con la presencia de Tomás López y Pedro Salcedo, dos niños enviados desde Madrid, si bien eran naturales del norte peninsular (López de Jaca,

⁴⁵⁰ La palabra ‘contralto’ no aparece en las Actas hasta 1594, cuando se contrató a Francisco Suaso; véase ACCMM, AC-4, fol. 109r, 15-X-1594.

⁴⁵¹ ACCMM, AC-4, fol. 102v, 22-IV-1594. A propósito de la contratación de un nuevo tiple, miembros del Cabildo indicaron que la capilla “tenía al presente la voz de tiple muy copiosamente proveída, con la del maestro de capilla [Juan Hernández], tres capones y cuatro muchachos [...]”.

⁴⁵² A conclusiones similares llegó Richard Sherr al estudiar la plantilla del coro papal durante la época de Palestrina; véase Sherr, “Performance Practice in the Papal Chapel during the 16th Century”, *Early Music*, 15/4 (1987), 453-62; y “Competence and incompetence in the papal choir in the age of Palestrina”, *Early Music*, 22/4 (1994), 607-29.

⁴⁵³ Medina, *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, 48-52.

Huesca, y Salcedo de Tafalla, Navarra)⁴⁵⁴. Esta tradición se prolongó hasta finales del siglo XVIII con la presencia de Francisco Bozzi, tiple castrado procedente del ámbito operístico y activo hasta 1783⁴⁵⁵.

Finalmente, es sorprendente la mención únicamente de tres ministriles en la Catedral, una cifra quizá algo menor de lo que cabría esperar de su condición metropolitana y la importancia de la ciudad. Al igual que ocurre con las voces, los instrumentos tocados por estos ministriles son omitidos en esta ocasión y también en sus otras apariciones en las Actas Capitulares, primando la designación general de ministril; pero en la década de 1570 hay referencias a chirimías y en 1590 a bajones y cornetas. Este escaso número de instrumentistas puede deberse, como se apuntó en la anterior sección, a la presencia de ministriles indios que no recibían ninguna remuneración o bien la cobraban en especie o por otra vía que no era la fábrica (los chirimías de la década de 1570 eran indios)⁴⁵⁶; también puede deberse a que justamente en 1581 las Actas Capitulares registran la despedida de unos ministriles de la capilla, sin especificar su número; en 1575, por ejemplo, había empleados no menos de cinco instrumentistas, lo que sugiere que el número real de ministriles activos en 1582 era mayor que el que aparece en la plantilla⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ Véase ACCMM, AC-4, fol. 36v, 11-XII-1590. El origen de ambos niños aparece en su licencia de embarque (AGI, Contratación, 5538, L.3, fol. 23r, 7-VII-1590). Sobre las otras instituciones, véase Stevenson, “Cuzco Cathedral: 1546-1750”, 6; *The Music of Peru*, 184-85; y Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 3:303-4. El caso quiteño requiere una explicación; Godoy Aguirre, “La música en la Catedral de Quito: Diego Lobato de Sosa”, 90-91, nota 15, alude a la presencia en 1572 del canónigo Antonio de Alderete, que era eunuco, pero no hace alusión a su condición de cantor, por lo que el primer castrado que, con seguridad, era cantor fue Alonso Durán (contratado en algún momento entre 1595 y 1604). Sobre castrados españoles en la capilla papal, véase Llorens, “La parte del *cantus* o soprano en la Capilla Pontificia”, *AnM*, 41 (1987), 87-88.

⁴⁵⁵ Véase ACCMM, AC-55, fol. 132v, 16-IX-1783. Otros castrados que sirvieron en la catedral mexicana fueron Bernardo Meléndez (activo en 1684), Sebastián de Heredia (1749-50) y Carlos Peri (1767). Desconocemos si otros cantores adultos tiples como Juan Hernández (1568-ca. 1620), Gabriel López (1586-1598, 1600-¿?) y Agustín Leiva (1673-1726 de forma intermitente) eran castrados o tiples naturales, pero el elevado salario de alguno de ellos apunta a esta hipótesis.

⁴⁵⁶ Véase Saldívar y Silva, *Historia de la música mexicana*, 174.

⁴⁵⁷ ACCMM, AC-3, fol. 110v, 17-I-1581; AC-2, fol. 303v, 11-I-1575; y fol. 308r, 15-V-1575. En la Catedral de Toledo, por ejemplo, quedó institucionalizada la contratación de ocho ministriles desde la década de 1540; véase Noone, “Los ministriles de la Catedral de Toledo en la segunda mitad del siglo XVI”, *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, 127.

5.1.2. *Las plantillas de 1623 y 1647*

A través de estas dos plantillas es posible obtener una visión general de la evolución de la capilla durante la primera mitad del siglo XVII, en la que se aprecia un crecimiento espectacular. El primero de los listados no se encuentra en México, sino en la Catedral de Guatemala y fue dado a conocer por Stevenson hace algunos años⁴⁵⁸. En esta plantilla aparecen registrados dieciocho músicos (=¿cantores?), ocho ministriles, cuatro mozos de coro, dos organistas, a los que habría que sumar el maestro de capilla Rodríguez de Mata. En total, una capilla integrada por treinta y tres músicos (véase Tabla 1.11). Esta capilla era bastante numerosa para la época, tanto en España como en América; ese mismo año, en catedrales como Granada y Lima, por ejemplo, había once y doce músicos menos, respectivamente⁴⁵⁹. Esta elevada cifra provocó que el Cabildo realizase unas modificaciones salariales contundentes en 1625: fueron despedidos ocho cantores y a los restantes se les aplicó, al año siguiente, una severa reducción en sus ingresos⁴⁶⁰. Sin embargo, para la siguiente década la capilla había recuperado e incluso aumentado sus efectivos musicales; una revisión de todos los músicos activos en 1636 arroja la sorprendente cifra de treinta y ocho músicos, todavía por debajo de los cuarenta y dos de la Catedral de Puebla que contaba con el favor del melómano obispo Palafox⁴⁶¹.

Al igual que la plantilla de 1623, la de 1647 se encuentra fuera de México, en la Biblioteca Nacional de Madrid⁴⁶². El listado muestra un sostenimiento de los recursos humanos presentes en la plantilla anterior, ahora bajo la dirección del maestro Luis Coronado, ya que incluye treinta y cinco músicos distribuidos de esta forma: dos maestros de capilla, dos sochantres que colaboraban con la capilla, un organista, diecisiete músicos (¿de voz?), un corista, seis infantes y seis ministriles (véase Tabla

⁴⁵⁸ Véase Stevenson, "Guatemala Cathedral to 1803", 37, nota 54, si bien los nombres de los músicos no los publicó hasta más tarde en su "Mexico City Cathedral Music 1600-1675", *IAMR*, 9/1 (1987), 80, nota 45.

⁴⁵⁹ Véase Ramos López, *La música en la Catedral de Granada*, 1:116, 121, 129, 152, 163; y Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 1:72.

⁴⁶⁰ ACCMM, AC-7, fol. 385v-386r, 3-X-1625; y AC-8, fol. 24r-25r, 28-IV-1626.

⁴⁶¹ La cifra es dada por Catalyne, "Gutiérrez de Padilla, Juan", *NG^I*, 14:76.

⁴⁶² La existencia de este documento fue dada a conocer por Pope, "Documentos relacionados con la historia de la música en México existentes en los Archivos y Bibliotecas españolas [I]", 22-23. Presento una transcripción íntegra del documento en APÉNDICE 1, D23.

1.11)⁴⁶³. De nuevo la comparación con los efectivos disponibles en Lima muestra la superioridad de la sede mexicana, ya que poco después (1654) la sede peruana sólo tenía veinte músicos a su servicio⁴⁶⁴. Por lo tanto, la media de cantores disponibles en la primera mitad del siglo XVII en México rara vez bajó de la treintena. No he podido precisar el total de integrantes del coro de canto llano. En el listado aludido se mencionan además once capellanes y dos sochantres, a los que habría que añadir los mozos de coro, cuyo número quedó fijado en veinticuatro según un acuerdo de 1655⁴⁶⁵.

5.1.3. *La plantilla de 1675*

Esta plantilla reviste una particular importancia ya que de este año y los siguientes no se conservan las Actas Capitulares propiamente dichas sino unos borradores muy escuetos de lectura muy engorrosa, lo que limita nuestro conocimiento sobre el estado de la capilla en aquel período⁴⁶⁶. Como maestro de capilla aparece Juan de Zúñiga Coronado, sobrino del maestro Luis Coronado, que ocupó el cargo entre 1675 y 1683, siendo sucedido por José Agurto Loaysa, también en la lista. Esta plantilla muestra un descenso significativo de la capilla, ya que sólo registra diecinueve músicos, a los que habría que añadir un número indeterminado de seises y los dos organistas. ¿A qué pudo ser debida esta caída?

Pese a su estado fragmentario, las Actas Capitulares aportan algunas pistas sobre el descenso en el número de miembros de la capilla (véase Tabla 1.11). Ya López Capillas, el anterior maestro, señaló a finales de 1672 que la capilla estaba falta de voces⁴⁶⁷; a pesar de que en 1674 se contrataron dos cantores (Agustín de Leiva y Diego de León), la capilla seguía necesitando un mayor número de componentes. Esta carencia de cantores se prolongó bajo la dirección de Zúñiga Coronado, quien sumió a la capilla en una crisis organizativa que pudo provocar la salida de algunos músicos hacia otros

⁴⁶³ En las Actas Capitulares y el resto de la documentación consultada estos nombres aparecen como ‘músicos’ por lo que no es posible conocer su registro salvo en unos casos aislados. En el caso de los ministriles sí conocemos los instrumentos: corneta, chirimía, bajón, flauta y arpa.

⁴⁶⁴ Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 1:76-74.

⁴⁶⁵ ACCMM, AC-12, fol. 151r, 12-I-1655.

⁴⁶⁶ ACCMM, Fábrica material, Caja 2, Expediente 6, enero de 1675 (APÉNDICE 1, D30).

⁴⁶⁷ ACCMM, AC-18, fol. 357v, 2-XII-1672.

destinos, bien en la propia ciudad o en otras catedrales⁴⁶⁸. A pesar de esta crisis, la capilla era comparable a la de otras catedrales españolas (Sigüenza poseía entonces entre veinte y veinticinco músicos) e hispanoamericanas (Lima en 1681 disponía de veinte)⁴⁶⁹. Hacia finales del siglo XVII la capilla mexicana recuperó parte de su antiguo volumen, ya que un acuerdo capitular que menciona a los músicos que deben continuar prestando servicios en enero de 1695 recoge veintidós “y los demás ministriles”, que sumados a los dos organistas –no mencionados en la lista– y a un número indeterminado de seises –probablemente no menor a cinco– arroja una cifra cercana a la treintena⁴⁷⁰.

Tabla 1.11: Evolución de la plantilla de la capilla de música de la Catedral de México entre 1582 y 1675 (ACMM, AC-3, fols. 149v-151r, 6-VII-1582; Stevenson, “México City Cathedral Music 1600-1675”, 80, nota 45; Madrid, Biblioteca Nacional, MS 3048, fols. 177r-178v, 17-V-1647; y ACCMM, Fábrica material, Caja 2, Expediente 6, ?-I-1675; APÉNDICE 1, D4, D23 y D30)

<i>Cargos</i>	<i>Plantilla 1582</i>	<i>Plantilla 1623</i>	<i>Plantilla 1647</i>	<i>Plantilla 1675</i>
Maestro de capilla	Hernando Franco	Antonio Rodríguez de Mata	Luis Coronado y Melchor Reyes	Juan de Zúñiga Coronado
Cantores adultos	10	18	20	11
Instrumentistas	3-¿5?	8	6	8
Organistas	1	2	2	2
Seises o mozos	12	4	6	¿5?
TOTAL	15-20	33	35	24-26

5.1.4. Las plantillas de 1709, 1718 y 1733

La plantilla de músicos no cambiará significativamente hasta principios del siglo XVIII con un proceso de renovación tímbrica que será descrito en detalle más adelante. Por el momento interesa indicar que la siguiente plantilla que he podido consultar, fechada a finales de 1709, muestra una superación de la crisis de años anteriores. Aparece en un documento de gran interés, no sólo para conocer la composición precisa de la capilla y el gasto anual de la fábrica en los músicos (la nada desdeñable cifra de

⁴⁶⁸ Literalmente, se alude en diversos momentos a desorden y turbación del coro e incluso a su incompetencia como compositor; véase ACCMM, AC-20, fol. 133v, 13-III-1679, AC-21, fols. 91v-92v, 29-IV-1681, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 7-X-1681.

⁴⁶⁹ Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*, 1:90; y Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 1:77.

⁴⁷⁰ ACCMM, AC-23, fol. 351r, 7-I-1695.

casi 6000 pesos), sino también para acercarse a la opinión que el maestro Antonio de Salazar tenía de las habilidades de cada músico tras dos décadas como maestro. Salazar no ocultaba su debilidad por la voz de contralto de Tiburcio Vázquez y la eminencia de Miguel Ordóñez a la corneta. Pero sus palabras más elogiosas iban dirigidas a su pupilo Manuel de Sumaya, cuya consumada habilidad como contrapuntista le hacía ser digno de estar en la Capilla Real de Madrid. Por el contrario, condena la ociosidad del bajonero Antonio Silva y la absoluta ineptitud de otros tres músicos (los cantores Cárdenas y Guevara y el corneta Balmaña)⁴⁷¹.

La plantilla de 1709 permite reconstruir de forma muy precisa el estado de la capilla a principios del siglo XVIII, justo antes de la introducción de nuevas sonoridades de violines, flautas y oboes. La capilla para la que Salazar compuso los villancicos corales recién descubiertos estaba integrada por un total de treinta y un músicos sin incluir a los seises –diez más que en 1675–, lo que indica una clara recuperación tras la crisis del último tercio del siglo XVII⁴⁷². Los músicos aparecen distribuidos de la siguiente forma: un maestro de capilla, tres organistas, diecisiete cantores y diez ministriles. La lista no incluye los registros vocales de los cantores, pero sí indica los instrumentos de los ministriles: arpa, chirimía, violón, bajoncillo, tres cornetas y seis bajones (véase Tabla 1.12); esta información debe tomarse con cautela ya que los ministriles generalmente dominaban varios instrumentos y tenían una enorme facilidad para aprender uno nuevo en poquísimos tiempo, una cualidad que era valorada muy positivamente⁴⁷³. En el primer cuarto del siglo XVIII, pocas instituciones

⁴⁷¹ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 21-XI-1709 (APÉNDICE 1, D38). Se conserva otra copia de esta plantilla en Correspondencia, Libro 10, sf.

⁴⁷² Sobre los nuevos villancicos de Salazar, véase mi trabajo “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (c. 1689-c. 1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México”, en Gembero Ustároz y Ros-Fábregas (eds.), *Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica*.

⁴⁷³ Aunque posterior, puede resultar ilustrativo el caso de Antonio Solo de Saldívar, un músico que además de ser cantor, era capaz de tocar siete instrumentos: violín, violón, viola, oboe, trompa, fagot y bajón; véase ACCMM, AC-54, fol. 256r, 28-IX-1780. Un acuerdo anterior aludía a que el parecido de los instrumentos facilitaba esa versatilidad de los ministriles: “así como los instrumentos de arco o de cuerda tienen entre sí una especie de analogía que el que toca bien uno toca algo los otros, así en los de boca el que acuerda a tocar uno bien fácilmente toca los demás, aunque no sea con perfección”; ACCMM, Correspondencia, Caja 2, Expediente 12, 13-II-1758. El músico Pedro José Martínez era intérprete de flauta travesera y dulce, violín y viola, pero se prestaba a aprender otro instrumento “con término de cuatro o seis meses”; ACCMM, AC-43, fol. 219r, 5-V-1758.

musicales del mundo ibérico, al margen de las capillas reales, podían superar esta cifra de treinta⁴⁷⁴.

Un documento un poco posterior y redactado en 1718 por el nuevo maestro Manuel de Sumaya, el discípulo aventajado de Salazar, muestra ya una evolución desde un grupo instrumental destinado al acompañamiento vocal hasta llegar al germen de lo que será la orquesta clásica con la presencia de las cuerdas y, posteriormente, de los instrumentos de viento madera. Este fenómeno de la italianización, estudiado aquí a través de las plantillas y los instrumentos, será analizado en los siguientes capítulos a través de la circulación de los músicos y el repertorio, así como de los inventarios conservados de esa época. El documento de 1718 resulta fundamental no sólo para ver el estado de la capilla diez años después –cuando ya se habían introducido algunas novedades como los violines– sino para conocer, de primera mano y con amplios comentarios, la capilla ideal que el criollo quería tener a su disposición⁴⁷⁵. El escrito fue redactado a petición del deán, quien le pidió que diese su opinión acerca del número ideal de músicos que debían formar la capilla. Dado el interés de este escrito, me detendré brevemente en exponer sus principales ideas.

En los primeros párrafos, Sumaya destaca la semejanza de las proporcionales musicales con las matemáticas y alude a la presencia de elementos básicos tanto en la música (las cuatro voces, las ocho escalas) y en las matemáticas (los números guarismales), de cuya multiplicación derivan los demás compuestos. Así, el número de voces en cada coro debe guardar la siguiente proporción: coro primero con cuatro voces, coro segundo con ocho y coro tercero con doce; en total, veinticuatro voces. Este interés por los fundamentos numéricos de la música y su deseo de argumentar su posición desde un punto de vista filosófico, indica una preocupación de Sumaya por los aspectos especulativos y su consideración de verdadero *musicus*.

⁴⁷⁴ Dos catedrales importantes a principios del siglo XVIII como eran las de Barcelona y Toledo poseían en esa época veintidós y veinticuatro músicos respectivamente; véase Pavia i Simó, “La capella de música de la seu de Barcelona des de l’inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726)”, *AnM*, 45 (1990), 20-21; y Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 196, 282 y 303. Como ha mostrado Illari, *Polychoral Culture*, 1:49, la afirmación de Claro Valdés de que la capilla musical de la Catedral de La Plata estaba integrada en tiempos de Araujo por unos cincuenta miembros parece tener poco fundamento.

⁴⁷⁵ ACCMM, Caja 23, Expediente 2, 19-IX-1718. Dado el gran interés de este documento, aparece íntegramente reproducido en el APÉNDICE 1, D41.

Otro elemento que Sumaya destaca en su escrito es la imposibilidad real de determinar de forma precisa las dimensiones de una capilla, que podrían oscilar grandemente en función de la categoría de la catedral, la calidad de los músicos, su colocación, el número de fieles asistentes y la magnitud espacial de las naves. Pese a ello, el joven maestro indica que con veinte sería suficiente para interpretar piezas a cinco coros si todos ellos fuesen “suficientes en la ciencia y enteros y cabales en la voz”. Sin embargo, su propia experiencia le indica que hay dos tipos de músicos: los poco dotados pero muy aplicados, “de comprensión tarda y dura”, frente a otros muy hábiles y suficientes pero perezosos; Sumaya acaba admitiendo que la presencia de los menos eminentes es importante –sobre todo en el caso de catedrales de tanta grandeza como la suya, con muchísimas funciones anuales– pero que su presencia hace aumentar el número. Podría decirse que, a mayor incompetencia, mayor número de voces. Finalmente, Sumaya aboga por el seguimiento en México de la práctica de las catedrales españolas, en la cuales había un número reducido de plazas para el primer coro provistas mediante oposición (dos triples, dos altos, dos tenores, un organista, un arpista y un bajón). La Tabla 1.12 resume la capilla tipo pensada por Sumaya para la Catedral de México y la capilla que tenía realmente a su disposición en ese mismo año de 1718 y en 1733. Como parámetro comparativo, en la última columna se ha añadido la plantilla que en torno a esa última fecha tenía la Catedral de Lima.

Tabla 1.12: Plantillas ideal y real de la Catedral de México en el primer tercio del siglo XVIII comparadas con los efectivos disponibles en la Catedral de Lima (ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 21-XI-1709, 19-IX-1718; y Sas, *La música en la Catedral de Lima*, 1:213)

Cargos	México 1709	Plantilla ideal de Sumaya 1718	México 1718	México 1733	Lima 1734
Maestro de capilla	A. de Salazar	M. Sumaya	M. Sumaya	M. Sumaya	R. Ceruti (violinista)
Tiple	2	[¿0?]	3	[¿0?]	2
Contralto	8	5 (2 para el primer coro y 3 para los otros)	7	8	5
Tenor	4 (+ 3 cantores sin especificar)	5 (2 para el primer coro y 3 para los otros)	7	3 (+ 2 cantores sin especificar)	3 (+ 3 cantores sin especificar)
Violín	0	2 (para apoyar a tiples)	1 (intérprete de violín y violón)	2 (1 también intérprete de violón)	1 (+ 1 con el maestro de capilla)
Violón	(tocado por uno de los cantores)	1	0	1	0
Corneta	3	2 (que sepan tocar chirimía para apoyar a tiples)	0	3	0
Bajón	6 (uno también chirimía)	4 para tribunas (que sepan tocar chirimía)	4	5 (4 bajones + 1 bajoncillo)	4
Sacabuche	1 (intérprete de arpa y sacabuche)	1	1 (intérprete de arpa y sacabuche)	1 (intérprete de arpa y sacabuche)	0
Arpista	2 (+ 1 bajonero organista)	1	2 (de preeminencia)	2 (de preeminencia)	2
Organista	2 (+ 1 bajonero organista)	3 (1 de preeminencia y 2 semaneros)	2 (de preeminencia)	[2 (de preeminencia)]	2
TOTAL	31	25	26	28 (26 + 2 organistas)	23

Como se observa en la Tabla 1.12, el número de efectivos es muy similar pero hay algunas diferencias en cuanto a su distribución: en 1718 faltaban las dos cornetas requeridas teóricamente –también ausentes en la plantilla limeña de 1734– y el violín, pero como contrapartida había excedentes en los registros de contralto y tenor. La “necesidad más urgente” entonces, según Sumaya, se encontraba en la voz de tiple, proveída con sólo tres niños infantes. En la plantilla de 1733 aparecen ya las cornetas, un intérprete específico de violón y otro más de violín, instrumento que duplicó su presencia, pero nada se indica acerca de las flautas y los oboes, instrumentos documentados desde la década de 1710. Así pues, podría decirse que la plantilla de 1733, con un total de veintiocho músicos sin contar infantes, responde más estrechamente a los ideales de Sumaya, si bien manteniendo la misma carencia en el registro vocal más agudo. Comparando con otras catedrales, en la década de 1730 la

capilla mexicana seguía estando situada en un grupo elevado, por encima de la media hispanoamericana y casi al mismo nivel de grandes catedrales españolas como Sevilla⁴⁷⁶.

5.1.5. La capilla a mediados del siglo XVIII: la plantilla de 1740

Una nueva plantilla permite conocer el estado de la capilla a finales de la década de 1740. Para entonces, el monto destinado a la capilla superaba los 7500 pesos (en 1709 no llegaba a los 6000 pesos), lo que es indicativo de una saneada economía de la fábrica. Si a ello añadimos las rentas pagadas al resto de personal musical (capellanes, sochantres, organeros y maestros de infantes) la cifra asciende a casi 12000 pesos, un 76 % aproximadamente de las rentas totales de la fábrica⁴⁷⁷.

Siguiendo el proceso expansivo iniciado en el primero tercio, la plantilla aumentó hasta los treinta y dos músicos con la siguiente distribución: un maestro de capilla, dieciocho cantores (seis tenores, siete contraltos y cinco sin determinar) y trece instrumentistas (dos violines, tres violones, cuatro bajones, arpa, trompa y corneta, más otro que tocaba diferentes instrumentos). A estos habría que añadir tres organistas y un número indeterminado de niños infantes; al completo, es posible que el número de músicos se acercase a los cuarenta. En esta época pocas catedrales superaban la plantilla de veinticinco músicos, por lo que la capilla mexicana sería probablemente una de las instituciones ibéricas que más se acercaba a la impresionante plantilla de la Real Capilla madrileña, integrada por cincuenta miembros⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ En 1734-35 había diez músicos en Badajoz (nivel bajo), veintiuno en Cádiz (nivel medio en que también estaría la sede limeña) y treinta en Córdoba (nivel alto); véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:165. En Sevilla había treinta y siete músicos, pero incluyendo a los infantes, según Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:76. En Santiago de Chile únicamente había sólo ocho músicos; véase Claro Valdés y Urrutia Blondel, *Historia de la Música en Chile*, 64-65.

⁴⁷⁷ La plantilla aparece en ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 7, ca. 1747 (APÉNDICE 1, D50). Según ACCMM, AC-42, fols. 30r-v, 13-X-1753, la fábrica gastaba en total 15.418 pesos, de los que destinaba 11.704 a música tanto monódica como polifónica: 1800 pesos a los doce capellanes de erección, 1032 pesos a los seis asistentes de coro, 600 pesos a los tres sochantres, 1200 pesos a los tres organistas, 250 pesos a los dos maestros de infantes, 6300 pesos a los veinticuatro músicos, 450 pesos al afinador y 132 a los dos fulleros.

⁴⁷⁸ Lolo Herranz, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo*, 42-43. En 1740 la Catedral de Salamanca tenía una plantilla de veintitrés músicos mientras que veinte años después la Catedral de Santiago de Compostela, una de las sedes más ricas e importantes de España, disponía de veintiséis músicos, en ambos casos sin contar a los infantes; en Lima hacia 1751 había dieciocho músicos; véase Mariano Pérez Prieto, "La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el periodo 1700-

Durante las décadas de 1750 y 1760 la capilla estuvo bajo la dirección de Ignacio Jerusalem y se caracterizó por una gran estabilidad, una intensa actividad y un gran esplendor musical. Desde este período y hasta el final del siglo XVIII son numerosas las dificultades para atender las abundantes actuaciones tanto dentro como fuera de la catedral, coincidiendo también con una etapa en la que tuvo que competir con otras capillas de la ciudad formadas precisamente por músicos expulsados de la propia capilla catedralicia, tal y como explicaremos en la última sección de este Capítulo.

5.1.6. Las plantillas de 1785-86 y 1792

La ausencia de plantillas de la década de 1770 no permite conocer hasta qué punto el enorme vacío dejado por la muerte de Jerusalem y la ineficacia con que el Cabildo tachaba a su sucesor, Mateo Tollis de la Roca, pudo afectar a la plantilla catedralicia. Sin embargo, hay indicios para suponer que así fue, ya que la plantilla de enero de 1785 muestra una recesión no debida en este caso a recortes económicos (el gasto destinado al mantenimiento de la capilla aumentó hasta los 9500 pesos), sino al natural envejecimiento de los músicos que había ingresado en la capilla a mediados de siglo, y que para esta época habían perdido ya sus facultades: Mariano Macías seguía tocando el violín pese a estar enfermo, Mariano Rosales había perdido los dientes y no podía tocar el oboe mientras que el violinista y trompista Pedrosa había tenido que ser jubilado por su edad. Por primera vez en el siglo XVIII se rompió la tendencia alcista y el número de efectivos descendió hasta los veintiséis: un maestro de capilla interino, dos organistas, diez cantores y quince instrumentistas activos más otro jubilado. En síntesis, la capilla estaba necesitada tanto de voces (al menos dos contraltos, un tiple, un bajo) como de instrumentos (especialmente de viento madera, al menos dos oboes que también tocasen flautas traveseras y un par de bajones)⁴⁷⁹.

Conocidas las carencias, el Cabildo comenzó a proveer entonces algunos de los puestos vacantes, de tal manera que en tan sólo un año y medio después (junio de 1786), otra plantilla nos indica que el número de músicos había aumentado hasta los treinta y

1750”, *RMS*, 18/1-2 (1995), 165-66; Alén Garabato, *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela*, 15; y Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:80.

⁴⁷⁹ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 188, Expediente 38, 12-I-1785 (APÉNDICE 1, D85).

dos –sin contar los dos organistas–, incluyendo parte de las voces e instrumentos faltantes: un contralto (Cristóbal Bibián), un bajo (Ignacio Mena), dos oboes (José Revelo, José Gambino), un bajón (Mariano Bibián), un fagotista hábil al violón (Pedro Gauth) y tres violinistas más (los Delgado, padre e hijos)⁴⁸⁰.

Ambas plantillas reflejan un aspecto de gran interés, que es el crecimiento exponencial de la sección instrumental de la capilla frente al conjunto vocal, invirtiendo la situación de la primera mitad del siglo, cuando el número de cantores superaba al de instrumentistas. Este hecho sugiere una mayor presencia y autonomía del grupo instrumental y, precisamente de esta época data la primera alusión al término “orquesta” en las Actas Capitulares⁴⁸¹. También en esta época se ampliaron las referencias documentales a una práctica anterior como era la de contratar como agregados o *huéspedes* a algunos músicos que no formaban parte de la plantilla titular pero que colaboraban con la capilla en determinadas ocasiones como las juras y proclamaciones de reyes “para que haya más golpe de voces e instrumentos”⁴⁸².

El creciente protagonismo de la sección de cuerda, que se acabó convirtiendo en el núcleo de la capilla al final del período virreinal, aparece corroborada en la capilla para la que Antonio Juanas comenzó a componer en 1792 y que incluye un número similar de efectivos, treinta y cuatro⁴⁸³. Ninguna de estas tres plantillas incluye a los infantiles, cuyo número en la década de 1790 alcanzaba los veintiuno. No todos ellos intervendrían asiduamente con la capilla, pero un primer grupo, que incluía a los siete seises con las mejores voces, quizá reforzase la línea de tiples, si no al completo, sí en parte⁴⁸⁴. La Tabla 1.13 presenta una síntesis de las tres plantillas analizadas, así como las cuatro plantillas siguientes que datan ya del siglo XIX.

⁴⁸⁰ AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 124, Expediente 9, 13-VII-1786 (APÉNDICE 1, D87).

⁴⁸¹ ACCMM, AC-56, fol. 26v, 12-V-1786.

⁴⁸² Desde la década de 1760 ha quedado constancia documental de la contratación asidua de huéspedes; véase ACCMM, Acuerdos de Cabildo, Legajo 4, 1-VII-1768 y 6-XII-1768, de donde proviene la cita (APÉNDICE 1, D67). Sin embargo, es muy probable que con anterioridad a esa fecha también se produjeran este tipo de contrataciones esporádicas.

⁴⁸³ ACCMM, Ministros, Caja 1, Expediente 6, 16-VII-1792 (APÉNDICE 1, D90).

⁴⁸⁴ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 6, 23-I-1798.

Tabla 1.13: Evolución de la plantilla de la capilla de música de la Catedral de México al final del período virreinal⁴⁸⁵

<i>Cargos</i>	<i>Plantilla de 1785</i>	<i>Plantilla de 1786</i>	<i>Plantilla de 1792</i>	<i>Plantilla ca. 1804</i>	<i>Plantilla de 1805</i>	<i>Plantilla de 1809</i>	<i>Plantilla de 1815</i>
Maestro capilla	1	1	2	1	1	1	1 (jubilado)
Tiple	2	2	3	4	3	3	4 (1 jubilado)
Contralto	1	2	2	6	3	3	1
Tenores	6	7	5	3	4	4	¿2? (sin especificar)
Bajos	1	2	3	2	2	2	2
Violín	7	10	9	8	8	2	7
Viola	0	0	0	2	2	0	0
Violonchelo	2	0	2	1	1	1	1
Contrabajo	1	1	1	1	2	1	2
Oboes	0	2	2	2	2	2	2
Fagot	0	1	0	0	0	0	1
Bajón	1	2	1	2	2	2	1
Trompas	2	2	2	3	3	1	3
Organista	2	[2]	[2]	[3]	3	[3]	[3]
TOTAL	26 + 1	34	34	38	36	25	28 + 2
MÚSICOS	jubilado	(32 + 2 organistas)	(32 + 2 organistas)	(35 + 3 organistas)		(22 + 3 organistas)	jubilados (25 + 3 organistas)
RENTA ANUAL (en pesos)	9500	10456	13640	16660	16210	11145	9925

5.1.7. Las plantillas de principios del siglo XIX

En un memorial sin fecha pero datable aproximadamente en 1802, el maestro Juanas expresó, como ya hiciera Sumaya ochenta años antes, cuáles debían ser las dimensiones ideales de la capilla. En cuanto a las voces, Juanas consideraba imprescindibles tres tiples, tres contraltos, tres tenores y dos bajetes que cantasen únicamente con la capilla y no con el coro porque se fatigan; en lo relativo a los instrumentos Juanas pedía ocho violines (dos con cargo de tocar además violas), un violonchelo, un contrabajo, dos oboes capaces de tocar flautas, dos trompas, dos bajoneros capaces de tocar fagot y tres organistas. Dos plantillas de *ca.* 1804 y 1805 son interesantes, ya que permiten contrastar los recursos idealmente requeridos por el

⁴⁸⁵ Fuentes: AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 188, Expediente 38, 12-I-1785; Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 124, Expediente 9, 13-VII-1786; Caja 150, Expediente 38, 12-I-1805; Caja 158, Expediente 8, 21-I-1809; Caja 166, Expediente 4, 6-III y 21-IV-1815; ACCMM, Ministros, Caja 1, Expediente 6, 16-VII-1792; y Correspondencia, Caja 24, Expediente 8, *ca.* 1804.

maestro peninsular y los que realmente tuvo a su disposición, coincidiendo con el período de mayor gasto en salarios de músicos del período virreinal⁴⁸⁶. Ambas plantillas pueden estudiarse conjuntamente; de hecho, las diferencias de una y otra, tanto en lo relativo al monto económico como a su división interna, son prácticamente insignificantes. En estos listados la capilla alcanzó la cifra más elevada de su historia en cuanto a músicos en plantilla (esto es, sin contar los infantiles): 16660 pesos. La realidad de esta nutrida plantilla contrasta con la idea de decadencia y crisis con que tradicionalmente ha sido analizada la vida musical catedralicia al final del período español⁴⁸⁷. La primera plantilla incluye treinta y ocho músicos y la segunda a dos menos, siendo lo más destacable la reducción a la mitad del número de contraltos (véase Tabla 1.13). Ambas plantillas responden perfectamente al prototipo de capilla deseada por Juanas y son muy superiores cuantitativa y cualitativamente a las de otras catedrales hispanoamericanas; en 1799 la capilla catedralicia de Lima disponía de trece músicos menos; en 1802, la de Durango sólo incluía doce músicos (que importaban poco más de 2000 pesos), mientras que la de Bogotá, en 1805, sólo incluía a catorce músicos⁴⁸⁸.

La siguiente plantilla, de 1809, marca el inicio de una etapa de crisis de la capilla por envejecimiento que se verá agravada en la última de la plantilla que comentaremos, la de 1815. En la primera de las plantillas, más de la mitad de los veintitrés músicos listados (veintiséis si consideramos a los tres organistas) llevaban más de quince años al servicio de la capilla, de ahí que abunden los frases como “salud regular”, “está ya

⁴⁸⁶ El memorial aparece en ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 8, *ca.* 1802, y las plantillas en Correspondencia, Caja 24, Expediente 8, *ca.* 1804; y AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 150, Expediente 38, 12-I-1805 (APÉNDICE 1, D95 y 96). Las plantillas de principios del siglo XIX aportan más información que las anteriores, ya que no se trata únicamente de un registro con los músicos de la capilla y sus salarios sino que también incluyen la fecha de contratación del músico y los años de servicio y otros detalles como su competencia, grado de asistencia y su salud.

⁴⁸⁷ El título de la sección que Jesús Estrada dedicó a los sucesores de los ‘héroes’ canonizados Salazar, Sumaya y Jerusalem (protagonistas de la ‘época dorada’ de la capilla) es suficientemente explicativo: “El hábito no hace al monje ni la capilla al maestro”, en alusión a Tollis de la Roca y al propio Juanas; véase Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, 148-61; Stevenson, *Music in Mexico*, 173; y Béhague, *La música en América Latina*, 61.

⁴⁸⁸ Las diferencias más llamativas se aprecian en el número de violines (tres y dos respectivamente) y de cantores (ocho en ambos casos frente a los doce de México); véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:216; Davies, *The Italianized Frontier*, 1:166; y Bermúdez, *El música en arte colonial de Colombia*, 64.

cansado”, “pide jubilación” o, en un caso, “demente”⁴⁸⁹. El número de efectivos vocales se mantiene intacto, pero la sección de cuerda queda reducida a su mínima expresión con dos violines y una trompa. Por primera vez en la época virreinal, la Catedral de Lima superó a la de México en cuanto al número de músicos; una plantilla fechada en el mismo año incluía a casi treinta músicos⁴⁹⁰.

Este envejecimiento de la capilla se vio agravado por la inestabilidad política y la atmósfera convulsa que se respiraba a causa de los movimientos insurgentes encabezados por el cura Miguel Hidalgo y José María Morelos desde 1810. Esta crisis política tuvo una especial repercusión en la capital virreinal y también en su Catedral. A instancias del Cabildo, los sueldos de todos los ministros de la Catedral fueron reducidos, incluyendo a los músicos, una situación que en México no se producía desde hacía muchas décadas. La plantilla de 1815, integrada en un expediente más amplio, es fiel reflejo de hasta qué punto los acontecimientos político-militares afectaron a la economía catedralicia y, consiguientemente, a la vida musical de la institución.

La Iglesia fue uno de los colectivos que más sufrió la revuelta a través de la enajenación de los capitales de capellanías y obras pías⁴⁹¹. Tal y como explica el responsable de la haceduría en un memorial dirigido al Cabildo, ninguna institución, ni siquiera la Catedral, había permanecido impasible ante la “universal desbaratación del Reino”. La situación de la fábrica era sencillamente insostenible y había llegado a un proceso de endeudamiento sin retorno, por lo que se ideó un nuevo plan de tarifas para las casi noventa personas que cobraban de la fábrica catedralicia. Inicialmente los jueces hacedores propusieron una rebaja del 36 % de todos los salarios superiores a 300 pesos, pero viendo el grave perjuicio que se hacía a los ministros más útiles decidieron aplicar un porcentaje menor (16%) pero a todos los salarios, sea cual fuere su renta⁴⁹².

⁴⁸⁹ AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 158, Expediente 8, 21-I-1809 (APÉNDICE 1, D97).

⁴⁹⁰ Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:100-101.

⁴⁹¹ Villoro, “La revolución de Independencia”, *Historia General de México*, 493-95.

⁴⁹² Véase AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 166, Expediente 4, 6-III y 21-IV-1815 (APÉNDICE 1, D98).

Paradójicamente, la Catedral aumentó en dos el número de músicos, alcanzando los veintiocho en total –un número idéntico al de la Catedral de Lima dos años antes⁴⁹³– y recuperando la importante sección de cuerda (véase Tabla 1.13). Un documento de 1819 permite conocer el impacto de la reducción salarial en la capilla. Se trata de un expediente que incluye la descripción de la fiesta celebrada en México con motivo de la muerte de la reina María Isabel de Braganza, y que incluyó una orquesta formada por músicos de la capilla catedralicia y otros músicos invitados como *huéspedes*. El total de integrantes de la orquesta ascendía entonces a cuarenta y nueve músicos, lo que confirma la ampliación del número básico de componentes en grandes ocasiones ceremoniales. Dos años después Agustín de Iturbide al frente del ejército entraba en la capital, consumando la independencia política de México⁴⁹⁴.

5.2. La evolución tímbrica de la capilla

Vista la estructura y evolución del número básico de músicos que tenía la Catedral de México, a continuación abordaré la introducción de los instrumentos y su cronología en relación con otros centros. La presencia o ausencia de determinados instrumentos puede considerarse como un indicador de las novedades introducidas en la capilla, mientras que la búsqueda de pervivencias no frecuentes o la presencia de instrumentos inhabituales puede aportar algunos rasgos originales de la sonoridad de la capilla en un determinado momento de su historia, desde las primeras noticias de actividad instrumental en la primitiva catedral hasta el fin del período virreinal.

Al igual que la reconstrucción de la plantilla musical, el estudio de la introducción de los instrumentos presenta algunos problemas de fuentes. Ya se ha mencionado que las Actas Capitulares constituyen una especie de trampa o espejismo documental y que la información que aportan, dentro de su fiabilidad, suele ser incompleta y dependiente del grado de detalle del secretario capitular y de la importancia que concediese –tanto él como el Cabildo– a los temas musicales tratados. Así, las Actas Capitulares a veces presentan lagunas y no siempre registran el ingreso de un determinado instrumento. Por ello es necesario cruzar la información de las actas con otros tipos documentales como la serie de Correspondencia –que incluye los

⁴⁹³ Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:273.

⁴⁹⁴ AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1468, Expediente 1, fols. 2-3, 10-III-1819.

memoriales de los ministros— y la documentación contable, tipologías documentales que prácticamente no han sido empleadas hasta ahora por los musicólogos que se han acercado a la Catedral de México⁴⁹⁵. Igualmente imprescindible resulta rastrear la presencia de los instrumentos en la iconografía musical y en la propia música conservada y compuesta por los maestros locales, lo que permitirá matizar o cuestionar alguna cronología⁴⁹⁶. Ello permitirá distinguir entre las primeras referencias a la tentativa de introducción de un determinado instrumento o su contrato de forma ocasional por un lado, y su incorporación definitiva a la plantilla por otro.

Al igual que otros tantos aspectos de la vida catedralicia, la introducción de los nuevos instrumentos miró al Viejo Mundo. La total ausencia de instrumentos y constructores en un primer momento provocó en el siglo XVI un trasiego constante de instrumentos con destino a las nuevas catedrales hispanoamericanas que se prolongó hasta las primeras décadas del siglo XIX y que incluyó desde los grandes órganos de tribuna hasta muchos de los instrumentos empleados en las capillas⁴⁹⁷. Con esos instrumentos también llegaron los primeros constructores de instrumentos, quienes comenzaron a enseñar su oficio a los naturales. Paralelamente se fueron estableciendo talleres locales destinados a la construcción y venta de instrumentos en los talleres de los Casela, Juan Felipe de Olea y Manuel Pérez, si bien la llegada de constructores europeos no cesó hasta el final de la época virreinal⁴⁹⁸. Son numerosos los cronistas que alabaron la capacidad de los indios como constructores de todo género de instrumentos

⁴⁹⁵ Una excepción es el trabajo conjunto de Enríquez y Torres Medina, “Música y músicos en las actas de cabildo catedral”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 79 (2001), 179-207.

⁴⁹⁶ Sobre iconografía musical en el México virreinal son de obligada consulta los trabajos de Moreno, “La imagen de la música en México”, *Artes de México*, 18/140 (1971), 3-105; y Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*. El caso colombiano ha sido estudiado por Bermúdez, *La música en el arte colonial de Colombia*, 81-135. Una buena síntesis sobre la transformación de una capilla catedralicia en relación con el repertorio conservado es la de Torrente, *The sacred villancico*, 1:31-44 y 153-66.

⁴⁹⁷ De ello dan cuenta los registros de navíos de Sevilla y los inventarios de tiendas conservados en México; véase Sarno, “El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el inicio de una investigación”, *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin*, 16 (1986), 95-108. Según Koegel, “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España”, *Ha*, 116-117 (1997), 25, el librero José Fernández Jaúregui tenía a la venta casi 150 instrumentos musicales a finales del siglo XVIII.

⁴⁹⁸ En la década de 1790 se afincaron en México dos constructores alemanes, Cors y Adam Miller y en 1804 llegó a México procedente de Sevilla un constructor de instrumentos de teclado de gran fama llamado José Manuel Mármol; véase Saldívar, *Historia de la música mexicana*, 235-26. Tres importantes organeros que trabajaron para la Catedral eran europeos Diego de Cebaldos (alemán de Bohemia), Tiburcio Sanz y José Nasarre (ambos aragoneses).

Europeos⁴⁹⁹. Esta proliferación de instrumentos provocó, ya en el siglo XVI, la reducción de unos instrumentos y la supresión de otros, tal y como se especifica en los dos primeros concilios provinciales mexicanos⁵⁰⁰. Muy pronto también se procedió a la regulación municipal de la construcción de instrumentos y en 1585 el Ayuntamiento de México estableció un gremio de violeros con su correspondiente marco legal de las ordenanzas⁵⁰¹. Para el ejercicio profesional de violero era necesario realizar una demostración de que se dominaba la construcción de diversos instrumentos (clavicorno [sic], clavicímbalo, monocordio, laúd, vihuela de arco, arpa y vihuelas de distintos tamaños); en caso de que el aspirante pasase el examen se le concedía licencia para poner una tienda.

Los instrumentos cuya introducción en la capilla se examinará a continuación pueden dividirse en dos grandes grupos: instrumentos antiguos, empleados durante los siglos XVI y XVII y abandonados paulatinamente en el XVIII (chirimía, corneta, sacabuche, arpa); e instrumentos modernos, introducidos en el siglo XVIII y que perdurarán hasta la actualidad (violín, oboe, flauta, trompa, clarín)⁵⁰². A estos dos grupos habría que añadir otros instrumentos que, como el órgano o el bajón, se emplearon de forma ininterrumpida durante esos tres siglos. Aún siendo consciente de la utilidad de la clasificación antiguo-moderno, he preferido seguir una división por familias (teclado, cuerda, viento y percusión) que da una idea más global de la

⁴⁹⁹ Véase Guzmán Bravo, “México, home for the first musical instrument workshops in America”, *Early Music*, 6/3 (1978), 350-55; y Stevenson, *Music in Mexico*, 68, quien indica, citando al cronista Juan de Torquemada, que “no había instrumento usado en las iglesias que los indios de las grandes ciudades no habían aprendido a construir y tocar”.

⁵⁰⁰ Véase Carreño, *Un desconocido cedulaario del siglo XVI*, 411, cédula 86; y Stevenson, *Music in México*, 62-67 y 91-93. Se promulgaron cédulas similares en Guatemala y Perú; véase Waisman, “La América española: proyecto y resistencia”, 526-27.

⁵⁰¹ Las ordenanzas de los violeros se conservan en AHDF, vols. 431a-433a, *Colección de Ordenanzas de la Muy Noble, Insigne y muy Leal e Imperial ciudad de México para gobierno de su Cuerpo, de su República, Gremios, Comercio, tratos efectos, así de las que se hallan en el Libro becerro como otras sacadas de los libros capitulares. Hízola el licenciado don Francisco del Barrio Lorenzot, Abogado de esta Real Audiencia y Contador de la Nobilísima Ciudad* [1765 aprox.], tomo 1, fols. 190v-198v. Como posible modelo para estas ordenanzas hay que considerar las ordenanzas de violeros de Sevilla, publicadas en 1527 y molde para otras ordenanzas contemporáneas como las de Granada; véase Ruiz Jiménez, *Organería en la Diócesis de Granada*, 45.

⁵⁰² Véase López-Calo, “Barroco-estilo galante-clasicismo”, en Casares Rodicio, Fernández de la Cuesta y López-Calo (eds.), *Actas del Congreso Internacional 'España en la Música de Occidente'*, 2:3-30; y Bordas Ibáñez, “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en Boyd y Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, 201-17.

evolución de un timbre determinado. El objetivo es tratar de determinar el grado de modernidad o conservadurismo de la catedral a través de la transformación de sus recursos tímbricos. Para ello se realizará un estudio comparativo de cuatro catedrales con un perfil similar, dos hispanoamericanas (México y Lima) y dos peninsulares (Sevilla y Toledo), añadiendo, en la medida que la bibliografía lo permite, referencias de otras instituciones de ambos lados del Atlántico. La introducción y pervivencia de un determinado instrumento no siempre dependía del carácter innovador o retrógrado del Cabildo, sino a aspectos coyunturales como el ofrecimiento de un músico hábil y la oportunidad de contar con sus servicios, mientras que su desaparición iba muchas veces ligada al fallecimiento de su último intérprete.

5.2.1. Instrumentos de teclado

a) Los órganos

En la Catedral de México existieron diferentes órganos desde el siglo XVI. El objetivo aquí no es realizar un estudio exhaustivo de sus características organológicas y sus registros –que ya han sido objeto de algunos trabajos monográficos⁵⁰³– sino únicamente destacar algunos de los acontecimientos más importantes que jalonan la historia de este instrumento en México y su relación con la tradición constructiva española. Entre las características del órgano español que se llevaron a México deben mencionarse, el empleo de registros comunes (lengüetería, flautados, caja de ecos, etc.), la existencia de la trompetería horizontal, el diseño de las cajas de órgano, la rica decoración y hasta su ubicación enfrentada en el coro central de las catedrales. También son características españolas la falta de pedal y la existencia de un solo teclado⁵⁰⁴. Esta semejanza hace que sea complicado, incluso para los especialistas, distinguir si un órgano ha sido construido en México o traído de España⁵⁰⁵.

⁵⁰³ Toussaint, *Documentos acerca del órgano de la Catedral de México*; Benítez (ed.), *Música y ángeles: los órganos de la Catedral de México*; Flentrop, *The Organs of Mexico City Cathedral*; y Delgado Parra y Castellanos, *Los órganos históricos de la Catedral de México*. Véase también Velazco, “Órganos barrocos mexicanos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 44 (1975), 83-102; y Castro Morales, *Los órganos de la Nueva España y sus artífices*.

⁵⁰⁴ Sin embargo, y de forma excepcional, los dos grandes órganos conservados en la Catedral de México y comentados más abajo contravienen estas características, ya que incluyen dos teclados y pedalero.

⁵⁰⁵ Véase Fesperman, “Órgano, VI. México”, *DMEH*, 8:178-79.

La erección de 1534 ya alude al organista, si bien su presencia no se documenta hasta 1539, según Estrada⁵⁰⁶. Un inventario de 1585 incluye un número no especificado de “órganos grandes principales cumplidos de todas sus mixturas y composiciones que no les falta cañón ninguno de los necesarios”, lo que posibilitaba una práctica musical antifonal; el mayor de ellos, cuya fecha de construcción no es conocida, era ya por entonces uno “de los buenos que hay en este Reino”⁵⁰⁷. Durante sus siglos de existencia, los órganos han sido objeto de múltiples actuaciones de distinta importancia, desde los trabajos de limpieza, aderezo y afinación del instrumento hasta su completa sustitución. Las intervenciones más importantes fueron realizadas por fray Miguel Bal y Agustín Jerónimo de Santiago (aderezo y afinación del órgano grande, 1610-13 y 1620-22, respectivamente), Diego de Sebaldo (construcción de un nuevo órgano, 1655-56), Tiburcio Sanz de Izaguirre (construcción del órgano del lado de la Epístola, 1693-95) y José Nasarre (construcción del lado del Evangelio, 1734-36)⁵⁰⁸. A ellas habría que añadir actuaciones menores y trabajos de mantenimiento que el instrumento requería de forma permanente dado su continuo uso y su sensibilidad a los cambios de temperatura y llevadas a cabo por organeros como Juan Dionisio del Valle (1697), Gregorio Casela (1753) y José Pérez de Lara (1817).

Los órganos de 1693 y 1734 se conservan en la actualidad. El primero de ellos – el del lado de la Epístola– fue uno de los últimos órganos traídos desde España. El Cabildo encargó en 1688 un instrumento “moderno” similar al empleado en la Real Capilla y para ello envió a la Península al chantre Alonso Ramírez de Prado, quien actuó de intermediario. Allí el clérigo contactó con un organero de origen aragonés afincado en Madrid, Jorge de Sesma, cuyo trabajo fue completado, a su muerte, por un maestro organero relacionado con la propia Real Capilla, Tiburcio Sanz de Izaguirre⁵⁰⁹. El instrumento fue íntegramente construido en Madrid y probado en el Convento de las Maravillas de la capital. Desmontado y colocado en diecisiete cajas salió de Cádiz a

⁵⁰⁶ Estrada, *Música y músicos*, 25. Para otros órganos del siglo XVI en la Catedral, véase Suárez, *La caja de órgano en Nueva España*, 85-86.

⁵⁰⁷ ACCMM, Inventarios, Libro 2, Expediente 2, fol. 89r, 1585, AC-4, fol. 226r, 16-VII-1599.

⁵⁰⁸ Los nombres de otros organeros aparecen en la Tabla 1.3.

⁵⁰⁹ Véase Calahorra Martínez, “Un siglo de vida y trabajo de los organeros zaragozanos Sesma (1617-1721)”, *AnM*, 38 (1983), 19-20 y 36; y Jambou, “Sans. 2. Tiburcio”, *DMEH*, 9:713-14.

mediados de julio de 1692, llegó a Veracruz en octubre de ese año y a la ciudad de México el 11 de febrero de 1693. Su instalación duró varios meses –no se estrenó hasta abril de 1695– y fue supervisada por ocho especialistas, quienes emitieron al final del proceso su correspondiente informe; de la lectura de estos documentos se pueden extraer varias conclusiones de interés⁵¹⁰.

La primera consecuencia que se desprende del proceso de instalación del estrenado en 1695 es la existencia de una tradición de envío de órganos al Nuevo Mundo desde la Península. En una de las reuniones de la comisión encargada del órgano, un canónigo indicó que “la experiencia del tiempo inmemorial y de muchos años a esta parte era que se han traído órganos de España”⁵¹¹ pese a los problemas que implicaba el traslado transoceánico de un instrumento de grandes dimensiones (elevado costo del envío⁵¹², humedecimiento de las maderas en la travesía⁵¹³ o las modificaciones del proyecto realizadas en México⁵¹⁴). Un segundo aspecto de interés en relación con el órgano traído de Madrid subraya el papel de la Catedral de México como primer receptor en el virreinato de las novedades sonoras del órgano. El órgano de 1695 poseía un segundo teclado con una cadereta o positivo interior con sus registros propios (flautado, octava, docena, diez y setena, diez y novena, lleno, violón, tolosana), pedal, trompetería horizontal, “tres mil flautas” y una amplia gama de sonoridades con setenta

⁵¹⁰ ACCMM, AC-24, fols. 13r-15v, 18r-v y 22r-23r, 6-V-1695, 13-V-1695 y 17-V-1695 (APÉNDICE 1, D36).

⁵¹¹ ACCMM, AC-23, fols. 147v-149r, 17-II-1693. Para otros órganos fabricados en España con destino a las Indias, véase Ruiz Jiménez, *Organería en la Diócesis de Granada*, 157-58; y Cea Galán, “Órganos en la España de Felipe II: procedencia foránea en la organería autóctona”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 389-91.

⁵¹² El envío de las diecisiete cajas importó 5040 pesos, una cifra elevada teniendo en cuenta que su costo inicial ascendía a 8000 pesos. Finalmente, el costo total quedó en más de 24.000 pesos; véase ACCMM, AC-23, fol. 111r, 22-X-1692 y fols. 156v-157r, 3-III-1693 y AC-24, fol. 5r-6r, 15-IV-1695.

⁵¹³ Sanz de Izaguirre indicó que la madera de pino del secreto se había humedecido por el agua, siendo más vulnerable a las polillas, por lo que propuso reemplazarla por madera de cedro; su propuesta no prosperó. Véase ACCMM, AC-23, fols. 147v-149r, 17-II-1693.

⁵¹⁴ El informe del organista de la catedral José de Idiáquez, que también era organero, indica las numerosas licencias que Sanz de Izaguirre se había tomado en el montaje del instrumento (entre otras, el montaje de los registros enteros y no partidos, la unión de la mixtura de lleno con la de cymbala en la cadereta y poca sonoridad del flautado); véase el parecer de José de Idiáquez en ACCMM, AC-24, fol. 13r-15v, 6-V-1695 (APÉNDICE 1, D36, [1]).

y nueve registros⁵¹⁵. El organista Idiáquez en su informe –uno de los más técnicos–, ya señaló la originalidad del órgano construido por Sesma y, en concreto, aludió a un medio registro de corneta magna de siete caños por punto, “de mucho primor y no conocida en estos reinos”⁵¹⁶. La sonoridad de este impresionante órgano resultaba, sin embargo, demasiado débil para las autoridades mexicanas, quienes estaban más acostumbradas a un lleno de mayor potencia (con “más corpulencia de voces y sonido”), por lo que se hizo necesario colocar tubos de mayor diámetro.

Por otro lado, el órgano de 1695 permite conocer un aspecto de gran relevancia en relación con la interpretación como es el de la afinación. Al realizar su encargo en 1688 el Cabildo indicó que el órgano principal estuviese afinado medio tono por debajo de la afinación española, mientras que la cadereta debía mantener la altura acostumbrada “para que los ministriles de esta Santa Iglesia puedan tañer por su natural”, es decir, sin necesidad de transportar⁵¹⁷. Ello se debía a la existencia de una frecuencia diferente para la interpretación musical en la Catedral de México durante los siglos XVI y XVII, ya que los ministriles en España tocaban por Alamire (*la*) y Elami (*mi*) y los de México por Ffaut (*fa*) y Bfami (*si bemol*); de ahí la necesidad de disponer de unos registros o mixturas un punto más alto que el tono del órgano, y que eran utilizados cuando los ministriles subían a la tribuna e interpretaban versos con el órgano⁵¹⁸. Sin embargo, ya con anterioridad los propios expertos indicaron que era necesario subir también el órgano principal, a lo que el Cabildo accedió inicialmente⁵¹⁹. Con la subida del diapasón el órgano quedaría “en el tono que está en la Capilla [Real] de su Magestad” y se daría mayor esplendor y brillantez a las interpretaciones musicales

⁵¹⁵ Véase ACCMM, AC-23, fol. 145r-146v, 14-II-1693; Estrada, *Música y músicos*, 39-42; Flentrop, *The Organs of Mexico City Cathedral*, 1-2 y 18-28; y Amezúa, “Los órganos de la Catedral de México”, *Ha*, 25 (1972), 11-17.

⁵¹⁶ APÉNDICE 1, D36, parecer de José Idiáquez [1].

⁵¹⁷ APÉNDICE 1, D36, parecer de José Espinosa de los Monteros [5].

⁵¹⁸ ACCMM, AC-24, fols. 28v-31r, 31-V-1695. Delgado Parra, “Los órganos históricos de la Catedral de México”, *AnM*, 60 (2005), 46, indica que los dos teclados del órgano de la Catedral de Cuzco también estaban afinados a distinta altura (a un intervalo de cuarta).

⁵¹⁹ ACCMM, AC-23, fol. 250r-v, 10-XI-1693: “[...] un día de esta semana a hora desocupada presentes los señores hacedores y el infrascripto secretario se haga en el coro la dicha junta de toda la capilla con el maestro de ella, el bachiller don José de Idiáquez y el bachiller don Francisco de Orsuchi organistas y el dicho don Tiburcio Sanz de Izaguirre y se forme y cante un cuatro por el cual se le dé el tono para el punto en que ha de subir dicho órgano [...]”.

de la capilla⁵²⁰. Sin embargo, la altura del órgano de Sesma no fue modificada hasta que en 1734 el Cabildo encargó a Nasarre la construcción del órgano del lado del Evangelio –ya construido en México– y la afinación de los dos instrumentos al unísono⁵²¹.

Además de los grandes órganos, solía haber en la catedral uno o varios órganos de reducidas dimensiones denominados durante el siglo XVI órganos chicos, portátiles o menores y, posteriormente, realejos. Así, desde 1608 hay referencias a la existencia de un órgano chico en la Catedral de México⁵²². La primera referencia en la Catedral a un realejo como tal data de 1651, cuando el maestro Pérez Ximeno recordó al Cabildo sus méritos, alegando entre ellos el regalo de un realejo. En 1683 el número de estos instrumentos era de dos, permaneciendo este número hasta el final del período virreinal, como así lo acredita la solicitud de compra de dos órganos portátiles napolitanos a un músico de la capilla mexicana que había retornado a Madrid, Antonio Palomino; ambos instrumentos costaban 800 pesos⁵²³.

En relación con los órganos es interesante destacar que, desde 1730, el oficio de organero quedó regulado legalmente a través de unas ordenanzas del Ayuntamiento de México. Félix Sanz de Izaguirre, afinador de la Catedral y hermano de Tiburcio, expuso ante las autoridades municipales el grado de especialización y conocimientos necesarios para la fabricación de órganos y la necesidad de agrupar a los maestros de este oficio en una rama gremial⁵²⁴. De esta forma se vigilaría el aprendizaje del oficio y el proceso productivo de los agremiados, tal y como se venía haciendo desde el siglo XVI con los fabricantes de instrumentos cordófonos⁵²⁵.

La función del órgano como instrumento acompañante por excelencia, así como el carácter improvisado de sus participaciones y la posesión privada de los libros con repertorio organístico –pertenecientes a los propios organistas y no al Cabildo– hace

⁵²⁰ Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, 286.

⁵²¹ ACCMM, AC-33, fols. 28v-29r, 22-V-1734.

⁵²² ACCMM, AC-5, fol. 91r, 19-VIII-1608.

⁵²³ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 2-V-1651 (APÉNDICE 1, D26); AC-21, fol. 218v, 20-VII-1683; AC-43, fol. 298v-299r, 13-II-1759 (APÉNDICE 1, D59); y ACCMM, Correspondencia, Caja 2, Expediente 7, 8-VI-1759 (APÉNDICE 1, D60).

⁵²⁴ AHDF, AC-61, fol. 89v, 16-XI-1730. El propio Félix fue nombrado maestro mayor de órganos.

⁵²⁵ Suárez, *La caja de órgano en Nueva España*, 78-79.

que se hayan conservado pocas partituras para este instrumento. Aunque no he encontrado ningún elemento que permita vincularlo con la Catedral de México, es digna de mención la antología de tientos titulada *Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres*, y que constituye una fuente única del repertorio organístico del maestro español. El libro para órgano de Torres es, además, uno de los escasos ejemplos de música para tecla conservada del siglo XVIII conservada en México⁵²⁶.

b) Otros instrumentos de teclado

Junto al órgano en la Catedral se emplearon otros instrumentos de teclado con distintos fines. Uno de los más importantes fue el clave, también conocido como monocordio, clavicordio o clavicímbalo; todos ellos eran instrumentos de cuerda punteada por plectro pero sus diferencias morfológicas raramente aparecen especificadas⁵²⁷. El clave como tal aparece en la Catedral en 1715, cuando un infante solicitó uno para su aprendizaje; de hecho, hay abundantes referencias al clave como instrumento de estudio de los infantes del Colegio a lo largo del siglo XVIII⁵²⁸. Uno de los músicos especialistas en este instrumento fue Mateo Tollis de la Roca, quien se presentó ante el Cabildo precisamente como “maestro de clave” y cuya destreza con este instrumento era reconocida por los organistas de la catedral. Este instrumento era empleado en la Catedral como acompañamiento de arias y otro repertorio vocal solista, que quedaba “ahogado” y poco lucido con el órgano, y como relleno en oberturas instrumentales. También se empleaba como sustituto del órgano el Miércoles Santo en la interpretación del ‘Miserere’⁵²⁹.

⁵²⁶ El libro actualmente forma parte de la Colección Sánchez Garza, conservada en CENIDIM (México, D.F.). Existe una transcripción de este volumen realizada Ramírez Ramírez (ed.), *El libro que contiene onze obras para órgano de registros partidos del Dr. Dn. Joseph de Torres*; véase también Valenzuela, “El libro para órgano de Joseph de Torres: un estudio de autorías”, *Ha*, 120-121 (1999), 40-54.

⁵²⁷ Véase Bordas Ibáñez, “Clave (I)”, *DMEH*, 3:746-50; y Kenyon de Pascual, “Clavicordio”, *DMEH*, 3:752-56.

⁵²⁸ ACCMM, AC-28, fol. 134r, 12-VII-1715. En 1722, 1733 y 1744, por ejemplo, se pidieron claves al Cabildo para uso de los infantes.

⁵²⁹ ACCMM, AC-32, fol. 179r-v, 27-I-1733; AC-42, fol. 252v-253r, 4-III-1756; AC-43, fol. 155v-156v, 24-IX-1757; Correspondencia, Caja 24, Expediente 2, 10-XII-1764. Otro organista intérprete de clave fue Juan Baptista del Águila, quien durante una etapa enseñó clave a las hijas del virrey Revillagigedo; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 2, ca. 1780 (APÉNDICE 1, D84).

La denominación más frecuentemente empleada durante la primera mitad del siglo XVIII fue la de monocordio, un término cuya primera aparición en fuentes catedralicias se retrotrae a mediados del siglo XVII. El testamento del ya citado Pérez Ximeno incluía una cláusula por medio de la cual regalaba a su sobrino Francisco Vidales uno de estos instrumentos, cuya compra puede rastrearse, siempre relacionada con la enseñanza de los infantes, llegando a haber varios monocordios simultáneamente que se prestaban a los niños para su aprendizaje⁵³⁰.

A principios del siglo XIX el clave fue sustituido gradualmente como instrumento pedagógico por el fortepiano o pianoforte. En 1804, el maestro de armonía y modulación del Colegio de Infantes, Nicolás del Monte, pidió al Cabildo un clave forte piano (sic) “pues de otra manera no se puede ser preciso el que oigan armonía y acompañamiento”; la cronología es similar a la de otras catedrales hispanoamericanas⁵³¹. El instrumento aparece documentado en periódicos mexicanos de principios del siglo XIX como *La Gazeta de México* anunciaban la venta de pianofortes importados desde Cartagena (España), lo que indica el auge de este instrumento. Sin embargo, el clave seguía siendo todavía un instrumento importante en esta época como así lo demuestra la existencia de un tratado de clave titulado *Teoría de los principios más esenciales de la música* y escrito por el organista de la Catedral José Vicente Castro para sus discípulos; en 1817 se seguía empleando como instrumento para la enseñanza de los seises en la Catedral⁵³².

Junto al clave y sus variantes, otros tres instrumentos de teclado aparecen ligados a la actividad musical catedralicia: el claviórgano, la espineta y el liraseli. Las referencias a todos ellos son aisladas, pero sirven para testimoniar su uso dentro de la

⁵³⁰ AGN, Bienes Nacionales, Volumen 216, Expediente 15, 13-II-1666 (APÉNDICE 1, D29). Se compraron monocordios en 1700, 1715, 1718, 1724 y 1741.

⁵³¹ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 9, 4-II-1804. Sobre los pianofortes traídos de Europa, véase Saldívar y Silva, *Historia de la música mexicana*, 232-36 y Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana*, 16-17. En esa misma época se recopiló un manuscrito con varias obras para pianoforte; véase Herrera, “El Quaderno Mayner: música para teclado del clasicismo en México”, *Ha*, 125 (2001), 51-62 y 125-29. En la Catedral de Guatemala se introdujo en 1802 (Stevenson, “Guatemala Cathedral”, 68, nota 171). Este instrumento, sin embargo, aparece documentado en algunas capillas eclesiásticas españolas desde la década de 1740; véase Bordas Ibáñez, “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, 210, nota 30.

⁵³² AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 168, Expediente 38, 11-I-1817. Sobre el tratado de Castro, véase Saldívar y Silva, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 1:124-25.

Catedral, aunque fuese de forma esporádica. Así, la espineta únicamente aparece documentada en 1745, cuando se compró una al infante Baltasar de Monroy. Por su parte, el claviórgano, un instrumento a medio camino entre el clave y el órgano que tenía tanto tubos como cuerdas, fue empleado en la catedral en 1696. Su uso en las catedrales parece que no estaba demasiado extendido, apareciendo especialmente en sedes metropolitanas como Santiago de Compostela y Sevilla⁵³³. El liraseli o violicémbalo fue instrumento de extraordinaria rareza. Según Cristina Bordas, el liraseli fue inventado por el constructor de instrumentos Raymundo Truchado *ca.* 1625 y se trata de un instrumento de teclado similar al clave pero cuyas cuerdas no son pinzadas, sino frotadas por cuatro ruedas que se mueven con una manivela. Su uso en las catedrales es prácticamente desconocido, apareciendo únicamente en la de Toledo con una función análoga a la del clave, sustituir al órgano en Semana Santa⁵³⁴. No he podido documentar el uso de este instrumento en la Catedral, pero gracias a un documento notarial sabemos que Juan Téllez Xirón, uno de los organistas de la Catedral, tenía en su poder diversos instrumentos de teclado, entre ellos un liraseli, que fueron heredados por Teresa de la Natividad, una monja del Convento de la Encarnación de México⁵³⁵.

5.2.2. Instrumentos de cuerda frotada

a) Violín

La primera referencia al uso del violín en la Catedral de México procede de una fuente literaria y se remonta a 1691, cuando se publicaron los textos de los villancicos a San Pedro compuestos por Sor Juana y musicalizados por Antonio de Salazar. Tanto el estribillo como las coplas del villancico ‘Qué bien la Iglesia Mayor’ incluyen referencias al violín y a otros instrumentos musicales. Esta composición poética ha sido relacionada por algunos estudiosos con la producción pictórica contemporánea de Manuel Correa y Cristóbal Villalpando para la Catedral de México y que recoge los

⁵³³ ACCMM, AC-24, fol. 162v, 1-VI-1696; AC-37, fol. 128v, 22-I-1745. El claviórgano fue traído desde España por Tiburcio Sanz de Izaguirre quien ofreció al Cabildo el instrumento a cambio de 1300 pesos. El Cabildo acordó que “no es alhaja para la iglesia sino para una capilla y que su voto es que no se compre”. Sobre este instrumento, véase Kenyon de Pascual, “Claviórgano”, *DMEH*, 3:761-62, quien documenta su uso en las catedrales como sustituto del realejo.

⁵³⁴ Bordas Ibáñez, “Truchado, Raymundo”, *DMEH*, 10:491.

⁵³⁵ Suárez, *La caja de órgano en Nueva España*, 133.

instrumentos que aparecen en el texto⁵³⁶. Stevenson reproduce el texto y sugiere que estas alusiones organológicas de los textos fueron plasmadas por Salazar en la música, componiendo acompañamientos instrumentales para los instrumentos citados en cada estrofa⁵³⁷. Sin embargo, la referencia a estos instrumentos parece más alegórica que real y pudiera relacionarse antes con la rica tradición de textos musicales del villancico que con la presencia efectiva de esos instrumentos en la capilla; además, se citan algunos como el clarín, la trompeta o la trompa marina que no aparecen sino documentados muy posteriormente, lo que resta veracidad a la alusión al violín, quizá confundido con una vihuela de arco.

El primer registro documental del violín procedente del archivo catedralicio data de 1710, cuando el músico José Antonio Cerezo se ofreció como intérprete de violín y violón. En aquella ocasión no fue admitido, pero el entonces maestro Manuel de Sumaya ya mostraba familiaridad con este instrumento, ya que incluyó una pareja de violines en su villancico-pregón ‘Oid moradores del orbe’, fechado precisamente en 1710 y cuyas dos partes de violín he localizado recientemente⁵³⁸. La presencia de este villancico muestra la disponibilidad del instrumento ese año, aunque sea de forma ocasional, con anterioridad a su implantación definitiva. Cinco años después Cerezo se presentó a las oposiciones de violón, siendo elegido ante cinco opositores. A juicio de Sumaya, Cerezo

[...] toca con gran destreza dicho instrumento del violón, con gran valentía y certeza el del violín, de mucho primor y aire, al que se añade que canta la voz de contralto y que la voz es buena, con que en este sujeto hay voz e instrumento, razones porque debo decir y asegurar a vuestra señoría que de los del concurso es el más científico y competente

⁵³⁶ Para representaciones en color de los cuadros de Correa y Villalpando, véase Moreno, “La imagen de la música en México”, *Artes de México*, 18/140 (1971), 31, 38-40. Véase también Miranda (ed.), *Detener el tiempo. Escritos musicales de Salvador Moreno*, 125-29.

⁵³⁷ Stevenson, “La música en la América colonial española”, 319-20.

⁵³⁸ ACCMM, AC-26, fol. 389r-v, 12-VIII-1710. El citado villancico se conserva en el denominado Fondo Estrada; véase Marín López, J., “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos”, E52/88. El ministril de chirimía y bajoncillo Juan Francisco Orense, activo desde 1708, también podía tocar violín; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 28-II-1708; y AC-28, fol. 110r, 24-V-1715.

en que esta Santa Iglesia puede utilizar el que el dicho enseñe algunos niños en ambos instrumentos⁵³⁹.

Como vemos, el violín aparece introducido por un músico hábil en el nuevo instrumento y también en otro ya conocido, el violón. Desde ese momento el violín aparece ya como instrumento de plantilla y a Cerezo se le añadirá, desde 1720, uno de sus discípulos como segundo violín, Francisco Pedrosa⁵⁴⁰. Tan sólo unos pocos años después de su introducción en la Catedral, estos instrumentos estaban lo suficientemente difundidos en los templos jesuitas de la ciudad como para que en 1728 que abundaran los “sonoros conciertos de violines”⁵⁴¹. A partir de ese año la presencia de una pareja de violines será constante a lo largo del siglo XVIII; hacia el final de la centuria su número aumentará incluso hasta diez violinistas, tal y como lo acredita la plantilla de 1786 (véase Tabla 1.13).

Pero, en términos comparativos, ¿fue temprana la introducción del violín en la Catedral de México? Si obviamos la tempranísima referencia de 1691 y si consideramos la fecha de 1710 como más ajustada a la realidad, las conclusiones son bastante sorprendentes si se cruza esta cronología con la de otras instituciones. Actualmente, la aparición de este instrumento puede documentarse en más de una veintena de instituciones peninsulares⁵⁴². De todas esas instituciones sólo cuatro –todas ellas instituciones de menor rango– introdujeron el instrumento con anterioridad a la Catedral de México (Oviedo, 1702; Sigüenza y Granada, 1707; Jaén y Calahorra, 1708), lo que indica no sólo que no transcurría demasiado tiempo entre la introducción de un instrumento en España e Hispanoamérica, sino que ésta tuvo lugar antes en México que en la mayoría de las capillas religiosas españolas, incluyendo a instituciones peninsulares de similar perfil como las sedes catedralicias de Salamanca (1712), Burgos (1714), Toledo y Sevilla (ambas en 1716). En el contexto hispanoamericano no puede

⁵³⁹ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 10-VII-1715.

⁵⁴⁰ ACCMM, AC-29, fols. 439v-440r, 13-XII-1720.

⁵⁴¹ Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, 196.

⁵⁴² A las veintidós recogidas en Marín, M. A., *Music on the margin*, 85, habría que añadir otras cinco (Oviedo, 1702; Granada, 1707; Capilla Real de Granada, 1708; Cádiz, 1713; y Colegiata del Salvador de Granada, 1716); véase Ruiz Jiménez, *La Colegiata del Salvador*, 1:299-300, 312; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:208.

establecerse la misma comparación debido a la carencia de estudios sistemáticos. Sin embargo, las referencias aisladas procedentes de distintos archivos confirman la relativamente temprana introducción del instrumento en otras catedrales como la de Valladolid y Lima, ya que ambas contrataron al primer violinista a finales de esa misma década (1719)⁵⁴³.

Como rasgo característico también compartido con las catedrales españolas está el hecho de que el violín aparece en Hispanoamérica introducido y practicado por extranjeros, especialmente italianos. Desconocemos el origen de Cerezo –un apellido que hasta el momento no había aparecido en la Catedral, lo que sugiere su origen foráneo⁵⁴⁴– pero poco después de su admisión se presentó en la Catedral el romano Benito Martino, intérprete de violín, viola y violón, quien no fue admitido por estar ya cubiertas las dos plazas de este instrumento y por estar “apto en la música italiana pero en lo que estilamos en España no”⁵⁴⁵. Destacados violinistas de la Catedral fueron italianos como José Givomo Laneri, Francisco Todini, José Pisoni Escotti y Gregorio Panseco. Este fenómeno se repite en las catedrales de las que se dispone información como Valladolid (José Beltrán Cristofani), Puebla (Luis Catalani), Bogotá (Mateo Melphi), Lima (Carlos Antonio Muzzi) y Durango (Santiago Viani)⁵⁴⁶.

Parte de los violines empleados en la capilla fueron, al igual que los órganos, importados desde la Península. Así, cuando en 1759 el músico Palomino retornó a España, el Cabildo le encargó la compra de diversos instrumentos, entre ellos seis violines del constructor napolitano “Gallani” o de otro mejor si lo hubiera; la sola cita a

⁵⁴³ Véase Mazín Gómez y otros, *Archivo capitular de Administración Diocesana Valladolid-Morelia*, 3:134, registro 5101; y Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:153. Las primeras obras con violines conservadas en la Catedral de Durango fueron compuestas ca. 1730 por Sebastián de Castañeda, mientras que en Puebla el primero en usarlos en sus piezas fue Nicolás Ximenes de Cisneros, maestro de capilla desde 1726; véase Davies, *The Italianized Frontier*, 1:131; y Marín López, J., “Ximenes de Cisneros [Zisneros], Nicolás”, *DMEH*, 10:1036-37.

⁵⁴⁴ En aquella época músicos procedentes del Virreinato de Nápoles tenían nombres y apellidos totalmente españolizados como Raimundo Castaño o Manuel Téllez, ambos italianos; véase Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 470 y 454.

⁵⁴⁵ ACCMM, AC-29, fol. 451v y Correspondencia, Caja 23, Expediente 3, 11-II-1721. Desconocemos la suerte posterior de Martino, quien probablemente buscaría acomodo en otra catedral novohispana.

⁵⁴⁶ Véase Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, 174, nota 315; Stevenson, *La música colonial en Colombia*, 17; Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:153; y Davies, *The Italianized Frontier*, 1:136. Sabemos de la existencia de Catalani por un proceso inquisitorial; véase AGN, Inquisición, Volumen 1389, Expediente 20, fols. 204-209, 12-III-1790.

Gagliano resulta de gran interés, ya que implica un conocimiento de la realidad musical en la Italia del período⁵⁴⁷. Finalmente, el músico compró los instrumentos en Madrid a José Contreras, apodado el Granadino, y dos de ellos ya estaban en México al año siguiente⁵⁴⁸. Madrid concentraba el comercio musical en la España de mediados del siglo XVIII, y el Granadino era uno de los constructores españoles de arco más cotizados de la época, como así lo demuestra el hecho de que fuese proveedor de instrumentos de cuerda de la Real Capilla⁵⁴⁹. Sin embargo, en relación al violín existió una importante tradición constructiva local que dio lugar a productos organológicos híbridos, muchos de los cuales son usados todavía por diferentes grupos étnicos⁵⁵⁰. Un interesante inventario de instrumentos musicales de la Catedral de *ca.* 1781 alude a un violín “criollo”⁵⁵¹. No sabemos si esta denominación alude a una evolución autóctona del instrumento con características divergentes con respecto a los modelos europeos o si se trata únicamente de una denominación distinta para una misma realidad organológica. En cualquier caso, parece probable que el empleo de materiales locales modificase su sonoridad con respecto a los violines importados desde Europa⁵⁵².

El repertorio para violín conservado compuesto para la Catedral de México es mayor que para otros instrumentos, existiendo varios ejemplos de obras para este

⁵⁴⁷ ACCMM, AC-43, fol. 298v-299r, 13-II-1759 (APÉNDICE 1, D59). Los Gagliano constituían una dinastía napolitana de constructores de instrumentos de arco de gran fama cuyo primer representante, Alessandro, era discípulo directo de Stradivarius. En 1759 se encontraban activos dos Gagliano, Nicola y Genaro, cuyos instrumentos eran conocidos en el Madrid de la época; véase Bordas Ibáñez, “Tradicón e innovación en los instrumentos musicales”, 213.

⁵⁴⁸ ACCMM, Correspondencia, Caja 2, Expediente 7, 8-VI-1759 (APÉNDICE 1, D60); y AC-44, fol. 211v-212r, 15-IX-1760.

⁵⁴⁹ Véase Kenyon de Pascual, “Contreras (I). 1. Contreras. José [El Granadino]”, *DMEH*, 3:924. Los periódicos madrileños de la época recogen varios anuncios de venta de instrumentos de este constructor; véase Kenyon de Pascual, “Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII”, *RMS*, 5/2 (1982), 309-24.

⁵⁵⁰ Véase Guzmán Bravo, “La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España”, 154; y Roubina, *Los instrumentos de arco en Nueva España*, 76-78. Esta denominación también aparece en Caracas; véase Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 65.

⁵⁵¹ AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, Caja 193, Expediente 89, *ca.* 1781 (APÉNDICE 1, D83, [23]).

⁵⁵² Sobre la experimentación de los modelos organológicos europeos en el Nuevo Mundo, véase Huseby, “Adaptación, integración y refuncionalización de instrumentos musicales europeos y aborígenes en las capillas de Chiquitos y de Moxos”, *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, 128-34.

instrumento relacionadas con la capilla catedralicia mexicana⁵⁵³. El mejor ejemplo lo constituyen las sonatas para dos violines y bajo de Ignacio Jerusalem que, aunque conservadas en la Catedral de Durango, fueron compuestas durante su etapa como maestro de capilla en México. Al margen de estas obras exclusivamente violinísticas, el violín adquiere un gran protagonismo en las composiciones vocales y en los versos orquestales del compositor italiano⁵⁵⁴.

b) Viola

Este instrumento se documenta tempranamente en la Catedral de México, pues en 1720 Francisco Pedrosa, el seise educado por el introductor del violín en la Catedral –Cerezo– pedía ser admitido en la capilla por ser hábil al violín, la viola –también llamada violeta en otro acuerdo de ese año– y el violón⁵⁵⁵. La referencia a la viola es también precoz en el contexto musical ibérico ya que en Toledo sólo se documenta después de 1764, en Sevilla después de 1774 y en Cádiz sólo ya a finales de la centuria; en otras catedrales hispanoamericanas como la de Lima el instrumento no es formalmente mencionado⁵⁵⁶. En México las alusiones a la viola son abundantes desde 1720 y algunas obras en romance de Manuel de Sumaya compuestas para la Catedral de México incluyen partes obligadas para este instrumento⁵⁵⁷. Un acuerdo de 1744 indica

⁵⁵³ Para un comentario sobre las fuentes violinísticas mexicanas, véase Roubina, *Los instrumentos de arco en Nueva España*, 175-89, que incluye comentarios sobre una copia manuscrita del tratado de José Herrando, violinista de la Real Capilla de Madrid, titulado *Arte, y puntual explicación del modo de tocar el violín* (París, 1756).

⁵⁵⁴ Véase Roubina, *Los instrumentos de arco en Nueva España*, 202-5; y Davies, *The Italianized Frontier*, 1:248-60.

⁵⁵⁵ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 3; y AC-29, fol. 439r, 10-XII-1720.

⁵⁵⁶ Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 274; Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 110 y 116; Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:210; y Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:153-54. En Guatemala el instrumento aparece en algunos villancicos de Castellanos; véase Lehnhoff, *Rafael Antonio Castellanos*, 45.

⁵⁵⁷ La cantada ‘De la celeste esfera’, fechada en 1738, se conserva en la Catedral de Guatemala. Sumaya se llevó parte de su producción compuesta en México a la Catedral de Oaxaca en 1739, donde se conservan varias obras con viola obligada sin fecha (‘Como aunque culpa’, ‘Ya la naturaleza redimida’, ‘El de Pedro solamente’, ‘Angélicas milicias’. Al parecer, ninguno de los músicos que Sumaya tuvo a su disposición en Oaxaca tocaba la viola, por lo que es posible que las obras sin fechar –o al menos una parte de ellas– pudieran haber sido compuestas para la Catedral de México; véase Tello, “Sumaya, Manuel de”, *DMEH*, 10:96-97; y, del mismo autor, “La capilla de música de la Catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya”, *RMV*, 34 (1997), 111-26, especialmente 124.

que la viola sustituía al violín durante los entierros debido a su carácter más austero⁵⁵⁸. Entre los instrumentos encargados a Palomino en 1759 figuraban dos violas del constructor napolitano Gagliano. El mismo intérprete de violín solía tocar también la viola, pero ésta fue adquiriendo mayor independencia y protagonismo con respecto a aquél, ya que su contribución “era muy diferente a la de violín por ser parte separada y más principal que los violines ripienos, pues por sí soporta en su intención toda la orquesta, siendo una sola” y a principios del siglo XIX se requería que, al menos dos violinistas fuesen intérpretes de viola para tocarla cuando fuese necesaria⁵⁵⁹.

c) Violón y violonchelo

Dado su importante papel como intérprete encargado de doblar la línea del bajo continuo, el violón apareció en la Catedral de México, como en otras catedrales españolas, en el siglo XVII, si bien con una cronología quizá algo más tardía de lo que cabría esperar: 1684⁵⁶⁰. En Santiago de Compostela y Sevilla se venía usando desde 1621 y 1644 respectivamente, pero en otras catedrales como las de Granada, Salamanca, Málaga y Lima, su incorporación definitiva no tuvo lugar hasta principios del siglo XVIII⁵⁶¹.

La importancia de este instrumento como refuerzo del bajo hizo que incluso llegasen a convocarse oposiciones en 1715, siendo uno de los pocos instrumentos requeridos por esta vía; desde ese momento aparece como un instrumento en el que se educaban algunos infantes⁵⁶². Las intervenciones de este instrumento se circunscribían, a mediados del siglo XVIII, a los días de primera y segunda clase y a los aniversarios solemnes a los que asiste toda la capilla, aunque podía ser requerido siempre que hubiese falta de bajos⁵⁶³. Puesto que realizaba una función análoga a la del bajón,

⁵⁵⁸ ACCMM, Correspondencia, Caja 2, Expediente 2, 12-III-1744.

⁵⁵⁹ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 7, 1801.

⁵⁶⁰ ACCMM, AC-22, fol. 77v, 20-VI-1684. El primer intérprete documentado de este instrumento fue Diego de León. La cronología mexicana es similar a la de la Catedral de Toledo (1677); véase Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 334.

⁵⁶¹ Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 111, nota 145; y Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:156.

⁵⁶² En 1752 se compraron dos violones para uso de los infantes; ACCMM, AC-41, fol. 177v, 20-X-1752.

⁵⁶³ ACCMM, AC-39, fol. 324r, 15-XI-1748.

muchos violonistas eran también bajoneros, aunque también hubo violonistas puros como Ignacio Jerusalem y Antonio Palomino, ambos de gran renombre⁵⁶⁴. Al igual que ocurrió con el violín, hubo violones criollos propiedad de la Catedral, como así lo acredita un inventario de instrumentos de 1777⁵⁶⁵.

Desde mediados del siglo XVIII la denominación de violón convivió con la de violonchelo, término que aparece por primera vez en 1758 en alusión a un músico hábil en este instrumento y otros⁵⁶⁶. La Catedral tenía un violonchelo español que compró a un noble de la ciudad, el Conde de Berrio, lo que apunta al uso del instrumento en el ámbito camerístico⁵⁶⁷. El violón era empleado como acompañamiento y refuerzo del registro grave tanto en la música a papeles como en la polifonía de facistol, por lo que el primer intérprete dedicado exclusivamente al violón, José María Ximénez, indicó al Cabildo que el violonchelo ya no era necesario en tales asistencias⁵⁶⁸.

d) Contrabajo y tololoche

El contrabajo se introdujo en México casi al mismo tiempo que el violonchelo –a mediados del siglo XVIII–, pues en 1752 se contrató a Antonio Palomino, músico insigne, que venía precedido de gran fama en Inglaterra y España, y que era hábil en los cuatro instrumentos de cuerda frotada y en el órgano. Durante su demostración, Palomino tocó dos arias, una en el violón y otra en el contrabajo⁵⁶⁹. Salvo en las capillas cortesanías y la Catedral de Sevilla, instituciones pioneras en la introducción de este instrumento en España, el resto de instituciones peninsulares incorporaron el

⁵⁶⁴ Gándara, “El violón ibérico”, *RMS*, 12/2 (1999), 135-36, señala el carácter intercambiable del bajón y el violón. La fama de Jerusalem y Palomino llegó hasta Guatemala; en 1797 el músico guatemalteco Manuel Mendinilla los citó como modelo en la composición y en la interpretación al violón respectivamente; véase Lehnhoff, *Rafael Antonio Castellanos*, 89.

⁵⁶⁵ ACCMM, Inventarios, Caja 1 Expediente 9, 28-I-1777.

⁵⁶⁶ ACCMM, Correspondencia, Caja 2, Expediente 12, 13-II-1758. El primer violonchelista de la Catedral de Lima con tal denominación no apareció hasta 1807; véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:155-56.

⁵⁶⁷ AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, Caja 193, Expediente 89, ca. 1781 (APÉNDICE 1, D83, [24] y [26]).

⁵⁶⁸ ACCMM, AC-52, fol. 277r, 30-I-1775.

⁵⁶⁹ ACCMM, AC-41, fol. 170v, 13-X-1752 (“[...] excelente músico y en especial en el contrabajo y ser de los más aventajados entre los de la fama y que en España y en Inglaterra y otras varias partes había

instrumento a partir de mediados del siglo XVIII⁵⁷⁰. Las primeras obras locales con partes obligadas para este instrumento fueron los versos orquestales de Manuel Delgado alrededor de 1800⁵⁷¹.

El contrabajo desarrolló en México una variante autóctona denominada tololoche, un instrumento que adquirió un gran auge a finales del siglo XIX y que todavía pervive en el ámbito de la música tradicional mexicana. Ambos términos son mencionados como sinónimos desde 1747, fecha en que el tololoche hace su primera aparición en la documentación catedralicia⁵⁷². Al igual que el contrabajo, el tololoche era un instrumento de acompañamiento. En 1764 y ante la ausencia de bajones, se empleaban tololoches, pero “ya se veía que no tenían los llenos del bajón”⁵⁷³. En 1784 el instrumento quedó eximido, junto con los oboes y los bajones, de la asistencia a las misas. La posición del instrumentista para tocar el contrabajo y el tololoche es la misma, pero la principal diferencia entre el instrumento europeo y el tololoche tradicional yucateco, todavía empleado en los conjuntos de mariachis, es que este último tiene forma de guitarrón, se compone de seis cuerdas (*la, mi, do, sol, re, la*) y no utiliza el arco, sino que únicamente se puntea con los dedos⁵⁷⁴. No obstante, parece que en la música catedralicia la palabra tololoche era una denominación autóctona para referirse al contrajo por su parecido con ese instrumento. La siguiente Tabla recoge los nombres de los instrumentistas de cuerda frotada documentados en la Catedral de México durante el período virreinal.

tenido grande aceptación su especial habilidad [...]”); y fol. 176r, 19-X-1752. Véase Gándara, “Contrabajo”, *DMEH*, 3:918-19.

⁵⁷⁰ Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:114. Una institución de la importancia de la Capilla Real de Granada no incorporó el instrumento hasta bastante más tarde (1773).

⁵⁷¹ ACCMM, AC-60, fol. 19r, 27-II-1800; y fol. 217v, 19-II-1802. Los versos orquestales de Delgado se conservan en MEX-Mc, legs. Ad11 a Ad13.

⁵⁷² Véase ACCMM, AC-38, fol. 153v, 13-I-1747, cuando se alude al infante del colegio Antonio de Mendoza, instruido en este instrumento. El tololoche también aparece documentado en Oaxaca ca. 1780.

⁵⁷³ ACCMM, AC-46, fol. 301r, 7-VIII-1764; y AC-55, fol. 287r, 13-I-1786.

⁵⁷⁴ Véase Contreras, “México. VI. Organología”, *DMEH*, 7:535; y Pareyón, “Tololoche”, *Diccionario de Música en México*, 553.

Tabla 1.14: Instrumentistas de cuerda frotada de la Catedral de México durante la época virrenal (ACMM, AC, Correspondencia; y AHAM, Fondo Cabildo). Con un asterisco (*) se han marcado aquellos que accedieron al cargo mediante el sistema de edictos y oposición⁵⁷⁵.

<i>Violinistas</i>	
Antonio José López Cerezo (1710/1715-1747)	Mariano León (1770/75-desp.1782)
José Francisco de Orense Anaya (1715-desp.1741)	José Manuel Aldana (1774/75-1810)
José Antonio del Rosal (1715?-1716?)	Ignacio Ortega (1775-desp.1805)
Francisco de Pedrosa (1717-desp.1743)	Mariano Vargas (1775-1809)
Antonio Rodríguez (1730-1741)	Nicolás de Mora (1780-desp.1795)
José Antonio Givomo Laneri (1730-1761)	Manuel Delgado (1780-1802)
Antonio Gervasio Cerezo (1733-desp.1756)	Antonio Solo de Saldivar (1780-1784)
Pedro José Rodríguez (1734-1747)	José María Delgado (1786-desp.1812)
Dionisio Guerrero (1736-1751)	José Francisco Delgado (1786-desp.1815)
Ignacio Pedrosa Cardilo (1736-1784)	Pedro Gauth (1786-1787)
Francisco Todini (1736-1747)	José María Bibián (antes 1793-desp.1805)
Juan José Rodríguez (1741-desp.1761)	Gerónimo Torrecano Ruiz (antes 1795-?)
Mariano Macías (1741/44-desp.1749)	José Vicente Castro Virgen (1795-desp.1815)*
Domingo Guzmán Lozano (1745-1746)	Antonio Castro Virgen (1795-1815)*
Francisco Rueda (1747-1750)	José Antonio Castel (1801-desp.1815)
Nicolás José Antonio Gil Torre (1749-desp.1802)	José Agapito Delgado (1801-desp.1802)
José Pisoni Escoto (antes 1751-1770)	José María Aldana (1802-1811)
Gabriel de Córdoba (1754/59-des.1765)	José Francisco Palacios (?-desp.1809?)
José Argüello (1760-desp.1787)	Ignacio Coronel Jara (1813?-desp.1819)
Pedro Navarro Silva (1761-desp.1782)	Mateo Velasco (1814-desp.1819)
Juan Gregorio Panseco (1761-1802)	Vicente Covarrubias (antes 1814-?)
José Alasio (1767/69-?)	Santiago Covarrubias (antes 1814-?)
Ignacio Paz (1767/75-desp.1802)	José Covarrubias (antes 1814-?)
<i>Violas</i>	
Francisco de Pedrosa (1720-desp.1743)	Francisco Álvarez (1781-1783)
José Antonio Givomo Laneri (1730-1761)	Francisco Delgado (1786-desp.1815)
Antonio Palomino (1752-1759)	José María Delgado (1786-desp.1812)
Mariano León (1770/75-desp.1782)	José Antonio Castel (1801-desp.1815)
Antonio Solo de Saldivar (1780-1784)	José Agapito Delgado (1801-desp.1802)
Manuel Delgado (1780-1802)	José María Aldana (1802-1811)
José Agapito Portillo (1776-desp.1796)	Manuel Bibián (antes 1819-?)
<i>Violonistas/violonchelistas</i>	
Diego de León (antes 1684-desp.1688)	Mariano Macías (1741/44-desp.1749)
Antonio de Sotomayor (1691-antes 1707)	José Ángel del Águila (1745-1746, 1749-1751?)
Diego López de Lois (antes 1707-1715)	Domingo Guzmán Lozano (1745-1746)
Diego Tello de Guzmán (1709)	Ignacio Jerusalem (1746-1769)
Antonio José López Cerezo (1710/1715-1747)*	Antonio Teodoro de Mendoza (1746-desp.1762)
José Antonio del Rosal (1714-desp.1716)	Antonio Palomino (1752-1759)
José Francisco de Orense Anaya (1715-desp.1741)	Pedro José Jerusalem Stella (1760-desp.1763)
Francisco de Pedrosa (1717-desp.1743)	Manuel Andreu Alpuente (1760-1779)
José Antonio Givomo Laneri (1730-1761)	Juan Gregorio Panseco (1761-1802)
Antonio Rodríguez (1730-1741)	Mario Córdoba (1761)
Antonio Gervasio Cerezo (1733-desp.1756)	José Antonio Reinoso (1769-desp.1815)
Pedro José Rodríguez (1734-1747)	José María Ximénez (1773-1796, 1798-desp.1805)
Dionisio Guerrero (1736-1751)	Antonio Solo de Saldivar (1780-1784)
Pedro Figueroa (1738)	José Agapito Portillo (1788-desp.1796)

⁵⁷⁵ En esta Tabla y en las siguientes que reseñan a los instrumentistas de la Catedral no se han incluido los nombres de los colegiales que aprendieron estos instrumentos y que, probablemente, colaboraron con la capilla durante su aprendizaje.

<i>Contrabajistas/intérpretes de toloche</i>	
Antonio Gervasio Cerezo (1733-desp.1756)	José Antonio Reinoso (1769-desp.1815)
Antonio Teodoro de Mendoza (1746-desp.1762)	José María Ximénez (1773-1796, 1798-desp.1805)
José Pardo de Lagos (1752-1760)	José Irala (1796)
Antonio Palomino (1752-1759)	Rafael Domínguez (1799-desp.1819)
José Fernández de Santa Cruz (1762)	Manuel Mariano Machado (1800-1801)
José Agapito Portillo (1776-desp.1796)	José Bustamante (antes 1819-?)

5.2.3. Instrumentos de cuerda pulsada

a) Arpa

Por sus posibilidades cromáticas y su extensión el arpa se equiparó, ya en el siglo XVI, a los instrumentos de teclado. Durante los siglos XVII y XVIII adquirió una gran importancia como instrumento de acompañamiento. Su incorporación en las capillas eclesiásticas se produjo en la primera mitad del siglo XVII, primero en las capillas reales (1600) y alguna catedral importante como la de Santiago de Compostela (1607) y, en la década de 1640, en el resto de instituciones religiosas⁵⁷⁶. La primera referencia al arpa en la documentación catedralicia mexicana es esporádica y data de 1609, cuando es citada, junto con la guitarra y el órgano, como instrumento de acompañamiento en las siestas de la octava del Corpus⁵⁷⁷. Sin embargo, la presencia del arpa como instrumento de plantilla no tuvo lugar hasta 1637, cuando se contrata a Juan Rodríguez Xuárez, primer arpista documentado⁵⁷⁸. Cristina Bordas ha señalado que será a partir de la década de los años 40 del siglo XVII cuando el arpa se incorpore de modo estable a las capillas catedralicias⁵⁷⁹. Parece que las catedrales americanas fueron bastante madrugadoras en la introducción de este instrumento, pues en la Catedral de Lima aparece documentada en 1639 y en la de Puebla en 1643. Estas fechas son anteriores a las de otros centros catedralicios como la Seo de Zaragoza y Granada (ambas en 1644), Pamplona (1646), Sigüenza (1649), e incluso la Catedral de Sevilla, donde se propone introducir el instrumento de modo experimental “que sería bien

⁵⁷⁶ Bordas Ibáñez, “Arpa. 1. España”, *DMEH*, 1:710.

⁵⁷⁷ ACCMM, AC-5, fol. 57v, X-1609. Otro acuerdo similar data de 1614: AC-5, fol. 356v, 27-V-1614.

⁵⁷⁸ Las referencias más antiguas sobre el arpa en México son las siguientes: AC-5, fol. 57v, sin día-X-1609; fol. 356v, 27-V-1614; y AC-7, fol. 141r, 6-VII-1621. La referencia a Rodríguez Xuárez aparece en AC-9, fol. 204v, 23-VI-1637.

⁵⁷⁹ Bordas Ibáñez, “Arpa”, *DMEH*, I, 705-24, particularmente 710.

parecido que se usaba en la Capilla Real y en la Santa Iglesia de Toledo [...] para ver como parece”. Este acuerdo data de 1647, diez años después de la aparición del instrumento en México⁵⁸⁰.

El papel del arpa como instrumento de acompañamiento resultaba fundamental. La improvisación durante la interpretación era una cualidad muy valorada en los arpistas, cuya actividad era muy meritoria, ya que, como indicó Antonio de Salazar “hay muy pocos que se apliquen [a acompañar al arpa] así por su dificultad como por el mucho trabajo que cuesta”⁵⁸¹. Quizá por ese componente improvisatorio los arpistas solían ser también organistas, si bien en México nunca llegaron a anexionarse ambas plazas como ocurrió en otras catedrales. Desde la creación del Colegio de Infantes siempre hubo uno o dos infantes aprendiendo este instrumento.

Con el auge de la estética rococó y clásica el arpa comenzó a desaparecer de las capillas reales y también de las catedralicias, tal y como se ha documentado en distintos lugares⁵⁸². Sin embargo, en la Catedral de México lejos de extinguirse este instrumento, aumentó su número hasta los dos arpistas justamente en 1740. Poco después, en 1751, se acordó la compra de otra arpa de mayor tamaño, ya que la que había en el coro era “chica y no correspondiente al lustre de esta Santa Iglesia, que no tenía ni bordones ni las cuerdas necesarias para los debidos acompañamientos”. Sin embargo, a finales de la década de 1750 el arpista José Pardo fue despedido por actuar en funciones fuera de la

⁵⁸⁰ Las fuentes para esta cronología son: Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:148-50 y 2:124; Stevenson, “Puebla Chapelmaster and Organist [II]”, 68; para Zaragoza y Pamplona, véase Bordas Ibáñez, “Arpa”, 710; Ramos López, *La música en la Catedral de Granada*, 1:160-61; Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*, 2, acuerdo 2367; y Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz, *Vaciado Actas Capitulares del Archivo de la S.I.M. Catedral de Sevilla desde finales del siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XVII*, 692. Según la documentación oficial de la Catedral de Toledo el arpa no fue introducida formalmente allí hasta 1664; Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 340.

⁵⁸¹ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 8-X-1706.

⁵⁸² El arpa desapareció de la Catedral de Sevilla en 1721, de Durango en 1748, Cádiz en 1749, y de Toledo en 1770; en esa época ya había desaparecido de la mayor parte de las catedrales españolas. En la Real Capilla ya no aparece en la plantilla de 1749. Una excepción fue la Catedral de Pamplona, donde el arpa se usó hasta el siglo XIX. Véase Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:121; Davies, *The Italianized Frontier*, 1:116; Marcelino Díez, *La música en Cádiz*, 1:191; Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 352-53; Bordas Ibáñez, “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, 209; y Gembero Ustároz, *La música en la Catedral de Pamplona*, 1:60. Para otros ejemplos véase López-Calo, “Barroco-estilo galante-clasicismo”, 10-11; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:190, nota 145.

Catedral y moría el otro arpista, Jacinto Zapata⁵⁸³. El arpa no volvería a sonar en la Catedral de México hasta 1840 cuando acogió el primer concierto del arpa como instrumento solista⁵⁸⁴.

Tabla 1.15: Arpistas de la Catedral de México durante el período virreinal (ACCMM, AC, Correspondencia; y AHAM, Fondo Cabildo).

Juan Rodríguez Xuárez (1637-?)	Juan Francisco Orense Anaya (1706-desp.1741)
Nicolás Griñón (1640-1642, 1651-1652, 1667-?)	Salvador Zapata (1717-desp.1746)
Hernando López Calderón (1654-1668)	Jacinto Zapata (1740-desp.1758)
Lorenzo de Mendieta (1669-1683)	Pedro José Bernárdez de Ribera (1739-desp.1745)
Pedro de la Cruz (1669-desp.1697)	José Pardo de Lagos (1752-1760)
Diego Xuárez (1698-desp.1709)	

b) Otros instrumentos de cuerda pulsada

La guitarra fue otro de los instrumentos de cuerda pulsada que sonó en las bóvedas de la Catedral de México durante la primera mitad del siglo XVII. En concreto, fue utilizada como instrumento de acompañamiento, junto al órgano y al arpa, los villancicos y romances cantados en las misas de aguinaldo y de Nuestra Señora así como en las siestas de la octava del Corpus Christi⁵⁸⁵. Pese a su asociación con el mundo profano, el empleo de este instrumento dentro del ámbito catedralicio no es demasiado frecuente pero tampoco excepcional. El uso de la guitarra también era admitido en otras instituciones ibéricas como las catedrales de Burgos, Plasencia y Granada, pero en ambos casos en situaciones excepcionales⁵⁸⁶. En las propias catedrales hispanoamericanas se han conservado fuentes guitarrísticas. En la Catedral de Bogotá se conserva una tablatura para guitarra mientras que en México se ha conservado una hoja

⁵⁸³ ACCMM, AC-35, fol. 190v, 28-VI-1740. Los dos arpistas fueron Salvador y Jacinto Zapata, padre e hijo respectivamente. AC-51, fol. 9v, 30-VI-1751, AC-54, fol. 210v, 29-VIII-1760. Según Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 3:419, hubo dos arpistas hasta bien entrado el siglo XIX. En la Catedral de Bogotá también hubo arpista hasta la década de 1770; véase Bermúdez, *La música en el arte colonial en Colombia*, 64.

⁵⁸⁴ Véase Bellinghausen, “El suspiro musical de las arpas y arpistas del siglo XIX”, *El arpa de la modernidad en México*, 27-60.

⁵⁸⁵ En concreto, he podido documentar el uso de la guitarra entre 1608 y 1637, véase ACCMM, AC-5, fol. 108r, 23-XII-1608; fol. 57v, sin día-X-1609; fol. 356v, 27-V-1614; y AC-9, fol. 198v, 24-IV-1637.

⁵⁸⁶ Véase López-Calo, “Burgos. II. El siglo XVII”, *DMEH*, 2:793; “Plasencia”, *DMEH*, 8:851; Ruiz Jiménez, “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII)”, 44, nota 15.

en la que se explica cómo templar la guitarra al oído⁵⁸⁷. En cualquier caso, la guitarra fue uno de los instrumentos de origen europeo de mayor éxito en el ámbito popular y, quizá por ello, el que adquirió un mayor número de variantes constructivas en Hispanoamérica. Juan Bermudo aludió a mediados del siglo XVI a que “de Indias [habían] traído bandurrias con cinco cuerdas”, lo que supone una modificación en América del prototipo español⁵⁸⁸.

Otros cuatro instrumentos empleados ocasionalmente en otras catedrales no han sido documentados en la catedral mexicana: vihuela, cítara, lira y archilaúd. No obstante, estos instrumentos fueron conocidos en México, como así lo acredita la presencia de métodos para el aprendizaje de los dos primeros instrumentos y las referencias documentales a tocadores de archilaúd procedentes del ámbito callejero⁵⁸⁹.

5.2.4. Instrumentos de viento madera

a) Flauta de pico y flauta travesera

Al igual que la chirimía, la flauta dulce es otro de los instrumentos de tradición renacentista empleado en la Catedral de México en el siglo XVI. En 1595 el Cabildo compró un terno de doce flautas; poco antes, Francisco Guerrero había indicado a los flautistas, cornetas y chirimías de la Catedral de Sevilla el orden en que debían intervenir⁵⁹⁰. En 1646 el Cabildo mexicano se quejaba del poco uso que se le daba a

⁵⁸⁷ Véase Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 679; y AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 185, Expediente 58, 9-I-1707. Un manuscrito similar al mexicano se conserva en Guatemala; véase Rodríguez Torselli, *Un manuscrito musical antiguo denominado “Regla para entrestar, afinar y executar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño que fuese”*, que no he podido consultar.

⁵⁸⁸ Véase Corona Alcalde, “La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo”, *RMS*, 16/3 (1993), 1360-72; del mismo autor, “The popular music from Veracruz and the survival of instrumental practices in Spanish Baroque”, *Ars Musicae Denver*, 7/2 (1995), 39-62; y Bermúdez, *La música en el arte colonial de Colombia*, 123.

⁵⁸⁹ Los métodos de vihuela (anónimo) y cítara (Sebastián de Aguirre) aparecen reseñados en Saldivar y Silva, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 1:81-87 y 119-20. El archilaúd aparece mencionado a propósito de un proceso inquisitorial contra un tal Juan Baptsita, intérprete de ese instrumento y jugador de manos; véase AGN, Inquisición, vol. 725, fols. 156-157, 24-VII-1720. La lira aparece catalogado como uno de los instrumentos conocidos en México por Guzmán Bravo, “La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España”, 153. La vihuela sí aparece en la Catedral de Lima; véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:148.

⁵⁹⁰ ACCMM, AC-4, fol. 110r, 11-I-1595. El texto aparece reproducido en Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla 1478-1606*, 72, acuerdos 616 y 617. La flauta dulce se documenta en Puebla desde 1579; véase Morales Abril, “La música en la catedral de la Puebla de los Ángeles (1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla”.

estos instrumentos, pese al dinero que habían costado, y ordenó que las flautas se empleasen “en el facistol para las vísperas y días solemnes”⁵⁹¹.

No volvemos a encontrar noticias de la flauta en la Catedral de México hasta principios del siglo XVIII. La siguiente referencia data de 1713, cuando se contrató a Nicolás Benito Carrete de Amellón, intérprete de flauta, oboe y bajón. Es posible que, aunque se alude genéricamente a la flauta, no se trate de la flauta dulce sino de la moderna flauta travesera. De origen desconocido –probablemente europeo– Carrete abandonó la Catedral a los tres meses de su contratación; poco después el Cabildo contrató a Luis Alejandro Betancourt, otro ministril entre cuyas habilidades estaba el dominio de la flauta⁵⁹². Desde ese momento el instrumento se usó ininterrumpidamente hasta el final del período virreinal. La introducción del instrumento es bastante temprana ya que las flautas traveseras no aparecen con tal denominación en Toledo hasta 1736, en Sevilla hasta 1740 y en Lima hasta mucho después (1783)⁵⁹³.

Entre los instrumentos que el Cabildo encargó que el músico Palomino comprase en España en 1759 figuraban dos flautas dulces, dos flautas y dos octavinos o piccolos; todos estos instrumentos llegaron a México al año siguiente⁵⁹⁴. De ese mismo año de 1759 data la copia de un manuscrito para flauta conservado en la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Este manuscrito contiene doce sonatas para flauta y otras obras para este instrumento compuestas por Luis Misón, [¿Domingo?] Porretti – dos compositores vinculados a la Real Capilla madrileña–, Pietro Locatelli y un desconocido Puchinger⁵⁹⁵. Aunque por la coincidencia cronológica resulta muy

⁵⁹¹ ACCMM, AC-10, fol. 550v, 16-XI-1646.

⁵⁹² ACCMM, AC-27, fol. 320r-v, 20-X-1713; fol. 352r, 30-I-1714; y Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 25-X-1715.

⁵⁹³ Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 382; Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:104; y Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:141.

⁵⁹⁴ ACCMM, AC-43, fols. 298v-299r, 13-II-1759 (APÉNDICE 1, D59); y ACCMM, Correspondencia, Caja 2, Expediente 7, 8-VI-1759 (APÉNDICE 1, D60).

⁵⁹⁵ México D.F., BNAH, Colección Antigua, Volumen T-4-53, titulado “XII SONATAS a solo FLAVTA e Basso Di Pietro Locatelli” y copiado en 10-III-1759. Misón fue flautista de la Real Capilla mientras que Porretti quizá pudiera identificarse con Domingo Porretti, violón de la Real Capilla; véase Cabañas Alamán, “Misón, Luis”, *DMEH*, 7:617-18; y Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 336-38. Misón, Porretti y el anteriormente citado Herrando están representados en el manuscrito Hague para violín (ca. 1772), una de las pocas antologías instrumentales del período virreinal; véase Russell, “El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII”, *Ha*, 116-117 (1997), 51-97.

tentadora la idea de vincular la copia del manuscrito para flauta con la estancia de Palomino en Madrid, no hay ninguna base documental para afirmarlo.

Los papeles de la flauta travesera y el oboe eran intercambiables. El primer maestro de capilla mexicano en escribir partes instrumentales para flauta travesera – especialmente en sus versos orquestales– fue Ignacio Jerusalem, activo desde 1746. Sin embargo, la flauta travesera gozó de un repertorio solista específico; en 1763 el músico peninsular Manuel Andreu indicó al Cabildo que tenía en su poder diferentes conciertos solistas para instrumentos de viento en el Colegio de infantes, entre ellos dos de flauta⁵⁹⁶. Otras catedrales hispanoamericanas se mostraron más permeables a las influencias indígenas en el aspecto tímbrico que la de México; en la Catedral de Guatemala se conserva el villancico de indios ‘Con recocijo y contento’ compuesto por Rafael Castellanos y que requería en su estribillo un xul o flauta de caña maya⁵⁹⁷.

Como compañero inseparable de la flauta aparece el flautín, octavino o piccolo, un instrumento, afinado una octava más aguda que la flauta travesera, y que fue introducido en la capilla catedralicia por el violinista milanés Gregorio Panseco⁵⁹⁸. En 1784 se presentaron como flautistas dos músicos-soldados, cuyos apellidos denotan un origen francés: Pablo Bussin y Luis Ancelen, quienes no fueron admitidos al no traer la licencia de su coronel⁵⁹⁹. Si la introducción y desarrollo de los instrumentos de arco estuvo protagonizada en México por músicos italianos, los nuevos instrumentos de viento aparecen unidos a músicos centroeuropeos, especialmente franceses, flamencos y alemanes procedentes del entorno militar de los regimientos⁶⁰⁰.

⁵⁹⁶ ACCMM, AC-46, fol. 110v-111r, 12-VII-1763 (APÉNDICE 1, D63).

⁵⁹⁷ Véase su transcripción en Lehnhoff, *The villancicos of the Guatemalan composer Raphael Antonio Castellanos (d. 1791)*, 248-66.

⁵⁹⁸ ACCMM, AC-45, fol. 85r-86r, 8-VIII-1761.

⁵⁹⁹ ACCMM, AC-55, fol. 164v-165r, 27-VII-1784. El primero de ellos acabó como músico del Coliseo.

⁶⁰⁰ Berrocal, “‘Y que toque el abué’. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII”, *Artigrama*, 12 (1996-1997), 298.

b) Chirimía y oboe

La chirimía fue empleada en la Catedral de México desde la segunda mitad del siglo XVI⁶⁰¹. El principal cometido de este instrumento era el de doblar y/o sustituir las voces agudas de la polifonía, así como la interpretación de versos instrumentales en alternancia con el órgano en la tribuna. Junto con la corneta, era un instrumento indispensable para mantener la afinación de las voces y enriquecer el conjunto. La chirimía hace su aparición en los documentos catedralicios de México en 1576 y siguió en uso durante todo el siglo XVII, bien en su modalidad de tiple o de tenor. Por su potencia sonora, era un instrumento muy apto para la interpretación al aire libre por los indios⁶⁰². El uso de este instrumento de doble lengüeta se prolongó hasta mediados del siglo XVIII conviviendo con el oboe, que acabó por suplantarlo. No se ha conservado música para chirimías en México, pero sí en otras catedrales del mundo ibérico como Las Palmas y Santafé de Bogotá, lo que permite hacerse una idea del repertorio para este instrumento⁶⁰³.

El introductor del oboe en la Catedral de México fue el mismo que introdujo la flauta travesera en 1713, Nicolás Benito Carrete de Amellón, un músico que, como hemos visto, únicamente permaneció en la Catedral tres meses. Esta mención al oboe en México es ligeramente anterior a su primera aparición en Lima (1714), Toledo (1717) y Sevilla (1724)⁶⁰⁴. Tras la marcha de Carrete de Amellón, Antonio José Cerezo se ofreció en 1717 como experto en instrumentos de doble lengüeta (chirimía, bajoncillo y oboe), pero no fue definitivamente contratado hasta 1727; sin embargo, hacia 1731 todavía no había quien pudiese enseñar el oboe al infante Vicente Ramírez, un joven que tuvo que aprenderlo de forma autodidacta. A partir de ese momento el oboe está

⁶⁰¹ Chamorro, “Chirimías: Sondeo histórico de un modelo islámico en América Hispana”, *LAMR*, 3/2 (1982), 165-87 recoge referencias a las chirimías procedentes del ámbito culto y popular. En México no se empleó el término de dulzaina, acaso más cercano a la tradición musical folklórico-popular que a la culta.

⁶⁰² ACCMM, AC-2, fol. 317v-318, 13-I-1576. En la fiesta por la jura de Felipe III había “muchos atabales y trompetas y chirimías”; véase AHDF, Juras y funerales de Reyes, Expediente I, fol. 3v, 19-III-1599.

⁶⁰³ Véase Stevenson, *RBMSA*, Musical Example 2, 1-4; Siemens Hernández, “Una obra para la copla de ministriles de la Catedral de Las Palmas de Nicolás Tavares Olivera (ca. 1614-1647)”, *RMS*, 25/1 (2002), 129-42. Véase también Vilar, “Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior”, *Cuadernos de sección. Música*, 5 (1991), 109-53.

⁶⁰⁴ Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 3:257; Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 371; e Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 104.

ampliamente documentado en la capilla hasta el final del período virreinal. En torno a 1760 no había quien tocara el oboe en la capilla, por lo que el Cabildo contrató a al músico valenciano Manuel Andreu por su destreza en cuatro instrumentos y con la obligación de enseñar a los niños oboe y flauta “que no había en el coro quien los tocara y venían ahora en el cajón de instrumentos”, en alusión a los instrumentos encargados a Palomino. En 1763 el mismo Andreu tenía en su poder dos conciertos para oboe y veinte docenas de cañas de oboe para uso en el Colegio de Infantes⁶⁰⁵.

También se contrataron oboístas procedentes del ámbito militar: en 1774 a Manuel Sales (hábil además con clarín, trompa y bajón) y en 1802 a Matías Triegueque Caballero (oboe, flauta y clarín). Como ya se ha comentado, el dominio de varios instrumentos aumentaba las posibilidades de contratación. Junto con los violines, las trompas y un bajo, los oboes formaban pequeñas capillas integradas por miembros de la Catedral con las que realizaban funciones en otras iglesias⁶⁰⁶. Durante el siglo XVIII el oboe, junto con el bajón y el tololoche, tocaba como apoyo de las voces en las llamadas misas de renovación de las Virgen y de los Reyes, llamadas misas de librete. Cuando en 1785 se acordó que dichas misas se interpretasen en canto llano, los citados instrumentos solicitaron se les eximiera de esas asistencias. Precisamente en 1785 el Cabildo acordó la creación oficial de dos plazas de oboe “para la consonancia y armonía de la música”, oficializando una situación anterior en la práctica⁶⁰⁷.

c) Bajón y fagot

El bajón fue, junto al órgano, el único instrumento tradicional del siglo XVI que no desapareció –como le ocurrió a la corneta o el sacabuche– ante el empuje de las nuevas sonoridades del siglo XVIII. Se trata de un ejemplo único de pervivencia y adaptación a los cambios estéticos, a causa de su importancia como soporte instrumental tanto de la polifonía tradicional como de la nueva música a papeles e incluso del canto

⁶⁰⁵ ACCMM, AC-44, fols. 220r-221r, 16-X-1760. El encargo a Palomino incluyó cuatro oboes, dos cortos y dos largos; al indicar dos oboes cortos y dos largos quizá se refiera a dos oboes normales y dos oboes *d'amore*; tres de los cuatro oboes fueron recibidos en 1760; véase AC-43, fol. 298v-299r, 13-II-1759 (APÉNDICE 1, D59); y ACCMM, Correspondencia, Caja 2, Expediente 7, 8-VI-1759 (APÉNDICE 1, D60); y AC-44, fol. 211v-212r, 15-IX-1760; y AC-46, fol. 110v-111r, 12-VII-1763.

⁶⁰⁶ ACCMM, AC-52, fol. 126v-127v, 22-II-1774; Correspondencia, Caja 24, Expediente 8, 11 y 27-III-1802; y AC-53, fol. 98r, 22-XI-1775.

⁶⁰⁷ ACCMM, AC-55, fol. 287r, 13-I-1786; fol. 209v, 16-I-1785; y fols. 212r-v, 4-II-1785.

llano⁶⁰⁸. La vida del bajón en la Catedral de México fue muy extensa, desde mediados del siglo XVI hasta el final del período virreinal, ya que ninguno de los instrumentos graves de la capilla ni “los bajos de cuerda llenaban como el grueso del bajón en los acompañamientos”. Es más, según Mariano Macías, bajonero de la capilla en la década de 1760, dicho instrumento resultaba fundamental para “la música que llaman de facistol, entierros y demás solemnidades como Semana Santa y otras muchas [...] porque los instrumentos de contrabajo mientras más se ocupan en dicho empleo echan a perder más la música de facistol”⁶⁰⁹. En 1785 el maestro de capilla interino Martín Bernárdez de Rivera no dudaba en calificar al bajón como uno de los instrumentos más precisos de la capilla y su sucesor en el cargo, Antonio Juanas, se quejaba de la ausencia de bajoneros en 1799 pese a la antigüedad e importancia del instrumento “para alivio, adorno y firmeza del canto eclesiástico”⁶¹⁰.

La necesidad de este instrumento en la Catedral de México era muy grande, debido en parte a la multiplicidad de funciones que desempeñaba como refuerzo y sustituto de los bajos vocales del coro: era empleado en numerosas aniversarios y fundaciones, en las funciones fuera de la Catedral y en las instituciones educativas, tanto en el Colegio de Infantes catedralicio como en la Escuela de Música del Colegio de Belén, instituida por el Arzobispo Vizarrón en 1746 para la enseñanza musical de

⁶⁰⁸ El bajón acompañaba el canto monódico de los capellanes y los sochantres en la fundación del Navarrijo, que implicaba el canto de las letanías por la calle y la interpretación del ‘Quicumque’ en la Catedral el día de la Santísima Trinidad, todo ello acompañado únicamente por ese instrumento; véase ACCMM, AC-35, fol. 38v-39r, 11-III-1738. También acompañaba a la polifonía clásica (“las antifonas del magnificat de la O antes de la Navidad”) a mediados del siglo XVIII; véase AC-42, fol. 136v, 7-I-1755.

⁶⁰⁹ AC-47, fol. 2r, 18-IX-1764, Correspondencia, Caja 24, Expediente 2, 4-X-1764. El primer bajonero documentado fue Francisco de Covarrubias, recibido en 1575 y, tras su paso como maestro de capilla de la catedral poblana, readmitido en 1581; véase ACCMM, AC-2, fol. 303v, 11-I-1575; y AC-3, fol. 115r, 14-IV-1581. En 1588 el Cabildo contrató a otro bajonero más, Luis de Montesdeoca (AC-4, fol. 5v, 16-VIII-1588).

⁶¹⁰ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 188, Expediente 38, 1785 (APÉNDICE 1, D85); y ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 6, 15-XI-1799. Juanas achacaba la falta de bajoneros al carácter “violento” del instrumento, que enfermaba del pecho a quien lo interpretaba; véase también AC-36, fol. 210r-v, 20-IX-1743. En el último cuarto del siglo XVIII el instrumento seguía siendo indispensable también en otras catedrales virreinales, la de Valladolid convocó oposiciones a varias plazas en 1779, entre ellas la de segundo bajonero (ACCMM, Edictos, Caja 5, Expediente 30, 23, II-1779). En la Catedral de Caracas, el bajón era un instrumento fundamental en las procesiones en 1777; véase Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 81.

niñas⁶¹¹. Además, era un instrumento fijo en las capillas conventuales de la ciudad, junto con el órgano, debido a la ausencia de voces graves⁶¹². En la propia Catedral, el bajón era acaso el instrumento más aprovechado dentro de la capilla, de ahí que gozase de un régimen de participación con los cantores distinto al del resto de los ministriles, estando obligado a acudir en determinadas ocasiones (Adviento, Cuaresma y oficios de difuntos) que no requerían la asistencia de los demás ministriles⁶¹³. Dada la importancia del instrumento y sus elevadas asistencias, el número de bajoneros era sensiblemente superior al de otros ministriles, oscilando entre los tres y los cinco. El número de bajones fue de cuatro desde mediados del siglo XVII, si bien con posterioridad hubo épocas de crisis (décadas de 1680, 1740, 1780 y *ca.* 1800) y otras de recuperación. En cualquier caso, son muy numerosas las referencias a la utilidad y “necesidad” de ese ministerio⁶¹⁴.

En la Catedral de México se emplearon varios tipos de bajón: el bajón propiamente dicho, con tesitura de bajo, y otros tres bajones de menor tamaño y registro más agudo (tiple, contralto, tenor) que eran denominados bajoncillos. Los bajoncillos se emplearon al menos desde el segundo cuarto del siglo XVII hasta aproximadamente 1750; a principios del siglo XVIII había una plaza específicamente para bajoncillo encargado de sustituir, con ayuda de la corneta, a las voces de tiple⁶¹⁵. También había obras exclusivamente instrumentales para bajón, del que no han sobrevivido ejemplos

⁶¹¹ El bajón fue el instrumento más frecuentemente comprado por el Cabildo para uso de los infantes; sólo en el siglo XVIII hubo no menos de ocho adquisiciones (1700, 1713, 1718 en dos ocasiones, 1724, 1726, 1744, 1796). Por otro lado, el Arzobispo Vizarrón nombró al bajonero de la catedral Francisco Javier Cerezo, maestro de bajón en la Escuela de Música del Colegio de San Miguel de Belén de México, un recogimiento de niñas huérfanas; véase ACCMM, AC-38, fol. 38v, 1-II-1746.

⁶¹² Se tiene noticia de varias monjas músicas que fueron recibidas a título de bajoneras; véase ACCMM, AC-10, fol. 22r, 20-IV-1640; y AGN, Bienes Nacionales, Volumen 482, Expediente 40, 27-III-1708. Sobre el bajón en la práctica conventual, véase Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento*, 103-8.

⁶¹³ ACCMM, AC-5, fol. 21v, 12-I-1606; y fol. 242v, 5-VIII-1611. Este tratamiento específico del bajón también aparece en algunas catedrales españolas como, por ejemplo, la de Palencia; véase Gallego, “José de Herrera. Instrucción de apuntadores (1643)”, *RMS*, 2 (1979), 357-86.

⁶¹⁴ ACCMM, AC-13, fol. 64v, 10-VI-1656; AC-21, fol. 154v, 15-IX-1682; AC-24, fol. 225v-226r, 18-VI-1697; Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 15-II-1715; AC-35, fol. 157r, 19-I-1740; AC-54, fol. 256r, 28-XI-1780; AC-60, fol. 82r, 14-XI-1800; y Correspondencia, Caja 2, Expediente 12, sf. Hacia 1813 seguía habiendo necesidad de este instrumento; véase AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 164, Expediente 35, 1813. En la Catedral de Lima el bajón se empleó hasta la desaparición de la capilla en 1840; véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:142.

⁶¹⁵ ACCMM, AC-26, fol. 224v, 15-XII-1712. La última referencia al bajoncillo data de 1751; véase ACCMM, AC-41, fol. 9v, 30-VI-1751.

en la Catedral de México pero sí en otros archivos catedralicios⁶¹⁶. Como dato singular, en las capillas musicales de las misiones bolivianas se usó un tipo de bajón totalmente distinto al de tradición europea que se relaciona con prácticas musicales indígenas⁶¹⁷.

A partir de 1760 el bajón convivió con otro instrumento de la categoría de los “violentos”, el fagot. Por sus características organológicas, el fagot era el sucesor natural del bajón, si bien ambos instrumentos convivieron hasta bien entrado el siglo XIX. En la Catedral de México este instrumento se introdujo en 1760, cuando el músico Palomino, que había recibido el encargo de la compra de diversos instrumentos en España para la Catedral de México, envió tres fagotes desde la Península. Esta cronología es similar a la de otras catedrales españolas como Toledo (donde no se introdujo antes de 1760) y Sevilla (donde la primera referencia al instrumento data de 1766)⁶¹⁸. Las funciones del fagot eran análogas a las del bajón y de hecho ambos instrumentos eran interpretados por la misma persona. El primer fagotista dedicado exclusivamente a ese instrumento en la Catedral de México fue Pedro Gauth, contratado en 1786 por ser “utilísimo y necesario para la capilla”⁶¹⁹.

d) Otros instrumentos de viento madera

La gaita, empleada en algunas catedrales hispanoamericanas, no es mencionada en la documentación de la Catedral de México⁶²⁰. Sin embargo, la catedral mexicana fue una de las pocas instituciones del mundo ibérico que introdujo el clarinete en el siglo

⁶¹⁶ Véase la canción para dos bajones conservada en la Catedral de Bogotá citada por Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 679. En El Escorial se han conservado dos libros para bajón y contrabajo fechados en 1786 y 1788; véase Rubio, *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo El Real de El Escorial*, 97 y 100.

⁶¹⁷ Se trata de un aerófono formado por trompetas en forma cónica atadas entre sí siendo, en su aspecto, similar a una flauta de pan de gran tamaño; véase Huseby, “Un caso de sincretismo cultural en Moxos, Bolivia: Las trompetas múltiples denominadas bajones”, *VII Jornadas Argentinas de Musicología*, 1-16; y Sánchez, “Bajón. II. Bolivia”, *DMEH*, 2:65-66.

⁶¹⁸ ACCMM, AC-43, fols. 298v-299r, 13-II-1759 (APÉNDICE 1, D59); ACCMM, Correspondencia, Caja 2, Expediente 7, 8-VI-1759 (APÉNDICE 1, D60); y AC-44, fol. 211v-212r, 15-IX-1760. De los tres fagotes enviados por Palomino, el inventario de instrumentos de 1777 recoge dos de ellos (ACCMM, Inventarios, Caja 1 Expediente 9, 28-I-1777). Véase también Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 331; e Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:99.

⁶¹⁹ ACCMM, AC-56, fol. 37v, 30-VI-1786. Hacia 1800 las plazas de bajonero y fagotista estaban asimiladas; véase AC-60, fol. 82r, 14-XI-1800.

⁶²⁰ Bermúdez, “The *Ministriles* Tradition in Latin America”, 152.

XVIII⁶²¹. El clarinete se tocó en la Catedral de México desde la década de 1770, ya que en 1776, cuando se contrató al soldado Blas de los Santos Muñoz, llevaba cuatro años colaborando con la capilla como clarinetista. Tras su marcha en 1781, el Cabildo contrató esporádicamente a otro intérprete de clarinete, Nicolás Mora. A principios del siglo XIX se establecieron dos plazas de clarinete en la capilla, ocupadas por los hermanos Triegeque, Matías y José Ignacio⁶²². Poco antes, en 1792, el clarinetista del Coliseo Pablo Bussin, que con anterioridad había pretendido un puesto en la Catedral, anunciaba que tenía a la venta varios clarinetes recibidos desde París⁶²³. La siguiente Tabla resume los nombres de los instrumentistas de viento madera de la Catedral de México durante el período virreinal.

Tabla 1.16: Instrumentistas de viento madera de la Catedral de México durante el período virreinal (ACMM, AC, Correspondencia; y AHAM, Fondo Cabildo).

<i>Flauta travesera</i>	
Juan Maldonado (1591-desp.1596) [flauta de pico]	Manuel Martínez/Martini (1778-1779)
Nicolás Benito Carrete Amellón (1713-1714)	José Mariano Gambino (1785-desp.1809)
Luis Alejandro Betancourt (1715-1727)	José Revelo (1785-1802)
Manuel Andreu Alpuente (1760-1779)	José María Delgado (1786-desp.1812)
Pedro Navarro Silva (1761-?)	Matías Triegeque Caballero (1802-6?, 1807-desp.1819)
Juan Gregorio Panseco (1761-1802)	José Ignacio Triegeque (1805-?)
Francisco Martínez (1763-1764?)	
<i>Chirimía</i>	
Juan Maldonado (1591-desp.1596)	Lorenzo Ximeno (1685-1706)
Alejo García (antes 1605-desp.1626)	Miguel Ordóñez (1697-1718)
Alonso Baptista (1611-1612)	Antonio de Silva (1697-desp.1735)
José Xuárez (1614-desp.1650)	Francisco del Castillo (1699-desp.1733)
Miguel Daniel (1632-1635)	José Francisco de Orense Anaya (1705-desp.1722)
Diego Antonio (1639-desp.1650)	Tadeo de Torquemada Aguilera (1708-desp.1749)
Juan Muñoz (1634-antes 1648, 1651-desp.1653)	Luis Alejandro Betancourt (1715-1727)
Francisco Astasio de Guzmán (1671-desp.1700)	Antonio José Cerezo (1717-desp.1749)
José de Espinosa (1682-1697)	José Ceballos (1718-1719)

⁶²¹ López-Calo, “Barroco-estilo galante-clasicismo”, 7. El clarinete no aparece citado en los estudios de Toledo (Martínez Gil) ni Sevilla (Isusi Fagoaga) antes citados, si bien no cubren el siglo XVIII completamente. En la catedral de Guatemala el instrumento aparece esporádicamente en algunos villancicos de Castellanos fechados en la década de 1780 mientras que en la sede limeña aparece de forma más tardía en 1810 (Lehnhoff, *Rafael Antonio Castellanos*, 46; y Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:141).

⁶²² ACCMM, AC-53, fol. 87r-v, 5-XI-1776; Correspondencia, Caja 24, Expediente 4, 21-III-1795; y Caja 25, Expedientes 1, 18-I-1805 y 4, ca. 1813. Este apellido aparece en la documentación consultada como Triugeque, Triujeque y Truxeque; véase Marín López, J., “Triegeque [Triugeque, Triujeque y Truxeque], José Ygnacio”, *DMEH*, 10:450-51.

⁶²³ Saldívar, *Historia de la música mexicana*, 236.

<i>Oboe</i>	
Nicolás Benito Carrete Amellón (1713-1714)	Manuel Sales (1775-1776)
Tadeo de Torquemada (desp.1708-desp.1749)	Manuel Martínez/Martini (1778-1779)
Antonio José Cerezo (1717-desp.1749)	Antonio Solo de Saldivar (1780-1784)
Joaquín Guzmán Lozano (1718-1745)	Francisco Villegas (antes 1785-?)
Vicente Ramírez Arellano (desp.1723-1754, 1758-desp.1767)	José Mariano Gambino (1785-desp.1809)
Domingo Guzmán Lozano (1745-1746)	José Revelo (1785-1802)
Ignacio Pedrosa Cardilo (1736-1784)	José María Delgado (1786-desp.1812)
Manuel Andreu Alpuente (1760-1779)	Mariano Triegeque (antes 1804-?)
Mariano Rosales (1774?-1785)	Matías Triegeque Caballero (1802-6?, 1807-desp.1819)
<i>Bajón y bajoncillo</i>	
Luis de Montesdeoca (1588-desp.1589)	Francisco del Castillo (1699-desp.1733)
Lorenzo Martínez (antes 1597-1611)	José Francisco de Orense Anaya (1705-desp.1741)
Francisco de Medina (1611-desp.1619)	Nicolás Benito Carrete Amellón (1713-1714)
Alejo García (1605-desp.1626)	Luis Alejandro Betancourt (1715-1727)
Antonio Baptista (1605-antes 1623)	Antonio José Cerezo (1717-desp.1749)
Juan López (1616-?)	Salvador Zapata (1717-desp.1746)
Alonso Asensio (1623-1657)	Miguel Macías (antes 1729-1746)
Simón Martínez (1623-1632)	Nicolás José Antonio Gil Torre (1749-desp.1802)
Miguel Daniel (1632-1635)	Pedro José Rodríguez (1734-1747)
Melchor de Ledesma (1635-desp.1636)	Francisco Javier Cerezo (1739-1753)
Francisco López Capillas (1636-desp.1639)	Antonio Gervasio Cerezo (1733-desp.1756)
Juan Muñoz (1634-antes 1648, 1651-desp.1653)	Vicente Ramírez Arellano (desp.1723-1754, 1758-desp.1767)
Alonso de Rivas (1639-desp.1644)	Mariano Macías (1746-desp.1749)
Diego Antonio (1639-desp.1650)	Juan de Velasco (1746-1760)
Diego Pérez (antes 1645-desp.1655)	José Ángel del Águila (1745-1746, 1749-1751?)
Juan Balcázar (antes 1646-?)	Ignacio Pedrosa Cardilo (1736-1784)
Cristóbal Pardo (1649/52-desp.1670)	Pedro José Jerusalem Stella (1760-desp.1763)
Francisco Astasio de Guzmán (1671-desp.1700)	José Carrero/Carnero (1764)
Antonio de Salazar (1672-1679)	José Fernández (1774-1776?)
Juan López (antes 1681-desp.1687)	Manuel Sales (1775-1776)
Nicolás Bernal (1681-desp.1702)	Nicolás León (1775-?)
José de Espinosa (1682-1697)	José Agapito Portillo (1776-desp.1796)
Mateo Carranza (1667/82-?)	Antonio Solo de Saldivar (1780-1784)
Juan Marsán de Isasi (1688, 1693-1716)	José María Bibián (antes 1793-desp.1805)
Gerónimo de Gárate (1688-desp.1725)	José Mariano Gambino (1785-desp.1809)
José Balmaña Atienza (antes 1703-1711, ?-1739?)	Simón Bibián (1793-desp.1815)
José Espinosa de los Monteros (1682-desp.1695)	Cayetano Aguinaga (1799-?, 1805-desp.1809)
Antonio de Silva (1697-desp.1735)	Manuel Mariano Machado (1800-1801)
Sebastián de Castañeda (1702-1730?)	Manuel de Herrera (1802?-desp.1815)
<i>Fagot</i>	
Antonio Solo de Saldivar (1780-1784)	Manuel Mariano Machado (1800-1801)
Pedro Gautch (1786-1787)	Manuel de Herrera (1802?-desp.1815)
Simón Bibián (1793-desp.1815)	José Felipe Guerra (1806?- desp.1819)
José María Bibián (antes 1793-desp.1805)	
<i>Clarinete</i>	
Blas de los Santos Muñoz (1774/1780-1781)	Matías Triegeque Caballero (1802-6?, 1807-desp.1819)
Nicolás Mora (~1779-1795, <i>huésped</i>)	José Ignacio Triegeque (1805-?)

5.2.5. Instrumentos de viento metal

a) Corneta⁶²⁴

El instrumento es mencionado formalmente por primera vez en 1596, si bien se venía usando con anterioridad, aunque la indefinición de las denominaciones instrumentales durante el siglo XVI no permite retrotraer documentalmente más su aparición⁶²⁵. Todos los intérpretes de corneta dominaban además otros instrumentos, como la chirimía y el bajón. En México se emplearon dos tipos de corneta: la tiple y la tenor. Este instrumento apoyaba las voces del coro, realizaba glosas y formaba parte de agrupaciones instrumentales independientes. Tras ser un instrumento imprescindible durante el siglo XVII y principios del siglo XVIII, la corneta comenzó a caer en desuso a partir de esa época, solapándose con nuevos instrumentos –violín y oboe– de sonoridades más suaves. En 1711, cuando el instrumento ya había desaparecido en la capilla limeña, el instrumento seguía mostrando una sorprendente vitalidad en México, pues participaba en todas las funciones de la capilla⁶²⁶. El instrumento se siguió enseñando con regularidad en el Colegio de Infantes hasta mediados del siglo XVIII. Hacia 1758 la corneta era un instrumento “ya desterrado del mundo”, si bien en la Catedral de Toledo se siguió tocando hasta finales de siglo⁶²⁷.

b) Clarín

El clarín fue un instrumento tempranamente introducido en la corte española en 1679, apareciendo citado a principios del siglo XVIII en algunas catedrales de forma esporádica, si bien no se consolidó en las plantillas catedralicias hasta la década de 1730⁶²⁸. En fuentes mexicanas este instrumento aparece citado desde 1625, junto con

⁶²⁴ A pesar de construirse en madera, la corneta pertenece a la familia de instrumentos de metal.

⁶²⁵ ACCMM, AC-4, fol. 148r-v, 23-I-1596.

⁶²⁶ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 19-IV-1711. Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:145.

⁶²⁷ ACCMM, Caja 2, Expediente 12, 13-II-1758. Martínez Gil, *La música en la Catedral de Toledo*, 315.

⁶²⁸ Rodríguez, *Música, poder y devoción*, 1:115-17. En Toledo se cita por primera vez en 1702, en Jaén en 1708, en Sigüenza en 1711, en Salamanca en 1715 y en Cádiz en 1718; véase Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 386; Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, 208, acuerdo 3359; Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*, 2:280, acuerdo 5195; Pérez Prieto, “La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750”, 159; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 203.

los atabales, en los festejos civiles patrocinados por el Cabildo Civil⁶²⁹. La primera referencia al clarín en la documentación catedralicia data de 1736, cuando se contrató al peninsular Dionisio Guerrero, intérprete de clarín y trompa y, a su muerte, a Francisco Rueda y a José Pisoni, otros dos músicos foráneos que formaban parte de la compañía teatral con la que Ignacio Jerusalem viajó a México en 1742-43⁶³⁰. El primer compositor de la Catedral en incluir una parte obligada de clarín en sus obras fue Manuel de Sumaya, de quien se conservan dos villancicos sin fecha en la Catedral de Oaxaca con ese instrumento. A partir de la década de 1750 tanto Jerusalem como Tollis de la Roca escribieron numerosas obras que incluían clarines, tal y como lo acredita un inventario de *ca.* 1770 y parte del repertorio importado desde la Península –estudiado en el Capítulo III– que incluía también partes de clarín. El mismo Jerusalem rindió un homenaje festivo al instrumento en su villancico descriptivo ‘Clarines sonad’ (MEX-Mc, leg. XXII)⁶³¹.

La Catedral de México no tuvo clarines en propiedad hasta que en 1753 se compraron dos. Hasta entonces se venían empleando los de José Pisoni, quien tenía varios en su casa con sus respectivos papeles⁶³². En 1759 el Cabildo encargó al músico Palomino que comprase un par de clarines en España, que llegaron a México al año

⁶²⁹ AHDF, AC-25, sf., 20-II-1625. También son citados en 1629, 1640, 1701, 1712, 1714, 1716, 1721, 1724, 1732, 1742, 1749.

⁶³⁰ ACCMM, AC-33, fol. 174v-175r, 24-IV-1736. El clarín es citado, junto a otros instrumentos, en un villancico de Sor Juana publicado en 1691 y musicalizado por Antonio de Salazar, véase Stevenson, “La música en la América colonial española”, 319-20. De Rueda se conserva un concierto para dos violines, dos trompas y bajo en la Catedral de Durango, véase Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, 201. Sobre la compañía de Jerusalem, véase Gembero Ustároz. “Músicos europeos para el Teatro de México: la compañía con la que Ignacio de Jerusalem viajó a Nueva España en 1743”, comunicación presentada en *Tenth Biennial Conference on Baroque music* (Logroño, 17-21 July 2002).

⁶³¹ Los villancicos de Sumaya con clarines son ‘Albricias mortales’ y ‘Celebren, publiquen’. Al no estar fechados no es posible conocer si pertenecen a su etapa como maestro en México (1715-39) o en Oaxaca (1745-55). Un argumento a favor de su composición en México es que el clarín no aparece en las Actas Capitulares durante el período oaxaqueño de Sumaya y el instrumento no era interpretado por ninguno de los músicos de su capilla; véase Tello, “La capilla de música de la Catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya”, 111-26. Sobre las obras de Jerusalem y Tollis de la Roca con clarines, véase ACCMM, Archivo de Música, Legajo D, inventario *ca.* 1770-74 (APÉNCICE 1, D73), ítems [5, 9, 40, 42, 47, 113, 114, 118, 119, 135, 139, 140, 142, 153, 165, 176, 182 y 193] en el caso de Jerusalem, e ítems [243, 244, 246, 250, 255, 256, 260, 290, 291, 295] para Tollis de la Roca.

⁶³² ACCMM, AC-41, fol. 261v, 27-III-1753. Con motivo de esa adquisición, el Cabildo encargó a Jerusalem en 1756 que compusiese una “misa de clarines”; véase AC-42, fol. 68r, 18-I-1754; y Correspondencia, Caja 2, Expediente 12, 13-VII-1756.

siguiente y que acaso pudieran identificarse con los dos que aparecen en los inventarios de instrumentos de *ca.* 1781⁶³³.

Desde mediados del siglo XVIII la plaza de clarín quedó asimilada a la de trompa siguiendo la tradición que “se observa en todas las catedrales”. También al seguimiento de la tradición peninsular española apeló el Cabildo cuando en 1771 el Arzobispo Lorenzana propuso eliminar los clarines y los timbales por su carácter bélico, alejado de la gravedad del coro. El Cabildo se negó argumentando que estos instrumentos daban un gran lleno a las funciones clásicas y especialmente a que “eran muy comunes en las iglesias de España”. Similares debates en torno al carácter indecoroso de los clarines aparecen en otras instituciones peninsulares⁶³⁴. Un acuerdo posterior de 1795 aludía a la tradición de que la antífona ‘Non fecit taliter’ cantada en los maitines de Nuestra Señora de Guadalupe llevase clarines y timbales⁶³⁵.

c) Trompa

Junto al violín y el oboe, la introducción de la trompa constituye el tercer gran indicador del cambio tímbrico operado en las capillas catedralicias españolas durante la primera mitad del siglo XVIII. En el mismo acuerdo de 1736 en el que se alude al clarín se citan igualmente las trompas, introducidas precisamente por los mismos intérpretes foráneos, Dionisio Guerrero e Ignacio Pedrosa⁶³⁶. Al igual que ocurrió con el violín, la fecha es sorprendentemente temprana, ya que sólo la Real Capilla de Madrid, institución pionera en la incorporación de nuevas sonoridades, incorporó a su primer trompista con anterioridad⁶³⁷. La consulta de la introducción de este instrumento en más de una

⁶³³ ACCMM, AC-43, fol. 298v-299r, 13-II-1759 (APÉNDICE 1, D59); Correspondencia, Caja 2, Expediente 7, 8-VI-1759 (APÉNDICE 1, D60); AC-44, fol. 211v-212r, 15-IX-1760; y AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, Caja 193, Expediente 89, *ca.* 1781 (APÉNDICE 1, D83, [3-4]).

⁶³⁴ ACCMM, AC-44, fol. 39r-v, 3-VII-1759; AC-51, fol. 67v, 28-VI-1771 (APÉNDICE 1, D75). Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 383-89.

⁶³⁵ ACCMM, AC-58, fol. 242v, 11-XII-1795. Sobre el culto guadalupano y el significado de esta antífona, véase Bowser, “The Church in Colonial Middle America: Non fecit Taliter Omni Nationi”, *Latin American Research Review*, 25 (1990), 137-56.

⁶³⁶ ACCMM, AC-33, fols. 173v-174r, 20-IV-1736. Parece que el segundo de ellos tenía una capacidad asombrosa para la lectura a primera vista, según AC-39, fol. 377r, 14-II-1749.

⁶³⁷ La trompa no aparece en la plantilla de 1715 pero sí en la de 1734; véase Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, 32-33.

veintena de instituciones peninsulares indica que, a excepción de la Real Capilla de Madrid, se produjo con posterioridad a la Catedral de México (véase Tabla 1.17).

Tabla 1.17: Introducción de las trompas en distintas instituciones eclesiásticas del mundo ibérico⁶³⁸

<i>Institución</i>	<i>Año</i>
Real Capilla de Madrid	1734
México	1736
Salamanca	1736
Sigüenza	1743
Segorbe	1745
Granada	1746
Oaxaca	1747
Toledo	1748
Zamora	1749
Plasencia	1750
Badajoz	poco antes 1752
Cádiz	1752
Coria	1752
Antequera	1754
León	a partir de 1755
Capilla Real Granada	1756
Jaén	1758
El Salvador de Granada	1758
Pamplona	1762
El Burgo de Osma	1775
Jaca	1782
Palencia	1788
Lima	1810

⁶³⁸ Las fuentes empleadas han sido las siguientes: Martín Moreno, *Historia de la música española*, 33; Pérez Prieto, “La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750”, 160; Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*, 2:344, acuerdo 6207; Capdepón Verdú, “La capilla de música en la Catedral de Segorbe en el siglo XVIII”, 199; Tello, “La capilla de música de la Catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya”, 20; Ruiz Jiménez, *La Colegiata del Salvador*, 1:296-297, 312; Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 389; López-Calo, “Zamora”, *DMEH*, 10:1099-1100; “Plasencia”, *DMEH*, 8:853; Kastner, “La música en la Catedral de Badajoz (años 1654-1764) [III]”, 237; Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:205; Barrios Manzano, *La música en la Catedral de Coria*, 110; Díaz Mohedo, *La capilla de música de la iglesia colegial de Antequera*, 168; Casares Rodicio, “La Música en la catedral de León, maestros del siglo XVIII y catálogo musical”, *Archivos Leoneses*, 67 (1980), 30-32; Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, 260, acuerdo 4116; y Gembero Ustároz, *La música en la Catedral de Pamplona en el siglo XVIII*, 1:64. Las fechas de El Burgo de Osma, Jaca, Palencia y Lima parecen demasiado tardías y probablemente se deba a que las partes de trompa eran interpretadas por músicos de clarín; López-Calo, “Palencia”, *DMEH*, 8:396; “Osma, El Burgo de”, *DMEH*, 8:281-82; Marín, M. A., *Music on the margin*, 89; y Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:147. Más sorprendente resulta el caso de la Catedral de Sevilla, donde el instrumentos no es citado en la documentación; véase Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:98-105.

Debido a la crisis del magisterio de capilla tras la marcha de Sumaya en 1739, las primeras obras compuestas en la Catedral de México con partes de trompa no las compuso Ignacio de Jerusalem hasta la década de 1750. El valenciano Manuel Andreu, maestro de trompa y otros instrumentos en el Colegio de Infantes, tenía en su poder en 1763 cuatro conciertos para trompa⁶³⁹. Desde esa década la pareja de trompas estuvo presente en la plantilla hasta el final del período virreinal. Las primeras trompas fueron adquiridas por el Cabildo en 1737, pero ante la necesidad del instrumento se volvieron a comprar otras dos en 1751 y poco después, en 1759, se encargó al músico Palomino que comprase dos trompas más, probablemente las mismas que aparecen en un inventario de instrumentos de *ca.* 1781⁶⁴⁰.

El último de los grandes trompistas activos en la Catedral de México durante el período virreinal fue Antonio Salot, al parecer de origen francés, ya que en la plantilla de *ca.* 1804 aparece precedido del título de “monsieur”. En aquella época, casi todos los instrumentistas de viento de la orquesta del Coliseo eran franceses, flamencos y alemanes, o al menos así lo sugieren sus apellidos⁶⁴¹. Salot fue el maestro de la siguiente generación de trompistas catedralicios y tenía una extraordinaria reputación como profesor del instrumento. Sin embargo, en reiteradas ocasiones se quejó al Cabildo del mal estado de su instrumento y le pidió que comprase un par de trompas en Cádiz, mostrándose dispuesto a pagarlas de su propio bolsillo⁶⁴².

d) Sacabuche

A diferencia del clarín y la trompa, introducidos en la primera mitad del siglo XVIII, el sacabuche era un instrumento empleado desde mediados del siglo XV en capillas cortesanas, e incorporado al ámbito catedralicio en el siglo XVI. El primer

⁶³⁹ ACCMM, AC-46, fol. 110v-111r, 12-VII-1763 (APÉNDICE 1, D63). Andreu educó a toda una generación de trompistas de la Catedral de México (Pedro Brisuela, Ignacio Ortega y Mariano Vargas).

⁶⁴⁰ ACCMM, AC-43, fol. 298v-299r, 13-II-1759 (APÉNDICE 1, D59); ACCMM, Correspondencia, Caja 2, Expediente 7, 8-VI-1759 (APÉNDICE 1, D60), AC-44, fol. 211v-212r, 15-IX-1760; y AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, Caja 193, Expediente 89, *ca.* 1781 (APÉNDICE 1, D83, [5-6]).

⁶⁴¹ Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México: 1538-1911*, 1:45, cita los siguientes músicos de viento activos en 1786: Luis Busard y Luis Anselich (clarinetes), Francisco Chedomes y Luis Següen (trompas), Pablo Busenech y Luis Degresó (flautas).

⁶⁴² ACCMM, Correspondencia, Caja 25, Expediente 3, *ca.* 1813. Ante el virtuosismo de Salot con la trompa, el Cabildo pidió a Juanas en 1806 que compusiera una obra orquestal con un solo de trompa; véase Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, 157-58.

sacabuche documentado en México apareció en 1575, si bien es probable que al igual que otros instrumentos “antiguos” de la capilla renacentista como la chirimía y la corneta se emplease en la capilla desde sus inicios⁶⁴³. El sacabuche realizaba una función similar a la del bajón, duplicando o supliendo las voces graves, si bien con un timbre metálico, y tenía la consideración de instrumento “difícil”⁶⁴⁴. Viendo la gradual extinción del instrumento, los últimos músicos de sacabuche tocaron también el arpa como forma de tener más opciones laborales, tal y como ocurrió con Pedro de la Cruz, Diego Xuárez y Salvador Zapata. De hecho los dos últimos acabaron especializándose en el arpa.

Al igual que la chirimía y la corneta, la desaparición del sacabuche tuvo lugar en la década de 1750 con la defunción de Jacinto Zapata, con quien también se extinguió otro importante instrumento, el arpa. Para esa época, el instrumento ya había desaparecido en la mayor parte de las catedrales del mundo ibérico⁶⁴⁵. A diferencia de lo que ocurrió en Lima, donde precisamente el arpa sustituyó al sacabuche en torno a 1630, el sacabuche se empleó de forma continuada en México hasta mediados del siglo XVIII.

e) Otros instrumentos de viento metal

Por influencia de las bandas de los regimientos a principios del siglo XIX se introdujeron en la capilla diversos instrumentos de viento metal de tradición militar; uno de los primeros fue el clarín o bugle, un instrumento de metal soprano en forma de trompeta. El violinista José María Delgado pidió un aumento de salario en 1799 para estudiar la flauta y el clarín. Como es de esperar, el primer músico de clarín procedía del Regimiento de los Dragones de España y era Matías Triegeque, contratado en 1802 y activo hasta el final del período virreinal⁶⁴⁶.

⁶⁴³ ACCMM, AC-2, fol. 308r, 15-V-1575. Véase Kenyon de Pascual, “Sacabuche”, *DMEH*, 9:522. Los primeros instrumentistas de sacabuche llegaron desde la Península Ibérica como Pedro de Rivas, los Baptista (Juan, Antonio), los Espinosa (Francisco y Diego), Jerónimo del Río y el portugués Domingo Pereira.

⁶⁴⁴ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 5-X-1719.

⁶⁴⁵ Así ocurrió, por ejemplo, en las catedrales de Sevilla, Toledo, Jaén, Salamanca y Sigüenza.

⁶⁴⁶ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 7, *ca.* 1799; y Caja 24, Expediente 8, 11-III-1802. La denominación de bugle fue menos empleada y posterior a la de clarín, apareciendo únicamente en una solicitud de Pedro Buenrostro (Correspondencia, Caja 1, Expediente 21, *sf.*).

Otro de los instrumentos introducidos en la capilla catedralicia mexicana fue el serpentón, un instrumento empleado en las catedrales francesas desde el barroco para acompañar el canto llano⁶⁴⁷. En 1802 se contrató al bajonista y fagotista Manuel Herrera, que también tocaba el serpentón. Durante los primeros años de su actividad Herrera es mencionado únicamente como músico de bajón y fagot y hacia 1810 pidió licencia al Cabildo para ingresar en el Regimiento de Zamora con “el otro instrumento”, lo que indica que, al menos en un primer momento, el serpentón no formó parte de la capilla. El instrumento aparece esporádicamente documentado en algunas capillas catedralicias del mundo ibérico⁶⁴⁸.

Otros instrumentos del ámbito militar introducidos a partir de la década de 1830 fueron el fliscorno o bugle de válvulas, el trombón y el oficleide, que aparecen en las plantillas de las obras de José Antonio Gómez, organista de la Catedral de México desde 1825 y, posteriormente, maestro de capilla. Gómez fue el máximo representante de la música religiosa mexicana a mediados del siglo XIX. Estos instrumentos también aparecen durante esa centuria en otras catedrales hispanoamericanas como la de Puerto Rico⁶⁴⁹. La siguiente Tabla resume los nombres de los intérpretes de viento metal documentados en la Catedral de México durante el período virreinal (véase Tabla 1.18).

⁶⁴⁷ Palmer, “In defense of the serpent”, *Historical Brass Society Journal*, 2 (1990), 132-86.

⁶⁴⁸ ACCMM, AC-60, fol. 215r, 12-II-1802; y Correspondencia, Caja 25, Expediente 2, ca. 1810. Otras instituciones que usaron el serpentón fueron –por mencionar dos a ambos lados del Atlántico– las catedrales de Oviedo y Lima; véase Quintanal, *La Música en la Catedral de Oviedo*, 251; y Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:146. El serpentón aparece en un himno a la Virgen de Guadalupe compuesto por José Antonio Gómez en 1831 en conmemoración de los 300 años de su aparición (MEX-Mc, leg. Bd15).

⁶⁴⁹ Véase Bellinghausen, “Gómez, José Antonio”, *DMEH*, 5:707-8. Sabemos que Gómez fue organista catedralicio desde 1825 porque así lo indica el himno ‘Sancta sinodis’ (MEX-Mc, leg. Dd22). Aunque la mayor parte de su producción se encuentra en la propia Catedral de México (MEX-Mc, legs. Cc25-Cc26, Dc22, Aa16-Bd16, Dd7-Dd8, Dd22 y L, más de 230 obras), Gómez gozó de gran fama en su época y hay obras suyas diseminadas por diferentes archivos mexicanos. Véase también Stevenson, “Music in the San Juan, Puerto Rico, Cathedral to 1900”, 85.

Tabla 1.18: Instrumentistas de viento metal de la Catedral de México durante el período virreinal (ACCMM, AC, Correspondencia; y AHAM, Fondo Cabildo).

<i>Corneta</i>	
Juan Maldonado (1591-desp.1596)	Juan de Dios [¿Ocampo Salinas?] (1662-antes 1675)
Gaspar Maldonado (1595-desp.1596)	Pedro Moreno (1662-desp.1695)
Alejo García (antes 1605-desp.1626)	Francisco Astasio de Guzmán (1671-desp.1700)
Alonso Baptista (1611-1612)	Lorenzo Ximeno (1685-1706)
José Xuárez (1614-1644)	Miguel Ordóñez (1697-1718)
Juan Baptista Gila/Vela (1617-desp.1626)	Juan Domingo Castañeda (1700-1713)
Fernando Baptista (1619-desp.1620)	José Balmaña Atienza (antes 1703-1711, ?-1739?)
Pablo de Escobedo (antes 1621.1626)	Tadeo de Torquemada Aguilera (1708-desp.1749)
Juan Muñoz (1634-antes 1648, 1651-desp.1653)	Joaquín Guzmán Lozano (1718-1745)
Diego Pérez (antes 1645-desp.1655)	Vicente Ramírez Arellano (desp.1723-1754, 1758-desp.1767)
José Agurto Loaysa (antes 1647-desp.1655)	
<i>Clarín</i>	
Dionisio Guerrero (1736-antes 1748, 1748-antes 1751)	José Pisoni Escoto (antes 1751-1770)
Ignacio Pedrosa Cardilo (1736-1784)	Manuel Sales (1775-1776)
Francisco Rueda (1747-1750)	
<i>Trompa</i>	
Dionisio Guerrero (1736-antes 1748, 1748-antes 1751)	Mariano Vargas (1766?-1809)
Ignacio Pedrosa Cardilo (1736-1784)	Manuel Sales (1775-1776)
Francisco Rueda (1747-1750)	Ignacio Ortega Montañés (1766-desp.1815)
José Pisoni Escoto (antes 1751-1770)	Antonio Solo de Saldivar (1780-1784)
Pedro Brisuela (1753-antes 1768)	Cayetano Aguinaga (1800-1802?)
Manuel Andreu Alpuente (1760-1779)	Francisco Gil Arévalo (1804-desp.1819)
Pedro Navarro Silva (1761-desp.1782)	Antonio Salot (antes 1802-desp.1819)
<i>Sacabuche</i>	
Pedro de Rivas (1575-?)	Juan Muñoz (1634-antes 1648, 1651-desp.1653)
Juan Baptista (1592-1611)	Domingo Pereira (1651-1661)
Lorenzo Martínez (antes 1597-1611)	Pedro de la Cruz (1669-desp.1697)
Alonso Arias (antes 1605-1627)	Pedro Miguel de Figueredo (1682-desp.1683)
Antonio Baptista (antes 1605-desp.1611)	Diego Xuárez (1698-desp.1709)
Francisco de Espinosa (1613-?)	Salvador Zapata (1717-desp.1746)
Jerónimo del Río (?-antes 1613, 1613-desp.1616)	José Ceballos (1718-1719)
Diego de Espinosa (1616-?)	
<i>Clarión o bugle</i>	
Matías Triegeque Caballero (1802-6?, 1807-desp.1819)	

5.2.6. Instrumentos de percusión

Para tener una visión completa de la evolución tímbrica de la capilla es necesario considerar en último lugar a los instrumentos de percusión, que habitualmente no son tratados en los estudios catedralicios. El primer instrumento de percusión localizado en la Catedral de México es el atabal. Por su carácter heráldico y representativo y también por su potencia sonora, los atabales aparecen mencionados con asiduidad desde el siglo XVI, junto a las trompetas, en desfiles y procesiones públicas organizadas por las

autoridades civiles y en las que los elementos sonoros tenían un gran protagonismo⁶⁵⁰. Dentro de la Catedral, los atabales no aparecen documentados hasta 1602, cuando se citan a propósito de las fiestas de San Pedro, la Asunción de la Virgen y la recepción del Arzobispo, y no vuelve a registrarse ese instrumento en la historia de la Catedral⁶⁵¹.

El sustituto natural del atabal fue el timbal, un instrumento que se introdujo en las catedrales españolas en el siglo XVIII. Al igual que ocurrió con otros instrumentos, los primeros timbales empleados en la Catedral de México fueron enviados desde Madrid por Palomino en 1760, si bien la primera obra local con parte de timbal está fechada cuatro años antes⁶⁵². Numerosas obras de Jerusalem –especialmente sus versos orquestales– incluyen timbales. Desde 1774 había en México una tienda especializada en la construcción de estos instrumentos que era regentada por Manuel Gambino y que surtía de timbales tanto a los regimientos de soldados y a la orquesta del Coliseo como a los templos de la capital⁶⁵³.

Al igual que le ocurría al clarín, los timbales eran instrumentos asociados con funciones de militares y de caballería, por lo que el arzobispo propuso en 1771 su eliminación de determinadas festividades, a lo que el Cabildo se negó⁶⁵⁴. En 1781 se concedió un aumento de salario al violista Francisco Álvarez “por el nuevo trabajo de

⁶⁵⁰ Se ha documentado la presencia de atabales tanto en festividades reales (las juras de reyes, el nacimiento de un príncipe, muerte de reyes y reinas) como en fiestas locales (San Hipólito, las fiestas de toros, los juegos de cañas, recepción de nuevo virrey). Véase, a título de ejemplo, AHDF, AC-3, sf., 1-VIII-1533; AC-5, 7-V-1545; AC-8, 9-VII-1574; AC-13, 9-III-1599; AC-24, 31-VII-1621; AC-32, 3-VII-1640; y AC-48, 9-X-1714. Desde principios del siglo XVIII el nombre de atabal es sustituido con las mismas funciones por el de timbales; véase AHDF, AC-29, 26-X-1716; AC-54, 20-VI-1724; AC-63, 28-I-1732; y AC-72, 11-XII-1742. Véase también la síntesis de Carreras, “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, 38-44.

⁶⁵¹ ACCMM, Caja 1, Expediente 2, Caja 1, Expediente 4, 1-VII y 5-VIII, 6-IX-1602.

⁶⁵² Se trata de una misa compuesta por Tollis de la Roca en 1756 a instancias de la Virreina, su protectora (MEX-Mc, leg. Cb3). Otras obras del mismo autor y de Jerusalem con timbales aparecen fechadas en 1757 y, de forma más generalizada, en la década de 1760. Sobre los instrumentos de Palomino, véase ACCMM, AC-43, fol. 298v-299r, 13-II-1759 (APÉNDICE 1, D59); ACCMM, Correspondencia, Caja 2, Expediente 7, 8-VI-1759 (APÉNDICE 1, D60); AC-44, fol. 211v-212r, 15-IX-1760; y AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, Caja 193, Expediente 89, ca. 1781 (APÉNDICE 1, D83, [1-2]).

⁶⁵³ Saldívar y Silva, *Historia de la música mexicana*, 236.

⁶⁵⁴ ACCMM, AC-51, fol. 67v, 28-VI-1771 (APÉNDICE 1, D74).

tocar el timbal”;

poco después, la Catedral contrató a un timbalero y desde entonces siempre hubo un músico de la capilla encargado de este instrumento⁶⁵⁵.

Otros membranófonos como la caja (denominada en las partituras redoblante) y el bombo no se introdujeron en la capilla catedralicia hasta la década de 1840⁶⁵⁶. Los instrumentos de percusión tuvieron gran popularidad entre las culturas nativas y pudieron hacer su aparición en la capilla catedralicia de forma enmascarada, tal y como ocurrió en la Catedral de Guatemala. Los dos violines y el acompañamiento del villancico ‘Pastoras alegres’ de Rafael Castellanos simulan, según Lehnhoff, las figuraciones de la marimba, un instrumento ampliamente utilizado en México y Guatemala⁶⁵⁷.

Esta sección ha mostrado cómo, en términos de recursos humanos, la capilla de música de la Catedral de México se mantuvo en un nivel alto durante el período virreinal, alcanzando una prosperidad equiparable a las grandes catedrales españolas. La saneada situación de la fábrica catedralicia permitió disponer de una plantilla superior a la de la mayoría de las catedrales españolas, y equiparable –cuando no superior– a las grandes sedes diocesanas de Sevilla y Toledo. Aunque las plantillas únicamente recogen los miembros titulares asalariados, existió, desde mediados del siglo XVIII, un número variable de músicos *huéspedes* que no aparecen en plantilla pero que, efectivamente, tocaban con la capilla, lo que incrementaría aún más las cifras.

En cuanto a la introducción de los instrumentos, hay que advertir igualmente la temprana evolución tímbrica de la capilla no sólo en el contexto hispanoamericano sino, lo que resulta más asombroso, en relación con otras catedrales peninsulares. La capilla incorporó algunos instrumentos modernos como el violín, el oboe o la trompa en las primeras décadas del siglo XVIII, adelantándose a la mayor parte de las instituciones, lo que demuestra un conocimiento inmediato –a veces anterior– de lo que ocurría al otro lado del Atlántico. Por otra parte, la introducción de los nuevos instrumentos en las

⁶⁵⁵ ACCMM, AC-54, fol. 263v, 10-I-1781; y AC-55, fol. 206r, 19-I-1785. En la plantilla de ca. 1804 era el bajonista Simón Bibián el encargado de los timbales (APÉNDICE 1, D96).

⁶⁵⁶ La primera obra de la catedral con papeles de redoblante y bombo fue la misa de difuntos “a toda orquesta” que José Antonio Gómez compuso en 1846 por la muerte del Arzobispo Manuel Posada (MEX-Mc, leg. Ad15).

⁶⁵⁷ Véase Lehnhoff, *Rafael Antonio Castellanos*, 63, y su transcripción en Lehnhoff (ed.), *Música de la época colonial en Guatemala*, 23-31.

catedrales suele aparecer asociada a instrumentistas foráneos, confirmando la importancia de músicos e instrumentos peninsulares en las catedrales hispanoamericanas.

6. La actividad de la capilla catedralicia y su proyección urbana

Tras analizar la evolución cuantitativa y cualitativa de la capilla de música y compararla con otras instituciones, en esta última sección presentaré un estudio sobre las actuaciones de la capilla. Las intervenciones de la capilla pueden dividirse en dos grandes apartados, en función de si se realizaban dentro o fuera de la Catedral, lo que implicaba asimismo la presencia de distintos agentes patrocinadores. En esta sección abordaré ambas tipologías, si bien me centraré en las segundas por diversos motivos. Un estudio de las actividades exteriores permite analizar la proyección de la capilla en la ciudad y comprobar las interrelaciones entre la capilla catedralicia y las capillas de otras instituciones así como el grado de jerarquía entre ellas. Por otro lado, y desde el punto de vista económico, las actuaciones musicales fuera de la Catedral eran tan importantes y necesarias como las de dentro, ya que completaban los salarios de la mayor parte de los músicos. El Cabildo intervino una vez más como instrumento regulador y organizativo, no con la idea de suprimir esas actuaciones, sino de compatibilizarlas con el culto catedralicio. Al presentar las actividades de la capilla fuera de su centro patrocinador se supera la rígida imagen de las catedrales como instituciones separadas de su marco urbano y que ya ha sido cuestionada en diversos foros⁶⁵⁸. Sólo recientes estudios institucionales han prestado mayor atención al entorno urbano, preocupándose por integrar a la catedral dentro de la ciudad y presentando un discurso institucional mucho más rico y complejo⁶⁵⁹. En esta línea, la monografía de Miguel Ángel Marín constituye una novedosa aportación, ya que rompió el modelo narrativo de los

⁶⁵⁸ Véanse las reflexiones de Carreras, “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, 31-37, incluidas precisamente en un volumen dedicado a la ciudad –y no a la institución– como centro de creación musical. El aislamiento de la catedral de la ciudad ya fue tratado en el seminario “La Catedral como institución musical” (Ávila, 1996), cuya cuarta mesa se dedicó a este tema.

⁶⁵⁹ Entre los estudios institucionales de los años 90 que han prestado atención a la relación de la catedral con su entorno urbano figuran los de Ramos López, *La música en la Catedral de Granada*, 1:17-92; Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu*, 373-522; Ruiz Jiménez, “Música y devoción en Granada”, 39-75; Gembero Ustároz, *La música en la Catedral de Pamplona*, 1:108-33; Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:246-91; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:51-76.

tradicionales estudios catedralicios y colocó a la ciudad y los aspectos espaciales, hasta entonces telón de fondo de los citados estudios, en el centro mismo de su interés⁶⁶⁰.

El objetivo de esta sección es más limitado, ya que no se pretende explorar las calles y las plazas como escenario musical en sí mismo –el centro de este estudio no es la ciudad, sino la institución como reflejo de una práctica peninsular– sino prestar atención al espacio urbano como lugar donde se proyectaba la actividad catedralicia y que permitía a la capilla musical adquirir una función representativa en conmemoraciones, procesiones y actos solemnes de particulares o de otras instituciones. No obstante, y para no perder la perspectiva, en un primer apartado se explicará brevemente la participación de la capilla en los cultos internos de la Catedral –que, al fin y al cabo, eran el eje central de la actividad de la capilla y su misma razón de ser– para después abordar su proyección al exterior.

6.1. Entre lo ordinario y lo extraordinario: actuaciones dentro de la Catedral

Al igual que ocurría en las catedrales españolas, las intervenciones de la capilla que tenían lugar dentro de la propia institución podían ser de tres clases: en los cultos ordinarios, en los cultos extraordinarios y en los aniversarios o funciones privadas instituidas por un particular. A continuación me detendré brevemente en analizar la participación musical de la capilla en estos tres tipos de culto interno, ya que de esta forma se podrá tener una idea más aproximada de las asistencias reales de la capilla a la Catedral a lo largo del año.

6.1.1. Participaciones en el culto ordinario

Los días concretos de asistencia de los músicos a los actos ordinarios y el grado de participación de la capilla –dependiente del rango de la festividad– cambiaron a lo largo del tiempo. Como ya se explicó en la segunda sección de este Capítulo, el calendario litúrgico de la Catedral –y la integración de la música en él– no ha sido siempre el mismo, sino que ha sufrido importantes modificaciones con el paso del tiempo, observándose una multiplicación de las funciones y una creciente participación

⁶⁶⁰ Véase Marín, M. A., *Music on the margin*; Baker, *Music and musicians in colonial Cuzco*; e Irving, *Colonial musical culture in Early Modern Manila*.

de la capilla en los actos litúrgicos. Gracias a dos importantes documentos es posible conocer con exactitud las intervenciones de la capilla en la liturgia ordinaria a mediados del siglo XVIII. Aunque no es posible extrapolar este calendario de participaciones a todo el período virreinal, sí que puede considerarse un reflejo de tradiciones musicales que se remontan, al menos, a la primera mitad del siglo XVII. La Tabla 1.19 presenta una hipotética reconstrucción de las asistencias obligadas de la capilla catedralicia y algunos detalles de su participación, primero en los días fijos y después en los móviles.

Tabla 1.19: Intervenciones de la capilla de música de la Catedral de México en las diversas festividades del año a mediados del siglo XVIII (*Diario manual* fols. 27r-119v; y *Tabla de las asistencias*, fols. 7-47)⁶⁶¹

<i>ASISTENCIAS EN FESTIVIDADES FIJAS</i>		
Enero		
1	Circuncisión/2 ^a	Vísperas ⁶⁶² , tercia, procesión (con estación en el altar del Perdón y se canta el verso ‘Panem de caelo’, la antifona ‘O quam suavis est’ y la letanía mayor de los Santos) y misa con instrumentos
2-3	Santo Jubileo concedido por el Papa por los buenos sucesos/Doble	Misa con instrumentos Los tres días precedentes (1-3 de enero) el Santísimo Sacramento está descubierto desde las 5 de la mañana hasta las 6 de la tarde (el día 3 hasta las 7) y la capilla asiste a las siestas del Santísimo Sacramento de 10 a 12 de la mañana y desde el fin de maitines hasta el depósito
6	Epifanía/1 ^a	Vísperas, tercia, procesión (con estación en la capilla de los Santos Reyes) y misa con instrumentos
2 ^o Dom. post Epif.	Santísimo Nombre de Jesús/2 ^a	Vísperas, procesión y misa sin instrumentos
17	San Antonio Abad/doble mayor	Vísperas y misa sin instrumentos.
18	Cátedra de San Pedro/doble mayor	Aparece en el <i>Diario Manual</i> de 1751 pero no como asistencia obligada en la <i>Tabla</i> de 1758
20	San Sebastián/doble	Vísperas y misa sin instrumentos
23	San Ildefonso/doble 2 ^a	Vísperas, maitines (por la noche con villancicos), procesión y misa con instrumentos
25	Conversión de San Pablo/doble mayor	Vísperas, procesión y misa sin instrumentos
31	San Pedro Nolasco /doble	Vísperas y misa sin instrumentos

⁶⁶¹ Véase *Diario manual de lo que en esta Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de México, se practica y observa en su altar, choro y demás que es debido hacer en todos y en cada uno de los días del año* (ACCMM, Serie Ordo, Libro 2, 1751) y *Tabla de las asistencias de la capilla de esta Santa Iglesia Cathedral Metropolitana de México [...] En la Imprenta nueva de la Bibliotheca Mexicana enfrente de San Agustín. Año de 1758* (México D.F., Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, R 1354 LAF).

⁶⁶² La asistencia a vísperas se refiere a las primeras vísperas, siendo las segundas en canto llano, salvo indicación expresa de lo contrario.

Febrero		
2	Purificación/ doble 2 ^a	Vísperas, salve, procesión, tercia y misa con instrumentos. También a la Bendición de las Candelas. En las completas se canta en canto llano el ‘Nunc dimittis’ con la antífona ‘Salva nos’
3	San Blas/doble mayor	Vísperas y misa sin instrumentos. Se canta la antífona de su conmemoración en contrapunto
5	San Felipe de Jesús/1 ^a	Vísperas, tercia, procesión (con la imagen del santo traída desde el Convento de San Francisco, sale por fuera de la Catedral por la puerta del Sagrario y entra por la del Empedradillo, estación en la capilla del Santo) y misa con instrumentos. Acabada la sexta un sochantre, un bajón y tres capellanes cantan la letanía de los Santos
24	San Matías/2 ^a	Vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos
Marzo		
7	Santo Tomás de Aquino/doble	Vísperas sin instrumentos
8	San Juan de Dios/doble	Vísperas sin instrumentos
13	San Rodrigo	Vísperas y misa sin instrumentos
19	San José/doble 1 ^a	Vísperas, maitines con villancicos, tercia, procesión y misa con instrumentos
20	San Joaquín/doble	Aparece en el <i>Diario Manual</i> de 1751, pero no como asistencia obligada en la <i>Tabla</i> de 1758
25	Encarnación/doble 2 ^a	Vísperas, tercia, procesión (con estación en la capilla de Nuestra Señora) y misa con instrumentos
Abril		
25	San Marcos/doble 2 ^a	Vísperas con instrumentos, procesión con letanías (desde la Catedral hasta la iglesia de Santo Domingo) y misa sin ellos
Mayo		
1	San Felipe y Santiago/2 ^a	Vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos
3	Invención Santa Cruz/doble 2 ^a	Vísperas, tercia, procesión (con estación en la capilla del Santo Cristo) y misa con instrumentos
8	Aparición de San Miguel/doble mayor	Vísperas, procesión (con estación en la capilla del Santo) y misa sin instrumentos
15	San Isidro Labrador	Vísperas y misa sin instrumentos
26	San Felipe Neri/doble	Vísperas, maitines con villancicos, procesión y misa con instrumentos
30	San Fernando/ doble 1 ^a	Vísperas, tercia, procesión (con estación en la capilla de los Santos Reyes) y misa con instrumentos
Junio		
11	San Bernabé/doble mayor	Vísperas, tercia, procesión (con estación en el altar del Perdón) y misa con instrumentos
13	San Antonio de Padua/doble	Vísperas, procesión y misa sin instrumentos
24	San Juan Bautista/1 ^a	Vísperas, tercia, procesión (con estación en la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe) y misa con instrumentos
29	San Pedro/1 ^a	Vísperas, maitines, tercia, procesión (con estación en la capilla del Santo) y misa con instrumentos
Julio		
2	Visitación/doble mayor	Vísperas, salve, procesión y misa sin instrumentos

Miércol. tras oct. S. Pedro 22	Preciosa Sangre de Jesucristo/doble mayor María Magdalena/ doble	Vísperas, procesión y misa sin instrumentos Vísperas, procesión y misa sin instrumentos
25	Santiago/1ª	Vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos
26	Santa Ana/doble	Vísperas, procesión (con estación en la capilla de la Santa) y misa sin instrumentos
31	San Ignacio de Loyola/doble	Vísperas y misa sin instrumentos
Agosto		
4	Santo Domingo/ doble	Vísperas y misa y, tras maitines, salve por la fiesta de las Nieves, todo sin instrumentos
6	Transfiguración/ doble mayor	Vísperas, procesión y misa sin instrumentos
7	San Cayetano/ doble	Vísperas, procesión y misa sin instrumentos
10	San Lorenzo/ doble 2ª	Vísperas, tercia, procesión (con estación en el altar del Santo) y misa con instrumentos
11	Cadenas de San Pedro/doble mayor	Vísperas, procesión (con estación en la capilla del Santo) y misa sin instrumentos
13	San Hipólito/ doble 1ª	Vísperas y misa en la iglesia de San Hipólito sin instrumentos
15	Asunción de Nuestra Señora/ doble 1ª	Vísperas, salve, maitines, tercia, procesión (con estación en el altar de los Reyes, sale por fuera de la iglesia) y misa con instrumentos y la mayor solemnidad
16	San Jacinto/doble	Misa y villancicos en la capilla de la Soledad después de la conventual con instrumentos, dotada por los obreros de la catedral
21	San Bernardo/ doble mayor	Vísperas, procesión y misa sin instrumentos
24	San Bartolomé/ doble 2ª	Vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos
28	San Agustín/doble	Vísperas y misa sin instrumentos
30	Santa Rosa de Lima/ doble 1ª	Vísperas, tercia, procesión (con estación en la capilla de San Felipe de Jesús, sale fuera de la iglesia) y misa con instrumentos
31	Dedicación de la iglesia/doble 1ª	Vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos
Septiembre		
1		Misa en el Santuario de los Remedios con instrumentos por fundación del Virrey. Se cantan las letanías menores y la salve
4	Santa Rosalía/ semidoble	Vísperas y misa sin instrumentos. El <i>Diario manual</i> prescribe también procesión con estación en la capilla de San Miguel
8	Natividad de Nuestra Señora/ doble 2ª	Vísperas, salve, maitines con villancicos, tercia, procesión y misa con instrumentos. Fiesta propia de la capilla
9	Nuestra Señora de la Antigua/ semidoble	Vísperas y misa en la Capilla de la Antigua con instrumentos
10	San Nicolás Tolentino/ doble mayor	Vísperas y misa sin instrumentos
Domin. Inf. oct. Nativid.	Dulce Nombre de María/doble mayor	Vísperas, procesión (con estación en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua) y misa sin instrumentos
18	Llagas de San	Vísperas, procesión y misa sin instrumentos. En la procesión se canta el Te

	Francisco de Asís/semidoble	Deum. El <i>Diario manual</i> indica que se celebra el 17
21	San Mateo/ doble 2 ^a	Vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos
27	Santos Cosme y Damián/ semidoble	Vísperas, procesión (con estación en la capilla de estos santos) y misa sin instrumentos
29	San Miguel/ doble 2 ^a	Vísperas, tercia, procesión (con estación en la capilla del Santo) y misa con instrumentos
30	San Jerónimo/ doble	Vísperas y misa sin instrumentos. Se canta la antifona 'O doctor optimus' en contrapunto
Octubre		
2	Santos Ángeles/ doble	Vísperas, procesión y misa sin instrumentos
4	San Francisco de Asís/doble	Vísperas y misa sin instrumentos
8-14	Siete gozos y siete angustias	Siete misas a San José antes de prima sin instrumentos. Después de cada misa se cantan las letanías de Nuestra Señora. La capilla cobra por la asistencia, pues es dotación
12	Nuestra Señora del Pilar/doble	Vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos
15	Santa Teresa/doble	Vísperas, procesión (con estación en la capilla de San Pedro) y misa sin instrumentos
16	San José por los temblores	Procesión y misa con instrumentos. Es de aniversario
18	San Lucas/doble 2 ^a	Vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos
24	San Rafael/doble	Vísperas, procesión (con estación en la capilla de San Miguel) y misa sin instrumentos
28	Santos Simón y Judas/doble 2 ^a	Vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos
Noviembre		
1	Todos los Santos/ doble 1 ^a	Vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos
2	Todos los Difuntos/doble	Vísperas, procesión y misa con instrumentos. El primer responsorio se canta en medio de la crujía hacia la grada del altar mayor junto a la tumbilla con ocho luces y un paño morado; el segundo se canta en la nave procesional del lado de la Epístola, entre el coro y las capillas; el tercero se canta en el cementerio fuera de la iglesia en medio de las dos puertas colaterales; el cuarto en la nave procesional del lado del Evangelio delante del altar de San Bartolomé; el quinto en la capilla de las Ánimas y el sexto en la crujía, como el primero
3	Sufragio de Arzobispos y Prebendados	Vigilia y misa con instrumentos
5 (u otro de esa octava)	Sufragio por los militares	Asistencia a la Casa Profesa por el aniversario del Rey por los militares difuntos con vigilia, misa y responso con instrumentos. La capilla recibe estipendio adicional por esta asistencia ⁶⁶³
8-9	Sufragio por los cofrades de la Archicofradía del Santísimo Sacramento	Vigilia y misa sin instrumentos. La <i>Tabla</i> ubica este sufragio el día 10 después de prima
13	San Diego/	Vísperas, procesión y misa sin instrumentos

⁶⁶³ Esta asistencia se realizaba por Real Cédula desde 1694; en la década de 1760, estas fiestas se celebraron en la propia catedral.

	semidoble	
Tercer domin.	Patrocinio de Nuestra Señora	Vísperas, procesión y misa con instrumentos
17	San Gregorio Taumaturgo/ doble	Vísperas, procesión y misa sin instrumentos
Tercer lunes	Ánimas del Purgatorio	Vigilia y misa sin instrumentos frente al altar de San Bartolomé dotada por la Cofradía de Ánimas
21	Presentación de Nuestra Señora/ doble mayor	Vísperas, procesión y misa sin instrumentos
25	Santa Catarina/ doble	Vísperas y misa sin instrumentos
26	Desposorios de Nuestra Señora/ doble mayor	Vísperas, procesión (con estación en la capilla de San Pedro) y misa sin instrumentos
29	Milagrosa salvación de flota	Procesión sin instrumentos y misa con ellos en la fiesta del Santísimo Sacramento por orden de Felipe IV
30	San Andrés/ doble 2ª	Vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos
Diciembre		
1	San Eligio	Vísperas, procesión (con estación en la capilla de la Concepción) y misa con instrumentos. Se cantan villancicos costeados por el gremio de los plateros
3	San Francisco Javier/ doble mayor	Vísperas y misa sin instrumentos
6	San Nicolás/ doble	Vísperas y misa sin instrumentos
8	Concepción/ doble 2ª	Vísperas, salve, maitines con villancicos, tercia, procesión (con estación en la capilla de la Concepción) y misa con instrumentos
12	Aparición Nuestra Señora Guadalupe/ doble 1ª	Vísperas, salve, maitines con villancicos, tercia, procesión y misa con instrumentos
17-25	Misas de Aguinaldo	Nueve misas de Aguinaldo antes de prima sin instrumentos
18	Expectación de Nuestra Señora/ doble mayor	Vísperas, salve, procesión y misa sin instrumentos
18-23	Antifonas de la O	Antifonas cantadas en contrapunto sin instrumentos
21	Santo Tomás/ doble 2ª	Vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos
24	Vigilia de Navidad	Prima por la calenda con villancicos de la siguiente fiesta con instrumentos
25	Natividad Nuestro Señor/ 1ª	Vísperas, maitines a las 11 de la noche con villancicos, la primera misa y la tercera con la tercia solemne a las 9, todo con instrumentos
26	San Esteban/ doble 2ª	Tercia, procesión y misa con instrumentos
27	San Juan/ doble 2ª	Tercia, procesión y misa con instrumentos
28	Santos Inocentes/ doble 2ª	Misa sin instrumentos

ASISTENCIAS EN FESTIVIDADES MÓVILES	
Terceros domingos de cada mes	Exposición del Santísimo Sacramento, asistencia con instrumentos a procesión, ‘Asperges’ y misa mayor y después de sexta a depositar
Todos los Jueves del año salvo el Santo y día de Corpus	Misa de renovación del Santísimo Sacramento antes de prima por tandas sin instrumentos
Todos los sábados del año excepto el Santo	Misa de la Virgen antes de prima y cuando no se puede votar que se adelante o posponga en el día que se señale por tandas
Todos los sábados del año	Salve después de maitines por tandas sin instrumentos
Todos los domingos del año	Todos los domingos del año en que hay misa solemne con asistencia de capilla se tocará el ‘Asperges’ después de tercia sin instrumentos
Adviento	
Los cuatro Domingos	Procesión y misa
Primer Domingo	Procesión y misa. Cada dos años asistencia a la publicación de la Santa Bula de la Cruzada a procesión y misa sin instrumentos
Tercer Domingo	Fiesta de los Desagravios del Santísimo Sacramento con instrumentos
Cuaresma	
Domingo Septuagesima, Sexagesima y Quinquagesima	Procesión y misa, de la que se han quitado los Alleluias. Canta los Kyries uno solo, respondiendo y alternando con los demás, igual que los Sanctus y Agnus
Primer Viernes de Cuaresma/Cinco Llagas	Vísperas y misa sin instrumentos
Desde Miércoles de Ceniza todos domingos	Asperges, procesión y misa
Desde Miércoles de Ceniza hasta el día que media Cuaresma todos los miércoles y viernes	Misa. Los tres versos del tracto ‘Domine non secundum’ se interpretaban de la siguiente forma: el primer verso lo interpreta un sólo músico hasta las palabras ‘secundum iniquitates’, contestándole el coro; el segundo verso lo canta de la misma forma desde ‘Domine ne’ hasta ‘misericordiae tuae’, completándolo el coro; el tercer verso ‘Adjuva nos’ se canta íntegramente en contrapunto
Desde el Sábado primero hasta el Martes Santo	Todas las tardes a la Salve después de maitines sin instrumentos
Todos los viernes desde el de Ceniza	Misa antes de prima en la Capilla del Santo Cristo por tandas y del mismo modo al ‘Miserere’ por la tarde sin instrumentos
Sábado de Dominica in passione	Primera de las cinco señas en las vísperas. Se canta en polifonía <i>alternatim</i> el quinto salmo con instrumentos de cornetas, bajones y bajoncillos y también el ‘Vexilla regis’ comenzando el coro con el primer verso
Dominica in Passione	Seña en las segundas vísperas
Dolores de Nuestra Señora	Vísperas, procesión y misa con instrumentos
Semana Santa	
Domingo de Ramos	Tercera y cuarta seña en las primeras y segundas vísperas, además, procesión (sale fuera de la Iglesia por la puerta del Sagrario y entra por la del Empedradillo, mientras que se canta el ‘Gloria, laus’ en contrapunto y el responsorio ‘Ingrediente Domino’), pasión y misa
Martes Santo	Pasión y misa
Miércoles Santo	Quinta seña en vísperas; además, maitines, pasión y misa con instrumentos. Un candelero triangular de color blanco con quince luces llamado tenebrario del que se va apagando una vela tras cada salmo de maitines y laudes, quedando sólo una que es apagada al cantarse el ‘Christus factus est’. Debe interpretarse la primera lamentación, el último miserere y las lamentaciones segunda y tercera del primer nocturno a solo

Jueves Santo	Maitines, misa, procesión y mandato con instrumentos. Debe interpretar la primera lamentación, el último miserere y las lamentaciones segunda y tercera del primer nocturno a solo Ceremonia del Lavatorio que se celebra en la capilla del Real Palacio del Virrey
Viernes Santo	Maitines, misa, pasión procesión con instrumentos. Debe interpretar la primera lamentación, el último miserere y las lamentaciones segunda y tercera del primer nocturno a solo
Sábado Santo	Misa con instrumentos. Después de Completas en la capilla de la Soledad se interpreta la antífona 'Regina caeli' por la capilla
Pascua	
Domingo de Resurrección	Maitines a las 2 de la mañana, a tercia y misa a las 9.30 con instrumentos. Invitatorio en <i>alternatim</i> con la capilla y el coro y el Te Deum lo canta la capilla en alternancia con el órgano
Lunes y martes	Tercia, procesión y misa a las 9 con instrumentos
Cuatro días de las Letanías (día de San Marcos y los tres anteriores a la Ascensión)	Procesiones (al Convento de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín y en la propia Catedral) y misa sin instrumentos. Interpretación de las letanías mayores
Tercer domingo	Patrocinio de San José a vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos
Ascensión del Señor/1ª	Vísperas, tercia, procesión, misa, nona (12.00) con instrumentos y la mayor solemnidad. El canto llano el 'Deus in adiutorium' respondiendo la capilla hasta el 'Alleluia' Los tres salmos son interpretados en <i>alternatim</i> por el coro y la capilla (1º), el coro y el órgano añadiéndose la capilla tras el Gloria Patria (2º) y la capilla con el órgano (3º)
Pentecostés	
Primer día/1ª	Vísperas, tercia, procesión y misa con instrumentos. Se canta el 'Veni Creator Spiritus' alternando con el órgano
Segundo y tercer día/1ª	Tercia y misa con instrumentos. El tercer salmo de tercia lo canta la capilla sin alternancia
Santísima Trinidad/2ª	Vísperas, maitines (no se cantan villancicos, sino responsorios), tercia, procesión y misa con instrumentos
Corpus Christi y su octava/1ª	Desde el miércoles a las primeras vísperas hasta el jueves de su octava a las segundas vísperas, la capilla asiste todos los días a vísperas, tercia y misa; a las procesiones en el día y en su octava; en el miércoles antes de las primeras vísperas dentro de la Iglesia; el jueves de la octava después de las segundas vísperas; y a depositar al Santísimo Sacramento todos los días después de Maitines con instrumentos. Durante la procesión al Sagrario se canta el 'Pange lingua' y una vez se coloca el Sacramento y dicho el verso 'Panem de caelo' por los niños le responde la capilla. El primer día tiene lugar otra solemne procesión por la ciudad en la que la capilla interpreta la antífona 'O quam suavis est' en cada estación y llegando al altar mayor el 'Tantum ergo'
Siestas de la Octava del Corpus	De 10 a 12 y de 2 a 3 de la tarde por tandas cantando villancicos y cantadas, todas las misas de la octava, tercia, primeras vísperas del día y primeras y segundas del día octavo con instrumentos
Los tres días de Jubileo circular	Misa y vísperas y a depositar el Santísimo Sacramento y los señalados por el maestro a la siesta por la mañana desde que acaba el coro hasta las 12 y por la tarde desde después de maitines hasta que se deposita el Santísimo con instrumentos

Tanto el *Diario manual* (1751) como, especialmente, la *Tabla de las asistencias* (1758), precisan si las asistencias de la capilla han de ser con o sin instrumentos. No es posible realizar un cálculo exacto del total de asistencias litúrgicas obligadas, ya que la práctica real introducía muchos matices debidos a coincidencia de dos o más funciones religiosas, cambios por el mal tiempo, ceremonias extraordinarias, rogativas, o a la excesiva duración de algunas funciones, uno de los grandes problemas desde mediados del siglo XVIII⁶⁶⁴. Sin embargo, tomando como válida la teoría presentada en la Tabla 1.19, más de la mitad de las asistencias de la capilla (un 54 % del total) debían realizarse sin instrumentos, lo que indica el importantísimo papel de la polifonía clásica en pleno siglo XVIII, un aspecto que se desarrollará en el último Capítulo de este estudio⁶⁶⁵.

La Tabla 1.19 permite asimismo conocer los movimientos procesionales que tenían lugar dentro de la nave catedralicia y las capillas donde tenían lugar las estaciones. Resulta muy interesante comprobar cómo un elevado porcentaje de las festividades ordinarias –tanto fijas como móviles– no tenían lugar en el coro, sino en capillas laterales (Nuestra Señora de la Antigua, Soledad, Santo Cristo y Santa Cena), en otros templos de la ciudad (Casa Profesa, Santuario de Nuestra Señora de los Remedios e iglesias de San Hipólito y Santo Domingo) e incluso en el Palacio del Virrey (Jueves Santo). Desde el punto de vista de la práctica musical y su relación con el espacio resulta de particular interés la descripción de la interpretación de los seis responsorios el día de los difuntos (2 de noviembre), cada uno de los cuales era cantado en diferentes lugares de la Catedral e incluso uno (el tercero) fuera de la misma, en el cementerio.

También es posible reconstruir, gracias al *Diario manual*, el recorrido que efectuaba la procesión del Corpus Christi –en la que nunca faltaba la capilla catedralicia– por la ciudad, así como el orden estricto de su nutrida comitiva; con todos

⁶⁶⁴ A lo largo del siglo XVIII hubo una tendencia hacia una mayor duración de las celebraciones, tal y como recoge un acuerdo de mediados de 1760: “[...] pues aunque era cierto que [las funciones] se celebraban con la mayor suntuosidad y cedían en el divino culto, pero que con la pausa del coro y la variedad y difusión de la música e instrumentos duraban de tres a cuatro horas y quitaban la devoción a los concurrentes [...]”; ACCMM, AC-44, fol. 200v-201r, 29-VIII-1760.

⁶⁶⁵ Se han excluido del cómputo las más de 100 asistencias periódicas de los jueves de todo el año (misas de renovación, unas cuarenta al año), los sábados (misas y salves de Nuestra Señora, unas cuarenta al año) y los domingos (‘Asperges’ de tercia, aproximadamente otras cuarenta), que eran sin instrumentos.

sus integrantes, la procesión superaba los mil doscientos metros de longitud a principios del siglo XVIII⁶⁶⁶. Esta procesión, de gran arraigo en México, era la más importante de las celebradas en México y la única que incluía –eso sí, jerárquicamente– a todos los miembros de la sociedad novohispana, incluidos los indios y negros. Era, pues, un momento propicio para ritualización del espacio urbano y la integración social de todos los ciudadanos y el nexo de unión de prácticas culturales y musicales diversas⁶⁶⁷. La procesión partía tras la misa matinal por la puerta de un costado de la propia Catedral y recorría algunas calles, limpiadas y adornadas para la ocasión: Tacuba, Santa Clara y San Andrés, volviendo por la de los Bethlemitas, San Francisco, Casa Profesa y Platería hasta la Plaza Mayor y entrada a la Catedral por la puerta principal⁶⁶⁸. Véase la ubicación de estos templos y el recorrido de la procesión en la Figura 1.4. En cada uno

Por oposición, sí tenían instrumentos las asistencias de los terceros domingos de cada mes (exposiciones del Santísimo), pero su número era mucho menor (doce al año).

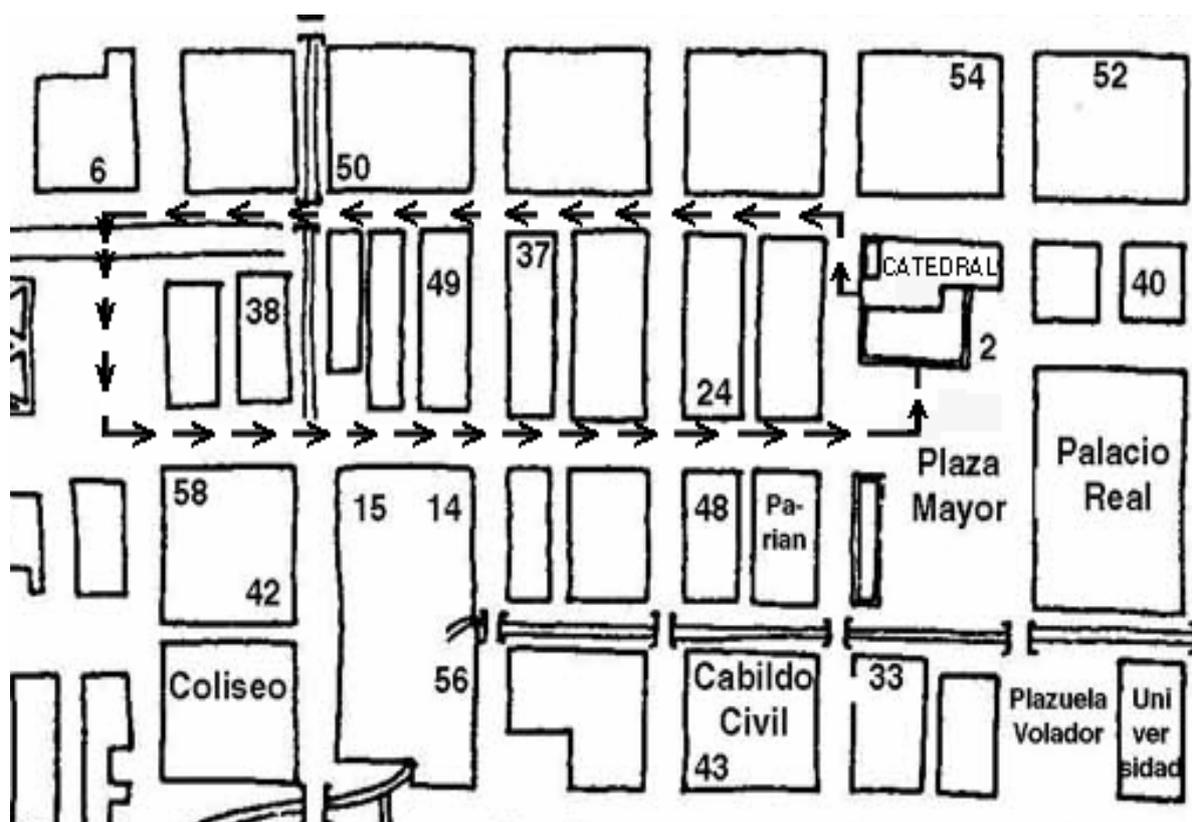
⁶⁶⁶ La primera procesión del Corpus se celebró en 1526 y continuó celebrándose hasta la segunda mitad del siglo XIX. El orden de la procesión era el siguiente: doce hombres a caballo, comparsa con gigantes, cabezudos, diablillos, tarasca (un dragón sobre ruedas símbolo de la herejía) y danzantes indígenas y mulatos, segundo grupo a caballo de atabales, trompetas y guardias disparando salvas, gremios cofradías (ochenta y cinco a principios del siglo XVIII), sagradas religiones por orden de antigüedad (San Hipólito, la Merced, San Agustín, Observancia y San Francisco unidas y Santo Domingo), Archicofradía del Santísimo Sacramento, cruces de las parroquias de San Miguel, Santa Catarina y Santa Veracruz, Cruz de la Catedral, curia eclesiástica, clero de la catedral (niños de coro, músicos de la capilla, capellanes, sochantres, secretario del Cabildo, los tres curas de las tres parroquias y del Sagrario, deán y Cabildo eclesiástico, arzobispo), Cabildo civil, funcionarios de la Real Caja y Tribunal de Cuentas, ministros de la Real Audiencia, virrey y finalmente el coche que sirve de sagrario al Santísimo Sacramento. A los lados de la procesión desde el Cabildo eclesiástico hasta el final van los alabarderos con sus armas; véase *Diario manual*, fols. 56v-58r. Las danzas indígenas desaparecieron con las reformas borbónicas; en concreto, el Cabildo Civil encargó a la capilla catedralicia que tocara en sustitución de las danzas de Moctezuma, cuya presencia era indecorosa para el Santísimo Sacramento (ACMM, AC-37, fol. 40v, 2-VI-1744).

⁶⁶⁷ La procesión del Corpus ha sido analizada por distintos historiadores como una metáfora de la organización social y estamental de la ciudad. Entre la amplia bibliografía que trata este tema, resulta de obligada consulta la obra de Caro Baroja, *El estío festivo*. Sobre la presencia de la música en esta fiesta, véase Palacios Sanz, “Música y tradición en la fiesta del Corpus, en la Catedral de El Burgo de Osma (Soria)”, *AnM*, 49 (1994), 199-210; Kreitner, “Music in the Corpus Christi procession of fifteenth-century Barcelona”, *Early Music History*, 14 (1995), 153-204; y Ramos López, “Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España Moderna”, en Bombi, Carreras y Marín, M. A. (eds.), *Música y cultura urbana*, 243-54, para España; e Illari, *Polychoral Culture*, 1:253-77; y Baker, “Music at Corpus Christi in colonial Cuzco”, *Early Music*, 32/3 (2004), 355-67, para Hispanoamérica.

⁶⁶⁸ *Diario manual*, fol. 58r.

de los altares donde se hacían las estaciones la capilla de música interpretaba la antífona ‘O quam suavis est’ y en el resto del trayecto hasta el altar mayor el ‘Tantum ergo’⁶⁶⁹.

Figura 1.4: Recorrido de la procesión del Corpus Christi en México (elaboración personal a partir de Boyer, “La ciudad de México en 1628”, 473; *Atlas de la ciudad de México*, 81; y ACCMM, AC y Correspondencia). Véase también la Figura 1.5.



6.1.2. Participaciones en las fundaciones

Gracias a la Tabla 1.19 sabemos que el cómputo aproximado del total de días que la capilla catedralicia tenía asistencias obligadas en días ordinarios era de 275. Sin embargo, ésta no era la cifra real de participaciones. Para tener una visión completa de la actividad de la capilla a lo largo del año, a este cargado calendario de fiestas ordinarias habría que añadir los aniversarios y fundaciones particulares que implicaban

⁶⁶⁹ Para ampliar la información sobre esta ceremonia en México, véase Civeira Taboada, “La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de México durante el siglo XVI”, *Estudios Históricos*, 10 (1979), 3-10; y Curcio-Nagy, “Giants and Gypsies: Corpus Christi in Colonial Mexico City”, en Beezley, Martin y French (eds.), *Rituals of rule, rituals of resistance*, 1-26.

la asistencia de la capilla. Los aniversarios tuvieron una amplia repercusión en el ámbito religioso de la catedral, ya que por medio de ellos los fundadores esperaban obtener un beneficio espiritual, acelerando el tránsito de sus almas desde el Purgatorio al cielo. Sin embargo, no menos importante fue su impacto en la esfera económica, ya que estas obras piadosas generaron un importante capital y garantizó la manutención de un gran número de clérigos, algunos de ellos músicos⁶⁷⁰.

Resulta sorprendente la poca atención que los aniversarios –ya sea de patronos individuales o de colectivos– han recibido en los estudios musicológicos⁶⁷¹. Una presentación exhaustiva de los aniversarios con participación musical durante sus tres siglos de historia excedería los límites de este estudio⁶⁷². Aquí interesa destacar que en la Catedral de México su número, a mediados del siglo XVIII, las funciones anuales de aniversario ascendían a 204, la mayoría de las cuales (161) eran de patronazgo privado⁶⁷³. De las restantes, el patrón era el propio Cabildo y todas ellas eran gestionadas por una dependencia capitular creada al efecto dirigida por el llamado administrador de aniversarios, capellanías y obras pías. La vida de algunos de estos aniversarios fue efímera y duró hasta que hubo capital para su sostenimiento; en cambio, otros aniversarios tenían una base económica mucho más sólida al depender no sólo de la aportación de un capital efectivo o mediante crédito, sino del dinero rentado por los bienes inmuebles⁶⁷⁴.

⁶⁷⁰ Para un estudio de los aniversarios novohispanos, en tanto que instituciones, son fundamentales las monografías de Bechtloff, *Las cofradías en Michoacán durante la época de la colonia*; y Wobeser, *Vida eterna y preocupaciones terrenales*.

⁶⁷¹ En el caso de las catedrales, el tema sólo ha sido tratado por Marín, M. A., *Music on the margin*, 182-85; Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:294-95; y Davies, *The Italianized Frontier*, 2:368-79.

⁶⁷² La sección final del *Diario manual*, fols. 120v-207v, recoge las fundaciones, capellanías y obras pías activas en la Catedral de México. Las escrituras originales de fundación se conservan en los treinta y nueve volúmenes y cuatro cajas depositados en la serie de Aniversarios del archivo catedralicio.

⁶⁷³ Entre los fundadores se cuentan algunas dignidades del Cabildo (varios deanes, chantres y maestrescuelas como Juan de Salcedo, Alonso Ramírez de Prado, Juan Díez de la Barrera, Simón Beltrán Esteban de Alzate, Manuel de Escalante), arzobispos (como Juan Pérez de la Serna y Juan Antonio Vizarrón; también el obispo de Cuba Nicolás de Torres) y personajes adinerados de la sociedad civil, desde poderosos capitanes (Pedro de Torres Rivera y Juan de Chavarría Valero) y caballeros (José de Reyes Lagarcha, de la orden de Santiago), hasta ciudadanos de menores recursos; también tenían aniversarios el virrey, el Ayuntamiento y varias cofradías y gremios de la ciudad.

⁶⁷⁴ Una clara explicación del funcionamiento económico y la administración de los capitales de las fundaciones aparece en Wobeser, *Vida eterna y preocupaciones terrenales*, 29-61. El aniversario fundado por el deán Juan de Salcedo en 1622 seguía activo a mediados del siglo XVIII; véase ACCMM, AC-7, fols. 224r-v, 9-IX-1622.

No todos estos aniversarios implicaban la asistencia de la capilla de música, y cuando lo hacía no tenía que asistir necesariamente al completo⁶⁷⁵. De hecho, tres de cada cuatro funciones de aniversario contenían misas rezadas o misas en canto llano a cargo de los capellanes o del sochantre⁶⁷⁶. Sólo las fundaciones mejor dotadas incluían la música como elemento solemnizador y se desarrollaban durante el propio oficio, fundamentalmente en maitines y vísperas. Aunque cada fundación tenía sus propias particularidades, muchas implicaban repiques de campanas y un sermón o una procesión dentro de la iglesia, por lo que era necesario pagar también a otros ministros de la Catedral además de a los capellanes (predicador, sacristán, pertiguero, apuntador, maestro de ceremonias, acólitos, organista, capilla de música, etc.). En algunas no sólo se reseña el pago a la capilla, sino que también se incluye una partida adicional para el maestro de capilla por los nuevos villancicos compuestos para la ocasión⁶⁷⁷. La renta anual destinada a las fundaciones oscilaba entre los seiscientos y los 30 pesos, y la cantidad percibida por la capilla entre los 100 y los 10 pesos.

Si a las 275 asistencias a cultos ordinarios se suman las aproximadamente cincuenta a las que la capilla estaba obligada a asistir por aniversarios cada año, resultan un total de más de 325 asistencias anuales, es decir, unas veintisiete asistencias al mes, de lo que se desprende que, a mediados del siglo XVIII, raro era el día que los músicos de la Catedral no tenían que participar en algún culto catedralicio, ya fuera ordinario o de aniversario⁶⁷⁸.

⁶⁷⁵ Así, la fundación de una misa dotada por el chantre Leonardo Terralla para el 24 de diciembre indicaba que la capilla “se ha de componer solo de instrumentos de viento y los contrabajos con los músicos de voz”; ACCMM, Acuerdos de Cabildo, Legajo 4, sf.

⁶⁷⁶ En este tipo de fundaciones recibían dinero el oficiante de la misa, el responsable del Evangelio, el de la Epístola y la fábrica espiritual; lo sobrante se lo repartían entre los capitulares asistentes.

⁶⁷⁷ Los aniversarios instituidos por Juan Díez de la Barrera (el día de la Ascensión), Simón Beltrán Esteban de Alzate (San Pedro), García de Legazpi (Natividad de Nuestra Señora), Juan de Chavarría Valero (Concepción) y el capitán Pedro López de Covarrubias (Virgen de Guadalupe) implicaban la composición de nuevos villancicos cada año. También he documentado casos como el del maestrescuela Francisco Rodríguez Navariño, quien prescribió que en su aniversario, a celebrar día de la Santísima Trinidad, “no ha de haber villancico ni instrumento, más que el órgano, con que se ha de cantar dicho Símbolo en canto llano con la mayor solemnidad”; véase *Diario manual*, fol. 138v.

⁶⁷⁸ Este número de asistencias es superior al de veintidós que Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:296, calculó para la catedral gaditana.

6.1.3. Participaciones en los cultos extraordinarios

La actividad musical de la capilla dentro de la Catedral quedaría incompleta si no se considerasen las actividades no previstas en el ceremonial ordinario y que, pese a no estar sujetas a una periodicidad determinada, eran muy numerosas y tenían gran impacto. Es complicado estimar el número total de fiestas extraordinarias en la Catedral de México que, como primer templo de Nueva España, tenía el carácter de capilla “oficial” de la ciudad y, por tanto, participaba en las ceremonias más importantes del virreinato. Los cultos extraordinarios que requerían presencia de la capilla catedralicia eran de varios tipos: rogativas y de acción de gracias, fiestas de consagración de la Catedral, cultos relacionados con las autoridades religiosas y civiles locales y con los acontecimientos destacados de la corona española. A lo largo del período virreinal existieron numerosísimas celebraciones especiales cuya simple enumeración sería demasiado prolija, por lo que únicamente destacaré aspectos de algunas de ellas, insertando la intervención de la capilla en el complejo entramado ceremonial.

Al igual que ocurre con los aniversarios, la capilla no asistía a todas las celebraciones extraordinarias, pero sí a las más importantes. A partir de una relación de méritos de la propia capilla elaborada en 1768 y de otra documentación consultada he elaborado la Tabla 1.20, en la que intento sistematizar las asistencias de la capilla a este tipo de cultos no sujetos a una periodicidad.

Tabla 1.20: Participaciones de la capilla catedralicia en cultos extraordinarios (ACMM, AC y Acuerdos de Cabildo, Legajo 4, sin foliar, 6-XII-1768, APÉNDICE 1, D67).

<i>Acontecimiento</i>	<i>Participación de la capilla</i>
Cumpleaños del rey y los príncipes	Misa solemne con ‘Te Deum’ y ‘Salve’
Recepción de noticias de España y deseo de salud del rey	Misa de acción de gracias
Juras y proclamaciones del rey, nacimientos de príncipes, bodas reales y otras funciones semejantes	Misa de acción de gracias o misa de pontifical y composición de alguna obra nueva por el maestro de capilla
Exequias del rey, la reina y los príncipes	Solemnización musical de dichas funciones
Exequias del virrey, virreina e hijos	Solemnización musical de dichas funciones primero con el canto de una misa en la capilla del Palacio Real y después en la propia Catedral.
Exequias de los oidores de la Real Audiencia, alcaldes, fiscales y sus mujeres	Solemnización musical de dichas funciones
Exequias de los canónigos de la Catedral	Vigilia y misa solemne
Novenario por alguna necesidad pública como falta de agua	Procesiones de ida y vuelta y las misas a lo largo de nueve días con instrumentos o con menor solemnidad según el rito
Novenario por el regreso de la flota a España	Misa por la mañana y Salve por la tarde que se cantan a Nuestra Señora de los Remedios (en tiempo de guerra, la ‘Salve’ se ha cantado seis meses, un año e incluso más todas las tardes)
Recepción y exequias de arzobispos	Solemnización de dichas funciones
Traslado de reliquias y de imágenes	Solemnización de dichas funciones
Jubileos	Solemnización de dichas funciones
Beatificación o consagración de un nuevo santo	Solemnización de dichas funciones
Coronación y exequias de los sumos pontífices	Solemnización de dichas funciones

De la lectura de esta Tabla se desprende el evidente papel de la capilla catedralicia como capilla del rey en Nueva España, con unas funciones análogas a las de la Real Capilla madrileña. La asistencia por obligación y sin “estipendio alguno” a las funciones regias enfatiza la implicación política y propagandística de la capilla catedralicia en estos cultos extraordinarios de la monarquía española en Indias. En este sentido, la Catedral de México fue una institución peculiar, ya que su colectivo de músicos funcionó no sólo como capilla catedralicia, sino también como capilla real, asumiendo un rango que no tenían las restantes capillas catedralicias. De muchas de estas celebraciones han quedado crónicas o descripciones literarias más o menos detalladas –algunas impresas y otras manuscritas– en las que la música, siempre oficiada por la capilla catedralicia, es tan sólo un elemento más de un complejo espectáculo que aúna variadas manifestaciones artísticas⁶⁷⁹. La participación de la

⁶⁷⁹ Para un repaso de las casi quinientas crónicas festivas impresas de la ciudad de México, véase Solano, “Fiestas en la ciudad de México: estudio historiográfico”, *Ciudades hispanoamericanas y pueblos de*

capilla casi siempre es descrita de forma convencional, centrándose más en la reseña de los elementos figurativos como catafalcos y arcos triunfales⁶⁸⁰.

Las fiestas oficiales novohispanas siguen la estructura y los elementos de la fiesta hispana, si bien con algunas variantes debidas a la introducción de elementos prehispánicos⁶⁸¹. Por ello, el Cabildo catedralicio y su capilla de música no podía faltar en los festejos relacionados con autoridades locales, como la recepción de arzobispos y virreyes. La celebración de estas fiestas quedaba regulada en el ceremonial catedralicio y cada una de ellas era distinta en función del rango de la autoridad y el motivo de su celebración⁶⁸². Desde el punto de vista musical frecuentemente se alude a la interpretación del ‘Te Deum’, varias obras en romance, antífonas y una loa o pieza de teatro musical. Como ejemplo, ante el nombramiento del Arzobispo García Guerra como Virrey en 1611 se requirió al maestro de capilla Juan Hernández para que, además del citado himno de acción de gracias, interpretase con la capilla una o dos

indios, 247-309. El número real de fiestas debió ser mucho mayor, ya que la tradición de imprimir las crónicas comenzó a principios del siglo XVII, permaneciendo manuscritas casi todas las del siglo XVI. Algunas de fiestas manuscritas del siglo XVIII aparecen recogidas en dos ceremoniales que he podido consultar: AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 188, Expediente 39, 58 fols. (1785), “Ceremonial No. 21” (descripción teórica de cómo debían hacerse las ceremonias); y ACCMM, Ordo, Libro 5 (junto a la descripción teórica incluye algunos ejemplos concretos como las exequias del Papa Benedicto XIV, del Virrey Bucareli, del Arzobispo Rubio o el recibimiento del Arzobispo Lorenzana).

⁶⁸⁰ Sirva de ejemplo la descripción de la fiesta de colocación de una cruz por el Arzobispo Juan de Mañozca en el cementerio de la Catedral en 1648, durante la cual la “diestra y numerosa capilla” cantó la rogativa “en acento tierno y devoto”; casi siempre, lo hacía con “solemnidad” (ACCMM, Fábrica material, Libro 16, fol. 12, 1668). En otras ocasiones se precisan las piezas interpretadas por sus títulos y, más excepcionalmente, por sus autores. La crónica de la muerte del Arzobispo José Lanciego señala que “la capilla, que antes había venido cantando el himno ‘Pange lingua’ volvió cantando las letanías de los Santos [...] la vigilia y después la misa [...]”; ACCMM, AC-31, fol. 75v-81r, 16-I-1728. Poco después, con motivo de la muerte del Arzobispo Rubio Salinas se encargó “la composición de la música al primer maestro de la iglesia don Ignacio de Jerusalem bastante acreditado por la excelencia de las muchas suyas que corren con el mayor aprecio [...]”; véase ACCMM, el ejemplar de la crónica de 1766 encuadernado en AC-47, fol. 69 del impreso. Otro caso excepcional es la conocida crónica de Francisco Cervantes de Salazar, que cita varias obras de Cristóbal de Morales y Lázaro del Álamo; véase Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territory*, 200-3.

⁶⁸¹ Mínguez, “Arte, espectáculo y poder en la fiesta novohispana”, en Pérez Martínez (ed.), *México en fiesta*, 318-19. Véase también Gonzalbo Aizpuru, “Las fiestas novohispanas: espectáculo y ejemplo”, *Mexican Studies*, 9/1 (1993), 19-45.

⁶⁸² ACCMM, Ordo, Libro 5, recoge cómo se debía celebrar la recepción de un virrey y las fiestas con concurrencia de Virrey y Real Audiencia.

chansonetas⁶⁸³. Cuando en 1743 se recibió al Virrey Conde de Fuencalara se interpretó también el ‘Te Deum’ y, a continuación, los infantes

en conformidad de la costumbre le echaron una loa de poco más de un cuarto de hora entre dos que fueron don Juan de Dios Hidalgo y don Ignacio Espinavarró, acompañados de la música que también cantaron cuatro niños que fueron don Ciprián de Aguilera, don Joaquín Pacheco, don Baltasar Monroy y don Clemente León, en cuyo intermedio le quitaron las espuelas a su Excelencia los dos colegiales más antiguos que fueron don Martín y don Nicolás Vázquez⁶⁸⁴.

Junto a la recepción de las autoridades locales, las fiestas desarrolladas con más boato y esplendor eran las funciones regias, debido en parte a la importancia del Real Patronato de la corona en el Nuevo Mundo⁶⁸⁵. Tal y como han señalado diferentes estudiosos de la fiesta hispanoamericana, las celebraciones regias en América alcanzaron mayor importancia política que en la propia Península, ya que la ausencia física permanente del rey en sus colonias americanas era suplida mediante imágenes en las fiestas que inundaban el espacio público de las ciudades. A través de estas fiestas regias se legitima el discurso colonial, se refuerza la estabilidad del trono con un

⁶⁸³ Véase ACCMM, AC-5, fols. 234v-235r, 18-V-1611. Cuatro años antes el Cabildo encargó al mismo Hernández que compusiese “letras nuevas” para el recibimiento del virrey Luis de Velasco (AC-5, fol. 47v, 10-VII-1607). Diversos inventarios mexicanos recogen varias piezas compuestas por maestros locales para las autoridades (Inventario mexicano de 1589, APÉNDICE 1, D7, [150, 186-187, 232]; inventario poblano de 1718, APÉNDICE 1, D42, [1115-1116]; inventario mexicano de ca. 1770-74, APÉNDICE 1, D73, [295]; e inventario mexicano de 1793, APÉNDICE 1, D91, [782]). Sí se han conservado las chansonetas compuestas en Puebla para la recepción del Virrey Fernández de Córdoba; véase Tello, “El repertorio para el recibimiento del virrey don Diego Fernández de Cordova en el Cancionero Musical de Gaspar Fernandes”, *Discanto. Ensayos de Investigación Musical*, 1 (2005), 37-49. Además de para recibir a las autoridades de la ciudad, también podían componerse nuevas obras con motivo de la toma de posesión de un nuevo chantre como ocurrió con Ignacio de la Rocha, para quien Jerusalem compuso el villancico ‘Con sonoros ecos’ en 1766 (MEX-Mc, leg. Cc2).

⁶⁸⁴ ACCMM, AC-36, fols. 142v-144r, 16-I-1743. Tal y como indica la relación de méritos de la capilla de 1768 era frecuente componer alguna nueva obra para las juras y proclamaciones de reyes (APÉNDICE 1, D67). Sobre la loa en el ámbito hispánico, véase AA.VV.; “Loa”, *DMEH*, 6:970-72; e Irving, “Musical politics of empire: the loa in 18th-century Manila”, *Early Music*, 32/3 (2004), 384-402.

⁶⁸⁵ En virtud de ese Real Patronato la esposa de Carlos II solicitó al Cabildo catedralicio que no innovase en las fiestas regias y que la misa de acción de gracias la cante el deán de la Catedral o la dignidad más inmediata pero no un canónigo cualquiera; véase la transcripción de la Real Cédula en ACCMM, AC-18, fols. 165v-166r, 9-VI-1671.

programa arquitectónico, iconográfico y musical de gran simbolismo y, en definitiva, se estrechan los lazos de unión entre la monarquía y los pobladores novohispanos⁶⁸⁶.

Tanto las proclamaciones como las exequias tenían un soporte estructural en la arquitectura efímera de arcos triunfales y catafalcos funerarios respectivamente y podían ir acompañados de repique general⁶⁸⁷, procesión, luminarias (iluminación artificial) y toros en la Plazuela del Volador⁶⁸⁸. Los actos festivos producidos con motivo de la muerte fueron muy abundantes; su ceremonial se mantuvo prácticamente inalterado, no faltaba el sermón panegírico alabando las virtudes del difunto y una solemne misa y oficio de difuntos. Sin embargo, la monumentalidad de los túmulos y la participación de los estamentos sociales fueron en aumento. Muchos de los catafalcos construidos para las exequias de reyes, reinas, príncipes, virreyes y arzobispos se levantaron en el interior de la Catedral de México y de algunos de ellos se han conservado grabados⁶⁸⁹. Como dato significativo de la importancia de las exequias en el México virreinal, se puede decir que la mayoría de las aproximadamente quinientas crónicas festivas que se publicaron eran de temática mortuoria⁶⁹⁰.

⁶⁸⁶ Como consecuencia de esta lejanía geográfica del rey se refuerza extraordinariamente la figura del virrey como representante supremo y *alter ego* del primero; véase Mínguez, “Arte, espectáculo y poder en la fiesta novohispana”, 323-26. Este mismo autor ha estudiado los programas simbólicos de las fiestas a través de los elementos figurativos en *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, mientras que Cruz Cabrera, *Patrimonio arquitectónico y urbano en Baeza*, se ha centrado en la arquitectura efímera. A diferencia de las exequias, desarrolladas con gran solemnidad desde el inicio del período virreinal, las proclamaciones y juras fueron especialmente potenciadas a partir del siglo XVIII con la llegada de los Borbones. Sobre el papel de la música como elemento propagandístico de las proclamaciones reales, véase Torre Molina, *Música y Ceremonial en las Fiestas Reales de Proclamación*, 1:305-404; este trabajo incluye además referencias a la fiesta de proclamación de Fernando VII en Oaxaca.

⁶⁸⁷ Existía una normativa concreta en la Catedral de México para el repique el día de la jura; véase AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, Caja 193, Expediente 98, sf.

⁶⁸⁸ Los acontecimientos urbanos más importantes de México no se concentraban exclusivamente en la Plaza Mayor como en otras ciudades hispanoamericanas; había otros dos espacios ligados a lo público: la Plazuela del Volador, donde tenían lugar las corridas de toros, y la Plaza de Santo Domingo, donde se celebraban los autos de fe.

⁶⁸⁹ Una de las más completas y espectaculares es la que describió Isidro Sariñana con motivo de la muerte de Felipe IV y titulada *Llanto del Occidente en el ocaso del más claro Sol de la España* [...] (México, 1666). El túmulo funerario colocado en el interior de la Catedral de México alcanzó una altura de casi treinta metros; véase Morales Folguera, “La fiesta barroca y el arte efímero en el Virreinato de Nueva España”, *Apotheca. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba*, 6 (1986), 11-12; y Toussaint, *La Catedral de México*, [57].

⁶⁹⁰ Véase Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*. El total de crónicas exequiales es de 172, véase Solano, “Fiestas en la ciudad de México: estudio historiográfico”, 252. En el Capítulo V explico la reconstrucción del oficio de difuntos en la Catedral de México, incluida como APÉNDICE 2.

Finalmente, hubo también un gran número de funciones extraordinarias por rogativas contra el fuego, la epidemia, los terremotos, la sequía, las crisis agrícolas o la enfermedad a la que también asistía la capilla y que completaban una agenda de actuaciones realmente apretada. De nuevo los cronistas de sucesos locales constituyen una fuente de información privilegiada⁶⁹¹. Contra las inundaciones, que siempre amenazaron a la ciudad de México, se hacían misas polifónicas y procesiones con rogativas al santo de los milagros, San Gregorio Taumaturgo. En caso contrario, cuando había falta de agua, se hacía lo propio en otras tres festividades, San Isidro Labrador, San Primitivo y la Virgen de los Remedios. Las rogativas más espectaculares y de mayor participación musical se realizaron en honor de esta última, cuya imagen era trasladada desde su santuario a las afueras de la ciudad hasta la Catedral. Una vez que la imagen llegaba a la Catedral se iniciaba el novenario con misas en las que participaba la capilla. A veces era la propia capilla la que se desplazaba en carrozas al santuario⁶⁹².

6.2. La proyección urbana de la capilla: colaboraciones con otras instituciones

Por si la capilla catedralicia no tuviese suficiente con los tres tipos de actuaciones descritas, había toda una serie de iglesias, instituciones y particulares de la ciudad que reclamaban sus servicios. Muchas de estas instituciones contaban con infraestructura musical propia (un organista y un número variable de coristas), pero en determinadas solemnidades, bien repetidas anualmente o bien extraordinarias, solicitaban la colaboración de la capilla catedralicia. En una ciudad como México, cuya población superó los cien mil habitantes a finales del siglo XVIII, los músicos catedralicios tenían un mercado potencialmente enorme, ya que además de la Catedral, había casi 200 instituciones religiosas y cofradías, eventuales demandantes de sus

⁶⁹¹ Entre los cronistas más útiles destacan Gregorio Guijo, Antonio Robles y Agustín de Ventacurt para el siglo XVII, y Juan Manuel de San Vicente, Juan de Viera y José Manuel Castro Santa-Anna para el XVIII.

⁶⁹² Véase ACCMM, AC-14, fol. 20v, 10-V-1661; AC-36, fol. 70r, 29-V-1742; fol. 180v, 7-VI-1743; y AC-37, fol. 44v, 5-VI-1744. Sobre la participación de la capilla en la festividad de la Virgen de los Remedios, véase ACCMM, AC-8, fol. 203v, 14-XI-1628; AC-13, fols. 155r-v, 19-VI-1657; AC-27, fol. 92v, 11-IX-1711; y AC-35, fol. 263v, 6-VI-1741.

servicios⁶⁹³. Por ello no es extraño que las referencias a estas salidas de la capilla sean muy abundantes durante el período virreinal, especialmente durante el proceso expansivo de la ciudad en el siglo XVIII.

Estas actividades exteriores permiten analizar la colaboración e interdependencia entre instituciones, la proyección exterior de la capilla de música fuera de la Catedral y los conflictos de competencias entre las diferentes capillas existentes en la ciudad, unas adscritas a instituciones y otras independientes. Por otro lado, al estudiar los desplazamientos de la capilla se rompe la rígida visión de la capilla como colectivo encerrado dentro de los muros catedralicios y aislado del entorno urbano del que formaba parte. En esta sección se analizará la normativa que regía estas actuaciones y se expondrán algunos ejemplos representativos que serán contextualizados con lo ocurrido en otras ciudades⁶⁹⁴.

6.2.1. Normativa aplicable a los desplazamientos exteriores

Al igual que ocurrió en las catedrales peninsulares, las salidas de la capilla a funciones fuera de la Catedral generaron una importante problemática ya que, con su ausencia, el servicio musical catedralicio no quedaba lo suficientemente atendido. Los avisos, amenazas y prohibiciones del Cabildo a los músicos para que no abandonasen la Catedral sin el preceptivo permiso fueron sistemáticos –sobre todo en Semana Santa–, de tal forma que su enumeración resultaría muy extensa⁶⁹⁵. Un acuerdo de 1646 resume claramente la posición del Cabildo: los canónigos eran conscientes de que los ingresos que los músicos obtenían a través de estas salidas, denominados obvenciones, eran tan

⁶⁹³ En el censo de Floridablanca de 1787, la ciudad de México –con sus 110.000 habitantes– ocuparía la tercera posición tras Madrid (156.648) y Barcelona (130.114). Véase Marín, M. A., *Music on the margin*, 343; y Miño Grijalva, “El censo de la ciudad de México de 1790”, *Historia Mexicana*, 41/4 (1992), 666.

⁶⁹⁴ Uno de los primeros en subrayar enfáticamente la importancia de estos desplazamientos y sus implicaciones económicas fue Ruiz Jiménez, *La Colegiata del Salvador*, 1:357-77; y, del mismo autor, “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento 'extravagante' y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”, *AnM*, 52 (1997), 39-75. Posteriormente se han ocupado del tema otros estudiosos como Marín, M. A., *Music on the margin*, 153-56, 185-87 y especialmente 197-214; Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:246-91; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:300-3, entre otros.

⁶⁹⁵ Al margen de las numerosas referencias a este asunto en las Actas Capitulares, resulta curioso el aviso que el Cabildo dio mediante un edicto en la Semana Santa de 1677; véase ACCMM, Edictos, Caja 1, Expediente 61, 6-IV-1677. Con frecuencia, el Cabildo se refirió a estas salidas irregulares con expresiones como ‘conchavas’ o salidas ‘de capote’.

importantes para su sostenimiento como la renta que les asignaba el propio Cabildo⁶⁹⁶. Dicho en otras palabras, la escasa renta que los músicos tenían en la Catedral obligaba al Cabildo a ser condescendientes con las salidas,

pues es cosa asentada que por sólo el salario [de la fábrica catedralicia] ninguno pudiera servir ni asistir en la capilla, de donde consecuentemente nace el aliviar a la fábrica que tan necesitada se halla y quitándoles a los músicos esta ayuda de costa en las obvenciones sería forzoso se les añadiese nueva más renta⁶⁹⁷.

Tras fracasar en su intento imposible de erradicarlas, el Cabildo decidió proceder a su regulación de la forma menos perjudicial posible para los intereses de la Catedral. Desde poco antes de 1620 el Cabildo comenzó a dictar autos para ejercer un control más riguroso sobre estos desplazamientos, creando un corpus normativo que fue paulatinamente aumentado, y que alcanzó su formulación definitiva en 1758. La importancia de esta normativa fue tal que el Cabildo la sistematizó en veinticuatro puntos y decidió imprimirla como apéndice final de la *Tabla de las assistencias* (1758) “para que llegue a noticia de todos y ninguno alegue ignorancia”. La reglamentación aparece resumida en el siguiente cuadro (Tabla 1.21).

⁶⁹⁶ En sentido estricto, las obvenciones eran todos los ingresos extra que los músicos obtenían al margen de su sueldo.

⁶⁹⁷ ACCMM, AC-10, fols. 548r-v, 6-XI-1646.

Tabla 1.21: Régimen general de funcionamiento de la capilla para las salidas a mediados del siglo XVIII (ACCMM, AC, Correspondencia, Fábrica material, leg. 2; y *Tabla de las assistencias*, fols. 52-59)

Normas generales	<p>Los músicos no podrán asistir a funciones de fuera sin licencia del Cabildo o de lo contrario serían multados.</p> <p>En caso de obtener permiso del Cabildo, los músicos deberán dividirse en tandas y dejar adecuadamente cubiertos los servicios de la Catedral⁶⁹⁸.</p> <p>Habiendo simultaneidad de funciones y falta de personal musical se avisará primero a los músicos jubilados, después a otros ministros de la iglesia hábiles en música (capellanes, acólitos, mozos, etc.) y finalmente a músicos convidados de fuera, que “no puedan ser menos que españoles, personas decentes y honradas que merezcan acompañarse con la capilla”.</p> <p>Habrà un Administrador de la Capilla y un Libro de Obvenciones donde se anotarán los asistentes a estas funciones y el dinero recibido⁶⁹⁹.</p> <p>La Capilla no podrá hacer funciones gratuitamente si no se ha acordado con anterioridad en Junta de Capilla. Tampoco podrá otorgar escritura de obligación perpetua sin licencia del Arzobispo y del Cabildo.</p> <p>Cada músico tendrá obligación de llevar sus propios papeles de música siempre que se lo requieran. Deberá llevar puesto el traje con el que viene al coro, asistir a la función de principio a fin y obedecer en todo momento al maestro de capilla.</p>
Sobre el Administrador	<p>Será elegido en Junta de Capilla, presidida por el secretario capitular y el chanfre, por los músicos de la capilla, incluidos los jubilados y enfermos. Podrá ser cualquier músico salvo el maestro de capilla. Ha de obligarse a una gestión transparente, a realizar los pagos correspondientes a la fábrica espiritual, la Congregación de la Antigua y los músicos de la capilla y deberá otorgar hipoteca de sus bienes y un fiador por valor de 500 pesos. En su ausencia o enfermedad podrá nombrar a otros miembros de la capilla o ministro de la iglesia para que haga sus funciones⁷⁰⁰.</p> <p>Se ocupará de concertar las salidas de la capilla a funciones exteriores velando por sus intereses, siendo la única persona con capacidad legal de representar a la capilla como colectivo. Los músicos podrán proponer determinadas assistencias al Administrador pero nadie podrá interferir ni mezclarse en su tarea.</p> <p>Entregará al Contador el dinero recibido por cada función acompañado de un documento donde se hará constar la lista de los músicos asistentes y ausentes. Esta información será registrada por el Contador en el Libro de las Obvenciones, que siempre estará en la Contaduría.</p> <p>Será el responsable de la división de la capilla en tres o cuatro tandas y de avisar a jubilados, ministros y músicos de afuera en caso de que fuese necesario. Asimismo pedirá por escrito al maestro de capilla los papeles e instrumentos necesarios para la</p>

⁶⁹⁸ Durante el siglo XVI y gran parte del siglo XVII la capilla no podía dividirse sino que debía asistir al completo y con el maestro de capilla (ACCMM, AC-13, fol. 322r, 26-VIII-1659). Con el paso del tiempo y dada la simultaneidad de funciones, la capilla se vio obligada a dividirse en tandas.

⁶⁹⁹ Las primeras referencias al Libro de las Obvenciones datan de finales de la década de 1610; en aquel momento, era el propio maestro de capilla el que se ocupaba de su regulación, si bien en 1623 se le indicó que entregase el Libro a otra persona (ACCMM, AC-7, fol. 286r, 31-X-1623). Después el Libro pasó por manos de diferentes administradores hasta que en 1733 el maestro Sumaya propuso ser él mismo quien se encargase de ser administrador, repartiéndose la cantidad de un peso que éste recibía entre los músicos (ACCMM, AC-32, fol. 206r-v, 22-IV-1733).

⁷⁰⁰ Por lo general los administradores solían ser renovados, permaneciendo en el cargo varios años, tal y como ocurrió con Juan de Ortega (administrador entre 1632 y 1661), Francisco Martínez de Cepeda (1661-67), Pedro Calderón (1667-75), Marcos Romero (1675-1707), Gerónimo de Gárate (1707-ca. 1725), Juan de Salibe (1725-33). Tras Sumaya (1733-39) fueron administradores Francisco del Castillo (1741-45), Miguel Macías (1745), Francisco Pedrosa (1746-49), Martín Vázquez (1749-52). En la segunda mitad del siglo XVIII fueron administradores José González, Gabriel de Aguilar y Juan Baptista del Águila.

	función. Deberá tratar con cortesía a todo el que viniere a realizar contratos, procurando complacerle en la medida de lo posible y fijando una cantidad acorde al trabajo y a la distancia del lugar. Dicha cantidad ha de fijarse con anterioridad a la función.
Sobre el Contador	Se ocupará de dar al Administrador de la Capilla una hoja suelta que es copia de la distribución asentada en el Libro de las Obvenciones para que pague a los músicos. Calculará el reparto del dinero de cada obvención entre la fábrica espiritual, la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua y los músicos asistentes.
Mozo	Siguiendo las instrucciones del Administrador, se ocupará de avisar un día antes a cada músico personalmente de la función, su hora y otras circunstancias.
Reparto del dinero	La cuenta dada por el Administrador será revisada anualmente en la Junta de Capilla por varios sujetos que deberán dar razón al Contador. El dinero de cada asistencia será dividido entre la fábrica espiritual, Congregación de Nuestra Señora de la Antigua y músicos de la capilla ⁷⁰¹ . El reparto del dinero se hará entre todos los músicos catedralicios, asistiesen o no a las funciones exteriores, estuviesen jubilados o en activo. El pago se efectuará otorgando una cantidad proporcional al salario de cada músico, de modo que los que más salario tienen reciban también más dinero por estas funciones. En diversas ocasiones se propuso que se asignase una cantidad fija a cada músico por cada asistencia al margen de su sueldo, siguiendo una costumbre de “todas las catedrales así de Europa como de este Reino” ⁷⁰² .
Todos los músicos deberán cumplir esta normativa bajo multa de 50 pesos la primera vez que se viole, pérdida de la mitad del salario que goza de la Catedral la segunda vez y despido de la plaza que obtuviese en tercera ocasión ⁷⁰³ .	

Una comparación de la normativa mexicana con otras similares conocidas en la Península Ibérica pone de manifiesto su semejanza, tal y como ocurre con las normativas de la Catedral de Toledo o de la Capilla Real de Granada, conexiones muy relevantes en el caso granadino al tratarse de una institución de patronato regio. La legislación de la Capilla Real, fechada en 1633, contienen numerosos puntos comunes con la mexicana (normas generales, figura del administrador y del contador, etc.), diferenciándose únicamente en la forma de repartir el dinero. Lo mismo puede decirse

⁷⁰¹ En 1619 se decretó que la fábrica debía recibir 3 pesos por cada obvención de la capilla; véase ACCMM, AC-6, fol. 144v, 10-IX-1619.

⁷⁰² ACCMM, AC-39, fol. 388v, 6-III-1749. Las quejas en relación a cómo debía repartirse el dinero fueron sistemáticas. En 1681, por ejemplo, había músicos que ganaban en obvenciones una proporción mayor que la de sus salarios y otros que las ganaban en proporción menor; véase ACCMM, AC-21, fol. 64v-65v, 28-I-1681. En 1709 y en 1749 los músicos solicitaron que se les asignase una cantidad fija por obvención pero su petición fue desoída (ACCMM, AC-26, fol. 323r, 19-XI-1709; y AC-39, fol. 388v, 6-III-1749). Desde 1794 se arbitró una nueva fórmula: que el maestro ganase al respectivo de 500 pesos, los del primer coro y el primer violín ganasen al respectivo 400 pesos y el resto al respectivo de 300; en las distribuciones donde no hubiese instrumentos ganarian todos por igual (ACCMM, Fábrica material, leg. 3, 18-XI-1794).

⁷⁰³ Las penas fueron cambiando con el paso del tiempo. Así, en 1619, por el primer fraude se multará al músicos con 20 pesos, por el segundo con cuarenta, siendo despedido si lo hace por tercera vez; véase ACCMM, AC-6, fol. 144r, 10-IX-1619.

de la normativa de la Catedral de Toledo, estrictamente contemporánea de la mexicana (1751)⁷⁰⁴. Pese a la claridad de esta normativa, tres seguían siendo los puntos conflictivos: la formalización de contratos por los músicos a espaldas del Administrador (generalmente por menos dinero y con asistencia de músicos de fuera de la Catedral), la elección de los músicos asistentes a estas funciones y el registro sólo de algunas obvenciones y por un importe menor que el real, tal y como ocurrió en 1746. Por otro lado, si el maestro de capilla detectaba una irregularidad y la ponía en conocimiento del Cabildo los músicos afectados se enemistaban con él, tal y como le ocurrió a Jerusalem⁷⁰⁵. La masa documental generada por las obvenciones y los continuos pleitos y reivindicaciones de las partes afectadas se debían a la elevada suma de dinero que se movía en estas funciones al cabo del año. Haciendo una estimación aproximada, en el primer tercio del siglo XVIII las obvenciones suponían la mitad de los ingresos anuales de cada músico⁷⁰⁶.

En la década de 1720 se produjo un importante conflicto entre el entonces administrador, Juan de Salibe, y el maestro Sumaya. En 1727 Salibe indicó al Cabildo que Sumaya quebrantaba sistemáticamente la normativa al concertar funciones a sus espaldas y beneficiar siempre a los mismos músicos, acusaciones a las que el maestro respondió en un extensísimo escrito. Según el administrador, Sumaya había asistido con unos cuantos músicos en el nuevo Convento del Carmen a la profesión de una monja que era hija de un amigo suyo cobrando dinero por ello y perjudicando a la fábrica y al

⁷⁰⁴ Véase Ruiz Jiménez, *La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, 1:366-77; del mismo autor, “Música y devoción en Granada”, 45-47; y Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 80-87 y 528-29. La normativa toledana, frente a lo que se hacía en México, prohibía la práctica de dividir la capilla en tandas, debiendo concurrir al completo.

⁷⁰⁵ En 1746 los contadores se quejaban de que por una obvención de 150 pesos en el Convento de San Jerónimo únicamente se anotaron ochenta y por otra por importe de 25 pesos en Santa Brígida ni siquiera se anotó; véase ACCMM, AC-38, fol. 134r-v, 4-XI-1746. Poco después, siete músicos de la capilla, multados a instancias del maestro Jerusalem, se ensañaron con el maestro, tratándole con menosprecio y provocación; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 1, 1-II-1752.

⁷⁰⁶ Según la plantilla de 1733, el dinero destinado anualmente por la fábrica a la capilla ascendía a 5900 pesos (APÉNDICE 1, D46). Poco antes, en 1720 la capilla ingresaba por concepto de obvenciones casi 3000 pesos distribuidos de la siguiente forma: de la Casa Profesa (asistencias de lunes, jueves, viernes y sábado y la mayoría de domingos del año), 1375 pesos; de la Congregación del Salvador, 400 pesos; del Carmen (asistencia todos los domingos del mes), 100 pesos; de Santo Domingo, 100 pesos; de la Purísima, 200 pesos; de la Buena Muerte, 200 pesos; de dos músicos de la capilla que van al Colegio de las Niñas, 200 pesos; de las Capuchinas 100 pesos; de las misas del aguinaldo de las Capuchinas, otros 60 pesos, de la Santísima Trinidad, 100 pesos; de los Misereres de Santa Teresa, 38 pesos, de la misa del Santísimo, 102 pesos. Véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 3, 25-I-1720.

resto de la capilla. Sumaya se defendió indicando que no había cobrado por ello ni un maravedí e indicó al Cabildo que se trataba de una maniobra maquiavélica por medio de la cual el administrador y otros dos músicos amigos suyos, Diego López y Manuel Portillo, pretendían desprestigiarle⁷⁰⁷. En esa misma política de difamación Salibe persuadió al Cabildo para que suspendiese la paga a los músicos seleccionados por el maestro por su asistencia a las siestas del Santísimo Sacramento, modificando una costumbre inmemorial instituida por el Arzobispo Pérez de la Serna en el primer cuarto del siglo XVII. En el escrito de Sumaya se trasluce que el fondo de la cuestión eran los intereses económicos de Salibe, Sumaya y los músicos partidarios de uno y otro.

El escrito de Sumaya, que refleja la fuerte personalidad del maestro, es además interesante porque en él se explicaba el funcionamiento cotidiano y real de estas actividades exteriores y aclaraba el sentido de un concepto que reaparece frecuentemente en la documentación catedralicia en relación con las salidas de la capilla: las *sangonautlas*. La capilla asistía al completo a todas las funciones superiores a 20 pesos y se dividía en dos para las de entre 10 y 20 pesos; a aquellas funciones inferiores a 10 pesos, que ni siquiera costeaban la media capilla, asistían de forma irregular cuatro o seis músicos y se las denomina *sangonautlas*. Esta práctica estaba prohibida en teoría, pero estaba tan extendida que el propio Sumaya confesó que “si en esta materia hay alguno limpio, téngalo Vuestra Señoría por el más inútil de toda la capilla”, indicando que lo que preocupaba a Salibe y sus compañeros no era que hubiese *sangonautlas*, sino que no pudieran tomar parte de ellas.

Sumaya actuó con gran inteligencia y se llevó al Cabildo a su terreno, citando al final de su escrito las constituciones de la Catedral y los párrafos correspondientes al respeto que todos los músicos deben guardar al maestro de capilla. El conflicto personal llegó al extremo de que el propio Salibe le había declarado que antes que avisarle de una obvención dimitiría de su cargo; Sumaya manifestó que, a causa de esas extorsiones, la capilla había perdido tres entierros en dos meses, lo que a su juicio era increíble ya que “la más triste capilla de indios no hace cosa ni da paso sin que el maestro lo sepa”. Sumaya acabó su escrito solicitando la continuidad de las obvenciones en las siestas del Santísimo Sacramento y el nombramiento de un nuevo administrador. Se trata de un

⁷⁰⁷ Los escritos originales de Salibe y Sumaya aparecen en ACCMM, Correspondencia, Libro 10, sf., sin día-VI-1727 (este último aparece transcrito en APÉNDICE 1, D44).

episodio más en una larga lista de conflictos generados por los servicios exteriores de la capilla.

6.2.2. Actuaciones en la ciudad

Por el carácter de “capilla oficial” de la ciudad, la capilla catedralicia era continuamente requerida por las más diversas instituciones locales, tanto religiosas como civiles, para la celebración de alguna solemnidad especial o bien para determinadas funciones repetidas anualmente. No he podido contabilizar el número total de actuaciones de la capilla catedralicia en otras instituciones de la ciudad a lo largo de los siglos XVII y XVIII, pero las numerosas referencias localizadas únicamente a partir de las Actas Capitulares sugieren que su número debió ser elevado, ya que muchas de estas salidas estaban establecidas consuetudinariamente todos los años. Sirva como ejemplo el caso de la Casa Profesa; a partir de un memorial firmado por varios músicos en 1720 sabemos que sólo en esta institución los músicos catedralicios realizaban unas setenta actuaciones al año. A ellas habría que añadir las colaboraciones anualmente pactadas con otras instituciones, así como las contrataciones puntuales, lo que indica que este número debió ser muy importante⁷⁰⁸. En el siguiente mapa se presentan las principales instituciones religiosas y civiles de la ciudad de México que requirieron puntual o periódicamente los servicios de la capilla catedralicia. El mapa también muestra el itinerario de la procesión del Corpus –el mismo que repetían otras procesiones urbanas–, las principales calzadas de acceso a la ciudad, el Teatro Coliseo, el parían o mercado, el embarcadero y los canales de agua que dieron a esta ciudad un aspecto similar al de la más afamada ciudad europea fundada sobre una laguna, Venecia (Fig. 1.5).

⁷⁰⁸ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 3, 21-I-1720, indica que las asistencias a la Casa Profesa tenían lugar todos los lunes, jueves, viernes, sábados y la mayoría de los domingos del año. A título orientativo, en la Catedral de Sevilla la capilla colaboró con otras instituciones en 350 ocasiones en diez años (1728-1737), lo que arroja una cifra anual de treinta y cinco actuaciones, una cifra manifiestamente menor; véase Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:252.

Figura 1.5: Mapa con las salidas de la capilla catedralicia a otras instituciones de la ciudad durante los siglos XVII y XVIII (elaboración personal a partir de Boyer, “La ciudad de México en 1628”, 473; *Atlas de la ciudad de México*, 81; y ACCMM, AC y Correspondencia).

Clero secular: (1) Catedral; (2) Sagrario.

Parroquias: (3) Santísima Trinidad; (4) Santa Catalina Mártir; (5) Soledad; (6) Santa Veracruz; (7) San Miguel; (8) Loreto; (9) Concepción Cuepopan; (10) Manzanares; (11) Santo Tomás de la Palma; (12) Concepción del Salto del Agua; (13) San José; (14) San Felipe de Jesús.

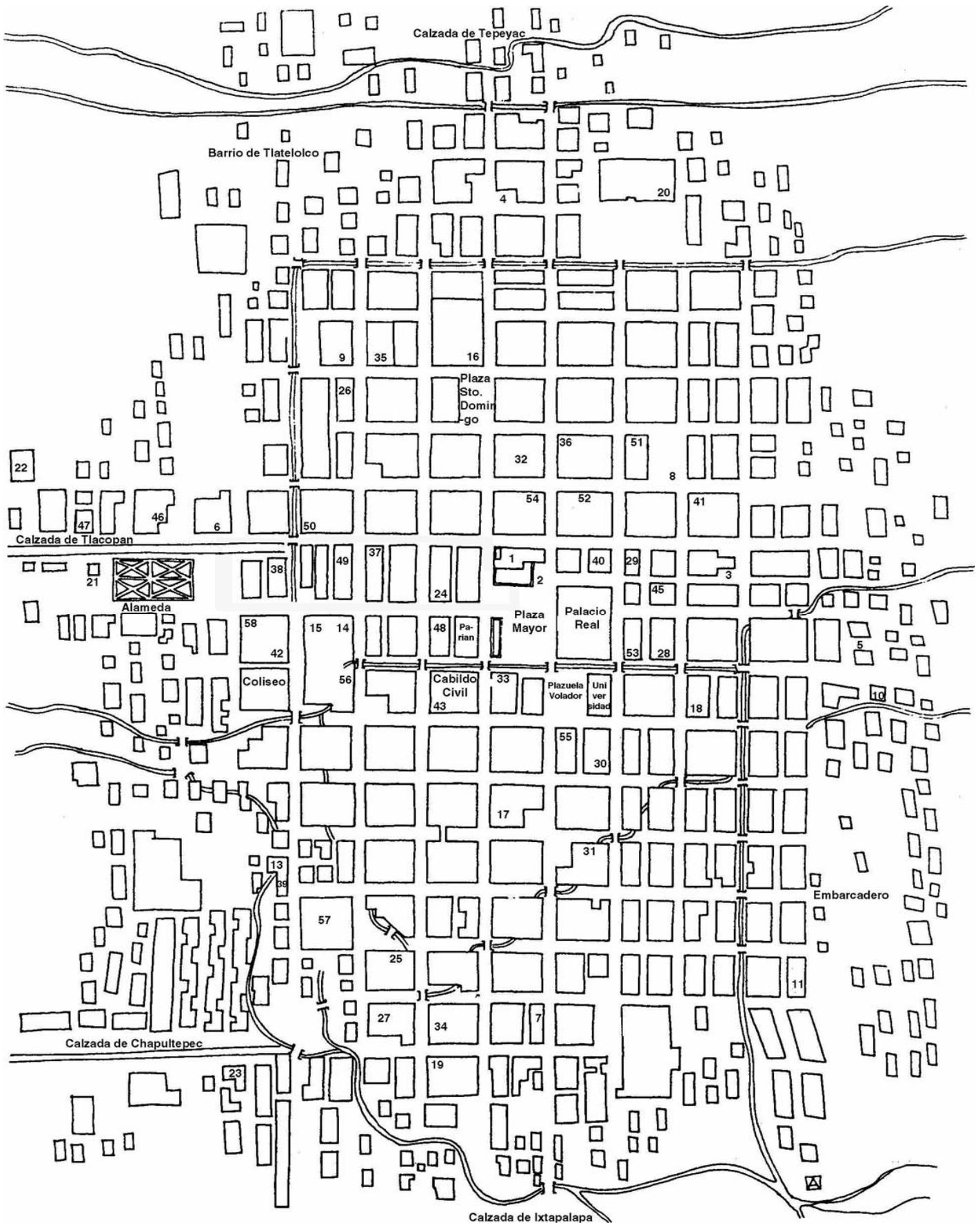
Clero regular

Monasterios de frailes: (15) San Francisco; (16) Santo Domingo, sede del Tribunal del Santo Oficio; (17) San Agustín; (18) La Visitación; (19) Montserrate; (20) El Carmen; (21) San Diego; (22) San Fernando; (23) Belén; (24) La Profesa; (25) San Felipe Neri.

Conventos de monjas: (26) Concepción; (27) Regina Caeli; (28) Jesús María; (29) Santa Inés; (30) Balvanera; (31) San José de Gracia; (32) Encarnación; (33) San Bernardo; (34) San Jerónimo; (35) San Lorenzo; (36) Santa Catalina de Siena; (37) Santa Clara; (38) Santa Isabel; (39) San Juan de la Penitencia; (40) Santa Teresa Antigua; (41) Santa Teresa la Nueva; (42) Santa Brígida; (43) San Felipe de Jesús; (44) Corpus Christi.

Hospitales: (45) Amor de Dios; (46) San Juan de Dios; (47) San Hipólito; (48) Espíritu Santo; (49) Betlemitas; (50) San Andrés.

Colegios: (51) San Pedro y San Pablo; (52) San Ildefonso y San Gregorio; (53) Santa María de Todos los Santos; (54) Cristo; (55) Porta Coeli; (56) Niñas de la Caridad; (57) San Ignacio de Loyola (Vizcaínas); (58) San Juan de Letrán; (59) San Miguel de Belem.



Una ojeada al mapa de instituciones que solicitaron los servicios de la capilla catedralicia pone de manifiesto el dinamismo de la capilla catedralicia y la variedad de entidades patrocinadoras de estas fiestas, tanto religiosas como civiles: conventos y monasterios, iglesias parroquiales y colegiadas, colegios, cofradías locales, pequeñas capillas, Sagrario, Universidad, Tribunal del Santo Oficio, Cabildo Civil, Palacio Real y particulares. En total, más de una cincuentena de instituciones. En función de la importancia del festejo, las condiciones pactadas y la disponibilidad del personal la capilla asistía al completo o en partes más pequeñas (por mitades o tercios) denominadas tandas, en las que también participaban músicos no catedralicios. En la década de 1760 llegaron a funcionar al mismo tiempo dos tandas grandes (integradas por catorce y dieciséis músicos) y otras dos pequeñas (de nueve músicos)⁷⁰⁹.

Porcentualmente, el mayor número de colaboraciones se llevó a cabo con instituciones religiosas, especialmente del clero regular. La capilla actuó en casi todos los conventos de monjas y monasterios de frailes de la ciudad. Entre los conventos (Fig. 1.5, núms. 26-44) se cuentan los de la Concepción, Regina Caeli, Jesús María, San José de Gracia, Encarnación, San Bernardo, San Jerónimo, San Lorenzo, Santa Clara, San Juan de la Penitencia, Santa Teresa, Santa Brígida, San Camilo y El Carmen, mientras que entre los monasterios (Fig. 1.5, núms. 15-25) figuran los de San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, La Visitación, La Merced y Casa Profesa. Como ya se ha citado, esta última institución fue uno de los centros religiosos donde mayor número de actuaciones tuvo la capilla, debido a que desde 1694 allí se celebraban por mandato real unas honras en honor de los militares difuntos⁷¹⁰. Las asistencias de la capilla al resto de instituciones estaban motivadas por la dedicación de un templo, la profesión de una religiosa y, más frecuentemente, por la solemnización de las fiestas anuales de los respectivos titulares⁷¹¹. Al margen de estas colaboraciones de la capilla como colectivo, algunos músicos catedralicios asistían a nivel particular como maestros de música en conventos como ocurrió con Ignacio Pedrosa, quien enseñaba violón a tres monjas en el

⁷⁰⁹ ACCMM, AC-49, fol. 146v-148r, 1-X-1768.

⁷¹⁰ ACCMM, AC-23, fol. 264r-265r, 13-II-1694; y Correspondencia, Caja 24, Expediente 1, 1-II-1752.

⁷¹¹ Por ejemplo, en 1623 la capilla asistió a la iglesia del Convento de San Jerónimo (AC-7, fol. 276r, 29-VIII-1623); ese mismo año, la capilla asistió a solemnizar las vísperas el día de Santa Clara al convento de ese nombre (AC-7, fol. 72v, 11-VIII-1620); y en 1727 asistió a la profesión de una monja en el Convento nuevo de El Carmen (Correspondencia, Libro 10, sf., sin día-VI-1727).

Convento de Regina Caeli en 1749, y Juan Baptista del Águila, maestro de música en San José de Gracia, San Jerónimo y Nuestra Señora del Pilar en la década de 1770⁷¹².

Las asistencias a funciones en iglesias parroquiales (núms. 3-13) fueron menores, ya que muchas de ellas como la Soledad, la Santa Veracruz y San Miguel disponían de capilla propia y, con frecuencia, rivalizaban con la propia capilla catedralicia por hacerse con determinados servicios, tal y como explicaré más adelante. No obstante, se han podido documentar salidas de la capilla catedralicia a la parroquia de San Miguel y Santísima Trinidad⁷¹³, sede de la poderosa cofradía de San Pedro, así como a alguno de los once hospitales existentes en la ciudad, como el de los Betlemitas y el Amor de Dios⁷¹⁴. La capilla también participaba en las funciones parroquiales que tenían lugar en el Sagrario (bautismos, matrimonios y defunciones fundamentalmente), si bien una investigación más profunda en el propio archivo del Sagrario permitirá conocer mejor los pormenores de estas colaboraciones. En cualquier caso, los músicos catedralicios debieron estar muy presentes en el Sagrario, ya que, como miembros de la Cofradía de Nuestra Señora de la Antigua, tenían la obligación de asistir a los entierros, misas de cuerpo presente y aniversarios de los curas y sacristanes del Sagrario⁷¹⁵.

Un tipo de colaboración especial es la que los músicos de la capilla realizaban con los colegios (Fig. 1.5, núms. 51-59). Puesto que la finalidad básica de estas instituciones era la educación, no es de extrañar que la cooperación de la capilla catedralicia se realizase no con asistencias musicales del conjunto sino con la labor docente de los propios músicos. Además del Colegio de Infantes, instituido en el seno de la Catedral en 1725, había otros tres colegios cuyos maestros de música eran músicos catedralicios: el Colegio de Niñas de la Caridad (Fig. 1.5, núm. 56) para clases pudientes, el de San Miguel de Belén (Fig. 1.5, núm. 58), para huérfanas de todas las clases sociales y grupos étnicos, y el Real Colegio de San Ignacio de Loyola (Fig. 1.5, núm. 57), para jóvenes descendientes de familias vascas. En el segundo de los colegios,

⁷¹² ACCMM, AC-39, fol. 377r, 14-II-1749; y Correspondencia, Caja 24, Expediente 2, sf. (ca. 1782) (APÉNDICE 1, D84). La carrera de Águila es estudiada en detalle en el Capítulo II.

⁷¹³ La capilla asistió en San Miguel a la dedicación de un altar que hicieron los Garcías y al entierro de José de la Peña, del licenciado Urizar y de su hijo; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 7, 12-V-1748.

⁷¹⁴ ACCMM, AC-10, fol. 214v, 16-I-1642; y AC-19, fols. 320v-321v, 23-III-1677.

⁷¹⁵ AGN, Ramo Bienes Nacionales, Volumen 1028, Expediente 3, 30-X-1684, cláusula 26.

el más populoso de la ciudad y dependiente directamente del clero secular, el Arzobispo Vizarrón creó en 1746 una escoleta de música, donde se enseñaba canto y el tañido de algunos instrumentos como el bajón y el órgano, que podrían serles de utilidad a las niñas en caso de que decidiesen profesar como religiosas⁷¹⁶. Por allí pasaron como maestros grandes músicos de la Catedral como Antonio Cerezo, Ignacio Jerusalem y Juan Baptista del Águila, y de él salían anualmente niñas cantoras y organistas para los conventos “no sólo de México sino de todo el reino”⁷¹⁷. Otros colegios, como el de San Juan de Letrán (Fig. 1.5, núm. 58), también contemplaban la instrucción musical, si bien no corría a cargo de los músicos catedralicios.

Otra de las instituciones religiosas que reclamó la participación de la capilla fue el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, con sede en el Monasterio de Santo Domingo (Fig. 1.5, núm. 16). Ya a finales del siglo XVI la capilla participó en una fiesta con motivo de la llegada de unas reliquias desde Roma⁷¹⁸. Desde 1667, año de la beatificación del patrón del Tribunal Pedro de Arbués, la capilla fue requerida por los inquisidores de forma periódica para la solemnización de fiesta anual del santo. Por su asistencia en un tablado a las vísperas y la misa celebradas en el Monasterio de Santo Domingo, la capilla recibía cada año 30 pesos, tal y como lo acreditan los recibos de pago conservados en el Archivo General de la Nación de México. La capilla catedralicia colaboró con el Santo Oficio hasta que, en la década de 1740, la música fue suprimida de tales celebraciones. Tras un paréntesis de algunos años, el Santo Oficio decidió restituir la presencia musical en 1773⁷¹⁹.

⁷¹⁶ Esa Escuela de Música tenía por objeto instruir musicalmente a las niñas pobres de la ciudad. Según sus constituciones, impresas en 1746, la Escuela de Música dependía directamente del prelado y los maestros de música debían de ser escogidos entre los que servían en la capilla catedralicia. He localizado dos ejemplares del documento de la fundación de esta Escuela de Música: Londres, British Library, 4183.h.5(6); y ACCMM, Correspondencia, Libro 30. El título es el siguiente: *Escuela de Musica en que perpetuamente hallen las Niñas mas desvalidas del Recogimiento, y Casa de San Miguel de Bethlen de esta ciudad de Mexico, dote y titulo para poder ser religiosas (México, Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo rezado de doña María de Rivera, 1746)*, 6 fols. Para su transcripción, véase Lledías, “El Colegio de San Miguel de Bethlen, un conservatorio femenino novohispano”, en Rondón (ed.), *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, 48-51.

⁷¹⁷ ACCMM, Acuerdos de Cabildo, Legajo 4, sf., 6-XII-1768 (APÉNDICE 1, D67).

⁷¹⁸ Stevenson, “Mexico City Cathedral: The Founding Century”, 153.

⁷¹⁹ AGN, Inquisición, Volumen 513, Expediente 1, fol. 2r, 31-X-1667; y Volumen 1190, Expediente 10, fols. 161-204, 17-XII-1773. Véase también Russell, “Rowly musicians, Confraternities and the Inquisition: Newly-discovered documents concerning musical life in Baroque Mexico”, *RMS*, 16/5 (1993), 2801-13.

Por su elevado número y la carencia de infraestructura musical polifónica, las cofradías fueron las principales instituciones consumidoras de música en la capital virreinal. Para solemnizar el día de su santo contrataban a las capillas autónomas que existían en la ciudad, así como a la propia capilla de la Catedral, en función de su economía y estatus. Dichas funciones se celebraban generalmente en la iglesia, convento o monasterio donde tenía su sede la congregación. La capilla catedralicia colaboraba sólo con algunas de las más de cien cofradías activas en México en el siglo XVIII. Hacia 1720, por ejemplo, la capilla era contratada mensualmente por las cofradías del Salvador, la Purísima, el Carmen, Santísimo Sacramento, Buena Muerte, Santísima Trinidad y Santa Bárbara. A ellas habría que añadir las actuaciones promovidas por la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, de la que los músicos catedralicios formaban parte⁷²⁰.

Dentro de las instituciones civiles, la capilla catedralicia colaboraba asiduamente con el Cabildo Civil, ubicado en el centro urbano junto a los poderes políticos y eclesiásticos. Aunque el Ayuntamiento disponía de un grupo de veinticuatro timbaleros y clarineros asalariados que participaban en las procesiones y funciones municipales, la capilla catedralicia asistía de forma gratuita y consuetudinaria año tras año a las fiestas más populares del calendario litúrgico urbano: la fiesta del Patronato de San José (patrón de Nueva España); las misas y al alzamiento de pendones del día de San Hipólito (patrón de México); vísperas, tercia, procesión y misa el día de San Felipe de Jesús (mártir mexicano); y las misas mayores de dos santos milagrosos, San Gregorio Taumaturgo y San Primitivo⁷²¹.

Sin lugar a dudas, la festividad civil más característica era la de San Hipólito, celebrada el 13 de agosto en conmemoración de la entrada de Cortés en Tenochtitlan, la antigua capital azteca. El símbolo central de la fiesta era el estandarte con los escudos de armas de la ciudad y la monarquía española, que era llevado en la víspera desde el Ayuntamiento al Palacio Real y de ahí a la iglesia de San Hipólito (Fig. 1.5, núm. 47). Al día siguiente allí se celebraba una solemne misa a la que asistían todos los poderes públicos y, por supuesto, la capilla de la Catedral. La presencia de música en esta fiesta fue constante, ya que en la procesión iba un grupo de veinticuatro hombres a caballo

⁷²⁰ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 3, 25-I-1720.

⁷²¹ ACCMM, Acuerdos de Cabildo, Legajo 4, sf., 6-XII-1768 (APÉNDICE 1, D67).

vestidos con los escudos de armas de la Catedral y tocando trompetas y atabales⁷²². Un inventario de 1589 registró parte del repertorio compuesto para esta ocasión por los maestros locales⁷²³. La fiesta se desarrolló con una especial solemnidad en 1721, conmemorando los doscientos años de la conquista de México⁷²⁴.

También a expensas del Cabildo Civil la capilla asistía a dos santuarios alejados del centro de la ciudad, pero de gran significación ritual como son el de Nuestra Señora de los Remedios, al oeste, y el de la Virgen de Guadalupe al norte (ambos fuera del plano mostrado en la Fig. 1.5). Cada cierto tiempo, la Virgen de los Remedios era trasladada desde su santuario hasta la Catedral para pedir lluvias. La capilla participó tanto en la salida de la imagen de su santuario como en la llegada a la ciudad, donde era objeto de un fastuoso recibimiento. Una vez en la Catedral se iniciaba un novenario con misas, y el último día se hacía una gran fiesta con repique general, fuegos, toros y procesión; esta procesión seguía un itinerario similar al del Corpus Christi⁷²⁵.

Las visitas al santuario del Tepeyac eran frecuentes, ya que Guadalupe era la virgen de las inundaciones. En 1731, con motivo de las fiestas por los doscientos años de su milagrosa aparición, la capilla catedralicia asistió al santuario a vísperas y maitines, así como con motivo de su elección como patrona de Nueva España en 1737. Desde ese momento la capilla –o una parte de ella– asistía anualmente a vísperas, maitines y misa, y el maestro de capilla recibía una remuneración adicional por componer nuevos villancicos para los maitines⁷²⁶. Además de esta celebración anual, la

⁷²² Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento*, 52. Las Actas Capitulares del Cabildo Civil incluyen referencias sistemáticas a la presencia de este grupo de veinticuatro; a título de ejemplo, véase AHDF, AC-2, sf., 7-VIII-1531; y AC-3, 1-VIII-1533.

⁷²³ ACCMM, AC-4, fol. 82r, 28-VII-1592; Inventarios, Libro 2, Expediente 2, fol. 153-156, 9-XII-1589 (APÉNDICE 1, D7, [190, 216, 251]. Sobre este inventario, véase la sección 3.1 del Capítulo IV.

⁷²⁴ Para una completa descripción de esta fiesta, tanto desde la óptica civil como religiosa, véase ACCMM, AC-29, fol. 487r-491r, 21-VIII-1721; y AHDF, Pendón, Expediente 5, fols. 275-80, 13-VIII-1721.

⁷²⁵ ACCMM, AC-13, fol. 106r-v, 10-X-1656; fol. 155r-v, 19-VI-1657; y AC-23, fol. 304r-v, 8-VI-1694. La capilla a veces se desplazaba al santuario en carros a recoger a la imagen; véase ACCMM, AC-8, fol. 203v, 14-XI-1628; AC-9, fol. 395v, 15-VII-1639; y AC-27, fol. 92v, 11-IX-1711. Sobre la festividad de los Remedios, véase Curcio-Nagy, “Native icon to city protectress to Royal Patroness: Ritual, Political Symbolism and the Virgin of Remedies”, *The Americas*, 52/3 (1996), 367-91.

⁷²⁶ Uno de los compositores mejor representados en el Archivo de la Colegiata de Guadalupe es Ignacio de Jerusalem con más de cincuenta piezas, muchas de ellas de temática guadalupana. Otros compositores activos en la Catedral como Juan Bautista del Águila, Antonio Juanas, Gregorio Panseco y Francisco

capilla era contratada excepcionalmente para la solemnización de la Semana Santa, como ocurrió en 1751⁷²⁷. Una vez que el santuario fue erigido colegiata comenzó a formarse una capilla de música que, a principios del siglo XIX, disponía de una veintena de violinistas⁷²⁸.

La capilla de la Catedral también asistió al Palacio del Virrey, especialmente durante la misa de cuerpo presente que se oficiaba en el propio Palacio cada vez que el virrey o su esposa fallecían; además, el Cabildo asistía en comitiva a dar el pésame al virrey cuando el rey fallecía en España⁷²⁹. La capilla catedralicia, costada por el Cabildo Civil, acompañaba además al virrey en algunas de sus apariciones oficiales como las carreras públicas⁷³⁰.

Junto al Cabildo Civil, la capilla catedralicia realizó salidas a otra institución civil de gran importancia en la época: la Real y Pontificia Universidad de México. Desconocemos el grado de participación real de los músicos catedralicios en la vida universitaria pero, siguiendo el modelo salmantino, la música debió estar muy presente en ella⁷³¹. En 1619, por ejemplo, la capilla asistió el día de San Lucas a una fiesta universitaria, y parece que el número de fiestas anuales que requerían solemnización musical en la Universidad eran unas cinco⁷³². Desde entonces, en la documentación catedralicia no aparece ninguna alusión más a este tipo de actuaciones, pero por los

Rueda también están representados en el archivo de la Colegiata; véase Guerberof Hahn, *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe de México*.

⁷²⁷ ACCMM, AC-32, fol. 59v-60r, 7-XII-1731; AC-34, fol. 141v-142r, 5-XII-1737; AC-40, fol. 228r, 6-IV-1751; y Correspondencia, Caja 24, Expediente 1, 10-II-1752.

⁷²⁸ ACCMM, Correspondencia, Caja 25, Expediente 5, sf. (ca. 1813). La época de mayor esplendor de la capilla guadalupana tuvo lugar precisamente en la primera mitad del siglo XIX.

⁷²⁹ Sobre la presencia de una capilla de música en otro Palacio Real, el de Valencia, véase Bombi, “La música en las festividades del Palacio Real de Valencia en el siglo XVIII”, *RMS*, 18/1-2 (1995), 175-228.

⁷³⁰ AHAM, AC-20, 8-V-1615, 25-I-1616; y AC-25, 17-II-1615.

⁷³¹ Rodríguez Cruz, “La Universidad de México”, *La universidad en la América hispánica*, 140-68. No obstante, parece que, a diferencia de lo ocurrido en Salamanca, la música no formó parte de los planes de estudio de la universidad mexicana de forma específica, no existiendo Cátedra de Música. En la Facultad de Artes, una de las cinco facultades existentes en la Universidad, se estudiaban materias humanísticas y científicas y otorgaba el título de bachiller que varios músicos de la capilla obtuvieron.

⁷³² ACCMM, AC-6, fol. 156v, 11-X-1619. Véase el epígrafe siguiente, donde se presenta el pleito entre las capilla catedralicia y la universitaria. También se han documentado colaboraciones de la capilla catedralicia de Caracas con la Universidad en el siglo XVIII; véase Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 107-8.

cronistas sabemos que durante las fiestas de los patronos universitarios (Santa Catarina y la Inmaculada Concepción) había misas y certámenes, y que al final de las ceremonias de graduación de bachiller, licenciado y doctor había “un estrepitoso sonar de trompetas”. Esta música parece que no estuvo oficialmente a cargo de la capilla catedralicia, sino de grupos de ministriles, tal y como se ha documentado, por ejemplo, en la Universidad de Granada⁷³³.

Todas las salidas externas de la capilla catedralicia se concentraban en la ciudad de México. Dado que en la propia ciudad había mucho trabajo, no resulta nada extraño que no se hayan documentado salidas de la capilla, ni al completo ni en tandas, a otras poblaciones cercanas. Es posible que este tipo de salidas estuviesen protagonizadas por otras capillas de la ciudad y no por la catedralicia. A título particular, algunos músicos solicitaban licencias temporales para asistir a alguna festividad en otra población cercana y que debían ser aprobadas en Cabildo al igual que cualquier otro tipo de permiso. A título de ejemplo, el arpista José Pardo solicitó una licencia para asistir a la consagración de un templo en Taxco, y otros tres músicos, José Paredes, José Vergara y Blas de los Santos pidieron una licencia de un mes para asistir a unas fiestas en Guanajuato. El músico de violón Mario Córdoba pidió al Cabildo una licencia para acompañar a un noble melómano de la ciudad, el Conde de San Mateo de Valparaíso, a sus haciendas fuera de México⁷³⁴. Muchos músicos estuvieron activamente implicados en la vida ceremonial de la ciudad y sus alrededores a través de la capilla catedralicia. Sin embargo, la capilla de la Catedral no era el único colectivo estable de músicos, sino que había otras capillas que rivalizaron con ella.

6.2.3. Rivalidad entre capillas

Desde principios del siglo XVII y hasta el final del período virreinal surgieron en México capital varias capillas o grupos de músicos que rivalizaron con la capilla

⁷³³ Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento*, 146. Gila Medina, “Los ministriles de la Capilla Real y la Universidad de Granada: Aspectos ceremoniales”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 24 (1993), 335-43, transcribe un contrato notarial por medio del cual la universidad granadina contrataba a varios ministriles para la solemnización de sus fiestas religiosas. Véase también Dámaso García Fraile, “La vida musical en la Universidad de Salamanca durante el siglo XVI”, *RMS*, 23 (2000), 9-74.

⁷³⁴ ACCMM, AC-43, fol. 291v, 13-II-1759; AC-54, fol. 2v, 21-X-1777; fol. 5r, 31-X-1777; y AC-45, fol. 78r, 21-VII-1761.

catedralicia por determinadas actuaciones. También En diversas ciudades españolas como Jaén, Toledo, Granada, Barcelona y Zaragoza se ha documentado la aparición de capillas independientes que prestaban sus servicios tanto a instituciones como a personas y que constituían una clara amenaza para los intereses de las capillas catedralicias⁷³⁵. Ante lo que hoy se entendería como legítima competencia y defensa de los intereses de estos grupos ocasionales, la Catedral de México hizo valer su derecho de exclusividad ante el resto de capillas de la ciudad por tratarse de una fundación real.

Las primeras referencias a este tipo de conflictos se sitúan en la década de 1640, cuando el deán puso en conocimiento del Cabildo la existencia de una capilla de cuatro o cinco músicos capitaneados por Antonio Rivas, un músico negro. La actividad de esta capilla debió ir en aumento pues, en 1651, el entonces maestro Fabián Pérez Ximeno solicitó al Cabildo la desaparición de la ‘capilla del negro’ arguyendo motivos raciales (“por la indecencia con que cantan y disparates que dicen en el oficiar las misas y en otros actos tocantes al ministerio de iglesia”) y económicos (“se le minoran las obvenciones de la capilla de la Catedral donde es interesada la fábrica”)⁷³⁶.

Desde el primer cuarto del siglo XVII funcionó en México una capilla denominada “extravagante”. Esta denominación hace referencia a aquellas capillas no dependientes de instituciones religiosas cuyas actuaciones incontroladas tanto preocuparon al Cabildo. El término aparece documentado en diversas ciudades españolas como Antequera, Granada, Toledo y Cádiz y también en México. La presencia de este término en la documentación catedralicia novohispana es indicativa de hasta qué punto la organización de las actividades musicales de la catedral mexicana siguió los pasos de los prototipos españoles, incluso en las denominaciones⁷³⁷.

Durante gran parte del siglo XVII, la capilla extravagante de México estuvo dirigida por Antonio Vincencio, quien también era maestro de música en el Colegio de

⁷³⁵ Véase López Molina, “Ministriles en Jaén en 1619”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 167 (1997), 345-51; Martínez Gil, “Ofrécese compañía de ministriles para tocar fiestas (sobre la formación de una compañía de ministriles en Toledo en 1668)”, *RMS*, 19/1-2 (1996), 105-32; y Ruiz Jiménez, “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, 232.

⁷³⁶ ACCMM, AC-10, fol. 335r, 12-III-1644; y AC-11, fol. 33v-34r, 2-V-1651.

⁷³⁷ Véase Ruiz Jiménez, “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII)”, 41; Noone, *Códice 25*, 107; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:304.

San Juan de Letrán, una institución famosa por su coro de niños⁷³⁸. Sabemos de la existencia de esta capilla extravagante por un escrito que Vincencio envió al Cabildo en 1663 y en el que se quejaba de que durante la Cuaresma diversas personas de la ciudad formaban capillas de músicos. La crítica de Vincencio se dirigía a la intromisión de estos grupos espontáneos y al carácter poco decoroso de esas capillas, integradas no por músicos profesionales, sino por mercaderes (calceteros, tiradores de oro, danzarines, calderero), un comediante, un chino verdulero, un ciego herrero y “otros de color quebrado” (esto es, mestizos), que aprovechaban la demanda musical de ese período sólo por intereses económicos, de ahí que formasen grandes escándalos “peleando entre sí sobre los conciertos, rebajas y baratas como personas que no saben lo que hacen”⁷³⁹.

Una de las características de estas capillas extravagantes era su autonomía con respecto a cualquier institución y, quizá por esa misma razón, su carácter efímero. Curiosamente, Vincencio afirmó en 1663 que la capilla extravagante llevaba funcionando más de cincuenta años en la ciudad. La estabilidad de esta capilla, nada habitual en otras de similares características, pudo deberse al cargo de Vincencio como maestro de música en San Juan de Letrán, donde podría reclutar futuros músicos para esa capilla. Los “extravagantes” seguían activos en la década de 1690. Una investigación más profunda en el Archivo de Notarías del Distrito Federal permitiría conocer más de cerca la constitución, funcionamiento y actividades de estas capillas a través de los contratos notariales.

Los problemas por conflictos puntuales de competencias se volvieron muy frecuentes desde finales del siglo XVII, cuando a la existencia de capillas independientes se unió la proliferación de capillas adscritas a instituciones como parroquias (Santa Veracruz, San Miguel, Santa Catarina, Jesús Nazareno), monasterios de religiosos (La Merced, San Francisco, Santo Domingo), la Universidad y la Casa Profesa; esta capilla fue creada alrededor de 1755 por Baltasar de Salvatierra, quien anteriormente había sido músico de la Catedral⁷⁴⁰. La competencia con estos grupos

⁷³⁸ Este coro infantil participaba en algunas fiestas urbanas como las juras de reyes. Algunos de los niños cantores salidos de este Colegio fueron contratados por la Catedral como Ambrosio de Solís; véase ACCMM, AC-6, fol. 132r, 12-VII-1619.

⁷³⁹ ACCMM, Correspondencia, Caja 1, Expediente 8, 12-III-1663 (APÉNDICE 1, D28).

⁷⁴⁰ Véase ACCMM, AC-42, fol. 187r, 19-VII-1755.

obligó a la capilla catedralicia a iniciar diferentes pleitos en los ámbitos eclesiástico y civil, de los que salió victoriosa en casi todos los casos. Los primeros conflictos serios se remontan al último cuarto del siglo XVII, pues se conoce una referencia indirecta a una sentencia de la Real Audiencia de México fechada el 26 de mayo de 1679 en la que se decretaba que sólo los músicos de la Catedral podían cantar en las iglesias de los conventos, parroquias y hospitales de jurisdicción eclesiástica ordinaria; dicho pleito enfrentó a la capilla catedralicia con la capilla de Jesús Nazareno, entonces dirigida por Antonio de Salazar. En 1697 la capilla catedralicia volvió a entablar otro pleito por la intromisión de otra capilla “no autorizada”, la capilla “extravagante” que dirigía entonces Félix Rodríguez Cervantes, y que actuaba a sus anchas en distintas iglesias de la ciudad⁷⁴¹. De otro conflicto similar acaecido en 1748 disponemos de más detalles. A instancias de un canónigo capitular, la capilla había sido recomendada para asistir a un entierro en el Convento de San Agustín, pero el cura de dicho convento les impidió intervenir por tener ya concertada la asistencia con la capilla de la iglesia de San Miguel, tal y como relataron los propios músicos en el escrito de denuncia⁷⁴².

Como forma de asegurar los ingresos de la capilla a través de las salidas al exterior, el propio Cabildo y la Curia Eclesiástica habían creado un sistema cerrado y proteccionista para la capilla catedralicia. Un auto capitular de 1641, por ejemplo, ya recogía que los curas de la Catedral no debían dejar que en los entierros oficiados por ellos cantase otra capilla que no fuera la catedralicia⁷⁴³. En 1696, y a causa de la oposición del cura de San Miguel a que los músicos catedralicios cantasen en un entierro en su iglesia, el Fiscal General del Arzobispado sancionó al sacerdote y avisó a curas, capellanes, religiosos regulares y músicos parroquiales que la capilla metropolitana podía asistir sin que fuese llamada, de forma que “no estorbasen”⁷⁴⁴. Otros dos decretos arzobispales de 1679 y 1753 prohibían a esas otras capillas que continuasen en el ejercicio de su actividad y recordaban que sólo los músicos

⁷⁴¹ Ambas referencias provienen de un documento posterior, véase ACCMM, Acuerdos de Cabildo, Legajo 4, *ca.* 1754. Probablemente este Antonio Salazar sea el mismo que posteriormente aparece como maestro de capilla en las catedrales de Puebla y México.

⁷⁴² ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 7, 12-V-1748.

⁷⁴³ ACCMM, AC-10, fol. 127v, 22-X-1641.

⁷⁴⁴ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 7, 12-V-1748. Ante el incumplimiento del decreto, el cura de la parroquia de la Veracruz fue multado con 200 pesos por el mismo motivo poco después.

catedralicios podían hacer funciones en las parroquias y conventos de su jurisdicción⁷⁴⁵. Tal y como recoge la instancia presentada por los músicos en 1752 al Cabildo para que iniciase recurso ante el Arzobispo, se pretendía que en los conventos de su filiación

canten las religiosas solas o con la capilla de esta Santa Iglesia o la capilla sola, como se ha ejecutado antes con gran satisfacción de las religiosas músicas de los conventos, sin que éstas permitan, como lo están permitiendo, el que los religiosos de las expresadas órdenes, otros particulares y los mulatos oficien en sus iglesias⁷⁴⁶.

Sin embargo, la capilla catedralicia no salió airosa de todos sus pleitos y una Real Cédula de 2 de junio de 1755 autorizaba al Convento de Capuchinas de México a que llamase para sus funciones a la capilla que juzgase más conveniente y no necesariamente a la catedralicia⁷⁴⁷. El contencioso más largo y sonado fue el que se estableció entre la capilla catedralicia y la capilla de la Real Universidad de México, creada por el claustro universitario el 14 de diciembre de 1767 y dirigida por Antonio Portillo. Portillo era sobrino del sochantre de la Catedral Manuel Portillo y fue admitido en la Catedral en 1741. Sin embargo, sus malos procederes y sus relaciones con el mundo de la estafa le llevaron a ser despedido y readmitido en tres ocasiones –1742, 1745 y 1749, la última con mediación del obispo de Puebla–, siendo definitivamente separado de la capilla en 1753⁷⁴⁸. La capilla de Portillo venía actuando sin denominación específica desde 1750 aproximadamente. En 1768 Portillo informó al propio Cabildo catedralicio de la constitución formal de la capilla universitaria y pidió que testimoniase al rey de “lo que hallare por conveniente en orden al desempeño y

⁷⁴⁵ ACCMM, AC-42, fols. 10v-11r, 29-VIII-1753. El decreto arzobispal lleva la fecha de 25-VIII-1753.

⁷⁴⁶ ACCMM, AC-41, fol. 89r-v, 22-II-1752.

⁷⁴⁷ Ese mismo año Jerusalem pidió al Cabildo que la Real Cédula se interpretase en el sentido de que sólo se podría llamar a otras capillas en el caso de que la catedralicia esté impedida; véase ACCMM, Correspondencia, Legajo 4, *ca.* 1754.

⁷⁴⁸ Su nombre completo era Antonio Rafael Segura Portillo; sobre su trayectoria en la Catedral de México, véase ACCMM, AC-35, fol. 231v, 18-I-1741; AC-36, fol. 78v, 3-VII-1742; AC-37, fols. 121v-122r, 8-I-1745; AC-40, fol. 1v, 19-IX-1749; y AC-42, fol. 2v, 3-VIII-1753.

lucimiento con que sus músicos y él han solemnizado dichas funciones y la utilidad y conveniencia que experimenta esta Nobilísima Ciudad”⁷⁴⁹.

Tres meses antes, el Administrador de la Capilla catedralicia, Juan Baptista del Águila, recogió en un extenso escrito los problemas generados por la capilla de Portillo. Al parecer Portillo, el peor enemigo de la capilla catedralicia, había reunido en una capilla a todos los músicos de la ciudad “buenos o malos, blancos y negros” y les había prohibido colaborar con la capilla catedralicia en una clara maniobra de boicot⁷⁵⁰. Tan sólo Juan Campuzano y sus hijos, colaboradores habituales de Portillo y músicos de la Parroquia de San Miguel, no se habían doblegado a los perversos intereses de Portillo y seguían tocando con la capilla catedralicia como *huéspedes*. Inteligentemente y como única forma de abrirse hueco en un ambiente dominado por los músicos de la Catedral, Portillo pretendía legalizar su capilla de músicos, vincularla con una institución poderosa y sujeta al Real Patronato como era la Universidad de México y equiparse en privilegios con la capilla metropolitana. El pleito entre ambas capillas llegó a las más altas esferas de la corona y en él tomaron parte las autoridades virreinales como el Virrey Marqués de Croix, partidario de la aspiración de Portillo. Resulta de gran interés conocer los argumentos esgrimidos por ambas capillas para legitimarse, y ello es posible gracias al expediente del pleito que se conserva en el Archivo General de Indias⁷⁵¹.

Conocidas ya las intenciones reales de Portillo, el objetivo “oficial” de Portillo y del claustro universitario era disponer de una capilla propia que evitase las incomodidades, el gasto y la dependencia universitaria de la capilla catedralicia, que no podía participar en los actos institucionales más solemnes hasta que hubiese finalizado las funciones de la Catedral. En su escrito, Portillo argumentó la conveniencia de erigir una capilla en la Universidad indicando que muchas funciones eclesiásticas de la ciudad

⁷⁴⁹ ACCMM, AC-49, fol. 131v, 6-XII-1768.

⁷⁵⁰ ACCMM, AC-49, fol. 138r-139r, 24-IX-1768. El documento original se encuentra en Correspondencia, Legajo 4 (APÉNDICE 1, D66). Águila se refiere a que los músicos de Portillo le indicaban que iban a asistir a una función como huéspedes y finalmente no aparecían. Su opinión de Portillo no tiene desperdicio: “no ha habido ni habrá otro contrario a la capilla más sutil, más astuto ni menos avisado ni malicioso, ni tampoco más amparado, favorecido, protegido y valentado que don Antonio Portillo [...]”.

⁷⁵¹ AGI, México, 2776, 1748-63. Un resumen del pleito fue publicado por Pope, “Documentos relacionados con la historia de la música en México existentes en los Archivos y Bibliotecas españolas [I]”, 13-22, de donde he extraído las citas.

quedaban sin el lucimiento adecuado porque ninguna capilla podía concurrir a todas “y si la Universidad lograra el establecimiento de la suya podría asistir a las funciones que se ofreciesen en otras iglesias en los días que no hubiese precisa ocupación y asistencia en la misma universidad”⁷⁵². El director de la capilla catedralicia, Ignacio Jerusalem, expuso al Cabildo el peligro de la constitución de la capilla universitaria y acompañó su escrito de un informe con todos los méritos de la capilla⁷⁵³. La siguiente tabla resume los argumentos de Portillo, maestro de la capilla universitaria, y de Jerusalem, en representación de la capilla catedralicia (véase Tabla 1.22).

Tabla 1.22: Síntesis de las declaraciones en el pleito entre las capillas catedralicia y universitaria (ACMM, AC y Correspondencia; y Pope, “Documentos relacionados con la historia de la música”, 13-22).

<i>Argumentación de Portillo</i>	<i>Réplica de Jerusalem</i>
La creación de una capilla de música en la Real Universidad de México no contravenía los estatutos universitarios y había sido aprobada por el Claustro universitario ⁷⁵⁴	El hecho de que los estatutos universitarios no prohibiesen expresamente la creación de una capilla de música no implica su autorización automática
La capilla universitaria contribuía al lucimiento de las fiestas de la Universidad de México, circunstancia sumamente decorosa y digna de una comunidad tan respetable	La capilla catedralicia venía actuando en todas las fiestas de la Universidad a que era llamada con el lucimiento y aparato requeridos.
Dado el Real Patronato de la Universidad de México, la capilla universitaria tendría los mismos privilegios y exenciones que la Real Capilla de la Catedral de México	En atención a sus méritos y servicios, la capilla de la Catedral era la única con el título de ‘Real Capilla’, con los mismos privilegios que están concedidos y gozan las catedrales de Toledo y Sevilla ⁷⁵⁵
La capilla catedralicia no podía asistir a las fiestas de la Universidad hasta después de los oficios divinos a una hora muy tarde, con la consiguiente incomodidad para estudiantes y profesores	La capilla de la Catedral asistía a la Universidad sin detrimento de sus ocupaciones en la Catedral ni incomodidad de sus individuos

⁷⁵² Pope, “Documentos relacionados con la historia de la música en México existentes en los Archivos y Bibliotecas españolas [I]”, 19.

⁷⁵³ ACCMM, Acuerdos de Cabildo, Legajo 4, 6-XII-1768 (APÉNDICE 1, D67). En el escrito que precede al informe de méritos, Jerusalem y otros músicos de la capilla pedían apoyo del Cabildo para canalizar, a través del agente de corte en Madrid José Miranda, el pleito de la capilla catedralicia ante la pretensión de la capilla universitaria. El Cabildo mostró poca solidaridad, pues decidió que los músicos “por sí solos hagan los recursos que les parecieren, sin que a nombre de este Cabildo se practique nada”.

⁷⁵⁴ Como prueba de conformidad de las autoridades universitarias, Portillo adjuntó una carta del Rector y del Claustro de la Universidad donde se recogía la creación de la capilla.

⁷⁵⁵ El Fiscal del Consejo de Indias pidió al agente de la Capilla catedralicia, José Miranda, que acreditara “cuáles eran las exenciones, privilegios, prerrogativas y honores” que estaban concedidos a los músicos de las catedrales de Toledo y Sevilla.

<p>La Real Universidad de Salamanca, que tenía Cátedra de Música, había fundado su propia capilla por idénticos motivos a los que se exponían por las autoridades universitarias de México y el maestro Portillo</p>	<p>La existencia de una capilla en la Universidad de Salamanca no justifica su erección en la Universidad de México, dotada de otros fondos y circunstancias. Además, la única Cátedra de Música que había en México era la que el Cabildo catedralicio fundó en el Colegio de Infantes</p>
<p>La capilla catedralicia cobraba por sus asistencias en la Universidad y con menos dinero la propia Universidad podría establecer su propia Capilla.</p>	<p>La Universidad atravesaba por una mala situación económica y el número de funciones universitarias anuales con música era tan bajo (sólo cinco) que una capilla universitaria no se costearía</p>
<p>La capilla de la Universidad podría contribuir al mayor culto divino de las funciones en iglesias de la ciudad, ya que muchas de ellas no se ejecutan con la debida solemnidad al no haber capilla. La capilla universitaria podría asistir a estas funciones en los días que no hubiese asistencia en la Universidad</p>	<p>La Capilla de la Universidad venía actuando en diferentes iglesias de la ciudad sin ninguna licencia y causaba notables perjuicios a la capilla de la Catedral y su fábrica ya que reducían su número de actuaciones. Además del perjuicio económico, era un deshonor que se equiparase a la capilla de Portillo con la capilla de la Catedral.</p>
<p>Se proponía como maestro de la capilla universitaria a Rafael Portillo por la puntualidad y esmero con que desarrollaba su cargo</p>	<p>No constaba que Portillo se hallase con la suficiencia necesaria para ser maestro de la capilla universitaria. El músico fue expulsado de la capilla catedralicia el 17 de agosto de 1754 por el delito de ser “público estafador y tramposo”. Además, junto con otros músicos concertaba funciones sin avisar al Administrador de la capilla catedralicia⁷⁵⁶.</p>

En primera instancia el Consejo no permitió la creación de la capilla de la Universidad, y mucho menos con el título de ‘Real’. Portillo recurrió la decisión, y en un nuevo escrito trató de demostrar la necesidad y legitimidad de su capilla. Sin embargo, el Fiscal del Consejo negó en firme el establecimiento de la capilla de la Universidad señalando que “las razones y fundamentos que se expenden [...] no se diferencian sustancialmente de los que expuso en comprobación de su precedente memorial”. De esta forma quedó resuelto este contencioso, que de haber favorecido a Portillo hubiese ocasionado un serio descenso en la demanda de la capilla catedralicia fuera de su templo. No obstante, parece que la abortada capilla universitaria tuvo cierta actividad, a tenor de las denuncias registradas en la Catedral en la década de 1770 por la colaboración y asistencia “de capote” de algunos músicos catedralicios con la misma⁷⁵⁷.

⁷⁵⁶ Véase ACCMM, AC-42, fol. 105v-106r, 17-VIII-1754. Portillo fue expulsado por haber robado dinero de la clavería de la Catedral. Jerusalem adjuntó un escrito del secretario capitular donde se recogía el despido de Portillo y otros músicos.

⁷⁵⁷ ACCMM, AC-51, fol. 163v, 1-II-1772.

Otras instituciones musicales estables de la ciudad como la orquesta del Coliseo y la del ejército pudieron acoger o prestar a la Catedral a algunos músicos a título individual, pero no tuvieron colaboraciones de conjunto con la capilla catedralicia, en parte por sus connotaciones profanas.

En conclusión, y como se ha mostrado a lo largo de esta sección dedicada a las actividades de la capilla catedralicia, los músicos catedralicios desplegaron una intensísima actividad tanto dentro como fuera de la Catedral, debido en gran parte a la magnitud del núcleo urbano en el que se asentaba. Dentro de la catedral, la capilla tenía una apretada agenda de actuaciones, teniendo que asistir a los cultos ordinarios, extraordinarios y a múltiples funciones de aniversario. La presencia de virrey, arzobispo, universidad, Cabildo Civil y un gran número de instituciones eclesiásticas marcó la fisonomía de la propia ciudad y sirvió para emplear a los músicos catedralicios en una amplia variedad de eventos ceremoniales que tenían lugar en la ciudad y que le reportaron unos ingresos de gran importancia. Estos servicios fuera de la Catedral fueron objeto de una temprana regulación por parte del Cabildo con la que se perseguía tener un control más directo del personal musical y de las cantidades cobradas por esas actuaciones. De hecho, el examen de las funciones de la capilla fuera de la Catedral pone de manifiesto la importancia económica de estas actividades, sin las cuales el Cabildo no podría costear una capilla tan amplia. La capilla catedralicia, como corporación musical, se integró plenamente en la vida cotidiana de la ciudad y estuvo presente en las manifestaciones de duelo y regocijo colectivos, haciendo pública ostentación de su adhesión a los dogmas oficiales. La intensa actividad que la capilla desplegó durante la época virreinal sólo puede entenderse a la luz de los privilegios reales de que gozó y que hacen de ella uno de las grandes capillas eclesiásticas del mundo hispánico.

Resumen

A lo largo de este Capítulo he examinado cómo se produjo la transferencia del modelo catedralicio peninsular al Nuevo Mundo a partir del ejemplo concreto de la Catedral de México. Las distintas secciones han puesto de manifiesto un claro deseo de imitación de la práctica musical española a todos los niveles (desde la afinación del órgano hasta la ubicación del coro pasando por la importación de prácticas ceremoniales

e instrumentos musicales), así como la existencia no de un único modelo, sino de varios modelos, entre los que ocupan un lugar preferente las catedrales de Sevilla, Granada, Santiago de Compostela. La materialización y concreción de esa influencia en términos institucionales no siempre es fácil de explicar, pero las continuas referencias al seguimiento de costumbres españolas, muchas veces sin expresar su origen, indican que el mundo de las catedrales españolas estuvo muy presente en la institucionalización de la práctica musical en la Catedral de México.

En líneas generales, la catedral mexicana importó la estructura básica y los fundamentos organizativos de las catedrales hispanas, pero más allá de la mera copia incorporó novedades interesantes, dando como resultado un nuevo tipo de catedral algo diferente a los prototipos hispanos. Al igual que en las catedrales castellanas, se aprecia un claro deseo de reglamentación de las actividades litúrgicas dentro del coro mediante ordenanzas, de sistematización de la educación musical de los niños a través del Colegio de Infantes y de regulación de los diferentes puestos musicales y no musicales en las correspondientes constituciones, unos puestos que son los mismos que aparecen en las constituciones catedralicias españolas y con las mismas obligaciones, si bien descritos de una forma no tan específica como en las catedrales peninsulares. El carácter gremial de la profesión musical llevó al establecimiento, siguiendo el ejemplo español, de cofradías y congregaciones integradas por músicos como la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua siguiendo el modelo sevillano. Se observa igualmente un deseo de emular la organización espacial de la catedral como espacio litúrgico y ceremonial con la ubicación característica del coro y la vía sacra, y también se aborda, al igual que en las catedrales españolas, la organización temporal materializada en el calendario litúrgico que incluía festividades que en un elevado porcentaje también aparecen en los ceremoniales españoles, aunque mezcladas con festividades propiamente novohispanas. Más allá de la teórica pretensión de uniformidad, confluyeron en México tradiciones litúrgico-musicales de origen romano y peninsular muy variadas que crearon un corpus de festividades y prácticas ceremoniales originariamente españolas y, al mismo tiempo, genuinamente mexicanas.

Otra de las conclusiones que puede extraerse de las dos primeras secciones del Capítulo es que la importancia de la Catedral de Sevilla ha sido sobrevalorada. Si bien es cierto que la sede hispalense figuró, casi sin excepción, en la erección de las

catedrales americanas y su influencia fue evidente en la organización de la vida musical americana, ésta se restringió especialmente al siglo XVI, cuando se siguió el breviario y el misal sevillano. Por lo tanto, no puede decirse que exista un único modelo para las catedrales virreinales ni para la de México, sino más bien una variada mezcla de influencias litúrgicas y musicales que presentan un mundo de intercambios institucionales más rico y variado de lo que se pensaba hasta la fecha.

Inicialmente se quisieron emplear los mismos sistemas de provisión de los puestos musicales a través del sistema de edictos y oposición, pero su recurrente fracaso y la falta de aspirantes llevó al Cabildo a decantarse por el sistema de elección directa, escogiendo, generalmente, a uno de los músicos activos en la capilla; esta carencia era particularmente evidente en dos de los tres cargos de mayor responsabilidad musical (el magisterio de capilla y la sochantría). En cuanto a la capilla de música como colectivo se aprecia, desde el punto de vista de su infraestructura, la existencia de los mismos registros vocales, la difusión del fenómeno de los capones o cantores castrados que surgió en la primera mitad del siglo XVI y la utilización de los mismos instrumentos que en las capillas catedralicias españolas –muchos de ellos importados, desde los grandes órganos de tribuna hasta los timbales pasando por casi todos los instrumentos de cuerda y viento–, si bien también se nota la presencia de instrumentos criollos originales como el tololoche. Por su número de componentes, la capilla mexicana era equiparable a las grandes catedrales españolas como Santiago de Compostela, Toledo y Sevilla. La plantilla de 1582 muestra que ya en esa época era posible la interpretación de obras policorales, una situación que se confirma al estudiar los inventarios musicales del período.

Una aproximación a la evolución tímbrica de la capilla mexicana permite acercarse a las prácticas interpretativas y muestra el mismo tipo de evolución sonora seguido en las catedrales españolas, con la incorporación progresiva de las novedades al mismo tiempo –y a veces antes– que en instituciones peninsulares. Este temprano proceso de italianización de la plantilla catedralicia es muy sorprendente, considerando las distancias y los medios de transporte de la época. Un repaso a la datación y una descripción del proceso de incorporación de más de una veintena de instrumentos de origen europeo en la capilla catedralicia mexicana muestra cómo la Catedral de México fue una institución pionera en la recepción de los nuevos instrumentos, introducidos

directamente por músicos extranjeros o importados desde la Península Ibérica a través de agentes. El trabajo de los constructores novohispanos también resultó determinante para la confección de instrumentos y su puesta a la venta, pero son pocas las referencias que conocemos. En cualquier caso, las conexiones directas de la Catedral de México con España –y particularmente con Madrid– se antojan determinantes para la explicación de este temprano proceso de introducción de los nuevos instrumentos empleados en la capilla eclesiástica. Una primera renovación tímbrica tuvo lugar a partir de 1710 y tiene su reflejo en la producción de Manuel de Sumaya, el primero en introducir en sus obras violines, violas, oboes y clarines, instrumentos que quedaron definitivamente consolidados, junto con las trompas, las flautas traveseras y los timbales en la música de Ignacio Jerusalem.

Finalmente, un acercamiento a las actividades y funcionamiento de la capilla deja entrever la participación de la capilla en los mismos tipos de fiestas, tanto dentro como fuera de la Catedral, en procesiones urbanas como la del Corpus Christi y San Hipólito y en acontecimientos culturales ordinarios y extraordinarios. Resulta llamativo el estatus de capilla real que asumió la capilla catedralicia de México, y que le llevó a participar invariablemente en la solemnización musical de acontecimientos relacionados con la familia real. Un examen de la documentación mexicana en el contexto de las catedrales hispanas muestra, no obstante, conflictos ya conocidos entre los músicos y el Cabildo a causa de sus ausencias, las mismas llamadas de atención por la asistencia a fiestas fuera de la Catedral sin autorización, un idéntico deseo de reglamentar esa actividad por parte de la autoridad capitular y una rivalidad creciente con otras capillas de la ciudad –particularmente con la capilla universitaria de Portillo– que desencadenó diversos litigios. Ante todas estas agrupaciones, la “Real Capilla de la Catedral de México” reivindicó sus derechos de exclusiva basándose en su antigüedad, méritos y servicios.

Uno de los rasgos más originales de la capilla mexicana lo constituye la presencia de músicos indios, que tuvo importantes consecuencias no sólo desde el punto de vista tímbrico o musical, sino también social e ideológico. Al margen de los elementos formales e institucionales, la principal diferencia quizá resida en el discurso ideológico de la institución, sutilmente distinto al de la metrópoli, y en el que todos sus elementos, incluida la música, fueron utilizados como elementos propagandísticos. Este

rasgo, unido a las particularidades con las que los modelos peninsulares fueron adaptados en la Catedral de México nos permite hablar de un tipo particular de catedral, hispana, pero con su propia idiosincrasia. Por tanto, puede hablarse de una suerte de “mestizaje institucional”, ya que no se trata de una transmisión simplista del bagaje institucional español ni de una copia formal, sino de una adecuación tanto conceptual como material que hunde sus raíces en tradiciones musicales locales de gran influencia.

Pese a su periferia geográfica, la Catedral de México siempre aspiró a formar parte del centro. Institucionalmente funcionó como una catedral española más en términos de infraestructura, organización, composición, funcionamiento y actividades, con sus propias particularidades, como cualquier catedral peninsular, pero española, al fin y al cabo. Sin embargo, ¿hasta qué punto lo sucedido en la Catedral de México puede considerarse como representativo de lo que sucedía en otras catedrales hispanoamericanas? Por su posición geográfica y su fuerte poder de atracción dada su condición de capital política y religiosa de la corona castellana, la ciudad de México funcionó como una extensión natural de la vida española en ultramar, como avanzadilla de lo hispano en América; en síntesis, como una España en el Nuevo Mundo, de ahí el nombre de “Nueva España”. Quizá por ello su catedral fue más “española” en sus costumbres y prácticas que catedrales con localizaciones más periféricas y enclavadas en centros urbanos con menor influencia europea. El estudio del personal musical activo en la Catedral y su procedencia quizá ayude a confirmar o desmentir esta hipótesis, y a ello dedicaremos el siguiente Capítulo.

CAPÍTULO II

DE LOS REINOS DE CASTILLA:

LA MOVILIDAD DE LOS MÚSICOS DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

“Hombre en la edad presente de treinta y cinco años, de mediana estatura, casi aguileño, con señales de viruelas en su faz y rostro, pelo entre castaño y rubio, pocas barbas”. Éste era el aspecto físico que presentaba el organista Fabián Pérez Ximeno a los ojos de un funcionario de la Casa de Contratación de Sevilla, cuando solicitaba licencia el 18 de junio de 1622 para embarcar al Nuevo Mundo con esposa, criada e hijos¹. Al igual que Pérez Ximeno, otros muchos músicos procedentes de España y del resto de Europa se lanzaron al Nuevo Mundo durante los siglos XVI al XVIII. A diferencia de lo ocurrido en otros procesos colonizadores, la presencia española en América durante la Edad Moderna supuso una colonización integral y profunda que implicó no sólo un establecimiento comercial y un control económico, sino también la implantación de sus propias instituciones culturales, religiosas y políticas. Este proceso colonizador llevó aparejada una emigración masiva conscientemente favorecida –pero también controlada– por la Corona española y que, según el prestigioso americanista sueco Magnus Mörner, constituye la historia de la fundación de la sociedad hispanoamericana y “el primero y más impresionante antecedente de las grandes migraciones atlánticas”².

Las importantes consecuencias de la movilidad de los músicos ya fue planteada hace más de cincuenta años por Gustave Reese, si bien de forma circunscrita al ámbito europeo. Su monografía dedicada a la música de los siglos XV y XVI, puso un énfasis especial en la “difusión” del lenguaje de la polifonía franco-flamenca al resto de Europa

¹ Esta sucinta descripción de Pérez Ximeno se encuentra en su licencia de embarque, analizada en detalle en la segunda sección de este Capítulo; véase AGI, Contratación, 5381, N.6, fol. 2r, 18-VI-1622.

² Mörner, “La emigración española al Nuevo Mundo antes de 1810. Un informe del estado de la investigación”, *Anuario de Estudios Americanos*, 32 (1975), 103.

debida en gran parte a los viajes, particularmente a Italia, de destacados compositores³. En el ámbito de la historiografía española, el tema de la movilidad de los músicos, centrado en la presencia de músicos extranjeros, ha llamado la atención de los musicólogos desde mediados del siglo XIX por distintas razones. La importante presencia de músicos franco-flamencos en las capillas reales de los monarcas españoles del siglo XVI fue documentada por Edmund Vander Straeten, quien durante gran parte de su vida mantuvo la idea equivocada de subrayar que España no conoció la polifonía hasta la llegada de las capillas musicales franco-flamencas de Felipe el Hermoso y Carlos V⁴. Por otra parte, la masiva contratación de músicos italianos en las distintas instituciones musicales españolas del siglo XVIII fue señalada por Rafael Mitjana para asociar la llegada de músicos transalpinos con la decadencia del “arte nacional”⁵. Los trabajos de Vander Straeten y Mitjana, fruto del momento histórico en el que vivieron, coincidían en subrayar implícitamente las importantes implicaciones que la circulación de los músicos tenía en la transmisión de obras, estilos y técnicas compositivas⁶.

Muy pronto los estudios catedralicios se hicieron eco de la importancia del fenómeno, que permitía situar a la catedral en una determinada posición con respecto a las instituciones que la rodean. Así, Inmaculada Quintanal en su estudio sobre la música en la Catedral de Oviedo fue una de las primeras en dedicar un apartado específicamente a este tema dentro de una monografía catedralicia⁷. Posteriores trabajos

³ Reese, *La música del Renacimiento*, 1:231-347. Véase también Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, 6.

⁴ Véase Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXème siècle*; la edición original vio la luz en Bruselas entre 1867-1888. Una valiosa síntesis historiográfica sobre este asunto, así como la bibliografía de referencia sobre el tema, aparece en Ros-Fábregas, “Música y músicos ‘extranjeros’ en la España del siglo XVI”, en García García y Carreras (eds.), *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, 101-26.

⁵ Mitjana, *La música en España (Arte religioso y arte profano)*, 228-34. La fructífera actividad de los músicos italianos en la Península y su impacto en la música española del siglo XVIII fue planteada de forma pionera por José Subirá en varios de sus trabajos; véase, por ejemplo, “Jaime Facco y su obra musical en Madrid”, *AnM*, 3 (1948), 109-32; y “Dos músicos del rey Felipe IV: B. Jovenardi y E. Butler”, *AnM*, 19 (1964), 201-23. Este tema ha sido revisado recientemente por Carreras en varias publicaciones; véase, entre otras, “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, en Boyd y Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, 19-28; e “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, *Il Saggiatore Musicale*, 8/1 (2001), 121-69.

⁶ Pese al título del Capítulo, emplearé las palabras “movilidad” y “circulación” como sinónimos, si bien la primera sugiere una visión más dinámica del fenómeno que la segunda.

⁷ Quintanal, “La emigración y la inmigración de los músicos” y “Procedencia de los músicos de voz”, *La Música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, 33-45 y 182-84 respectivamente. Aunque fuera del

centrados en el ámbito de las catedrales incluyeron información sobre la circulación interinstitucional de músicos, incluida en las biografías de cada uno de los protagonistas, pero no examinada en su conjunto como tema de estudio⁸. Un artículo de Álvaro Torrente centrado en la Catedral de Salamanca y publicado en 1996 en un número monográfico de la revista *Artigrama* dedicado precisamente a la circulación de música y músicos se convirtió en una referencia obligada para trabajos españoles más recientes, en los que se analizan de forma específica las relaciones de intercambio y promoción de músicos entre varias capillas⁹.

Este Capítulo es una aplicación a la Catedral de México de los estudios desarrollados hasta la fecha, aunque, al tratarse de una catedral hispanoamericana, presenta el aliciente de superar los límites territoriales impuestos a los estudios peninsulares. Como han mostrado los fundamentales trabajos de Robert Stevenson, al rebasar el marco territorial exclusivamente peninsular es posible ofrecer una visión del fenómeno más diversificada de como se ha venido presentando hasta la fecha,

tema catedralicio, ya con anterioridad se habían considerado los movimientos internacionales de los ministriles en el siglo XIV; véase Gómez Muntané, “Los viajes de los ministriles”, *La música en la casa real catalano-aragonesa, 1336-1442*, 63-82.

⁸ Eso ocurre, por ejemplo, en tres importantes tesis doctorales publicadas como las de Ramos López, *La música en la Catedral de Granada*; Gembero Ustároz, *La música en la Catedral de Pamplona*; y Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*. En esa misma línea, véase también Luis Iglesias, *En torno al Barroco musical español*, 20-21; y Rodríguez, “‘...En virtud de bulas y privilegios apostólicos’: expedientes de oposición a maestro de capilla y a organista en la Catedral de Zamora”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos 'Florián de Ocampo'* (1994), 409-79.

⁹ Torrente, “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna”, *Artigrama*, 12 (1996-1997), 217-36. Entre las monografías institucionales más recientes que presenta estudios específicos sobre la movilidad de los músicos, véase Ruiz Jiménez, “Interrelaciones con otras instituciones de su entorno geográfico”, *La Colegiata del Salvador*, 1:382-88; Martín Quiñones, *La música en la Catedral de Málaga*, con secciones dedicadas a los salmistas (1:141-42, 147-48), los cantores (161-62) y los instrumentistas (231-34, 237-38); Martínez Gil, “Principales lugares de procedencia de los miembros de la capilla”, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 68-70; Marín, M. A., “The mobility of church musicians”, *Music on the margin*, 110-17; Isusi Fagoaga, “Promoción y movilidad de los músicos de la Catedral de Sevilla”, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:151-95; Díez Martínez, “Movilidad de músicos relacionados con la Catedral de Cádiz durante el siglo XVIII”, *La música en Cádiz*, 1:271-89; Palacios Sanz, “Movilidad y circulación de maestros de capilla y organistas en la Catedral de El Burgo de Osma (Soria)”, en Lolo Herranz (ed.), *Campos Interdisciplinarios de la Musicología* 2:901-29. Sobre la presencia específica de músicos italianos, véase Alén Garabato, “Músicos italianos en la catedral de Santiago de Compostela (ca. 1760-1810): Notas biográficas”, *RMS*, 17/1-2 (1994), 61-96.

incorporando de forma natural los virreinos americanos dentro del espacio y los circuitos de movilidad de los músicos al servicio de instituciones religiosas¹⁰.

No es posible conocer con certeza la procedencia de “todos” los músicos que trabajaron en la Catedral de México durante la época virreinal, ya que la opacidad de las fuentes para identificar las regiones de origen y los frecuentes homónimos sólo añaden confusión. Además, los estudiosos de la emigración americana han subrayado la importancia que tiene el factor aleatorio en la movilidad de las personas, lo que dificulta el establecimiento de tendencias generales. Por tanto, en este Capítulo no puedo, ni pretendo, agotar el tema de la movilidad de los músicos de la Catedral de México, sino, más bien, examinar algunos casos concretos bien documentados que nos ayuden a entender las variantes que este fenómeno adquirió en el Nuevo Mundo. He preferido presentar una visión de conjunto hasta 1800 antes que centrarme en una sola centuria ya que, al estudiar las tendencias a lo largo de tres siglos, es posible ofrecer una perspectiva más amplia del fenómeno.

Pese a la provisionalidad de los resultados y a que futuras investigaciones en el Archivo General de Indias y en otros archivos mexicanos arrojarán más información, es posible, no obstante, detectar algunas tendencias generales sobre la movilidad de los músicos y establecer los circuitos de promoción entre instituciones. La movilidad de los músicos es una cuestión muy compleja con profundas implicaciones sociales, familiares, económicas y espaciales. Por ello, cada caso de circulación debe estudiarse individualmente, considerando aspectos biográficos y profesionales del músico y elementos del marco urbano así como los aspectos propiamente coyunturales de la institución en ese momento.

Este Capítulo se divide en tres secciones. En la primera presento algunos aspectos generales sobre la emigración al Nuevo Mundo que son necesarios para entender la movilidad de los músicos. Las secciones dos y tres aparecen estructuradas

¹⁰ Casi todas las publicaciones de Stevenson centradas en las catedrales americanas tocan transversalmente el tema de la circulación de los músicos; dos de las primeras fueron “The ‘Distinguished Maestro’ of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla”, *Hispanic American Historical Review*, 25/3 (1955), 363-73; y “The first New World composers: fresh data from peninsular archives”, *JAMS*, 23/1 (1970), 95-106, así como sus documentados artículos sobre las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Quito, Caracas y Cuzco aparecidos en la década de 1980 y citados en la bibliografía. De forma específica, el caso chileno ha sido tratado por Vera Aguilera, “A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10 (2005), 7-33. Los trabajos en curso de María Gembero Ustároz en el Archivo General de Indias aportarán, sin duda, información de gran interés para

en función del espacio donde tiene lugar esta movilidad, estudiando en la segunda los movimientos de origen europeo y en la tercera aquellos que tuvieron lugar en los nuevos territorios, siempre tomando como origen o destino la Catedral de México. Estas dos últimas secciones se articulan a través de una selección de casos que muestran algunas de las trayectorias posibles de un músico en el Nuevo Mundo. Ante todo, se ha pretendido buscar la ejemplificación de las variantes de contratación más representativas antes que aspirar a una imposible enumeración sistemática de los lugares de origen y promoción. Aunque en este Capítulo examinaré la movilidad de los músicos catedralicios, es importante destacar que este fenómeno tuvo importantes consecuencias en otros ámbitos de interés musical, como la transmisión de modelos institucionales, estilos de canto, circulación de repertorios musicales y de instrumentos, tal y como se muestra en otros capítulos de esta Tesis Doctoral.

1. En busca de lo desconocido: la emigración al Nuevo Mundo

Como paso previo al estudio de la movilidad de los músicos propiamente dicha, presentaré una introducción sobre los aspectos generales de la emigración al Nuevo Mundo, centrándome en el virreinato novohispano y su capital. En un primer apartado analizaré algunas cuestiones de interés sobre la política migratoria de la Corona, las condiciones del viaje y las rutas comerciales que afectaron a los movimientos de los músicos catedralicios, al igual que a cualquier criado, funcionario, soldado o sacerdote que pasaba a Indias. En un segundo apartado estudiaré cómo se articulaba territorialmente el espacio al que llegaban estos músicos y en el que éstos se movían, ya que éste determina las redes de movilidad entre instituciones.

1.1. Naves y músicos

A diferencia de lo que ocurrió en otras colonias españolas como Nápoles, donde la presencia de los españoles en altos cargos musicales era muy limitada, la corona española potenció la presencia de peninsulares en los más altos puestos de la administración virreinal americana, de la que formaban parte las catedrales y sus

el estudio de la emigración musical a las colonias españolas; véase un avance de ellos en “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”, *RMS*, 24/1-2 (2001), 11-38.

capillas de música¹¹. El monopolio de la élite blanca colocaba a los peninsulares en una situación de superioridad con respecto a los nativos, lo que provocó una rivalidad creciente entre ambos bandos que acabará cristalizando en la lucha por la Independencia. En este contexto, el clero, integrado fundamentalmente por “gachupines” como son llamados los peninsulares desde el siglo XVIII, conformaba un grupo muy poderoso por sus riquezas, la exención de impuestos y el control de la cultura¹². Esta superioridad “natural” de los peninsulares, basada en términos exclusivamente raciales, hacía que las posibilidades de promoción y desarrollo en las Indias fuesen superiores a las de la Península Ibérica. Esta situación favoreció la emigración de un elevado número de personas a las colonias, músicos incluidos, quienes podrían encontrar en territorio americano las posibilidades de éxito profesional que no le ofrecía la Península Ibérica, tal y como intentó el mismísimo Miguel de Cervantes¹³.

La emigración de los músicos desde Europa al Nuevo Mundo fue posible gracias a la regularidad de los transportes y las comunicaciones entre España y Nueva España a través de un sistema de navíos centralizado en la Casa de Contratación, establecida en Sevilla en 1503, y que se encargaba de supervisar y regular la emigración de Indias. La Corona española creó un sistema cerrado y proteccionista, donde sólo existían dos puertos autorizados de embarque, uno de salida en Sevilla, común para el resto de las Indias, y otro de llegada en Veracruz. Esta centralización del comercio indiano en un solo puerto tenía por objeto facilitar el cobro de impuestos y el control del tráfico marítimo, evitando la injerencia de otros países. Los problemas que desde finales del siglo XVII presentaba la navegación del Guadalquivir provocaron que en 1717 la Casa de Contratación y el Consulado se trasladasen a Cádiz, donde permanecieron hasta su desaparición en 1790¹⁴.

¹¹ En el caso del Virreinato de Nápoles, dependiente de la corona castellana entre 1503 y 1734, los maestros de capilla y organistas peninsulares tuvieron una gran presencia en los primeros cincuenta años, pero fueron sustituidos definitivamente por maestros italianos desde 1570 aproximadamente; véase Fabris, “Nápoles”, *DMEH*, 7:955; y, del mismo autor, “La música en Nápoles en el tiempo de Felipe II”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales* 489-501.

¹² Laviana Cuetos, *La América española, 1492-1898*, 72.

¹³ Miguel de Cervantes solicitó empleo en las Indias en 1582 y 1590, con la idea de ganar más dinero y pagar ciertas deudas familiares; en ambas ocasiones su solicitud fue rechazada; Véase el facsímil de su relación de méritos de 1590 en A.A.V.V., *España y América un océano de negocios*, 431.

La emigración a los nuevos territorios era restringida y controlada de forma consciente por la Corona a través del preceptivo permiso o licencia de embarque que debía solicitarse al Consejo de Indias, y que no debía concederse a extranjeros, judíos, árabes, gitanos ni protestantes¹⁵. Las licencias de embarque constituyen una rica fuente de información sobre los emigrantes, ya que precisan las circunstancias personales antes de comenzar la aventura americana, indicando su edad, lugar de nacimiento, estado civil y ocupación, así como el barco que tomaba, el destino y sus acompañantes en el viaje. Esta documentación se ha conservado en el Archivo General de Indias de Sevilla y da una idea bastante completa de la emigración legal a América¹⁶ pero no de la clandestina, que constituía un importante porcentaje¹⁷. Gracias a los estudios de Boyd-Bowman sabemos que la región que aportó un mayor contingente humano durante los siglos virreinales fue la región andaluza. En concreto, hasta el primer tercio del siglo XVII los andaluces constituyen casi un 37 % del total de la emigración legal, muy por encima del resto de emigrantes como los castellanos *viejos* y leoneses (casi un 20 %), los

¹⁴ Véase Rhan Phillips, “El sistema de flotas en el Atlántico español y el papel de la Nueva España”, en Mazín Gómez (ed.), *México en el mundo hispánico*, 1:231-53. Sobre la Casa de Contratación durante los siglos XVI y XVII, véase la monumental monografía de los Chaunu, *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*; Sobre el traslado y actividad de esta institución en Cádiz, García-Baqueiro González, *Cádiz y el Atlántico 1717-1778*. Una reciente colección de ensayos en torno a este tema ha sido editada por Acosta Rodríguez, González Rodríguez y Vila Vilar (eds.), *La Casa de Contratación y la navegación entre España y las Indias*.

¹⁵ La legislación castellana en materia de emigración aparece recogida en Libro IX, títulos 26 y 27 de la *Recopilación de Leyes de los reynos de las Indias*.

¹⁶ La edición y estudio de la emigración legal a Indias se comenzó en la década de 1930 con el trabajo bajo la dirección de Bermúdez Plata, *Catálogo de Pasajeros a Indias*. No existe un cómputo general sobre el número de emigrantes a Hispanoamérica durante el período virreinal pero sí gran cantidad de aportaciones regionales sobre ésta y otras épocas; véase, por ejemplo, Díaz-Trechuelo López-Spínola (ed.), *La emigración andaluza a América*; Provencio Garrigós, *La emigración murciana a América durante el siglo XVI*; y la colección de ensayos editada por Eiras Roel (ed.), *La emigración española a Ultramar*; véase también la bibliografía citada a lo largo del Capítulo.

¹⁷ Según Boyd-Bowman, *Índice geobiogeográfico de más de 56 mil pobladores de la América Hispana. I. 1493-1519*, X, la documentación del Archivo General de Indias presenta un 20 % del número real de pasajeros; véase también Jacobs, “Pasajeros y polizones: algunas observaciones sobre la emigración española a Indias durante el siglo XVI”, *Revista de Indias*, 172 (1983), 439-79. Ya en el *Celoso extremeño* (1613), Miguel de Cervantes señaló la consideración del Nuevo Mundo como “refugio y protección de todos los delincuentes de España, iglesia de rebeldes y santuario de asesinos”; véase Kandell, *La Capital. La historia de la Ciudad de México*, 188-89.

extremeños (16'4 %), establecidos fundamentalmente en el virreinato peruano, y los castellanos *nuevos* (15'6 %) ¹⁸.

Una brusca caída en el flujo migratorio tuvo lugar desde 1630, generando una crisis migratoria que no se remontó hasta el segundo tercio del siglo XVIII. Los escasos estudios sobre la emigración americana en el Seiscientos muestran un crecimiento de la emigración andaluza, alcanzando casi la mitad de la emigración conocida a Indias (48'29 %), ahora con un destino geográfico más diversificado que los tradicionales centros de México y Perú. El siglo XVIII, particularmente en su segunda mitad, presenta una geografía de la emigración muy diferente a la de las dos centurias anteriores. Los emigrantes andaluces siguen siendo cuantitativamente el grupo más numerosos con un 20 %, pero se aprecia un brusco retroceso de la emigración extremeña y una emergente presencia de la emigración procedente del norte (actual País Vasco, Cantabria, Galicia, Navarra y Asturias) y, en menor medida, del este peninsular (Aragón, Cataluña y Valencia). Esta situación coincide con la apertura del comercio americano a otros nueve puertos españoles además del de Cádiz en 1765 ¹⁹.

No es posible extrapolar mecánicamente estas tendencias de la emigración general americana al ámbito del personal musical de la Catedral de México. Las tendencias globales apuntadas están sujetas al actual estado de la investigación y las procedencias de los músicos catedralicios activos en México sólo son conocidas en un porcentaje bajo. Sin embargo, y con todas las cautelas señaladas, puede establecerse un cierto paralelismo entre ambos fenómenos migratorios. Los cuatro maestros de capilla del siglo XVI de los que conocemos su origen procedían del área castellana y extremeña (Hernando Franco era pacense; Juan de Vitoria burgalés; Lázaro del Álamo segoviano; y Juan Hernández soriano), y de otros músicos de la capilla durante esa centuria y las dos siguientes se conoce su origen andaluz, tal y como se expondrá en la segunda

¹⁸ Véase Boyd-Bowman, *Índice de cuarenta mil pobladores españoles de América en el siglo XVI*. Por provincias, las que aportaron más emigrantes fueron las de Sevilla, Badajoz, Toledo y Cáceres, que suman casi la mitad de los instalados en América en el siglo XVI; véase Martínez Shaw, "Geografías de la emigración: la distribución espacial de los emigrantes a la América Española (1492-1824)", en Mazín Gómez (ed.), *México en el mundo hispano*, 1:154, quien sigue el estudio de Boyd-Bowman. Martínez Shaw agrupa los datos según la moderna demarcación por provincias y no la antigua de reinos. Véase también Calderón Quijano, "Andalucía y Sevilla en la emigración española a Indias", *I Jornadas de Andalucía y América*, 1:355-404.

¹⁹ Véase Martínez Shaw, "Geografías de la emigración: la distribución espacial de los emigrantes a la América Española (1492-1824)", 166-67.

sección de este Capítulo. De la misma forma, es constatable desde mediados del siglo XVIII y hasta el final del período colonial una diversificación de los orígenes de los músicos, existiendo no sólo músicos procedentes del área norte, levantina y catalana de la Península Ibérica (Pedro José Martínez procedía de Asturias y Manuel Andreu era valenciano), sino también músicos extranjeros (Juan Baptista del Águila era francés, Domingo Dutra portugués e Ignacio Jerusalem italiano). La contratación de Antonio Juanas como maestro de capilla de la Catedral en 1791 en Madrid es un reflejo de la nueva oleada de militares y burócratas venidos de las Península Ibérica durante los reinados de Carlos III y Carlos IV como forma de contrarrestar la creciente amenaza que suponía la posición de los criollos en los cargos virreinales²⁰.

Desde 1564 la Corona estableció un sistema de dos convoyes anuales con escolta militar y ruta fija. La denominada “flota” se dirigía al puerto de Veracruz en Nueva España (México), mientras que los “galeones” iban a Tierra Firme, atracando en Cartagena de Indias (Colombia). Desde el puerto novohispano de Acapulco salía el galeón de Manila, que conectaba el convoy dirigido a Nueva España con las Islas Filipinas. La “flota” podía estar integrada, en función de la situación económica, del tonelaje de los barcos y de la seguridad del viaje, entre diez y cincuenta navíos²¹. Para evitar la peligrosa navegación atlántica durante el invierno, la flota a Nueva España solía partir de Sevilla entre mayo y julio, dependiendo de los vientos y el clima a uno y otro lado del Atlántico. Tras bordear la costa norteafricana y hacer escala en las Islas Canarias, la flota se dirigía hacia el oeste hasta llegar a las Antillas, alcanzando Santo Domingo en agosto, desde donde prácticamente se podía avistar la costa mexicana de Veracruz, a la que llegaban en septiembre²².

Tras pasar todo el invierno en Veracruz, la flota regresaba en mayo o principios de junio. Una escala en La Habana permitía que la flota novohispana se reuniese con los galeones de Tierra Firme; ambos convoyes seguían hacia Sevilla con el oro americano y demás riquezas, donde llegaban a principios de octubre tras un viaje más largo que la ida. El peligro de los corsarios y piratas ingleses y franceses hizo que ambas flotas

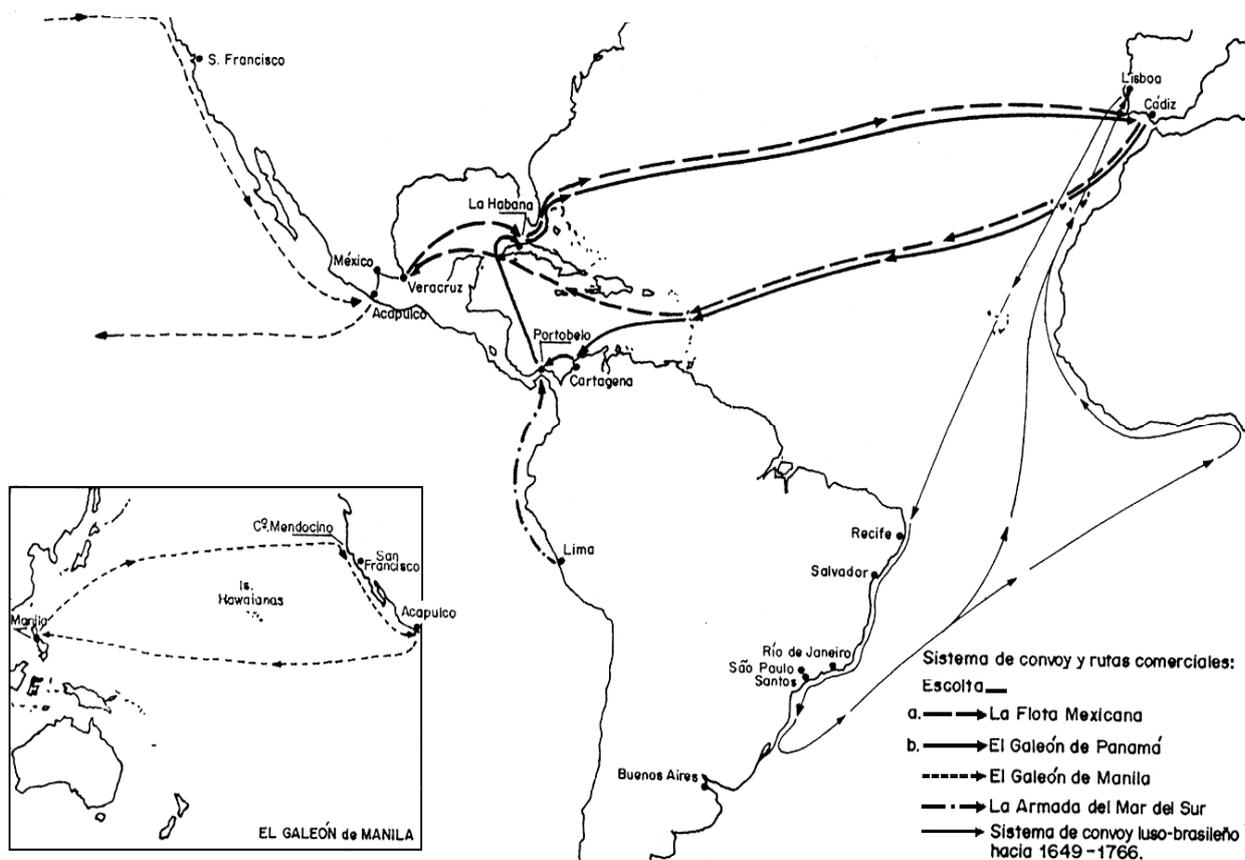
²⁰ Para un estudio de estos y otros casos, véase la tercera sección de este Capítulo. Sobre la presencia de peninsulares en México hacia el final del período virreinal, véase Brading, “Los españoles en México hacia 1792”, *Historia Mexicana*, 23/1 (1973), 126-44.

²¹ Calderón, *Historia económica de la Nueva España*, 527.

²² Laviana Cuetos, *La América española*, 64-67.

viajasen juntas desde el siglo XVII en compañía de una escolta armada con diversas naves de guerra. Desde mediados del siglo XVII se detecta una mayor irregularidad en el envío de las flotas y un aumento del contrabando, especialmente en aquellas regiones que quedaron fuera de la ruta de las flotas (véase Fig. 2.1)²³.

Figura 2.1: Rutas de las flotas y galeones durante los siglos XVI al XVIII (Pérez Herrero, *Comercio y mercado en América*, 90).



Diferentes cronistas han dejado vívidos retratos de las condiciones del viaje oceánico que, desde luego, no eran las mejores. Los viajeros eran integrados dentro de los navíos de mercancías, debiendo permanecer en la cubierta, entre los equipajes y bajo los inmisericordes rayos del sol. Cada viajero debía asegurarse de llevar consigo la comida, bebida y vestimenta necesaria para la larga travesía. Los cronistas señalan los

²³ Véase Rhan Phillips, “El sistema de flotas en el Atlántico español y el papel de la Nueva España”, 1:239.

mareos de los viajeros por el continuo vaivén del barco, que podían llegar a hacer perder el conocimiento y caer al océano, siendo pasto de los tiburones del Atlántico²⁴. El padre fray Tomás de la Torre, quien viajó a Nueva España en 1544, nos dejó la crónica de algunas de las penalidades sufridas a bordo del “San Salvador”:

Primeramente el navío es una cárcel muy estrecha y fuerte de donde nadie puede huir aunque no lleve grillos y cadenas [...] Es grande la estrechura y ahogamiento y calor; la cama es el suelo comúnmente, algunos llevan algunos colchoncillos, nosotros los llevábamos muy pobres, pequeños y duros, llenos de lana de perro [...] Hay más en el navío mucho vómito y mala disposición, que van como fuera de sí [...] La sed que se padece es increíble, acreciéntala ser la comida bizcocho y cosas saladas [...] Hay infinitos piojos que comen a los hombres vivos y la ropa no se puede lavar porque la corta el agua de la mar. Hay mal olor, especialmente debajo de la cubierta, intolerable en todo el navío [...] Llegase a esto cuando hay salud no tener donde estudiar ni recogerse un poco y estar siempre sentados que no hay donde se pasear²⁵.

A estas incomodidades se añadían otros riesgos como el peligro de un ataque pirata o corsario de ingleses o franceses, la falta de vientos favorables que podían alargar semanas el viaje y el riesgo de hundimiento o naufragio por sobrecarga²⁶. Diversos músicos padecieron en sus carnes estas penalidades. Así, Domingo Vicente Losada y Manuel Pastrana, dos de los músicos que llegaron a México con Antonio Juanas en 1791, pidieron permiso para regresar a España por su inadaptación al nuevo destino y el empeoramiento de su salud. Al regreso efectivo de Vicente Losada, sólo medio año después de haber llegado a México, se sumó en 1797 el de Pastrana, a quien

²⁴ De ahí el título de una carta expresiva carta escrita por Eugenio de Salazar a un amigo en 1573, “La mar descrita por los mareados”, en la que describe los mareos y otras penurias a bordo del barco; véase la nota siguiente.

²⁵ La cita la he tomado de Leonard, *Los libros del conquistador*, 153-54. El texto completo del relato de De la Torre, junto a la carta de Salazar antes mencionada y otra crónica de fray Antonio de Guevara, titulada “De los muchos trabajos que se pasan en galeras” (1539), en la que se pasa revista al catálogo de sufrimientos a bordo, aparecen transcritas en Martínez, *Pasajeros a Indias*, 213-303. Otra divertida crónica fue redactada en 1622 por Antonio Vázquez de Espinosa con motivo de su viaje de regreso de Veracruz a Cádiz, llegando incluso a imprimirse en Málaga al año siguiente; véase un resumen en Martínez, *Pasajeros a Indias*, 142-45.

²⁶ Véase García-Baqueiro González, *La Carrera de Indias*, 187-94; y Gil-Bermejo García y Pérez-Mallaína, “Andaluces en la navegación trasatlántica: vida y muerte en la Carrera de Indias en el siglo XVIII”, *IV Jornadas de Andalucía y América*, 271-96.

también se le concedió el permiso tras caer gravemente enfermo²⁷. Sin embargo, el destino de ambos músicos fue distinto. Mientras que Vicente Losada recaló como sochantre en la Catedral de Oviedo²⁸, Pastrana escribió desde La Habana a la Catedral de México en enero de 1798 narrando una angustiosa experiencia: el navío *Balandra Isabel* en el que viajaba Pastrana junto a su mujer y su hija fue apresado el 8 de marzo de 1797 por el corsario de Providencia Yans, capitán del bergantín *Flor de Mayo*, siendo despojado de todos sus bienes y viéndose obligado a mendigar. Las autoridades gubernativas españolas reaccionaron con rapidez y propusieron a los ingleses un canje entre dos de los españoles apresados e igual número de ingleses capturados en Nueva España; entre ellos estaba Pastrana. Con la salud restituida, Pastrana regresó a México y se incorporó de nuevo a la capilla catedralicia, en la que sirvió hasta después de 1810²⁹. Peor destino corrió Francisco Martínez de la Costa (n. 1739), un valenciano que ejerció como maestro de capilla de la Catedral de Oaxaca desde 1766³⁰. Dos años después de su nombramiento, Martínez de la Costa pidió un permiso al cabildo oaxaqueño para regresar a España a cobrar ciertas cantidades por muerte de su padre. Gracias a un documento inquisitorial, sabemos que Martínez de la Costa nunca llegó a España, sino que murió en la travesía. Probablemente éste no fue el único músico que se dejó la vida en el océano³¹.

La duración de la navegación oceánica era sumamente variable en función de la oportunidad de los vientos. Chaunu estableció para el siglo XVI un promedio efectivo

²⁷ Véase ACCMM, AC-57, fols. 259v-269r, 22-V-1792. Se ha conservado un informe médico de Pastrana fechado en 1796, según el cual el tenor padecía desde hacía cuatro años “[...] de una diastrea biliosa. Este accidente se halla en el día complicado con tos, ronquera y esputos sanguíneos. Igualmente por resulta de lo dilatado de dicha diastrea ya han aparecido edemas, movimiento epilépticos, debilidad, no sólo de todo el cuerpo sino aún particularmente de la vista [...]”; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 5, 2-VIII-1796 (APÉNDICE 1, D93).

²⁸ Según Quintanal, *La música en la Catedral de Oviedo*, 307, Vicente Losada ejerció entre 1794 y 1797.

²⁹ La carta autógrafa enviada por Pastrana desde La Habana, así como el acuerdo de canje con los ingleses aparecen en ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 6, 20-I-1798, 22-I-1798, 27-VII-1798.

³⁰ Véase Tello, “Martínez de la Costa, Francisco”, *DMEH*, 7:279.

³¹ AGN, Inquisición, Volumen 1061, Expediente 10, fols. 246v-257r (1767-1806). El documento incluye las pruebas de limpieza de sangre de Martínez de la Costa; nacido en Xátiva (Valencia) en 1739, Martínez de la Costa era hijo de un siciliano y una valenciana de Gandía. El mismo expediente conserva el nombramiento de Martínez de la Costa como notario inquisidor de la ciudad de Oaxaca; véase AGN, Inquisición, Volumen 847, 2ª parte, fol. 444r, 19-VI-1767. Para el árbol genealógico de este músico, véase Marín López, J., “Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (ss. XVII-XIX)”, *Príncipe de Viana*, 238 (2006), 430-31.

del viaje de dos meses y medio para el trayecto Cádiz-Veracruz, fluctuando entre los 55 días de mínima y 160 de máxima³²; en el siglo XVIII la media se acercó a los tres meses (86 días frente a los 75 anteriores). Los regresos solían ser más largos y difíciles, superando los cuatro meses (Chaunu da 128 días de media para el siglo XVI y 117 para el XVIII)³³. Para tener una idea completa de la duración del viaje a Indias es necesario considerar el tiempo de movilización y espera que implicaba la manipulación de mercancías y el tiempo de carga y descarga de la mercancía en las escalas intermedias, además del transporte terrestre desde el punto de origen en la Península hasta Sevilla o Cádiz y desde el puerto de desembarque hasta el destino final en América.

Las largas jornadas a bordo del barco dejaban tiempo para el esparcimiento y la música. Algunos músicos tocaban la guitarra para amenizar el viaje, mientras que los sacerdotes solían recitar oraciones y entonar la ‘Salve Regina’, cántico marinero por excelencia³⁴. Tras la escala caribeña el barco atracaba en el puerto de Veracruz, y desde ahí aún quedaban más de 400 kilómetros en recua hasta la ciudad de México, en una ruta terrestre que pasaba por Córdoba, Orizaba y Puebla y cuya duración solía oscilar entre veinte y treinta días. Tras este agotador viaje, el músico se presentaba ante el Cabildo de la Catedral de México pidiendo una plaza en la capilla con las secuelas propias de la odisea oceánica. Nada más llegar a México en 1775, el tenor flamenco Nicolás del Monte padecía una “casi continua diarrea”, por lo que el Cabildo se vio obligado a concederle dos meses de permiso para “mudar temperamento” y restituirse³⁵. A diferencia de lo que le ocurrió a Pastrana, Monte se aclimató a los pocos meses.

Años antes, Mateo Tollis de la Roca había examinado al levantino Manuel Andreu, presentado en la capital novohispana en 1760; Tollis de la Roca admitió la enorme destreza de este sujeto pese al cansancio del viaje, el desconocimiento del tribunal y los nuevos instrumentos que le entregaron para la prueba:

³² La obra de los Chaunu, *Séville et l'Atlantique*, constituye un monumental estudio sobre la estructura del comercio colonial español; puede verse un resumen en castellano en *Sevilla y América. Siglos XVI y XVII*. Las cifras de Chaunu aparecen resumidas en García-Baqueiro González, *La Carrera de Indias*, 184.

³³ La travesía a Tierra Firme era más breve, durando un promedio de 50 días; García-Baqueiro González, *La Carrera de Indias*, 185.

³⁴ Para más información sobre la actividad musical en los barcos, véase Rey, “Apuntes sobre música naval y náutica”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 115-16.

³⁵ ACCMM, AC-53, fol. 82v, 8-X-1776.

[...] que dicho Andreu es músico, lo que funde desde luego en que en tan corto o ningún tiempo que tuvo para descansar de un tan dilatado como penoso viaje, se halló en una concurrencia tan ilustre como sería, con tanto profesor y todos sus censores, ignorando la habilidad de cada uno, hallarse con unos instrumentos que además de su natural oposición serle desconocidos en la práctica y estar asperísimos para una ejecución delicada como todos notamos así en la trompa como en la flauta y oboe, que por su aspereza y sequedad chillaban en algunos puntos con dureza, no pudiendo sacarle muchas veces con la suavidad que correspondía³⁶.

En los mismos términos se expresaba el organista catalán Magín Ginesta, quien señaló algunos factores en su contra durante la demostración que hizo en el órgano de la Catedral de México en 1796, haciendo especial hincapié en la falta de práctica con el instrumento durante los más de cuatro meses de viaje marítimo y terrestre:

[...] Notorio es a todos no haberse advertido falta alguna, a pesar de las muchas causas que concurrían para que se hubieran verificado. El natural temor, el hallarse sin uso a causa de viajes y navegaciones en que no poco se entorpecen los dedos y se embota la fantasía por falta de ejercicio, el encontrarme en un órgano desconocido, cuya abundante variedad de registros embaraza y confunde a quien no los ha visto ni sabe la colocación que les dio el artífice desde su construcción, la incertidumbre de si estos están o no corrientes o tocables, el corto tiempo que hay de solo un verso intermedio para manejarlos; y en fin, los usos (para él nuevos) de este coro [...] ³⁷.

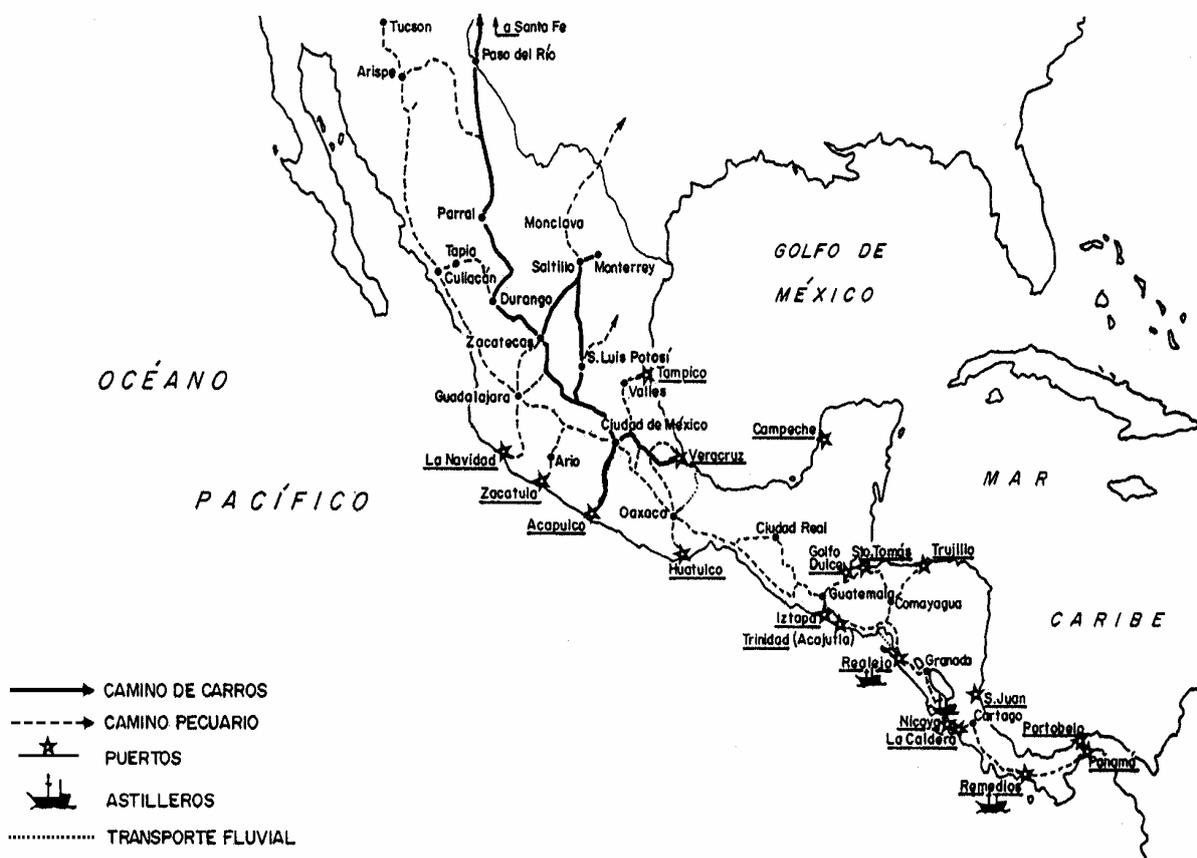
En último lugar, es necesario tener en cuenta la ubicación de la capital novohispana en el punto de confluencia de las dos principales rutas comerciales por vía terrestre del norte de América (véase Fig. 2.2). Esta convergencia de caminos reviste una especial importancia, ya que las rutas comerciales también eran redes para el tráfico de personas y de productos culturales, incluidos los músicos y la música. La primera de las rutas, la norte-sur, pasaba por la ciudad septentrional de Zacatecas, cuyas riquezas auríferas constituían el segundo gran centro minero de la América española tras el

³⁶ ACCMM, Correspondencia, Caja 3, Expediente 16, 9-X-1760 (APÉNDICE 1, D62).

³⁷ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 5, 5-IX-1796.

mítico cerro de Potosí³⁸. La segunda ruta cruzaba el virreinato de este a oeste, conectando el puerto atlántico de Veracruz con el puerto de Acapulco, bañado por el Pacífico. Acapulco era el punto de llegada de la nao de China, cuyo viaje llevaba un promedio de siete meses, y la ciudad de México era el puente que permitía conectar a España con su más lejana colonia en Asia³⁹. Con la plata de Zacatecas y las mercancías asiáticas de Manila (sedas, terciopelos, perlas y especias), los mercaderes de la ciudad de México, quienes ejercieron el monopolio total sobre su distribución, se convirtieron en los más prósperos de América.

Figura 2.2: Rutas comerciales en el Virreinato de Nueva España (Pérez Herrero, *Comercio y mercado en América*, 264).



³⁸ Sobre el desarrollo de la minería en Zacatecas y su importancia en el contexto novohispano, véase el clásico estudio de Bakewell, *Minería y sociedad en el México colonial. Zacatecas (1546-1700)*.

³⁹ García de los Arcos, “Las relaciones de Filipinas con el centro del virreinato”, en Mazín Gómez (ed.), *México en el mundo hispánico*, 1:51-67. No obstante, esta autora señala que Filipinas siempre fue considerada una colonia secundaria para los españoles, y que el transiego marítimo en el Pacífico no tuvo la importancia ni la densidad del tráfico atlántico.

Esta confluencia de factores quizá explique por qué durante los siglos XVI al XVIII Nueva España mantuvo una primacía absoluta como destino con respecto a otras áreas, y en especial su capital, como principal enclave urbano, atrayendo anualmente a un tropel de inmigrantes. Su capital se convirtió en un crisol donde se mezclaban las más variadas y complejas influencias culturales, superando al final del siglo XVIII los 100.000 habitantes⁴⁰. Si a estos factores se añade la preferente posición social que otorgaba el origen peninsular es posible entender cómo la emigración a la ciudad de México se convirtió para muchos en el mejor de los destinos durante los siglos XVI al XVIII.

1.2. La organización del espacio

Para poder interpretar correctamente la movilidad de los músicos es necesario conocer la organización del espacio, ya que la movilidad de los músicos es, en última instancia, un fenómeno espacial. La posición de la Catedral de México dentro de la red jerárquica de instituciones religiosas novohispanas es un factor determinante que condiciona su funcionamiento y su relación con los centros del entorno. La división del estado mexicano en treinta y un estados y un Distrito Federal como capital quedó establecida en la Constitución Mexicana de 1917 proclamada tras la Revolución⁴¹. Sin embargo, esta demarcación moderna nada tiene que ver con la división eclesiástica de la Nueva España durante los siglos XVI al XVIII. A finales del siglo XVIII, los límites territoriales del virreinato abarcaban, por el norte, las provincias de California, Luisiana y Florida (este territorio hoy está ocupado por diversos estados del sur de Estados Unidos: desde Florida hasta California, pasando por Arizona, Nuevo México, Louisiana y Texas), por el sur la Capitanía General de Guatemala (con las modernas repúblicas centroamericanas de Belice, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Panamá), por el este las islas antillanas (Santo Domingo, Puerto Rico y Cuba) y por el

⁴⁰ Miño Grijalva, “El censo de la ciudad de México de 1790”, *Historia Mexicana*, 41/4 (1992), 666. En el censo español de Floridablanca, fechado en 1787, la ciudad de México sería la tercera ciudad de España tras Madrid y Barcelona; véase *Censo de 1787 “Floridablanca”*.

⁴¹ Véase *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, Título II, Capítulo II “De las partes integrantes de la Federación y el territorio nacional”, artículo 43 [<http://constitucion.presidencia.gob.mx>].

oeste las Islas Filipinas. Por tanto, hablamos de un territorio que duplica las actuales dimensiones de la República Mexicana⁴².

La organización administrativa eclesiástica tiene como punto de partida la archidiócesis y su ámbito de actuación. Hasta 1546, todas las diócesis americanas eran sufragáneas de la Archidiócesis de Sevilla. La enorme distancia que separaba a Sevilla con América creó situaciones insostenibles, por lo que ya desde la década de 1530 se pensó en fundar sedes arzobispales independientes. Dentro del virreinato de Nueva España existieron durante la mayor parte del período virreinal tres arzobispados (Santo Domingo, México y Filipinas) de los que dependían diecisiete obispados y dos abadías. Las catedrales archidiocesanas eran las que tenían una mayor importancia jurídica, pero no siempre coincidían con aquellos territorios de mayor riqueza, ya que ésta dependía de la recaudación de los diezmos, verdadero referente económico de la iglesia novohispana⁴³. No obstante, las sedes diocesanas generalmente ofrecían mejores prebendas y se acababan convirtiendo en polos de atracción de los músicos, también por su mayor prestigio e importancia. En 1546 la Diócesis de México fue elevada a archidiócesis, convirtiéndose en cabeza y sede de la administración eclesiástica del actual México. En un segundo plano, y actuando como satélites, aparecen como sufragáneos seis obispados con sus respectivas catedrales en las capitales de sede: Tlaxcala-Puebla (capital en Puebla), Michoacán (capital en Valladolid), Guadalajara (capital en la ciudad homónima), Oaxaca (capital en Antequera del Valle de Oaxaca), Chiapas (capital en Ciudad Real, hoy San Cristóbal de las Casas) y Yucatán (capital en Mérida)⁴⁴.

La vastedad de los territorios a cubrir obligó a la creación de nuevos obispados, siempre con unos límites geográficos fluctuantes. Por el norte, en 1620 se creó el

⁴² Véase el mapa con los “Reinos de Indias” en 1784 reproducido en *España y América un océano de negocios*, 254. Para una historia de las tierras fronterizas del Norte durante los siglos XVI al XVIII, véase Weber, *La frontera española en América del Norte*.

⁴³ Para el siglo XVI, véase Schwaller, *Orígenes de la riqueza de la Iglesia en México*. Los siguientes estudios económicos que conozco se centran ya en el siglo XIX; véase Costeloe, “The Administration, Collection and Distribution of Tithes in the Archbishopric of Mexico, 1800-1860”, *The Americas*, 23 (1966), 3-17.

⁴⁴ Véase Morales Valerio, “México: la iglesia diocesana (I)”, en Borges (ed.), *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XVI-XIX)*, 2:90-109 y Recolons, “Méjico”, en Aldea Vaquero, Marín Martínez y Vives Gatell (eds.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, 3:1456-65. Esta división eclesiástica no tiene nada que ver con la división política y administrativa del Virreinato por Audiencias, y que incluía a las de Santo Domingo, México, Nueva Galicia y Guatemala.

obispado de Durango (con capital en la ciudad homónima), ocupando parte del antiguo obispado de Guadalajara, en 1777 el de Linares (con capital en Monterrey) y dos años después el de Sonora (con capital en Arizpe), en unos territorios áridos y despoblados. Por el sur, se crearon en el siglo XVII los obispados de Guatemala, Nicaragua y Comayagua, si bien desde 1743 la sede guatemalteca fue elevada a archidiócesis, pasando a depender de ella no sólo los otros dos obispados centroamericanos, sino también la Diócesis de Chiapas. Aunque administrativamente el resto de diócesis dependían del Arzobispado de México, las largas distancias originaron tres regiones espaciales autónomas dentro del Arzobispado de México: las diócesis norteñas (Durango, Linares y Sonora) se orientaron hacia la diócesis de Guadalajara y las del sur (Yucatán y Chiapas) hacia la de Guatemala. De ahí que, en la práctica, la Catedral metropolitana de México sólo mantuviese fluidas relaciones con las catedrales más cercanas (Puebla, Valladolid, Guadalajara y Oaxaca), ubicadas en el centro del virreinato en una zona de mayor densidad poblacional. La Figura 2.3 muestra los límites territoriales de las diócesis del Arzobispado de México a finales del siglo XVIII⁴⁵.

⁴⁵ Véase la entrada de Reolons antes citada, Mansilla, “Geografía eclesiástica”, 2:983-1014; y Tormo, “Guatemala”, *Diccionario de Historia Eclesiástica*, 2:1060-63.

Figura 2.3: Límites diocesanos del Arzobispado de México a finales del siglo XVIII (elaboración personal a partir de Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 2:52).



Como se ha comentado, no existía una equivalencia automática entre la categoría de una institución y el atractivo que podía ofrecer a los músicos. Aunque resultara lógico pensar que, en virtud de este sistema jerárquico, la Catedral de México, como sede arzobispal, fuese el centro de trabajo más codiciado y, por tanto, el que atrajese más músicos, algunos indicios muestran que no siempre fue así. Así, durante la primera mitad del siglo XVII, los ingresos que la Catedral de Puebla obtenía en concepto de diezmo duplicaban a los de la Catedral de México, atrayendo la diócesis sufragánea un mayor número de músicos que la sede arzobispal⁴⁶. Otros factores ajenos a la riqueza de la sede pueden afectar a la movilidad de los músicos; así, las graves

⁴⁶ Para más detalles, véase la sección 3 de este Capítulo.

inundaciones del primer tercio del siglo XVII que afectaron a la ciudad de México y que la anegaron completamente durante cinco años (1629-1634) provocaron una diáspora de los músicos de su capilla catedralicia hacia otras catedrales⁴⁷. Por tanto, el modelo jerárquico comentado no es estático, sino variable a lo largo del tiempo en función de los más variados factores, a veces con independencia de los ingresos de la sede.

Las diferencias con respecto a la organización del territorio eclesiástico en la España peninsular son inmediatas. A finales del siglo XVIII en el Arzobispado de México había nueve catedrales (la metropolitana de México y las ocho sedes diocesanas), mientras que en España, en esa misma época, había sesenta catedrales (ocho arzobispales, cuarenta y nueve obispales y dos exentas). Sin embargo, nueve catedrales novohispanas ocupaban un inmenso territorio que quintuplicaba en extensión al espacio ocupado por las sesenta catedrales peninsulares, existiendo diócesis, como las de Durango o Sonora, de proporciones similares o incluso mayores que las grandes sedes españolas como Toledo o Santiago de Compostela. Si en los arzobispados españoles se aprecia una concentración de muchas catedrales en relativamente poco espacio, en el de México había muy pocas catedrales y muy alejadas geográficamente unas de otras, lo que obligaba a recorrer grandes distancias; esta lejanía fue uno de los factores que propició un mayor estatismo de los músicos, al menos si lo comparamos con los niveles de movilidad del personal musical en la Península Ibérica.

Otra diferencia importante entre la organización del territorio eclesiástico en España y en México con una importante incidencia en la movilidad de los músicos estriba en la ausencia de colegiatas, una institución que apenas tuvo implantación en América. En cambio, dentro de la archidiócesis y de cada diócesis había numerosas parroquias de españoles y doctrinas o parroquias de indios dirigidas por un doctrinero o párroco, y que constituían las unidades básicas de la organización eclesiástica a nivel local⁴⁸. A mediados del siglo XVIII existían en el territorio de la Archidiócesis de

⁴⁷ Para una narración de la vida en la capital en aquellos años, véase Boyer, *La gran inundación*.

⁴⁸ La parroquia de españoles era una iglesia de régimen tradicional ubicada generalmente en los centros urbanos donde se administraban los sacramentos y a cuyo cargo estaba el clero regular (órdenes religiosas), mientras que las parroquias de indios o doctrinas tenían las mismas funciones pero estaban ubicadas en contextos más rurales como en aldeas y pueblos de indios, incluían fundamentalmente indígenas y eran dirigidas por un doctrinero o párroco de indios que dependía directamente del obispo. Véase García y García, "Organización territorial de la iglesia", en Borges (ed.), *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas*, 1:146-52. Para un estudio sobre las parroquias de la Arquidiócesis de México y la Diócesis de Guadalajara, véase Taylor, *Ministros de lo sagrado*.

México, excluyendo las sedes diocesanas, unos 1224 pueblos con unas 225 parroquias, si bien no es posible determinar con exactitud el número exacto de capillas de música en estas parroquias⁴⁹. Como han mostrado trabajos recientes desarrollados en el área andina, ambos tipos de parroquias estuvieron dotadas de capillas de música dirigidas por maestros de capilla e interpretaban polifonía con regularidad, de la misma forma que las colegiatas españolas⁵⁰. Por tanto, se trata de instituciones musicalmente autónomas dotadas de capilla propia, frente a lo que ocurría en las parroquias españolas, subordinadas musicalmente de otras instituciones de rango superior. Sin embargo, a diferencia a lo que ocurría con los músicos de las parroquias y colegiatas españolas, perfectamente integrados dentro de las redes de circulación y promoción, los músicos de las doctrinas eran en su mayor parte indígenas, constituían una sociedad al margen del mundo virreinal y no entraban dentro de la dinámica de promoción a catedrales, permaneciendo durante toda su vida al servicio de su correspondiente parroquia.

Si las parroquias se situaban al margen de los circuitos de promoción musical, las catedrales estuvieron conectadas por medio de unos fluidos canales de comunicación. Sin embargo, la articulación territorial del Arzobispado de México estuvo determinada por el alejamiento entre los grandes centros urbanos, la ausencia de una tupida red de catedrales y colegiatas y el funcionamiento autárquico de las doctrinas de indios, aspectos que condicionaron las posibilidades de intercambio musical entre instituciones de distinto rango, incluyendo la movilidad de los músicos.

2. La movilidad a gran escala: músicos de procedencia europea

Diversos americanistas han señalado que uno de los ejes fundamentales de la política española en el Nuevo Mundo consistió en dificultar el desarrollo local autosuficiente para así crear una mayor dependencia con respecto a la metrópoli. Desde un punto de vista meramente comercial se limitó la producción de bienes de consumo

⁴⁹ El número de parroquias está tomado de Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 1:58 y 2:711-16. Para una descripción de algunas de ellas, véase Solano (ed.), *Relaciones geográficas del Arzobispado de México: 1743*. Según un Decreto de Felipe III firmado en 1618, cada villa con más de cien habitantes debía contar con una pequeña capilla de música integrada por dos o tres cantores; véase Baker, *Music and Musicians in colonial Cuzco*, 139-40; y Taylor, *Ministros de lo sagrado*, 2:491-93.

⁵⁰ Véase Baker, “La vida musical de las doctrinas de indios del obispado del Cuzco”, *Revista Andina*, 37 (2003), 181-205.

en Nueva España con objeto de proteger a los manufactureros españoles⁵¹. Esta filosofía de colonización se extrapoló a otros terrenos; en el ámbito político, por ejemplo, se impidió que los indígenas, considerados racialmente inferiores, llegasen a los altos cargos de la administración virreinal –tanto laica como religiosa– y en lo cultural se entorpeció la impresión de libros –incluidos los musicales– para favorecer a los impresores españoles. Esta misma dependencia fue fomentada por las autoridades en asuntos musicales y se materializó en la contratación del personal musical, especialmente para los puestos de mayor responsabilidad, y en la importancia de repertorios, como veremos en el siguiente capítulo. A continuación abordaré el estudio de la movilidad de los músicos de origen europeo relacionados con la Catedral de México, para después analizar la circulación de los músicos dentro del virreinato novohispano.

2.1. La emigración musical a México: causas y geografía

Muchos de los músicos más destacados de la Catedral de México durante los siglos XVI al XVIII (tanto cantores como instrumentistas) procedían de Europa. Ya las propias constituciones de 1585 señalaban que la catedral mexicana era una célebre iglesia “a la cual concurren de todas partes toda clase de músicos”⁵². Esta misma internacionalidad se aprecia en la obra arquitectónica de la Catedral, donde trabajaron de forma conjunta arquitectos peninsulares, ensambladores centroeuropeos, pintores criollos y rejeros filipinos. No es posible realizar un cálculo exhaustivo en cuanto al volumen, la procedencia y edad de este colectivo de músicos europeos en la capilla mexicana durante los siglos XVI al XVIII. Por el momento, sólo es posible afirmar que, de forma constante, la capilla catedralicia siempre contó con un buen número de músicos extranjeros que ocuparon los mayores cargos de responsabilidad dentro de la estructura musical de la Catedral y que conformaron una verdadera colonia. De hecho, un acuerdo capitular de 1792 identifica claramente a este colectivo dentro de la capilla catedralicia al verter una dura crítica por su falta de decoro en la sacristía:

[...] el señor Chaves dijo que es una cosa muy digna de remedio la desvergüenza y grosería con que los dichos músicos europeos se portan,

⁵¹ AAVV, *Historia General de México*, 289.

⁵² Véase Galván Rivera, *Concilio III Provincial Mexicano*, 508 (APÉNDICE 1, D5).

pues ya se ve el desembarazo con que se sientan en las sillas de la sacristía que están destinadas para los señores y que ni así estando en ellas sus señorías dejan de sentarse, que uno de ellos había tenido el atrevimiento de pedirle el cigarro para encender el suyo [...] ⁵³.

La dinámica del magisterio de capilla constituye un excelente ejemplo de este predominio europeo en los cargos de mayor categoría: dieciséis de los veinte maestros reseñados en la Tabla 1.8 del Capítulo I no eran naturales de Nueva España y catorce de ellos procedían de la Península Ibérica, concentrándose su actividad especialmente en los siglos XVI y XVII (todos los maestros hasta 1654 eran españoles peninsulares). El primer compositor nativo fue Francisco López Capillas, quien será sucedido por otros músicos criollos como Agurto Loaysa y Sumaya ⁵⁴. El siglo XVIII fue objeto de una internacionalización en el cargo, siendo servido sucesivamente por el portugués Dutra y dos italianos, Jerusalem y Tollis de la Roca. El período virreinal se cierra como empezó, con un predominio de peninsulares (Juanas era peninsular, mientras que Manterola era un criollo de primera generación, ya que nació en México pero sus padres eran peninsulares) ⁵⁵. En resumen, la capilla mexicana estuvo regida por un maestro de origen europeo durante 238 años, frente a los apenas 50 en que estuvo regentada por un maestro nativo. Esta situación contrasta con el panorama que ofrecen otras catedrales hispanoamericanas, como Oaxaca, Guadalajara, Cuzco, Quito o Bogotá, en las que mestizos e indios parece que tuvieron un mayor protagonismo que en México ⁵⁶.

⁵³ ACCMM, AC-57, fol. 259r, 11-V-1792.

⁵⁴ Se desconoce a ciencia cierta el origen de tres maestros de capilla, entre ellos Agurto. El hecho de que se presentase como niño cantor en compañía de su padre en 1640 podría indicar que quizá era oriundo de la propia ciudad de México, donde se habría formado como seise en algún colegio. El caso de Antonio de Salazar parece más claro: la portada del villancico 'Primores amantes' conservado en la Catedral de Guatemala indica que Antonio de Salazar fue racionero en Sevilla (Stevenson, *RBMSA*, 98) si bien John Koegel sugiere un origen poblano (Koegel, "Salazar, Antonio de", *DMEH*, 9:572). Por su parte, Martín Bernárdez de Rivera ingresó como seise en el Colegio de Infantes de 1742; puesto que dos de sus tíos Juan y Antonio fueron canónigos de la Catedral, es probable que el propio Martín fuese de origen peninsular, aunque no he podido confirmarlo.

⁵⁵ No he localizado ningún documento mexicano que indique el origen de Mateo Tollis de la Roca. Sin embargo, este músico es el mismo Mateo de la Roca que sirvió como organista en la Parroquia de San Marcos de Roma y posteriormente en la Real Capilla de Madrid. Así parece indicarlo el hecho de que en 1778 solicitase enviar a través del Cabildo cierta cantidad de dinero a su hermana; véase ACCMM, AC-54, fol. 61r, 12-V-1778; y Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, 62.

⁵⁶ Las catedrales de Oaxaca, Guadalajara, Cuzco, Quito y Bogotá tuvieron varios maestros de capilla indios o mestizos, esto es, descendientes de español e india (Juan Mathías, Alonso Vélez Sarmiento,

Pero ¿cuáles fueron las causas de emigración de los músicos al Nuevo Mundo? Resulta muy difícil determinar las causas que movieron a cada individuo para dar un giro a su existencia cruzando el océano Atlántico y es probable que obedezcan no a una sola circunstancia, sino a una confluencia de factores⁵⁷. Muchas de las causas debieron ser comunes a las del resto de emigrantes. En este sentido, Mörner ha señalado tanto factores de repulsión, derivados de las adversas condiciones de vida en la Europa de la época, como factores de atracción, relacionados con la visión de las Indias y sus posibilidades de enriquecimiento y promoción, una visión idealizada especialmente si se conocía a algún indiano que retornaba envuelto en riquezas⁵⁸. Entre los primeros, se consideran la pobreza y crisis agraria, especialmente aguda en la Península durante el siglo XVII, las epidemias y la presión tributaria, el aislamiento y también el aburrimiento y entre los segundos la consideración de las Indias como tierra prometida, como sociedad similar a la española pero con unos patrones culturales menos rígidos y una forma de vida más abierta. Finalmente, las relaciones familiares aparecen también como un factor determinante en la movilidad de los músicos, tanto para la llegada como para la salida de los mismos. Sin embargo, estos factores no han actuado con la misma intensidad, ni durante el mismo tiempo, ni en las mismas regiones, ni en las mismas personas, lo que obliga a estudiar individualizadamente cada caso.

Una de las principales motivaciones debió ser la búsqueda de unas mejores condiciones laborales y económicas. El estudio comparativo de los salarios y prebendas en distintas instituciones presenta algunas limitaciones, derivadas del distinto valor de las monedas en cada territorio, el pago en especie, los ingresos por ocupar otros cargos administrativos en la catedral y por las funciones extraordinarias de la capilla. Lo que aquí pretendo cuantificar no es el monto total de ingresos de un determinado maestro, sino lo que una determinada catedral le pagaba por tal cargo. En el caso hispanoamericano se añade otra dificultad provocada por la falta de estudios, que no

Alonso de Zúñiga, Diego Lobato de Sosa y Gonzalo García Zorro respectivamente); véase Stevenson, “El más notable de los maestros indígenas”, *Ha*, 61 (1978), 3-9; “La música en Quito”, *RMCh*, 81-82 (1962), 173-81; “La música colonial en Colombia”, *RMCh*, 81-82 (1962), 155-56; y Baker, *Music and Musicians in colonial Cuzco*, 67-70. El origen de Vélez Sarmiento aparece en sus informaciones de oficio y parte (AGI, Guadalajara, 47, N.34, 2, fol. 1r, 29-IV-1583).

⁵⁷ Sánchez Albornoz, *La población de América Latina*, 166.

⁵⁸ Mörner, “La emigración española al Nuevo Mundo antes de 1810. Un informe del estado de la investigación”, 72-89; véase también Macías Domínguez, *La llamada del Nuevo Mundo*, 75-85.

permite tener una visión sincrónica del valor de distintos magisterios de capilla en un momento determinado. Tomando como modelo el trabajo de Javier Suárez-Pajares para el caso español⁵⁹, se ha elaborado la Tabla 2.1, en la que se cuantifica el valor del magisterio de capilla en distintas catedrales hispanoamericanas a finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII.

Tabla 2.1: Retribuciones del magisterio de capilla en distintas catedrales hispanoamericanas

Capilla	Años	Maestro	Salario anual ⁶⁰		Fuentes
			Pesos	Maravedís	
Caracas	1671	Gonzalo Cordero (1er. MC)	300	81.600	Stevenson, "Musical life in Caracas Cathedral", 34.
Cuzco	1607	Luis Rodríguez	400	108.800	Stevenson, "Guatemala Cathedral to 1803", 33
	1591	Gutierre Fernández Hidalgo	500	136.000	Stevenson, Cuzco Cathedral: 1546-1750", 5.
	1597	Pedro Bermúdez	400	108.800	Stevenson, Cuzco Cathedral: 1546-1750", 8.
	1616	Cristóbal Bersayaga	500	136.000	Stevenson, Cuzco Cathedral: 1546-1750", 13.
Guadalajara	1581	Alonso Vélez Sarmiento	400 para toda la capilla	108.800	Pareyón, "Sumario histórico", 102-103
Guatemala	1573	Hernando Franco	300 pesos	81.600	Stevenson, "Guatemala Cathedral to 1803", 33
México	1575	Hernando Franco	600	163.200	ACCMM, AC-2, fol. 308r
	1586	Juan Hernández	450 por cantor y MC	122.400	ACCMM, AC-3, fol. 219v
	1641	Luis Coronado	500	136.000	ACCMM, AC-10, fol. 135r
Lima	1612	Estacio de la Serna	800	217.000	Sas Orchassal, <i>La música en la Catedral de Lima</i> , 2:382.
Oaxaca	1668	Mateo Vallados	260	70.720	Tello, "Vallados, Mateo de", <i>DMEH</i> , 10:690-91.
Puebla	1606	Gaspar Fernandes	800 por MC, cantor, maestro infantiles	217.000	Tello, "Fernandes [Fernández], Gaspar", 5:25.

⁵⁹ Suárez-Pajares, "Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero", en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 179-82.

⁶⁰ Los pesos en los que se pagaba a los maestros de capilla eran pesos de tepuzque (en Nueva España) y de plata (en Perú); cada uno de estos pesos equivalía a 272 maravedís, según Calderón, *Historia económica de la Nueva España*, 470.

	1630	Juan Gutiérrez de Padilla	600	163.200	Koegel, “Gutiérrez de Padilla, Juan”, <i>DMEH</i> , 6:148.
Quito	1574	Diego Lobato	250	68.000	Stevenson, “Quito Cathedral”, 22-23
Santiago de Estero	1592	Cosme Godoy	350	95.200	Illari, “La capilla musical del obispado”, 22
	1635	Hernando Arias	200	54.4000	Illari, “La capilla musical del obispado”, 31
Valladolid [Morelia]	1606	Luis Montes de Oca	800	217.000	Mazín, <i>El cabildo catedral</i> , 136, nota 128.

Los magisterios mejor remunerados eran los de la Catedral de Puebla, Lima y Valladolid con una cantidad en torno a los 200.000 maravedís, unos ingresos similares a los de las sedes arzobispaes de Sevilla y Santiago de Compostela. En un segundo grupo, en torno a los 150.000 maravedís, aparece el magisterio de la Catedral de México que podría equipararse, en términos económicos, al grupo de instituciones que Suárez-Pajares ubica en segundo lugar (Descalzas Reales de Madrid y Capilla Real de Granada, entre otras). También por encima de los 100.000 maravedís aparece la Catedral de Cuzco con unos ingresos similares a catedrales “importantes” a finales del siglo XVI como Burgos, Zamora, León y Córdoba. Por debajo de los 100.000 maravedís aparecen el resto de catedrales hispanoamericanas (Caracas, Guatemala, Oaxaca, Quito y Santiago de Estero), equiparables a magisterios de catedrales “medias” de la España peninsular como Las Palmas, Plasencia o Valladolid. Con la excepción de la catedral mexicana de Guadalajara, no había ningún magisterio por debajo de los 50.000 maravedís (quinto grupo de Suárez-Pajares), un salario asociado a catedrales periféricas y a colegiatas. A luz de este sucinto análisis puede concluirse que, si bien había un menor número de catedrales –y, por tanto, de oportunidades profesionales para ejercer el cargo– la remuneración que éstas ofrecían por el magisterio de capilla era superior a la media española.

Al margen de por motivos económicos, otros músicos debieron viajar buscando un ámbito propicio para el desarrollo de su ejercicio profesional o un empleo estable que les era negado en la Península Ibérica. El caso de Pedro Bermúdez (1558-ca. 1605) puede ser considerado prototípico. Natural de Granada, Bermúdez opositó a cuatro magisterios de capilla en la Andalucía de la época, consiguiendo sólo uno de ellos, el de la Colegiata de Antequera de Málaga (1587), del que fue expulsado sólo dos años y

medio después de su nombramiento por agredir violentamente a un tenor. Tras un breve paso por Sevilla, donde sólo llegó a maestro de seises, Bermúdez decidió dar un giro a su carrera y emprendió camino a Cuzco, donde aparece como maestro de capilla en 1597⁶¹. También Manuel Verón Galindo se había granjeado mala fama por su mala conducta en la Catedral de Cádiz, donde se formó como cantor y donde ejerció como sochantre entre 1746 y 1752. Tras haber desobedecido al presidente del coro en público, Verón fue encarcelado y el cabildo gaditano determinó no readmitirlo por su incorregibilidad⁶². Viendo que sus posibilidades de promoción en Cádiz estaban limitadas en virtud de ese incidente, Verón se marchó a la Catedral de México, donde se presentó en octubre de 1753; México supuso el inicio de su zigzageante carrera en las Indias debido a los malos comportamientos que le obligaron a abandonar Cádiz. En 1756, el cabildo mexicano le despidió por sus continuas faltas y tras ser readmitido por expresa recomendación del Arzobispo, Verón sirvió otros tres años, hasta que se despidió él mismo con destino a Oaxaca⁶³.

Sin embargo, el encubrimiento de un pasado oscuro en la Península (en los casos de Bermúdez y Verón) y la posibilidad de conseguir un puesto mejor remunerado que

⁶¹ Las oposiciones a las que Bermúdez se presentó fueron las de la Catedral de Málaga (1586), Catedral de Granada (1587) y Capilla Real de Granada (1592), además de las de Antequera; véase Llordén, “Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera”, *AnM*, 31-32 (1976-77), 120-22; del mismo autor, “Notas históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga (1583-1641)”, *AnM*, 19 (1964), 77-78; López-Calo, *La música en la catedral de Granada*, 1:169, 298; y Cárdenas Serván, *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*, 13. Sobre su trayectoria en Hispanoamérica, véase Stevenson, “Cuzco Cathedral: 1546-1750”, *IAMR*, 2/2 (1980), 8-9; del mismo autor, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part I]”, *IAMR*, 5/2 (1983), 22-27; y Morales Abril, “La música en la catedral de la Puebla de los Ángeles (1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla”, *Ha*, 129 (2005), en prensa.

⁶² Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:104, nota 18. Otro músico formado en la Catedral de Cádiz que hizo las Américas fue José Maer, quien ejerció como segundo salmista en la Catedral de Granada y teniente de sochantre en la Catedral de Cádiz antes de convertirse en capellán de la Catedral de Caracas; véase Coifman Michailos, *Dialéctica musical de los poderes eclesiásticos*, 288-89. El cantor Maer no aparece mencionado en Díez Martínez, *La música en Cádiz*.

⁶³ ACCMM, AC-42, fol. 26v, 9-X-1753 y AC-44, fol. 12r-v, 27-III-1759. Tras ejercer como sochantre en la Catedral de Oaxaca, Verón se presentó de nuevo en México en 1767. Pese a haber perdido parte su voz y su vista, Verón fue contratado de nuevo como sochantre; por aquel entonces, el Cabildo se interrogaba sobre el “modo de conducirse el suplicante y su desbarato y de hallarse lleno de drogas y débitos y la mayor parte de su renta embargada por los muchos deudores”, siendo despedido en 1769. Desde allí pasó de nuevo a Oaxaca, donde fue contratado como sochantre en 1770 y posteriormente con el mismo cargo aparece en la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe, desde donde volvió a pedir plaza en la Catedral de México en 1778 y 1780; véase ACCMM, AC-48, fol. 101v, 10-II-1767; AC-50, fol. 15r, 23-VI-1769; AC-54, fol. 92r, 11-IX-1788; fol. 188r, 10-I-1780; y Stevenson, “Manuel de Zumaya en Oaxaca”, *Ha*, 64 (1979), 44.

en la Península no pueden aducirse como únicos factores, ya que a Nueva España se trasladaron músicos con una sólida trayectoria como maestros de capilla en España que no tuvieron, aparentemente, problemas con sus respectivos cabildos. El malagueño Juan Gutiérrez de Padilla (*ca.* 1590-1664) ejerció sucesivamente tres magisterios de capilla de importancia creciente en la Andalucía de la época (Iglesia de Ronda, Málaga; Colegiata de Jerez de la Frontera, Cádiz; y Catedral de Cádiz). Por circunstancias desconocidas, Gutiérrez de Padilla abandonó Cádiz en 1622 y se trasladó a la ciudad de Puebla, en cuya Catedral ejerció como maestro hasta su muerte⁶⁴. El mismo misterio envuelve la marcha al Nuevo Mundo del compositor aragonés Cayetano Echevarría. Tras formarse con Luis Serra y el Españolito en Zaragoza y completar sus estudios en Madrid con Antonio Ripa y Fabián García Pacheco, Echevarría consiguió uno de los magisterios más codiciados de la España del momento, el de El Pilar de Zaragoza⁶⁵. Siendo maestro en Zaragoza, Echevarría opositó al mismo cargo en otras tres catedrales en apenas dos años (Santiago de Compostela, Málaga y Cuenca) sin llegar a conseguirlo en ninguna de ellas⁶⁶. A partir de septiembre de 1770, la pista de Echevarría se pierde en la Península Ibérica hasta que en 1779 apareció en la Catedral de México, donde fue nombrado, sin examen previo, maestro de infantes⁶⁷. En 1786 el chantre le encargó a este “sujeto excelente en la composición” una misa para la festividad de la Asunción “muy de gusto y así la misa como todo lo demás está muy ligero”. Se desconoce la

⁶⁴ Véase Gembero Ustárroz, “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”, en Fernández García (ed.), *Palafox. Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, 483-84; y Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, *IAMR*, 6/1 (1984), 60-110.

⁶⁵ Durante su etapa como maestro en Zaragoza, Echevarría imprimió varias obras en la imprenta de Francisco Moreno; véase Cabañas Alamán, “Echevarría [Chavarría, Echevarría, Echeverría], Cayetano”, *DMEH*, 4:586-87. En Zaragoza, Echevarría trabajó durante siete años con el Españolito, asistiéndole como copista y ayudándole en la composición; véase Alén Garabato, “El cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿músicos “italianizados” o “músicos italianos”? (1767-1770)”, 17. Sobre el hipotético papel de Echevarría en la diseminación de algunas obras del Españolito, véase la sección 4.1 del Capítulo III.

⁶⁶ Véase Alén Garabato, “El cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿músicos “italianizados” o músicos italianos”? (1767-1770)”, 17; Llordén, “Notas históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga (1641-1799)”, *AnM*, 20 (1965), 156; y Navarro, *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*, 147.

⁶⁷ ACCMM, AC-54, fols. 139r-v, 20-IV-1779; de este año data la composición más antigua de Echevarría en México, el motete ‘Domine convertere’ (MEX-Mc, leg. Cc16), compuesto para uso de los infantes. Un año antes, en 1778, fray Martín de Cruzalaequi había informado al Cabildo de la Catedral de la presencia en México de Echevarría, y que podría ser un buen candidato para cubrir el puesto de maestro de capilla, ocupado interinamente por Tollis de la Roca; véase ACCMM, AC-54, fol. 22v-23r, 14-I-1778. No obstante, la fecha de llegada de Echevarría a México no puede precisarse.

trayectoria de Echevarría con posterioridad a esta fecha. Sus composiciones se encuentran ampliamente diseminadas por toda la geografía novohispana⁶⁸.

En los casos de Gutiérrez de Padilla y Echevarría, sólo el espíritu aventurero de estos músicos, el poder de atracción ejercido por las míticas riquezas del mundo indiano, factores personales o razones de prestigio en esa época que hoy se nos escapan pueden explicar el abandono de puestos importantes en España; dinero y honor se convirtieron en el verdadero motor de muchos de los movimientos de los maestros de capilla. No obstante, en la mayor parte de los casos se trata de músicos muy jóvenes que aún no habían alcanzado puestos de relevancia en la Península Ibérica, y que decidieron embarcarse a temprana edad buscando su oportunidad de hacer las Américas⁶⁹.

En el caso de México es posible añadir otros factores adicionales que hacían la ciudad especialmente atractiva. Durante gran parte del período virreinal fue la capital de uno de los dos virreinos americanos, concentrando a una gran población nativa y foránea y, consiguientemente, ofreciendo más oportunidades laborales que la provincia. Era sede de una antigua Universidad y disponía de un Coliseo o Corral de Comedias ubicado en uno de los patios del Hospital Real de Indios con una capacidad de 1000 espectadores⁷⁰. Además, había un gran número de instituciones y particulares que demandaban los servicios musicales de la capilla, lo que permitía a los músicos doblar sus ingresos; en el caso de no ser admitidos en la capilla catedralicia, podían buscar acomodo en alguna de las otras capillas musicales existentes en la ciudad, como ocurrió con el violinista peninsular Juan María Campuzano⁷¹. Además, en las grandes ciudades

⁶⁸ ACCMM, AC-56, fol. 50v, 1-VIII-1786. Hay más de tres decenas en los archivos de la Catedral de México, la Catedral de Durango, Colegiata de Guadalupe, Catedral de Puebla, Colegio de Vizcaínas de México, Colegio de Santa Rosa de Valladolid y Catedral de Valladolid; véase Davies, *The Italianized Frontier*, 2:498; Guerberof Hahn, *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe*; Standord, *Catálogo de los acervos*, 305, 341-42; Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María*, 44; y Banegas Galván: “Ynventario General de las obras de música que tiene el Archivo de esta Santa Iglesia [Catedral de Morelia]”, inédito, Catedral de Morelia, 1902, fols. 17r, 23v, 24r y 26r. Agradezco a Lidia Guerberof y a Luis Lledías las facilidades dadas para la consulta de los archivos de la Colegiata de Guadalupe y el Colegio de Vizcaínas respectivamente, y a Ricardo Miranda permitirme el acceso al inventario inédito de Banegas Galván.

⁶⁹ Stevenson señaló hace más de tres décadas que “España había despachado al continente americano algunos de sus mejores talentos”; véase Stevenson, “The first New World composers: fresh data from peninsular archives”, *JAMS*, 23/1 (1970), 95.

⁷⁰ Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento*, 112-13.

⁷¹ Campuzano pidió ser admitido en 1773 y, al no ser rechazado, buscó acomodo en la orquesta del Coliseo; véase ACCMM, AC-52, fol. 45r, 30-IV-1773; y Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro*

como México, los privilegios y las obligaciones dependían de la blancura de la piel y de la integración de un individuo dentro de una de las dos “repúblicas”, la de españoles o la de indios. Aunque el término “español” se aplicó tanto a los emigrantes peninsulares (gachupines) como a los “blancos” nacidos de padres peninsulares en suelo americano (criollos), en la práctica estos últimos tenían fama de gente relajada que, por su convivencia con los indios, habían adquirido sus mismos defectos, por lo que acabaron siendo excluidos de los cargos de responsabilidad. Los peninsulares en México tenían más derechos y privilegios que en la propia Península, siendo ciudadanos de primera categoría que prosperaban, adquirían propiedades y contrataban esclavos para su servicio⁷².

Sería de gran interés conocer la procedencia geográfica de todos los músicos peninsulares activos en la Catedral de México, su distribución por regiones, la edad y condiciones familiares a su paso a Nueva España. La respuesta a estos interrogantes implicaría un trabajo sistemático de décadas que coordinase la documentación consultada en la Catedral de México con la existente en otras catedrales españolas y con los registros de pasajeros del Archivo General de Indias, todo ello durante un período de tres siglos. La visión aquí presentada está condenada, pues, a la parcialidad en virtud de las fuentes manejadas a uno y otro lado del Atlántico y su grado de detalle. Por ello, antes que presentar un análisis cuantitativo cerrado de los datos obtenidos, con el riesgo de ofrecer un panorama engañoso y distorsionado, se ha optado por presentar una selección de ejemplos representativos de músicos cuyo itinerario he podido rastrear con mayor o menor detalle en España y en México tras cruzar información dispersa y fragmentaria de fuentes primarias y secundarias españolas y mexicanas. Espero que futuros trabajos amplíen y completen la visión de otros muchos músicos cuyo origen se desconoce y que han quedado relegados, por el momento, al anonimato.

Durante los siglos XVI y XVII las Actas Capitulares capitulares sólo especifican el origen de los músicos de forma ocasional y cuando aparece es de forma muy genérica, aludiendo vagamente a “los reinos de Castilla”. A partir del siglo XVIII la documentación es más precisa, permitiendo conocer el origen preciso de algunos

en México, 1:44. Sobre el tema de las salidas de la capilla y los ingresos por obvenciones, véase el Capítulo I, sección 1.6.2.

⁷² Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento*, 33-34.

músicos. En España, las fuentes no son mucho más explícitas y sólo en contadas ocasiones las actas catedralicias españolas reflejan el paso de un músico al Nuevo Mundo⁷³. Por tanto, desconocemos el origen de la mayoría de los músicos peninsulares activos en la Catedral, por lo que cualquier intento de realizar una valoración sobre el predominio de una región puede resultar arriesgado. En todo caso, sí que podemos afirmar, a partir de la muestra extraída, que el radio de atracción de la Catedral de México se extendió a lo ancho y largo de la Península Ibérica, cubriendo casi todas las regiones españolas, desde Galicia hasta Málaga y desde Cádiz hasta Cataluña, pasando por los archipiélagos balear y canario. El siguiente mapa recoge las principales ciudades con capilla de música durante el siglo XVIII, y mediante un subrayado se indican aquellos lugares de procedencia de los músicos peninsulares relacionados con la Catedral de México, incluyendo tanto a los que obtuvieron plaza como a los que no (véase Fig. 2.4)⁷⁴.

⁷³ En el caso de Juan Fernández García, las Actas de la Colegiata de Antequera (Málaga) recogen la despedida de este músico en 1760, “pues intenta viaje a la Nueva España”. Las actas de las catedrales de Sevilla y Las Palmas recogen esporádicamente noticias sobre la marcha de músicos al Nuevo Mundo. En el caso sevillano, se han documentado los casos de Juan Buzanda (1619), Sebastián Carranza (1620), Alonso de Vargas Machuca (1647), Juan de Balcaneda (1756), Pablo Armero (1750) y Julián Cabrera (1754), ninguno de los cuales he documentado en la Catedral de México. Entre los músicos al servicio de la catedral canaria que se despidieron para pasar a Indias figuran Luis Lorenzo (1702), Cayetano Trujillo (1702 pasa a Indias porque “se halla hombre”) y Miguel Barrera (1753, es llamado por su padre a Indias). Sin embargo, hasta donde se ha podido comprobar, los casos sevillano y canario son excepcionales en el contexto de las catedrales españolas; véase Díaz Mohedo, *La capilla de música de la iglesia colegial de Antequera*, 161; Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz, *Vaciado Actas Capitulares del Archivo de la S.I.M. Catedral de Sevilla*, 227, 245, 665; Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:170 y 175; Torre, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1701-1720)”, acuerdos 5077 y 5082; y, de la misma autora, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1741-1760)”, acuerdo 7873.

⁷⁴ He considerado como “lugar de procedencia” aquél que ocupaban los músicos cuando pasaron a México; cuando éste se desconoce, se ha indicado el de nacimiento. También se han incluido otras ciudades y villas que aparecen citadas a lo largo de este Capítulo.

Figura 2.4: Lugares de procedencia de los músicos peninsulares relacionados con la Catedral de México (elaboración personal a partir de Aldea Vaquero, *Diccionario de Historia Eclesiástica*, 1015; y Marín, M. A., *Music on the margin*, 22).



Como se observa, están representadas ciudades de todas las regiones españolas, si bien no todas hicieron la misma aportación. El número de músicos activos durante los siglos XVI al XVIII cuyo origen peninsular ha sido documentado de forma fehaciente es de unos 100. De un tercio de ellos aproximadamente se sabe con seguridad que eran peninsulares pero se desconoce el lugar de origen o formación. Otro tercio aproximadamente provenían de la provincia eclesiástica de Sevilla, que incluía como diócesis sufragáneas las de Málaga, Cádiz y Canarias; la mitad de los músicos de este grupo provenían de la propia ciudad de Sevilla y el resto de las mencionadas catedrales,

así como de las colegiatas de Antequera (Málaga), Jerez de la Frontera (Cádiz) y otras iglesias parroquiales. El tercio restante se divide entre los músicos procedentes de Madrid, cuyo número es ligeramente inferior al de músicos procedentes de las restantes provincias eclesiásticas españolas (Santiago, Toledo, Zaragoza, Tarragona, Burgos, Valencia y Granada), no observándose el predominio de ninguna sobre otra. Es destacable, sin embargo, la emigración de compositores catalanes hacia Hispanoamérica desde el último tercio del siglo XVIII⁷⁵. Aunque todas las ciudades españolas estaban igualmente alejadas de la ciudad de México, tres ciudades se convirtieron en una verdadera plataforma para dar el salto a las Indias: Madrid, Sevilla y Cádiz. Madrid era la capital y un centro musical de primer orden gracias a las instituciones reales; su importancia se debe no sólo por el número de los músicos que de allí llegaron, sino también por ocupar los más destacados puestos de la capilla. Sevilla y Cádiz, por su parte, eran dos de las ciudades más importantes de la España del momento, demográfica y económicamente; su apertura al mundo americano gracias a la ubicación en ellas de los puertos de embarque hacía de estas ciudades centros cosmopolitas en los que se respiraba en el ambiente el sueño americano. Por lo tanto, esta situación parece encajar con las tendencias generales comentadas en el Capítulo I, que pueden extrapolarse al grupo migratorio de los músicos.

Con respecto a la edad, tampoco se dispone cifras definitivas. Muchos de los músicos viajaron muy jóvenes con la idea conseguir un dinero rápido y regresar a la Península convertido en un nuevo rico⁷⁶. No existe la edad ideal de incorporación a la capilla, pero el estudio que Carlos Martínez Gil ha realizado sobre la Catedral de Toledo muestra que ésta oscilaba, en el caso de la catedral primada, entre los 20 y los 35 años, unas cifras que pueden extrapolarse al caso mexicano⁷⁷. Por lo general, el Cabildo buscaba músicos jóvenes que pudiesen desarrollar una larga carrera en México, de ahí que entre los requisitos que debían tener los dos sochantres solicitados a la Catedral de

⁷⁵ El primer catalán localizado en la Catedral de México es el bajón José de Espinosa, admitido en 1682; véase ACCMM, AC-21, fol. 154v, 15-IX-1682. Sin embargo, será a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX cuando la emigración catalana se intensifique con figuras como Cayetano Pagueras y Juan París, maestros de capilla en La Habana, José de Campederrós, maestro de capilla en Santiago de Chile o Blas Parera, organista en Buenos Aires.

⁷⁶ Stevenson señaló que muchos compositores emigraron antes de cumplir los 30 años; véase Stevenson, "Primeros compositores del Nuevo Mundo. Datos recientes de archivos peninsulares", *Ha*, 9 (1969), 11.

⁷⁷ Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 215, 227, 241 y 254.

Toledo en 1742 figure el que sean “de no alargada edad”, además de tener voces gruesas y bien abultadas⁷⁸.

La edad era un factor determinante en la admisión o el rechazo de un músico. Así, el jiennense Blas de los Santos Muñoz fue admitido en 1773 cuando sólo contaba con 16 años, pese a los problemas que implicaba la compatibilización de su trabajo en la Catedral con su el de músico en el regimiento de Granada⁷⁹. De la misma forma, Manuel Machado fue recibido en la capilla por su juventud, una cualidad que era muy “apreciable particularmente en los que manejan instrumentos violentos” en alusión al fagot y el bajón⁸⁰. En el lado opuesto, figura el excelente castrado italiano Carlos Peri, quien se presentó en México en 1767 con un envidiable curriculum (había sido cantor en la corte de Lisboa y en la Catedral de Sevilla); sin embargo, el Cabildo no lo admitió porque “ya su voz había desmerecido y podía justamente discurrirse fuese desmereciendo porque los capones no tiene la permanencia y subsistencia en ella como los que no lo son”⁸¹. Por un motivo similar fue rechazado como contrabajo José Irala por contar con 55 años, una edad que no aconsejaba su admisión “respecto a que dentro de dos o tres años se vería el Cabildo compelido a jubilarlo por su larga edad”⁸².

El contingente europeo de músicos catedralicios se completaba con un reducido pero significativo número de músicos extranjeros, procedentes en su mayoría de las zonas dominadas por España como Portugal, Italia y Flandes. La aparición de estos músicos en el Nuevo Mundo no debe sorprendernos, ya que durante los siglos XVI al XVIII la propia Península Ibérica fue un importante centro de intercambio de músicos con otros países europeos, una situación fácilmente constatable al revisar los numerosos artículos y monografías publicados sobre capillas catedralicias, cortesanas y nobiliarias⁸³. Sin embargo, resulta complicado localizar a los músicos extranjeros, ya

⁷⁸ ACCMM, AC-36, fol. 62r-v, 27-IV-1742 (APÉNDICE 1, D48).

⁷⁹ ACCMM, AC-52, fols. 13v-14r, 26-I-1773.

⁸⁰ ACCMM, AC-53, fols. 87r-v, 5-XI-1776 y AC-60, fol. 82r, 14-XI-1800.

⁸¹ ACCMM, AC-48, fol. 229r-v, 20-X-1767. Según Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 215, la plenitud de un capón se da en la década de los 20 años. Sobre la actividad de Peri en Sevilla, véase Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 2:80.

⁸² ACCMM, AC-59, fol. 19v, 15-VII-1796.

⁸³ Las capillas reales de Madrid, junto con las grandes sedes archidiócesanas, eran las instituciones que atraían a un mayor número de músicos extranjeros; a título de ejemplo, véase Subirá, “Dos músicos del

que muchos de ellos castellanizaban sus nombres y apellidos, pasando absolutamente desapercibidos en la documentación catedralicia, por lo que es necesario buscar sus orígenes en otro tipo de documentación como testamentos, expedientes inquisitoriales y licencias de embarque. Sin embargo, tal y como se ha mostrado en el Capítulo I, la presencia extranjera no se restringió únicamente a la circulación de personas, sino que también afectó a las plantillas con la introducción de instrumentos, y al repertorio musical, tal y como veremos en el siguiente Capítulo.

El paso al Nuevo Mundo de los no peninsulares quedaba sujeto a un permiso especial concedido por la Corona; su presencia en las tierras americanas de la corona de Castilla no era bien vista por las autoridades españolas, quienes restringían la concesión de licencia a los no españoles⁸⁴. Una Real Cédula de 1767 decretó la expulsión de los religiosos extranjeros y su peligrosidad al hallarse “desnudos de afecto a la nación y preocupados de pasiones contrarias a mis dominios”⁸⁵. No es posible afirmar hasta qué punto esta Real Cédula condicionó la llegada de músicos extranjeros a México, pero lo cierto es que varios músicos europeos tuvieron problemas nada más llegar al Nuevo Mundo por distintas razones. El violinista milanés Gregorio Panseco (n. 1723), llegado como músico del Coliseo en 1743 en compañía de Ignacio Jerusalem y otros músicos teatrales, y el tenor flamenco Nicolás del Monte, contratado en 1775, constituyen un ejemplo de lo dicho. Panseco fue obligado por el Virrey a recoger a su mujer en Puebla y a regresar a España; ante su negativa, el italiano permaneció escondido en el bosque durante dos años hasta que fue apresado y encarcelado. Monte, por su parte, pidió una licencia para reponerse de una supuesta enfermedad del estómago, pero aprovechó el permiso para trasladarse a la ciudad costera de Tampico; allí fue acusado de contrabandista y prendido, si bien poco después fue puesto en libertad. Pese a estos

rey Felipe IV: B. Jovenardi y E. Butler”, *AnM*, 19 (1964), 201-23; y Kenyon de Pascual, “Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749”, en Casares Rodicio, Fernández de la Cuesta y López-Calo (eds.), *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*, 2:93-97; así como la bibliografía citada por Robledo, “Capilla Real”, *DMEH*, 3:131-32. Dentro de las catedrales, el caso de Santiago de Compostela resulta sorprendente por su cantidad; véase Alén Garabato, “Músicos italianos en la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1760-1810): Notas biográficas”.

⁸⁴ Konetzke, “La legislación sobre inmigración de extranjeros en América durante la época colonial”, *Revista Internacional de Sociología*, 11-12 (1945), 123-50.

⁸⁵ Dada su importancia, la Real Cédula aparece íntegramente transcrita en las Actas Capitulares de la Catedral; véase ACCMM, 49, fol. 3r, 12-II-1768.

problemas, ambos músicos fueron readmitidos en la capilla, muriendo al servicio de la Catedral⁸⁶.

El desacato y la participación en negocios turbios no fueron las únicas causas de sospecha de los extranjeros; el caso del músico francés Sebastián Disdier muestra otra variante del acoso al extranjero, la de carácter político. Tras formarse en la Catedral de Ambrún, Disdier marchó a Nueva Orleans, entonces colonia francesa y desde allí emprendió viaje a la ciudad de México⁸⁷. Disdier se presentó en la Catedral de México en 1757, ofreciéndose como cantor e instrumentista de violón y flauta travesera; llevaba tan sólo ocho días en la ciudad y portaba consigo diversas certificaciones y permisos de autoridades coloniales francesas. El Cabildo quedó sorprendido de que este eclesiástico se hubiese aventurado a venir

[...] desde la Nueva Orleans, Misissippi, Texas y por tierra adentro hasta México, que este viaje está gravemente prohibido por la Corte hasta con pena de vida para quien lo ejecutase, pues la guarda y custodia de estas colonias está gravísima recomendada, porque por ellas es por donde este reino está descubierto y por donde puede experimentar con el tiempo si no tiene el debido cuidado mucho daño y que al presente parece que el gobierno está bien agitado sobre esto [...]⁸⁸.

Con un recelo superior al habitual, el Cabildo discutió la posibilidad de admitir al músico francés, si bien “habiendo venido por los parajes tan prohibidos se podía temer no fuese espía”, una situación que encajaba con el hecho sospechoso de que aportase tantas licencias y documentos –quizá falsos, según los canónigos–; además, su comportamiento “con tan buen modo, estilo, arreglamento y circunspección podía

⁸⁶ ACCMM, AC-50, fol. 239v, 27-VIII-1770 y AC-53, fol. 77v-78r, 9-XI-1775 y fol. 227r-v, 8-III-1777. Monte además tuvo problemas con la Inquisición, como se verá más abajo.

⁸⁷ La ciudad de Nueva Orleans fue fundada por los franceses en 1718. Desde décadas antes –en concreto desde 1680– los franceses estaban instalados en la bahía de Matagorda, en la frontera norte del virreinato novohispano. Su presencia y sus deseos de ampliación constituían una amenaza para las intereses castellanos, iniciándose una contienda por la posesión de la costa norte del Golfo de México. El conflicto no se resolvió hasta que en 1763 Francia cedió a España los territorios al oeste del Misissippi, dejando los del este para Inglaterra. Para una descripción de este proceso, véase Hoffman, *Luisiana*, 11-80.

⁸⁸ ACCMM, AC-43, fol. 128v-129v, 21-VI-1757 (APÉNDICE 1, D57). Entre los documentos apartados por Disdier se encontraban “los títulos de órdenes, licencias de celebrar y confesar de su prelado y con las certificaciones de los gobernadores de las colonias francesas y de los comandantes españoles a fin de que en su vista y de la certificación del superior de las misiones de la compañía vicario apostólico en las de Nueva Orleans [...]”.

también ser arte pues los que eligen para estos ministerios tienen habilidad y proporción para todo”. Las autoridades españolas estaban muy preocupadas en tener alejados a franceses e ingleses de las rutas de navegación por lo que Disdier no sólo no fue admitido, sino que su presencia en la ciudad fue notificada al Virrey y al Arzobispo⁸⁹.

Porcentualmente, la mayor colonia de músicos extranjeros procedía de Italia. La presencia de músicos italianos en México se remota al siglo XVI. Así, Juan Hernández recibió un salario específicamente por su voz en 1592 al margen de la ración que disfrutaba como maestro de capilla “atento a que por pareceres de muchos músicos de España e Italia que se presentaron en Cabildo” lo merecía⁹⁰. La presencia italiana en México debió continuar durante el siglo XVII, intensificándose durante la siguiente centuria coincidiendo con el éxodo masivo de músicos italianos formando compañías de ópera a todos los territorios de la Europa continental; la llegada de estos músicos italianos a los territorios americanos y su inserción dentro de los distintos ámbitos productivos –teatros, catedrales y ámbitos nobiliarios– permite ampliar las dimensiones de un fenómeno migratorio de enorme alcance en la música española del período, tanto religiosa como profana.

El colectivo de napolitanos aparece como un grupo de primera importancia, debido a la dependencia directa del Virreinato de Nápoles de la corona castellana entre 1503 y 1734. El Nápoles español contó una vida musical intensa donde no faltaba imprenta de música y un amplio electo de unas quince capillas eclesiásticas en la ciudad, además de las existentes en la propia corte (Real Capilla), en la catedral y en los cuatro conservatorios (Santa María de Loreto, Los Pobres de Nuestro Señor, San Onofrio a Capua y Santa María della Pietà de Figlioli Turchini), que adquirieron una fama verdaderamente mundial durante el siglo XVIII⁹¹. De las aulas de estas escuelas de música salieron algunos de los mejores músicos del siglo XVIII activos en Europa y también en América⁹². Junto a los compositores allí nacidos y formados como Ignacio

⁸⁹ Otro músico francés apellidado Des Forges y activo en el Coliseo de Veracruz era buscado en 1810 por el Santo Oficio; véase AGN, Inquisición, Volumen 1449, fol. 171, 13-VII-1810.

⁹⁰ ACCMM, AC-4, fol. 85v-86r, 22-XII-1592.

⁹¹ Sobre el Nápoles español, véanse las síntesis de Fabris, “Nápoles”, *DMEH*, 7:953-70; y Fabris, “La música en Nápoles en el tiempo de Felipe II”.

⁹² Sobre los conservatorios de Nápoles sigue siendo una referencia obligada, pese a su antigüedad, la obra de Florimo, *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*.

de Jerusalem (natural de Lecce) y vinculado a la Catedral de México desde 1746 o Manuel Martini (casado y probablemente nacido en el mismo Nápoles) llegado a la Catedral en 1778, deben añadirse otros que, como Nicolás del Monte, procedían de fuera de Italia, pero se formaron en los conservatorios napolitanos⁹³.

Pero a México también llegaron músicos procedentes de otras ciudades italianas. De Roma procedía Benito Martini, llegado a México en una fecha tan temprana como 1721)⁹⁴, de Milán eran José Pisoni Escoto y el mencionado Panseco, admitidos en la capilla catedralicia en 1751 y 1761 respectivamente⁹⁵, y de La Marche llegó Francisco Bozzi en 1777⁹⁶. Se desconocen las ciudades de origen de otros italianos activos en la Catedral, Francisco Todini, José Antonio Givomo Laneri y Luis Leonardi, pero sus apellidos delatan claramente su procedencia⁹⁷. Como dato singular, estos cinco de estos siete italianos –también Jerusalem– se presentaron en la Catedral de México como intérpretes violín, un instrumento “moderno”; Manuel Martini, por su parte, era intérprete de flauta y oboe y Bozzi tiple.

⁹³ La procedencia de Martini se deduce de un expediente inquisitorial; véase AGN, Inquisición, Volumen 1159, Expediente 23, fols. 375-381, 11-X-1779. Otros músicos napolitanos activos en Hispanoamérica son el violinista Mateo Melphi, llegado a la Catedral de Bogotá en 1752, Ventura Ficachi, quien pasó a Acayuca (Nueva España) en 1778, y un músico de nombre desconocido que en 1785, siendo maestro de capilla de la Catedral de Santo Domingo, pidió pasar a la de Caracas; véase Stevenson, “La música colonial en Colombia”, *RMCh*, 81-82 (1962), 164; Gembero Ustárroz, “Les relations musicales entre l’ Espagne et l’ Amerique à travers l’ Archivo General de Indias de Séville”, *Mondes hispanophones*, 25 (2000), 159; y Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 85.

⁹⁴ Otro compositor romano activo en Nueva España fue Santiago Billoni, violinista y maestro de capilla de la Catedral de Durango entre 1749 y 1756; véase Davies, *The Italianized Frontier*, 1:134-41 y 227-44.

⁹⁵ La procedencia de Pisoni aparece en la licencia de embarque este músico, que contiene su fe de bautismo (AGI, Contratación, 5486, N.3, R.15, 1, fol. 22v, 6-III-1743) y la de Panseco en un expediente inquisitorial que se estudiará en detalle más abajo (AGN, Inquisición, Volumen 1136, Expediente 3, fol. 472r, 7-V-1776); Panseco era de la propia ciudad de Milán, si bien se formó en España, y Pisoni de una ciudad de la provincia milanesa, Buscati. Otro célebre compositor milanés activo en el Nuevo Mundo fue Roque Ceruti, maestro de capilla en la Catedral de Lima entre 1728 y 1760; véase Stevenson, “Ceruti, Roque”, *DMEH*, 3:497.

⁹⁶ La ciudad de nacimiento de Bozzi aparece en su licencia de embarque (AGI, Contratación 5519, N.1, R.7, 10-II-1774), que indica que Bozzi iba expresamente contratado como músico de la Catedral de México. Pese a obtener licencia en febrero de 1774, no aparece en México hasta abril de 1777 (ACCMM, AC-53, fol. 244v, 15-V-1777) debido a su paso por la isla de Cuba, donde debió permanecer algún tiempo; véase AGI, Cuba, 1203, fols. 362r-363v, 22-II-1774.

⁹⁷ Laneri fue admitido en 1730 y Todini en 1736 (ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 3, 19-V-1730 y AC-33, fol. 173v-174r, 20-IV-1736). Desconozco si Laneri tiene algún parentesco con el músico florentino Cayetano Laneti (sic), tiple de la Catedral de Toledo a mediados del siglo XVIII (Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 209-12). De Leonardi únicamente se conserva una carta autógrafa sin fecha en la que pedía ser admitido en la capilla.

Estos músicos centroeuropeos se habían formado en su mayoría en el mundo de teatros de ópera, algo que no pasaba desapercibido a los canónigos mexicanos. Así, cuando Monte fue examinado en México fue acusado de no ser más que un músico “teatral y de óperas”. Años más tarde Monte, junto al capón Francisco Bozzi, profesor músico y voz tiple “en los reinos de Europa”, era el encargado de enseñar a los infantes su estilo y el “remendarles con el falseto, trinos, apoyaturas y garganta”⁹⁸. Además del repertorio que debieron llevar consigo, estos italianos importaron también una forma de interpretar el repertorio vocal muy ligado al estilo operístico.

Junto a los italianos, el grupo de extranjeros más numeroso era el de portugueses, debido en parte a la unión de las coronas portuguesa y española entre 1581 y 1640. Si bien las relaciones culturales –y también musicales– entre ambos territorios fueron importantes antes y después de esas fechas, lo cierto es que el período de unificación provocó una intensificación de estas relaciones⁹⁹. Durante este período se produjo una peregrinación masiva de compositores portugueses a la España peninsular, alcanzando puestos de relevancia en diversas catedrales¹⁰⁰. Como una prolongación natural de la vida musical española, esta emigración se amplió a los territorios castellanos en ultramar, una situación favorecida por el acuerdo de las Cortes de Tomar en 1581, que permitió la supresión de las aduanas fronterizas y la autorización a los portugueses para moverse con libertad dentro de los territorios del imperio español. La

⁹⁸ AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 128, Expediente 30, sf. (¿ca. 1790?).

⁹⁹ Diferentes autores han reivindicado una visión integrada de la historia de la música portuguesa y española durante este período, apoyándose en distintos tipos de evidencia; véase Brito, “As relações musicais portuguesas com a Espanha, a Itália e os Países Baixos durante a Renascença”, *Estudos de história da música em Portugal*, 43-54; y Rees, “Relaciones musicales entre España y Portugal”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 455-87.

¹⁰⁰ Son numerosos los músicos portugueses activos en instituciones españolas importantes en diferentes cargos durante ese período. Entre los maestros de capilla, aparecen Manuel Leitão de Avilez en la Capilla Real de Granada, Antonio Carreira en la Catedral de Santiago de Compostela, fray Manuel Correa en la Seo de Zaragoza y Francisco de Santiago en la Catedral de Sevilla, por mencionar cuatro sedes de primer rango; véase Rees, “Relaciones musicales entre España y Portugal”, 485. Otros portugueses ejercieron en otras catedrales como Málaga (Estêvão de Brito), Baeza (Manuel Tavares), Las Palmas (Gaspar Gomes); el caso de Badajoz resulta paradigmático, ya que allí se sucedieron como maestros de capilla cuatro compositores portugueses; véase Alegria, “Brito, Estêvão de [Esteuam]”, *DMEH*, 2:704-6; Jiménez Cavallé, *La Música en Jaén*, 88; Brito González, “Extranjeros y música en la Catedral de Las Palmas durante el Seiscientos”, *El Museo Canario*, 54/1 (1999), 371-80; Solís Rodríguez, “Maestros de capilla, organistas y organeros portugueses en la Baja Extremadura (Siglo XVI-XVIII)”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1 (1991), 87-96; y, de este último autor, “Badajoz”, *DMEH*, 2:277. La nómina completa de músicos portugueses debería incluir a otros activos en diferentes instituciones –incluida la Real Capilla de Madrid– en calidad de organistas, cantores o instrumentistas.

cercanía geográfica y las estrechas relaciones comerciales y culturales de Portugal y Sevilla pudieron potenciar la emigración de músicos portugueses a los virreinos españoles¹⁰¹.

En 1567, antes de la unión formal de las dos coronas, el portugués Manuel Rodríguez de Mesa fue contratado en la Catedral de México. Rodríguez era natural de Lisboa y antes de llegar a la Catedral de México sirvió la organistía de las catedrales de Santo Domingo y Puebla¹⁰². Sirvió en la Catedral de México durante casi tres décadas “hasta acabar la vida con la eminencia que en este Reino podía desear” en 1595. A su muerte fue reemplazado por su hijo Antonio, quien sirvió la organistía hasta su deceso otro medio siglo¹⁰³. También el sacabuche Domingo Pereira, tras su paso por la Catedral de Puebla, sirvió en la de México durante una década¹⁰⁴. De otros músicos no consta explícitamente su origen portugués, pero es muy probable que muchos de los apellidados “Fernandes”, “Oliveira”, “Santiago”, “Mendes” o “Dias” contratados en la primera mitad del siglo XVII tuviesen este origen, si bien no es posible probarlo por el momento¹⁰⁵. La llegada de músicos portugueses a la Catedral de México no se interrumpió con la separación de ambos reinos en 1640. Domingo Dutra Andrade, también de origen portugués, fue contratado como músico en 1730 y llegó a ejercer como maestro interino de la Catedral durante diez años (entre 1740 y 1750). Dutra fue maestro de infantiles, capellán y uno de los músicos más destacados de la Catedral,

¹⁰¹ Bouza, *Portugal en la monarquía hispánica (1580-1640)*, 2:622-671, señala que una de las causas para la aceptación de Felipe II como rey de Portugal fue precisamente la posibilidad de acceder a los territorios castellanos de Ultramar y a sus preciados metales. La unión de ambas coronas coincidió con el momento de mayor expansión territorial de la monarquía filipina.

¹⁰² El paso de Rodríguez de Mesa por Santo Domingo y Puebla ya fue documentado por Stevenson, “Mexico City Cathedral: The Founding Century”, *IAMR*, 1/2 (1979), 144. El compositor portugués más temprano con fuentes en Hispanoamérica es Pedro de Escobar, a lo que debió contribuir sin duda su posición como maestro de capilla en la Catedral de Sevilla entre 1507 y 1514; véase Stevenson, “Pedro de Escobar: earliest portuguese composer in New World colonial music manuscripts”, *IAMR*, 11/1 (1990), 3-24.

¹⁰³ ACCMM, AC-2, fol. 189r, 5-VII-1566; fol. 209r 28-I-1567; AC-4, fol. 122v, 9-VI-1595; fol. 123r, 13-VI-1595; véase también Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, 82.

¹⁰⁴ No se ha podido demostrar el origen portugués de Pereira; sin embargo, dado que fue llevado de Veracruz a Puebla en 1641, es posible que, tal y como sugirió Stevenson, proviniese de Portugal; véase Stevenson, *Christmas music from Baroque Mexico*, 50.

¹⁰⁵ Sobre la presencia de músicos portugueses en la Catedral de Puebla, véase Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, 29-38.

dirigiendo una de las tandas en las que la capilla se dividía para las salidas¹⁰⁶. La unión de las coronas española y portuguesa supuso la anexión a España de las colonias portuguesas en Brasil, África y el Lejano Oriente. Sin embargo, y en el actual estado de la investigación, no parece que esta unión tuviese una consecuencia directa en la movilidad de los músicos o los repertorios desde Brasil hacia los territorios de la corona castellana en Hispanoamérica¹⁰⁷.

En relación con la importante migración de italianos a toda Europa durante el siglo XVIII aparece el movimiento de los músicos franceses¹⁰⁸. Muchos de ellos aparecen vinculados, como los italianos, al mundo de los teatros y comedias, formando compañías de ópera de forma conjunta. La compañía contratada por José de Cárdenas en Cádiz en 1742 para el Teatro de Comedias de México es un buen ejemplo de esta integración, pues en ella viajaron tres italianos (Jerusalem, Panseco, Pisoni), un francés (Juan Bautista Arestin) y dos españoles (Andrés Espinosa y Benito Andrés Preibus), amén de otros músicos de origen no especificado como Francisco Rueda¹⁰⁹. El caso de esta compañía de músicos es excepcional por el número de componentes¹¹⁰. Sin embargo, referencias dispersas a la presencia de músicos franceses en América aparecen desde principios del siglo XVII¹¹¹.

¹⁰⁶ Dutra además amplió el repertorio disponible de la capilla, copiando una serie de obras italianas; sobre este asunto, véase el Capítulo III, sección 3.4.2.

¹⁰⁷ Sobre la emigración de músicos portugueses a Brasil, véase Correa de Azevedo, “Músicos portugueses no Brasil: introdução ao estudo da contribuição portuguesa à formação da cultura musical brasileira”, en El-Shawan Castelo-Branco (ed.), *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*, 431-37. Una posible excepción pudo ser el portugués Manuel Salinas de Lima, primer maestro de capilla de la Catedral de Buenos Aires en 1806, quien probablemente procedía del cercano Brasil; véase Huseby, “Buenos Aires”, *DMEH*, 2:754.

¹⁰⁸ En 1606 la Catedral de Puebla contrató al ministril Andrés Depro, quien parece francés por su apellido; véase Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists [Part II]”, 32.

¹⁰⁹ Según Stevenson, “Ignacio Jerusalem (1707-1769): Italian parvenu in eighteenth-century Mexico. Part One”, *IAMR*, 16/1 (1997), 59, Rueda era intérprete de violín y trompa y provenía del Teatro de Barcelona.

¹¹⁰ Véase AGI, Contratación, 5486, N.3, R.15, 1, 4-XII-1742/19-IV-1743. Otro ejemplo de emigración musical en bloque es el de Sor Felipa y otras cinco religiosas coristas del Convento de la Concepción de Toledo, que pasaron a México para fundar un convento capuchino en la capital; véase AGI, Contratación, 5434, N.2, R.30, 6-VI-1665, 7 fols.

¹¹¹ Antes de 1625 ya había un músico francés en Bahía; véase Correa de Azevedo, “Música y cultura en el Brasil del siglo XVIII”, *RMCh*, 81-82 (1962), 137. Otro francés, Claudio Lefebvre, construyó un órgano para la Catedral de Caracas en 1711, que fue reformado años después por otro compatriota suyo, Nicolás Clermont; véase Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 51-52, 259-60 y 282.

Los datos disponibles sobre la presencia de músicos franceses en la Catedral de México son igual de fragmentarios que en el caso portugués. Sabemos, no obstante, que con anterioridad a la llegada del “peligroso” Disdier, el director del Coliseo, el francés Ricard de la Main, pudo actuar como compositor catedralicio y que, a mediados del siglo XVIII, servían en la Catedral dos excelentes músicos franceses que estuvieron en activo durante varias décadas: Domingo María Alasio, natural de Saboya y Juan Baptista del Águila, probablemente parisino¹¹². Por sus apellidos, también parecen tener un origen francés otros músicos relacionados con la Catedral de México como el tenor Antonio Picher y el violinista Sebastián Siquer, quienes en 1802 solicitaron ser admitidos argumentando que habían servido en la Catedral de Santiago de Compostela, o el trompista Antonio Salot, quien aparece precedido del título de “monsieur” en un listado de músicos¹¹³.

La historiografía española ha enfatizado –quizá excesivamente– la presencia de músicos italianos, asociados con la llegada de un nuevo estilo, y ha minimizado el papel de otros músicos centroeuropeos como franceses, alemanes o flamencos en este mismo proceso. El hecho de que diversas catedrales españolas (Oviedo, Salamanca y Sevilla son sólo tres ejemplos documentados) y que las capillas reales española y napolitana contasen con los servicios de varios músicos foráneos invita a reevaluar el papel y actividad de estos centroeuropeos en la vida musical hispana, especialmente en el mundo de las catedrales durante los siglos XVI al XIX¹¹⁴. En el virreinato novohispano, en una fecha tan temprana como 1555 ya aparece un músico natural de Gante, Luis de

¹¹² No he localizado referencias a De la Main en la documentación catedralicia manejada. Según Roubina, *Los instrumentos de arco de Nueva España*, 196, De la Main ejerció en la Catedral, mientras que Davies, *The Italianized Frontier*, 2:304-5, indica que fue maestro de música en el colegio de San Miguel de Belén y miembros de la orquesta del Coliseo. Alasio fue contratado en 1743 como cantor, sirviendo hasta 1756, cuando tuvo que ser retirado del coro por sus ataques epilépticos; ACCMM, AC-36, fol. 175r-v, 24-V-1743, AC-43, fol. 42r, 19-XI-1756. Sobre la carrera de Águila, véase más abajo.

¹¹³ ACCMM, AC-60, fol. 222r-v, 11-III-1802 y AHAM, Fondo Cabildo: Secretaría capitular/músicos del coro, Caja 145, Expediente 34 (APÉNDICE 1, D95). Un violinista llamado Ventura Siquer y activo en Santiago pidió ser admitido en la Catedral de Tuy en 1825; véase Trillo y Villanueva, *La música en la Catedral de Tui*, acuerdo 839.

¹¹⁴ Flandes incluía regiones del norte de Francia así como los actuales países de Holanda, Bélgica y Luxemburgo, si bien sus límites territoriales han sido muy variables; esta región formó parte de los dominios españoles entre 1526 y 1714, en que se transfirió a Austria; véase “Flandes”, *Gran Enciclopedia Larousse Universal*, 14:5156-59. Diferentes investigadores han documentado músicos flamencos en catedrales hispanas, entre otros, Quintanal, *La música en la Catedral de Oviedo*, 33; Pérez Prieto, “La capilla de música de la Catedral de Salamanca durante el período 1700-1750”, *RMS*, 18/1-2 (1995), 169; e Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:35 y 37.

Arboleda, como organista en la Catedral de Puebla y doscientos cincuenta años después otro centroeuropeo, el alemán Juan Nepomuceno Goetz, se convirtió en maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba¹¹⁵. En el caso de la Catedral de México, el primer centroeuropeo que he podido documentar se remonta a mediados del siglo XVII, cuando Diego de Cebaldos, organero de Bohemia, fue contratado para arreglar el órgano¹¹⁶. En las fuentes empleadas no es posible documentar otro músico flamenco hasta 1775, cuando se contrató al tenor de Bruselas Nicolás del Monte. De probable origen flamenco es el músico Pedro Gautch o Gante, contratado como intérprete de fagot y violín en 1786¹¹⁷.

La nómina de músicos extranjeros en México podía completarse con músicos de otros países europeos. Así, Antonio Palomino fue uno de los escasos músicos admitidos en la Catedral de México sin examen previo en 1752 “por ser el dicho notoriamente y excelente músico y en especial en el contrabajo y ser de los más aventajados entre los de la fama y que en España y en Inglaterra y otras varias partes había tenido grande aceptación su especial habilidad”. La fama de Palomino se volvió legendaria y medio siglo después era recordada por Manuel Mendilla, un músico de la Catedral de Guatemala¹¹⁸. Es poco probable que Palomino sea de origen inglés, pero de la resolución se desprende que, al menos, desarrolló parte de su actividad en las Islas Británicas¹¹⁹. Una investigación más sistemática en otros archivos permitirá conocer a

¹¹⁵ Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part I]”, 22, y Carpentier, *La música en Cuba*, 106-18. Goetz procedía de Santo Domingo y en Cuba únicamente permaneció cinco años. Otro músico flamenco activo en una catedral hispanoamericana fue Francisco Vandemer, músico de la Catedral de Buenos Aires desde 1756; véase Mendoza de Arce, *Music in Ibero-America*, 323.

¹¹⁶ ACCMM, AC-12, fols. 252v-253r, 28-IX-1655. Cebaldos también realizó trabajos para la Catedral de Puebla; véase Suárez, *La caja de órgano en Nueva España*, 129.

¹¹⁷ ACCMM, AC-56, fol. 35v, 26-VI-1786. No he podido contrastar el origen flamenco de este músico, pero su apellido es típico de los Países Bajos. De hecho, uno de los primeros misioneros que introdujo la enseñanza de la música entre los indígenas fue Pedro de Gante, natural de Ayghem-Saint-Pierre, cerca de Gante; véase Aurelio Tello, “Gante, Pedro de”, *DMEH*, 5:370. Gautch (también escrito como Gautech) renunció el cargo dos años después; ACCMM, AC-56, fol. 181r, 9-I-1788.

¹¹⁸ Véase ACCMM, AC-41, fol. 170v, 13-X-1752 y Lehnhoff, *Rafael Antonio Castellanos*, 89.

¹¹⁹ Un músico con este apellido localizado en Santiago de Compostela era de origen italiano; véase Alén Garabato, “Músicos italianos en la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1760-1810): Notas biográficas”, 65. Con este apellido también existieron músicos españoles como Juan Santiago Palomino (n. 1682), maestro de capilla de la Catedral de Plasencia y José Palomino (1755-1810), maestro de capilla de la Catedral de Las Palmas; véanse la entradas de estos músicos, realizadas por Siemens Hernández y López-Calo en *DMEH*, 8:413-14.

otros músicos procedentes de estos y otros destinos más originales¹²⁰. Estos músicos europeos hicieron de México un centro musical verdaderamente cosmopolita, al mismo nivel que las grandes catedrales españolas. A este grupo de europeos se añadió la presencia de músicos nativos, conformando una capilla multiétnica, un aspecto sumamente original exclusivo de las catedrales hispanoamericanas¹²¹.

2.2. Perfiles migratorios

Tras comentar brevemente la regionalización y otros aspectos de la emigración musical de origen europeo en la Catedral de México, en esta sección pretendo estudiar los diferentes perfiles migratorios derivados del estudio de una selección de ejemplos de músicos en los que se ha podido documentar su origen europeo. A través del estudio de cómo los músicos llegaron a México –o al menos lo intentaron– desde cualquier punto del Viejo Mundo es posible establecer cinco grandes grupos: 1) viaje con una autoridad; 2) presentación directa del músico; 3) ofrecimiento de un músico desde la Península; 4) petición institucional a través de un representante; y 5) invitación personal de un músico de la propia capilla. A continuación, ilustraré cada uno de estos perfiles con músicos concretos.

2.2.1. Viaje con una autoridad

Uno de los más importantes grupos migratorios era el de los *providos*, aquellos individuos que viajaban a las Indias para el desempeño de una función pública de carácter civil (virrey, oidor, alcalde mayor), religioso (arzobispo, obispo, canónigo) o militar (capitán, teniente, sargento)¹²². Estos personajes iban al Nuevo Mundo acompañados de un séquito más o menos numeroso en el que con frecuencia se incluían sus familiares más directos y personas de su confianza. En el caso de las dignidades eclesiásticas, era frecuente que los obispos y arzobispos reclutasen a clérigos y músicos

¹²⁰ En diversas catedrales españolas existieron músicos originarios de Alemania; véase Quitanal, *La música en la Catedral de Oviedo*, 33; Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 383-84; e Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:52-53. El caso de procedencia más curioso es el de Juan Enrique Lergs, intérprete de trompa y clarín procedente de Dinamarca, que se presentó en la Catedral de Toledo en 1749; véase Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 394.

¹²¹ Sobre la presencia de músicos indígenas en la Catedral de México, véase sección 1.4.2. del Capítulo I.

¹²² Macías Domínguez, *La llamada del Nuevo Mundo*, 21-25.

de sus diócesis y los llevasen consigo para el servicio en la nueva diócesis. En este tipo de viajes, los músicos tenían la consideración de criados; de esta forma llegaron a las Indias varios importantes músicos a lo largo del período virreinal.

Entre los músicos de la Catedral de México que pasaron al Nuevo Mundo aprovechando el viaje de una autoridad civil aparece Ventura Gijón, un tiple que llegó a México con el oidor Luis de Villanueva en 1568; el tiple y maestro de capilla Juan Hernández, que fue a Nueva España en la misma flota que Gijón pero acompañando a un primo de la Marquesa de Falces; el organista Juan Baptista del Águila, quien llegó a Nueva España en 1746 como familiar del Virrey Conde de Revillagigedo; y el teclista y maestro de capilla Mateo Tollis de la Roca, que arribó a México con la mujer del Virrey Marqués de las Amarillas en 1756¹²³. Entre los ejemplos de viaje acompañando a una autoridad eclesiástica aparece Lázaro del Álamo, que llegó a México formando parte del séquito del prelado dominico Alonso de Montúfar en 1554; Hernando Franco, quien pasó de Santiago de Cuba a Guatemala acompañando al obispo electo Bernardino de Villalpando¹²⁴; y el tenor Juan López de Legarda, que se presentó como músico traído por el Arzobispo García Guerra, su protector¹²⁵. A veces los músicos eran familiares directos de las autoridades como sucedió con el mencionado Águila, pariente del Virrey Conde de Revillagigedo, y con el sochantre Juan García, activo en las catedrales de Puebla y México, y familiar del Arzobispo electo de Guatemala, con quien pasó al Nuevo Mundo¹²⁶.

¹²³ ACCMM, AC-2, fol. 203v, 9-IV-1568, AC-42, fol. 252v-253r, 4-III-1756. La información de Águila proviene de un memoria sf. (ca. 1780); véase ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 2. Este tipo de casos también se documentan con músicos activos en el Virreinato del Perú; así Tomás de Torrejón y Velasco, maestro de capilla en la Catedral de Lima, llegó al Perú en 1667 formando parte del séquito del Virrey Conde de Lemos, mientras que Roque Ceruti, maestro de capilla de las catedrales de Trujillo y Lima, llegó a Perú formando parte del séquito de otro Virrey, el Marqués de Casteldosrúis; véase Stevenson (ed.), *La Púrpura de la Rosa*, 45 y 55. El expediente original del Marqués de Casteldosrúis y su séquito se conserva en AGI, Contratación, 5463, N.43, 5-III-1706.

¹²⁴ Álamo y Franco pasaron al Nuevo Mundo en el mismo año y flota (1554) pero es probable que formasen parte de séquitos distintos, ya que Franco se detuvo en las Antillas, mientras que Álamo se dirigió directamente a la Catedral de México. Ambos se conocieron con anterioridad, durante su formación como infantes en la Catedral de Segovia en la década de 1540; véase Stevenson, "Mexico City Cathedral: The Founding Century", *IAMR*, 1/2 (1979), 138-41 y 148-50.

¹²⁵ ACCMM, AC-5, fol. 100r, 7-X-1608.

¹²⁶ Otros casos de músicos que pasaron a Indias acompañando a una autoridad eclesiástica fueron Pedro Bermúdez, que viajó a Cuzco acompañando al obispo Antonio de la Raya, y Alonso Torrijos de Quesada, que pasó a La Plata con el obispo de Buenos Aires fray Pedro de Carranza; véase Snow, "Bermúdez,

La relación con una autoridad poderosa como un arzobispo y su recomendación era una garantía casi segura de conseguir no sólo un cargo musical en la capilla catedralicia, sino también algún otro puesto administrativo que complementase los ingresos como músico, amparándose en su benefactor. Así, el nombramiento de López de Legarda como tenor de la capilla, sochantre y maestro de ceremonias se debió, entre otros factores, a sus buenas relaciones con el Arzobispo, mientras que en la aceptación del músico Manuel Francisco de Cárdenas en 1700 fue determinante su relación familiar con el Obispo de Guadalajara¹²⁷. Los casos de Juan Hernández y Juan Baptista del Águila (aquél castellano, éste francés) merecen un estudio monográfico que mostrará cuán distinta podía ser la fortuna de un músico en México desde un mismo punto de partida.

Juan Hernández (*ca.* 1545-*ca.* 1622) fue el verdadero protagonista de la música catedralicia mexicana en el tránsito del siglo XVI al XVII y su carrera muestra uno de los posibles destinos de un músico español en el Nuevo Mundo: la paulatina escalada de puestos en esferas administrativas y musicales hasta llegar a convertirse en una de las personas más poderosas de la Catedral¹²⁸. La revisión de las Actas Capitulares de este período, así como la localización de unas informaciones de *oficio y parte* en el Archivo General de Indias compiladas en 1591 permiten completar ciertos detalles de su biografía, antes inéditos¹²⁹. La declaración del primer testigo de la *parte*, el capitán Lupercio de Espes, resulta especialmente útil para reconstruir el origen y contexto familiar de Hernández. En primer lugar, Espes afirma que Hernández nació en Ólvega

Pedro”, *DMEH*, 2:394; y AGI, Charcas, 95, N.8, 15-V-1655. Según fol. 2r, Torrijos de Quesada era natural de Alcalá la Real (Jaén).

¹²⁷ ACCMM, AC-25, fol. 211r, 16-VII-1700, y AC-5, fol. 110v, 16-I-1609.

¹²⁸ He seleccionado el caso de Juan Hernández por su representatividad y porque constituye una especie de cima en cuanto al poder de un músico en la Catedral más allá de su profesión musical. Otros casos fueron los de Bartolomé Franco, Marcos Tello y Pedro Garcés, cuyas informaciones de *oficio y parte* he localizado en el Archivo General de Indias, y que serán objeto de un estudio en otro momento; véase AGI, México, 205, N.30, 14 fols. (1559); Guatemala, 112, N.22, 54 fols. (1571-1572); y México, 231, N.34, 16 fols. (1576), respectivamente.

¹²⁹ La más completa biografía de Hernández fue publicada por Stevenson en “Mexico City Cathedral: The Founding Century”, 168-74. Las extensas informaciones de *oficio y parte* realizadas con motivo de la petición de Hernández una canonjía se encuentran en AGI, México, 220, N.8, 8-II-1591. En ellas se recogen las declaraciones de dieciséis testigos, diez de ellos de *oficio* (esto es, de la propia Audiencia de México) y otros seis de la *parte* (aportados por el propio Hernández). Sobre la estructura y el interés musicológico de esta tipología documental, véase Gembero Ustárroz, “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”, 28-30.

(Soria), alrededor de 1545, en el seno de una familia “principal” de la villa y que disponía capilla propia –la más importante de la iglesia de Ólvega– para su enterramiento, fundada por sus rebisabuelos Juan Fernández y Margarita Ibáñez¹³⁰. En un momento determinado, la familia se trasladó a Tarazona (Zaragoza), donde se encontraba en 1564, pues Espes indica que ese año conoció a Hernández allí. El mismo testigo da cuenta de las conexiones laborales de la familia Hernández con Fernando Conchillas, Caballero de San Isidro, y las relaciones familiares entre Hernández otros importantes personajes, entre ellos un inquisidor de Granada llamado Saucedo, y el Obispo de “Valenzuela” fray Alonso Fernández¹³¹. Nada se indica, en cambio, acerca del lugar donde Hernández recibió su formación musical; es probable, que siguiendo la tradición de la época, se formase en alguna catedral castellana o aragonesa del entorno, quizá en la misma Catedral de Tarazona¹³².

Las informaciones de Hernández mezclan apuntes de tipo biográfico, comentarios sobre sus cualidades musicales, sus virtudes cristianas y su pobreza. Lo más sorprendente al analizar estas informaciones es el crecimiento exponencial de la hoja de servicios de Hernández, tanto en las esferas musicales como en las administrativas, demostrando una enorme capacidad de trabajo y unos eficaces contactos. La Tabla 2.2 resume la trayectoria profesional de Hernández.

¹³⁰ Según Koegel, “Hernández, Juan”, *DMEH*, 6:241, quien sigue a Stevenson, Hernández nació en Olvena, municipio de Huesca cercano a Barbastro, junto a la provincia de Lérida. Sin embargo, Espes indica que conoció a Hernández “en la villa de Ólvega de donde es natural el susodicho, que es a cuatro leguas de Tarazona”. El equivalente kilométrico (unos 22 kilómetros) indica que se trata del municipio soriano de Ólvega (en la esquina noreste de Soria) y no del oscense de Olvena.

¹³¹ Según Aldea Vaquero, Marín Martínez y Vives Gatell (eds.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, 1:453-54, no existió en España ningún obispado con este nombre; tampoco se trata de la archidiócesis de Valencia, dirigida en aquellos años por Francisco Navarro (1556-63) y Martín Pérez de Ayala (1564-66); véase Robles, “Valencia”, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, 4:2702.

¹³² Otras capillas catedralicias cercanas a Ólvega eran las de El Burgo de Osma, Santo Domingo de la Calzada, Burgos y Calahorra; para su localización, véase la Figura. 2.4.

Tabla 2.2: Trayectoria profesional de Juan Hernández (ACMM, AC-2 a 7; AGI, México, 220, N.8, 1591; AGI, Indiferente, 450, L.A4, 1, fol. 112; y Stevenson, “Mexico City Cathedral: the Founding Century”, 168-74).

Año	Asunto (informante)
Ca. 1545	Nace en Ólvega (Soria); procedía de una familia de “limpia” generación que disponía de una sepultura de oro en la capilla más importante de la iglesia de Ólvega, fundada por sus rebisabuelos Juan Fernández y Margarita Ibáñez (Espes). La carta que el Arzobispo Moya Contreras escribió a Felipe II en 1575 indica que Hernández tenía 30 años.
Antes 1564	Se traslada a Tarazona (Zaragoza) con sus familiares donde Fernando Conchillas, Caballero de la Orden de San Isidro de esta ciudad, los empleó en su casa (Espes).
1566	Pasa al Nuevo Mundo con un primo de la Marquesa de Falces (Espes).
1568	Es contratado como tiple de la Catedral de México con 120 pesos. Su voz era “de las mejores que han pasado a estas partes de los Castilla” (López de Agurto), “la mejor de la iglesia” (Espes), “una de las mejores voces que hay en esta Nueva España” (Ortiz de Hinojosa).
1569	La Catedral de Puebla ofrece a Hernández una ración completa con un salario que doblaba el que ganaba en México, pero Hernández rehusó la oferta para permanecer en México (Espes). El Arzobispo Moya Contreras prometió a Hernández su intercesión ante el Rey para conseguir alguna merced (Ortiz de Hinojosa).
1574	Obtiene el título de bachiller en cánones por la Universidad de México (Espes dice que ha visto el título).
1575	El Arzobispo Pedro de Moya Contreras escribe a Felipe II subrayando la importante labor de Hernández en la Catedral.
1576	Aparece como corrector de las melodías del <i>Graduale Dominicale</i> (México, 1576). Es nombrado capellán en la capellanía del bachiller Ortega; cesó en 1592.
1577	Es nombrado secretario del Cabildo catedralicio; fue cesado del cargo en 1620, cuando lo sustituyó Juan de Pareja.
1578	Es nombrado administrador general de los diezmos del Arzobispado; por entonces ya era medio racionero.
1582	Fue expulsado del Cabildo por pagar la deuda que Pascual Crespo debía a la iglesia, y por la cual estaba encarcelado. “Buen sacerdote, de buena vida y fama y limosnero [...] le ha visto hacer muchas limosnas y buenas obras a muchas personas” (Illana), “buen cristiano y limosnero” (Ríos).
1583	Es nombrado solicitador de pleitos y negocios de la fábrica catedralicia; su nombramiento fue ratificado en 1587, 1589, 1591 y 1612. Ganó varios pleitos para la Catedral por su capacidad, ingenio e inteligencia (Espes), “y saliendo con pleitos intrincados y de mucha dificultad” (Ortiz de Hinojosa), “estando un pleito determinado a favor de Gabriel de Villasán lo tomó Hernández y lo ganó para la fábrica” (Porres).
1585	Recibe un libro de música enviado por Francisco Guerrero, probablemente el <i>Liber Vesperarum</i> (Roma, 1585).
1586	Es nombrado maestro de capilla tras la muerte de Hernando Franco con 450 pesos; el Cabildo contrata a Gabriel López como capellán, cantor y copista al servicio de Hernández. “Compone con mucha facilidad y destreza” (Ortiz de Hinojosa), “uno de los hombres más hábiles y expertos en el arte de la música” (Porres), “no estando el dicho racionero en el coro de la dicha iglesia, está sin alma y sin espíritu la capilla” (Serna), “y suavidad y composición de cánticos y cosas nuevas que cada día compone” (Salcedo), “muy hábil en componer con mucha facilidad y echa su vuelta de contrapunto concertado y de otro género en la dicha música” (Ortiz de Zúñiga).
1589	Recibe una gratificación por “puntar y pautar” lo que se había cantado en los dos últimos años; recibió ayudas similares en 1591 y 1604. Ese año es nombrado racionero; el Cabildo deja de pagarle su salario de cantor, que es restituido en 1592 tras las protestas de Hernández y una serie de músicos españoles e italianos.
1591	Testamentario del canónigo Álvaro de la Vega.
1597	Miembro de la comisión encargada de concertar la copia de varios cantorales para la Catedral. Presenta al Cabildo el libro impreso de Juan Navarro <i>Psalmi, hymni ac Magnificat</i> (Roma, 1597).
1591	Se acuerda conceder a Hernández cuarenta días de permiso antes de Navidad y Corpus para localizar las letras y componer la música de las chanzonetas. Acuerdos similares en 1598.
1599	Es nombrado maestro de infantes en sustitución del difunto Francisco Barrientos.

	Coordina la construcción del segundo órgano de la Catedral, realizado por fray Miguel Bal. El Cabildo le encarga la composición de chanzonetas y coloquios para el recibimiento del Arzobispo.
1600	Ofrece al Cabildo un libro con música de su antecesor Hernando Franco copiado por él mismo.
1602	Supervisa la corrección de los viejos cantorales y la copia íntegra de los nuevos; estos trabajos se extendieron hasta 1609.
1611	Realiza diversos padrones dentro de su labor como recaudador de diezmos. Se le asigna otra capellanía dejada vaca por Palomares. Presenta un libro de música en pergamino con 16 magnificats de Hernando Franco.
1614	Presenta cinco libretes impresos de motetes de Francisco Guerrero <i>Motecta</i> (Venecia, 1597). Se opone al nombramiento de Antonio Rodríguez de Mata, quien se presentó en México con una Real Cédula que lo nombraba medio racionero con cargo de maestro de capilla y solicita al Arzobispo que haga cumplir el decreto de 1588 por el que se le nombraba maestro de capilla.
1615	En una Real Cédula fechada en Valladolid el 7 de junio, el Rey le confirma en el cargo de maestro de capilla ante la amenaza que suponía la llegada de Rodríguez de Mata.
1618	Padece diversos achaques por los que ha sido necesario “purgarle”; se le concedió otra licencia de un mes en 1620 y 1621. Instituyó una capellanía de misas con 6000 pesos.
1620	Rodríguez de Mata es nombrado como maestro de capilla junto a Hernández, encargándose de sustituirlo siempre que falte.
1621	Recibe un libro de música con magnificats enviado por Bernardo Clavijo del Castillo; probablemente se trata de <i>Canticum Magnificat</i> (Zaragoza, 1618) de Aguilera de Heredia.
1621	Escribe una carta al Arzobispo García Guerra tratando acerca del nuevo organista que viene de Castilla, Fabián Pérez Ximeno.
1622	Última referencia localizada; seguía vivo en marzo de ese año.

Del análisis de la Tabla 2.2 se desprenden cuatro conclusiones acerca de la actividad de Hernández durante más de medio siglo en México (1568-1622): 1) su excelente voz, que le llevó no sólo a ejercer como cantor de la capilla, sino también como capellán; 2) su capacidad como director y compositor y su preocupación por la ampliación de los recursos sonoros al añadir un segundo órgano desde 1599; 3) su implicación en la renovación, ampliación y conservación del Archivo de Música, adquiriendo durante su magisterio al menos cuatro nuevos libros impresos de polifonía (1585, 1597, 1614, 1621), copiando y preservando las obras de su respetado antecesor Hernando Franco, exponente de su conciencia histórica (1600 y 1611) y supervisando el primer gran programa de copia de cantorales adaptados al “nuevo rezado” (a partir de 1602); y 4) su plena integración en el cuerpo administrativo catedralicio, gozando de diversos empleos dentro del sistema de recaudación (recaudador de diezmos), ejerciendo la defensa jurídica de la institución (solicitador de pleitos) y levantando acta de las reuniones capitulares (secretario), máximo órgano de la gestión catedralicia; estos cargos de tanta relevancia en la estructura administrativa raramente eran desempeñados por músicos. El desempeño de estos diversos empleos con diligencia y eficacia hicieron que Hernández amasara una pequeña fortuna que destinó a la fundación de capellanías,

que adquiriese en vida un estatus privilegiado y asimismo un trato de favor por parte del Cabildo, al que él mismo pertenecía como canónigo. El protagonismo de Hernández en todos los asuntos musicales y el acopio de libros de canto llano y polifonía que tuvo lugar durante su época y del que es un buen reflejo el inventario musical de 1589 hacen de este soriano uno de los maestros de capilla más brillantes de la Catedral de México, pese a no haberse conservado de él una sola obra musical¹³³.

En el lado opuesto a Hernández, quien cumplió el “sueño americano” y acabó sus días como un floreciente beneficiado, se sitúa el organista francés Juan Baptista Sánchez del Águila y Coll († 1784). Al igual que Hernández, Águila tenía una elevada extracción social –era de origen noble– y llegó al Nuevo Mundo con deseos de prosperar y con un buen punto de partida como era el apoyo del Virrey; sin embargo, tras recorrer cientos de kilómetros por la áspera geografía novohispana, Águila no logró encontrar el lugar definitivamente propicio para el desarrollo de su profesión. La principal fuente de información sobre Águila es un memorial autobiográfico elevado al cabildo mexicano en 1782 con motivo de su concurrencia a la oposición de maestro de capilla de la Catedral de México; este documento tiene un enorme interés, ya que permite conocer de forma precisa y en primera persona su trayectoria profesional durante cuarenta años en Nueva España¹³⁴.

Águila se formó en París en el colegio de nobles de las Cuatro Naciones, lo que sugiere que probablemente su familia y quizá el mismo era oriundo de la capital francesa¹³⁵. La siguiente noticia sobre Águila lo sitúa en 1745 como músico al servicio del Gobernador de Cuba, Juan Francisco Güemes y Horcasitas. Con el nombramiento de su patrón como Virrey de Nueva España al año siguiente y su marcha a México, Águila encontró lo que parecía un camino expedito para el éxito. Sin embargo, nada más lejos de la realidad; cuando llegó a la capital virreinal, Águila inició una itinerante

¹³³ El inventario musical de 1589 aparece íntegramente transcrito en el APÉNDICE 1, D7, y es estudiado en el Capítulo IV, sección 4.3.1.

¹³⁴ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 2, sf. (1782) (APÉNDICE 1, D84).

¹³⁵ Una visión de conjunto sobre la actividad musical en París durante el período de formación de Águila aparece en Cook y Eloy, “Paris. IV. 1723-89”, *NG*², 19:89-93; y en Lescat, “Le recrutement des maîtres parisiennes aux XVIIe et XVIIIe siècles”, en Dompnier (ed.), *Maîtrises & Chapelles aux XVIIe & XVIIIe siècles*, 97-116.

carrera musical por el virreinato que poco tiene que ver con la crónica vinculación de Hernández a la Catedral. La actividad de Águila queda esquematizada en la Tabla 2.3.

Tabla 2.3: Trayectoria profesional de Juan Baptista Sánchez del Águila y Coll (APÉNDICE 1, D84).

<i>Año</i>	<i>Lugar</i>	<i>Asunto</i>
?	París	Formación en el colegio de nobles de Las Cuatro Naciones.
antes 1745	La Habana	Músico cortesano en el Palacio de Juan Francisco Güemes y Horcasitas, Gobernador de Cuba y futuro Virrey de Nueva España.
1746	México	Llega a México con el Virrey Conde de Revillagigedo, antiguo Gobernador de Cuba.
1746	México	Da lecciones de música y clave a las hijas del Virrey.
1747	Puebla	Opositor al magisterio de capilla por muerte de Nicolás Ximénez de Cisneros que ganó José Laso Valero. Dirección de la capilla poblana durante la jura de Fernando VI.
1748-49	Guadalajara	Opositor a la plaza de organista mayor que consiguió; fue miembro del tribunal de las oposiciones al magisterio de capilla por muerte de José Rosales.
1750	México	Opositor a la plaza de organista; no consigue la plaza, pero al año siguiente es contratado como músico de la capilla por su voz de tenor. Inicia su labor como maestro de música de diferentes niñas pobres de la ciudad de México que querían ingresar como religiosas profesas a título de músicas en distintos conventos.
1760	Puebla	Opositor a la plaza de organista por muerte de Miguel Tadeo de Ochoa; consigue la plaza y la sirve durante seis años.
1763	Puebla	Es nombrado maestro de infantes de la Catedral de Puebla, formando a varios discípulos que estuvieron activos en los conventos de San Francisco y La Merced de Puebla. También enseña música a María Josefa del Patrocinio, a quien posteriormente se llevó consigo a la ciudad de México y alojó en su casa hasta que se acomodó a título de música en el Convento de San Jerónimo de México. Abandonó la sede poblana porque el nuevo obispo le quitó una renta por administrador otorgada por el anterior obispo.
1767	México	Es nombrado organista suplente de la Catedral, apareciendo poco después como tercer organista o supernumerario. Permanece en México hasta su muerte.
1768	México	Es nombrado administrador de las funciones de la capilla, componiendo varias obras para las mismas. Durante esa época la capilla catedralicia tiene que competir con otras capillas de la ciudad, entre ellas la capilla de la Universidad dirigida por Antonio [Segura] Portillo, antiguo miembro de la capilla catedralicia.
1770	México	Es nombrado segundo organista de la Catedral por ascenso de Mateo Tollis de la Roca al magisterio de capilla.
1779	México	Continúa su vinculación como maestro de música y compositor para diversas instituciones de la capital, enseñando música a niñas pobres que querían ingresar en conventos a título de monjas, de las que 16 ya habían ingresado. Las instituciones son: 1) maestro de la Escoleta en el Real Colegio de Niñas de San Ignacio de Loyola (Vizcafnas); 2) maestro de música del Real Colegio Seminario de Indios de San Gregorio; 3) maestro de música del Real Colegio Seminario de Indias Doncellas de Nuestra Señora de Guadalupe; 4) compositor para el Convento de la Encarnación; 5) compositor para el Convento de Descalzas de la Concepción; 6) compositor para el Colegio de San Ildefonso; 7) compositor para el Colegio de San Juan de Letrán; 8) compositor para el gremio de los comerciantes. Ingresan monjas discípulas suyas en los conventos de San José de Gracia, Nuestra Señora del Pilar y San Jerónimo.
1780	México	Pretendiente a la plaza de maestro de infantes de la Catedral, que finalmente se asignó a Manuel Delgado.

1782	México	Opositor a la plaza de maestro de capilla en la Catedral de México que finalmente quedó desierta.
1784	México	En enero se mandan fijar edictos a organista por su muerte.

Un vistazo a esta tabla muestra el infortunio profesional de Águila, quien cambió de residencia en ocho ocasiones y optó a seis puestos musicales (tres de organista, dos de maestro de capilla y uno de maestro de infantiles), consiguiendo sólo dos de ellos. Sus continuos movimientos de México a otras catedrales novohispanas y, dentro de la propia capital, su vinculación como maestro y compositor con otras ocho instituciones muestra una formidable capacidad de trabajo pero también una permanente insatisfacción. El colmo de su desdicha debió producirse en 1782 cuando, tras exponer al Cabildo sus más de tres décadas de servicio eclesiástico y ser examinado para el magisterio de capilla junto a otros dos aspirantes, no fue nombrado¹³⁶.

¿Cuáles fueron las causas del vaivén en la carrera de Águila? Algunos de los cambios de trabajo estuvieron motivados por su carácter enconado. Cuando llegó a México procedente de Guadalajara había protagonizado dos episodios violentos, uno con el maestro de capilla, a quien hirió con un cuchillo, y otro con un canónigo¹³⁷. El testimonio de un religioso betlemita que conoció a Águila en Guadalajara sirvió para que el Cabildo reconsiderara su petición y admitiese al músico francés, si bien el religioso reconoció “algunas desazones [de Águila] con el sochantre don Francisco Morillo y con el maestro de capilla, siempre sobre sus músicos y sobre quién sabía más”¹³⁸. El siguiente incidente llegó apenas dos años después de su contratación,

¹³⁶ Se han conservado los informes de dos examinadores, Miguel Caballero Leal, alumno de Jerusalem, y Juan Antonio Argüello, el organista titular. Ambos coinciden en señalar que Águila “cometió algunos sustanciales yerros” en las preguntas teóricas, si bien en la práctica del canto llano y figuraba lo encontró suficientemente instruido; se equivocó asimismo en la aplicación de algunas reglas contrapuntísticas, aunque el salpmo “con precisión de pasos” lo compuso completamente en el plazo dado de diez horas, siendo la obra mejor y más hermosa que las de sus opositores Mariano Mora y Juan Francisco Guadiana, además de estar compuesta en un estilo más moderno; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 25, Expediente 2, sf. (1782).

¹³⁷ ACCMM, AC-41, fol. 29v, 18-IX-1751: “el señor Ceballos que se le acababa de decir que este sujeto era genio muy sobresaliente y muy pendenciero y que venía de Guadalajara, en cuya iglesia tenía plaza de organista y músico fugitivo por haber sacado un cuchillo contra el maestro de capilla a quien parece había herido y había tenido otra tendencia grave con un señor capitular de aquella iglesia [...]”.

¹³⁸ ACCMM, AC-41, fol. 31v, 24-IX-1751. Por extraño que parezca, este tipo de agresiones eran frecuentes en los coros catedralicios, dada la rivalidad entre los músicos y la presión ejercida por los cabildos. Así, el polifonista Juan Navarro fue despedido del magisterio de capilla de la Catedral de Salamanca por agredir a un sochantre durante un ensayo en 1574. Otro célebre episodio en este sentido

cuando Águila golpeó al capellán Martín de Ribera en la iglesia de Santo Domingo, una agresión al parecer ocasionada por el consumo de sustancias estupefacientes¹³⁹.

Tras trece años de ausencia, Águila volvió a presentarse en la Catedral de México procedente de Puebla, donde había sido organista. Temeroso de que el músico viniese precedido de algún escándalo, el Cabildo contactó la sede poblana para conocer las causas de su salida¹⁴⁰. Finalmente fue contratado de nuevo, pero poco después volvió a mostrar su lado más violento; en los maitines de la festividad de Guadalupe de 174 “tuvo el atrevimiento aún a la vista de dos señores capitulares de aporrear y tirar al suelo y romper la sobrepelliz a su compañero don Juan Antonio Argüello”, un estimado y veterano organista que servía a la Catedral desde hacía más de tres décadas. Por este incidente, por su genio bullicioso e inquieto y por su capacidad de crispar a los músicos “teniendo con ellos continuas riñas”, el Cabildo acordó despedirlo ese mismo año. La mediación del obispo de Valladolid hizo que un transigente Cabildo volviese a admitirlo, no sin antes reprenderlo públicamente en la sala capitular¹⁴¹.

La última década Águila en la Catedral de México se desarrolló, hasta donde hemos podido indagar, con un mayor sosiego y sin incidencias reseñables. Su trabajo como administrador de la capilla en las funciones extracatedralicias le permitió tener un contacto con numerosas instituciones de la capital, con las que estableció vínculos profesionales. Su memorial de 1782, escrito dos años antes de su muerte, se completaba con un listado de obras latinas y en romance compuestas para distintas instituciones. A pesar de su trastornada personalidad, Águila fue uno de los pocos músicos activos en la ciudad de México durante el siglo XVIII que podía presumir de que sus obras “se cantan diariamente en las iglesias de esta Corte”.

fue la agresión de Diego de Pontac a un sacerdote en Granada en 1629; véase Gómez Pintor, *Juan Navarro. Labor compositiva en Castilla y León*, 18; y Ramos López, *La música en la Catedral de Granada*, 1:198. Éstos son sólo dos ejemplos de este tipo de conductas.

¹³⁹ ACCMM, AC-41, fol. 243v-244r, 27-II-1753: “Se expuso que el músico don Juan Baptista Águila estaba lleno de drogas y dependencias de lo que había muchísimas quejas y a más era muy osado y desvergonzado pues con todos los musicos tenía pleitos y el otro día había abofeteado a Martín Ribera en mitad de la iglesia de Santo Domingo [...]”.

¹⁴⁰ ACCMM, AC-48, fol. 43r-v, 21-X-1766.

¹⁴¹ ACCMM, AC-52, fols. fol. 104r-v, 12-I-1774; fol. 124r, 11-II-1774; y fol. 126v-127v, 22-II-1774.

2.2.2. *Presentación directa del músico*

Aún constituyendo un perfil migratorio de gran importancia, los músicos que viajaron al Nuevo Mundo con una autoridad conformaron un selecto y minoritario conjunto. La mayor parte de los músicos europeos que llegaron a la Catedral de México se presentaron en ella de forma directa, probando fortuna. El músico que se presentaba en la Catedral sin ningún contacto solicitando una plaza debía tener una cierta dosis de aventurero; su acción implicaba un algún atrevimiento y suponía emprender un largo, arriesgado y costoso viaje sin contar con ninguna garantía de ser contratados en México. Sin embargo, la mayoría de los músicos europeos contratados en México lo hicieron por esta vía¹⁴².

El caso de Francisco Domínguez puede ser útil para ilustrar la fórmula empleada por los músicos de este grupo migratorio. Domínguez se presentó en México en 1771 y elevó al Cabildo un memorial en el que resumía su curriculum. En su caso, había servido como sochantre en las catedrales de Ávila y Salamanca, por lo que debió de existir alguna razón oculta que llevó a Domínguez a abandonar el ministerio de una importante catedral como Salamanca y a trasladarse a México (véase Fig. 2.5)¹⁴³. Al margen de la carta autógrafa de Domínguez aparece la resolución capitular que ordenaba el examen del suplicante ante los maestros de la escoleta. Según uno de ellos, Francisco Selma, Domínguez tenía

una gran voz, castiza, limpia, corpulenta y muy dilatada en ambas esferas, la que capitulo por un bajete y en cuanto a la ciencia lo hallo apto para tomar la vara y gobernar el coro, en lo que respecto al canto figurado está adornado de alguna tintura y según el movimiento y trino que logra su voz no dudo que aplicándose será útil para cantar los bajos de cuya cuerda carece este coro [...]¹⁴⁴.

¹⁴² El precio del pasaje a Indias dependía del puerto de destino, el tipo de alojamiento y el equipaje transportado, oscilando entre los 250 y los 400 pesos a principios del siglo XVIII, lo que suponía la mitad aproximadamente del salario anual del maestro de capilla Salazar en 1710; véase Durán López, “Pasajes a Indias a principios del siglo XVIII: precios y condiciones”, en Eiras Roel (ed.), *La emigración española a Ultramar*, 205; y ACCMM, Correspondencia, Libro 10, sf., 1710.

¹⁴³ Domínguez no es mencionado en Bourligueaux, “Quelques aspects de la vie musicale à Ávila. Notes et documents (XVIIIe siècle)”, *AnM*, 25 (1970), 169-209.

¹⁴⁴ ACCMM, AC-51, fol. 37r-v, 19-IV-1771.

Figura 2.5: Memorial de Francisco Domínguez solicitando plaza en la Catedral de México (AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Fábrica espiritual, Caja 108, Expediente 29, 6-III-1771).

Mes.^{co} y Marzo 6. 1771.
 D^{ho} Sr. Excmo. Sr. Obispo, para el
 examen de Suplicante con el
 Sr. Capilla, los Sr. Colegas,
 El Sochantre Jarg^o y Selma,
 quienes con separación espongan
 suplicas sobre la interdicción
 en ambos Cantos, y p^{re}sentan
 culaamente sobre la interdicción
 y metal de voz, Veneracion, y dice: Que se halla instruido competentemente sobre
 y sobre su validad el Canto llano, y con medianos principios el Organ^o, con voz bastante
 para el Choro, y la Capilla: baxa la Relig^{on} de Arila, y Salamanca. Y habiendose parado a estos Reynos, se
 juram^{to}. Con lo q^e se dar^a cuen- ta p^{er} a dez años.
 presencia a S. Y., suplicandole, se dign^e ocuparlo en el servicio de esta
 N^{ra} S. M^{ga}, proveya, como pide, enq^e recibiera merced, y buena obta.
 atencion a q^e se ha =
 Ha el Suplicante en ma^{te} porada
 exponiendo alg^{os} q^uos; conzatele con
 quatro an. dias, mientas se dezami-
 na sobre supresion, y q^e asista al Choro.
 Asi lo acordó, y mandó el No. S. Y. O.
 y Cab.º, y lo rubricó el S. Dean.
 Juan Domínguez
 Juan Solís
 Juan Solís

Domínguez fue nombrado sochantre, pero cinco años después se metió a fraile mercedario y abandonó su puesto en la Catedral¹⁴⁵. La contratación de un músico como Domínguez dependía de varios factores como la capacidad musical del aspirante, el estado de la fábrica y las necesidades musicales de la capilla. No todos los aspirantes peninsulares tenían la calidad de Domínguez y algunos fueron rechazados por su incompetencia. Juan Valentín Díaz, natural de Jerez de la Frontera, se presentó en México en 1720 acreditando haber servido de sochantre segundo durante ocho años en la parroquia jerezana de San Miguel, en la que se había formado¹⁴⁶. Su edad era ideal (27 años) pero su voz no tenía la fortaleza y corpulencia que requería el ministerio, por lo que no fue admitido¹⁴⁷. Tampoco fueron admitidos por su corta voz y suficiencia el contralto Antonio García Aguiñaga, natural de Navarra y presentado en 1728, y Eduardo Romero, natural de Granada, y aspirante a una plaza de asistente de coro en 1798¹⁴⁸. Otros músicos que pidieron plaza pero de los que no consta su admisión fueron Pedro Martínez Valdés, natural de Oviedo, intérprete de flauta, violín y viola, y los cantores Joaquín Cortés, “de los reinos de Castilla” y Manuel Francisco Gutiérrez, natural de Lepe (Huelva)¹⁴⁹. Otros como Pablo Salas, nativo de Mataró (Barcelona) fueron rechazados en primera instancia pero admitidos en una posterior solicitud¹⁵⁰.

¹⁴⁵ ACCMM, AC-53, fol. 141v, 2-IV-1776.

¹⁴⁶ La Parroquia de San Miguel tenía su propia capilla de música, y mantuvo diversos pleitos con la capilla de la Colegial de Jerez por su actuación en las iglesias de su distrito parroquial; véase Repetto, *La capilla de Música de la Colegial de Jerez*, 47-51.

¹⁴⁷ Véase la carta del músico, en la que precisa su procedencia, en ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 3, 20-XII-1720. Las Actas Capitulares no recogen nada acerca de su origen, sólo que pidió ser admitido y que no consiguió la plaza; ACCMM, AC-20, fol. 441v, 20-XII-1720; y fol. 443v, 17-I-1721.

¹⁴⁸ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 3, 4-XI-1728; y sin fecha, AC-59, fol. 195r, 3-IV-1798. Desconocemos el lugar de formación de García Aguiñaga, que no aparece reseñado en Gembero Ustároz, *La música en la Catedral de Pamplona*.

¹⁴⁹ ACCMM, AC-43, fol. 219r, 5-V-1758; AC-46, fol. 96v, 31-V-1763; y AC-46, fol. 198r, 14-II-1764.

¹⁵⁰ Es probable que Salas se formase en la Iglesia de Santa María de Mataró, única capilla de su ciudad natal. La primera pretensión de Salas está fechada en 1801; en ella, Salas se quejaba de “los indecibles trabajos que padeció en lo dilatado de la navegación y regreso del viaje de Veracruz a esta capital”; no fue admitido, pues al año siguiente volvió a solicitar no siendo atendido de nuevo; sin embargo, el músico volvió a intentarlo tres años después en 1805, siendo admitido como asistente de coro; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 7, 13-I-1801; Caja 24, Expediente 8, 20-I-1802; AC-60, fol. 204v, 22-I-1802; fol. 214r, 12-II-1802; y Caja 24, Expediente 9, 8-I-1805. Véase también Cortès i Mir, Ester-Sala, Vilar i Torrens, “Mataró”, *DMEH*, 352-54. Otro músico de Mataró activo en América fue Mariano Berga, de quien se conserva una misa en la Catedral de Puebla (MEX-Pc, Leg. 115).

El caso del capón italiano Carlos Peri fue distinto. Peri se presentó en México en 1767 procedente de la Catedral de Sevilla, donde había servido como tiple primero en la capilla dirigida por Rabassa; con anterioridad a 1755 había trabajado al servicio del Rey de Portugal y en la Patriarcal de Lisboa. El terremoto que asoló la ciudad lisboeta en noviembre de ese año provocó una diáspora de los músicos allí activos y Peri buscó acomodo en Sevilla. Tras realizar varios viajes a la Corte y a Cádiz, fue despedido de Sevilla en un momento indeterminado, quizá cuando el Cabildo tuvo conocimiento de que marchaba a México¹⁵¹. Una vez en México y tras hacer la correspondiente demostración, Jerusalem informó de su destreza y particular voz, pero finalmente Peri no fue admitido ante el temor de que, por su edad, su voz no durase mucho. Posteriormente, Peri fue maestro de capilla de la Catedral de Valladolid, tal y como lo acredita un documento inquisitorial de 1776¹⁵².

Sin embargo, estos casos de no admisión constituyen una excepción, ya que la mayor parte de los músicos europeos que llegaron a la Catedral de México fueron contratados. Dentro del grupo de músicos europeos admitidos, hubo varios que sólo permanecieron en la capilla unos pocos meses. Esta circunstancia es perfectamente comprensible; por su condición de capital, México tuvo un enorme poder de atracción y fue el primer destino de muchos músicos peninsulares, la primera toma de contacto con la realidad musical americana. Tras aclimatarse al nuevo ambiente, algunos músicos decidieron despedirse al poco tiempo de ser nombrados, buscando mejores partidos en otra catedral. Así, el joven sevillano José Gavino Leal, formado en el Colegio de San Isidro de la catedral hispalense, fue contratado como músico de la Catedral de México en 1718, pero sólo cuatro meses después se trasladó a Oaxaca, donde ejerció como

¹⁵¹ Véase Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 2:80. Dada la forma en que está redactada la carta presentada al Cabildo de México, parece que Sevilla fue el último destino de Peri en la Península, pues dice que estando en la ciudad andaluza oyó hablar de la necesidad de voces de la Catedral de México y que su objetivo era establecerse en esta ciudad. Sus viajes a Madrid y Cádiz quizá estuvieran relacionados con la concesión del permiso real y la contratación del pasaje a México, ya que su expediente de información previo al embarque está firmado en Madrid en febrero de 1767; tres meses más tarde obtuvo la licencia; véase AGI, Contratación, 5510, N. 1, R.22, 6-IV-1767.

¹⁵² ACCMM, AC-48, fol. 229r-v, 20-X-1767; y fol. 245r-v, 19-XI-1767. El documento inquisitorial que menciona a Peri consiste en la denuncia del italiano contra un músico de su capilla, Simón Rueda, por maltratar los papeles de música; véase AGN, Inquisición, Volumen 1162, Expediente 26, fol. 228, 21-V-1776.

maestro en 1719 y 1720¹⁵³. A los cuatro meses de su nombramiento en Oaxaca pidió permiso para regresar a México, pero no vuelve a aparecer ni en esta Catedral ni en la de Oaxaca. Se desconoce la trayectoria de Gavino Leal desde 1720 hasta 1732 en que fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Valladolid, ejerciendo el cargo hasta 1768¹⁵⁴.

Otros tres músicos, todos sochantres, procedían de la Península Ibérica pero, tras unas cortas estancias en México, se trasladaron a catedrales de provincia. El primero de ellos, Diego Ruiz Gómez, natural del Arzobispado de Toledo, se presentó en México en 1624, pero desde 1630 aparece como sochantre en la Catedral de Valladolid, desde donde solicitó una ración completa¹⁵⁵. Raimundo Mercadal se presentó en México en 1764, exponiendo sus méritos como cantor en las catedrales de El Burgo de Osma (Soria), Tarazona y Calahorra (ambas en Zaragoza); Mercadal fue nombrado tercer sochantre, pero renunció el cargo a los dos años, tomando como destino la Catedral de Valladolid¹⁵⁶. Lo mismo hizo el segundo sochantre de la Catedral de México Francisco Morillo quien, procedente de la Catedral de Sevilla, estuvo en México durante seis años,

¹⁵³ El paso por México de este músico permite conocer el origen peninsular, que hasta ahora era considerado mexicano; véase Tello, “Gavino Leal, José [Joseph Gabriel Gavino Díaz y Leal]”, *DMEH*, 5:545. Gavino se presentó en México como “de la ciudad de Sevilla” (ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 2-IX-1718) y está documentado como tiple segundo en la Catedral de Sevilla desde 1706 (Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 2:42). Sobre la estancia de Gavino Leal en Oaxaca, véase Brill, *Style and Evolution in the Oaxaca Cathedral*, 246-50.

¹⁵⁴ Brill, *Style and Evolution in the Oaxaca Cathedral*, 250. Según Antúnez, *La Capilla de Música de la Catedral de Durango*, 41, Gavino Leal ejerció como organista en la Catedral de Durango en 1748, pues en ese año están fechados un conjunto de salmos. Sin embargo, no aparece citado como músico de la capilla en Davies, *The Italianized Frontier*, 2:507-10. El Colegio de Santa Rosa de Morelia conserva obras de Gavino Leal fechadas en 1776 y 1777, desconociéndose si es el año de composición o el de copia; véase Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María*, 41 y 43.

¹⁵⁵ ACCMM, AC-7, fol. 318r, 19-IV-1624; Mazín Gómez y otros, *Archivo Capitular de Administración Diocesana Valladolid-Morelia*, acuerdos 1439 y 1445. Sabemos que Ruiz Gómez era del “Reino de Toledo” porque así lo expresa en su solicitud de una ración con cargo de servir la sochantría, de la misma manera que a Fructos del Castillo se le concedió otra con cargo del magisterio de capilla (AGI, Indiferente, 111, N. 184, 7-VII-1635). Otro importante músico toledano fue Francisco Cabrera activo en Nueva España, sochantre y maestro de capilla de la Catedral de Puebla a principios del siglo XVII, y natural de la villa de Torrijos, según AGI, Indiferente, 3000, No. 38, 1-VI-1618, fols. 7r-v.

¹⁵⁶ Antes de embarcarse, Mercadal probó suerte en la Catedral de Sevilla, donde pidió una plaza de cantor en 1764; véase Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:192, ACCMM, AC-47, fol. 48r-v, 11-XII-1764, fol. 213r, 18-I-1766. En 1778, Mercadal escribió desde Valladolid pidiendo un testimonio del salario que tuvo en México; véase ACCMM, AC-54, fol. 86r, 12-VIII-1778. Sobre el ambiente musical en la Catedral de El Burgo de Osma en tiempos de Mercadal, véase López-Calo, “Osma, El Burgo de”, *DMEH*, 8:278-79.

desde donde pasó a servir la sochantría en la Catedral de Guadalajara¹⁵⁷. Otros sochantres, sin embargo, volvieron arrepentidos después de haberse despedido como le ocurrió al sochantre de Cádiz Manuel Verón o al de Sevilla Lorenzo García de Paadín¹⁵⁸. Este último se personó en México en 1758 presentando certificaciones de haberse formado como infante en la Catedral de Sevilla –de donde era oriundo– y de haber ejercido como sochantre en la iglesia de San Miguel de aquella ciudad desde 1755¹⁵⁹. Ya en suelo mexicano, y tras el correspondiente examen, fue nombrado ayudante de sochantre, pero se despidió a los ocho meses. Siete años después regresó a México pidiendo perdón y achacando su anterior abandono “a ser criatura y sin experiencia alguna”¹⁶⁰. Nada se sabe de otros cinco músicos que fueron admitidos pero que desaparecieron a los pocos meses ignorándose su destino: el tiple Sebastián de Heredia (de los reinos de Castilla, recibido en 1749), el asistente de coro Manuel de la Carrera (natural de Madrid, recibido en 1761), el organista Francisco Martínez (procedente de la iglesia del Espíritu Santo de Madrid, nombrado en 1764), el bajo José de la Cuesta Ibáñez (natural de Sevilla, admitido en 1764) o el sochantre Juan Francisco

¹⁵⁷ Según Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:70 y 2:70, Morillo sirvió como veintenero en la catedral hispalense entre 1732 y 1733. Es posible que el músico fuese de Campillos (Málaga), donde residía su madre. Este músico fue recibido en México 1736 y despedido en 1742 tras permanecer varios meses encarcelado; véase ACCMM, AC-34, fol. 203r, 9-VIII-1736; y AC-36, fol. 52v, 15-III-1742. En 1747 ya estaba en Guadalajara y en 1763, Cabildo de México se planteó la posibilidad de hacer venir a Morillo desde Guadalajara; véase véase Pareyón, “Sumario histórico de la música en la Catedral de Guadalajara”, 106; y ACCMM, AC-46, fol. 187r, 11-I-1763.

¹⁵⁸ Para el caso de Verón, véase más arriba.

¹⁵⁹ La información suministrada por García de Paadín en México coincide con la que presenta Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:177.

¹⁶⁰ ACCMM, AC-43, fol. 219r-220v, 5-V-1758; según Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 2:45, García de Paadín aparece como seise en la Catedral de Sevilla en 1748. Sobre su readmisión en México como cuarto sochantre tras su paso por la Catedral de Durango, véase AC-47, fol. 112r, 7-V-1765; fol. 116v, 17-V-1765; y Davies, *The Italianized Frontier*, 2:508. De nada sirvió tanta misericordia: cuatro meses después, la plaza de García de Paadín estaba vacante, una situación que probablemente haya que relacionar con la muerte de su padre en Xalapa ese mismo año; véase ACCMM, AC-47, fol. 174v, 6-IX-1765; y AGI, Contratación, 5651, N.14, (1765-1770), fol. 47.

de Castro (nacido en Jimena, Cádiz, y recibido en 1788)¹⁶¹. Tampoco he podido seguir el rastro de Magín Ginesta, organista catalán llegado a México en 1796¹⁶².

Otros músicos, sin embargo, llegaron a México como primer destino y allí desarrollaron toda su carrera. El bajonista Luis Alejandro Betancourt, natural de Las Palmas y formado en aquella Catedral, sirvió en México desde su llegada en 1715 hasta su muerte doce años después¹⁶³ y el cantor asturiano Antonio Suárez, quien llegó en la misma flota que Carrera, sirvió como asistente desde 1760 hasta su muerte nueve años después¹⁶⁴. El trompista Antonio Salot –por su apellido, quizá catalán o valenciano– fue contratado en 1803 y todavía servía en 1819¹⁶⁵. Más larga e importante fue la carrera del violinista Pedro Navarro Silva, natural de la ciudad de Sevilla, activo en la Catedral de México durante casi cuatro décadas. Navarro llegó a México en 1758 con 29 años, pero no fue contratado formalmente hasta enero de 1761, sirviendo hasta su muerte en 1795. Gracias a un expediente inquisitorial en el que el propio Navarro denuncia “por

¹⁶¹ ACCMM, AC-39, fol. 503v, 12-XI-1749; AC-45, fol. 24v-25r, 13-IV-1761; fol. 46r, 2-VI-1761; AC-46, fols. 234v-235r, 11-V-1764; AC-47, fol. 48r-v, 11-XII-1764; AC-40, fol. 69v, 12-V-1760; AC-56, fol. 192r, 26-II-1788.

¹⁶² Ginesta llegó a México en 1796 cuando contaba con 25 años; el maestro Juanas emitió un informe muy elogioso sobre él: “[...] el expresado profesor, manifestó bastantemente la inteligencia e instrucción que posee sobre el instrumento, manifestó el desembarazo y despejo natural que le asiste, el conocimiento de cuerdas, tonos y sus transportes, un manejo limpio y expresivo, gusto en las ideas y algunas otras cosas que son conocidas solamente de pocos [...]”; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 5, 5-IX-1796. Sin embargo, las Actas Capitulares no recogen su contratación.

¹⁶³ ACCMM, AC-28, fol. 175r, 25-X-1715. De nuevo las Actas Capitulares mexicanas no arrojan información sobre el origen del músico pero sí la solicitud (ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2). Betancourt se educó como mozo de coro en la Catedral de Las Palmas desde 1700; allí también actuó como librero (1706), amanuense (en 1708 copió un cuaderno para ministriles), aprendiz de bajón (desde 1708) y bajonista de la capilla (desde 1710); fue despedido en agosto de 1714 “por justos motivos” pero nada se indica de su marcha a México; véase Torre, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1681-1700)”, *El Museo Canario*, 55 (2000), acuerdos 4975 y 4993 y, de la misma autora, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1701-1720)”, acuerdos 5034, 5077, 5258, 5312, 5350, 5376, 5413, 5501, 5710 y 5712; para más información, véanse los restantes acuerdos bajo la entrada “Luis Alejandro” en este último volumen, p. 473. Otro músico canario activo en el Nuevo Mundo fue el tinerfeño Miguel Cervantes Román, bajonista de la Catedral de Caracas; véase Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 74 y 259.

¹⁶⁴ Sobre Suárez, véase ACCMM, AC-44, fol. 197v, 23-VIII-1760; y AC-50, fol. 14v, 23-VI-1769.

¹⁶⁵ Salot propuso al Cabildo traer a su hermano José Miguel, también trompista, desde La Habana; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 25, Expediente 1, sf. (¿1806?); AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 150, Expediente 38, 12-I-1805; y AGN, Inquisición, Volumen 1468, Expediente 1, fols. 2-3, 10-III-1819.

descargo de su conciencia” a un armero llamado José por polígamo, sabemos que su origen era sevillano y que en la fecha de la denuncia (1768) se encontraba viudo¹⁶⁶.

Otro músico que llegó a México y no se movió de la Catedral fue el polifacético Manuel Andreu Alpuente, “del Reino de Valencia” quien se acabó convirtiendo en una de las figuras más destacadas de la capilla dirigida por Jerusalem. La llegada de Andreu a México debe enmarcarse dentro del intenso movimiento migratorio de músicos catalanes y valencianos hacia la corona de Castilla y sus territorios ultramarinos a partir de 1723 una vez que se eliminaron ciertas trabas legales¹⁶⁷. Se desconoce el lugar de formación de Andreu, quien llegó a México en 1760, al parecer bastante joven (“de corta edad”). Como era protocolario, Andreu fue examinado por el segundo maestro, Tollis de la Roca y gracias a su curioso informe conocemos algunos detalles del ingreso del músico valenciano. Andreu concurre a la prueba sin haber descansado de la travesía, por lo que algunos de los instrumentos “chillaban en algunos puntos con dureza”¹⁶⁸. No obstante, Andreu fue capaz de demostrar su destreza en tres instrumentos diferentes (oboe, flauta y trompa) pese a su natural oposición y a serle desconocidos, así como en el canto en los cuatro registros vocales “en un estilo muy moderno”. Una vez repuesto del viaje, Andreu volvió a realizar otra prueba que acabó convirtiéndose en una virtuosa exhibición de seis horas de duración (“desde las cinco de la tarde hasta las once de la noche”): el valenciano tocó y cantó papeles “así a solo obligado como en concierto, unos suyos y otros de repente”, causando sensación entre los muchos aficionados y profesores.

El Cabildo contrató a Andreu con un salario de 600 pesos, una renta superior al que entonces tenía el propio maestro de capilla¹⁶⁹. Esta elevada suma se debía a la

¹⁶⁶ Véase AGN, Inquisición, Volumen 1083, Expediente 1, fols. 1-6, 15-X-1768, donde Navarro testifica en contra del armero, al que conoció en Veracruz, por estar casado dos veces, una en La Graña, reino de Galicia, y la otra en Cádiz. En 1776 Navarro fue nombrado administrador de la capilla catedralicia; véase véase ACCMM, AC-44, fol. 289r, 24-I-1761; AC-53, fol. 143r, 19-IV-1776; y AC-58, fol. 208v, 26-VIII-1795.

¹⁶⁷ Torrente, “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna”, 234-35.

¹⁶⁸ Véase ACCMM, Correspondencia, Caja 3, Expediente 16, 9-X-1760 (APÉNDICE 1, D62).

¹⁶⁹ En 1760 Jerusalem tenía una renta anual de 500 pesos, según ACCMM, AC-43, fol. 283v, 22-XII-1758. Antes las quejas del propio Jerusalem, quien sabía que algunos cantores de la capilla ganaban más que él, el Cabildo le aumentó 300 pesos de renta, quedándose en 800; véase ACCMM, AC-45, fol. 93r, 5-IX-1761.

extraordinaria habilidad de Andreu, a que no había quien tocara los instrumentos de flauta y oboe, y a que se comprometió a enseñar a dos niños infantes en esos instrumentos¹⁷⁰. Su puntualidad y buena actitud le valieron el nombramiento de maestro de instrumentos en la escoleta de infantes en 1766 con un salario adicional de 150 pesos y la regulación de las obviaciones al total de su renta y no por mitad como lo disfrutaba hasta ese momento¹⁷¹. En 1773, un descontento Cabildo por la incompetente gestión de Tollis de la Roca como maestro de capilla barajó el nombre de Andreu como posible sustituto, si bien no llegó a producirse el nombramiento; por su respeto entre los músicos, Andreu fue nombrado administrador de las funciones de la capilla¹⁷². Lamentablemente Andreu falleció poco después (1779), siendo sustituido en el cargo de maestro de infantes por otro español, Cayetano Echevarría. Durante sus dos décadas de labor pedagógica en el Colegio de Infantes, Andreu formó a la siguiente generación de instrumentistas de viento de la capilla catedralicia¹⁷³.

Aunque la mayoría de los músicos europeos que se presentaron de forma directa en México eran del ámbito eclesiástico, es posible detectar al menos otros dos grupos dentro de este perfil migratorio: el de músicos teatrales (muchos de ellos extranjeros, vinculados al mundo del teatro) y el de los soldados músicos (activos en la capilla de un regimiento). Así, en 1781 el Cabildo discutió la posibilidad de contratar como sochantre a un bajo cómico del Coliseo, marido de la primera dama, si bien finalmente se descartó “por no ser decoroso a este Cabildo que un sujeto de estas calidades se incorpore con él en el facistol”¹⁷⁴. Más arriba quedó consignada la contratación de Gregorio Panseco y Nicolás del Monte en la Catedral de México. El primero era un violinista milanés que trabajaba en el Coliseo y que formaba parte de la compañía de ópera de Jerusalem,

¹⁷⁰ Andreu comenzó enseñando a dos niños, pero uno murió y otro se enfermó, por lo que tomó a dos nuevos colegiales, Ignacio Ortega y Mariano Vargas; ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 2, 6-VI-1766.

¹⁷¹ ACCMM, AC-48, fol. 43r, 17-X-1766. En 1770, Andreu fue nombrado además maestro de la escoleta de canto figurado; véase AC-50, fol. 139v-140r, 19-I-1770.

¹⁷² ACCMM, AC-52, fol. 3v, 9-I-1773. Andreu sirvió el cargo de administrador hasta 1775, según AC-53, fol. 83v, 3-X-1775.

¹⁷³ ACCMM, AC-54, fol. 140r, 27-IV-1779; en marzo de ese año Andreu recibió una licencia de dos meses por una enfermedad “que casi le va postrando” (AC-54, fol. 134v, 13-III-1779). También dentro de los músicos religiosos peninsulares habría que considerar a aquellos que llegaron a México procedentes de otras catedrales novohispanas, y que serán comentados en la última sección de este Capítulo.

¹⁷⁴ ACCMM, AC-54, fols. 294v-295r, 26-IX-1781.

mientras que el segundo se había formado en Italia en el seno de la escuela napolitana y llegó a México en agosto de 1775 procedente del Teatro Italiano de Cádiz, que había sido clausurado por quiebra¹⁷⁵. A través de la documentación inquisitorial, es posible conocer detalles curiosos del segundo de ellos, quien fue denunciado ante el Santo Oficio por Josefa Ordóñez, natural de Motril (Granada) y mujer de Panseco¹⁷⁶; con ello también pretendo llamar la atención del interés musical de los documentos inquisitoriales para reconstruir la historia social de los músicos catedralicios¹⁷⁷.

Nada más llegar a México en 1775 Monte trabó cierta amistad con Panseco, frecuentando su casa, ubicada en la calle de San Jerónimo. En una de esas visitas a casa de Panseco junto al violonchelista José Ximénez, discípulo de Panseco, Monte cuestionó la divinidad de Cristo y María en los siguientes términos:

Jesucristo ¿no fue hombre como yo? ¿no era de carne como yo? ¿no fue posible como yo? ¿la Madre (hablando de María Santísima) no fue madre legítima natural de Jesucristo? ¿no puede parir mujer alguna y quedar doncella? ¿la madona de una buena mujer y el señor San José un buen hombre? ¿no fue casado con la madona? ¿no tuvo celos de la madona? [...] ¹⁷⁸.

Pese a los argumentos esgrimidos por Ordóñez conforme a “los principios y misterios de la nuestra Sagrada Religión”, Ximénez continuó la argumentación del tenor flamenco, preguntándose “pues si parió la Virgen, ¿cómo quedó doncella?”. A los pocos

¹⁷⁵ Sobre las actividades del Teatro Italiano de Cádiz, véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:59-60.

¹⁷⁶ AGN, Volumen 1136, Expediente 3, fols. 463-481, 24-IV-1776 (APÉNDICE 1, D78).

¹⁷⁷ Sobre la inquisición en México es fundamental la monografía de Alberro, *Inquisición y sociedad en México*. Desde el punto de vista musical, el tema fue abordado de forma pionera por Robles Cahero, “El archivo de la Inquisición como fuente de la música popular novohispana: cuatro casos del norte”, *Ha*, 90 (1985), 5-34. Otros trabajos que muestran la riqueza de las fuentes inquisitoriales para la historia de la música son los de Lucas, “Rio de Janeiro 1670-1720: musicología de fragmentos a partir de fontes inquisitoriais”, en Nery (ed.), *A Música no Brasil Colonial*, 35-71 y, para el caso español, Picó Pascual, “El proceso inquisitorial de Padre Eximeno”, *RMS*, 25/2 (2002), 545-72. En una reciente comunicación, presenté algunos expedientes inquisitoriales de interés musical; véase Marín López, J., “El Archivo General de la Nación de México como fuente para el estudio de las relaciones musicales hispanoamericanas durante la época virreinal (1521-1821)”, *II Jornadas sobre Relaciones Musicales entre España e Hispanoamérica* (Granada, 23 de abril de 2004).

¹⁷⁸ AGN, Volumen 1136, Expediente 3, fols. 463-481, 24-IV-1776; véase la transcripción completa de la denuncia de Ordóñez en APÉNDICE 1, D78.

días, Monte apareció de nuevo en casa de Panseco, y aprovechándose de su ausencia, propuso a Ordóñez en tono metafórico “haga vuestra merced buenas obras para ello, que así veremos nuestros cuerpos gloriosos resucitados”, aludiendo a continuación de forma expresa a su propuesta sexual. En el extenso expediente se recoge la denuncia inicial de Ordóñez y las declaraciones de Monte y los dos testigos (Panseco y Ximénez), así como su ratificación en segunda instancia. Los inquisidores mexicanos solicitaron a Tribunal del Santo Oficio de Sevilla información sobre otro suceso de Monte en Sevilla, según la declaración de Ximénez: un fraile sevillano impidió a Monte el acceso a una casa, por cuyo motivo “le había tomado de las barbas y echado por las escaleras abajo”. Finalmente, y como en tantas otras ocasiones, el denunciado quedó absuelto.

El otro grupo de músicos presentados de forma directa pidiendo una plaza es el de los músicos al servicio de un regimiento. Durante el siglo XVIII, con la llegada de los Borbones al trono, se reformó la estructura militar y se crearon nuevos regimientos. En muchos de ellos solía haber una capilla instrumental integrada por un pequeño número de instrumentistas de viento profesionales¹⁷⁹. Para que un músico procedente del entorno militar pudiese ingresar en la capilla catedralicia era necesario que contase con el permiso del coronel; algunos de ellos lo consiguieron, y sirvieron en la capilla de la Catedral durante varios años. Así, Manuel Sales, soldado del Regimiento de infantería de Granada e intérprete de clarín, oboe, bajón y trompa, fue contratado por la Catedral en 1774, si bien cuando se vio definitivamente liberado de sus obligaciones militares abandonó México y se trasladó a la Catedral de Valladolid, donde le ofrecían mejores condiciones¹⁸⁰. De la misma forma, Blas de los Santos Muñoz, tenor bajete natural de Martos (Jaén) y soldado cantor del mismo regimiento que Sales, se presentó en la Catedral con el deseo de quitarse de la milicia como era “regular y frecuente en las iglesias de España”. Dadas sus sobresalientes cualidades, Santos Muñoz comenzó a servir ese mismo año, siendo contratado definitivamente en 1775¹⁸¹. Fue nombrado

¹⁷⁹ Sobre este asunto, véase Berrocal, “‘Y que toque el abué’. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII”, *Artigrama*, 12 (1996-1997), 293-312.

¹⁸⁰ ACCMM, AC-52, fol. 123v, 11-II-1774; y AC-53, fol. 82r-v, 8-X-1776.

¹⁸¹ ACCMM, AC-52, fols. 13v-14r, 26-I-1773; y fol. 277v, 30-I-1775. Las Actas Capitulares presentan una transcripción completa de la carta de licencia del coronel, Pascual Ximénez de Cisneros, donde indica que Santos Muñoz era natural de Alcaudete y que sirvió durante seis años de soldado voluntario en Granada (entre 1765 y 1771); al mismo tiempo, lo describe como de “pelo castaño, frente estrecha, ojos azules, nariz chata, color trigueño” (AC-53, fol. 87r-v, 5-XI-1776). En un documento inquisitorial, el

sochantre interino en 1780 si bien en 1784, siguiendo los pasos de Sales, buscó fortuna en otra catedral novohispana, en su caso la de Puebla¹⁸². Otro de los músicos que ingresó en la Catedral procedente del ámbito castrense fue el trompista Matías Triujeque, músico del Regimiento de los Dragones de España contratado en 1802¹⁸³. Desde principios del siglo XIX, se observa el movimiento inverso, ya que con el auge del movimiento independentista varios músicos tuvieron que abandonar la Catedral al ser alistados en el Regimiento de Patriotas, como le sucedió al contrabajo Rafael Domínguez¹⁸⁴.

2.2.3. Ofrecimiento de un músico desde la Península

Como una forma de no sufrir los riesgos que suponía la presentación directa y un posible rechazo, algunos músicos escribieron a la Catedral de México desde la Península pidiendo ciertas garantías antes de emprender el costoso viaje. Esta fórmula no presencial de solicitud también fue empleada dentro de la Península Ibérica por algunos maestros de capilla quienes, para evitar desplazamientos, enviaban una carta ofreciéndose para el puesto en lugar de concurrir en persona¹⁸⁵. En la Catedral de México y en otras catedrales hispanoamericanas se encuentran diferentes cartas o referencias a ellas enviadas por músicos desde la Península Ibérica por iniciativa particular. En algunas de ellas el músico hace referencia explícita a que concurre porque tiene información sobre la existencia de vacantes; resulta pues altamente sorprendente

propio Santos señala que era natural de Martos; véase AGN, Inquisición, Volumen 1202, Expediente 10, fols. 68-69, 2-V-1778. Sobre la presencia de andaluces en los regimientos, véase Marchena Fernández, “La emigración andaluza en el ejército de América”, *I Jornadas de Andalucía y América*, 1:461-91.

¹⁸² ACCMM, AC-54, fol. 249v-250r, 3-X-1780; y AC-55, fol. 133v, 26-II-1784.

¹⁸³ ACCMM, Caja 24, Expediente 8, 11-III-1802.

¹⁸⁴ ACCMM, Correspondencia, Caja 25, Expediente 5, sf. (después de 1815). Domínguez servía en la capilla desde 1799 (AC-59, fol. 280v, 14-III-1799) y aún formaba parte de la capilla en 1815; véase AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 166, Expediente 4, 6-III-1815.

¹⁸⁵ Así, Cristóbal Galán escribió al Cabildo de la Catedral de Sigüenza para que le nombrase maestro en 1663. Un caso extremo lo constituye la provisión del magisterio de capilla de la Catedral de Jaén, al que se presentaron veinte candidatos entre 1785 y 1787, muchos de ellos por carta desde sus respectivos magisterios (entre otros, escribieron Ramón Ferreñac desde Huesca, Francisco Nager desde Lugo, Luis Blasco desde Oviedo y Francisco Torrens, a través de Jaime Torrens, desde Canarias); véase Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*, 1:216-19; y Jiménez Cavallé, “En torno a la vida y obra del maestro de capilla de la Catedral de Jaén, autor de diez sinfonías, Ramón Garay (1761-1823)”, *Códice*, 2 (1987), 16-17.

cómo este tipo de información sobre vacantes en Hispanoamérica circulaba con rapidez y llegaba a conocerse en pocos días en la Península Ibérica¹⁸⁶.

Muy raramente las Actas Capitulares informan de una petición recibida desde España. Así, entre el conjunto de cartas recibidas desde España en 1784 había dos de los músicos José Castel Ruiz y Pedro Domingo, quienes solicitaban plaza en la capilla¹⁸⁷. No he localizado las cartas propiamente dichas, pero el acuerdo capitular informa de que Castel Ruiz escribía como contralto de la Catedral de Pamplona y que Pedro Domingo era maestro de capilla de Corella (Navarra). Las mencionadas Actas no reseñan nada más en relación a este asunto, por lo que todo parece indicar que ninguno de los pretendientes llegó a México¹⁸⁸.

La rica serie de Correspondencia catedralicia contiene algunas de las cartas autógrafas enviadas desde España. Entre ellos, figura la del músico Fabián Rodríguez, remitida desde la Catedral de Cádiz en 1773. Como tantos otros músicos que trabajaron en Cádiz, Rodríguez procedía de Catedral de Sevilla, donde entró como seise 1760, siendo recibido como tenor y bajo de la capilla en 1773¹⁸⁹. Ese mismo año se trasladó a Cádiz, donde le daban más renta, y desde allí cursó su petición hacia México¹⁹⁰. Al parecer, Rodríguez se hallaba al corriente de la falta de voces que tenía la Catedral de México durante ese período, debido quizá a la oferta que en 1770 el cabildo mexicano hizo al entonces maestro de Sevilla, Antonio Ripa, sirviendo Rodríguez como bajo de la capilla hispalense¹⁹¹. Rodríguez confiesa no poder concurrir personalmente “a causa de lo dilatado y molesto que es el viaje para aquella ciudad”, pero expone sus cualidades como cantor, con un registro de quince puntos desde “Ge sol re ut grave hasta el dicho

¹⁸⁶ Este procedimiento de ofrecimiento mediante carta resultó particularmente útil para catedrales insulares como Las Palmas que quedaban muy lejanas para los músicos de la Península. Así, en 1734 el músico segoviano Francisco Osorio escribió a la Catedral de Las Palmas desde Valladolid ofreciéndose como maestro de capilla; véase Torre, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1721-1740)”, *El Museo Canario*, 57 (2002), acuerdo 6831.

¹⁸⁷ ACCMM, AC-55, fol. 135v, 13-III-1784.

¹⁸⁸ Para más información sobre este asunto, véase Marín López, J., “Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (ss. XVII-XIX)”, *Príncipe de Viana*, 238 (2006), 429.

¹⁸⁹ Según Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:174 y 2:89, Rodríguez entró como tenor, pero en su carta dice que ingresó como bajo.

¹⁹⁰ ACCMM, Correspondencia, Libro 1, sf., 14-XI-1779 (APÉNDICE 1, D81).

¹⁹¹ ACCMM, AC-50, fol. 208v-209r, 5-VII-1770 (APÉNDICE 1, D71).

sobre agudo y estrechándose un poco, da en voz A la sol re” y un estilo que confiesa ser moderno. En caso de duda, Rodríguez insta al cabildo mexicano a que escriba a Manuel Delgado, maestro de capilla de la Catedral de Cádiz, o a dos destacados músicos de la capilla que este dirigía, el ministril Matías Montañana y el contralto Antonio Pompas¹⁹². Las Actas Capitulares silencian la petición de Rodríguez, quien parece que no llegó a viajar a México, pues con posterioridad opositó a una plaza de tenor en la Catedral de Málaga y regresó a la Catedral de Sevilla, donde reaparece en 1779¹⁹³.

El cantor Juan Aparicio, activo en la Colegiata de Jerez de la Frontera, escribió al Cabildo de la metrópoli mexicana en 1796¹⁹⁴. Sabedor de que la edad era un factor decisivo en la contratación, Aparicio señaló que contaba con 26 años y “con salud y robustez” y que su empleo como veintenero en Jerez no le daba para mantener a su familia. Aparicio se hallaba enterado del paso de tres músicos por Cádiz con destino a México, y de que aquel Cabildo les había costado el transporte, por lo que el cantor jerezano solicita que se le haga la misma merced.

Las noticias sobre la falta de voces no sólo llegaron hasta la región andaluza, pues en una carta sin fecha, el cantor y capellán Manuel Antonio Rajoy Barreiro, activo en la Catedral de Santiago de Compostela, escribió a la Catedral de México tras “haber llegado a su noticia que hay falta de voces en el coro de esta Santa Iglesia”¹⁹⁵. Pese a hallarse acomodado en Compostela, Rajoy, al igual que otros gallegos, no tenía impedimento en establecerse en México de por vida y solicita al cabildo novohispano que le indique “cuáles serían las obligaciones y fatigas del coro como también qué número determinado de años de servicio le ofrece la jubilación con su renta o diario respectivo”. Al igual que Aparicio, señala su edad (28 años) y, como Fabián Rodríguez, invita a los canónigos mexicanos a contactar con el maestro santiagués Melchor López o con cualquiera de sus sochantres para verificar sus calidades.

¹⁹² Sobre Delgado, Montañana y Pompas, véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:385-94; y 3:70-71 y 85. Curiosamente, Fabián Rodríguez no aparece en el mencionado estudio sobre la Catedral de Cádiz.

¹⁹³ Véase Martín Quiñones, *La música en la Catedral de Málaga*, 2:89.

¹⁹⁴ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 5, 17-VII-1796 (APÉNDICE 1, D92).

¹⁹⁵ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 3, sf. (¿ca. 1792?).

La posibilidad de un traslado inmediato a México reaparece en la petición conjunta que formularon Francisco Carnicer y Lucas Sánchez desde Lugo en 1779¹⁹⁶. Ambos tenían treinta años y ejercían en la catedral lucense, el primero como primer violín y bajón y el segundo como intérprete de bajón, oboe y flauta travesera, si bien ambos procedían de Castilla. El móvil de su solicitud claramente económico: los 300 ducados de salario no le permitían mantenerse en Lugo, por lo que pidieron al Cabildo de México que le informase de su posible renta, así como “del carácter del país y el precio de los comestibles [...] porque ignoramos enteramente su calidad”. Asimismo, sugieren al Cabildo que corra con los gastos del viaje “porque a nosotros no es imposible el hacerlo a nuestra costa”. Pese a su solicitud, parece que estos castellanos activos en Galicia no vieron cumplido su sueño. El Cabildo mexicano no prestó demasiada atención a estas solicitudes, pues todo indica que no llegó a materializarse ninguna incorporación efectiva por esta vía. El hecho de que el Cabildo tuviese que correr con los gastos de transporte sin conocer a los solicitantes fue, sin duda, un elemento disuasorio.

En los casos de ofrecimiento analizados hasta ahora aparecen músicos más o menos desconocidos, ninguno de los cuales –con la excepción de Domingo– eran maestros de capilla. Sin embargo, la localización de una carta autógrafa del célebre Juan Bros Bertomeu (1776-1852) ofreciéndose como maestro de capilla y organista de la Catedral de Lima indica que también maestros de prestigio consideraban el paso al Nuevo Mundo como una buena oportunidad profesional. La carta se conserva en Lima pero está fechada en León en 1807 y en ella Bros resume su trayectoria, indicando que se había formado como seise en la Catedral de Tortosa y que había ejercido como maestro de capilla en la Iglesia de Santa María del Mar y en la Catedral de Barcelona así como en la Catedral de León¹⁹⁷. En el momento de escribir su carta, Bros tenía 30 años y acababa de conseguir el magisterio de capilla de la Catedral de Málaga ante dieciocho opositores. Sin embargo, el músico estaba dispuesto a rechazar la plaza malagueña si el Cabildo de Lima le ofrecía un buen salario. Bros había realizado su propuesta a espaldas del Cabildo de Málaga, por lo que pedía discreción a los canónigos limeños. Desconocemos las causas que impidieron el contrato de Bros con la Catedral

¹⁹⁶ ACCMM, Correspondencia, Libro 1, sf., 27-V-1779 (APÉNDICE 1, D80).

¹⁹⁷ Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 2:61-64.

de Lima, y que le llevaron a permanecer en León hasta 1829. En cualquier caso, este intento fallido de un compositor prolijo y de prestigio como Bros muestra hasta qué punto Hispanoamérica formaba parte de las expectativas profesionales de un músico peninsular.

Dentro de la correspondencia remitida desde Europa se encuentran las cartas enviadas por los familiares a los músicos activos en la Catedral de México. Su condición de correspondencia doméstica hace que la principal cualidad de estas cartas sea su carácter intimista, totalmente alejado del encorsetamiento de la documentación oficial. Entre las cartas de esta naturaleza localizadas en México hay una entrañable misiva escrita por Lucía Pirara, esposa del oboísta napolitano Manuel Martini o Martínez. La carta está fechada en Nápoles en 1778 y forma parte de un expediente inquisitorial –otro más– contra los músicos extranjeros¹⁹⁸. Martínez ya se encontraba en México en enero de 1778, cuando hizo la correspondiente prueba de acceso; aunque era “diestrísimo” no fue admitido ese año por falta de recursos, sino al siguiente¹⁹⁹. Entretanto, Martínez sirvió como músico al servicio de un afamado melómano residente en México, el Conde de Berrio²⁰⁰. El mismo año de su admisión en la Catedral, Martínez fue denunciado por José Antonio Troncoso, quien tenía noticia, a través de un preso llamado Juan Bautista Blanes, de que Martínez, quien ya venía casado de Nápoles, había vuelto a desposarse en México²⁰¹. Como prueba, Troncoso aportó una conmovedora carta escrita por la esposa de Martínez, Lucía Pirara, en la que se lamentaba del abandono de éste, quien partió de Nápoles varios años antes sin avisarla y dejándola embarazada, viéndose obligada “a entrar por camarera para poder vivir honradamente”. La emotiva carta encierra simbólicamente el lado más dramático de la

¹⁹⁸ AGN, Inquisición, Volumen 1159, Expediente 23, fols. 375-381, 11-X-1779.

¹⁹⁹ ACCMM, AC-54, fol. 36v, 22-I-1778; y fol. 121v, 26-I-1779.

²⁰⁰ El nombre completo de este noble era Miguel del Berrio y Saldívar, un rico y acaudalado minero con aficiones ilustradas; véase más adelante. En el expediente inquisitorial, Manuel Martínez es calificado de jernízaro, esto es, de padres de diversa nación (¿española e italiana?). Este músico no debe confundirse con otro Manuel Martínez que sirvió la plaza de organista desde 1784.

²⁰¹ Blanes era maestro de aritmética y álgebra y “parece ser francés o catalán según lo cerrado de la pronunciación”; Troncoso lo conocía por su condición de escribano de la prisión de México.

emigración; para muchas familias, el paso al Nuevo Mundo significó una desestructuración irreversible²⁰².

2.2.4. Petición institucional a través de un representante

Otro importante grupo migratorio está constituido por aquellos músicos que llegaron a la Catedral de México ya contratados desde España. Este procedimiento se empleó frecuentemente en los primeros tiempos de la conquista, cuando se hacía necesario personal musical para proveer las plazas recién creadas²⁰³. Sin embargo, este procedimiento no dejó de emplearse durante todo el período virreinal. Se trata, por lo general, de músicos bien posicionados en instituciones peninsulares –en su mayor parte en las capillas reales madrileñas–, que eran expresamente requeridos por el Cabildo mexicano para ocupar una vacante. La contratación de músicos y maestros de capilla por medio de esta vía ya fue empleada por algunos cabildos españoles para hacerse de los servicios de músicos en la propia Península e incluso fuera de ella. Así, la Catedral de Santiago de Compostela mandó a un racionero expresamente a Italia para contratar como maestro de capilla a Buono Chiodi, en tanto que la Catedral de Córdoba aprovechó el viaje de un prebendado cordobés a Roma para contratar al tiple Carlos Signoreti en Florencia²⁰⁴. La única catedral española que empleó de forma habitual este procedimiento para la contratación de músicos fue la Catedral de Las Palmas, una institución fuertemente condicionada por su aislamiento a causa de la insularidad y de la lejanía geográfica. Algunos de los mejores maestros de capilla de la Catedral de Las Palmas fueron contratados en la Península por un representante del cabildo canario (en Sevilla –Diego Durón– o en Madrid –Joaquín García–)²⁰⁵ y durante los siglos XVI al

²⁰² Finalmente, Martínez fue absuelto al comprobar en el correspondiente registro parroquial de matrimonios que no se había casado en México.

²⁰³ Un ejemplo lo constituye la búsqueda de un tiple para la Catedral de Santo Domingo en una fecha tan temprana como 1540; véase AGI, Santo Domingo, 868, L.1, F.44, 11-VI-1540

²⁰⁴ Véase Alén Garabato, “Chiodi, Buono Giuseppe”, *DMEH*, 3:652; y Vázquez Lesmes, “La capilla de música de la catedral cordobesa”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 110 (1986), 130; Signoreti pasó posteriormente a la Catedral de Sevilla, donde acabó sus días; véase Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 2:100-101.

²⁰⁵ Durón ejerció como maestro en Canarias nada menos que cincuenta y cinco años (1676-1731) y fue contratado por el agente canario en Sevilla por recomendación de Alonso Xuárez, maestro de la catedral hispalense, mientras que García (maestro durante cuarenta y cuatro años, 1735-1779) fue contratado en Madrid siguiendo el modelo de la escritura de contratación de Durón; véase Torre, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1661-1680)”, *El Museo Canario*, 54/2 (1999), acuerdos 4122, 4142

XVIII otros muchos músicos de la capilla fueron contratados en Andalucía mediante esta fórmula²⁰⁶. En otros casos, las gestiones realizadas por los agentes canarios para contratar a músicos en estos lugares no dieron fruto, pero muestran la continua dependencia de esta fórmula de contratación para la provisión de sus puestos de mayor categoría en la Catedral de Las Palmas, al igual que ocurrió en catedrales hispanoamericanas como México²⁰⁷.

El procedimiento se iniciaba cuando tras varios meses o años de vacante en una plaza de importancia y sin perspectivas de una provisión estable, el Cabildo mandaba a un representante institucional –con frecuencia el agente de corte– que buscase a músicos para un determinado puesto. Tras las correspondientes pesquisas, el agente informaba de sus gestiones y proponía al Cabildo el nombre del candidato, así como la renta por la que estaba dispuesto a trasladarse a México. Para hacer más atractivo el paso a Indias, el cabildo mexicano ofrecía a estos músicos unas rentas por encima de lo habitual. Las condiciones solían ser además ventajosas para los músicos ya que el Cabildo se comprometía a correr con todos los gastos de transporte y manutención desde la Península hasta México. Esta modalidad de contratación resultaba muy gravosa para la Catedral y sólo era empleada en situaciones de crisis irreversible como única vía de salida al problema de la provisión de determinados puestos musicales. Todos los extremos y condiciones contractuales quedaban recogidas en un contrato firmado por el

y 4153; de la misma autora, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1721-1740)”, acuerdos 6766, 6767, 6773, 6800, 6892; y Siemens Hernández, “García, Joaquín”, *DMEH*, 5:405-6.

²⁰⁶ La frecuencia de esta práctica en el caso de la Catedral de Las Palmas queda acreditada por la contratación en Sevilla, entre otros, de los siguientes músicos: Juan Nieto (tiple, 1595), Francisco Simón (sacabuche, 1595), Manuel Tavares (maestro de capilla, 1608), Juan Rojas Caballero (maestro de capilla, 1638), Francisco Redondo (maestro de capilla, 1645), Miguel de Yoldi (maestro de capilla, 1661), Simón Marín (tenor, 1661), Juan de Castro (organista, 1751). El listado no es exhaustivo y simplemente pretende mostrar la continuidad de esta práctica y su empleo para la provisión de distintos cargos musicales; véase Torre, *La Música en la Catedral de Las Palmas*, acuerdos 469, 470, 475 y 476; “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1621-1640)”, *El Museo Canario*, 52 (1997), acuerdos 1708, 2068 y 2069; “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1641-1660)”, *El Museo Canario*, 53 (1998), acuerdo 3143; “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1661-1680)”, acuerdos 3618, 3621, 3623, 3625; y “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1741-1760)”, acuerdos 7694, 7695 y 7696.

²⁰⁷ En Las Palmas, se trató de contratar infructuosamente como maestro de capilla a Martín Sánchez (capellán del Monasterio de la Encarnación de Madrid, 1627), a Bartolomé Méndez (maestro de capilla de la Colegiata de Jerez de la Frontera, 1629), a fray Gerónimo González (maestro de capilla de los Duques de Medina-Sidonia, 1645) y a Francisco Losada (maestro de capilla de la Catedral de Cádiz, 1660); véase Torre, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1621-1640)”, acuerdos 1636 y 1675; y “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1641-1660)”, acuerdos 3126, 3558, 3560 y 3567.

músico y la autoridad representante de la Catedral. Frente a los perfiles migratorios de los músicos vistos con anterioridad en los que el origen geográfico era muy variable, los músicos que llegaron a México por esta vía procedían en su mayoría del entorno de las instituciones regias de la capital española. A continuación expondré algunas variantes a través de la selección de cuatro casos representativos.

Los primeros datos sobre la contratación de músicos a través de una figura institucional de la Catedral en Madrid proceden de finales del siglo XVI y aparecen ligadas a la figura del Arzobispo Pedro de Moya Contreras. Moya Contreras fue la figura más poderosa de Nueva España pues ejerció no sólo como Arzobispo (1573-1589), sino también como Virrey (1582-1585). En 1589 Moya Contreras regresó a Madrid y con la ayuda del racionero Rodrigo Muñoz contrató en 1590 varios músicos para la Catedral de México. En concreto, contrataron a cinco ministriles y tres cantores para el servicio de la capilla mexicana. Estos músicos residían en Madrid y, aunque no se ha podido documentar, es posible que estuvieron vinculados con la Real Capilla, el Monasterio de Las Descalzas Reales o, cuando menos, perteneciesen al entorno cortesano. Los cinco ministriles fueron contratados por 200 ducados anuales cada uno, un salario similar al que tenían los ministriles de la Catedral de Sevilla²⁰⁸ y sus nombres eran Juan Baptista, Juan Maldonado (vecino de la calle de Lavapiés), Juan Sánchez Maldonado y otros dos cuyo nombre se omite, y que por su enfermedad y por no tener “caudal suficiente” fueron sustituidos por Andrés Barroso y Lorenzo Martínez. El reemplazo obligó a solicitar licencia para los dos nuevos ministriles y la situación se complicó porque el escribano que tenía el contrato se había marchado a Sevilla, lo que obligó a tomar declaración a nuevos testigos. Finalmente parece que la licencia le fue concedida a Martínez pero no a Barroso, quien no aparece en las actas catedralicias²⁰⁹. Dos de los ministriles, Juan Baptista y Juan Maldonado pasaron a México con parte de su familia. El primero de ellos, natural de Madrid, pasó a México con mujer y seis

²⁰⁸ Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla*, acuerdo 637.

²⁰⁹ AGI, Indiferente, 2065, N.29, 28-III-1590 (APÉNDICE 1, D8). Un acuerdo capitular de 1596 sugiere que varios ministriles -entre ellos pudo estar el citado Barroso- se marcharon a otras iglesias; véase ACCMM, AC-4, fols. 148r-v, 23-I-1596 (APÉNDICE 1, D12). El documento del Archivo General de Indias fue citado anteriormente por Gembero Ustároz, “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”, 23.

hijos²¹⁰; los tres varones, Antonio, Alonso y Juan se acabaron convirtiendo en ministriles de la Catedral²¹¹. Maldonado se convirtió en el director de la capilla de ministriles y presionó al Cabildo para un aumento de salario a su hijo Gaspar, que fue contratado en 1595 en sustitución de Sánchez Maldonado²¹², quien se marchó al Virreinato del Perú. El temor del Cabildo a perder a Maldonado, “de quien pende y se sustenta la dicha capilla de ministriles”, hizo que se aceptase su propuesta²¹³.

También gracias al empeño personal de Moya Contreras y su adjunto Muñoz se contrató en Madrid a dos capones, Tomás López y Pedro Salcedo, y a un cantor adulto, Antonio de Illana, que viajaron a México de forma conjunta. Las capones era muy jóvenes (“niños”) y fueron contratados con 120 pesos anuales y la obligación de servir durante cuatro años “sin poderse despedir para ir a servir a otra en esta Nueva España”²¹⁴. Por su parte, Antonio de Illana, era ya una persona con experiencia cuando pasó a México, no sólo por su condición de presbítero, sino también por su edad (44 años “poco más o menos”); según la declaración de un testigo, Illana era beneficiado en Castrojeriz (Burgos) pero llevaba algún tiempo en Madrid, donde testificó como testigo a favor de los ministriles Barroso y Martínez²¹⁵. A su llegada a México, Illana traía su prebenda de medio racionero con cargo de cantor, por lo que el Cabildo no le señaló

²¹⁰ AGI, Contratación, 5538, L.3, fol. 4v, 5-VI-1590. La mujer de Baptista se llamaba María Núñez y los hijos Antonio, Alonso, Juan, Ana, Catalina y Jerónima.

²¹¹ Juan Baptista padre tocaba el sacabuche y fue recibido en junio de 1592, muriendo en 1611 al servicio de la Catedral; sus hijos Juan y Alonso, fueron contratados en 1601 pero despedidos en 1605 por ausentarse de la ciudad, volviendo a ser admitidos ese mismo año; la referencia más antigua sobre Antonio Baptista data de 1605; véase ACCMM, AC-4, fol. 78v, 23-VI-1592; fol. 288r, 3-VIII-1601; fol. 298r, 21-I-1605; fol. 302r, 22-IV-1605; y AC-5, fol. 227r, 15-III-1611.

²¹² Juan Maldonado y Lorenzo Muñoz fueron recibidos en agosto de 1591, y se contrató al hijo del primero, Gaspar Maldonado, en 1595 (ACCMM, AC-4, fol. 55v, 20-VIII-1591). Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:144-45, transcribe un documento de 1588 en que Maldonado se comprometía a pasar a Lima acompañando al Virrey García de Mendoza, cosa que finalmente no hizo.

²¹³ ACCMM, AC-4, fol. 112r, 24-I-1595; y fols. 148r-v, 23-I-1596 (APÉNDICE 1, D12).

²¹⁴ ACCMM, AC-4, fol. 36v, 11-XII-1590 (APÉNDICE 1, D9). Efectivamente, debieron llegar bastante jóvenes pues Tomás López aún formaba parte de la capilla en 1647; véase Madrid, BN, Sala de Manuscritos, 3048, fols. 177v, 7-V-1647 (APÉNDICE 1, D23).

²¹⁵ Véase la licencia de embarque en AGI, Contratación, 5233, N.49, 15-VII-1590; Illana pasó a México acompañado de un criado. En el mismo Archivo he localizado una licencia de embarque de un homónimo Antonio de Illana, que también viajó en la misma flota ese mismo año, y que quizá se corresponda con un pariente de Illana músico; este otro Illana, natural de Castrojeriz (Burgos), era un mozo soltero de 17 años que pasaba a las Islas Filipinas como criado del capitán Alonso Páez de Sotomayor; véase AGI, Contratación, 5231, N.91, 14-VII-1590.

inicialmente ningún salario adicional por servir en la capilla. Que Illana fue un protegido del Arzobispo resulta evidente a la luz de la documentación consultada; en una carta dirigida al Cabildo, el prelado resaltaba que las sobresalientes cualidades de Illana le hacían acreedor no sólo de un salario por cantor, sino también de la enseñanza de los infantes “dada su competencia en la música”. Siguiendo las indicaciones de su antiguo superior, el Cabildo contrató a Illana como maestro de infantes con 200 pesos de oro común²¹⁶. El nombramiento de Illana provocó las quejas del antiguo maestro, Antonio Ortiz de Zúñiga, quien veía mermados sus ingresos²¹⁷. Al año siguiente, y muy probablemente enterado el Cabildo de la muerte de Moya Contreras en la Península, decidió rebajarle el salario a Illana a la mitad, insinuándole que si no estaba conforme dejase el magisterio de los niños; así debió suceder, pues en 1600 Illana volvió a ser contratado como maestro de infantes, cargo que ejerció hasta su muerte poco después²¹⁸. La contratación de estos ocho ministros para la Catedral de México fue, en cierto sentido, excepcional, no sólo por el volumen de personas (once músicos, ocho inicialmente más los dos hijos de Baptista y Maldonado), sino también por la estrecha y directa implicación de una figura del altísimo rango (el antiguo Arzobispo-Virrey) en su selección para el Nuevo Mundo.

También procedía de Madrid el protagonista del segundo caso de estudio, el organista y maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno (1587-1654). Pérez Ximeno llegó a México en 1622 para ocupar la organistía de la Catedral de México. Ya en 1615 el tesorero Lope de Sosa Altamirano había propuesto al Cabildo la posibilidad de traer un organista de bastante suficiencia de los reinos de Castilla. El Cabildo le encargó que escribiese a Juan de Ocampo, organista de la Catedral de Puebla, quien rechazó la oferta. Ocampo era natural del Puerto de Santa María (Cádiz) y se había formado como

²¹⁶ ACCMM, AC-4, fols. 41r-v, 17-I-1591.

²¹⁷ Ortiz de Zúñiga insinuó al Cabildo que le habían ofrecido trabajo en otras catedrales de Nueva España (“había de faltar su voz por irse a gozar de algunos de los cómodos que en esta Nueva España se le han ofrecido y ofrecen”); ante su posible despido, el Cabildo le mantuvo su antigua renta; ACCMM, AC-4, fols. 44r-v, 5-II-1591.

²¹⁸ ACCMM, AC-4, fol. 83r, 28-VII-1592; y AC-4, fol. 245r, 11-VIII-1600. La muerte de Illana aparece reseñada en un documento sevillano en el que se indica que su media ración fue ocupada por Juan Baptista de Bellica; véase AGI, Patronato, 293, N.24, R. 95, 6-III-1602.

organista en la Catedral de Sevilla nada menos que con Francisco Peraza I²¹⁹. El tiempo demostró que Ocampo no se equivocó en su decisión de permanecer en Puebla²²⁰. Tras la sucesiva muerte de dos organistas de la catedral mexicana (Juan Díaz en 1618 y Manuel Rodríguez de Mesa al año siguiente), el maestro de capilla Juan Hernández solicitó al Arzobispo García Guerra un nuevo organista que ayudase al titular Juan Ximénez. La siguiente referencia a un organista en las Actas Capitulares data de octubre de 1622, cuando Pérez Ximeno fue contratado por 700 pesos, casi el doble de lo que ganaba el entonces maestro de capilla²²¹. La conservación de la licencia de embarque de Pérez Ximeno y un memorial elevado al Rey en 1636 solicitando una ración permite trazar la carrera peninsular de Fabián Pérez Ximeno de un modo preciso²²².

Según la licencia de embarque, que incluye la genealogía completa del músico, Pérez Ximeno nació en la villa de Linares, “Reino de Aragón, Arzobispado de Zaragoza” y actualmente provincia de Teruel²²³. Los padres de Fabián, Jaime Pérez y Catalina Ximeno, se casaron en la villa de Aliaga (al sur de Tarragona, cerca del límite con Teruel), de donde era natural Catalina, y procedían de una familia de “cristianos viejos, limpios de toda raza y mácula de moros, judíos y recién convertidos”. Una vez casados se establecieron en Linares donde nació Fabián el 21 de enero de 1587; tanto el padre como el abuelo de Fabián eran gente “principal” de la villa y ejercían como jueces²²⁴. El documento también indica los lugares de formación de Pérez Ximeno: “desde muy niño se ha criado en Valencia, Zaragoza, Cuenca y villa de Madrid, donde

²¹⁹ Esta información aparece en un memorial de los prebendados de la Catedral de Puebla fechado en 1618, y donde se define a este Ocampo como “el organista más diestro y profundo que se conoce en este reino y que lo pudiera ser en el de España”; véase AGI, Indiferente, 3000, N.38, 1-VI-1618, fols. 5v-6r.

²²⁰ ACCMM, AC-5, fol. 387r-v, 8-V-1615; y fol. 409r, 13-X-1615, Juan de Ocampo servía en la Catedral de Puebla desde 1604, cuando ganó la oposición a la plaza de organista, que tenía aneja una ración completa; Ocampo murió en 1633 al servicio de la catedral poblana tras amasar una gran fortuna; véase Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists [Part I]”, 23; y, del mismo autor, “Puebla Chapelmasters and Organists [Part II]”, 66.

²²¹ En 1621, el organista ya estaba solicitado; véase ACCMM, AC-7, fol. 168r, 12-X-1621; y fol. 231v, 14-X-1622.

²²² Ambos documentos se conservan en el Sevilla; véase AGI, Contratación, 5381, N.6, 18-VI-1622; e Indiferente, 3000, N. 526, 2-VII-1636; véase la transcripción de este último en el APÉNDICE 1, D20.

²²³ En la provincia de Teruel hay dos villas así llamadas, ambas cercanas a la provincia de Castellón: Linares de Mora al norte y Linares y Cerrito al sur; véase *Atlas de España*, 1:158.

²²⁴ AGI, Contratación, 5381, N.6, fols. 4v y 9r-v; el expediente de limpieza de sangre está fechado el 16-III-1622.

se ha hecho hombre”²²⁵. Hay diferentes indicios para sugerir que Pérez Ximeno se formó inicialmente de la mano del organista español Miguel Ximeno, quien era natural de Aliaga, y quizá pariente de Catalina Ximeno, madre de Fabián. Los mencionados lugares de formación de Pérez Ximeno coinciden con los sitios donde ejerció alguna responsabilidad musical Miguel Ximeno, lo que constituye un indicio a favor de esa posible relación de parentesco: Cuenca (allí fue maestro de capilla entre 1589 y 1602) y Valencia (organista titular entre 1602 y 1623)²²⁶. Es posible que desde Valencia fuese el propio Miguel Ximeno el encargado de enviar a Fabián a Zaragoza, donde ejercía como organista Sebastián Aguilera de Heredia²²⁷. El hipotético magisterio de un maestro de la talla de Aguilera de Heredia podía explicar la sólida formación adquirida por Pérez Ximeno en el órgano, que le llevó a ocupar un primer puesto de prestigio en la Península a los pocos años y de la que tanto partido sacaría en Nueva España²²⁸.

La siguiente noticia de Pérez Ximeno lo ubica en Madrid, donde se casó con Catalina de Salas en 1613 y tuvo cuatro hijos²²⁹. Poco después, y gracias a un testimonio autobiográfico, sabemos que fue nombrado organista titular del Monasterio de la Encarnación de Madrid, un puesto que mantuvo hasta su marcha a México en

²²⁵ AGI, Contratación, 5381, N.6, fol. 8r, 16-III-1622.

²²⁶ Cabañas Alamán, “Jimeno [Ximeno], Miguel”, *DMEH*, 6:586-87. Sobre el paso de Miguel Ximeno por Valencia, véase Piedra y Climent Barber, “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII: a) Colegio del Corpus Christi; b) Catedral”, *AnM*, 17 (1962), 180. Otro músico con el mismo apellido, Pedro Ximeno, sirvió como organista del Colegio del Corpus Christi entre 1610 y 1630; véase Piedra y Climent, “Organistas valencianos”, 143.

²²⁷ Véase Siemens Hernández, “La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII. I.- Sebastián de Aguilera y José Ximénez”, *AnM*, 21 (1966), 147-57.

²²⁸ Nada más llegar a México, Pérez Ximeno supervisó, junto con los músicos racioneros Rodríguez de Mata y Ortiz de Zúñiga, la reparación de los órganos grande y pequeño de la Catedral, realizada por Agustín Jerónimo, y que se completó en 1623, así como el aderezo del órgano pequeño, encargado a José de la Fuente en 1626. Pérez Ximeno se mostró siempre muy preocupado por el estado de los órganos, como así lo demuestra el hecho de que instase al Cabildo a contratar al organero Juan Vital en 1642; él mismo solicitó en 1645 que se arreglase la tribuna donde estaba ubicado el órgano grande, ya que el aire desafinaba el instrumento; véase ACCMM, AC-7, fol. 232r, 21-X-1622; AC-7, fol. 233v, 25-X-1622; AC-7, fol. 255v, 26-V-1623; AC-8, fol. 67v, 9-X-1626; AC-10, fol. 199v, 28-XI-1642; y AC-10, fol. 436v, 9-VI-1645. Según Stevenson, *Christmas Music from Baroque México*, 73, Pérez Ximeno fue requerido por la Catedral de Puebla en dos ocasiones (1634-35 y 1648) para examinar y probar el órgano recién construido.

²²⁹ AGI, Contratación, 5381, N.6, fol. 6r, 16-III-1622: “[...] en la villa de Madrid en faz de la Santa Madre Iglesia contrajo matrimonio con doña Francisca de Salas, del cual matrimonio hubo cuatro hijos legítimos, un varón y tres hembras [...]”. Con anterioridad (fol. 4v) el documento indica que “nueve años que somos casados y velados”, y “que la mayor tiene ocho años”.

1622²³⁰. Cómo consiguió Pérez Ximeno este importantísimo cargo es algo que desconocemos; sólo sabemos que las capillas reales solían contratar a los músicos más hábiles de España en ese momento. Esta institución fue fundada por la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, con el objetivo de oficiar los servicios litúrgicos de los monarcas. La capilla de La Encarnación, al igual que las existentes en las Descalzas Reales y la Real Capilla dependían directamente del Rey y eran centros de enorme prestigio donde trabajaron los más importantes compositores de la época. De todas las capillas de música adscritas a estas instituciones, la del Monasterio de La Encarnación fue la de fundación más tardía, pero también la que mantuvo más estrechos vínculos con la Real Capilla, la más importante de todas, con un fluido intercambio de músicos²³¹.

Los estatutos fundacionales de La Encarnación –datados en 1625 y, por tanto, posteriores a la etapa de Pérez Ximeno–, preveían la existencia de un organista, con un salario de 400 ducados, sólo si era presbítero; Pérez Ximeno estaba casado y quizá por ello su salario se fijó en 300 ducados. Según los listados de salarios, también existió el cargo de afinador de órganos, que brindaría a Pérez Ximeno la posibilidad de poner en práctica de forma directa sus conocimientos sobre organería. El monasterio fue inaugurado solemnemente el 29 de julio de 1616 con un amplia intervención musical a la que debió asistir el flamante organista Pérez Ximeno, primer organista de esta prestigiosa institución. Durante la época de Pérez Ximeno la capilla era dirigida por el que probablemente fue el primer maestro de capilla de la institución, Luis Bernardo Jalón, uno de los mejores músicos de su época, como así lo acredita el hecho de ser contratado como maestro de capilla en otras cuatro catedrales metropolitanas (Burgos, Toledo, Santiago de Compostela y Sevilla, donde murió)²³². El ambiente musical de las

²³⁰ AGI, Indiferente, 3000, N.526, 2-VII-1636 (APÉNDICE 1, D20). Pérez Ximeno indica que sirvió en el cargo durante siete años; puesto que embarcó al Nuevo Mundo el 18 de junio de 1622, debió ser contratado en La Encarnación a finales de 1615 o principios de 1616.

²³¹ Véase Robledo, “Capilla Real”, *DMEH*, 3:119-32. Para una visión de conjunto sobre las capillas al servicio de los reyes de España, véase AAVV, “Las capillas reales”, *Scherzo*, 103 (1996), 115-35. Sobre La Encarnación en concreto, véase la introducción histórica de Capdepón Verdú, *La Música en el Monasterio de la Encarnación*, 15-32.

²³² Véase la biografía elaborada por Ezquerro Esteban, “Jalón [Xalón], Luis Bernardo”, *DMEH*, 6:541-43; la etapa sevillana de Xalón ha sido recientemente documentada por Suárez Martos, “Luis Bernardo Jalón, maestro de capilla en la Catedral de Sevilla (1643-1659)”, *RMS*, 25/ 2 (2002), 389-404. La obra de Jalón se encuentra muy dispersa en varias catedrales españolas y también del Nuevo Mundo, entre ellas las de Bogotá, Guatemala y Puebla. Como prueba fehaciente de la estimación de la obra de Jalón en las colonias americanas, ésta siguió interpretándose hasta bien entrado el siglo XVIII, tal y como lo acreditan las inscripciones sobre las copias guatemaltecas; según Stevenson, *RBMSA*, 86, la Catedral de Guatemala

reales capillas brindó a Pérez Ximeno la oportunidad de conocer a músicos de la talla de Bernardo Clavijo del Castillo (organista de la Real Capilla entre 1602 y 1626), Sebastián López de Velasco (maestro de las Descalzas entre 1619 y 1636), Mateo Romero (maestro de la Real Capilla entre 1598 y 1633), Juan Bautista Comes (teniente de la Real Capilla entre 1618 y 1628) y Gabriel Díaz Besón (teniente de la Real Capilla entre 1606 y 1612 y sucesor de Jalón en el magisterio de la Encarnación). Su estancia en la capital también le permitió conocer muy de cerca las novedades editoriales salidas de la “Tipografía Regia”, y que incluía repertorio polifónico de Philippe Rogier (1598), Alonso Lobo (1602), Tomás Luis de Victoria (1600 y 1605) y Sebastián López de Velasco (1628)²³³.

Pérez Ximeno ejercía plácidamente como primer organista al servicio de su Majestad, con un salario aceptable y otras comodidades como “casa, médico y botica” en la mismísima capital del reino. Entretanto, el Arzobispo Juan Pérez de la Serna, a través del deán de la Catedral, Diego Guerra, ofreció a Fabián Pérez Ximeno el puesto de organista de la Catedral de México con unas ventajosas condiciones: la Catedral se comprometía a pagar los gastos de transporte y le asignaba un salario que casi triplicaba al que ganaba en La Encarnación –equivalente al magisterio de una catedral importante– además de otros “aprovechamientos”²³⁴. Atraído por la estratosférica renta, Pérez Ximeno otorgó la correspondiente escritura de contratación; la solicitud de embarque, fechada el 18 de junio de 1622, especifica que Pérez Ximeno viajó a México con su

conserva dos villancicos a ocho voces de Jalón: el gallego ‘Cantan todos’ y ‘Detente ligera nube’, cantados respectivamente en 1720 y 1738, según las inscripciones sobre los propios manuscritos. Según Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 725, la catedral primada de Colombia conserva cuatro obras latinas de Jalón: ‘Dixit Dominus’ a ocho, magnificat a ocho, Misa ‘sine nomine’ a cinco (sólo se conserva la parte de tenor), y un tono al Santísimo Sacramento ‘Oiga a punto. Ha pardiez pastorcillo’, del que sólo sobrevive una parte de tiple.

²³³ Sobre la difusión de estos compositores en Nueva España y el papel jugado por Pérez Ximeno, véase el Capítulo III, sección 3.4. La posible influencia del estilo compositivo de estos maestros en Pérez Ximeno, quien empleó asiduamente la técnica policoral, es un aspecto que merecería la pena estudiar en detalle.

²³⁴ En México le ofrecieron 700 pesos de oro común anuales (unos 840 ducados), frente a los 300 ducados que, según el propio Pérez Ximeno, cobraba en Madrid; véase Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 2-V-1651 (APÉNDICE 1, D26). En la Catedral de Lima, el organista Francisco de Aguilar en 1626 cobraba sólo 200 pesos al año; véase Sas, *La música en la Catedral de Lima*, 2:15.

esposa Francisca de Salas, sus hijos y su criada Tomasa de Salas²³⁵. En octubre de ese año, Pérez Ximeno ya se encontraba en la Catedral de México²³⁶.

Los problemas de Pérez Ximeno no tardaron en llegar. Pérez Ximeno, quien venía de servir al monarca más poderoso del orbe, fue nombrado segundo organista en México, debiendo esperar la jubilación del organista titular Juan Ximénez. Esta situación debió incomodar al músico peninsular; si bien en términos económicos Pérez Ximeno disfrutaba de una renta que doblaba la del organista Ximénez, desde el punto de vista del honor y el estatus, Pérez Ximeno estaba por debajo del organista titular²³⁷. Tras la muerte Ximénez en 1623, Pérez Ximeno solicitó un aumento de salario a sus ya de por sí sustanciosos emolumentos y el Arzobispo, tomando partido por el nuevo músico, insistió al Cabildo en la conveniencia de derivar el salario del difunto Ximénez al recién llegado. Con la oposición de algunos canónigos y a condición de servir seis años consecutivos en la Catedral y dejar cubierto su puesto durante sus ausencias, el salario del nuevo organista fue elevado en primera instancia a 900 pesos y finalmente a la astronómica cifra de 1000, mismo salario que seguía ganando en 1650²³⁸. El salario de Pérez Ximeno no podía compararse con el de otros organistas catedralicios, ni tampoco con el de los maestros de capilla novohispanos²³⁹. Por ello, el salario de Pérez Ximeno adquirió una fama legendaria, y seguía siendo recordado más de cien años después,

²³⁵ La Real Cédula del Rey indica que Pérez Ximeno pasaba al Nuevo Mundo con sus cuatro hijos; sin embargo, en la licencia de embarque sólo aparecen tres de ellos (María, Josefa e Ignacio); véase AGI, Contratación, 5381, N.6, fol. 2r, 18-VI-1622. Del cotejo de testamento de Pérez Ximeno se desprende que la cuarta hija, llamaba Úrsula, también pasó al Nuevo Mundo; véase AGN, Bienes Nacionales, Volumen 216, Expediente 15, 13-II-1666 (APÉNDICE 1, D29).

²³⁶ ACCMM, AC-7, fol. 231v, 14-X-1622. Nada más llegar a México, el Cabildo le obsequió con 800 pesos “que tiene gastados en su despacho y navegación para venir de los reinos de Castilla a esta ciudad en conformidad de lo tratado con el señor don Diego Guerra”.

²³⁷ En una plantilla de los músicos de la Catedral de México fechada en 1623, el organista titular (Ximénez) ganaba 300 pesos y Pérez Ximeno aparece como segundo pero con 700; esta contradictoria diferencia hizo que Stevenson se preguntase si realmente no se trataba de un error por parte del copista y que su salario debería ser de 200 pesos y no de 700; véase Stevenson, “Mexico City Cathedral Music 1600-1675”, 80, nota 45.

²³⁸ ACCMM, AC-7, fol. 265r, 11-VII-1623; fol. 274v, 22-VIII-1623; fol. 285v, 27-X-1623; y AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Mayordomo de Fábrica, Caja 6, Expediente 24, 4-VII-1650.

²³⁹ El rico organista de la catedral poblana Juan de Ocampo gozaba una renta de 350 pesos; véase Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists [Part II]”, 65.

cuando el entonces organista de la metrópoli mexicana Juan Téllez Xirón apeló a la renta de su antecesor con el objetivo de conseguir una jubilación más ventajosa²⁴⁰.

Buscando la comodidad de su familia, Pérez Ximeno solicitó un préstamo de 3000 pesos al Cabildo para comprar unas casas al Monasterio de Jesús María en 1624²⁴¹. Dos años después Pérez Ximeno solicitó la primera de una serie de licencias para salir de la ciudad, no constando casi nunca ni los motivos ni el destino de sus desplazamientos²⁴². Durante las décadas de 1630 y 1640 hasta su nombramiento como maestro de capilla en 1648, las referencias a Pérez Ximeno son muy discontinuas; su pista se pierde desde mediados de 1631 hasta principios de septiembre de 1633, cuando solicitó que el Cabildo escribiese directamente al Rey para que le hiciese merced. El malestar de Pérez Ximeno estaba provocado por la falta de puntualidad en los pagos de su salario (en 1629 aún se le debía parte de la anualidad de 1627) y también por el nombramiento de Luis Coronado como organista en 1632; quizá con la idea de despedirse de la Catedral de México, Pérez Ximeno solicitó un escrito con el tiempo y el salario que había servido²⁴³. El 19 de enero de 1635 solicitó otro de sus permisos para trasladarse a Puebla; meses antes, en agosto de 1634, el cabildo poblano había despedido a Juan Gutiérrez de Padilla y el magisterio de capilla había quedado vacante. Parece que entonces el Cabildo de Puebla ofreció a Pérez Ximeno el cargo con un salario aún mayor del de disfrutaba en México, 1500 pesos; parece que Pérez Ximeno rechazó la oferta y el Cabildo nombró de nuevo en el puesto a Gutiérrez de Padilla²⁴⁴.

Durante estos años, y como una posible vía para reforzar sus ingresos, Pérez Ximeno ejerció como maestro de música en varios conventos y monasterios de la

²⁴⁰ ACCMM, AC-36, fol. 35v, 30-I-1742, y Correspondencia, Caja 2, Expediente 12, carta sin fecha de Juan Téllez Xirón.

²⁴¹ ACCMM, AC-7, fol. 334r, 23-VIII-1624.

²⁴² Pérez Ximeno fue uno de los maestros de capilla del siglo XVII que más se ausentó de la Catedral de México: quince o veinte días (ACCMM, AC-7, fol. 60v, 18-IX-1626); solicita cuatro días, pero el Cabildo le concede diez (AC-8, fol. 146r, 21-I-1628); seis días (AC-8, fol. 316v, 30-V-1631); quince días para ir a Puebla (AC-9, fol. 93v, 19-I-1635); tiempo indeterminado para ir a Puebla a revisar el nuevo órgano (Stevenson, "La música en la Catedral de México 1600-1750", *RMCh*, 92 (1965), 19); tres semanas, probablemente para ir a Puebla (AC-11, fol. 14r, 31-I-1651).

²⁴³ ACCMM, AC-9, fol. 28v, 6-IX-1633; y fol. 29r, 9-IX-1633.

²⁴⁴ Stevenson, "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]", 67. La referencia al ofrecimiento que le hizo el cabildo poblano aparece en un memorial del propio Pérez Ximeno; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 2-V-1651.

ciudad de México, donde dio clases a indios²⁴⁵. No está de más recordar que este músico inició su carrera musical precisamente en un recogimiento de monjas recoletas, la Encarnación de Madrid, lo cual le permitió conocer de cerca el funcionamiento de las casas de religiosas²⁴⁶. Pérez Ximeno mantuvo contactos con los conventos de la Encarnación y el de Jesús María en los que profesaron sus hijas y con otras instituciones regulares como los conventos de San Agustín, San Bernardo, Nuestra Señora de Balbanera, Santa Inés y el Colegio de Todos Santos; este último era una residencia secular que daba alojamiento y comida a estudiantes universitarios sin recursos, y fue el lugar donde probablemente Pérez Ximeno instruyó a indios²⁴⁷.

Las Actas Capitulares no arrojan noticias de Pérez Ximeno desde mediados de 1645, y la siguiente referencia, del 31 de marzo de 1648, le nombra maestro de capilla por muerte de Luis Coronado²⁴⁸. Parece que el nombramiento le llegó a Pérez Ximeno

²⁴⁵ La práctica de colaboración de algunos maestros de capilla catedralicias con órdenes religiosas, tanto para dar lecciones de música como para componer obras musicales destinadas a la comunidad, fue muy frecuente, tanto en España como en Hispanoamérica. Para un estado de la cuestión en España, véase Aguirre Rincón, “Sonidos en el silencio: monjas y músicas en la España de 1550 a 1650”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 285-317; y Marín, M. A., *Music on the margin*, 121-56. Referencias a las actividades musicales en conventos hispanoamericanos aparecen en: Curt Lange, *La música religiosa en el área de Rosario de Santa Fe*; “Convento de Predicadores de Nuestro Padre Santo Domingo en Córdoba (Argentina)”, *LAMR*, 7/2 (1986), 178-220; y, del mismo autor, “Convento de San Lorenzo de Nuestra Señora de la Merced, Córdoba (Argentina)”, *LAMR*, 7/2 (1986), 221-47; Estenssoro Fuchs, “Música y fiestas en los monasterios de monjas limeños”, *RMCh*, 34 (1997), 127-35; Cadenas García, “Música, Fiestas y Ceremonias en el Convento de la Inmaculada Concepción de Caracas”, en Rondón (ed.), *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, 19-38; Baker, “Music in the Convents and Monasteries of Colonial Cuzco”, *LAMR*, 24/1 (2003), 3-41; e Irving, *Colonial musical culture in Early Modern Manila*. Para el caso de Nueva España, véase el clásico ensayo de Muriel, *Cultura femenina novohispana*, 482-89; Tello, “La capilla musical del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla en los siglos XVII y XVIII”, en Rondón (ed.), *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*, 52-61; y Marín López, J., “Santísima Trinidad, convento de la”, *DMEH*, 9:783-85.

²⁴⁶ AGI, Indiferente, 3000, N.526, 2-VII-1636 (APÉNDICE 1, D20). En estos momentos, en la ciudad de México desarrollaban su actividad veintinueve monasterios de doce órdenes religiosas masculinas y funcionaban, a finales del siglo XVII, diecisiete conventos de monjas; en todos ellos, según los cronistas, había espléndidos coros. La capilla catedralicia entonces dirigida por Rodríguez de Mata, y de la que formaba parte Pérez Ximeno, colaboró activamente en diversas ceremonias conventuales; además, varios de estos archivos conventuales conservan obras musicales compuestas por los maestros de capilla de la Catedral. Sobre este asunto, véase el Capítulo IV.

²⁴⁷ Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento*, 143-44. Las tres hijas de Pérez Ximeno acabaron como monjas en conventos de la ciudad de México: Josefa de la Concepción en el Convento de La Encarnación y las otras dos, María Catalina de Jesús y Úrsula del Sacramento en el Convento de Jesús María; desde 1637 Pérez Ximeno servía una capellanía en el Convento de Nuestra Señora de Balbanera véase ACCMM, AC-9, fol. 228r, 14-VIII-1637; y AC-9, fol. 348v, 22-II-1639.

²⁴⁸ ACCMM, AC-10, fol. 637v, 31-III-1648. En el mismo acuerdo se nombró como maestro adjunto a Juan de Zúñiga Coronado.

en el peor momento posible; en una carta autógrafa dirigida al Cabildo en agosto de ese mismo año, un agotado Pérez Ximeno solicita que se le releve del magisterio de capilla por su “mucho trabajo, mi corta salud y otros inconvenientes” y le deje sólo con el cargo de organista, contratando como ayudante en esta posición a su sobrino Francisco de Vidales. A esta delicada situación personal se une el hecho de que el nombramiento como maestro no le supuso ningún ingreso adicional. Esta circunstancia le llevó a realizar una segunda renuncia al magisterio en mayo de 1649, apelando en esta ocasión a su falta de vista; ni de esta renuncia ni de la anterior dan cuenta las Actas Capitulares, sino las cartas originales del propio maestro²⁴⁹. El Cabildo entonces le asistió con 50 pesos y, poco después, se le concedió el privilegio de llevar sobrepelliz, de sentarse en la silla del arcediano dentro del coro y también el de contratar a su sobrino Francisco de Vidales, tal y como el maestro pedía²⁵⁰.

Su delicado estado de salud le llevó a testar el 1 de junio de 1651 ante Bartolomé de Villavicencio, actuando como albaceas su propio hijo, Ignacio Pérez Ximeno, y el sochantre Bartolomé de Quevedo. Poco antes, el Cabildo no sólo había desestimado su solicitud de aumento de salario, sino que le restó 120 pesos de sus emolumentos. Es en este contexto cuando Pérez Ximeno dirige al Cabildo un escrito en el que expone su situación y que resulta fundamental para analizar las relaciones de Pérez Ximeno con el Cabildo²⁵¹. El organista y maestro de capilla se lamenta del injusto trato recibido en la Catedral de México desde su llegada y expone los méritos que ha hecho a lo largo de su carrera, recordando al Cabildo que en veintinueve años como organista ha “ilustrado todo lo más de la Nueva España con mi música así de órgano como de facistol”. Decepcionado por haber sido sacado “de su tierra y de su casa”, Pérez Ximeno indica que tan sólo se le aumentó el salario en una ocasión y por medio de un contrato que implicaba gran esfuerzo para Pérez Ximeno. Además, desde que fue nombrado como maestro en 1648 estaba ejerciendo la plaza sin ningún salario adicional; a ello se añadía una rebaja de 120 pesos de salario y la gratificación de 100 pesos que daba a su sobrino Francisco de Vidales por servir como ayudante, de suerte que “no sólo sirvo el magisterio de valde, sino que pongo dineros de mi casa”. Finalmente, Pérez Ximeno

²⁴⁹ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 11-VIII-1648 (APÉNDICE 1, D24) y 19-V-1649.

²⁵⁰ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 11-VIII-1648, 26-XI-1649.

²⁵¹ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 2-V-1651 (APÉNDICE 1, D26).

expresó su generosidad y fidelidad con la institución, aludiendo al realejo que regaló a su costa y también a su fidelidad y al rechazo de la sustancial oferta para servir en la Catedral de Puebla, al que renunció para quedarse en México²⁵².

La demanda de Pérez Ximeno fue desoída por el Cabildo, lo que llevó al maestro a una tercera renuncia el 7 de junio de 1652. Desde este momento, la disciplina de los músicos de la capilla entró en un marcado deterioro, y el Cabildo se vio obligado a intervenir, instando a los cantores a que obedecieran a su maestro, y a éste a que tratase con cortesía a los músicos²⁵³. Pese a sus continuas quejas, Pérez Ximeno disfrutó en México de un estatus privilegiado, y ello a pesar de no ser presbítero: fue el organista mejor pagado de la historia de la Catedral, tenía derechos de presbítero en el coro y fue el único músico al que reintegraron el importe descontado en una dura rebaja de salarios en 1643²⁵⁴. Algunas disposiciones de su testamento, fechado el 21 de marzo de 1654, confirman la saneada economía de Pérez Ximeno a su muerte: con el porvenir de sus familiares más cercanos asegurado (sus tres hijas en conventos, su hijo Ignacio y su sobrino Francisco Vidales acomodados como organistas en Puebla²⁵⁵) Pérez Ximeno disponía de los suficientes fondos como para ordenar que a su muerte se rezasen 200

²⁵² En estos momentos de rifirrafe, otro maestro de capilla de origen peninsular, Antonio de Mora, se ofreció como músico pero no fue admitido. Mora entonces servía como músico en la Catedral de Puebla, pero en su petición de 1651 se presentó ante el cabildo mexicano como 'maestro de capilla' sin especificar la catedral en la que servía; al ser rechazado parece que regresó a Puebla, donde se conservan obras suyas fechadas en 1652. Posteriormente se convirtió en maestro de capilla de la Catedral de Valladolid, donde sirvió hasta su muerte en 1675; véase Stevenson, "Puebla Chapelmasters and Organists [Part II]", 71 y 112; Mazín, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 239, nota 90; y ACCMM, AC-11, fol. 92r, 24-X-1651.

²⁵³ ACCMM, AC-11, fol. 166v, 7-VI-1652.

²⁵⁴ Este fue el único conflicto entre el maestro y los miembros de su capilla, en una relación que, a tenor de la documentación consultada, cabe calificar de armónica y que siempre transcurrió por cauces de normalidad. Desde el punto de vista profesional, parece que Pérez Ximeno realizó en México un trabajo intachable: el Cabildo siempre se refirió a Pérez Ximeno en términos elogiosos, y sólo una vez se le llamó la atención por descuidar sus tareas docentes en el órgano, en 1643, cuando aún no era maestro de capilla; ACCMM, AC-10, fol. 248r, 23-VI-1643; fol. 255v, 7-VIII-1643; fol. 260r, 1-IX-1643; y fol. 263v, 15-IX-1643.

²⁵⁵ Vidales fue contratado como organista ayudante en la Catedral de Puebla en 1656, sirviendo hasta su muerte en 1702. Ignacio Pérez Ximeno ocupó la plaza de organista principal en la Catedral de Puebla en 1654 en sustitución de Francisco López Capillas, quien precisamente reemplazó a su padre en el magisterio mexicano.; véase Stevenson, "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]", 70, nota 158. Como albacea de su padre, Ignacio solicitó al Cabildo la parte del salario que se le debía al difunto, pero el Cabildo, creyendo que Pérez Ximeno era sacerdote, requirió la declaración de varios testigos; en estos memoriales aparece con el nombre de Ignacio Ximeno del Águila; véase ACCMM, Correspondencia, Libro 8, 28-III-1654 y 13-IV-1654.

misas y que se repartiesen limosnas no sólo para toda su familia vecindada en la ciudad de México, sino también varios conventos e iglesias de la ciudad. Quizá sea oportuno indicar que Pérez Ximeno perteneció a la Congregación de San Pedro y fue el más activo promotor para la creación de otra cofradía, la de Nuestra Señora de la Antigua, de la que él mismo fue su primer mayordomo, y en cuya capilla pidió ser enterrado. La Congregación de la Antigua, una hermandad creada en 1648 y de la que formaban parte todos los músicos y capellanes de la Catedral, surgió con la misión defender los intereses y la ética de la profesión musical; por ello, los roces con el Cabildo y la permanente insatisfacción de Pérez Ximeno en México –insostenible a la luz de sus elevados salarios– puede interpretarse como una señal de la autoconciencia que tenía Pérez Ximeno del valor de la profesión musical.

El tercer caso de estudio muestra cómo el espectro geográfico de las gestiones del agente de corte para el reclutamiento del personal musical no se restringió a la capital española, si bien las gestiones realizadas en ésta fueron las que resultaron más provechosas. El origen de la llegada de Francisco Selma y José Posiello de Fondevila a la Catedral de México en 1755 se remonta a una nueva crisis, en este caso provocada por la escasez de voces graves en la década de 1740. En 1742, la Catedral se encontraba sin sochantre y el Cabildo ordenó al agente de corte Eduardo Fernández Molinillo que buscara dos sochantres sacerdotes en la Catedral de Toledo “los viese por sí y que hallando que eran de no alargada edad, que sean diestros en el canto llano o gregoriano y que sus voces sean gruesas y bien abultadas y que sean muy buenos” los contratase para la Catedral con una renta de 500 pesos²⁵⁶. Un año después se leyó en el Cabildo una carta del agente en la que informaba de sus pesquisas; no había encontrado sochantres en Toledo, pero sí en Burgos y en Segovia²⁵⁷. En concreto, Fernández Molinillo había contactado con Bartolomé Navarrete Argote, sochantre de la Catedral de Burgos, quien estaba dispuesto a pasar a México, si bien pedía 800 pesos de renta²⁵⁸.

²⁵⁶ ACCMM, AC-36, fol. 62r-v, 27-IV-1742.

²⁵⁷ ACCMM, AC-36, fols. 197r-198r, 9-VIII-1743. La carta de Fernández Molinillo está fechada a 18-III-1743.

²⁵⁸ Navarrete Argote era natural de Baeza (Jaén), donde pudo adquirir su primera formación musical; en 1731 un Bartolomé Navarrete fue despedido de la Catedral de Jaén en 1731. A los tres años aparece como sochantre en la Catedral de Toledo y cinco años después (1739) ganó la oposición a sochantre en la Catedral de Burgos, desde donde realizó distintos viajes a Palencia y Valladolid. Sirvió en Burgos hasta su muerte en 1757; véase Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, acuerdo 3819;

El sochantre de la Catedral de Segovia, cuyo nombre es omitido, acepta la renta, pero pide a cambio que se le dé dinero para ordenarse en México²⁵⁹; además, Fernández Molinillo había escrito a otras catedrales, de las que esperaba respuesta. La propuesta de Navarrete Argote fue descartada inicialmente debido al valor del dinero (“estaba el dinero a un premio tan subido”) y a que el propio Arzobispo decía que Navarrete “no sabía lo que se pedía en los 800 pesos, pues pedía como que estaba en Burgos y no tenía práctica de las Indias”; para hacer viable la contratación, algunos canónigos aportaron dinero de sus propios bolsillos y acordaron ofrecer a Navarrete la renta de 1000 pesos, aceptar al sochantre de Segovia con las condiciones que imponía y avisar a Fernández Molinillo de que estuviese “a la mira de algunos veinteneros o buenas voces que saliesen o se desacomodasen de las iglesias, que estos como que estaban sueltos sin conveniencia sería mucho más fácil y menos costos su remisión”. Sorprendentemente, y sólo tres días más tarde, el Cabildo se retrajo y decidió convocar oposiciones a sochantre mediante edictos y escribir de nuevo a Fernández Molinillo indicándole que suspendiese el negocio de los sochantres²⁶⁰.

En 1753 el Cabildo volvió a discutir la posibilidad de traer a varios cantores desde España. Pese a los impedimentos de algunos capitulares, quienes veían un gasto desmedido en la operación sin tener la certeza de que los músicos contratados fuesen “buenos así en la música como en sus propiedades”, una comisión de canónigos se reunió de forma urgente con varios representantes de la capilla en presencia del Arzobispo en su propio Palacio. Finalmente, se resolvió que dada

la necesidad urgentísima que tenía la capilla de voces y la imposibilidad que había de hallarlas en este reino, pues era notorio no haberlas, y la

Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 240-42 y 244; y López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, 6, acuerdos 4827, 4828, 4830, 4834, 4914 y 5083.

²⁵⁹ Entre los sochantres activos en Segovia entre abril de 1742 y marzo de 1743 figuran Manuel de Elvira (capellán de León que se despidió en octubre de 1742), Andrés del Pino (sochantre de Valladolid recibido en diciembre de 1742) y Felipe Rodríguez (salmista de la propia Catedral de Segovia), además de dos opositores a sochantre, Manuel Mendizábal (procedente de Sigüenza) y Joaquín Royo (de Valencia); véase López-Calo, *Documentario musical de la catedral de Segovia*, acuerdos 2674, 2679 y 2686.

²⁶⁰ ACCMM, AC-39, fol. 199r, 12-VIII-1743. El acuerdo precisa que “todos los que por sí quisiesen venir a este reino aunque no estén ordenados, no estando casados y teniendo voces y habilidad, los recomiendo [Fernández Molinillo] a este Venerable Cabildo con carta particular y que siendo a propósito se les atenderá y dará conveniencia en esta Santa Iglesia [...]”.

dificultad que había de que permaneciesen pues luego mudaban y lo más en que quedaban eran en contrabajos, pues contraltos eran raros y tiple sólo cuando eran muchachos, se tuvo por preciso y conveniente el que se envíe a los reinos de España por dos contraltos y un bajo que sean diestros y muy proporcionados para la capilla [...]"²⁶¹

Esta comisión mixta elaboró una memoria en la que se desglosaban los gastos derivados de la operación sin contabilizar los salarios que debían cobrar desde su llegada, y que importaban 900 ó 1000 pesos por músico. La suma ascendía a 3900 pesos (véase Tabla 2.4), y el Cabildo acordó enviar inicialmente 3000 y dar poderes plenos a Fernández Molinillo y a otro representante de la Catedral en Madrid, Pedro Cossío. Notificada la resolución capitular, los agentes comenzaron su búsqueda y, en fluida correspondencia, van informando al Cabildo de todos sus pasos, permitiendo conocer en detalle los problemas que planteaba el reclutamiento de músicos en la Península Ibérica con destino para el Nuevo Mundo a mediados del siglo XVIII²⁶².

Tabla 2.4: Gastos derivados de la contratación de tres músicos en Madrid (ACMM, AC-42, fol. 27v-28v, 9-X-1753).

<i>Concepto</i>	<i>Gasto (pesos)</i>	<i>Total</i>
Por los seis meses de espera en la corte hasta su embarque	200 por músico + otros 20 por músico + 30 entre los tres	700
Por su transporte por tierra desde donde se conduzcan para su marcha de Madrid a Cádiz y la de su equipaje	60 por músico + 20 entre los tres	200
Por el examen de Madrid (¿pago a los examinadores?)	200 entre los tres	200
Por el fletamiento de mar en cámara baja	400 por músico	1200
Como ayuda de costa para vestirse	200 por músico	600
Por vía de suplemento a cuenta de sus sueldos para el que lo necesitase	200 por músico	600
Por su conducción desde Veracruz a México juntos o separados con sus equipajes respectivos incluso los costos de Veracruz para todos tres	400 entre los tres	400
TOTAL		3900

En una primera carta, fechada en mayo de 1754 Fernández Molinillo informaba al Cabildo de las gestiones realizadas en las capillas reales y de Madrid la localización de un sujeto “de especialísima habilidad y muy diestro en la música, que canta a estilo

²⁶¹ ACCMM, AC-42, fol. 25v-26r, 3-X-1753.

²⁶² Algunas de las cartas remitidas por Fernández Molinillo aparecen íntegramente transcritas en las Actas Capitulares, mientras que otras se conservan en las secciones de Correspondencia, Libro 23, e Inventarios, leg. 1.

cualquier papel de repente, mozo, casado y sin hijo alguno, que se allana de buena gana a embarcarse con su mujer únicamente”²⁶³. Tras ser examinado por Francisco Corselli y José Mir y Llusá, maestros de la Real Capilla y de La Encarnación, “ambos voto decisivo en estas líneas”²⁶⁴, en una segunda carta, leída en la misma sesión capitular pero fechada en Madrid en julio de ese año, Fernández Molinillo presenta un primer retrato del candidato, dispuesto a embarcarse hacia México en las siguientes banderas:

[...] llámase don Francisco Selma, natural de la ciudad de Segorbe, Reino de Valencia, de edad de treinta y un años, contralto de primer coro en la capilla del Colegio Imperial de esta Corte, tiene la voz clara y dilatada, pues por arriba da el segundillo, y si es necesario el Csolfaut, y por abajo tiene jurisdicciones de tenor, agregándose a esto tener un falsete bastante dilatado y de cuerpo, canta con mucho gusto y a estilo y sobre todo de repente [...]”²⁶⁵.

Fernández Molinillo informa igualmente de la dificultad de encontrar músicos de calidad que quieran pasar a Indias, ya que las distintas catedrales buscan a los mejores cantores en las capillas reales y les ofrecen sumas elevadísimas (“les hacen partidos locos”), por lo que determina enviar a Selma aunque sea solo y continuar después la búsqueda por las catedrales. En otra extensa misiva, fechada en 1755, Fernández Molinillo informaba de que había encargado a Selma, de viaje por su tierra para despedirse de su familia, que buscarse el contralto y el bajo que faltaban. La carta

²⁶³ ACCMM, AC-42, fol. 116r-117r; la carta, fechada en Madrid el 20-V-1754, aparece transcrita íntegramente en la sesión de 26-IX-1754 (APÉNDICE 1, D52).

²⁶⁴ También la Catedral de Las Palmas, una institución que, por su aislamiento geográfico, siguió prácticas de contratación similares a las empleadas en México, se asesoró con asiduidad por los maestros de las reales capillas madrileñas para la contratación de músicos. Ya en 1628 el agente canario pidió a Sebastián López de Velasco, maestro de las Descalzas Reales, que le recomendase algún músico que pudiera ejercer como maestro de capilla en Canarias y en 1699 se escribió a Diego Durón, organista de la Real Capilla, para conseguir un “organista bueno”. Años más tarde, en 1733, el cabildo canario pidió que el maestro electo Joaquín García hiciese oposición ante el maestro de la Real Capilla, la Encarnación o las Descalzas Reales; véase Torre, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1621-1640)”, acuerdo 1654; “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1681-1700)”, acuerdo 4940; y “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1721-1740)”, acuerdo 6800.

²⁶⁵ ACCMM, AC-42, fol. 116r-117r; la carta, de 25-VII-1754, aparece transcrita la misma sesión que la anterior (26-IX-1754) (APÉNDICE 1, D52). El Colegio Imperial de Madrid era un centro docente de rango universitario de la Compañía de Jesús que, desde 1767, fue encomendado a los capellanes de San Isidro; véase Ceballos, “Colegio Imperial de Madrid”, Aldea Vaquero, Marín Martínez y Vives Gatell (eds.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, 1:453-54.

incorpora el resultado de las diligencias practicadas por Selma en “varias catedrales y colegiatas de Segorbe, Albarracín, Teruel, Rubieles, Alcira, Játiva, Chiba y Valencia”²⁶⁶; en ellas, según Fernández Molinillo, no encontró cosa que hiciera al caso. El mismo agente presentaba al Cabildo otro de los problemas para la contratación de músicos: la tardanza en la recepción de las respuestas desde México; tras tener pactado con otros dos cantores su viaje a México, “viendo ellos que se dilataba mucho el recibo de la carta en este asunto pues eran ya pasados más de catorce meses, se me despidieron, tomando cada uno su rumbo”. Finalmente, Selma le habló de un bajo de la capilla de las Descalzas Reales de unos 26 años llamado José Posiello de Fondevila y que estaba dispuesto a pasar a México. El Cabildo instó a Fernández Molinillo a que continuase escribiendo a cartas y, una vez localizados los músicos, los mandase a Cádiz para que se embarcasen sin mayor dilación²⁶⁷.

Ante la imposibilidad de contratar cantores en España, el Cabildo ordenó a Fernández Molinillo que buscara un tiple, un contralto y dos tenores castrados en “Nápoles, Milán, Roma, Génova y demás partes de la Italia y que sean de la edad desde 16 hasta 25 años”²⁶⁸. Un extenso acuerdo capitular con trece cláusulas recoge las condiciones de contratación de los músicos y la forma de hacerlos llegar a México. El encargado de llamar a los músicos desde Italia sería José Díaz de Guitián, vecino y comerciante de Cádiz y persona de confianza del Cabildo, a quien se enviaron 2000 pesos para sufragar la operación²⁶⁹. El Cabildo determinó asimismo que, una vez llegados a Cádiz, los músicos italianos debían ser examinados y comprobada su aptitud embarcados a México. La cláusula [11] insta al maestro Jerusalem a que como napolitano “escriba cartas a sus colegas y compatriotas conmoviéndolos para que se hallándose con proporciones para servir en la capilla se muevan por sí y se embarquen

²⁶⁶ ACCMM, AC-42, fol. 179r-180r, 8-VII-1755 (APÉNDICE 1, D53).

²⁶⁷ ACCMM, AC-42, fol. 188r, 15-VII-1755. Asimismo, el Cabildo indicó a Fernández Molinillo que “que publique por aquellas iglesias y capillas de España que los mozos que se hallasen con voces competentes para el serivicio del coro que quisiesen pasar a esta ciudad se les atenderá según sus habilidades”.

²⁶⁸ ACCMM, AC-42, fol. 191v-192r, 5-VIII-1755 (APÉNDICE 1, D54).

²⁶⁹ Díaz de Guitián debió ser un personaje importante en su época, con contactos dentro y fuera de la Península, ya que intercambió de correspondencia con el Padre Feijoo a propósito del terremoto de Lisboa de 1755; véase *Edición digital de las obras de Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), Cartas eruditas y curiosas (1742-1760)*, tomo quinto, carta 25 (19-11-1760).

hasta Cádiz”, donde Díaz de Guitián los examinará y los embarcará a Nueva España, donde se les buscará acomodo bien en México o bien en otra catedral, pues en todas había falta de cantores. Una última cláusula [13] recuerda a Fernández Molinillo que continúe buscando un bajo, si bien todos eran conscientes de la “gravísima dificultad que costaría el hallarlo, pues hasta en España hay raro bueno”.

En la reunión capitular de septiembre de 1756 se leyó una carta de Díaz de Guitián informando del negocio de los italianos; el contenido de esta carta es un buen ejemplo de la tupida red de corresponsales de que disponía la Catedral de México tanto en la Península Ibérica como en las islas. En el citado documento, Díaz de Guitián informaba de que

sabiendo que en la Corte de Lisboa con el motivo de las ruinas grandes que causó en ella el terremoto acaecido casi en toda la Europa por noviembre del año pasado había algunos músicos italianos desacomodados, interesé a mis amigos en esta ciudad para que su hermanos y correspondientes escribiesen [...] ²⁷⁰

A continuación, anotó que también había contactado con Pedro Olater, natural de Palma de Mallorca, “para que solicitase en ella y sus contornos los expresados músicos, escribiendo a sus parientes y amigos”. Asimismo, daba cuenta de que Fernández Molinillo había conocido en Madrid a un músico italiano procedente de Lisboa a quien le hizo la propuesta de trasladarse a México ²⁷¹. El citado músico –señala Díaz de Guitián– “no solamente no condescendió a ella, sino que añadió que le parecía difícil hubiese ninguno de mediana habilidad que por ellas [las condiciones de la escritura] quisiese pasar a ese reino”. El incidente con el cantor italiano en Madrid aparece recogido en la siguiente carta, remitida por el propio Fernández Molinillo; el cantor italiano (“un tiple primoroso”) le dijo al agente que estaba llamado por el rey de Portugal y “que más quería 700 pesos fuertes que allí [en Lisboa] se le daban y gozaba de sueldo que poner en riesgo su vida”. En la misma carta Fernández Molinillo reseñaba

²⁷⁰ ACCMM, AC-43, fol. 21r-v, 3-IX-1756.

²⁷¹ También había estado en la Catedral de Lisboa el italiano Andrés Bolognesi, que se convirtió en maestro de capilla de la Catedral de Lima en 1807; véase Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 2:47.

que había escrito a Lisboa en solicitud de algunos músicos y también a Nápoles “en donde [hay] colegios o conservatorios en los cuales se enseña la música a todos los jóvenes castrados o no castrado que se envían allí de toda Italia de donde salen excelentes voces cuya respuesta aguardo”.

Para entonces, ya se encontraban en México los dos músicos que había remitido Fernández Molinillo: el contralto Francisco Selma y el bajo José Posiello de Fondevila. Ambos habían firmado su escritura de contratación en Madrid ante el notario Joaquín Antonio de Lina; consciente de las peligrosas ofertas que las catedrales andaluzas podían lanzar a los músicos madrileños, el contrato recogía expresamente que los músicos quedaban obligados a pasar a México “aunque por cualquiera de las catedrales de Andalucía se le haga mayor venta u oferta²⁷². La documentación permite trazar de modo preciso la duración del viaje: salieron de Madrid el 6 de agosto y llegaron a Cádiz en un coche de seis mulas el 19 de ese mes, donde un contacto de Fernández Molinillo les tenía buscada posada²⁷³. La licencia de embarque está fechada el 4 de septiembre y no añade información adicional a la conocida, salvo que Posiello de Fondevila era natural de Benabarre (Huesca) y que les acompañaba la esposa de Selma, Josefa Valdivieso, quien estaba embarazada²⁷⁴; por documentación de la propia Catedral, se sabe que Posiello de Fondevila sirvió como sochantre en la Catedral de Lérida con anterioridad a su contratación por las Descalzas Reales²⁷⁵. Los músicos viajaron en el navío “El Príncipe”, capitaneado por Tomás Núñez, partiendo de Cádiz el 16 de septiembre²⁷⁶. El 28 de diciembre ya se encontraban en la ciudad de México,

²⁷² ACCMM, AC-42, fol. 200v, 9-IX-1755; y fol. 234v, 12-I-1756. Dos años antes, Selma se había presentado a las oposiciones de tenor celebradas en 1752 en la Catedral de Cádiz, prueba evidente de la atracción ejercida por la catedral gaditana; véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:281.

²⁷³ ACCMM, AC-42, fol. 234r-235r, 9-IX-1755, leída en el cabildo de 12-I-1756. Fernández Molinillo precisa que habían gastado 35 reales de vellón al día y que los pasajes de los tres costaron 1500 pesos, que debían pagarse en Veracruz.

²⁷⁴ AGI, Contratación, 5497, N.1, R. 20, fol. 1r, 4-IX-1755.

²⁷⁵ ACCMM, AC-44, fol. 12r-v, 27-III-1759.

²⁷⁶ Esta información la suministra Fernández Molinillo en una de sus cartas; véase ACCMM, AC-43, fol. 2r, leída en la sesión de 6-VIII-1756. En esa misma carta, el agente muestra su preocupación ante la posibilidad de que el navío se viese afectado por el “temblor de tierra formidable que duró 8 minutos sucedió el día primero de noviembre a las 10 de la mañana”, y que destruyó csi completamente la ciudad de Lisboa, incluida la impresionante biblioteca musical del rey João IV, y parcialmente conocida gracias a la publicación de un catálogo en 1647; véase Sampaio Ribeiro (ed.), *Primeira parte do índice da livraria*.

presentándose en la Catedral el 7 de enero. Al día siguiente, ambos músicos ofrecieron un recital de bienvenida y fueron recibidos poco menos que como héroes ante una nutrida comitiva presidida por el Arzobispo y otras autoridades de la ciudad. El Cabildo veía por fin colmadas sus expectativas y, plenamente satisfecho, felicitó a Fernández Molinillo por su diligencia:

el día 8 después de misa mayor en el coro con acompañamiento de la capilla presentes los Señores y variedad de concurso habían hecho demostración de sus aptitudes en la música y de sus voces de contralto y tenor cantando varias cosas ya juntos ya separados en lo que habían merecido una común aclamación, la que había continuado aquella misma noche en el Palacio Arzobispal en donde delante del Ilustrísimo Señor Arzobispo, los más de los señores capitulares, los señores inquisidores, varios señores oidores y personales de iguales lustre habían vuelto a cantar por lo que parecía que se había logrado el fin y deseos de este Venerable Cabildo en tener voces y habilidades en la capilla, y que se había experimentado la exactitud y vigilancia de don Eduardo en la solicitud y remisión de dos músicos tan buenos y tan aptos así en sus voces con en su inteligencia pues habían cantado y acompañado de repente cuantos papeles les había dado el maestro de capilla [...] ²⁷⁷.

Según la memoria de gastos remitida por Fernández Molinillo con fecha de 23 de abril de 1756, el monto de la operación ascendía a 2659 pesos ²⁷⁸. El resto de gestiones realizadas en Italia, Lisboa y Mallorca parece que no dieron sus frutos, tal y como indicó Díaz de Guitián en su carta de abril de 1757. Tan sólo se habían interesado en pasar a México un salmista de la Catedral de Cádiz y dos cantores de la Catedral de Sevilla, uno de los cuales, el italiano Carlo Peri, había trabajado en la Capilla Real de Lisboa; estos dos últimos enviaron a través de Díaz de Guitián una carta al cabildo mexicano en ese año ²⁷⁹. En otro aviso de junio de 1757 Díaz de Guitián repetía al

²⁷⁷ ACCMM, AC-42, fol. 234v-236v, 12-I-1756.

²⁷⁸ ACCMM, AC-43, fol. 21v-22r, 3-IX-1756. En un acuerdo anterior, Fernández Molinillo informaba de que el pasaje de los tres había costado 1275 pesos y que había entregado por vía de anticipipo 80 pesos a Posiello de Fondevila y 120 al matrimonio Selma, los que debían descontarse de sus salarios al llegar a México; véase AC-42, fol. 261v, 30-III-1756.

²⁷⁹ ACCMM, AC-43, fol. 140v, carta de 12-IV-1757, leída en la sesión de 27-VII-1757. Dado que el salmista gaditano no cantaba en la capilla sino en el coro, Díaz de Guitián –con buen criterio– preguntó al cabildo mexicano si lo embarcaba; véase AC-43, fol. 115v-116r, 20-V-1757; véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:114-23, 215-16; e Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:95-98.

Cabildo que en lo tocante a los músicos “nada se ha podido adelantar, sin embargo de las continuas solicitudes”. Se desconoce igualmente la respuesta del Cabildo ante la petición de los dos músicos de Sevilla; no obstante, y como se expuso más arriba, el propio Peri se presentó en México personalmente en 1767; curiosamente, no fue admitido²⁸⁰.

El cuarto y último caso de estudio es también el más tardío cronológicamente y tuvo como protagonistas a cuatro músicos que llegaron a México en 1791, el maestro de capilla Antonio Juanas y tres cantores, Domingo Vicente Losada (sochantre), Manuel Pastrana (tenor) y José García Pulgar (tiple). Tras dos magisterios interinos de forma sucesiva y dos décadas de inestabilidad y desórdenes en la capilla (los de Mateo Tollis de la Roca y Martín Bernárdez de Ribera, maestros entre 1770 y 1791), el Cabildo decidió recurrir a la Península y mandó reclutar un nuevo maestro de capilla que diese estabilidad al cargo, así como algunas voces. La gestión se hizo a través de dos agentes en la corte de Madrid, Francisco Flores y José Miranda; este último firmó la escritura de contratación en representación de la Catedral con los cuatro músicos en Madrid ante el notario Alfonso de Yévenes el 25 de mayo de 1791, siendo recibida en México en agosto de ese año (véase Fig. 2.6)²⁸¹.

²⁸⁰ ACCMM, AC-43, fol. 158r, carta de 25-VI-1757, leída en la sesión de 24-IX-1757; sobre Peri, véase AC-48, fol. 229r-v, 20X-1767.

²⁸¹ He localizado la escritura original en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Alfonso de Yévenes, volumen 22182, fols. 147r-155v, 25-V-1791. Sobre su recepción en México, véase ACCMM, AC-57, fol. 182v, 26-VIII-1791.

Figura 2.6: Firmas autógrafas de Juanas, Vicente Losada, Pastrana y García Pulgar en la escritura notarial ante el agente José Miranda y el notario Alfonso de Yébenes (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Alfonso de Yébenes, volumen 22182, fol. 155v, 25-V-1791).

The image displays four handwritten signatures in cursive script. From top left to bottom right, they are: 'José Miranda' (with a large flourish below), 'Antonio Juanas' (with a flourish below), 'Bartolomeo Vicente de losada' (with a flourish below), and 'Alfonso de Yébenes' (with a large flourish below). A signature 'Josef Garcia Pulgar' is also visible in the middle right area.

En la carta que acompañaba a la escritura, Miranda indicaba que la selección de los músicos había sido realizada –como ocurrió en la década de 1750– por el maestro de capilla del Convento de la Encarnación. Entre 1790 y 1792 el maestro de La Encarnación era Sebastián Tomás, pero en esta operación seguramente estuvo implicado Antonio Rodríguez de Hita quien, si bien había fallecido en 1787, alojó y formó personalmente al futuro maestro Juanas²⁸²; el cabildo mexicano acordó escribir una carta de agradecimiento al maestro de la Encarnación acompañada de una gratificación económica²⁸³.

Los músicos obtuvieron licencia de embarque en el navío de guerra San Isidoro el 2 de julio de 1791 y se incorporaron de forma efectiva al servicio de la Catedral de México la tarde del 11 de octubre de 1791, si bien venían disfrutando sus salarios desde

²⁸² Rodríguez de Hita ejerció como maestro de La Encarnación entre 1765 y 1787 en que murió, siendo sucedido por Jaime Balius (1787-1789) y Sebastián Tomás (1790-1792); véase Capdepón Verdú, *La Música en el Monasterio de la Encarnación*, 43-46.

²⁸³ ACCMM, AC-57, fol. 195r-v, 20-IX-1791 (APÉNDICE 1, D89).

el 1 de junio de ese año²⁸⁴; además, y como en las otras ocasiones en que el Cabildo contrató a músicos en España, los gastos de transporte fueron pagados por la fábrica catedralicia. Tras recibir formalmente a los músicos y abonar todos los costos, el Cabildo mandó al secretario que informase a los músicos de que “así como el Cabildo ha cumplido y cumplirá con ellos lo contratado acudiéndoles con el dinero prometido así espera el Venerable Cabildo que cumplan ellos puntualmente con sus respectivas obligaciones”²⁸⁵. Pero ¿quiénes eran y de dónde procedían estos músicos? Esta pregunta sólo puede ser contestada parcialmente. El hecho de que el maestro de La Encarnación los seleccionase y recomendase personalmente para el nuevo cargo, la vinculación documentada de uno de ellos con la mencionada capilla y el hecho de que la contratación se efectuase en Madrid sugiere que los otros tres músicos también estaban adscritos a alguna de las capillas cortesanas²⁸⁶.

La localización de diversos documentos en España permite reconstruir de forma casi completa la carrera peninsular de Antonio Juanas (1767-desp. 1816), uno de los más prolíficos maestros de capilla de la catedral mexicana. En 1784, cuando el magisterio de capilla de la Catedral de Jaén se encontraba vacante por muerte de Francisco Soler, Juanas envió una carta al cabildo jiennense solicitando ser admitido como maestro de capilla; se presentaba entonces como colegial formado en el Colegio de San Felipe Neri de la Catedral de Sigüenza (Guadalajara)²⁸⁷. El Cabildo de Jaén suspendió momentáneamente la provisión del magisterio hasta el año siguiente, en que decidió proveer la plaza mediante el sistema de informes²⁸⁸. En una segunda carta, esta

²⁸⁴ Véase AGI, Arribadas, 516, N.104, 21-VI y 2-VII-1791; y ACCMM, AC-57, fol. 198v, 7-X-1791.

²⁸⁵ ACCMM, AC-57, fol. 198v, 7-X-1791.

²⁸⁶ Juanas formó parte de la capilla de La Encarnación entre 1785 y 1787 dirigida por su maestro Rodríguez de Hita y en el Monasterio de Montserrat, donde fueron a parar los fondos musicales del Convento de La Encarnación, se conserva el motete ‘Sacerdotes Domini’ de Juanas fechado en 1787; véase Querol Gavaldá, “Notas biobibliográficas sobre compositores de los que existe música en la catedral de Puebla”, *IAMR*, 10/2 (1989), 60.

²⁸⁷ Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Actas Capitulares, volumen de 1784, sf., 11-VIII-1784: “En este día dichos señores habiendo visto dos cartas de don Bernardo Echevarría y de don Antonio Juanas clérigo de corona y maestro de capilla el primero de la Colegial de Medinaceli y el segundo colegial actual en el de San Felipe Neri de la ciudad de Sigüenza pretendiendo se les coloque en el magisterio de capilla vacante en esta Santa Iglesia, acordaron que el secretario les responda que a su tiempo con vista de los edictos que se despacharán para su provisión podrán hacer lo que les acomode”.

²⁸⁸ Jiménez Cavallé, “En torno a la vida y obra del maestro de capilla de la Catedral de Jaén, autor de diez sinfonías, Ramón Garay (1761-1823)”, *Códice*, 2 (1987), 15-23.

sí conservada y fechada el enero de 1787, Juanas se ofrece de nuevo como maestro, precisando que era natural de la villa de Narros (Soria)²⁸⁹ y que contaba con 24 años de edad, lo que permite ubicar su nacimiento en 1763. El músico añade que se hallaba “plenamente instruido en la práctica de la composición música” y que tras formarse en Sigüenza pasó a Madrid perfeccionarse con Antonio Rodríguez de Hita, maestro de capilla de La Encarnación “en cuya casa hace dos años y medio permanece, logrando grandes adelantamientos en su profesión”²⁹⁰; por el testamento de Rodríguez de Hita, fechado en enero de 1787, sabemos que, efectivamente, Juanas trabajó como copista personal de Rodríguez de Hita²⁹¹. Es posible que también tuviese alguna relación con Fabián García Pacheco, ya que en 1780 indicó al Cabildo de la Catedral de El Burgo de Osma (Soria) que podía pedir informes sobre su persona a este maestro²⁹².

La trayectoria biográfica que Juanas relatada en su memorial estaba incompleta. En 1780 ejercía como maestro de capilla en la Iglesia de Alcalá de Henares (Madrid), desde donde pretendió los magisterios de capilla de las catedrales de Ávila y El Burgo de Osma; en ambas ocasiones, un joven e inexperto Juanas (apenas contaba con 17 años) optó por no concurrir a los ejercicios²⁹³. Poco después, Juanas pasó a la corte, donde completó su formación; desde allí intentó conseguir el magisterio de Jaén, donde tampoco concurreó físicamente. En 1789, Juanas era uno de los pretendientes al

²⁸⁹ En la segunda mitad del siglo XVIII existieron diversos minicipios con la denominación de Narros en las provincias de Segovia, Salamanca y Ávila; sin embargo, Juanas precisa que Narros se ubica en el obispado de Sigüenza, por lo que probablemente se corresponda con el municipio soriano del mismo nombre.

²⁹⁰ Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Sala V, leg. 3-C, 19-I-1787 (APÉNDICE 1, D88). Finalmente y tras unas polémicas oposiciones fue elegido como maestro en Jaén el asturiano Ramón Garay, también procedente del círculo de las Reales Capillas; véase Jiménez Cavallé, “Garay Álvarez, Ramón Fernando”, *DMEH*, 5:376-79.

²⁹¹ Recasens Barberà, *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787)*, 82 y 607. A Juanas le asignó chupa, calzón, sotana y manteo de paño negro. Las partituras de Rodríguez de Hita no se concedieron a Juanas: un manuscrito fue asignado a Antonio Roel del Río y el resto al Monasterio de la Encarnación, incluidos dos libros de borradores; las partituras sobrantes se repartirán a voluntad de los albaceas, entre los que no figura Juanas. Agradezco al autor el permitirme consultar su Tesis Doctoral inédita.

²⁹² Gallego Gallego, *La música en tiempos de Carlos III*, 161.

²⁹³ Véase López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*, 249-50, acuerdo 5681; y Gallego Gallego, *La música en tiempos de Carlos III*, 161. Las oposiciones fueron ganadas finalmente por Francisco Vicente y las de El Burgo de Osma por Bernardo Pérez.

magisterio de capilla en la Catedral de Zamora, que tampoco consiguió²⁹⁴. Quizá viendo que en España nunca pasaría de maestro de capilla en instituciones de segunda fila como la de Alcalá de Henares, Juanas marchó a México, donde alcanzó un puesto privilegiado que seguramente no hubiese tenido la oportunidad de disfrutar en la Península; ejerció como maestro de capilla hasta 1815 en que solicitó voluntariamente su jubilación para retirarse a la Península junto con García Pulgar²⁹⁵. Los otros acompañantes de Juanas solicitaron regresar a la Península, Vicente Losada en 1792 y Pastrana en 1796²⁹⁶.

A través de estos cuatro casos, ha quedado puesto de manifiesto cómo el Cabildo de la Catedral de México no reparó en gastos para la contratación de músicos y articuló diferentes medidas a través de sus contactos en la capital madrileña y en los puertos de embarque, donde disponía de una red de corresponsales que le permitía estar en contacto con las instituciones peninsulares. No obstante, el Cabildo no ocultaba su satisfacción cuando músicos de calidad se presentaban en México sin haber sido llamados, ahorrándose el dinero del transporte. Así, cuando en 1764 se contrató como sochantre a Raimundo Mercadal, quien se había presentado espontáneamente en México, el Cabildo señaló que “era lástima no lograr una voz tan corpulenta y necesaria en el coro como la de Mercadal, que por fortuna había venido de España sin costo siendo aquí que por conseguirla no se hubieran reparado en los de conducción como se hizo con Posiello y Selma en que se gastó tanto”²⁹⁷.

²⁹⁴ Rodríguez, “...*En virtud de bulas y privilegios apostólicos*’: expedientes de oposición a maestro de capilla y a organista en la Catedral de Zamora”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos 'Florián de Ocampo'* (1994), 434. El maestro elegido fue Luis Blasco.

²⁹⁵ Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, 159. En el Archivo de El Escorial se conserva una misa a ocho con órgano obligado de Juanas; véase Rubio y Sierra, *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo El Real de El Escorial*, 359, ítem 1062. Se trata de una copia de fray Santiago Ferrer en once cuadernos fechada en 1801. Es posible que esta obra llegase a El Escorial a través de la corte madrileña.

²⁹⁶ ACCMM, AC-57, fols. 259v-260v, 22-V-1792; y AC-59, fol. 39v, 14-IX-1796. Como se indicó más arriba, Pastrana regresó a México desde Cuba en 1798, ya que el barco en que viajaba fue apresado por un corsario inglés.

²⁹⁷ ACCMM, AC-47, fols. 58v-59r, 22-XII-1764.

2.2.5. *Invitación personal de un músico de la propia capilla*

Un último grupo migratorio está constituido por aquellos músicos que se trasladaron al Nuevo Mundo en respuesta a la solicitud por carta de una persona asentada en las Indias; Macías Domínguez, siguiendo la documentación indiana, denomina a estas personas “llamados”²⁹⁸. En estas cartas, el músico peninsular establecido en la Catedral de México escribe a un familiar, amigo o conocido y le insta a trasladarse a la capital novohispana, asegurándole un buen porvenir. Las referencias a la contratación de músicos mediante esta fórmula son escasas, ya que la naturaleza de este tipo de documentación – eminentemente privada – hace raro que se haya conservado. Sin embargo, la carta enviada desde América era un documento de gran valía que reconocían las autoridades de la Casa de Contratación y que aceleraba la concesión de la correspondiente licencia de embarque, de ahí que algunas de estas cartas se hayan conservado en los propios expedientes de embarque²⁹⁹.

Una de estas cartas conservadas en el Archivo General de Indias es la que Antonio de Illana, cantor y maestro de infantes de la Catedral de México, escribió en 1594 a Juan de Villarrubia, capón de la Catedral de Cádiz para que se trasladase a México y se ocupase de la enseñanza de los infantes³⁰⁰. Illana escribió a Villarrubia con el apoyo del Cabildo pero con la oposición del maestro Hernández y otros músicos racioneros, quienes consideraban que la voz de tiple estaba “muy copiosamente proveída, con la del maestro de capilla, tres capones y cuatro muchachos” por lo que “no les parecía enviar por más triples a costa y riesgo de la fábrica, para voz que no se conocía ser buena o mala”³⁰¹. Pese a estas protestas, y con la mediación de Illana, el Cabildo acordó escribir a Villarrubia ofreciéndole 300 pesos de salario y 100 ducados más por los gastos de navegación.

La carta de Illana mezcla las alabanzas de la tierra mexicana que lo ha acogido con un cierto desdén debido a problemas profesionales y de salud. Al comienzo, Illana

²⁹⁸ Macías Domínguez, *La llamada del Nuevo Mundo*, 25-30.

²⁹⁹ Una selección de 226 cartas este tipo fue publicada por Macías Domínguez y Morales Padrón, *Cartas desde América*; véase también Márquez Macías, *La emigración española a América (1765-1824)*, 255-64.

³⁰⁰ Véase AGI, Indiferente, 2067, N.73 (1594-1595). La carta autógrafa de Illana incluida en el expediente, fols. 5-7, está fechada el 3-V-1594 (APÉNDICE 1, D10).

³⁰¹ ACCMM, AC-4, fol. 102v, 22-IV-1594.

indica que en esos momentos la capilla tenía varios niños tiples “que cantan como papagayos”, entre ellos un mulato comprado por la Catedral³⁰²; de los dos capones traídos por él mismo en 1590 (Tomás López y Pedro Salcedo) sólo indica que no habían avanzado nada en la música y que “están en el cantar como cuando vinieron porque la tierra los lleva, que es tierra de holgazanes”. Por ello esta razón, Illana pide Villarrubia que si conoce algún tenor o contralto bueno en España que “también les eche el ojo”.

Illana aconseja vivamente a Villarrubia que se traslade a México, donde será feliz y las autoridades le darán todo tipo de facilidades, pero le da una advertencia, y es que no tome la media ración con cargo de cantor “porque no le suceda lo que mí, que vine con esa carga y como murió el Arzobispo no hay amigos a muertos”, en alusión a la rebaja de 100 pesos que le practicó el Cabildo en 1591, una vez murió su protector. Otra de las recomendaciones estriba en la vestimenta (“provéase de vestidos de su persona y de sobrepellices y de ropa blanca”). Las razones esgrimidas por Illana debieron convencer a Villarrubia quien, no obstante, no se embarcó hacia México hasta 1600, en compañía de su madre, un criado y una mujer para su servicio³⁰³.

En otras ocasiones desconocemos si la carta surtió su efecto, pero tenemos constancia del empleo de esta fórmula. La carencia de sochantres en Nueva España en 1761 era tal que “el esperar proveerse de semejante ministerio de las demás iglesias era muy difícil, sino imposible pues que se sabía lo que había en ellas y que el reino no producía las voces correspondientes a sochantres”³⁰⁴. Los músicos valencianos Francisco Selma y Manuel Andreu indicaron al Cabildo que tenían un cantor bajo, compatriota suyo, que había ocupado la plaza de Posiello de Fondevila cuando éste pasó a México en 1755, y que, además, era pariente del propio Andreu; ambos señalaron que,

³⁰² Poco después de su nombramiento como maestro de infantes, Antonio de Illana elevó un memorial al Cabildo en el que se quejaba de los pocos niños de coro que había ya que no se les pagaba renta alguna. El Cabildo decidió entonces establecer el número de niños en doce y pagar sus rentas por mitad desde los fondos de la mesa capitular y de la fábrica; véase ACCMM, AC-4, fol. 52r-v, 9-VII-1591.

³⁰³ AGI, Contratación, 5262B, N.31, fol. 1r, 22-II-1600. Se desconoce el motivo de la tardanza de Villarrubia en pasar a México; la Real Cédula que le autoriza a embarcarse hacia Nueva España estaba fechada en 13-XII-1595.

³⁰⁴ ACCMM, AC-45, fols. 22r-23r, 7-IV-1761. La falta de sochantres parece que fue un mal endémico de las catedrales virreinales; en 1812, la Catedral de San Juan de Puerto Rico contrató en España como sochantre al franciscano Bartolomé de Laso, natural de Martos (Jaén); véase Stevenson, “Music in the San Juan, Puerto Rico, Cathedral to 1900”, *IAMR*, 1/1 (1978), 81.

si el Cabildo le reservaba la plaza, su compatriota pasaría gustoso a las Indias, pagándose él mismo los gastos de viaje:

[...] que a su Señoría le habían propuesto los músicos Selma y Andreu pero tenían un paisano y aún pariente del segundo, que éste se hallaba de bajo en la capilla de las Descalzas Reales de Madrid en la misma plaza que dejó el difunto Posiello cuando vino acá, que era una voz muy competente aunque no tan suave como la del difunto pero más gruesa y que serviría muy bien de sochantre, que era de poco más de 28 años y que se hallaba de sacerdote, que ambos aseguraban que escribirle ellos asegurándole la plaza de sochantre lo harían venir sin que tuviese en ello costo alguna esta Santa Iglesia [...]"³⁰⁵.

En comparación con otras ocasiones, las condiciones de contratación de este bajo valenciano eran muy ventajosos para el Cabildo, por lo que se encargó a Selma y Andreu, “mozos de juicio [...] sobrada inteligencia y práctica” que escribiesen a Madrid³⁰⁶.

En otras ocasiones, la petición del músico de la Catedral tenía lugar en la propia Península y se efectuaba de forma verbal. Cuando el violonchelista Antonio Palomino regresó a la Península en 1759 instó a varios músicos a que se trasladasen a México. Así, cuando en 1760 pidieron plaza en la Catedral los músicos Juan Fernández García y Manuel Andreu, se suspendió, provisionalmente, su nombramiento a la espera de comprobar si llegaban “los músicos inquietados y conmovidos por don Antonio Palomino [que] vinieron en esta flota para entonces esperarlos y que el ínterin su Señoría solicite el ajustar y tantear las rentas con que estos dos se podrán contentar y ser admitidos [...]”³⁰⁷. Este tipo de cartas tuvieron importantes consecuencias para la circulación de música e instrumentos, ya que en muchas de ellas se solicitaba el envío de partituras y de instrumentos musicales³⁰⁸.

³⁰⁵ ACCMM, AC-45, fols. 22r-23r, 7-IV-1761.

³⁰⁶ Otro caso de músico “llamado” desde América por un familiar fue el del guipuzcoano José Antonio Picasarri, quien se trasladó a Buenos Aires con 14 años llamado por su tío, deán de la Catedral; véase Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina*, 242.

³⁰⁷ ACCMM, AC-44, fols. 220r-221r, 16-X-1760.

³⁰⁸ Macías Domínguez, *La llamada del Nuevo Mundo*, 26, señala que el abanico de productos solicitados incluía “desde una partitura musical a una capa o un sombrero, desde un violín a pescado en escabeche”.

El empleo de estas diferentes fórmulas dio lugar a diferentes perfiles migratorios de músicos europeos activos en la Catedral de México. Algunos de los procedimientos no eran exclusivos de la catedral mexicana, sino que eran empleados asiduamente por los cabildos peninsulares para la contratación del personal musical. Sin embargo, en el caso de la Catedral de México existieron diversos factores, tanto geográficos como profesionales, que dan a estos procedimientos de contratación una nueva dimensión.

2.3. Los viajes de regreso a Europa: la reemigración

Finalmente, es necesario considerar la circulación de los músicos a la inversa, desde México a España. El propio Mörner señaló que toda corriente migratoria provoca un movimiento en sentido inverso que él denomina reemigración y que debe tenerse en cuenta para tener un panorama global del fenómeno³⁰⁹. Muchos de los funcionarios que pasaban a América lo hacían por un tiempo limitado, habitualmente cinco años, tras los cuales podían regresar a la Península solicitando el correspondiente permiso. Sin embargo, en algunos casos, su existencia en el continente americano se dilató más tiempo y en otros muchos se convirtió en definitiva. Las causas de esta reemigración hay que buscarlas en la desilusión tras ver frustradas sus expectativas de promoción o en el apego al terruño. No es posible establecer porcentajes generales de la reemigración, ya que casi todos los trabajos de la emigración española al Nuevo Mundo olvidan esta importante variable, que completa y complementa nuestra visión sobre la presencia española en Hispanoamérica.

Como parte de las corrientes migratorias generales, los músicos también realizaron viajes de ida y vuelta. Ya en 1546 se concedió al organista Pedro de Campoverde un permiso de año y medio para pasar a España por “negocios”³¹⁰. El número de ejemplos documentados nos pone sobre la pista de un fenómeno relativamente habitual en la época, pese a los medios de transporte, el riesgo y el costo de la travesía. Sin embargo, lo más sorprendente no es tanto la constatación de este hecho como su frecuencia, especialmente en el caso de músicos nativos del sur peninsular y cercanos al puerto. El ministril sevillano Garcí Sánchez había viajado tres veces a Nueva España en

³⁰⁹ Mörner, “La emigración española al Nuevo Mundo antes de 1810. Un informe del estado de la investigación”, 70-72.

³¹⁰ ACCMM, AC-1, fol. 74v, 5-I-1546.

1624, cuando sólo contaba con treinta años de edad³¹¹. Otro ministril natural de Écija, Francisco de Monroy, pidió al Cabildo una licencia de cuatro años para regresar a España a negocios de importancia en 1647, pero éste se la negó atento a “que todos los años hace este viaje el contenido en ella”, determinando que “al dicho se le concede la licencia no sólo por los cuatro años, sino para siempre sin que vuelva al coro, y así se borre del cuadrante y quede despedido”³¹². Ante la oposición del Cabildo y el riesgo de perder su plaza, Monroy prefirió permanecer en México, si bien volvió a solicitar el permiso en 1648; ante las nuevas negativas, Monroy se replegó y permaneció al servicio de la Catedral hasta su muerte medio siglo después. El trato de favor y las facilidades concedidas a Monroy durante sus primeros años en México se relacionaban con sus antecedentes familiares nobiliarios³¹³.

La documentación consultada no siempre permite conocer las razones aducidas por los músicos para regresar a la Península; así, del burgalés Juan de Victoria, maestro de capilla entre 1570 y 1575, sólo sabemos que se despidió del Cabildo y que pidió licencia para regresar a Castilla³¹⁴. De la misma forma, Antonio Solo de Saldívar, natural de El Burgo de Osma (Soria) y admitido en 1780, renunció a su plaza cuatro años después, marchándose a Veracruz, probablemente con destino a embarcarse, pero sin precisar sus motivos³¹⁵. Igualmente, el tiple italiano Francisco Bozzi, tras seis años de servicio, pidió regresar a su tierra en 1783³¹⁶.

³¹¹ Gembero Ustárroz, “Las relaciones musicales entre España y América a través del Archivo General de Indias de Sevilla”, en Borrás (ed.), *Música, sociedades y relaciones de poder en América Latina*, 134-35.

³¹² ACCMM, AC-10, fol. 577r, 9-IV-1647. Monroy servía en México desde el 1-IV-1636.

³¹³ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 9-X-1648, AC-23, fol. 115r, 29-X-1692. Monroy era nieto de Antona García, quien aparece referida como “la del privilegio de Toro”. A Monroy se le aplicaron los privilegios y exenciones de su abuela; véase AGI, Indiferente, 193, N.17, 29-X-1647.

³¹⁴ Stevenson, “La música en la Catedral de México. El siglo de fundación”, *Ha*, 100-101 (1989), 24; y Marín López, J., “Vitoria, Juan de”, *DMEH*, 10:977-78. Este músico no debe confundirse con el organero español Juan Baptista Victoria, que ejerció como organista y organero en la Catedral de San Juan de Puerto Rico a principios del siglo XVII; véase Goldberg, “Nuevos datos sobre la historia de la música en Puerto Rico: Pedro Núñez de Ortega, arcabucero y maestro de capilla”, *LAMR*, 18/1 (1997), 58-59.

³¹⁵ ACCMM, AC-54, fol. 255r, 24-XI-1780; y AC-55, fol. 157r, 18-VI-1784. Se desconoce el lugar de formación de Solo de Saldívar, quizá la propia Catedral de El Burgo de Osma; sobre esta institución, véase López-Calo, “Osma, El Burgo de”, *DMEH*, 8:268-88.

³¹⁶ ACCMM, AC-55, fol. 132v, 16-IX-1783.

A partir de los casos conocidos es posible establecer cuatro factores determinantes: reagrupación familiar, resolución de negocios, prescripción facultativa y jubilación. Una parte importante de los viajes de regreso a España estuvieron motivados por razones de reagrupación familiar; en tales casos, la Corona era permisiva y facilitaba el tránsito de miembros de una misma familia en una u otra dirección para el reagrupamiento. En 1578 la Corona concedió licencia a Benita de AVECILLA, mujer del ministril Rodrigo de Saavedra, para pasar a México acompañada de su hijo y su hija³¹⁷. El ministril Francisco Rodríguez regresó a España en 1620 para traer a su mujer, si bien no le dieron el salario durante el tiempo de su ausencia. Por la misma causa el bajonero Juan Marsán de Isasi pidió otra licencia a los seis meses de ser contratado en 1688³¹⁸. El italiano José Antonio Givomo Laneri, quien había servido como violinista durante más de tres décadas, informó al Cabildo en 1761 de que “para negocios muy importantes necesita pasar para la corte de Madrid así por lo conducente a su bienestar como al de dos hermanas que tiene”³¹⁹. En otros casos, los músicos ponían el pretexto de regresar a España cuando, en realidad, se iban a servir a otra catedral, como le ocurrió al organista Luis de Bomborán, quien dijo al Cabildo que regresaba a la Península cuando fue contratado por segunda vez como organista a la Catedral de Puebla, donde falleció en 1720³²⁰.

Como segunda causa de regreso a la Península aparece la resolución de negocios de tipo administrativo. Así, el violonchelista Antonio Palomino solicitó en 1758 un permiso de año y medio para volver a Castilla por la muerte de sus padres. Allí tuvo que

³¹⁷ AGI, Contratación, 2059, N.76, 1575-1578. En su declaración, AVECILLAS indicó que su marido llevaba ocho años como ministril en México; dos de los testigos aportados por AVECILLAS, Juan de Rojas y Guillermo de Medina, eran ministriles de la Catedral de Sevilla. Otro caso es el de Luisa de Montes, natural de Sevilla, quien viajó a Puebla con su hija para reunirse con su marido Francisco Pacheco; véase AGI, Contratación, 5338, N.7, 13-XII-1614. Este ministril aparece posteriormente en la Catedral de México; véase ACCMM, AC-7, fol. 234r, 25-X-1622.

³¹⁸ ACCMM, AC-7, fol. 44v, 12-V-1620; y AC-22, fol. 282r, 7-I-1688.

³¹⁹ ACCMM, AC-45, fol. 3r, 3-III-1761. Laneri fue jubilado de la capilla por su falta de vista y “por no acompañar como debía pues con el uso de los anteojos se le confundían los puntos y no entraba a tiempo por lo que siempre se hacía necesaria su separación y que no asistiese a la capilla”; AC-45, fol. 9r-v, 10-III-1761.

³²⁰ ACCMM, AC-27, fol. 400r, 8-VI-1714: “[...] se leyó una petición de Luis de Bomborán organista de esta Santa Iglesia en que hace renuncia de la plaza que obtiene por estar para pasar a los reinos de Castilla y habiéndola oído se admitió [...]”; Bomborán fue contratado inicialmente por la Catedral de Puebla en 1703 en sustitución de Francisco Vidales; véase Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, 119-20.

resolver personalmente un litigio por la propiedad de ciertos trigales; con el tiempo cumplido y sin sentencia en firme, Palomino escribió al Cabildo en 1760 indicando que permanecería en España y que quedaba muy agradecido por los favores recibidos de la Catedral³²¹. Ese mismo año fue contratado Juan Fernández García, músico procedente de la Colegiata de Antequera (Málaga); Fernández García sirvió doce años en México y en 1772 pidió permiso al Cabildo para regresar a la Península por la muerte de un tío en Cózar (Ciudad Real). La licencia le fue concedida con la renta incluida, quizá debido a que su esposa era sobrina del Obispo de Oaxaca, Tomás Montaña³²².

Varios músicos europeos enfermaron gravemente nada más llegar a México por razones climáticas y de salubridad; la humedad del suelo –la ciudad de México se ubicaba en una antigua laguna desecada–, la acumulación de basuras y la salitre de los contornos que convertía el agua en no potable desataron las epidemias, especialmente entre los peninsulares, no habituados a las nuevas condiciones de la ciudad. El cronista Agustín de Ventacurt presenta un catálogo de estas epidemias en su *Tratado de la ciudad de México y las grandezas que la ilustran*:

[...] por los meses de abril y mayo, si hace calor por falta de aguas hay erisipelas, esquilencias, sarampión, viruelas [...] que en lloviendo dos aguaceros grandes cesan los achaques, porque si el agua es poca levanta más vapores. A la mudanza del tiempo hay destilaciones catarrales, tabardillos, calenturas podridas y fiebres malignas que en otoño son difíciles de curar [...] La general enfermedad son disenterías, diarreas, que llaman seguidillas, que han muerto a muchos [...]³²³

Para poner remedio a estas afecciones sólo había una solución: salir de la ciudad y “mudar temperamento y ejercicio”. La sección de correspondencia de la Catedral de México contiene decenas de informes médicos requeridos por los pacientes para su presentación al Cabildo y la obtención del permiso por enfermedad o patitur. Francisco Todini padecía parálisis y le recomendaron tomar unos baños termales, mientras que

³²¹ ACCMM, AC-43, fol. 207r, 7-IV-1758; y AC-44, fol. 262v, 23-XII-1760.

³²² ACCMM, AC-44, fol. 219v-220r, 16-X-1760; AC-51, fol. 233r, 24-IX-1772; y fol. 234r, 30-VII-1772; véase también Díez Mohedo, *La capilla de música de la iglesia colegial de Antequera*, 161.

³²³ Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento*, 19.

Tollis de la Roca sufrió durante cuatro años fuertes dolores de estómago que, en sus propias palabras, “me han puesto a los últimos [días]”; el mismo tipo de padecimiento llevó a Nicolás Monte a sufrir “una casi continua diarrea que así habiéndole asistido con varios remedios no ha podido corregirse y siendo el único mudar de temperamento”³²⁴. A veces las dolencias no eran físicas, sino mentales; el portugués Dutra Andrade padecía, según su médico, “enfermedades crónica y afecto hipocondríaco, melancolía y falta de sueño por lo que necesita de curación prolija y de varios aires”³²⁵.

En algunos casos, ni siquiera la mudanza de temperamento y el viaje a otra región podía remediar la afección, no quedando otro remedio que el regreso a la Península. Así, el sochantre Bartolomé Vicente Losada, llegado a Nueva España en octubre de 1791, solicitó regresar a la Península medio año después, acompañando su solicitud de tres informes médicos que así lo aconsejaban por los “notorios quebrantos de su salud”³²⁶. Otro de los músicos que llegó a México con el sochantre, el tenor Manuel Pastrana, enfermó gravemente a su llegada a Nueva España. Pese a que el Cabildo le concedió la licencia de vivir en Tacubaya, una villa a las afueras de la ciudad, Pastrana no acababa de restituirse, por lo que solicitó al Cabildo que le permitiese regresar a España “donde acaso los aires patrios puedan corregir los malos humores que dominan y a mi naturaleza aún parece me acarrearán la muerte”. El informe médico sobre Pastrana no deja lugar a dudas sobre su gravedad³²⁷. El Cabildo también solía conceder permisos de regreso a la Península a aquellos ministros jubilados que habían desempeñado satisfactoriamente su trabajo y que así lo deseaban. A Antonio Juanas le fue concedida en 1815 una merecida jubilación para que pudiera regresar a España tras veinticuatro años de servicios continuos³²⁸. En otros casos el regreso a la Península estuvo motivado por la búsqueda de un empleo; así, el cantor

³²⁴ ACCMM, AC-36, fol. 38v, 8-II-1742; Correspondencia, Caja 24, Expediente 2, sf.; y AC-53, fol. 82v, 8-X-1776.

³²⁵ ACCMM, AC-38, fols. 130r-v, 14-X-1746.

³²⁶ ACCMM, AC-57, fol. 259v-260v, 22-V-1792. Vicente Losada recaló en la Catedral de Oviedo, donde sirvió como sochantre entre 1794-97; véase Quintanal, *La música en la Catedral de Oviedo*, 307.

³²⁷ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 3, sf. (1796). El informe médico sobre Pastrana aparece en Correspondencia, Caja 24, Expediente 5, 6-VIII-1796 (APÉNDICE 1, D93).

³²⁸ Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, 160.

José Ángel Pabón solicitó al Cabildo que le diese testimonio de los 28 años de servicios prestados en la Catedral de México para “las pretensiones en Madrid”³²⁹.

Lo más normal era que, cuando un músico solicitaba regresar a la Península, no regresase a México, pese a las promesas de hacerlo. No obstante, hubo excepciones que dieron lugar a una suerte de corriente de contra reemigración, esto es, de regreso a México por segunda vez. Así, el sochantre Francisco de Atienza Pineda se despidió de la Catedral de México en 1696 “por haberse ido a los reinos de España”; en 1703 reaparece en la documentación de la Catedral³³⁰. El cantor Agustín de Leiva fue contratado por la Catedral en 1673; tras unos quince años de servicio, Leiva regresó a España sin la licencia del Cabildo. En un memorial de principios de 1690, un arrepentido Leiva pide perdón al Cabildo y solicita readmisión, pues “siendo como era preciso el hacer viaje a España a distintos negocios en especial a algunos de mi conciencia cometí el hierro que tengo confesado”; algunos de estos “negocios” pudieran estar relacionados con la muerte de su mujer, acaecida en 1684³³¹.

Más excepcional resultan todavía los viajes alternativos de ida y vuelta, es decir, la marcha a México y el regreso a la Península en dos ocasiones. La primera referencia a Bartolomé Íñiguez de Mandojana en Nueva España data de finales de 1615, cuando fue admitido como contralto en la Catedral de Puebla³³². Tres meses después, solicitó ser aceptado en la capilla de México. El Cabildo entonces le asignó el mismo salario que ganaba en Puebla (200 pesos); ante su falta de respuesta, los canónigos mandaron a Rodríguez de Mata que le escribiese, notificándole que le mejoraban la oferta, con lo que finalmente aceptó. En 1619 Íñiguez de Mandojana solicita licencia para regresar a Castilla y el Cabildo se la concede³³³. Una vez en la Península, Íñiguez de Mandojana regresó a México; la licencia de embarque de este segundo viaje, fechada en 1622, nos permite conocer algunos detalles biográficos del músico, por ejemplo, que era un

³²⁹ ACCMM, AC-41, fol. 258v-259r, 24-III-1753.

³³⁰ ACCMM, AC-24, fol. 154v, 4-V-1696. En 1703, Atienza Pineda pidió ser readmitido en la capilla; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 27-II-1703.

³³¹ ACCMM, AC-18, fol. 372r-v, 2-II-1673; y Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 18-I-1690; la muerte de la mujer de Leiva aparece en AC-22, fol. 34v-35r, 14-III-1684.

³³² Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists [Part II]”, 32. El nombramiento data de 20-XI-1615.

³³³ ACCMM, AC-6, fol. 102v, 10-V-1619.

presbítero natural de Guereña (Álava), que había nacido alrededor de 1582 y que pasó al Nuevo Mundo junto con dos sobrinos suyos de buena voz, Pedro y Miguel, de 11 y 16 años respectivamente, a los que espera emplear en la Catedral de México como cantores³³⁴. Las Actas Capitulares no registran la llegada de Íñiguez de Mandojana hasta 1624, ya que un año antes había pasado por la Catedral de Lima. De nuevo en México, y tan sólo un año después de su llegada, Íñiguez de Mandojana eleva una petición al Cabildo en la que sorprendentemente se despide y solicita una ayuda de costa para regresar por segunda vez “a los reinos de Castilla”. Puesto que no he localizado más referencias a él ni en México ni en Puebla, deduzco que efectivamente volvió a la Península³³⁵.

El bajonero Juan Marsán de Isasi describió un itinerario similar al de Íñiguez de Mandojana. Marsán de Isasi fue contratado por la Catedral de México en enero de 1688 y a los seis meses, pidió licencia al Cabildo para volver a España con el compromiso de regresar a México; en marzo de 1693, Marsán de Isasi se encontraba de vuelta pero tres años después solicitó otra licencia para volver a España. En esta ocasión parece que no se le concedió permiso, pues en 1700 volvió a solicitarlo para traer a su esposa; finalmente, en 1712 regresó a España, donde todavía lo esperaba su mujer³³⁶.

La reemigración de los músicos tuvo importantes consecuencias musicales a ambos lados del Atlántico. Así, cuando Antonio Palomino regresó a la Península en 1758 el Cabildo le encargó que comprase en Madrid una serie de instrumentos “por los precios más acomodados que pudiere [...] procurando que sean fabricados por los más hábiles artífices y a mejor calidad que se puedan encontrar”³³⁷. Una vez comprados, Palomino remitiría los instrumentos a Cádiz, desde donde la viuda de Díaz de Guitián los enviaría a la Catedral; el listado incluía veinticuatro instrumentos de cuerda, viento percusión, entre ellos “seis violines de Gallani el napolitano o de otro mejor

³³⁴ AGI, Contratación, 5385, N.19, fol. 6v, 17-V-1622.

³³⁵ Véase Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 2:336; ACCMM, AC-7, fol. 313v, 12-III-1624; y AC-7, fol. 372r, 16-V-1625.

³³⁶ ACCMM, AC-22, fol. 282r, 7-I-1688; fol. 304r, 4-VI-1688; Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 14-II-1693 y junio de 1697; AC-25, fol. 171v, 1-IV-1700; y AC-27, fol. 221r, 5-XII-1712.

³³⁷ ACCMM, AC-43, fol. 298v-299r, 13-II-1759.

fabricante”³³⁸. No era necesario que Palomino tuviese todos los instrumentos juntos para enviarlos, sino que conforme los fuese comprando se le dijo que los fuera enviando “bien encajonados con todo el resguardo conveniente para que no parezcan avena ni detrimento su navegación y transporte a esta ciudad”³³⁹.

Considerando asimismo la gran dificultad que había para hacer venir a los músicos españoles a México y las dotes persuasivas de Palomino, desenvuelto hijo de una comediante, se acordó que en ese mismo viaje se hiciese a Palomino un segundo encargo: la búsqueda de algunos cantores para la Catedral. El Cabildo confiaba plenamente en Palomino, quien

por sí solo los podía inquietar y mover [a los músicos españoles] que pasasen a las Indias para que viniendo ellos voluntariamente aquí se les recibiese y les asignasen las rentas que correspondiesen a su habilidad, siendo en esto el dicho Palomino un enganchador como los de regimientos para atraer soldados [...]”³⁴⁰

Es probable que alguno de los músicos procedentes de la Corte y presentados en México en la década de 1760 como Manuel de la Carrera o Francisco Martínez fuesen instados por Palomino a pasar a México. En 1761, el violinista Laneri regresaba a España y se ofrecía al Cabildo por “si tuviese algunos encargos u órdenes en que emplearle se los confiera para su puntual observancia”. Desconocemos si en esta ocasión el Cabildo le encomendó alguna misión, relacionada con el envío de partituras musicales o instrumentos y la contratación de músicos³⁴¹.

³³⁸ El listado se completaba con: dos violas del mismo Gallani, dos oboes cortos y dos largos, dos flautas traveseras con sus piezas de alzar y bajar, dos flautas dulces con dos octavinos, dos fagotes largos por BfaBmi, dos órganos portátiles napolitanos o de otra parte donde se fabriquen bien de ocho ó nueve registros teniendo no más que la caja, dos clarines octavinos, un par de timbales y dos trompas.

³³⁹ Los instrumentos ya estaban comprados a mediados de agosto de 1760, probablemente en Madrid, y fueron enviados a Cádiz en ese mismo mes; desde allí se remitieron a México en el cajón 115 del navío La Begoña (dos trompas, dos clarines, dos violines del granadino, tres oboes, tres fagotes, dos timbales, veinte cañas de oboe, dos flautas traveseras, dos flautas dulces y dos octavinos). El resto de los instrumentos (cuatro violines de Granadino, dos violas y dos órganos portátiles) no llegaron a México hasta después; véase ACCMM, AC-44, fol. 211v-212r, 15-IX-1760; fol. 262r, 23-XII-1760; y Correspondencia, Caja 2, Expediente 7, 27-X-1769.

³⁴⁰ ACCMM, AC-43, fol. 258r, 22-IX-1758. Una vez los músicos estuviesen seleccionados por Palomino, los mandaría a la viuda de Fernández Molinillo, quien les daría algún dinero para el viaje a México.

³⁴¹ ACCMM, AC-3, fol. 3r, 3-III-1761.

3. La movilidad a pequeña escala: la circulación interinstitucional de músicos en el virreinato novohispano

Junto a la emigración a gran escala y como complemento a ésta, que incluye a todos los músicos procedentes directamente de Europa y embarcados a México desde puertos españoles, puede hablarse, en el caso de las catedrales virreinales, de otra movilidad a pequeña escala, que comprendía a los músicos ya activos en territorio americano³⁴². La realización de un estudio de estas características se topa con varios problemas. El primero deriva del incompleto conocimiento de muchas catedrales hispanoamericanas durante el período virreinal; esta situación impide detectar con claridad corrientes circulatorias y, consiguientemente, establecer los circuitos de promoción y la jerarquía entre las diferentes catedrales; de ahí que, con frecuencia, únicamente pueda hablarse de movimientos de músicos y no de corrientes o tendencias. Así, no es posible, por el momento, presentar un panorama completo de la circulación de los músicos dentro del virreinato, siendo realmente complicado ir más allá de la mera constatación de la existencia del fenómeno. Pese a que el trabajo documental realizado en la Catedral de México ha arrojado interesante información en este sentido, esta institución no es más que una pieza dentro de un engranaje más amplio, y su estudio aislado no permite obtener una visión en perspectiva. Además, no todos los músicos que fueron contratados en la Catedral de México indican su origen ni su destino, lo que dificulta tener una visión panorámica de la movilidad en sus distintos niveles y modalidades. Por tanto, lo que aquí se presenta sólo constituye un primer esbozo que futuros trabajos irán completando.

Dentro de esta movilidad americana que hemos dado en denominar –con las salvedades señaladas– pequeña escala es posible distinguir, al menos, otros tres subtipos de movilidad de los músicos en función de su ámbito geográfico: una movilidad intervirreinal (entre virreinos), una movilidad interregional (dentro de regiones en un mismo virreinato) y una movilidad local (dentro de una misma ciudad). A continuación, presentaré algunas conclusiones tras estudiar los movimientos migratorios entre la Catedral de México y otras instituciones americanas.

³⁴² Empleo la expresión “pequeña escala” por oposición a la “gran escala” que supone el viaje trasatlántico. Su sentido, por tanto, es relativo, ya que las distancias que los músicos podían recorrer en Hispanoamérica podían ser enormes.

En la primera sección de este Capítulo se indicaron algunas de las particularidades de la organización geográfica del Virreinato novohispano, y que podrían extrapolarse a la estructuración del espacio americano: la enorme distancia entre los centros urbanos. Como tendencia general, esta mayor separación entre los centros urbanos provocó una movilidad menor de los músicos, sobre todo si lo comparamos con los niveles de los flujos migratorios de la Península Ibérica³⁴³.

Otro factor que pudo tener una incidencia directa en la movilidad de los músicos, al menos en el caso de los músicos peninsulares, fue su desarraigo y su traslado a una tierra desconocida, si bien no es posible cuantificar su impacto ni en qué dirección. En algunos casos quizá aumentase la tendencia al inmovilismo y en otros la combatiese. El acercamiento de un músico a su lugar de origen aparece como factor determinante en la movilidad de los músicos dentro de la Península Ibérica; existen varios ejemplos de músicos que renunciaron a plazas muy atractivas y se trasladaron a otras de menor categoría con tal de acercarse a su tierra³⁴⁴. Para un músico peninsular que se trasladase a Nueva España en solitario no existía tal opción, y sus movimientos obedecen, en principio, únicamente a los aspectos profesionales y retributivos. No obstante, también es posible darle la vuelta a la argumentación y pensar que, justamente por no tener ninguna vinculación afectiva en ningún territorio, el músico podría desplazarse con mayor libertad que en la propia Península.

En comparación con otras catedrales hispanoamericanas, la Catedral de México mantuvo unos altos niveles de circulación debido, en parte, al poder de atracción como capital y su localización en el punto de confluencia de las rutas comerciales que vertebraban el norte de América³⁴⁵. Aunque la promoción interna de los colegiales

³⁴³ Véase la sección 1.2 de este Capítulo.

³⁴⁴ Uno de los casos más sorprendentes es el de Andrés de Villalar, vinculado durante toda su vida a su Zamora natal. Siendo maestro de capilla en Córdoba en 1566, pidió un permiso para ir a su tierra y nunca regresó; posteriormente abandonó el magisterio de Santiago de Compostela en 1581 y rehusó dos buenos magisterios de la época como eran los de Palencia y León para trasladarse a Zamora, donde murió como maestro de la catedral; véase Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas*, 389-90, nota 34; y López-Calo, "Villalar, Andrés de", *DMEH*, 10:911-12. Con una gran visión de futuro, Guerrero abandonó el magisterio de capilla en la Catedral de Jaén para servir como cantor en la capilla de su Sevilla natal, perdiendo su condición de racionero y pasando a ser un simple asalariado; sin embargo, con el tiempo salió ganando en el cambio; véase Suárez-Pajares, "Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero", 155.

³⁴⁵ Durante el siglo XVII, la Catedral de Cuzco no contrató a músicos procedentes de otras instituciones, una situación que puede extrapolarse a las siguientes centurias; esta falta de atracción hizo descender los

infantes nativos de México fue muy destacada y muchos de ellos sirvieron de por vida en la Catedral de México, un continuado trasiego de músicos procedentes de otras instituciones novohispanas se mantuvo de forma constante durante los siglos XVI al XVIII, haciendo de la capilla catedralicia una mezcla de localismo y cosmopolitismo. En cualquier caso, resulta evidente que la movilidad de los músicos de la Catedral de México estuvo determinada por factores que no están presentes en la Península Ibérica, lo que hace que el fenómeno adquiera algunas variantes de interés con respecto a los modelos conocidos.

3.1. Movilidad intervirreinal

Hasta donde he podido estudiar, la movilidad entre los dos grandes virreinos fue escasa, quizá debido a que la propia Corona limitó de forma consciente los contactos entre las colonias americanas, prohibiendo, por ejemplo, el comercio entre México y Lima en 1604 para así crear una mayor dependencia con respecto a la metrópoli³⁴⁶. Estos condicionantes de tipo mercantil afectaron a las comunicaciones y, por ende, al trasiego de músicos, siendo más factible que un músico procediese de la Península Ibérica antes que de los más cercanos virreinos del Perú, Nueva Granada o las Islas Filipinas.

La tendencia generalizada era que los músicos se moviesen dentro de un mismo Virreinato; así, las carreras de Hernando Franco al norte en Nueva España (Santo Domingo, Santiago de Cuba, Guatemala y México) y Gutierre Fernández Hidalgo al sur en el Virreinato del Perú (Bogotá, Quito, Lima, Cuzco y La Plata) pueden considerarse prototípicas³⁴⁷. Sin embargo, no faltan las excepciones a la regla; Pedro Bermúdez llegó a Puebla (Nueva España) procedente de la Catedral de Cuzco (Virreinato del Perú) tras un paso por Guatemala, mientras que Juan de Araujo llegó la Catedral de La Plata (Virreinato del Perú) tras un pasó por las catedrales de Lima y Panamá, esta última al

niveles de movilidad y favoreció el desarrollo de los músicos locales; véase Baker, *Music and Musicians in colonial Cuzco*, 62-64.

³⁴⁶ AAVV, *Historia General de México*, 289.

³⁴⁷ Véase Gembero Ustárroz, “El compositor español Hernando Franco (1532-85) antes de su llegada a México: trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala”, *LAMR*, 26/2 (2005), 267-311. La carrera de Fernández Hidalgo, natural de Talavera de la Reina (Toledo), puede seguirse a través de sus extensas informaciones de *oficio y parte*; véase AGI, Charcas, 80, N.12, 1597-1613.

sur de Nueva España³⁴⁸. Sólo la creación de dos nuevos virreinos desgajados del antiguo Virreinato del Perú (al norte el de Nueva Granada con capital en Bogotá, en 1717, y al sur el de La Plata con capital en Buenos Aires, 1776) incrementó los movimientos intervirreinales en los territorios del antiguo virreinato peruano; diversos músicos activos a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX sirvieron sucesivamente en las catedrales de Lima (Virreinato del Perú) y Santiago de Chile (Virreinato de La Plata)³⁴⁹.

Los movimientos de entrada y salida de la Catedral de México reproducen, a pequeña escala, el esquema comentado. De hecho, no he localizado ningún caso de músico que proviniese de otro virreinato que no fuese en el novohispano y tan sólo he podido localizar un caso de promoción a instituciones fuera de Nueva España: el ministril Gaspar Maldonado se marchó al Virreinato del Perú en 1596³⁵⁰ y el sochantre Manuel Verón Galindo renunció a su plaza en la Catedral en 1759 con el objeto de trasladarse a Lima, donde había un rico familiar que quería instituirle por heredero; cuando llegó a la capital peruana, su pariente había fallecido, y Verón se vio obligado a regresar a México, donde solicitó su readmisión en 1767. Los casos del seise Juan de Cisneros quien viajó a Guatemala acompañando al obispo en 1723, y los infantes Miguel y José Ramírez, que se trasladaron a las Islas Filipinas en 1722 con el Arzobispo electo de Manila confirman que los movimientos de larga distancia parecen estar vinculados más al acompañamiento de autoridades o a factores estrictamente personales que a la integración efectiva de esos centros dentro de los circuitos de movilidad³⁵¹.

3.2. Movilidad interregional

Como se ha comentado, lo más frecuente es que los movimientos de los músicos catedralicios estuviesen circunscritos a los límites territoriales de un virreinato. Sin

³⁴⁸ Véase Snow, “Bermúdez, Pedro”, *DMEH*, 2:394; y García Muñoz, “Araujo, Juan de”, *DMEH*, 1:569-74.

³⁴⁹ Ese fue el caso del catalán José de Campderrós, que ejerció como maestro de capilla en las catedrales de Lima y Santiago de Chile; véase Claro Valdés, “Campderrós, José de”, *DMEH*, 2:971-74. Para otros ejemplos, véase Vera Aguilera, “A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial”, 14-26.

³⁵⁰ ACCMM, AC-4, fol. 148r-v, 23-I-1596 (APÉNDICE 1, D12).

³⁵¹ ACCMM, AC-30, fol. 19r, 31-III-1722; fol. 145v, 1-X-1723; y AC-48, fols. 84r-v, 16-I-1767.

embargo, incluso dentro de éste la movilidad parece orientarse por regiones, dada la lejanía geográfica de algunas catedrales dentro del virreinato. Salvo Puebla, separada por la ciudad de México con apenas 125 kilómetros, y Valladolid (hoy Morelia), con 300, el resto de catedrales novohispanas quedaban a una distancia considerable: por el norte Guadalajara distaba a 550, Durango a unos 700, Monterrey a casi 1000 y Arizpe (hoy Nogales) a más de 2000. Por el sur, las distancias no eran menores; con la excepción de Oaxaca, alejada de México unos respetables 450 kilómetros, el resto de catedrales novohispanas resultaban prácticamente inaccesibles no sólo por su lejanía geográfica, sino también por sus difíciles caminos: San Cristóbal de las Casas distaba desde la capital virreinal 1100 kilómetros y Mérida 1300.

Un repaso a la entrada y salida de los músicos procedentes de otras catedrales novohispanas resulta curiosamente proporcional a la cercanía o lejanía geográfica de la institución, factor determinante en la movilidad de los músicos. De unos aproximadamente 120 movimientos documentados de músicos entre catedrales novohispanas durante los siglos XVI al XVIII, un 50 % de ellos tenían origen o destino en la Catedral de Puebla, un 25 % en la de Valladolid y el 25 % restante se lo repartían Guadalajara (15 %) y Oaxaca (10%). Aunque no es frecuente, algunos músicos sirvieron en varias de ellas, siguiendo un proceso escalonado de promoción: José de Araujo sirvió como tenor en México desde 1613 y en Puebla desde 1616-17 hasta que consiguió el magisterio de capilla en Oaxaca, que sirvió hasta 1624, cuando pasó con el mismo puesto a Valladolid³⁵². No he documentado relaciones efectivas a nivel musical con el resto de catedrales del virreinato novohispano a excepción de la Catedral de Durango, a donde se marcharon para servir como maestro de capilla Alonso Asensio y como sochantre José Pueyes, y de donde procedía otro sochantre, José María de Vargas Machuca, que no fue admitido³⁵³.

³⁵² ACCMM, AC-5, fol. 339v, 5-XI-1613; Stevenson, "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]", 32; y Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 136, nota 128.

³⁵³ Véase Davies, *The Italianized Frontier*, 1:122-25; ACCMM, AC-42, fol. 127r, 19-11-1754; y AC-45, fol. 195r, 29-III-1762. Pueyes era natural de Durango y como pretexto para pasar a su tierra puso la muerte de su madre; sin embargo, el cabildo mexicano estaba informado de que el apoderado de Durango lo había contratado como sochantre de aquella Catedral; Vargas Machuca era natural de Guadalajara y también trabajó en la Colegiata de Guadalupe de México.

Considerando el movimiento de entrada y salida, parece que durante el período virreinal la Catedral de México actuó más como un centro receptor que importador de músicos; más de dos tercios de los movimientos son de ingreso, mientras que el tercio restante es de salida. Probablemente esta conclusión provisional sea matizada una vez que se tenga un mejor conocimiento de otras catedrales, ya que muchos músicos se despidieron sin conocerse su destino, que sólo es señalado en la documentación de forma ocasional. Otro aspecto significativo es que, salvo excepciones, los músicos que llegaron a la Catedral de México procedentes de otras catedrales novohispanas ocuparon plazas de la misma categoría que desempeñaban en sus lugares de origen, mientras que los que salen de la misma hacia otros destinos lo hacen –aunque también hay excepciones– para ocupar plazas de rango superior; así, el cantor Fabián Gutiérrez abandonó la Catedral de México para trasladarse a Valladolid como maestro de capilla o a José Pérez de Guzmán, quien ganó las oposiciones de maestro de Oaxaca en 1708³⁵⁴.

Las causas que llevaban a los músicos a cambiar de destino eran muy distintas e incluyen desde las económicas a las profesionales, pasando por las estrictamente personales o de conveniencia. El cantor Francisco Ruiz Osorio se trasladó a Puebla en 1623 porque le daban 150 pesos más de salario, mientras que el tenor Agustín de Leiva, que servía en Valladolid, llegó a México por invitación personal del maestro de capilla López Capillas en 1673. Tanto el maestro de capilla Manuel de Sumaya como el infante José de Haro y el violinista Mario Gabriel Córdoba abandonaron sus puestos en México para trasladarse a otros lugares en compañía de sus patronos, el obispo electo Oaxaca Tomás Montaña (como capellán personal), el obispo electo de Valladolid (como paje) y el Conde de San Mateo de Valparaíso (como criado) respectivamente³⁵⁵.

Por razones de cercanía, la Catedral de México mantuvo a lo largo de todo el período virreinal intensas relaciones musicales con la de Puebla, que se materializaron

³⁵⁴ Tanto Gutiérrez como Pérez de Guzmán se formaron en la Catedral de México; Gutiérrez fue recibido en 1575; después se despidió con destino a la Catedral de Valladolid, desde donde pasó, en 1594, con el mismo cargo de maestro a la Catedral de Guadalajara, fue readmitido en México en 1596, pero desaparece en 1600; véase ACCMM, AC-2, fol. 303v, 11-I-1575; AC-4, fol. 156v, 10-V-1596; y Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 17-II-1708.

³⁵⁵ ACCMM, AC-30, fol. 184v, 2-V-1724; AC-26, fol. 156r, 17-II-1708; AC-45, fol. 131v, 27-XI-1761; Correspondencia, Caja 1, Expediente 8, 7-II-1673; Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, 32; y, del mismo autor, “La música en la Catedral de México: 1600-1750”, 29. Sumaya permaneció en Oaxaca hasta su muerte, mientras que Córdoba regresó a México cuatro años después, en 1765.

no sólo en un productivo intercambio de músicos, sino también de repertorios. La catedral poblana prácticamente monopolizó estas relaciones, siendo, con mucha diferencia, la ciudad que aportó no sólo un mayor número de músicos a la Catedral de México, sino también los de más categoría profesional, entre ellos tres maestros de capilla (Victoria, López Capillas y Salazar), tres organistas (Rodríguez de Mesa, Juan Baptista del Águila, Mariano Cataño) y dos sochantres (Juan García, Vicente Gómez)³⁵⁶. La catedral poblana tenía muy buenos músicos y en varias ocasiones el cabildo mexicano trató sin éxito de hacer venir a México músicos de Puebla, como ocurrió en 1615 con el organista Juan de Ocampo y en 1741 con el sochantre Mariano González³⁵⁷. Un síntoma evidente del intercambio permanente de músicos entre ambas capillas lo constituye el hecho de que músicos activos en una y otra catedral concurrían casi sistemáticamente a las oposiciones convocadas en México y viceversa³⁵⁸, y que varios de ellos articularon su carrera musical en una sucesión continuada de puestos en ambas catedrales, describiendo movimientos zigzagueantes con finales en Puebla (Francisco de Olivera o José de la Peña, apodado ‘Delfín’) o en México (Nicolás Griñón)³⁵⁹.

Un aspecto reseñable de los músicos poblanos que llegaron a México en el primer tercio del siglo XVII es su inestabilidad. Durante ese período, varios de los músicos que llegaron de Puebla retornaron a esa ciudad tras una estancia muy corta en

³⁵⁶ Esta cifra aumentará con seguridad una vez que se haya realizado un trabajo sistemático de Actas Capitulares de la Catedral de Puebla durante el siglo XVIII. La Catedral de Puebla también dio maestros de capilla a otras catedrales novohispanas; tres de los maestros de capilla del siglo XVII de la Catedral de Valladolid procedían de Puebla (Frutos del Castillo, Diego Suárez y Antonio Mora); véase Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 136, nota 128; y Stevenson, *Christmas music from Baroque Mexico*, 45 y 51.

³⁵⁷ Véase ACCMM, AC-5, fol. 409r, 13-X-1615; y AC-35, fol. 273v, 27-VI-1741. Ninguna otra catedral novohispana aportó maestros de capilla a la de México.

³⁵⁸ Sobre la concurrencia de músicos poblanos a las oposiciones celebradas en México, véase la sección 3 del Capítulo I.

³⁵⁹ La trayectoria de Olivera fue la siguiente: Puebla-1608, México-1609, Puebla-1610, México-1614, Puebla-1619. La del ‘Delfín’ se esquematiza así: México-1635, Puebla-antes 1651, México-1654, Puebla-1661. El itinerario del contralto y arpista fue similar, con la diferencia de que al final regresó a México: México-1640, Puebla-1642, México-1651, Puebla-1652, México-1667; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 6-XI-1609; AC-5, fol. 355v, 29-IV-1614; AC-9, fol. 36r, fols. 132r-v, fol. 136v, fol. 265v, fol. 266r; AC-12, fol. 93v, fol. 144r; AC-13, fols. 115r-v; AC-14, fol. 42r, AC-15, fols. 69v-70r; Correspondencia, Caja 1, Expediente 8; ACCMM, AC-10, fol. 24r; fol. 174r, fol. 198r; Correspondencia, Caja 23, Expediente 1; AC-11, fol. 114r, fol. 138v, fol. 199v; AC-16, fols. 468v-469r, fol. 478r; y Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, 31.

México, síntoma de la mayor atracción ejercida por la catedral poblana en esa época; de otros procedentes de Puebla que se despidieron en las mismas circunstancias desconocemos su destino, pero es muy probable que también regresasen a su lugar de origen. Las causas de este comportamiento hay que buscarlas, entre otros factores, a los económicos; en la primera mitad del siglo XVII la ciudad de México fue arrasada por varias inundaciones que anegaron completamente la Catedral (en especial en 1629) por lo que hubo que reconstituirla; este gasto extraordinario provocó una quiebra de la fábrica catedralicia, con la consiguiente rebaja de salarios para unos músicos y suspensión de los mismos para otros³⁶⁰. En esos mismos momentos, la Catedral de Puebla disponía de una saneada economía y unas prebendas que doblaban en valor a las de México³⁶¹.

Entre otros ejemplos del movimiento descrito aparecen los ministriles Antonio y Alonso Baptista, quienes apanas sirvieron en México durante un año³⁶². Desconocemos el destino de otros músicos con el mismo origen y con un efímero paso por México, como los cantores Mateo Marín, Blas Rodríguez de Celada y Bernardo Meléndez³⁶³; otros músicos como el arpista Hernando López Calderón o el sacabuche Domingo Pereira sirvieron algún tiempo más, pero acabaron despidiéndose antes o después³⁶⁴; la

³⁶⁰ En tan sólo cuatro años, hubo tres rebajas consecutivas de salarios. La primera el 3 de octubre de 1625 y llevó aparejado el despido de ocho músicos –después readmitidos– y la rebaja de salarios de otros siete. La segunda rebaja, de 28 de abril de 1626, implicó un nuevo recorte a prácticamente todos los miembros de la capilla; tras estas dos rebajas, la fábrica catedralicia redujo el gasto destinado a música en más del cincuenta por ciento (esto es, más de 3000 pesos de diferencia entre 1623 y 1626). La tercera rebaja tuvo lugar en 1629; véase ACCMM, AC-7, fol. 385v-386r, 3-X-1625; AC-8, fols. 24r-25r, 18-IV-1626; y fol. 241r, 2-VIII-1629.

³⁶¹ En el primer cuarto del siglo XVII una canonjía importaba 2800 pesos en Puebla, una ración completa 2000 y una media razón 1600; en la Catedral de México, estos valores no llegaban ni a la mitad: una canonjía valía 1700 pesos, una ración 1000 y una media 600; véase Vázquez de Espinosa, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, 1:414.

³⁶² Los Baptista sirvieron en la Catedral de Puebla entre 1607 y 1611; este último año fueron despedidos y contratados por la Catedral de México, si bien regresaron a Puebla al año siguiente, en 1612; véase ACCMM, AC-5, fol. 227r, 15-III-1611; fol. 245r, 30-VIII-1611; y Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, 32.

³⁶³ El tiple Marín llegó a México en noviembre de 1609, Rodríguez de Celada en 1619 y Meléndez en 1619; ACCMM, AC-5, fol. 165v, 3-XI-1609; AC-6, fol. 130v, 25-VI-1619; y AC-22, fol. 64r-v, 26-V-1684, no existiendo más noticias en México que la de su contratación. Sobre la estancia en Puebla de estos músicos, anterior a su llegada a México, véase Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, 31, 32; el origen poblano de Meléndez aparece en su propia solicitud.

³⁶⁴ López Calderón servía en la Catedral de Puebla desde, al menos, 1634; fue contratado en la Catedral de México en 1654, donde sirvió hasta que en 1658 se le concedió un permiso por enfermedad y no regresó; Pereira servía en Puebla desde 1641, y llegó a México en 1651, despidiéndose diez años después;

hipótesis más probable es que estos músicos regresasen a Puebla. Como siempre, hubo excepciones, y algunos músicos procedentes de Puebla permanecieron en México durante varios años, como ocurrió con Francisco Cairós, quien había ejercido como maestro en Puebla hasta 1603; lo mismo hicieron Luis Barreto y Juan Muñoz quienes, formados en la Catedral de México y tras un período de actividad en Puebla, decidieron regresar al lugar donde se habían criado³⁶⁵.

Este mayor poder de atracción de la Catedral de Puebla viene corroborado por otros datos. El primero de ellos estriba en que músicos que llevaban varios años de servicio en la Catedral de México abandonaron su puesto y pasaron a la de Puebla, donde les ofrecían mejores partidos; ese fue el caso del sacabuche Gerónimo del Río (activo en México entre 1613 y 1616), el ministril Fernando Baptista y el tenor Francisco Ruiz Osorio (ambos 1616-1623), el bajón Simón Martínez (1622-1632) o el organista Francisco Vidales (1649-1656)³⁶⁶. El segundo indicativo del poderío de la fábrica poblana y su falta de “complejos” ante la sede metropolitana se dio cuando el Cabildo de Puebla trató de contratar a cuatro figuras de máxima responsabilidad en la capilla de México, los sochantres Agustín de Navas y Bartolomé Franco, el maestro de capilla Juan Hernández y el organista Pérez Ximeno, ofreciéndoles salarios que la catedral metropolitana no podía pagar; esta operación hubiese descabezado la capilla mexicana, al privarla de sus máximas autoridades³⁶⁷. Por tanto, y pese a no ser una sede

véase ACCMM, AC-12, fol. 137v, 4-XII-1654; Correspondencia, Caja 1, Expediente 8, 26-XI-1658; AC-11, fol. 45r, 2-VI-1651; AC-14, fol. 43r-v, 28-IX-1661; y Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, 67-68.

³⁶⁵ Cairós llegó a México en 1607 y seguía en activo en 1619; Barreto estuvo en Puebla entre 1625 y 1628 pero regresó a México, donde seguía activo en 1636; Muñoz llegó a México procedente de Puebla en 1651, sirviendo hasta, al menos, 1653; véase ACCMM, AC-5, fol. 43r, 27-IV-1607; AC-6, fol. 176v, 17-XII-1619; AC-8, fol. 205v, 12-XII-1628; AC-9, fol. 151v, 15-IV-1636; AC-11, fol. 45r, 2-VI-1651; fol. 293r, 11-VII-1653; y Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, 30, 32.

³⁶⁶ ACCMM, AC-5, fol. 343r-343v, 26-XI-1613; AC-6, fol. 123v, 18-VI-1619; fol. 173v, 10-XII-1619; AC-7, fol. 222r-v, 30-VIII-1622; Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 26-IX-1649; y Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, 33, 66, 71, 119.

³⁶⁷ No obstante, los cuatro músicos decidieron permanecer en la Catedral de México por fidelidad a la institución; véase la sección anterior de este Capítulo para más detalles. Para los casos de Franco y Navas, véase ACCMM, AC-3, fol. 122r, 11-VII-1581; y Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, 34. Para los casos de Hernández y Pérez Ximeno, véase la sección anterior de este Capítulo.

diocesana, la Catedral de Puebla compitió durante este período en condiciones de igualdad –y, por momentos, de superioridad– con la Catedral de México.

La tendencia comentada parece invertirse desde el último tercio del siglo XVII, cuando la Catedral de México se recuperó económicamente y comenzó a atraer varios músicos activos en Puebla que, por diferentes motivos, optaron por un cambio de residencia. Atrás quedó la terrible época de las inundaciones y la construcción de la Catedral de México, si bien estaba lejos de estar completada, había avanzado notablemente, posibilitando su segunda consagración (1668). Desde ese momento, diversos músicos procedentes de Puebla recalaron en México y desarrollaron allí su carrera musical, algo impensable en la primera mitad del siglo. A los dos maestros de capilla más importantes de ese período (López Capillas, llegado en 1654 y Salazar en 1688), se añaden los músicos reseñados en la Tabla 2.5, que reúne tanto a los músicos admitidos como no admitidos.

Tabla 2.5: Algunos músicos procedentes de la Catedral de Puebla 1650-1800 (ACCMM, AC y Correspondencia).

<i>Músico</i>	<i>Cargo</i>	<i>Año</i>	<i>Observaciones</i>
López Calderón, Hernando	Arpista	1654	Sirvió hasta que fue despedido en 1668.
López Capillas, Francisco	Maestro de capilla	1654	Sirvió como maestro y organista hasta su muerte en 1674.
Meléndez, Bernardo	Cantor castrado	1684	Admitido.
Sánchez, Antonio	Músico	1685	Se ofrece como músico.
Balmaña Atienza, José	Corneta	1688	Se ofrece como músico. Sirvió de forma intermitente hasta 1711 en que se fue a Puebla; pidió readmisión en México en 1723.
Atienza Pineda, Francisco	Tenor	1693	Nombrado sochantre por oposición; en 1712 regresó a Puebla como maestro de capilla.
Quintana, Sebastián	Contralto	1697	Sirvió hasta 1699; volvió a ofrecerse en 1727, sirviendo hasta 1733.
Ordóñez, Miguel	Corneta y chirimía	1697	Sirvió hasta 1700; volvió a ofrecerse en 1709, sirviendo hasta su muerte en 1718.
Bomborán, Luis de	Organista	1713	Admitido tras ser examinado. Al año siguiente regresó a Puebla.
Castañeda, Juan Domingo	Corneta	1717	Se formó en México, pasó a Puebla en 1613, pero solicitó readmisión en México en 1717.
Carrillo, José	Violín, oboe, bajón	1740	Fue examinado y no admitido.
Tamallo, José	Sochantre	1741	No admitido. Volvió a presentarse en 1763 y 1780.
González de Molina, Pedro	Organista	1741	Admitido.
González Conde, José	Sochantre	1743	Admitido, pero se despidió al año siguiente.
Águila, José Ángel del	Cantor y ministril	1745	Trabajó en México de forma intermitente hasta su expulsión definitiva en 1752.
Portillo, Antonio [Segura]	Cantor	1749	Admitido como asistente de coro.
Fuentes, Mariano	Cantor	1752	No fue admitido.

Pardo, Antonio	Corista	1763	Admitido como asistente de coro.
Villegas, Antonio	Cantor	1764	No fue admitido.
Carnero, José	Bajón	1764	Admitido.
Águila, Juan Baptista del	Organista	1767	Admitido.
García, Juan	Sochantre	1769	Nombrado segundo sochantre por oposición; regresó a Puebla al año siguiente.
Gómez, Vicente	Sochantre	1774	Admitido inicialmente como asistente de coro; fue nombrado sochantre en 1782.
Camacho, Pedro	Sochantre	1780	Fue examinado y no admitido.
Desconocido	Violinista	1793	Propuesto para la capilla.
Desconocidos	Dos contrabajos	1796	Se esperan para ser oídos.
Cataño, Mariano	Organista	1798	Admitido como organista.
Domínguez, Rafael	Bajón	1799	Es llamado y admitido.

Este cuadro muestra cómo a partir del siglo XVIII las relaciones entre ambas instituciones se recondujeron, volviendo cada una a ejercer un poder de atracción proporcional a su importancia jurídica y administrativa. Aunque los movimientos en ambas direcciones continuaron durante ese período, hubo más músicos de Puebla interesados en ir a México que al revés. No obstante, también hubo excepciones durante esta época, como lo acredita el músico soldado Blas de los Santos Muñoz; tras obtener la licencia de su coronel por mediación de las dignidades de México, este sochantre se marchó a Puebla, dejando a los canónigos mexicanos en la estacada³⁶⁸.

Tras la Catedral de Puebla, la sede vallisoletana fue la que aportó mayor cantidad de músicos a la Catedral de México. Desde el punto de vista económico, Valladolid era una sede saneada cuyas rentas se situaban por debajo de las catedrales de México y Puebla, pero por encima del resto de catedrales novohispanas³⁶⁹. Algunos de los músicos procedentes de Valladolid no fueron admitidos (el contralto Joaquín Maldonado, el maestro de capilla Juan Martínez, el organista Francisco Manuel de Carabantes, el músico Pedro Molina Aguilar o los cantores Camarena)³⁷⁰ o sirvieron

³⁶⁸ De los Santos Muñoz fue nombrado sochantre en México en 1775, marchándose a Puebla nueve años después; véase ACCMM, AC-52, fol. 277v, 30-I-1775; y AC-55, fol. 133v, 26-II-1784.

³⁶⁹ Una canonjía importaba en Valladolid 1000 pesos, frente a los 500 que valía en Guadalajara y Oaxaca; también valían el doble las raciones (600 pesos frente a 300); véase Vázquez de Espinosa, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, 1:414-15.

³⁷⁰ Maldonado se ofreció en 1614, Martínez en 1646, Carabantes en 1733, Molina Aguilar –quien era natural de los reinos de Castilla– en 1735, el tiple José María Camarena en 1784, el tenor Vicente Camarena en 1787 y el cantor José Camarena en 1797, véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 31-I-1614, 25-V-1646; AC-32, fol. 227v-228r, 15-IX-1733; AC-33, fol. 133v, 11-XI-1735; AC-55, fol. 171v, 3-IX-1784; AC-56, fol. 174r, 15-XI-1787; y AC-59, fol. 134r, 6-X-1797. Carabantes debió tener alguna relación con la ciudad de Puebla; en el Convento de la Santísima Trinidad, hoy

sólo unos pocos años, bien porque fueron expulsados (el organista Álvaro Fernández) o porque se despidieron ellos mismos (el sochantre Mateo Xirón de Tejada o el asistente Fernando Venegas)³⁷¹.

Sin embargo, de la Catedral de Valladolid llegaron a México músicos muy destacados de la capilla en sus respectivos puestos y que sirvieron durante varias décadas. Algunos de los más importantes fueron el tenor y sochantre Miguel de Alexandre, el tiple Agustín de Leiva, el oboísta José Revelo y los violinistas Manuel Delgado, José Vicente Castro y Antonio Castro³⁷². Asimismo en 1787 se trató de contratar a un sochantre de Valladolid que se encontraba en Veracruz, “un clérigo excelente en la voz y habilidad en la música el cual puede ser un gran sochantre porque su voz alcanza hasta cierto número de puntos”, síntoma del nivel de la capilla michoacana³⁷³.

A diferencia de lo que ocurrió con la Catedral de Puebla, que dio a México más músicos de los que recibió, la Catedral de Valladolid disfrutó de un saldo más equitativo, ya que allí llegaron varios músicos procedentes de México, entre ellos dos organistas (Diego Santillán y Juan de Aragón)³⁷⁴, tres sochantres (Diego Ruiz Gómez,

colección Sánchez Garza, se conservan dos villancicos; véase Stevenson, *Christmas music from Baroque Mexico*, 11.

³⁷¹ Fernández fue contratado como organista ayudante en 1656, siendo despedido tres años después; Xirón de Tejada fue nombrado ayudante de sochantre en 1741 pero regresó a servir la sochantría de Valladolid hasta su muerte en 1755; Venegas ejerció como asistente en México cuatro años (1765-1769); véase ACCMM, Correspondencia, Caja 1, Expediente 8, 19-XII-1656; AC-13, fol. 326r, 5-IX-1659; AC-35, fol. 295r, 5-IX-1741; AC-47, fol. 88r, 20-II-1765; y AC-50, fol. 14v, 23-VI-1769.

³⁷² Alexandre sirvió entre 1647 y 1676, Leiva entre 1673 y, al menos, 1695, Revelo entre 1785 y 1802, Delgado entre 1780 y 1802 y los Castro desde 1795 hasta, al menos, 1815; véase ACCMM, AC-10, fol. 582r, 244-V-1647; AC-18, fol. 372r-v, 2-II-1673; AC-19, fol. 256r, 19-VII-1676; AC-24, fol. 1v, 12-IV-1695; AC-54, fol. 238r, 27-VI-1780; AC-55, fol. 200v, 10-I-1785; AC-58, fol. 191v, 19-V-1795; Correspondencia, Caja 24, Expediente 8, 27-III-1802; AC-60, fol. 234v, 8-IV-1802; AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 166, Expediente 4, 6-III-1815; y Mazín, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 238-39.

³⁷³ ACCMM, AC-56, fols. 148v-149r, 24-VII-1787.

³⁷⁴ Santillán sirvió en México desde 1609, llegando a Valladolid en 1624; Aragón se formó en México con el organista titular Téllez Xirón desde 1720, tal y como señaló en un escrito autobiográfico sin fecha; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 6-XI-1609; Caja 2, Expediente 12, sf.; AC-29, fol. 440v-441r, 17-XII-1720; y Mazín, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 136, nota 128. También Mariano Elízaga, quien acabó como organista en Valladolid, pasó en 1793 por la Catedral de México, si bien no por ello puede afirmarse que se formase allí; véase su expediente de limpieza de sangre en Correspondencia, Caja 16, Expediente 7, 31-X-1793.

José Manuel Raigón, Raimundo Mercadal)³⁷⁵, así como diversos cantores e instrumentistas (entre otros, Francisco de Carrión, el ministril Martín de la Parra o el trompista Manuel Sales)³⁷⁶. La relativa cercanía geográfica posibilitó incluso diversos casos de ida y vuelta entre México y la capital michoacana, si bien la mayor parte de ellos tenían final en la catedral mexicana, un síntoma de la mayor atracción ejercida por la institución capitalina³⁷⁷.

Las catedrales de Guadalajara y Oaxaca estaban geográficamente más alejadas de México, erigieron sus capillas catedralicias más tardíamente y disponían de menores recursos económicos para el sostenimiento de las mismas. Estos factores quizá expliquen por qué las relaciones musicales entre ambas catedrales y la de México no tuvieron la misma relevancia ni cualitativa ni cuantitativa que los intercambios de músicos con Valladolid y, especialmente, con Puebla. Los intercambios documentados con la Catedral de Guadalajara datan especialmente del siglo XVIII; con anterioridad, sólo se conoce el regreso a México en 1596 del cantor Fabián Gutiérrez, que había ejercido como maestro de capilla en la catedral tapatía durante los dos años anteriores, y los intentos de contratación en 1681 de un cantor “que le habían informado [al deán] era

³⁷⁵ Ruiz Gómez era natural del reino de Toledo, y llegó a Valladolid en 1630, sirviendo, hasta al menos 1638; Raigón sirvió en México desde 1705 y se despidió dos años después para convertirse en fraile franciscano, si bien en 1708 aparece como sochantre en Valladolid; Mercadal llegó a México en 1764 y tras dos años de servicio pasó a Valladolid, donde aún servía en 1778; véase ACCMM, AC-7, fol. 318r, 19-IV-1624; Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 29-V-1705; AC-26, fol. 128r-v, 11-X-1707; AC-47, fol. 48r-v, 11-XII-1764; fol. 213r, 18-I-1766; AC-54, fol. 86r, 12-VIII-1778; y Mazín Gómez y otros, *Archivo Capitular de Administración Diocesana*, acuerdos 874, 1439, 4775 y 5332.

³⁷⁶ Carrión aparece como músico en México en 1593 y en Valladolid desde 1606; Parra sirvió en México desde 1631 y en Valladolid desde 1638; y Sales en México desde 1774 y en Valladolid desde dos años después; ACCMM, AC-4, fol. 92v, 6-VII-1593, AC-8, fol. 305r, 4-II-1631, AC-52, fol. 126v-127v, 22-II-1774; AC-53, fol. 82r-v, 8-X-1776; y Mazín Gómez y otros, *Archivo Capitular de Administración Diocesana*, acuerdos 862, 785 y 1599.

³⁷⁷ Esa fue la trayectoria seguida por tres cantores que sirvieron al inicio de sus carreras en México, pasaron posteriormente a Valladolid, pero regresaron de nuevo a México: Gabriel López (en Valladolid entre 1598 y 1600), José Ruiz de Esquivel (1630-1637) y José Maximo Paredes (?-1781); véase ACCMM, AC-4, fol. 231v, 10-XI-1598, 8-II-1600; AC-9, fol. 250v, 20-XI-1637; AC-54, fol. 295r, 26-IX-1781; y Mazín Gómez y otros, *Archivo Capitular de Administración Diocesana*, acuerdos 1053 y 1441. La excepción fue Domingo Pérez de Castro, quien describió el itinerario México-1579, Puebla-1586, Valladolid-1590, México-1592, Valladolid-1607; véase Correspondencia, Caja 23, Expediente 1, 4-XII-1579; AC-4, fol. 68r, 22-I-1592; Mazín, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 135; y Morales Abril, “Florecimiento de la música del culto divino en la catedral de Puebla”, en Enríquez y Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat ‘Música, catedral y sociedad’*, 231.

de muy buena voz y que había respondido viniese a esta ciudad e hiciese demostración”³⁷⁸.

Casi todos los músicos procedentes de Guadalajara eran cantores y, con las excepciones de Francisco Manuel de Cárdenas, quien venía con una recomendación expresa del Obispo de Guadalajara y desarrolló toda su carrera musical en México, y de Juan de Dios Díaz Ladrón de Guevara, ayudante de sochantre durante unos quince años³⁷⁹, el resto de los músicos procedentes de Guadalajara desarrollaron carreras muy cortas en México, si es que llegaron a ser contratados: el organista José María Vargas Machuca y el cantor José Vallejo ni siquiera fueron admitidos en 1752 y 1785 respectivamente, Juan de la Peña fue despedido en 1759 tras cuatro años de servicio porque “no es su voz particular y que antes descompone la capilla” y Juan José Gómez de Briviesca apenas sirvió dos años (1761-1762), porque su voz “era desentonada que hasta causaba nota al público por su desproporción”³⁸⁰.

Los movimientos de salida con destino a Guadalajara tuvieron un éxito dispar. El cantor y bajonista Luis Montes de Oca ejerció como maestro de capilla en Guadalajara hasta 1606, Simón de la Peña como sochantre desde 1737 y Francisco Morillo en el mismo puesto desde antes de 1747. Pero hubo otros músicos que, como Pedro José Jerusalem, hijo de Ignacio Jerusalem y solicitador de un puesto en la catedral tapatía en 1765, ni siquiera fueron admitidos³⁸¹. La carrera de Francisco Rueda fue bastante distinta. Llegado desde España con la compañía de Jerusalem con destino al Coliseo de México en 1743, fue contratado como violinista por la catedral metropolitana en 1747. Allí sólo sirvió tres años, pues en 1750 se despidió con destino a la Catedral de Guadalajara, donde había conseguido el magisterio de capilla. La

³⁷⁸ Véase ACCMM, AC-4, fol. 156v, 10-V-1596; AC-21, fol. 111v, 17-VI-1681; y Mazín, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 136.

³⁷⁹ Cárdenas llegó a México en 1700 con un permiso de cuatro meses para formarse como sochantre con Salazar; sin embargo, Cárdenas sirvió en esta Catedral hasta su muerte en 1733; véase ACCMM, AC-25, fol. 239v, 10-XII-1700; y AC-32, fol. 173v, 16-I-1733.

³⁸⁰ ACCMM, AC-41, 28-IV-1752; AC-42, fol. 207v, 31-X-1755; AC-43, fol. 286v, 9-I-1759; AC-45, fol. 48r, 2-VI-1761; fol. 98v-100r, 9-XI-1761; y fol. 158v, 19-I-1762; AC-55, fol. 260v, 23-IX-1785. Otro cantor de Guadalajara, el tenor Simón de Iturrigaga, pidió ser admitido en 1813; véase AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 164, Expediente 35, 1813.

³⁸¹ AC-34, fol. 75v-76r, 28-VI-1737; AC-39, fol. 63v, 21-IV-1747; Mazín, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 136, nota 128; y Pareyón, “Sumario histórico de la música en la Catedral de Guadalajara”, 106.

precipitada salida de Rueda se debía a una deuda contraída con José de Cárdenas, el administrador del Coliseo³⁸².

Los intercambios documentados de músicos con la Catedral de Oaxaca son aún más escasos. Entre los músicos procedentes de aquella catedral que fueron admitidos figuran el corneta Joaquín Guzmán Lozano, quien procedía de Oaxaca, si bien se crió en México desde 1710; Juan de Salibe, natural de Cádiz y llegado de Oaxaca en 1714; el asistente Diego Zavala, natural de Málaga, y que llegó a México tras seis años en Oaxaca en 1748; y Juan Pombo, sochantre de Oaxaca llegado a México 1774³⁸³. Entre los no admitidos figuran el músico Clemente Pacheco o el sochantre Manuel Carvajal³⁸⁴. Con origen en México y con destino a Oaxaca figuran un maestro de capilla (José Pérez de Guzmán) y tres sochantres (Diego López, José Castillo y Manuel Verón)³⁸⁵.

La limitada visión ofrecida sobre la movilidad interregional de los músicos de la Catedral de México está irremediablemente determinada por la carencia de estudios y trabajos de base en otras catedrales novohispanas, de muchas de las cuales ni siquiera conocemos la secuencia de los maestros de capilla. Futuros trabajos, por tanto, deberán completar el panorama aquí esbozado.

3.3. Movilidad local

La mayor parte de los trabajos sobre movilidad de los músicos realizados hasta la fecha se han centrado en el estudio de la circulación de los músicos entre diferentes ciudades. Diversos investigadores han subrayado la necesidad de considerar la movilidad local, es decir, la circulación y promoción de los músicos dentro de una

³⁸² ACCMM, AC-39, fol. 65v, 26-IV-1747; AC-40, fol. 134r, 18-IX-1750; y fol. 137v, 23-X-1750. De Rueda se conservan diez composiciones en la Catedral de Durango, aunque, contrariamente a lo afirmado por Antúnez, *La capilla de música de la Catedral de Durango*, 44, este músico no llegó a ejercer como maestro de capilla allí; véase Davies, *The Italianized Frontier*, 1:120; y 2:504.

³⁸³ Guzmán Lozano sirvió en México hasta 1746, Salibe hasta 1733 y Zavala hasta 1753; véase ACCMM, Correspondencia Caja 23, Expediente 2, 20-XI-1714; AC-29, fol. 171r-v, 10-V-1718; AC-32, fol. 213r-v, 1-VI-1733; AC-38, fol. 38v, 1-II-1746; AC-39, fol. 228r, 30-IV-1748; AC-42, fol. 34r, 23-X-1753; AC-52, fol. 212r-v, 6-IX-1774; y Stevenson, "Manuel de Zumaya en Oaxaca", *Ha*, 64 (1979), 4.

³⁸⁴ ACCMM, AC-29, fol. 456v, 3-IV-1721; y AC-54, fol. 249v-250r, 3-X-1780.

³⁸⁵ Pérez de Guzmán fue nombrado en Oaxaca en 1708, López en 1715, Castillo en 1719 y Verón después de 1759; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 17-II-1708; AC-28, fol. 109v, 21-V-1715; AC-29, fol. 271v-272r, 9-II-1719; y AC-44, fol. 12r-v, 27-III-1759.

misma ciudad para comprender las relaciones de interacción entre las distintas instituciones urbanas y considerar a la ciudad como un todo³⁸⁶. En el caso de grandes capitales como México, los músicos tenían a su disposición un amplio abanico laboral, pudiendo acomodarse tanto en las capillas de música adscritas a instituciones religiosas (parroquias, monasterios), en las capillas ambulantes sin adscripción institucional alguna, en las instituciones civiles (Coliseo), militares (regimiento), así como en el ámbito privado. Resulta interesante y necesario, por tanto, esbozar, aunque sea brevemente, un panorama sobre la promoción de los músicos en la ciudad de México.

La ciudad de México era una urbe poblada y cosmopolita donde había muchos músicos profesionales, si bien el grupo constituido por la capilla catedralicia era el más numeroso e importante. Muchos de estos músicos se agrupaban en capillas para actuar en iglesias de la ciudad, originando conflictos de competencia con la capilla catedralicia. El objeto aquí no es analizar estas actividades de la capilla catedralicia en la ciudad como colectivo³⁸⁷, sino estudiar la movilidad de sus músicos a título individual entre las diferentes instituciones.

No es posible precisar el número exacto de capillas activas en parroquias en la ciudad de México, pero gracias a las denuncias de los músicos catedralicios por conflictos jurisdiccionales y a las solicitudes de los músicos parroquiales sabemos de la existencia de, al menos, seis capillas parroquiales activas en el siglo XVIII, adscritas tanto a parroquias de indios como de españoles: las de Jesús Nazareno, San Miguel, Santa Veracruz, San Sebastián, Santa Catarina y la Casa Profesa de la Compañía de Jesús³⁸⁸. De la Parroquia de San Miguel procedían el arpista Diego Xuárez, el polifacético ministril Francisco Javier Alvarado y el violinista Cristóbal Bibián, y desde

³⁸⁶ Dos de los trabajos en los que se examina de forma explícita el intercambio de músicos entre instituciones musicales de una misma ciudad son los de Ruiz Jiménez, *La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, 1:395-402; y Marín, M. A., *Music on the margin*, 110-17. Un ejemplo de circulación de músicos en una capital de mayores dimensiones –Londres– es el de Burgess y Wathey, “Cartografías del paisaje sonoro: la música sacra en las ciudades inglesas, 1450-1550”, en Bombi, Carreras y Marín, M. A. (eds.), *Música y cultura urbana*, 69-105.

³⁸⁷ Sobre la proyección de la capilla catedralicia en la ciudad y las actividades allí desarrolladas, véase la sección 6.2 del Capítulo I.

³⁸⁸ Probablemente el número de capillas de música en México sea mayor; en 1803 se contrató al organista Abundio Rodríguez, que había actuado en las parroquias de la Santísima Trinidad y San Pablo; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 25, Expediente 1, 22-I-1803; y Caja 24, Expediente 9, 20-IV-1804.

la Parroquia de San Sebastián se ofreció el tenor José María Ríos Guerra³⁸⁹. La más importante de todas ellas era la capilla de la Casa Profesa, fundada, en torno a 1753, por Baltasar de Salvatierra, Vicente Santos Pallarés y otros músicos expulsados de la Catedral; otro de los directores de esta capilla fue Gregorio Panseco, violinista del Coliseo que posteriormente fue contratado por la Catedral, a condición de que abandonara la capilla jesuita. En las décadas de 1760 y 1770 diversos músicos de la Catedral fueron despedidos por colaborar en funciones con la capilla de la Casa Profesa³⁹⁰.

Aunque no había capillas musicales propiamente dichas en los colegios, algunos de ellos disponían de maestro de música y los niños recibían una instrucción musical como parte de su educación general. Uno de los colegios que suministró músicos a la Catedral de México fue el Colegio Real de San Juan de Letrán, fundado para la educación de los mestizos. De esta institución procedía, entre otros, el cantor Ambrosio de Solís, contratado en 1619³⁹¹. Los conventos masculinos también fueron un vivero de músicos para la Catedral, especialmente para los puestos de organista y sochantre³⁹². El Cabildo no tenía inconveniente en contratar a regulares para los puestos musicales de la Catedral con tal de que fuesen aptos. Cuando en 1756 se discutía la posibilidad de convocar oposiciones a sochantre, el Cabildo quería hacer venir “a todos los que fuesen aptos para dicho empleo aunque fuesen religiosos [regulares], pues en España en

³⁸⁹ Ni Alvarado ni Ríos Guerra fueron admitidos; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 16-IX-1698; y AC-41, fol. 9v, 30-VI-1751. La actividad profesional de Bibián en la mencionada parroquia aparece consignada en un expediente inquisitorial; véase AGN, Inquisición, Volumen 1179, Expediente 18, fols. 211-230, 7-IV-1775. Sobre Ríos Guerra, véase ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 6, 26-II-1799.

³⁹⁰ ACCMM, AC-43, fol. 147v-148r, 14-VIII-1757. Entre los músicos despedidos figuran, además de los fundadores Salvatierra y Santos, otros músicos catedralicios como el arpista José Pardo, el bajonero Nicolás Gil de la Torre y el violinista Gabriel Córdoba; ACCMM, AC-44, fol. 210v, 29-VIII-1760. Sobre las condiciones para la contratación de Panseco, véase Correspondencia, Caja 23, Expediente 6, sf.; y AC-45, fol. 37v-38r, 5-V-1761.

³⁹¹ Solís sirvió en la capilla hasta, al menos, 1659, cuando pidió al Cabildo que admitiese a su hijo Francisco de Solís, también músico; ACCMM, AC-6, fol. 132r, 12-VII-1619; y AC-13, fol. 314v, 15-VII-1659. Sobre el mencionado colegio, véase Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena*, 198-207.

³⁹² Con las capillas conventuales no se produjo, lógicamente, ningún intercambio efectivo de músicas; sin embargo, la capilla catedralicia actuaba asiduamente en las festividades religiosas más importantes del calendario conventual, y eran los propios músicos de la Catedral los que formaban musicalmente a las monjas músicas. Sobre la participación de la capilla en conventos, véase el Capítulo I, sección 1.6.2.

bastantes catedrales había religiosos sochantres que lo hacían bien”³⁹³. Diversos frailes músicos fueron contratados por la Catedral, debiendo contar para ello con el permiso del provincial de su orden. Los franciscanos Miguel Bal y Martín de Cruzalaegui fueron contratados como organeros en 1610 y 1773³⁹⁴. El también franciscano Diego José de Mascareñas y el mercedario fray José Gallegos pretendieron la plaza de organista catedralicio en 1741³⁹⁵. Entre los sochantres, en 1783 se propuso al betlemita Juan Ángel de Santa y en 1791 se nombró en esta plaza al franciscano Martín Cañero; dos años después, Cañero tuvo que dejar el cargo al no obtener la dispensa de su Santidad, si bien volvió a ser contratado poco después, sirviendo hasta su muerte en 1818. Entre los pretendientes para cubrir su plaza había otro fraile, fray Manuel Berra³⁹⁶. Otros músicos describieron un camino a la inversa, abandonando la capilla catedralicia para consagrarse a la vida claustral, algo que el Cabildo trataba de evitar cuando consideraba que el músico disponía de un gran talento natural, como ocurrió con Manuel de Sumaya³⁹⁷. El sochantre Cristóbal Madueño se retiró al Colegio de Tepotzotlán en 1780 y el destino de un porcentaje importante de los infantes del Colegio de la Catedral fue precisamente la carrera de fraile³⁹⁸.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII aparece una nueva institución que superará en importancia a las anteriores en lo que a intercambio de músicos se refiere: la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe, al norte de la ciudad de México. Ubicada en el cerro del Tepeyac donde, según la tradición, la Virgen Morena se apareció al indio

³⁹³ En este mismo acuerdo se alude expresamente a que en Valladolid “no había muchos años que había muerto un fray Roque, religioso mercenario, que por muchos tiempos sirvió la sochantría primera”; véase ACCMM, AC-43, fol. 8v, 20-VIII-1756.

³⁹⁴ ACCMM, AC-5, fol. 187v, 15-V-1610; y AC-52, fol. 32r, 15-III-1773.

³⁹⁵ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 5, 11-I-1742; y AC-36, fol. 29r-v.

³⁹⁶ AC-55, fol. 133r, 21-IX-1783; AC-57, fol. 154r-v, 10-V-1791; AC-58, fol. 35v, 19-II-1793; y Edictos, Caja 6, Expediente 44, 3-IV-1818. Para evitar los problemas de Cañero, el cantor fray Francisco Javier Domínguez se ofreció en 1802 contando ya con la dispensa; véase AC-60, fol. 255v, 11-VI-1802. Otro religioso de San Diego llamado Pedro Flores pidió admisión en la Catedral; véase Correspondencia, Caja 24, Expediente 3, sf..

³⁹⁷ Así, el Cabildo asignó rápidamente una renta al infante Sumaya “para detenerlo y que no se vaya a meter a fraile”; véase ACCMM, AC-23, fol. 297v, 25-V-1694.

³⁹⁸ ACCMM, AC-54, fol. 187r, 8-I-1780. El seise Miguel José Antonio Miguela se despidió para meterse a fraile franciscano con la ayuda de su tío, cura y maestro de capilla; véase ACCMM, AC-35, fol. 33r, 28-I-1738.

Juan Diego, la Colegiata se convirtió en el santuario de peregrinación más importante de México. Desde que en 1763 el acólito de la Colegiata Andrés Valadés pidiera ser contratado por la capilla catedralicia, ambas instituciones protagonizarán fructíferos intercambios musicales³⁹⁹. No es posible aquí presentar un listado exhaustivo de todos los músicos al servicio de ambas instituciones; simplemente presentaré algunos casos que atestiguan la importancia de este intercambio. Entre los músicos procedentes de la Colegiata que pidieron ser admitidos o que, de hecho, fueron contratados en la Catedral, figuran tanto cantores (Mariano Alasio, Ramón de Arritola, José Sandoval, José Pérez o Agustín Bibián) como instrumentistas (el violinista José Agapito Delgado, el fagotista José Felipe Guerra o el bajonero José María Bibián)⁴⁰⁰. Hubo también músicos formados en la Catedral que trabajaron al servicio de la Colegiata; sin embargo, parece que las condiciones laborales en la Colegiata no debían ser mucho mejores, ya que varios de ellos regresaron de nuevo a la Catedral de México⁴⁰¹.

Diversos maestros de música y músicos profesionales activos en la ciudad de México colaboraban asiduamente con la capilla a modo de refuerzo. Resulta complicado documentar la colaboración de estos músicos contratados esporádicamente en funciones extraordinarias como *huéspedes*, pero parece que el fenómeno adquirió cierta relevancia desde el último cuarto del siglo XVIII⁴⁰². Uno de los primeros músicos “de la calle” que he podido documentar fue Mariano León, músico que se ofreció “para instrumento de violín, viola y promesas de bajón”. Otros músicos como Nicolás Mora pasaban toda su vida como *huéspedes*, complementando sus exiguos ingresos con otras actividades como la de profesor de música en ámbitos liberales⁴⁰³. Un listado de los *huéspedes* que

³⁹⁹ ACCMM, AC-46, fol. 163r, 29-X-1763; Valadés finalmente no fue admitido.

⁴⁰⁰ ACCMM, AC-56, fol. 26v, 12-V-1786; Caja 24, Expediente 3, sf.; Correspondencia, Caja 24, Expediente 5, 20-I-1797; Caja 24, Expediente 7, 31-III-1801; Caja 24, Expediente 9, 7-V-1805; Caja 25, Expediente 1, 17-V-1805 y sf.; y Caja 25, Expediente 2, sf.

⁴⁰¹ Bozo se formó en la Catedral de México y tras servir tres años como sochantre en la Colegiata de Guadalupe pidió al Cabildo que le recibiese de nuevo en la capilla catedralicia; lo mismo ocurrió con Francisco Ramírez en 1795 y José Pedrosa en 1805. José María Pedraza, en cambio, parece que permaneció en la Colegiata desde 1801; véase ACCMM, AC-58, fol. 176r, 17-III-1795; Correspondencia, Caja 24, Expediente 7, 24-III-1801; Caja 24, Expediente 9, 6-III-1805; y Caja 25, Expediente 1, sf.

⁴⁰² Aunque no he conseguido documentar la contratación de músicos externos hasta esta fecha, es muy probable que esta práctica existiese con anterioridad.

asistieron a la Catedral para reforzar la capilla en la ceremonia de restitución al trono de Fernando VII recoge un total de cuarenta y nueve músicos (catorce cantores y el resto instrumentistas), lo que da idea del alcance y el volumen de este fenómeno, fundamental a la hora de evaluar con objetividad las plantillas musicales de las catedrales⁴⁰⁴.

Si bien las capillas religiosas existentes en México eran las más numerosas, no eran las únicas. En la Catedral de México ingresaron varios músicos procedentes tanto del Coliseo como del regimiento de soldados. A ellos ya dedicamos unas líneas en la sección anterior, ya que se trata, en buena medida, de músicos de origen europeo. Aquí simplemente reseñaremos que los músicos pagados por la fábrica catedralicia no podían tener otro trabajo de índole musical fuera de la Catedral, salvo que contasen para ello con la expresa autorización del Cabildo y el Arzobispo; además, al Cabildo le repugnaba especialmente que sus “sirvientes” se mezclasen con los músicos teatrales, “pues es una cosa muy mal vista que unos hombres que se ejercitan en tocar los himnos y salmos del coro estén luego tocando jarabe, pan de manteca y otros sonos profanos del Coliseo”⁴⁰⁵. Estas reticencias ya quedaron puestas de manifiesto cuando en 1750 se hizo pasar a Ignacio Jerusalem, violinista del Coliseo, por el trance de una oposición en la que él era el único pretendiente (pese a haber expuesto sobradamente sus dotes como músico y compositor desde 1746) y también en 1781, cuando los canónigos prefirieron dejar sin cubrir una de las sochantrías antes de que esta fuese ocupada por un bajo cómico del Coliseo⁴⁰⁶. Años más tarde, el Cabildo puso a diversos músicos, activos en la Catedral y el Coliseo, en el brete de elegir uno de los trabajos, tal y como le ocurrió en 1788 a los violinistas José Aldana, Manuel Delgado y a dos hijos de éste último, José y Manuel, también violinistas⁴⁰⁷. Sin embargo, estas prohibiciones eran más teóricas

⁴⁰³ ACCMM, AC-53, fol. 77v-78r, 11-IX-1775; y Correspondencia, Caja 24, Expediente 4, 21-III-1795. En 1795, Mora ya llevaba dieciséis años colaborando con la capilla catedralicia. Otro *huésped*, Gerónimo Torres Cano, se presentó a las oposiciones de violín en 1795.

⁴⁰⁴ ACCMM, Fábrica espiritual, Caja 1, Expediente 17, 8-XII-1814. Había diecisiete violines, diez violonchelos y contrabajos, seis trompas y clarines, un fagot y dos tímboles; los cantores no aparecen separados por registros.

⁴⁰⁵ ACCMM, AC-56, fol. 167v, 17-X-1787.

⁴⁰⁶ Para el desarrollo de estos ejercicios, véase ACCMM, Canonjías, Legajo 1, 31-VII-1750; y AC-54, fol. 294v-295r, 26-IX-1781.

⁴⁰⁷ ACCMM, AC-56, fol. 194r, 19-II-1788.

que prácticas, y siempre que el ministro no llevase una vida escandalosa y no faltase en exceso a las funciones catedralicias el Cabildo hacía la vista gorda.

Otra importante capilla de carácter civil fue la que se creó en 1768 adscrita a la Universidad de México, cuyo fundador fue otro desertor de la Catedral, Antonio Portillo. Con la protección del Rector, el claustro universitario aprobó la creación de una capilla cuyo director interino sería Portillo en tanto se recibía la aprobación del Rey para que la nueva capilla gozase “de las preeminencias y honores que tiene la Real Capilla de Madrid”. La creación de esta capilla generó un sonado pleito entre la capilla universitaria y la catedralicia que llegó al Consejo de Indias, quien finalmente no condescendió y negó su establecimiento⁴⁰⁸.

En último lugar, hay que hacer una breve referencia a los músicos al servicio de capillas privadas como la del Virrey, de las que, desafortunadamente, apenas hay información, salvo unas cuantas noticias indirectas. Como representación del Rey en América, el Virrey tendía a reproducir los modelos y formas de vida de aquél; sin embargo, nada conocemos sobre la actividad musical en el Palacio Real de México, salvo noticias fragmentarias, como la existencia de músicos catedralicios que gozaron del favor del Virrey como Francisco Arias, protegido del Virrey Conde de Baños, o de músicos que trabajaban para su servicio como Juan José Guerrero, músico criado del Virrey Marqués de Cerralvo⁴⁰⁹. Una de las noticias más sorprendentes data de 1786, cuando el Virrey Conde de Gálvez comunicó al Cabildo su deseo de crear una Sociedad de Ópera con sede en el Palacio Real “cuyo objeto fuese purgar todos los vicios y desórdenes del teatro”⁴¹⁰. El Virrey solicitaba al Cabildo que les concediese licencia a los violinistas Manuel Delgado y José Manuel Aldana para que pudiesen actuar en los espectáculos; tras la consulta al Arzobispo se les concedió la licencia, a pesar del “desdoro” que ello suponía. La prematura muerte de Gálvez en 1787 obligó a los

⁴⁰⁸ Véase la sección 6.2.3 del Capítulo I.

⁴⁰⁹ A Arias se le concedió una capellanía por expreso deseo del Virrey, quien mandó una carta al Cabildo a través de un gentilhomme. Tenemos constancias de la existencia de Guerrero gracias a su actuación como testigo del matrimonio entre Juan Sánchez Placeres y Ana de Rivera; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 1, Expediente 8, 19-VII-1662; y AGN, Ramo Matrimonios, Volumen 136, Expediente 27, fol. 14, 8-V-1631. También aparecen vinculados a las autoridades aquellos músicos catedralicios que llegaron al Nuevo Mundo formando parte de la comitiva que los acompañaba; véase más arriba.

⁴¹⁰ ACCMM, AC-56, fol. 11r-v, 14-III-1786 (APÉNDICE 1, D86).

músicos a su retorno a la Catedral⁴¹¹. Estos dos mismos músicos participaban asiduamente en los conciertos del Colegio Mineralógico, una sociedad filarmónica ilustrada establecida en 1807 y donde se presentaba repertorio europeo. Esta sociedad es el antecedente más inmediato de la primera sociedad filarmónica mexicana, fundada por Mariano Elízaga en 1824. La participación en este tipo de instituciones privadas suponía una ampliación del abanico laboral de los músicos catedralicios⁴¹².

También en la segunda mitad del siglo XVIII hubo diversos nobles novohispanos que ejercieron como patronos musicales. Dos de ellos fueron Miguel de Berrio y Zaldívar (n. 1716), Conde de San Mateo de Valparaíso, y la familia de los Campa Cos, Condes de Berrio. Se trataba de acaudalados clanes mineros que se habían enriquecido por el comercio de metales preciosos y que poseían extensas haciendas en la zona que va desde México hasta Zacatecas; el poder de ambas familias aumentó cuando en 1750 se unieron a través del matrimonio entre Miguel de Berrio y Zaldívar y Ana María de Campa Cos y Cevallos. Como símbolo de su riqueza y estatus, estas familias se construyeron en la capital sus propios palacios, donde tenían lugar tertulias musicales y conciertos⁴¹³. Algún tipo de vinculación debió de existir entre Ignacio Jerusalem y el Conde de Berrio, quien tenía en su Palacio todos los borradores de las composiciones de Jerusalem, que finalmente fueron comprados por el Cabildo por una elevada suma en 1771⁴¹⁴. El Cabildo se quejó en 1778 de que el músico Ignacio Pedrosa “no ponía para nada los pies en el coro, sabiéndose que en su casa y en otras como la del Conde de Berrio puede y de facto toca [la viola]”; este noble acogió en su casa a

⁴¹¹ ACCMM, AC-56, fol. 167v, 17-X-1787.

⁴¹² Roubina, *Los instrumentos de arco en Nueva España*, 211. Véase también Miranda, “Reflexiones sobre el Clasicismo en México (1770-1840)”, *Ha*, 116-117 (1997), 39-50.

⁴¹³ Los Condes de Berrio vivían en lo que hoy es el Palacio de Iturbide, cerca de la Alameda, mientras que los de San Mateo tenían su casa en la esquina de las actuales calles de Isabel la Católica y Venustiano Carranza, en el centro histórico de México. Otras familias nobles con palacios en México fueron los Condes de Regla, Condes de San Bartolomé de Xala, Condes del Valle de Orizaba, Condes de la Cortina, Condes de la Torre Cossío, Marqueses de Prado Alegre, Condes de Santiago de Calimaya y Marqueses del Valle de Oaxaca, entre otros. Para más información sobre la nobleza novohispana y sus palacios, véase Langue, “De la munificencia a la ostentación. La nobleza de la ciudad de México y la cultura de la apariencia (siglos XVII-XVIII)”, *Caravelle*, 64 (1995), 49-75; del mismo autor, “Los grandes hacendados de Zacatecas: permanencia y evolución de un modelo aristocrático”, en Lavallé (ed.), *Structures et cultures des sociétés hispaniques*, 279-94; y Bérchez, “Francisco Guerrero y Torres y la arquitectura de la Ciudad de México a finales del siglo XVIII”, *Annali di architettura*, 15 (2003), 215-32.

⁴¹⁴ Sobre la fortuna de los borradores de Jerusalem, véase la sección 4.1.3 del Capítulo IV.

algunos músicos como al oboísta italiano Manuel Martínez⁴¹⁵. Por su parte, el violinista Manuel Delgado llegó a México procedente de la Catedral de Valladolid contratado por el Conde de San Mateo de Valparaíso, si bien desde 1780 trabajó al servicio de la Catedral⁴¹⁶. Según indican las crónicas, el Conde de San Mateo era además un consumado violinista⁴¹⁷. El mecenazgo musical de la nobleza mexicana y su posible papel en la difusión del repertorio operístico y sinfónico de origen europeo en México merecen, sin duda, un detenido estudio que supera los límites del presente trabajo.

Resumen

En este Capítulo he presentado un primer acercamiento a la movilidad de los músicos de la Catedral de México, estudiando, mediante una selección de ejemplos representativos, la circulación de los músicos procedentes de Europa por un lado y la movilidad de los músicos dentro del virreinato novohispano por otro. La intervención de condicionantes de diverso tipo determinó la movilidad de los músicos en ambos casos. La definición del espacio geográfico y la organización del territorio son los primeros factores que incidieron en la circulación de los músicos; sin embargo, las circunstancias personales, los motivos económicos y las coyunturas institucionales también deben tenerse en cuenta para entender la movilidad en una dimensión más real. La movilidad de los músicos es un fenómeno que supera la rigidez de las divisiones territoriales y este Capítulo precisamente ha mostrado cómo los músicos de la Catedral de México se

⁴¹⁵ ACCMM, AC-54, fol. 22v-23r, 14-I-1778. Que Martínez vivía en casa del Conde de Berrio resulta evidente a la luz de unas palabras contenidas en el expediente inquisitorial contra este músico: “[...] como asimismo ha entendido haberse casado en esta ciudad el citado don Manuel Martínez en casa del Conde de Berrio en la que parece se halla abrigado [...]; véase AGN, Inquisición, Volumen 1159, Expediente 23, Fols. 375-381, 11-X-1779. Al parecer, este Conde tenía en su poder instrumentos musicales, ya que la Catedral le compró un violonchelo; véase AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, Caja 193, Expediente 89, ca. 1781, asiento [24].

⁴¹⁶ ACCMM, AC-54, fol. 239r-v, 4-VII-1780. En su solicitud al Cabildo, Delgado declaró que “habiendo venido después de esta ciudad por vía de paseo a visitar algunos señores que lo protegen, siendo uno de ellos el señor Conde de San Mateo aficionado de su habilidad en el violín, otros instrumentos y su pluma, le asignó cierto honorario para su subsistencia, continuando en la casa con el mismo aprecio de la señora Condesa que mereció a su difunto esposo, y que en prueba de su agradecimiento no quería incurrir en la nota de ingrato retirándose de ella, pero queriendo establecerse con algún destino honroso y ninguno le parecía de tanta estimación como el servir la plaza de segundo violín de esta Santa Iglesia [...]”. Delgado fue admitido.

⁴¹⁷ Véase Castro Santa-Anna, *Diario de sucesos notables (1752-1758)*, 217, citado en Enríquez, “¿Y el estilo galante en Nueva España?”, en Enríquez y Covarrubias (eds.), *I Coloquio Muscat 'Música, catedral y sociedad'*, 180.

movían por los virreinos americanos con una enorme libertad, pese a las grandes distancias y los lentos transportes.

Un repaso a algunos aspectos del viaje trasatlántico nos permite conocer las dificultades, los costos y los riesgos que los músicos debían correr antes de llegar a Nueva España, donde, comparativamente con la Península Ibérica, había pocas catedrales que pudiesen acoger a estos músicos religiosos. Este bajo número de instituciones y la lejanía geográfica entre ellas limitó las posibilidades de movilidad de los músicos quienes, en general, desarrollaron carreras más estables que en la Península. La red geográfica de captación de músicos para la Catedral de México era muy extensa e incluía no sólo al resto de catedrales novohispanas, sino también a las principales ciudades de la Península Ibérica (Madrid, Cádiz, Lisboa) e Italia. El poder de atracción de la Catedral de México queda confirmado por la cantidad de músicos que anualmente llegaron a México desde casi todas las regiones de España bajo perfiles migratorios que podían ser muy distintos; algunos de ellos eran músicos jóvenes que aún no habían despuntado y que llegaban a México para labrarse un porvenir, pero otros eran músicos de gran talento, que disponían de un empleo estable en la Península y que aún así se lanzaron a la aventura americana. Sea como fuere, el continuado movimiento migratorio de los músicos europeos hacia México permite afirmar que los virreinos americanos constituyeron una prolongación natural de la actividad de los músicos españoles y que Hispanoamérica estaba mucho más presente en los horizontes profesionales de los músicos de lo que los estudios españoles han dejado ver.

La movilidad de los músicos dentro del virreinato novohispano permite establecer por primera vez jerarquías y relaciones entre las diferentes capillas de música novohispanas, si bien la escasez de estudios sobre otras instituciones no permite delimitar con precisión la posición de cada centro dentro de la red institucional. No obstante, la dinámica de circulación de los músicos a partir de la información disponible confirma el papel de la Catedral de México como *entrepôt*, es decir, no sólo como centro receptor de músicos, sino también como centro suministrador para otros centros, tanto de la propia ciudad de México como de otras catedrales novohispanas. El establecimiento de tres patrones de movilidad en la Catedral de México permite estudiar el fenómeno de la movilidad de los músicos de una forma más real, con todas sus ramificaciones, ampliando y diversificando el panorama de la movilidad de los músicos.

El contacto de esta institución con otras peninsulares e hispanoamericanas a través de sus músicos tuvo importantes consecuencias desde el punto de vista estilístico, interpretativo y de repertorio, tal y como mostraré en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO III

PAPELES A LA MAR:

LA CIRCULACIÓN DE MÚSICA ENTRE ESPAÑA Y MÉXICO

Desde hace décadas, la musicología internacional se ha venido ocupando de forma constante por el fenómeno de la circulación y transmisión de repertorios musicales. El trabajo pionero de Charles Hamm planteó interesantes hipótesis sobre la circulación de música por medio de fascículos en el siglo XV y fue el germen de otros trabajos sobre fuentes medievales y renacentistas en los que se consideraba, entre otros aspectos, la circulación de música¹. Muchos de los estudios y ediciones que se realizaron en las siguientes décadas y que se ocupaban de la identificación de los copistas, la fijación de concordancias y el establecimiento de estemas, pretendían, en último término, establecer la filiación y procedencia de las composiciones copiadas en esas fuentes². El hecho de que se dedicara el XIV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología de Bolonia (1987) a este tema supuso un importante estímulo para la realización de trabajos aplicados a otras épocas y con nuevos enfoques y perspectivas³. En esta época comienzan a surgir los primeros trabajos que, de forma

¹ Hamm, "Manuscript Structure in the Dufay Era", *Acta Musicologica*, 34 (1962), 166-84.

² El número de estudios sobre fuentes que prestan atención al estudio de la circulación en mayor o menor medida es muy elevado y no puede resumirse aquí. Algunos de ellos son las de Atlas, *The Cappella Giulia Chansonier*, especialmente el sexto capítulo, "The Dissemination of the Franco-Netherlandish chanson in Italy: circa 1400-circa 1530", 1:233-58; Noblitt, "Problems of Transmission in Obrecht's *Missa Je ne demande*", *The Musical Quarterly*, 63/2 (1977), 211-23; Cummings, "The Transmission of some Josquin Motets", *Notes. Journal of the Royal Musical Association*, 115 (1990), 1-32; y Wathey, "The Marriage of Edward III and the transmission of French motets to England", *JAMS*, 45/1 (1992), 1-29. Véase también Strohm, "European politics and the distribution of music in the early fifteenth century", *Early Music History*, 1 (1981), 305-25.

³ Véase Pompilio y otros (eds.), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia 'Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale'*, en especial las comunicaciones incluidas en las mesas redondas dos ('Constituzione e conservazione dei repertorii polifonici nei secoli XIV e XV') y cuatro ('Produzione e distribuzione di musica nella società europea del XVI e XVII secolo'), 1:97-184 y 235-336, respectivamente. Otra interesante colección de ensayos sobre la circulación de repertorios apareció en 1994; véase Lenneberg (ed.), *The dissemination of music*.

consciente, se centran en el fenómeno de la circulación y difusión de repertorios en fuentes españolas⁴. Estos y otros trabajos han mostrado la necesidad de considerar la circulación de obras para tener una visión mucho más dinámica y viva de la historia de la música.

Con la publicación en 1970 de la monumental monografía de Robert Stevenson se dieron a conocer por primera vez el contenido de una veintena de archivos americanos⁵. Uno de los aspectos más llamativos de este volumen fue la gran variedad de autores europeos –especialmente españoles– representados en esos archivos, mostrando por primera vez que la circulación de repertorios no se circunscribía exclusivamente al marco geográfico europeo, sino que alcanzaba el nuevo continente, adquiriendo unas dimensiones casi mundiales. El libro de Stevenson permitió cuestionar el modelo historiográfico de centro y periferia presentado a mediados del siglo XX en el clásico ensayo sobre la música renacentista de Gustave Reese, y según el cual los estilos musicales se difundían desde áreas centrales (Italia, Inglaterra, Países Bajos) hacia otras partes de Europa, excluyendo todos los territorios fuera de ella⁶.

Entre los musicólogos que han tratado de superar este paradigma, incorporando la riqueza de los archivos musicales del Nuevo Mundo a un nivel general de discusión y divulgándola en foros internacionales figura el propio Stevenson, cuya erudición y

⁴ Véase Laird, “The villancicos of Matías Juan de Veana as a model for the study of the dissemination of the Baroque villancico”, *AnM*, 44 (1989), 115-36; Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, especialmente los Capítulos V y VI, donde examina la circulación de las obras contenidas en el manuscrito de Barcelona en otras fuentes españolas y europeas; Ruiz Jiménez, “Difusión del repertorio de los maestros de capilla de Granada en el siglo XVI”, *RMS*, 20/1 (1998), 171-84; Rodríguez, “El motete *O beate Ildefonse*: Un ejemplo de la recepción periférica de la obra de Cristóbal Galán”, *RMS*, 20/1 (1998), 245-60; Ruiz Jiménez, “The Mid-Sixteenth-Century Franco-Flemish Chanson in Spain. The Evidence of MS 975 of the Manuel de Falla Library”, *Tijdschrift van de Koninklijke*, 51/1 (2001), 25-41; y Marín, M. A., “The transmission and reception of music”, *Music on the margin*, 255-303. Los distintos trabajos de Tess Knighton sobre el tema resultan fundamentales para el estudio del fenómeno: “Transmisión, difusión y recepción de la polifonía franco-neerlandesa en el Reino de Aragón a principios del siglo XVI”, *Artigrama*, 12 (1996-1997), 19-38; “La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI”, en Bombi, Carreras y Marín, M. A., (eds.), *Música y cultura urbana*, 337-49; “Petrucci's books in early sixteenth-century Spain”, en Cattin y Vecchia (eds.), *Venezia 1501*, 623-42; y “Los libros de música de Felipe II: la formación de una colección real”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 47-67.

⁵ Stevenson, *RBMSA*.

⁶ Reese, *Music in the Renaissance*. El modelo de centro-periferia ha sido matizado por las interpretaciones de otros musicólogos, especialmente de Strohm; véase “Centre and periphery: mainstream and provincial music”, en Knighton y Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance music*, 55-60; y *The rise of European Music*, 1-10.

control de fuentes a uno y otro lado del Atlántico son sencillamente impresionantes⁷. Los intercambios con Hispanoamérica, especialmente con México y Guatemala, están también presentes en los trabajos de Robert Snow, quien ha demostrado la necesidad de considerar conjuntamente las fuentes polifónicas españolas e hispanoamericanas si se quiere completar la visión sobre determinados polifonistas⁸. A la estela de estos autores, otros musicólogos se han interesado por localizar, estudiar y editar obras de procedencia española e italiana en archivos del Nuevo Mundo⁹.

Estos trabajos han constatado cómo la música europea se difundía hacia América de forma constante y fluida, recorriendo grandes distancias, pero no muestran qué factores determinaron esta circulación, a través de qué canales se produjo, quiénes fueron sus protagonistas y cuándo tuvo lugar¹⁰. El propósito de este Capítulo es estudiar estos aspectos en la Catedral de México, analizando la transmisión de música desde diferentes lugares hacia la capital durante el período virreinal. A través de una selección representativa de ejemplos, pretendo ilustrar los diferentes patrones de difusión y transmisión empleados en una institución cuya alejada localización no le impedía conocer los desarrollos modernos practicados en los centros musicales del momento. Sus contactos en el Viejo Mundo y su integración en las rutas comerciales establecidas entre continentes posibilitaron que la Catedral dispusiese de una gran cantidad de repertorio foráneo, adquirido por los más diversos procedimientos.

⁷ El tema de las relaciones entre España e Hispanoamérica está presente como telón de fondo en las numerosas publicaciones de Stevenson, que cubren territorialmente todo el continente americano de norte a sur. Por su relevancia en las relaciones entre España e Hispanoamérica, véase *La Música en las Catedrales Españolas*.

⁸ Véase Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*; “Music by Francisco Guerrero in Guatemala”, *Nassarre*, 3/1 (1987), 153-202; y *A New-World Collection*.

⁹ Véase Siemens Hernández (ed.), *Carlos Patiño (1600-1675)*; Calahorra Martínez (ed.), *Melchor Robledo († 1586)*; Cetrangolo, *Musica italiana nell' America Coloniale*. En este contexto, también resultan relevantes las aportaciones de Ros-Fábregas, “Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI”, *RMS*, 24/1-2 (2001), 39-66; Waisman, “Corelli entre los indios, o utopía deconstruye Arcadia”, en Carreras y Marín, M. A. (eds.), *Concierto Barroco*, 227-54; y Gembero Ustároz, “Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para un estudio”, en Fenlon y Knighton (eds.), *Music, print and culture in Renaissance Iberia*; así como la introducción metodológica de Marín, M. A., “La difusión de la música en la Edad Moderna desde una perspectiva transcultural”, en *Concierto barroco*, 167-72.

¹⁰ Béhague, *La música en América Latina*, 29, señaló la lentitud con la que los estilos musicales europeos llegaban al Nuevo Mundo.

Los libros de música que eran exportados al Nuevo Mundo utilizaban las estructuras generales del tráfico comercial del libro que, a su vez, era tratado como una mercancía cultural más del comercio portuario. El libro de música constituía, por tanto, tan sólo otro objeto cultural, con casi la misma consideración que el resto de productos cargados en las naves, como ornamentos, telas y obras de arte. Por lo tanto, las redes, rutas y canales de circulación de los libros de música eran comunes a las que empleaban los mercaderes de libros de la Carrera de Indias. Como veremos a continuación, la dificultad de fijar tales redes y de reconstruir con precisión cómo y cuándo determinados libros llegaron, por ejemplo, a la Catedral de México, resulta evidente. Ello es debido, entre otros factores, a la compleja variedad de circulaciones posibles del libro y a las importantes transformaciones que la comercialización del libro experimenta a lo largo del tiempo. Otro factor no menos importante es la inexistencia de una fuente única para el estudio de un fenómeno complejo como es el estudio del libro en circulación, ya que los registros de navíos sólo dan cuenta del comercio oficial, declarado en las anotaciones de carga, y no del contrabando del que los libros, al igual que otras mercancías “peligrosas”, no estaban exentos.

El formato o soporte en el que se copiaba la música era un elemento importante dentro del proceso de transmisión, aunque no determinante. Tras una primera sección introductoria sobre el contexto en el que tenía lugar la circulación de música, este Capítulo se ha estructurado en función de tres formatos distintos: libros de canto llano, libros de polifonía (tanto de gran formato como libretes de partes) y música en papeles sueltos (manuscritos e impresos). Durante los siglos XVI al XVIII existieron diversas denominaciones para los formatos en que se copiaba la música en función del repertorio a copiar, el propósito de la copia y su interpretación, si bien los mecanismos de transmisión eran similares. Por tanto, la triple división propuesta para articular este Capítulo sólo es una más entre todas las posibles, que se ha escogido por cuestiones prácticas¹¹.

¹¹ Las denominaciones de los distintos formatos de los manuscritos aparecen en Boorman, “Sources, MS. I. Introduction”, *NG*², 23:791-816. Para los impresos, véase, del mismo autor, el “Glossary”, en Sadie y Krummel (eds.), *Music Printing and Publishing*, 489-550. Sobre el uso de estos formatos en la música española, véase Pelinsky, “La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla”, *AnM*, 24 (1969), 191-98; y Marín, M. A., *Music on the margin*, 218-21.

1. Las Indias como mercado: la demanda musical y el problema de la imprenta

Uno de los aspectos más sorprendentes y fascinantes de los archivos hispanoamericanos radica en el alto porcentaje de piezas de compositores españoles que nunca viajaron al Nuevo Mundo. Este hecho corre paralelo a otro no menos interesante, aún no explicado satisfactoriamente, como es la escasa presencia de música española en archivos europeos. Un repaso a los principales catálogos de fondos musicales de Europa muestra que apenas conservan repertorio de origen peninsular, a excepción de ejemplos aislados en Italia, relacionados con compositores concretos que trabajaron o imprimieron allí sus composiciones, como Escribano, Morales, Guerrero y Victoria¹². Una respuesta, al menos parcial, a esta situación, radica en que, tal y como muestran los archivos indianos, el mercado de difusión natural de los músicos españoles durante los siglos XVI al XIX era el Nuevo Mundo y no Europa. Otras potencias europeas con posesiones en América, como Portugal, Francia e Inglaterra, enviaron libros y partituras de música al Nuevo Mundo¹³. Sin embargo, el fenómeno no es comparable con el caso hispano por el número de obras exportadas. Ello cambia completamente nuestra visión sobre el impacto de la música española fuera de la Península.

Uno de los aspectos que justifica el elevado número de compositores y obras importados es la necesidad de libros de música en los territorios recién conquistados. La inmensidad de los territorios a cubrir, la idoneidad de la música como instrumento evangelizador y la necesidad de abastecer en poco tiempo a las diferentes catedrales e instituciones indianas requirió un enorme esfuerzo por parte de los religiosos; de hecho, son frecuentes las peticiones en las que se pide al Rey donativos para adquirir libros en

¹² Véase Sherr, “The ‘Spanish Nation’ in the Papal Chapel, 1492-1521”, *Early Music*, 20/4 (1992), 601-09; y Cilberti, “Diffusione delle opere sacre dei compositori iberici e circolazione dei musicisti spagnoli nello stato pontificio nel XVI secolo”, *RMS*, 16/5 (1993), 2614-29.

¹³ En 1741 el organista frei Caetano de Santa Rosa envió desde Portugal al obispado de Rio de Janeiro una misa brevis de Palestrina, un ‘Benedicamus Domino’ de Orlando di Lasso y una sonata para clave de Scarlatti, entre otras obras, mientras que archivos musicales de Montreal y Quebec contienen obras de autores franceses como Bénigne de Bacilly, Henry Du Mont, André Campra, Marc Antoine Charpentier, Michel Richard de Lalonde y Sébastien de Brossard; en 1755, G.F. Haendel y Henry Purcell eran autores interpretados en Virginia (hoy Estados Unidos); véase Lange, “La Música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)”, *RMCh*, 102-103 (1967-1968), 130; Gallat-Morin, “Une nouvelle découverte à Montréal dans la bibliothèque musicale de Jean Girard: des oeuvres vocales rares de Lebègue, de Bacilly et de Du Mont”, *Canadian University Music Review*, 17/2 (1997), 17-29; Schwandt, “The Motet in New France: Some 17th and 18th century manuscripts in Quebec”, *Fontes Artis Musicae*, 28/3 (1981), 194-219; y Molnar, “A Collection of Music in Colonial Virginia: the Ogle Inventory”, *The Musical Quarterly*, 49/2 (1963), 150-62.

la Península y llevarlos a América¹⁴. A diferencia de las catedrales peninsulares, con un importante pasado medieval del que daban cuenta sus bibliotecas, las catedrales hispanoamericanas fueron erigidas en el siglo XVI partiendo de cero, por lo que se acabaron convirtieron en los principales consumidores de libros y música. La fundación constante de catedrales es determinante para entender la necesidad continua de libros para los coros. Esta situación, unida al férreo control que la administración peninsular ejerció sobre el comercio de papel, provocó una gran demanda de música de las colonias desde el siglo XVI. Así, Juan Bermudo en la segunda edición de su importante tratado *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) introdujo un mayor número de composiciones y ejemplos musicales a petición de ciertos amigos residentes en las Indias¹⁵.

Frente a lo que ocurría en Italia, donde la imprenta musical alcanzó una enorme popularidad que posibilitó una amplia diseminación musical¹⁶, la difusión de la música en América entre los siglos XVI y XVIII se produjo fundamentalmente de forma manuscrita debido a la carencia de una imprenta específicamente musical hasta el siglo XIX¹⁷. Según el estado actual de la investigación, ningún compositor de los siglos XVI al XVIII tuvo el privilegio de imprimir sus composiciones en el Nuevo Mundo. Uno de los que trató de usar las posibilidades de la imprenta musical como medio de masas fue Gutierre Fernández Hidalgo (ca. 1547/53-1622), maestro de capilla en diferentes catedrales sudamericanas en el último cuarto del siglo XVI y principios del siglo XVII y comparado en su época con los maestros de capilla de Sevilla, Toledo y la Capilla

¹⁴ Algunos ejemplos pueden verse en Álvarez Márquez y Gómez Gómez, “Un pleito para la impresión de libros corales con destino a las Indias”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 25 (1998), 18-19, nota 20.

¹⁵ Bermudo, *Declaración de Instrumentos Musicales*, fol. cxiii, afirmó que “he sido importunado de amigos, que imprimiese alguna [música] hecha aposta para tañer, mayormēte de indias me han rogado por ella, y pareciome cosa iusta hazerlo [...]”. La primera edición apareció en 1549.

¹⁶ Véanse los monumentales estudios de Lewis, *Antonio Gardano, Venetian music printer*; Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice. The Scotto Press*; y Agee, *The Gardano Music Printing Firms, 1569-1611*; así como la síntesis de Fenlon, *Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy*, 1-37.

¹⁷ La primera imprenta musical no se estableció en México hasta 1826; véase Velazco y Carredano, “Editores e impresores. VII. México”, *DMEH*, 4:624-26; y Miranda (ed.), *Mariano Elízaga. Últimas variaciones para teclado*, 12-14. El promotor de esta imprenta, Mariano Elízaga, ya había publicado con anterioridad un tratado de música (*Elementos de Música*, 1823) en la Imprenta del Supremo Gobierno de Palacio; véase su análisis en Flores, *Music theory in Mexico from 1776 to 1866*, 129-78.

Papal¹⁸. Fernández Hidalgo llegó a firmar en 1607 un contrato con el jesuita provincial de Paraguay, Diego de Torres, para imprimir en Francia o España sus obras en cinco volúmenes (misas, magnificats, himnos en fabordón, música para Semana Santa y motetes); el propio músico se comprometió a pagar el costo de la impresión (1500 pesos), y a cambio recibiría 250 volúmenes (cincuenta de cada tomo). Tal y como ocurría con los colegas españoles del período que lograron imprimir sus obras, sería el propio compositor el encargado de enviar los libros a diferentes catedrales y conventos de Lima, Bogotá, Cuzco y Quito¹⁹.

Desconocemos las causas por las que el proyecto editorial de Fernández Hidalgo no llegó a materializarse. El compositor debía remitir los libros al Consejo de Indias para que autorizase su publicación, exponer sus obras al peligro y la demora de un viaje de ida a vuelta para después persuadir a un impresor en Europa que estuviese dispuesto a asumir el riesgo que implicaba la impresión de un libro de música (más costoso y técnicamente complejo que los libros sin notación musical), de un compositor desconocido activo en las Indias, un negocio de dudosa rentabilidad²⁰. Es probable que, con tanta traba administrativa, el propio compositor decidiese no sacrificar cinco años de su salario como maestro de capilla para imprimir sus obras²¹. El caso de Juan Pérez

¹⁸ La actividad musical de Fernández Hidalgo en España e Hispanoamérica aparece reseñada en sus informaciones de *oficio y parte*. En ellas, el pertiguero de la Catedral de La Plata afirmó de Fernández Hidalgo que “[...] es músico y sabe esa facultad y le tiene por hombre muy hábil y que no solamente en las partes que a pedimento dice que ha sido maestro de capilla y lo puede ser, pero este testigo sabe que lo puede ser en Toledo y en Sevilla y del Sumo Pontífice porque tiene suficiencia para ello [...]”; véase AGI, Charcas, 80, N.12, 1, fols. 8v-9r, 11-VII-1597. Fernández Hidalgo era natural de Talavera de la Reina (Toledo) y murió en La Plata en 1622; véase Waisman, “La América española: proyecto y resistencia”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 518, nota 47 y 519, nota 51. Ambas son comunicaciones personales de Egberto Bermúdez y Bernardo Illari a Waisman.

¹⁹ Stevenson, *The Music of Perú*, 182-83.

²⁰ También en España los compositores tenían dificultad para imprimir sus obras. En su introducción al libro de magnificats de 1618 (A450), Aguilera de Heredia confesó que él mismo tuvo que encargarse de fundir el plomo para los tipos de imprenta (véase TepMV 6 en el Catálogo del Volumen II de esta Tesis Doctoral). Sebastián de Vivanco tenía previsto imprimir un libro en Madrid en 1601, pero tuvo que demorar la operación hasta 1607 y efectuarla en Salamanca, mientras que otros compositores como Bricio Gaudí († 1605), Juan Ruiz de Robledo (ca. 1585-desp. 1652) y Diego de Pontac (ca. 1602-1654), prepararon manuscritos musicales para su impresión, pero finalmente no pudieron estamparse por distintos motivos. Véase López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*, 297, acuerdo 1923; del mismo autor, *La Música en la Catedral de Palencia. Tomo I*, 572; Tudela, “Una visita al Archivo de la Catedral de Valladolid”, *El Rincón del Music@*; y Ramos López, *La música en la Catedral de Granada*, 1:325.

²¹ Para estudiar los aspectos legislativos del libro en el Nuevo Mundo, resulta fundamental el trabajo de Reyes Gómez, *El libro en España y América. Legislación y censura*.

Materano († 1561), deán y músico de la Catedral de Cartagena de Indias (Colombia) fue distinto; tras llegar a obtener la licencia en 1554 para imprimir un tratado de canto de órgano y canto llano por un período de diez años, el autor pidió otra real cédula en 1561 en la que informaba de que, tras siete años, no había podido imprimir su libro por falta de papel²². También se quedó listo para la imprenta el *Arte de Música* que el jesuita Juan de Tovar había preparado para su edición en México en 1602²³; la posibilidad de imprimir música volvió a plantearse de nuevo en 1790, cuando el mayordomo de la Catedral mostraba su preocupación por las elevadas sumas dedicadas a la confección de libros manuscritos²⁴. El fracaso de estas empresas editoriales relacionadas con la música muestran las dificultades con las que los compositores activos en América se encontraban para la publicación de sus obras, una situación mucho más aguda que la de cualquier músico activo en la Península Ibérica²⁵. La única música que se imprimió en América fue monódica y, gracias a los trabajos de José Toribio Medina²⁶, sabemos que México se situó a la cabeza del movimiento tipográfico musical en el continente con la publicación de catorce impresos de canto llano entre 1556 y 1604, un repertorio que está en su mayor parte por estudiar²⁷.

²² Las dos reales cédulas se conservan en el AGI, Indiferente, 427, libro 30, fols. 72r-v, 19-XII-1554; e Indiferente, 425, libro 23, fols. 298v-299r, 11-VIII-1557; véase Gembero Ustároz, “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”, *RMS*, 24/1-2 (2001), 27.

²³ Saldívar y Silva, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 1:55.

²⁴ El Cabildo llegó a ver las muestras de los tipos, pero parece que no llegaron a imprimir los libros porque el presupuesto del impresor le parecía muy elevado; véase ACCMM, AC-57, fol. 110v, 19-X-1790; fol. 112v, 23-X-1790; y fol. 130v, 15-I-1791.

²⁵ La única pieza polifónica impresa en América es el célebre ‘Hanacpachap cusicuinin’, un canto procesional con texto quechua incluido en el *Ritual formulario e institución de curas* de Juan Pérez Bocanegra (Lima: Gerónimo de Contreras, 1631), una especie de manual para la evangelización del indio. Para una reproducción facsimilar acompañada de una transcripción, véase Stevenson, *The Music of Peru*, 47-50. Hamlett, *An Investigation of selected colonial*, 72-79, 92-96, presenta útiles detalles sobre la pronunciación del dialecto y su propia transcripción de la obra, instrumentada para dos violines, viola, violoncello y continuo.

²⁶ Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*.

²⁷ Como ya se ha mencionado, el estudio del repertorio de canto llano sigue siendo una de las asignaturas pendientes de la musicología hispanoamericana. Al margen de la visión general ofrecida por Stevenson, *Music in Mexico*, 67-83; y *Music in Aztec and Inca Territory*, 172-200, existen otros trabajos monográficos: Housty, *The Graduale Dominicale*; Duncan, *A sixteenth-century Mexican Chant Book*; Madsen, *Mexican Mission Music*; y Salgado Ruelas, *Los libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional de México*.

La práctica imposibilidad de publicar libros de música en América durante la época colonial provocó el interés de los impresores españoles, que vieron en las Indias un importante mercado para sus actividades. El pleito que en 1559 y 1560 enfrentó a Alonso Pérez y a Francisco Fernández de Córdoba por hacerse con la exclusiva para importar cantorales impresos al Nuevo Mundo por un período de veinte años es un claro ejemplo de hasta qué punto el mercado americano se incorporó a los intereses de los impresores españoles²⁸. El elevado número de volúmenes al año que los litigantes se obligaban a imprimir (2000) muestra la necesidad que había en las Indias de libros de música. El privilegio finalmente se concedió a Alonso Pérez, pero se desconoce el desenlace de esta ambiciosa aventura y si los libros llegaron realmente a imprimirse. Tras estos intentos fallidos, era evidente que el desarrollo musical de las Indias pasaba, al menos en los siglos XVI al XVIII, por una importación de libros impresos de música desde Europa.

La circulación de libros de música en Indias se insertaba dentro de la dinámica comercial y las estrategias de distribución del libro en general. La mayor parte de los libros que llegaron a América lo hicieron bajo pedido de los libreros activos en las diferentes ciudades indianas; estos pedidos solían incluir ediciones extranjeras, revelando el carácter paneuropeo del comercio de libros al Nuevo Mundo. El proceso solía contar con la participación de una larga lista de intermediarios que aseguraban el éxito de la operación, y en la que los libreros sevillanos jugaban un papel fundamental. Ellos conocían las rutas de mercancías, disponían de almacenes (la mayor parte de ellos ubicados en la colación de Santa María de Sevilla, donde se ubicaba la Casa de Contratación) y controlaban el difícil mundo del puerto. Tras pasar el filtro del Santo Oficio en Sevilla, los lotes de libros eran introducidos en cajas y remitidos a una persona conocida en el puerto de Veracruz que actuaba como agente intermediario; la Inquisición realizaba otra inspección de las naos en Veracruz²⁹, tras la cual el agente

²⁸ El extenso expediente que contiene este pleito se conserva en el AGI, Justicia, N.4, R.1, y ha sido estudiado por Ros-Fábregas, “Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI”, *RMS*, 24/1-2 (2001), 39-66; y Álvarez Márquez y Gómez Gómez, “Un pleito para la impresión de libros corales”, 13-41.

²⁹ El punto octavo de las instrucciones para la visita de los navíos, aludía expresamente a “qué libros traen registrados, de dónde vienen, quién los trae a cargo, y a qué personas vienen dirigidos”; véase Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, 352; este libro incluye diversas memorias de visitas practicadas entre 1572 y 1600, véase 351-447. Resulta curiosa la narración de un acontecimiento en la visita del Santo Oficio a la nao Nuestra Señora de la Concepción en 1585: “Dos pasajeros traían dos

remitía el lote a los libreros locales, quienes habían hecho previamente el pedido y se encargaban de su distribución en las librerías de la capital virreinal y de provincia³⁰. La intervención de un banquero o mercader y la concesión de distintos poderes para cobrar en nombre de otra persona eran pasos inevitables para asegurar que el dinero recaudado por el agente era reembolsado a sus propietarios en la Península.

El desfile de un sinfín de mediadores y los costos propios del transporte marítimo y terrestre desde el taller de la imprenta hasta su destino final en la tienda de un librero en la capital del virreinato hacía incrementar notablemente el precio de partida, oscilando entre el 20 y el 40% de interés³¹. Esta circunstancia hizo que fuesen particulares o los propios autores los que participaban directamente como cargadores. En otros casos, el libro atravesó el océano gracias a un sinfín de tratantes o mercachifles que pasaban a Indias y vendían la mercancía para regresar después a la Península o quedarse en América convertidos en nuevos ricos de la sociedad colonial³².

Los numerosos registros de embarque conservados en el Archivo General de Indias de Sevilla permiten conocer algunos de los nombres de estos especialistas en el negocio del libro. Uno de ellos fue Martín de Inarra, intermediario de varios de los envíos realizados a México por los libreros Luis de Padilla y Diego Mexía en la década de 1590, muchos de los cuales incluían volúmenes e instrumentos musicales³³. Sin embargo, la información suministrada por los registros de los navíos suele ser escasa y muy genérica ya que se trata de una tipología documental de carácter administrativo

oratorios espirituales, pero cuando les dijeron que estaban prohibidos, los echaron al mar” (Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, 414).

³⁰ Castro Morales, “Libros del siglo XVI en la ciudad de Puebla de los Ángeles”, en Lauer (ed.), *El Proyecto México de la Fundación Alemana*, 111-21, presenta un ejemplo ilustrativo de este tipo de transacciones entre los libreros de la capital y la provincia: en 1593 Diego de Espinosa Nájera, vecino de Puebla, recibió del librero de la capital Luis de Acosta, un total de 157 volúmenes para su venta en la ciudad poblana; como asiento 23 aparecen “seis libros de canto” y como asiento 69 “dos psalterios dominicos”.

³¹ Rueda Ramírez, “Libros a la mar: el libro en las redes comerciales de la Carrera de Indias”, en Castillo Gómez (ed.), *Libro y lectura en la Península Ibérica y América*, 189-207.

³² Leonard, *Los libros del conquistador*, 129-42. Una visión más actualizada sobre el comercio de libros con América es la Rueda Ramírez, *Negocio e intercambio cultural*.

³³ Leonard, *Los libros del conquistador*, 319-412, incluye nueve listas de libros de mercaderes y una de un pasajero destinados al Nuevo Mundo desde finales del siglo XVI hasta principios del siglo XVII. Otras listas de libros enviados a Nueva España en 1586 aparecen en Kropfinger-von Kugelgen, “Exportación de libros europeos de Sevilla a la Nueva España en el año de 1586”, en Lauer (ed.), *El Proyecto México de la Fundación Alemana*, 1-105.

destinada al control comercial. En su mayoría, se registran abundantes envíos de breviarios, misales y otros libros litúrgicos y, en menor medida, aparecen tratados de música y libros de vihuela entremezclados con otros volúmenes de literatura (abundan los romanceros y cancioneros), historia o teología³⁴. De forma muy aislada, se registran libros de Antonio de Cabezón, Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero³⁵, y la información sobre envíos masivos de libros de polifonía concretos es, hasta el momento, escasísima, siendo el caso del *Liber Vesperarum* de Francisco Guerrero el único del que tengo constancia³⁶.

La complejidad del proceso y la dispersión de información hacen que se tengan noticias o bien del envío de música desde España o bien de su recepción en México, no siendo posible reconstruir de forma completa la trayectoria del envío. En otros casos, el único testimonio de este envío lo constituye la muda presencia de las propias obras de estos compositores peninsulares desperdigadas por distintos archivos americanos. La reconstrucción de los detalles concretos del itinerario de un envío resulta realmente complicada, ya que las fuentes no suelen ser explícitas y la información es muy fragmentaria; sin embargo, la documentación generada durante este proceso ha dejado algunos rastros de interés. Entre los envíos de origen conocido pueden mencionarse los de varios compositores peninsulares que no llegaron a imprimir sus obras. Luis de Aranda, maestro de capilla de la Catedral de Granada, en un memorial elevado al Cabildo en 1619 esgrimió como argumento principal de su defensa ante el cuerpo capitular la fama de sus chanzonetas en América, requeridas por sus colegas al otro lado del Atlántico:

³⁴ Véase Sarno, “El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el inicio de una investigación”, *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin*, 16 (1986), 95-108.

³⁵ Véase Torre Revello, “Algunos libros de música traídos a América en el siglo XVI”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 7 (1957), 372-80; y Kropfinger-von Kugelgen, “Exportación de libros europeos de Sevilla a la Nueva España en el año de 1586”, 39, asiento 79.

³⁶ La noticia del envío de diecisiete ejemplares del libro de vísperas de Guerrero a las Indias en 1601 fue descubierta por Leonard, “Romances of Chivalry in the Spanish Indies with some ‘Registros’ of shipments of books to the Spanish Colonies”, *University of California Publications in Modern Philology*, 16 (1933), 310-12.

de donde con tanta copia de ellas y de saber bien hacer las dichas chanzonetas estoy siempre carteadado y muy rogado por ellas de casi todas las iglesias de 100 leguas en contorno, y de las de Indias, donde viendo una chanzoneta mía la estiman, y un maestro muy hábil y que hoy vive en una iglesia principal, cantando una chançoneta de Aranda honró los papeles y alabó mucho, de que hay testigos³⁷.

Otro de los compositores que mostró interés por enviar sus obras a México fue Esteban López Morago (1575-desp. 1641). En 1641 López Morago, quien residía en Madrid como capellán, cantor y compositor en uno de los monasterios reales, escribió una carta al obispo de Puebla Juan de Palafox y Mendoza poniendo a su disposición las obras policorales que se interpretaban en la capilla real³⁸. También resulta de sumo interés el testamento de José la Cruz Valverde (1764), un maestro de capilla probablemente indígena. Entre los diversos libros y papeles de música en su poder se encontraba una misa de Urbán de Vargas, maestro de capilla de la Seo de Zaragoza y Burgos³⁹. El hecho de que Cruz Valverde estuviese activo como maestro de capilla en dos remotos poblados al norte del Virreinato de Nueva España (Santiago del Saltillo y San Esteban de la Nueva Tlaxcala, ambos cerca de Saltillo, actual capital del estado de Coahuila) implica la existencia de unas potentes estructuras de diseminación que hacían llegar los repertorios a pequeños poblados a más de 800 kilómetros de la capital⁴⁰.

Un documento de 1787 permite conocer los nombres y detalles más concretos sobre un envío a México. La flota salida de Sanlúcar de Barrameda en torno a abril de ese año llegó, después de tres meses de navegación, a San Juan de Ulúa, donde un vecino de Veracruz, Miguel Ignacio de Miranda, recogió cuatro cajones de libros a su

³⁷ López-Calo, *La música en la Catedral de Granada*, 2:301.

³⁸ Gembero Ustároz, “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”, en Fernández García (ed.), *Palafox. Iglesia, Cultura y Estado*, 470. La transcripción completa de la carta, procedente del Archivo Silveriano de Burgos, aparece en p. 493.

³⁹ Sobre Urbán de Vargas, véase Ezquerro Esteban, “Vargas [Bargas], Urbán de”, *DMEH*, 10:738-44.

⁴⁰ Agradezco a Luis Lledías su amabilidad al permitirme conocer este documento. Otros bienes musicales en posesión del maestro Cruz Valverde incluían “un bajón con su tudel, y un arte de canto llano, y un bajon sin tudel y una chirimia tiple sin tudel y un violín con su aquecillo y una Misa ‘Confiteor’ de a 5 voces y una misa de Santa Ana, con más una misa de San Miguel y una misa de a 4 voces, con mas una misa Urbán de Vargas y una misa a dúo, con más tres misas que le faltan voz a cada uno y un libro de misas de man[o] escrito (sic), con más otro libro de canto de vísperas y también otro libro de misa de requien y una liaxe (sic) de villancicos”.

nombre. Miranda se puso en contacto con el arriero Miguel Flores, encargado de trasladar los pesados cajones de libros a lomos de su jumento hasta la capital; tras obtener el correspondiente permiso de la Real Aduana, el mercader Tomás Domingo de Acha pudo recoger los cuatro cajones acompañados de su correspondiente memoria a finales de julio⁴¹. Desconocemos si Acha era librero de profesión o simplemente se dedicaba a la mercadería como lucrativo negocio. Los tres primeros cajones contenían libros en general y el cuarto más de 200 obras de música. Aunque la memoria está incompleta, sirve para dar una idea del repertorio instrumental del clasicismo centroeuropeo que llegaba a México en el último cuarto del siglo XVIII: sinfonías “concertantes”, oberturas, tríos y cuartetos de Haydn, Karl Stamitz, Karl Ditters von Dittersdorf, Johann Christian Bach, Christian Cannabich, Giuseppe María Cambini, Giovanni Paisiello, Carlo Giuseppe Toeschi, Felice Giardini, François Joseph Gossec, Matthieu Frederic Blasius y Jean Baptiste Davaux entre otros nombres menos conocidos como Bombet o Bonesit; sorprendentemente, todos estos compositores se encontraban en activo cuando sus partituras llegaron a México (1787). El origen del envío no es especificado y lo más lógico sería pensar que procedía de Madrid, donde la música de estos autores era consumida ávidamente en la corte de Carlos IV, las casas de los nobles y los teatros de la Cruz y el Príncipe a través de los denominados *conciertos espirituales*⁴². El listado de obras que tenía a la venta el librero de Madrid Antonio del Castillo en ese mismo año (1787) es exponente del interés por este repertorio en la capital española e incluye muchos de los nombres presentes en el inventario de Acha⁴³. Sin embargo, el hecho de que el listado mexicano no incluya a compositores activos en Madrid como Boccherini y Brunetti –que sí aparecen en el inventario de Castillo– no permite descartar el envío directo desde Centroeuropa⁴⁴.

La demanda de repertorio de origen europeo en Hispanoamérica continuó hasta el final del período colonial, y de ello hay diversos testimonios. El inventario del librero

⁴¹ AGN, Hacienda, Volumen 1118, fols. 272-273, 17-VII-1787.

⁴² Véase Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*; y Casares Rodicio, “Cuaresmales, conciertos”, *DMEH*, 4:228-30.

⁴³ Este inventario fue descubierto por Subirá, “Un insospechado inventario musical del siglo XVIII”, *AnM*, 24 (1969), 227-36.

⁴⁴ Sobre las tiendas de música existentes en Madrid en esa época y sus contacto con el exterior, véase Marín, M. A., “Music-selling in Boccherini's Madrid”, *Early Music*, 33/2 (2005), 165-77.

e impresor mexicano José Fernández de Jaúregui, fechado en 1801⁴⁵, recoge más de 1000 partituras impresas y manuscritas de los principales compositores del clasicismo centroeuropeo, principalmente de música orquestal y de cámara, aunque también contiene algunas antologías vocales. Con su variedad y su cantidad, el inventario de Fernández de Jaúregui refleja no sólo la aceptación, sino el ávido consumo de repertorio “importado” por músicos profesionales y aficionados mexicanos, algo que fue una constante durante el período virreinal, y no sólo en México. Diversos anuncios periodísticos aparecidos en la prensa de La Habana en la década de 1790 informaban de la venta de diversas obras eclesiásticas, las “aperturas de las más superiores óperas” de André Grétry y Giovanni Paisiello y música para clave importada de España de los mejores autores del Norte. La lista de partituras embarcadas por el ilustrado melómano Francisco de Miranda hacia La Habana en 1783 incluía veinte colecciones impresas para flauta travesera y un amplio catálogo de música camerística de autores centroeuropeos (Punto, Toeski, Miller, Richter, Wendling)⁴⁶. Por otro lado, el inventario de la tienda de música del indio Cristóbal de Pirioby, la más importante de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XVIII, incluía en 1794 obras de algunos de los compositores presentes en el inventario mexicano (Haydn, Scarlatti, Davaux, Stamitz, Pleyel y Gossec). A diferencia de lo que ocurría en éste, en los listados de La Habana y Buenos Aires también aparecen compositores activos en España como José Lidón, Luigi Boccherini, Luis Misón, Canal y Plá⁴⁷.

Al margen de partituras, también hubo una demanda importante de libros teóricos hasta el siglo XIX⁴⁸. En 1801 el maestro de capilla Bernardo Pérez Gutiérrez intentó enviar 1100 ejemplares de su tratado *Instituciones elementales de música* (Madrid, 1800) a Hispanoamérica. Aunque los libros finalmente se quedaron en Cádiz

⁴⁵ Koegel, “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España”, *Ha*, 116-117 (1997), 24-26; y Miranda, “Reflexiones sobre el Clasicismo en México (1770-1840)”, *Ha*, 116-117 (1997), 49-50.

⁴⁶ Véase Carpentier, *La música en Cuba*, 104-5; y Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 122-23 y 225-26.

⁴⁷ Véase Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina, 1536-1851. Tomo I*, 107-108; y Szarán, “Pirioby, Cristóbal [José Antonio Ortiz]”, *DMEH*, 8:826. También hay referencias a Pleyel y Davaux en fuentes Lima y Santiago de Chile; véase Stevenson, *The music of Peru*, 192; y Marchant, “El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, c. 1790. Un manuscrito musical chileno”, *RMCh*, 192 (1999), 27-46.

⁴⁸ Algunos de los tratados conocidos en México aparecen en Lemmon, “Towards an Inventory of Music Theory Books in Colonial Mexico”, *AnM*, 33-35 (1978-80), 131-39.

por los excesivos gastos de envío y por no estar encuadernados, el envío de un número tan elevado de volúmenes da idea de la amplitud del mercado hispanoamericano, de la importante demanda de libros musicales que aún existía en las colonias a principios del siglo XIX y del interés de los propios compositores peninsulares por enviar su producción al Nuevo Mundo⁴⁹.

2. Cantorales y libros litúrgicos

En líneas generales, se pueden establecer dos modelos de transmisión de música desde España a México: por un lado, una difusión de carácter comercial, controlada y dirigida por las autoridades, y, por otro, una difusión resultado de la relación personal entre los músicos a ambos lados del Atlántico, de las que nos han quedado menos pistas. La primera práctica se empleó especialmente durante el siglo XVI, cuando se erigieron las distintas catedrales e instituciones religiosas en las Indias, y se realizaron envíos de libros desde la Catedral de Sevilla a diferentes instituciones indianas⁵⁰. Las catedrales hispanoamericanas adquirieron, pues, un papel muy relevante en toda la dinámica cultural, siendo una punta de lanza de la implantación del dominio español en Indias. Ello implicó un rápido abastecimiento de los archivos catedralicios para llevar a cabo las tareas propias de la institución.

Como ya se mostró en el Capítulo I, la influencia de los usos litúrgicos sevillanos siguió siendo determinante en América incluso una vez que las diócesis ultramarinas se emanciparon. Hasta el primer tercio del siglo XVII se registran diferentes peticiones dirigidas a la Catedral de Sevilla en las que los cabildos eclesiásticos americanos solicitan el envío de libros corales de gran formato, objeto de un comercio controlado y dirigido por las autoridades; Álvarez Márquez ha documentado peticiones procedentes de los cabildos catedralicios de Santo Domingo, Panamá, México, Guatemala y Cuzco⁵¹. Estas peticiones disminuyeron notablemente

⁴⁹ López-Calo, “Pérez Gutiérrez, Bernardo”, *DMEH*, 8:655.

⁵⁰ La cuestión de la distribución del libro litúrgico impreso de carácter musical está siendo estudiada últimamente por Màrius Bernadó, quien está confeccionando una base de datos con todos los impresos litúrgicos en territorios españoles durante los siglos XV y XVI; véase “Impresos litúrgicos: algunas consideraciones sobre su producción y difusión”, en Bernadó y Gómez (eds.), *Fuentes musicales en la Península Ibérica*, 253-68.

⁵¹ Álvarez Márquez, *El libro manuscrito en Sevilla*, 51-53.

desde aproximadamente 1630, cuando las reformas litúrgicas ya se habían acometido y las catedrales americanas estaban surtidas de libros corales. Sin embargo, he registrado pedidos de libros litúrgicos a España hasta la segunda mitad del siglo XVIII⁵².

Al tratarse de volúmenes de grandes dimensiones, difíciles de manejar y transportar, se realizaron envíos institucionales en grandes cantidades destinados a los cabildos americanos. Ya en la primera reunión del Cabildo de la Catedral de México el 1 de marzo de 1536, los canónigos acordaron escribir a Pena, un cantor de la Catedral de Sevilla⁵³, para que remitiese “una regla de pergamino que sea muy bueno de las nuevas, iten un capitulario y un ofertorio natural diurno y un dominical”, y si faltare dinero, que al menos se remita por vía urgente “la regla y unas entonaciones de los himnos de todo el año y de los tonos de los salmos”⁵⁴.

Poco después el cabildo mexicano, con la ayuda del obispo Zumárraga, hizo venir desde Sevilla a Juan de Avecilla, “clérigo de buena vida” y “buen escribano de letra formada para libros de iglesia y canto”. Avecilla había copiado varios libros para la Catedral de Sevilla e inventarió una parte de su librería entre 1537 y 1539⁵⁵. Según consta en las dos licencias de pasaje a Indias firmadas por Isabel de Portugal y Carlos V el 8 de abril y el 22 de noviembre de 1538 respectivamente, Avecilla fue requerido expresamente por el cabildo mexicano por la gran necesidad que tenía de sus servicios⁵⁶. Se desconoce la fecha exacta de embarque de Avecilla, que es mencionado por primera vez en México en enero de 1540 a propósito de un obsequio de 50 pesos por los gastos de navegación, por lo que debía estar recién llegado⁵⁷. Avecilla fue el encargado de copiar para la Catedral diversos libros que él mismo había traído de

⁵² También la Catedral de Las Palmas, una institución similar en determinados aspectos a las catedrales americanas, dependía de la Catedral de Sevilla para la provisión de repertorio, una práctica que continuaba en el siglo XVIII: en 1749 se mandó traer un libro de himnos y en 1754 se trató sobre la imposibilidad de localizar un libro impreso de Asperges y misas; véase Torre, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1741-1760)”, *El Museo Canario*, 58 (2003), acuerdos 7639 y 7930.

⁵³ Es posible identificar a este Pena con el canónigo de la Catedral Antonio de la Peña, activo al menos entre 1532 y 1555; véase Stevenson, *La música en la Catedral de Sevilla 1478-1606*, acuerdos 167 y 297.

⁵⁴ ACCMM, AC-1, fol. 3r, 1-III-1536.

⁵⁵ Álvarez Márquez, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI*, 179.

⁵⁶ La autorización se conserva en AGI, Indiferente, 1962, L.6, fols. 34v y 144v, fotogramas 86 y 298; véase Álvarez Márquez, *El libro manuscrito en Sevilla*, 129.

⁵⁷ ACCMM, AC-1, fol. 24r, 6-I-1540.

Sevilla. Así, en julio de ese año Avecilla pactó con el Cabildo las condiciones de copia de un salterio con letra gótica en varios cuadernos de ocho hojas de pergamino, que debían ser preparadas por uno de los negros canteros que había en la iglesia. Avecilla trabajó para el cabildo mexicano al menos hasta 1544, cuando se le encargó la copia del dominical, ofertorio, kyrial y credo romano⁵⁸.

El viaje de un copista como Avecilla desde España para trabajar como artesano del libro de música no fue, en absoluto, una excepción. Luis Lagarto, un iluminador sevillano de formación granadina, trabajó al servicio de la Catedral de México como miniaturista de los libros de música entre, al menos, 1585 y 1594. Sin embargo, según los especialistas, sólo un cantoral de los conservados en la Catedral de México puede atribuirse con seguridad a Lagarto, siendo el resto obra de sus ayudantes o sus imitadores⁵⁹. La mayor parte de la producción de Lagarto se ha conservado en la Catedral de Puebla, donde firmó en 1600 un contrato por medio del cual se comprometía a realizar las miniaturas de 103 libros de corales, un trabajo que le llevó once años.

Se tiene constancia de otros envíos de libros monódicos desde Sevilla. En 1545 el cabildo catedralicio remitió 100 pesos con la flota que partía a España para que comprasen “seis misales sevillanos y veinte y tantos procesionarios y una arroba de incienso y lo demás que restare de los 100 pesos se trayga de cera blanca labrada”⁶⁰. Un inventario de los misales realizado en 1589 menciona “un manual sacramental viejo sevillano”⁶¹. Otra noticia nos muestra que los lazos entre las catedrales de México y Sevilla continuaban a finales del siglo XVI. Melchor de Riquelme, maestro de la librería de la catedral hispalense, copió veintiséis libros de música iluminados por el pintor Diego de Zamora en 1595 para la Catedral de México⁶².

La posición central de la Catedral de Sevilla como rectora del canto practicado en las Indias con anterioridad al Concilio de Trento queda subrayada por un documento

⁵⁸ ACCMM, AC-1, fol. 31v, 3-VII-1540; y fol. 60r, 19-II-1544.

⁵⁹ Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 66-79.

⁶⁰ ACCMM, AC-1, fol. 66v, 13-I-1545.

⁶¹ Véase APÉNDICE 1, D6, asiento [20]. Véase el estudio de éste y otros inventarios de la Catedral de México en la sección 3 del Capítulo IV.

⁶² Álvarez Márquez, *El libro manuscrito en Sevilla*, 53 y 62.

recogido en el pleito arriba mencionado que finalmente ganó Alonso Pérez en 1560; el propio Pérez recomendó que el texto y la música de los cantorales fuese supervisado por Francisco Guerrero, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, pues “las dichas iglesias de Indias [Nueva España] y Perú se conforman en todas las ceremonias con la dicha Iglesia Mayor de Sevilla”⁶³. Esta implicación de Guerrero en proyectos musicales a gran escala para las Indias y su posición privilegiada como maestro en la metrópoli sevillana hicieron de él uno de los polifonistas de su época más abiertos al mercado americano, como así lo justifica la destacada presencia de su música en archivos del Nuevo Mundo.

Dentro de esta modalidad de envíos institucionales habría que situar los numerosos paquetes con libros litúrgicos reformados según las disposiciones del Concilio de Trento, materializadas en el *Breviario* (1568) y el *Misal* (1570) de Pío V, y que en España se denominaron “nuevo rezado”; el seguimiento de estos libros reformados se decretó en México en 1585⁶⁴. Ya con anterioridad a Trento, la producción de libros litúrgicos impresos se había convertido en un buen negocio, como así lo demuestran las numerosas impresiones salidas de los talleres de Salamanca y Alcalá de Henares. El impresor francés afincado en Amberes Christoffel Plantin (1520-1589) fue uno de los primeros impresores europeos en imprimir libros del nuevo rezado, y con la ayuda del humanista español Arias Montano, trató de hacerse con la exclusiva para imprimir los libros que demandaba la corona de Castilla. Entre 1571 y 1576, Plantin imprimió más de 75.000 libros⁶⁵, cuyo control, distribución y venta en los territorios españoles correspondía, por privilegio real, al Monasterio de El Escorial⁶⁶. Sin embargo, la práctica de introducir libros sin la licencia de los monjes escorialenses se fue extendiendo, y una real cédula dirigida a las autoridades eclesiásticas de México

⁶³ Ros-Fábregas, “Libros de música para el Nuevo Mundo”, 53. De la misma forma, el cabildo catedralicio de Lima acordó en 1613 escribir al maestro de capilla de Sevilla, entonces Alonso Lobo, para que preparase varios libros de música conforme al nuevo rezado para la catedral limeña; véase Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 1:184.

⁶⁴ Véase Galván Rivera, *Concilio III Provincial Mexicano*, 307, título XV, “De la celebración de la misa y los oficios divinos”.

⁶⁵ Véase Bécares Botas, *Arias Montano y Plantino*, 98-107 y 325-46.

⁶⁶ En Bogotá se recibieron treinta y dos cajones de libros litúrgicos y de canto procedentes de El Escorial en 1613; véase Bermúdez, “Urban musical life in the european colonies: examples from Spanish America, 1530-1650”, en Kisby (ed.), *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, 173.

en 1575 ordenaba la incautación y destrucción de los libros litúrgicos que no tuviesen autorización⁶⁷.

En 1577, la Catedral de México recibió seis misales y seis breviarios cuya procedencia no es especificada⁶⁸, y un inventario de los misales en uso en 1589 muestra que, del conjunto de veintisiete libros listados, la mayoría eran impresos y procedían de las mejores imprentas europeas y españolas del momento (Amberes, Venecia, Burgos, Madrid y Salamanca)⁶⁹. Aunque con menor intensidad, estos envíos de libros monódicos, a veces solicitados por una alta dignidad eclesiástica⁷⁰, siguieron produciéndose durante el siglo XVII, tal y como lo muestra la adquisición en 1632 de “tres misales de la impresión plantiniana los dos aforrados y tactionados con catorce cantoneras de plata uno en terciopelo carmesí y otro morado de Castilla”⁷¹.

La circulación de libros monódicos entre Europa y el Nuevo Mundo no se interrumpió durante el siglo XVIII. Así, la Catedral de México acordó en 1761 encarar al agente de Catedral en la corte, José Miranda, varios libretes para el canto de las epístolas y los evangelios⁷². Tras diferentes demoras a causa de no obtener licencia en la Casa de Contratación para embarcar los dos cajones con cuatro juegos de libros hacia Veracruz o La Habana, Miranda los envió a Honduras con un poder a nombre de Francisco Benítez, vecino de Guatemala, quien los mandó a la ciudad de México; la

⁶⁷ Reyes Gómez, *El libro en España y América. Legislación y censura*, 1:223, nota 184.

⁶⁸ ACCMM, Fábrica espiritual, Caja 1, Expediente 2, 10-XII-1577.

⁶⁹ Véase ACCMM, Inventarios, Libro 2, Expediente 2, fol. 63, 1589 (APÉNDICE 1, D7). Este inventario será analizado en la sección 3.1. del Capítulo IV.

⁷⁰ Por ejemplo, la nao El Espíritu Santo, llegada a Veracruz en septiembre de 1577, contenía veintidós cajones de libros para el arzobispo de México Pedro de Moya Contreras; años más tarde, en 1601, se remitieron desde Sevilla 100 libros a nombre de Juan de Cervantes, arcedián de la Catedral de México, si bien no puede probarse que fueran de música; véase Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, 375; y Rueda Ramírez, “Libros a la mar”, 201.

⁷¹ ACCMM, Ministros, Libro 2, 4-VIII-1632. En 1623, La Catedral de Caracas recibió un lote de treinta y ocho libros litúrgicos remitido desde España, incluyendo un antifonario, seis misales, seis ceremoniales y doce procesionarios; véase Stevenson, “Musical Life in Caracas Cathedral to 1836”, *IAMR*, 1/1 (1978), 31-32.

⁷² ACCMM, AC-45, fol. 22r, 7-IV-1761, “[...] como asimismo había gran precisión de buscar unos libretes para cantar las epístolas y los evangelios pues lo que había estaban maltratados que era vergüenza a lo que sirviesen que estos parecía preciso el encargarlos a España pues por acá no se hallaban [...]”.

carta de Miranda incluía la marca de identificación que traían los cajones, que fueron recibidos a principios de 1765⁷³.

Al año siguiente (1766), se copiaba en la Catedral de Puebla un cantoral que contenía un ‘Gloria’ y un ‘Credo’ monódicos de Jerónimo Romero de Ávila, maestro de melodía en la Catedral de Toledo. Estas piezas estaban incluidas en un tratado de este autor publicado bajo el título *Arte de canto-llano y órgano o prontuario músico* (Madrid, 1761)⁷⁴. Lo interesante aquí es destacar que, gracias a un contrato recientemente descubierto en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, sabemos que Romero de Ávila cedió el privilegio de impresión y venta de su libro a la Compañía de Mercaderes de Madrid⁷⁵. Se trata de una empresa puesta en marcha en 1758 por un grupo de libreros madrileños con la idea de costear, imprimir y vender impresos en sus tiendas, y obtener así algún beneficio⁷⁶. El contrato indica que los gastos de impresión y encuadernación del volumen de Romero de Ávila fueron sufragados por la Compañía; a cambio, el autor recibió 1000 reales y “treinta y seis ejemplares impresos de él, los veinticuatro de ellos encuadernados en pergamino con cartones y los doce restantes en pasta”. Es muy probable que fuese la propia Compañía de Mercaderes la que distribuyese el libro en Hispanoamérica, usando las redes establecidas entre libreros madrileños y gaditanos durante ese período. Al margen de las piezas poblanas, hay otras referencias al libro de Romero de Ávila en tierras hispanoamericanas; entre 1768 y 1772 se enviaron veinte ejemplares a Caracas, mientras que el sochantre de la Catedral de México Vicente Gómez citó en varias ocasiones el tratado de Romero de Ávila dentro

⁷³ ACCMM, AC-46, fol. 241r, 21-V-1764; y AC-47, fol. 80v, 1-II-1765.

⁷⁴ Stanford, *Catálogo de los acervos*, 367, cantoral 24, copiado en 1766 por Julián Antonio Alonso. Sobre el tratado, véase Sanhuesa Fonseca, “Romero de Ávila, Gerónimo”, *DMEH*, 9:388-90; y sobre la actividad de Romero de Ávila en Toledo, véase Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 115, 121-22.

⁷⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Domingo José de las Casas, vol. 18528, fols. 265r-266v, 3-V-1760. Como representantes de la Compañía aparecen Alfonso Manuel Higuera, Manuel López Bustamante, Francisco Fernández y Francisco Manuel de Mena, todos ellos libreros de Madrid. El impresor del volumen, Joaquín Ibarra, era otro de los miembros de la Compañía de Mercaderes.

⁷⁶ Sobre la historia, objetivos e integrantes de la Compañía de Mercaderes, véase García Cuadrado, “La Compañía de Mercaderes de Libros de la Corte a mediados del siglo XVIII”, *Anales de Documentación*, 4 (2001), 95-126.

de su propio *Compendio del arte de canto llano* (ca. 1800)⁷⁷. Estos hechos confirman la demanda y distribución del repertorio monódico hasta el fin del período virreinal.

3. Libros de polifonía

3.1. Manuscritos e impresos de los siglos XVI y XVII

3.1.1. Polifonía española y portuguesa

Los primeros libros de polifonía debieron llegar a México con los propios músicos, formando parte de su equipaje personal. Puesto que el equipaje personal no era objeto de un control sistemático por parte de las autoridades portuarias, resulta problemático documentar su transporte por parte de los propios músicos. Sin embargo, resulta obvio que los músicos, tanto los maestros de capilla como los cantores e instrumentistas, portaron consigo libros de música en los que se incluían tanto sus propias composiciones como las de otros colegas, formando un corpus musical que le permitiese afrontar el inicio de su actividad en el Nuevo Mundo. Así, el cantor de Juan de Carabantes se presentó en la Catedral de México en 1558 ofreciendo unos libros de música que fueron comprados por el Cabildo; puesto que los volúmenes ofrecidos contenían un título específico –lamentablemente omitido en las Actas– es probable que se tratase de libros impresos⁷⁸.

En el caso de los maestros de capilla compositores que llegaban a México con su nombramiento real como tales, el transporte de libros y papeles de música era bastante usual. Gracias a un acuerdo capitular de 1635 sabemos que Antonio Rodríguez de Mata (maestro entre ca. 1620-1643)⁷⁹ fue recompensado por el Cabildo con 40 pesos por varios libros de música, seguramente traídos por él desde España⁸⁰. En concreto, el acuerdo alude a un terno, un conjunto de tres pliegos impresos metidos uno dentro de

⁷⁷ Véase Coifman Michailos, *Dialéctica musical de los poderes eclesiásticos*, 35-37; Saldívar y Silva, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 1:117-19; y, del mismo autor, *Historia de la música mexicana*, 160 y 165-70.

⁷⁸ ACCMM, AC-1, fol. 170v, 26-VIII-1558 (APÉNDICE 1, D2).

⁷⁹ Rodríguez de Mata llegó a México en 1614 con una real cédula que le nombraba como maestro de capilla de la Catedral, si bien no pudo disfrutar del puesto hasta ca. 1620.

⁸⁰ ACCMM, AC-9, fol. 115r, 5-VI-1635: “Acordóse que el terno del libro de música de Guerrero que el señor maestro de capilla Antonio Rodríguez de Mata trajo y el libro para los ministriles, se paguen por los unos y otros 40 pesos y para ello se despache libranza en fábrica y se entreguen al dicho maestro de capilla para esta fiesta de Corpus Christi y los que se trajeron de Castilla”.

otro, procedentes de algún libro impreso de Francisco Guerrero⁸¹, y a un libro con composiciones para ministriles. Puesto que no se indica su naturaleza manuscrita o impresa, no es posible identificarlo con ninguno de los tres libros impresos de este género que circularon en España en la primera mitad del siglo XVII: el de Pedro de Porras (Madrid, 1623), Juan Esquivel de Barahona (¿Salamanca, 1624?) y Francisco Berganza, éste último de lugar y fecha desconocidos⁸².

Los músicos no fueron los únicos que trajeron libros de música al Nuevo Mundo. Un caso más que probable de personal no musical que transportó consigo libros de música es el de Martín de Montedoca, impresor sevillano que inició la publicación en España de libros de polifonía vocal en 1555⁸³. Tal y como señaló Stevenson, Montedoca se convirtió en chantre de la Catedral de Guatemala en 1570⁸⁴, y resulta difícil no pensar que, embarcándose para el desarrollo de una actividad eminentemente musical como era la de chantre catedralicio, no se llevase consigo algunos libros de música, incluyendo no sólo los que él había editado personalmente en Sevilla, y que constituían una verdadera novedad al ser los primeros libros de polifonía vocal impresos en la Península, sino también los salidos de otros talleres sevillanos. Desde luego, Montedoca tuvo donde escoger; como recoge la Tabla 3.1, en las dos décadas inmediatamente anteriores a la marcha de Montedoca, se editaron en Sevilla y Osuna al

⁸¹ La palabra “terno” aparece definida así en su octava acepción en el *Diccionario de la Lengua Española*, 2:2163.

⁸² La naturaleza impresa del libro de Porras fue sugerida por primera vez en 1990 por Luis Iglesias, “Manuscritos e impresos con polifonía en la Catedral de Palencia (1535-1633)”, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, 5:301-2. Recientemente, la recepción de este impreso en otras instituciones ha sido estudiada por Ruiz Jiménez, “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 236. Del impreso de Esquivel de Barahona, el cuarto conocido del autor, sólo se tiene constancia, al igual que el de Porras, de su recepción en distintas catedrales, y quizá pueda identificarse con el libro de ese género recibido del maestro de capilla de Ciudad Rodrigo (¿acaso el propio Esquivel?) en la Catedral de Sigüenza a finales de ese año de 1624, y el libro que aparece como cuatro volumen de Esquivel de Barahona en el inventario de los libros de polifonía de la Catedral de Zamora de 1627; véase Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*, 2:81, acuerdo 1580; y Luis Iglesias, “El maestro de capilla Diego de Bruceña (1567/71-1623)”, en Crawford y Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae*, 459, nota 113. El libro de Berganza, por su parte, aparece mencionado en el inventario de la Catedral de Valencia de 1632: “Item un libre de música de menestriles, de estampa, in foleo, ab cubertes de pergamí, auctore Francisco Bergança”; véase Climent y Piedra, *Juan Bautista Comes y su tiempo*, 157.

⁸³ Sobre la trayectoria de Montedoca, existe la documentada monografía de Wagner, *Martín de Montedoca y su prensa*. Se considera que el libro de motetes de Francisco Guerrero de 1555 (G4867) es la primera publicación polifónica de música vocal en España conocida hasta el momento.

⁸⁴ Stevenson, “Martín de Montedoca: Spain’s first publisher of sacred polyphony (1550’s), Chantre in Guatemala Cathedral (1570’s)”, *IAMR*, 12/2 (1992), 12-13.

menos doce volúmenes de temática musical, desde tratados de música (nos. 2, 3, 9 y 12) hasta antologías instrumentales (nos. 1 y 7), pasando por libros de polifonía latina (nos. 5, 8 y 10) y en romance (nos. 4, 6 y 11). El viaje de Montedoca pudo convertirse, pues, en una excelente ocasión para dar salida a los excedentes de producción del pujante mercado tipográfico-musical hispalense en el Nuevo Mundo.

Tabla 3.1: Libros de música editados en Sevilla entre 1546-1565 (Anglés (ed.), *Juan Vásquez. Recopilación de Sonetos y villancicos*, 7-8; y Luis Iglesias, “Andanzas y fortunas de algunos impresos musicales españoles”, 463-68).

	<i>Año</i>	<i>Lugar e impresor</i>	<i>Autor</i>	<i>Título</i>
1	1546	Sevilla, Juan de León	Alonso Mudarra	<i>Tres libros de música en cifras</i>
2	1549	Osuna, Juan de León	Juan Bermudo	<i>Libro primero de la Declaración de Instrumentos Musicales</i>
3	1550	Osuna, Juan de León	Juan Bermudo	<i>Arte Tripharia</i>
4	1551	Osuna, Juan de León	Juan Vásquez	<i>Villancicos y canciones</i>
5	Ca. 1551-54	¿Sevilla, Montedoca / Osuna, Juan de León?	Pedro Guerrero	<i>Liber primus Epigrammatum</i>
6	Antes 1554	¿Sevilla, Montedoca?	Pedro Guerrero	<i>Sonetos y madrigales difíciles</i>
7	1554	Sevilla, Montedoca	Miguel de Fuenllana	<i>Orphenica Lyra</i>
8	1555	Sevilla, Montedoca	Francisco Guerrero	<i>Sacrae cantiones</i>
9	1555	Osuna, Juan de León	Juan Bermudo	<i>Declaración de instrumentos musicales</i>
10	1556	Sevilla, Montedoca	Juan Vásquez	<i>Agenda Defunctorum</i>
11	1560	Sevilla, Juan Gutiérrez	Juan Vásquez	<i>Recopilación de sonetos y villancicos</i>
12	1565	Sevilla, Sebastián de Trujillo	Luis de Villafranca	<i>Breve instrucción de canto llano</i>

Nunca sabremos con seguridad qué libros de música se llevó consigo Montedoca a Guatemala, pero las evidencias conservadas al otro lado del Atlántico nos indican que debieron ser varios. Así, los manuscritos 3 y 4 de la Catedral de Guatemala contienen obras concordantes con los impresos latinos de los hermanos Francisco y Pedro Guerrero (nos. 5 y 8 respectivamente)⁸⁵ y otras fuentes novohispanas (BloomL 8 y PueblaC 3) incluyen copias manuscritas de canciones y piezas del oficio de difuntos aparecidas en los impresos de Vásquez (nos. 10 y 11), si bien no es posible determinar en este último caso si la copia se hizo a partir del impreso o de alguna de las antologías

⁸⁵ De Francisco Guerrero la versión más antigua de su *Salve Regina* (GuatC 4, fols. 143v-147r, Guerrero) y de su hermano Pedro se copiaron motetes al menos cuatro motetes en GuatC 3, todos ellos sin atribución: ‘Qualis est dilecta’ (fols. 8v-9r), ‘Dilecta nostra candida’ (fols. 9v-11r), ‘O beata Maria’ (fols. 11v-12r) y ‘Quinque prudentes virgines’ (fols. 56v-57r).

manuscritas con repertorio de autores españoles para ministriles y difuntos que debieron circular en Nueva España⁸⁶. Desde un punto de vista meramente pragmático, resulta pertinente señalar que los libros de vihuela solían tener un formato reducido (el de Mudarra, por ejemplo, mide 14 x 20 cm. en formato apaisado)⁸⁷ y que los libros de polifonía de Vásquez y los hermanos Guerrero se imprimieron en libretes de partes independientes también de reducidas dimensiones (en el caso de la edición de Vásquez de 1560, por ejemplo, los libretes medían 21 x 17 cm.)⁸⁸ lo cual también facilitaría su transporte. Sólo se imprimió en formato de facistol la *Agenda Defunctorum* de Vásquez, pero con un tamaño impropio de un libro de polifonía de facistol (31 x 21 cm.)⁸⁹, de tal manera que pudo ser llevado por Montesdoca como cualquier otro libro de poesía o literatura.

Los libros de música impresos por Montesdoca fueron conocidos en la Catedral de México, apareciendo registrados en el inventario musical de 1589. Este documento señala la existencia de cuatro libros impresos con motetes de Pedro Guerrero y, justamente a continuación, cinco libros impresos con los motetes de su hermano Francisco⁹⁰. Los volúmenes de Montesdoca a Guatemala pudieron llegar a México a través de Hernando Franco, nombrado maestro de la Catedral de México en 1575. La llegada de Montesdoca a la Catedral de Guatemala (1570) coincidió con la designación de Franco como maestro de capilla en esa misma institución, de modo que ambos ocuparon los más destacados puestos musicales de la catedral guatemalteca durante cinco años consecutivos.

Uno de los más frecuentes procedimientos de difusión de libros de música (tanto manuscritos como impresos) a México fue el envío directo personal por parte del propio

⁸⁶ Las dos piezas en romance de Vásquez aparecen en un manuscrito probablemente destinado para ministriles, BloomL 8: 'Por amores los maldixo' (fols. 38v-39r, 'patrana'), y 'Con qué la lavaré' (fols. 51v-52r, 'Morracos'); véase Borg, *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts*, 1:229 y 236. Los items del oficio de difuntos de Vásquez aparecen anónimos en el manuscrito PueblaC 3: 'Regem cui omnia vivunt' (fols. 1v-2r), 'Parce mihi Domine' (fols. 2v-6r) y 'Et erexit domu' (fols. 877v-90r); véase Wagstaff, *Music for the Dead*, 394.

⁸⁷ Pujol (ed.), *Tres libros de música en cifras para vihuela. Sevilla, 1546*, MME 7, 37.

⁸⁸ Anglés (ed.), *Juan Vásquez. Recopilación de Sonetos y villancicos*, MME 4, 19.

⁸⁹ Rubio (ed.), *Juan Vásquez. Agenda Defunctorum*, VIII. De este pequeño impreso se conservan dos ejemplares en la Biblioteca de Catalunya y en la Catedral de Valladolid; véase Luis Iglesias, "El Códice de la Parroquia de Santa María de Ledesma", *RMS*, 12 (1989), 187, nota 38.

⁹⁰ ACCMM, Inventarios, Libro 2, Expediente 2, fols. 153-156 (APÉNDICE 1, D7), asientos [14-22].

compositor. En el caso de los libros impresos, los costes de la compra del papel y de la impresión corrían a cargo del compositor, casi siempre con ayuda de algún patrón nobiliario o eclesiástico a quien dedicaba el volumen. Una vez que el libro se había impreso, la mayor parte de los ejemplares de la tirada –todavía desencuadernados– se los quedaba el propio compositor, quien se encargaba personalmente de su distribución a los diferentes cabildos eclesiásticos, acompañando el volumen de una carta autógrafa⁹¹. Cuando el volumen era recibido, el cabildo, pedía al maestro de capilla y/o al chantre que evaluaran su “utilidad” para decidir, en función de su dictamen, su compra o su devolución al autor⁹².

Curiosamente, el auge de la imprenta musical en España y Portugal durante el siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII coincide con el momento de una mayor intensidad en el trasvase de libros de música de España a América. Todo parece indicar que, al igual que ocurrió con los impresores de cantorales, los polifonistas que imprimían sus obras contaban con el enorme potencial del mercado americano para la realización y distribución de sus tiradas. A principios del siglo XVIII existían en España cincuenta y seis catedrales y cuarenta colegiatas con capilla de música, algo más de 100 instituciones que serían las principales consumidoras del libro de música impreso. Esta cifra, algo inferior durante los siglos XVI y XVII, se incrementa ligeramente considerando algunos conventos, la clase nobiliaria y las instituciones cortesanas,

⁹¹ Se han documentado envíos de la mayoría de los polifonistas que imprimieron sus obras en los siglos XVI y XVII: Morales, Guerrero, Alonso Lobo, Victoria, Esquivel de Barahona, Vivanco, Duarte Lobo, Francisco Garro o Aguilera de Heredia; a veces, no se ha conservado la carta autógrafa, pero por las actas capitulares consta que se recibió. Algunas de estas cartas han sido publicadas; véase, por ejemplo, Coronas Tejada y Jiménez Cavallé, “Dos cartas autógrafas de Tomás L. de Victoria en el Archivo de la Catedral de Jaén”, *Boletín de Archivos*, 3 (1978), 345-55; Gómez Guillén, “Una carta autógrafa de Sebastián Aguilera de Heredia al Cabildo de Plasencia”, *Revista de Estudios Extremeños*, 36/3 (1980), 603-14; Ayarra Jarne, “Carta de Tomás Luis de Victoria al cabildo sevillano”, *RMS* 6/1-2 (1983), 143-48; y Messa Poulet, “Una carta de Francisco Guerrero en el archivo catedralicio malagueño”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), 47-52.

⁹² El envío del libro no siempre era recompensado por el cabildo. Así, el Cabildo de la Capilla Real de Granada devolvió a López de Velasco los libros impresos que en 1628 había enviado a Granada por no ser necesarios, y el de la Catedral de Badajoz hizo lo propio con el libro impreso de 1613 que Juan Esquivel de Barahona envió ese mismo año; de la misma forma, el Cabildo de la Colegiata de Borja (Zaragoza) no aceptó el libro de magnificats de Aguilera de Heredia por falta de dinero y se devolvió “con mucha cortessia”; véase Mota Murillo, *Sebastián López de Velasco*, 1:62, nota 62; Solís Rodríguez, “El archivo musical de la Catedral de Badajoz”, 26, nota 23; y Jiménez Aznar, *Actos del Cabildo de la Colegiata*, 65, acuerdo 270.

destinatarias muchas veces de los volúmenes⁹³. Por otro lado, no es posible determinar con precisión el número de ejemplares que podían imprimirse de estos libros, ya que apenas se han localizado contratos entre impresores y compositores. La tirada podía oscilar considerablemente entre los 40 y los 1500 ejemplares en función del prestigio del compositor, los riesgos que quisiera asumir el impresor y la tipología y función del libro. Diferentes estudios sobre la imprenta musical han establecido el promedio de ejemplares de una edición musical durante el siglo XVI entre 300 y 500 copias⁹⁴. Estas cifras, calculadas para el caso italiano, pueden aplicarse también al español, que va desde las 750 copias que imprimió Martín de Montedoca de las *Sacrae cantiones* (1555) de Francisco Guerrero, hasta los 130 ejemplares del *Liber Primus Missarum* (1603) de Alonso Lobo⁹⁵.

Supongamos que Guerrero enviase ejemplares de sus *Sacrae cantiones* (Sevilla, 1555; G4867) a todas las catedrales y a todas las colegiatas de España (pongamos, al alza, 250 copias); puesto que se realizó una tirada de 750 ejemplares de este libro, primer libro impreso de polifonía editado en la Península Ibérica, la pregunta es inevitable: ¿dónde iban a parar las 500 copias restantes? Todo parece indicar que el mercado español no podía absorber una tirada tan elevada, por lo que es posible que compositores e impresores pactasen esas tiradas pensando en un mercado como el americano, en continua expansión y con un gran potencial como receptor del libro impreso. Compositor e impresor solían ajustar la tirada a las necesidades existentes, pues no tendría ningún sentido realizar una impresión cuyos ejemplares no pudieran venderse. Por otro lado, el hecho de que las colonias constituyesen el mercado de salida natural de los polifonistas ibéricos es perfectamente comprensible dado que aquellos

⁹³ Sobre la recepción de impresos en conventos e instituciones reales a principios del siglo XVII, véase Baade, *Music and music-making in female monasteries*, 118-19; y Olmos, “Aportaciones a la temprana historia musical de la Capilla de las Descalzas Reales de Madrid (1576-1618)”, *RMS*, 26/2 (2003), 439-89.

⁹⁴ Véase Agee, “A Venetian Music Printing Contract in the Sixteenth-Century”, *Studi musicali*, 15 (1986), 65; y Boorman, “Thoughts on the popularity of printed music in 16th-century Italy”, *Fontes Artis Musicae*, 48:2 (2001), 135.

⁹⁵ Véase Stevenson, “Martín de Montedoca: Spain’s first publisher of sacred polyphony”, 15-16. Para el caso de las fuentes impresas instrumentales, la tirada solía ser mayor, oscilando entre los 1000 y los 1500 ejemplares; véase Griffiths, “La imprenta y el poder musical en el Renacimiento español”, *Revista Argentina de Musicología*, 1 (1996), 12.

territorios estaban entonces bajo la corona castellana y un alto número de músicos españoles buscaron trabajo en los dominios hispanos del Nuevo Mundo.

Diferentes compositores participaron directa o indirectamente en la distribución de sus libros haciendo uso de los mecanismos de la Carrera de Indias. Parte de las tiradas se las quedaban los propios autores, quienes posteriormente utilizaban todo tipo de redes para colocarlas en el mercado americano. Entre los compositores que remitieron sus libros a México siguiendo este procedimiento está Francisco Guerrero (1528-1599), un compositor muy vinculado a Sevilla del que se recibió en la Catedral de México en diciembre de 1585 un libro de música; aunque no precisa su contenido (simplemente alude a “libro de canto”), puede identificarse con el *Liber Vesperarum* que acababa de imprimir en Italia (Roma, 1584; G4873) y que todavía se conserva en la actualidad (TepMV 3); el volumen llegó a México apenas unos meses después que a otras catedrales españolas como Segovia (abril de 1585), lo que prueba –considerando los aproximadamente tres meses de viaje oceánico– un envío simultáneo a catedrales españolas e hispanoamericanas⁹⁶. También Sebastián López de Velasco (1584-1659) envió al menos dos ejemplares a Nueva España de su *Libro de missas, motetes, salmos, magnificas* (Madrid, 1628; L2822), recibidos simultáneamente en las catedrales de México y Valladolid (hoy Morelia) en 1634⁹⁷, mismo año en que se recibieron, por ejemplo, en la Catedral de Oviedo⁹⁸. En el caso de la Catedral de México, López de Velasco envió la colección completa con nueve cuadernillos, a diferencia de lo que hizo

⁹⁶ Para detalles adicionales sobre la recepción de éste y otros impresos de Guerrero, véase Marín López, J., “«Por ser como es tan excelente música»”, en Carreras y Marín, M. A. (eds.), *Concierto barroco*, 209-26. El dato de Segovia aparece recogido en López-Calo, *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol. 1. Actas Capitulares*, 62, acuerdo 817.

⁹⁷ ACCMM, AC-9, fol. 82v, 7-XI-1634 (APÉNDICE 1, D18). Mota Murillo, *Sebastián López de Velasco*, 1:149-50, documento 31, transcribe un documento de 1638 mediante el cual un apoderado de López de Velasco, Antonio Floriano, recibe 424 reales de parte del deán de la Catedral de México Diego Guerra por los libros que envió a la Catedral. El envío a Valladolid lo documenta Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 240. La Newberry Library de Chicago conserva un ejemplar del impreso de López de Velasco; Arias, “Fuentes musicales de la Nueva España en la Biblioteca Newberry de Chicago”, *Ha*, 120-121 (1999), 55-65, no señaló nada acerca de la procedencia mexicana de ese ejemplar. El grueso del fondo mexicano de esta biblioteca se formó con la donación que el coleccionista Edward E. Ayer realizó en 1911 de los materiales que había adquirido en México, y entre los que se incluían seis libros manuscritos de polifonía procedentes del Convento de la Encarnación de México y varios cantorales manuscritos e impresos de procedencia mexicana, por lo que no sería de extrañar que también los volúmenes de López de Velasco tengan un origen mexicano.

⁹⁸ Arias del Valle, “El Magisterio de Capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVII (1597-1723)”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 92-93 (1978), 191. Los volúmenes fueron regalados por el obispo a la Catedral.

con otras catedrales españolas donde sólo envió ocho cuadernillos, omitiendo el del bajo continuo. El hecho de incluir o no el noveno cuadernillo en su distribución, puede considerarse como un indicio de la importancia musical que López de Velasco tenía de cada institución en esa época: mientras que instituciones como Palencia, Burgos o Granada sólo recibieron ocho cuadernillos, la Catedral de México fue una de las instituciones que recibió, junto al Colegio del Patriarca de Valencia o la Catedral de Oviedo, la colección completa⁹⁹.

Este tipo de envíos realizados a las Indias resultaron más incómodos y arriesgados que los envíos peninsulares para los propios compositores, quienes tenían que sufragar los gastos más elevados que suponía un envío a América (quedando, además, expuestos a una posible pérdida de la mercancía en la peligrosa travesía), otorgar un poder a un mercader sevillano y esperar varios meses para recibir el dinero, todo esto en el caso de que el cabildo indiano aceptase el envío; de lo contrario, el libro podría ser devuelto, viéndose obligado además a pagar los portes de ida y vuelta. ¿Les merecía la pena asumir este riesgo?, ¿les resultaron económicamente rentables estas operaciones con las Indias? La cantidad que recibía el compositor a modo de ayuda de costa no era fija, sino que dependía de la generosidad del cabildo y del estado de la fábrica catedralicia. Los escasos ejemplos documentados, el pago en monedas diferentes y el valor variable de las mismas no permite extraer conclusiones muy definitivas, pero, en el caso de Guerrero, al enviar el libro de vísperas a México ganó tres veces más que al remitir el mismo ejemplar a la Catedral de Jaén, en la que él mismo había trabajado como maestro de capilla años antes¹⁰⁰. A López de Velasco la operación americana también le resultó bastante ventajosa: el cabildo mexicano le envió 550 reales de plata, y a pesar de que los “fletes, averías y otras costas y costes que tuvieron hasta poner en este villa de Madrid la dicha cantidad”¹⁰¹ le rebajaron esa cantidad hasta los 424 reales

⁹⁹ Esta idea ha sido sugerida por Luis Iglesias, “Manuscritos e impresos con polifonía en la Catedral de Palencia (1535-1633)”, 5:303. Véase Climent, “La música en Valencia durante el siglo XVII”, *AnM*, 21 (1966), 225; y Arias del Valle, “El Magisterio de Capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVII (1597-1723)”, 191.

¹⁰⁰ El cabildo mexicano le remitió 50 pesos de oro común, unos 36 ducados al cambio, mientras que el cabildo giennense 12 ducados; véase Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, acuerdo 594. El envío a la Catedral de Jaén se realizó desde Roma y no desde Sevilla, lo que justifica que el volumen fuese recibido en tierras giennenses el mismo año de su publicación.

¹⁰¹ Mota Murillo, *Sebastián López de Velasco*, 1:149-50, documento 31.

de vellón, López de Velasco recibió de forma neta una cantidad que duplica la que recibió del cabildo canario (200 reales), casi cuadruplica la concedida por los cabildos de Granada y Huesca (10 ducados, unos 110 reales de vellón) y se equipara con la que le obsequió el todopoderoso Cabildo Primado de Toledo, uno de los más ricos de la Península (50 ducados, unos 550 reales de vellón), lo que nos indica que se trata de una cantidad elevada incluso para una institución ibérica¹⁰². Parece, por tanto, que los cabildos catedralicios indianos tenían calculado el esfuerzo y el costo adicional que suponía para los compositores el envío de sus libros a las Indias, lo que provocó que, pese a la complejidad y el riesgo de la operación, ni Guerrero ni López de Velasco perdiesen dinero.

Sobre otros impresos documentados o conservados en México no se dispone de referencias concretas sobre su llegada, pero todo apunta al envío directo de los compositores como procedimiento más probable, una hipótesis apoyada por el hecho de que algunos de los ejemplares eran recibidos desencuadernados; los libros de polifonía circulaban principalmente sin encuadernar, ya que pesaban menos y era más fácil y barato transportarlos. El impresor solía entregar el volumen al compositor en pliegos sueltos sin encuadernar, y éste, para ahorrarse el gravoso gasto de la encuadernación, enviaba los libros de esta forma a los cabildos, quienes, si aceptaban el volumen, debían costear su encuadernación, cuyo costo era similar e incluso superior al precio de los pliegos. Así, el desgaste que se aprecia en el centro de los folios del libro impreso de motetes de Sebastián de Vivanco (MéxC 13) indica que este volumen estuvo doblado por la mitad durante mucho tiempo, por lo que probablemente se envió a México sin encuadernar. En 1617 el Cabildo mexicano mandó que se encuadernasen tres libros impresos de polifonía¹⁰³: un libro de misas de Alonso Lobo, el *Liber Primus Missarum* (Madrid, 1602; L2588; véase TepMV 4) y dos de Juan Esquivel de Barahona, uno de misas y otro de motetes, que seguramente se corresponden con el *Missarum*

¹⁰² Para la conversión de moneda, me he servido de Calderón, *Historia económica de la Nueva España*, 470. Véase Torre, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1621-1640)”, *El Museo Canario*, 52 (1997), 536, acuerdo 1773; Ramos López, *La música en la Catedral de Granada*, 1:216; Durán Gudiol, “La Capilla de Música de la Catedral de Huesca”, *AnM*, 19 (1964), 55; y Casares Rodicio (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos*, 1:298.

¹⁰³ ACCMM, AC-6, fol. 23v, 8-VIII-1617 (APÉNDICE 1, D16).

(Salamanca, 1608; E825) y los *Motecta* (Salamanca, 1608; E826)¹⁰⁴, estos dos últimos no conservados¹⁰⁵. La tirada del impreso de Alonso Lobo no fue elevada (130 ejemplares) y el compositor se encargó de la difusión internacional de sus copias¹⁰⁶. Los, al menos, cinco ejemplares que Alonso Lobo remitió al virreinato novohispano seguramente a partir de 1604 (año en que fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Sevilla), sugieren un envío masivo de ejemplares desde la Casa de Contratación similar al que se realizó del *Liber Vesperarum* de Guerrero de 1601¹⁰⁷. Además de enviar su volumen a varias iglesias españolas, desde Zaragoza hasta Las Palmas, Lobo remitió, siguiendo el ejemplo de Francisco Guerrero, varias copias a Portugal y a Italia, alcanzando una distribución que superó las fronteras peninsulares¹⁰⁸.

Aún siendo muy ricas, las Actas Capitulares de la Catedral de México no recogen todos los libros que ingresaron en la institución. Así, y al igual que en el caso de Lobo, no conocemos detalles sobre la recepción de los libros de otros dos conocidos polifonistas, Cristóbal de Morales (antes de 1500-1553) y Tomás Luis de Victoria (1548-1611), representados en el inventario musical de 1589 estudiado en el Capítulo

¹⁰⁴ Siguiendo la práctica de otros polifonistas como Guerrero o Victoria que editaron libros distintos en fechas cercanas y que incluían en un mismo envío varios de esos volúmenes, Esquivel de Barahona envió los dos libros impresos en 1608 de forma simultánea a distintas instituciones, entre ellas la Catedral de Badajoz; véase Kastner, “La música en la Catedral de Badajoz (años 1601-1700) [II]”, *AnM*, 15 (1960), 80. El hecho de que ambos aparezcan de forma conjunta y en el mismo estado (sin encuadernar) en México refuerza la hipótesis del envío directo por parte del compositor.

¹⁰⁵ El manuscrito MéxVal contiene copias manuscritas de los dos impresos de misas de estos autores. De Alonso Lobo se copiaron las misas ‘Petre ego pro te rogavi’ y ‘O Rex gloriae’ (fols. 35v-45r de MéxVal y fols. 68v-85r y 102v-118r de L2588), y de Esquivel de Barahona la misa ‘Ductus est Jesus’ (fols. 26v-35r de MéxVal).

¹⁰⁶ Resulta sorprendente que el librero Cristóbal López no tuviese ninguno de los impresos musicales madrileños de Rogier, Victoria o Alonso Lobo a la venta en 1606, según consta en el inventario de su almacén de Madrid en 1606, lo cual confirma que la distribución de estos impresos fue realizada en buena medida por los propios autores; véase Dadson, “La librería de Cristóbal López (1606): estudio y análisis de una librería madrileña de principios del siglo XVII”, en Hernández González (ed.), *El libro antiguo español. IV. Coleccionismo y Bibliotecas*, 167-234.

¹⁰⁷ Alonso Lobo inició la distribución de su impreso en Toledo en 1603 y la continuó desde Sevilla en 1604. Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:86, 90, 100, 102 y 103, documentó ejemplares del impreso de Alonso Lobo en México, Puebla, Guadalajara, Valladolid y Oaxaca. El ejemplar de Puebla fue recibido en 1606 (ACP, AC-6, fol. 9v, 23-V-1606). Agradezco a Omar Morales su generosidad al compartir conmigo esta información.

¹⁰⁸ Alonso Lobo es el único polifonista español que, sin trabajar en Italia ni imprimir allí su música, está representado en el archivo de la capilla papal, situación que no se da con otros contemporáneos españoles que imprimieron en la Península o fuera de ella como Aguilera de Heredia, Esquivel de Barahona, Vivanco, Garro o Duarte Lobo. Véase el listado de ejemplares conservados de su impreso en la introducción al libro TepMV 4 en el Catálogo (Volumen II).

siguiente. Parece que parte de los impresos italianos de misas y magnificats de Morales fueron distribuidos en la Península Ibérica por el propio compositor una vez que se estableció en España a partir de 1545, así como por los libreros¹⁰⁹. Según un testimonio autobiográfico del compositor, de los 500 ejemplares del primer libro de misas, 300 se distribuirían en Italia y los 200 restantes en territorio español, presumiblemente por el propio Morales¹¹⁰. Se desconoce la fecha y circunstancias en que los dos libros impresos de misas de Morales que figuran en el inventario de 1589 (M3580 y M3582) llegaron a la Catedral de México, pero sabemos que la distribución de estos dos volúmenes en el Nuevo Mundo fue bastante rápida: otro inventario musical de la Catedral de Cuzco fechado en febrero de 1553 ya recoge los dos libros de misas, por lo que lo lógico sería pensar que en esa fecha ya estuvieran también en una ciudad mucho más importante y accesible como era México¹¹¹. También el libro de magnificats de Morales (M3592) fue conocido en la ciudad de México, como así lo indican las dos copias anónimas en el manuscrito ChiN 4, si bien, al igual que ocurre con los dos libros de misas, no puede precisarse con exactitud el momento de su llegada¹¹².

Al igual que Morales, Victoria se trajo a su regreso a España ejemplares de sus impresos italianos para darles salida en territorio español, aunque también se tiene constancia de que incluso desde Roma escribió a distintos cabildos españoles ofreciendo

¹⁰⁹ La intervención de un librero en la distribución de libros de Morales se ha podido documentar en Zaragoza con Juan Cepero; véase Ros-Fábregas, “Morales, Cristóbal de”, *MGG*², 12:443.

¹¹⁰ Pietschmann, “A Renaissance Composer writes to his patrons. Newly discovered letters from Cristóbal de Morales to Cosimo I de Medici and Cardinal Alessandro Farnese”, *Early Music*, 28/3 (2000), 390. Se recibieron libros de misas de Morales en los años inmediatamente siguientes a su establecimiento en España (Ávila, 1545; Zaragoza, 1546; y Granada, 1550); véase López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*, 252, acuerdo 310; Calahorra Martínez, *Música en Zaragoza*, 2:22-23; y López-Calo, *La música en la Catedral de Granada*, 1:127.

¹¹¹ Stevenson, “Cuzco Cathedral: 1546-1750”, *IAMR*, 2/2 (1980), 2. Otras catedrales indianas que tuvieron a su disposición los libros de misas de Morales fueron las de Puebla, Guatemala, Bogotá y La Plata; se desconoce la procedencia exacta de los dos libros de misas impresos de Morales conservados en la BN de Buenos Aires; véase Stevenson, *RBMSA*, 253.

¹¹² Al menos seis manuscritos hispanoamericanos (BloomL 3, BogC A, ChiN 4, GuatC 2/B, GuatC Leg. s.s. (2) y PueblaC 2-B), contienen copias manuscritas de parte del ciclo de magnificats de Morales, lo que implica que los magnificats de Morales fueron cantados en las ciudades de México, Puebla, Guatemala y Bogotá. Una copia de los magnificats de Morales se realizó en la Catedral de Puebla en 1603 (ACP, AC-5, fol. 286v, 5-IX-1603). Agradezco a Omar Morales su generosidad al haber compartido conmigo esta información.

sus volúmenes¹¹³. Victoria aparece representado con cuatro impresos musicales en el inventario musical de 1589 de la Catedral (V1428, V1430, V1431 y V1433), y aunque se desconoce cómo llegaron estos volúmenes, sabemos que el maestro abulense, quien no se afincó en España hasta 1587, realizó envíos de libros de música a las Indias, como lo acredita el que hizo a Lima alrededor de 1597, probablemente con el segundo libro de misas (Roma, 1592; V1434)¹¹⁴. En la ciudad de México se han localizado copias manuscritas de otros de sus impresos, los *Motecta* (Venecia, 1572; V1421), el *Liber Primus qui missas* (Venecia, 1576; V1427), el *Officium Hebdomadae Sanctae* (Roma, 1585; 1432)¹¹⁵ y el *Missae, magnificat, motecta, psalmi* (Madrid, 1600; V1435), lo cual sugiere que estos impresos fueron conocidos en México en las primeras décadas del siglo XVII¹¹⁶. En suma, sólo en la ciudad de México estuvieron disponibles a principios del siglo XVII al menos ocho libros impresos de Victoria, una cifra que se amplía considerando otras catedrales indianas¹¹⁷.

¹¹³ A título de ejemplo, véase la carta de Victoria firmada en Roma y dirigida al Cabildo de Sevilla en 1582, transcrita en Ayarra Jarne, “Carta de Tomás Luis de Victoria al cabildo sevillano”, o el envío del libro de misas que Victoria realizó desde la Ciudad Eterna a la Catedral de Palencia en enero de 1585, tal y como recoge Luis Iglesias, “Manuscritos e impresos con polifonía en la Catedral de Palencia (1535-1633)”, 5:296-97.

¹¹⁴ Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 1:183, da cuenta de un protocolo notarial por medio del cual Victoria otorga un poder a dos residentes en Sevilla (quizá mercaderes) para cobrar 100 pesos de a 9 reales remitidos por un abogado residente en Lima apellidado Solís. Para los volúmenes recogidos en el inventario de 1589, véase el estudio en detalle de este documento en la sección 3.1 del Capítulo IV.

¹¹⁵ La carpeta 188 de la Catedral de Valladolid conserva el oficio de Semana Santa de Victoria en cuatro cuadernos, seguramente copiados de V1432; véase Banegas Galván: “Ynventario General de las obras de música que tiene el Archivo de esta Santa Iglesia [Catedral de Valladolid]” (inédito, Catedral de Morelia, 1902), 19v. Lipkowitz, “Un pequeño catálogo del archivo musical de la Catedral de Morelia”, *Ha*, 109-110 (1993-1994), 60-61, anunció el descubrimiento de este inventario, del que obtuve una copia gracias a la amabilidad de Ricardo Miranda.

¹¹⁶ Las copias manuscritas parciales de estos cuatro impresos se localizan en los libros de polifonía de los Convento de la Encarnación de México (actualmente conservados en la Newberry Library de Chicago) y en el Códice Valdés (MéxVal) procedente de un monasterio de Toluca. En los libros del Convento de la Encarnación se copiaron los siguientes items: 1) del impreso de motetes de 1572 (V1421) se copió ‘Vere languores’, del que además existen otras tres copias en la Catedral de Puebla, legs. 29, 30 y 34; 2) del libro de Semana Santa (V1432) se copió una lamentación para Jueves Santo y el salmo ‘Miserere mei Deus’; y 3) del impreso madrileño (V1435) sirvió de modelo para la copia de las misas ‘Alma Redemptoris Mater’ y ‘Ave Regina Caelorum’; véase Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:104-11, 174-78 y 246-53. En el Códice Valdés (MéxVal, fols. 64v-72r) se copió sin atribución la Misa ‘Simile est regnum caelorum’ aparecida en el impreso veneciano de 1576 (V1427). Las dos únicas concordancias manuscritas de esta misa aparecen en fuentes vaticanas; véase Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, 734. Agradezco a la mencionada autora su ayuda para la localización del anónimo mexicano.

¹¹⁷ La Catedral de Valladolid, carpeta 210, conserva una copia de la misa de difuntos a seis voces de Victoria, que apareció en los fols. 1v-21r del *Officium defunctorum* (Madrid, 1605; V1436); véase

Mayores problemas de identificación presenta el libro de magnificats que envió Bernardo Clavijo del Castillo (1545-1626) a la Catedral de México y que fue recibido en 1621¹¹⁸. El propio Clavijo imprimió un libro de música en 1588 durante su estancia como organista de la Real Capilla de Sicilia, pero contenía motetes y no magnificats¹¹⁹. Desde el punto de vista cronológico, podría tratarse del libro impreso de magnificats (Pamplona, 1614; N285) de Miguel de Echarren Navarro (ca. 1563-1627), pero no se ha podido establecer ninguna conexión entre Clavijo del Castillo y el músico navarro, cuyo carácter introvertido le llevó a hacerse ermitaño¹²⁰. El *Liber Magnificarum* (Salamanca, 1607; V2249) de Sebastián de Vivanco (ca. 1550-1622) es otro de los candidatos. Clavijo del Castillo y Vivanco coincidieron en Salamanca varios meses entre octubre de 1602 y febrero de 1603, el primero como catedrático de la universidad y organista de la Catedral y el segundo como recién nombrado maestro de capilla de la catedral¹²¹. En febrero de 1603 Clavijo del Castillo abandonó la cátedra al ser llamado por la corte de Felipe III para ocupar el puesto de organista. Esta coexistencia de cinco meses entre Clavijo y Vivanco en la Catedral de Salamanca podría justificar la presencia en Nueva España de dos impresos de Vivanco, el mencionado *Liber Magnificarum* en el archivo catedralicio de Puebla (PueblaC 14), y una edición desconocida de 1614 de su libro de motetes en el de México (MéxC 13); este último volumen fue impreso por Francisco de

Banegas Galván, “Ynventario General”, 22r. Además, la Catedral de Bogotá conserva un ejemplar del impreso madrileño de 1600 (V1435) y la edición romana de 1583 del primer libro de motetes (V1422); véase Stevenson, *RBMSA*, 26.

¹¹⁸ ACCMM, AC-7, fol. 135v, 4-VI-1621 (APÉNDICE 1, D17).

¹¹⁹ Se trata de *Motecta ad canendum tam cum quattuor, quinque, sex et octo vocibus* (Roma: A. Gardano, 1588; C2641).

¹²⁰ Se han conservado dos ejemplares del impreso de Echarren Navarro en las catedrales de Tarazona y Zaragoza. Según Sagasetta, *El polifonista Michael Navarrus*, 14, ambos ejemplares parecen ser distintos, puesto que el de Zaragoza omite varios salmos que aparecen en el de Tarazona y añade cinco nuevos magnificats. Se tiene constancia de que envió otros a las catedrales de Burgos y Huesca; véase López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, 4:188, acuerdo 2171; Durán Gudiol, “La Capilla de Música de la Catedral de Huesca”, 55; y Siemens Hernández, “La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII. I.- Sebastián de Aguilera y José Ximénez”, *AnM*, 21 (1966), 155. Sobre las obras de este músico en la catedral pamplonesa, véase Ros-Fábregas, “Libros de polifonía en la Catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, 238 (2006), 343-61.

¹²¹ Erdozáin, “Bernardo Clavijo del Castillo. Estudio biográfico de este célebre músico”, *AnM*, 21 (1966), 189-210.

Cea Tesa, sucesor de Taberniel en el taller salmantino y responsable del tercer libro de Esquivel de Barahona (1613)¹²².

Otro volumen impreso con magnificats, el más cercano cronológicamente al envío mexicano, es el de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627), impreso en Zaragoza en 1618 (A450). Gracias a un documento citado por Barbieri, sabemos que en 1619 Aguilera de Heredia otorgó un poder a Clavijo del Castillo y a Antonio Gracián, racionero de la Catedral de Toledo, para cobrar 400 reales por ciertos asuntos relacionados con su libro de magnificats¹²³. El volumen había sido previamente remitido por Aguilera de Heredia a Toledo, y mediante este poder facultaba a Clavijo y Gracián para cobrar el dinero en su nombre. La concesión de un poder a Clavijo por parte de Aguilera de Heredia constata de forma incuestionable la relación amistosa entre ambos organistas, dos de los más importantes en la España del momento, así como la participación de Clavijo en la distribución del libro. Sin embargo, y de forma paradójica, el Cabildo de Toledo no pagó 400 reales por el volumen de Aguilera de Heredia, sino 100¹²⁴. Esta diferencia de dinero podría deberse a que Aguilera quizá envió a Clavijo más ejemplares para su distribución desde la corte usando el prestigio de la institución, una situación que podría explicar de forma razonable la recepción del impreso de Aguilera en México en junio de 1621¹²⁵.

Resulta sorprendente que no fuese el propio Aguilera quien realizase personalmente el envío desde Zaragoza, tal y como había hecho con otras catedrales españolas como Huesca, Ávila, Granada o Santiago de Compostela¹²⁶. Para distribuir

¹²² Después de Francisco de Cea Tesa, los tipos de la imprenta pasaron a la viuda de Taberniel, Susana Muñoz, que imprimió el libro de misas, magníficas y motetes de Diego Bruceña (1620) y, seguramente, el cuarto libro impreso de Juan Esquivel de Barahona, un desconocido libro para ministriles (1624). En total, entre 1607 y 1624 se imprimieron en Salamanca nueve libros de música: cuatro de Vivanco, cuatro de Esquivel de Barahona y uno de Bruceña.

¹²³ Casares Rodicio (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos*, 1:141-42.

¹²⁴ Preciado (ed.), *Alonso Tejada (ca. 1556-1628)*, 1:98, nota 31.

¹²⁵ En mayo de 1623 se recibió en la Catedral de Lima un libro de polifonía con magnificats, probablemente el de Aguilera de Heredia; no es posible saber si, como parece que ocurrió en México, el volumen fue enviado a través de Clavijo del Castillo, aunque es probable, sobre todo considerando la diferencia de dinero entre lo recibido por Aguilera de Heredia y el costo de cada volumen; véase Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 2:39.

¹²⁶ López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*, 215, acuerdo 2530; Durán Gudíol, "La Capilla de Música de la Catedral de Huesca", 55; y Ramos López, *La música en la Catedral de Granada*, 1:181. Se tiene constancia de que Aguilera de Heredia imprimió además un libro de misas en

sus obras en las Indias, Aguilera optó por emplear sus contactos en la Villa y Corte, donde el peso de la recomendación del tañedor de su Majestad sería mayor en México que el del propio autor. El envío del libro de Aguilera desde Zaragoza a México a través de Madrid muestra, en primer lugar, la eficacia y la fluidez de las conexiones entre las capitales de España y Nueva España, y constituye, en segundo término, un excelente ejemplo de cómo un compositor no vinculado a la corte usó inteligentemente sus contactos allí para la difusión de sus impresos en el Nuevo Mundo, donde se han conservado tres ejemplares¹²⁷.

El proceso de distribución de impresos aparecidos con posterioridad a la muerte del compositor constituye un capítulo aparte. Ese es el caso del *Missae Sex* (Madrid, 1598; R1937/1598¹) de Philippe Rogier (ca. 1561-1596), un libro cuya impresión, supervisión y distribución no fue realizada personalmente por el compositor, sino por su discípulo Géry de Ghersem (1573/75-1630); ello le permitió introducir una de sus misas al final del volumen¹²⁸. Ghersem distribuyó casi todos los ejemplares con anterioridad a 1604, año en que regresó a Bruselas como maestro de capilla de la corte¹²⁹. En su propio testamento (1629), Ghersem confirmó que tenía enviados “muchos cuerpos de libros de las Missas de Phelippe Rogier en diferentes iglesias y partes de España”; el testamento incluye un listado de aquellos lugares de los que no había recibido aún respuesta y, entre los volúmenes enviados al Papa, a diversos nobles y a varias catedrales españolas, Ghersem señaló que “otros cuatro hay en las Indias, de estos tiene cuidado el maestro

1622, que aparece recogido en el inventario de libros de polifonía de 1627 de la Catedral de Zamora, y que, al parecer, formó parte de una Exposición Universal celebrada en Viena en 1892, tal y como recoge su catálogo; véase Luis Iglesias, “La policoralidad en Alonso de Tejada”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos ‘Florián de Ocampo’* (1987), 345, nota 28.

¹²⁷ Se conservan ejemplares en las catedrales de México, Valladolid y Bogotá; véase TepMV 6 en Catálogo (Volumen II).

¹²⁸ En su testamento, Roger pidió que Ghersem editase cinco de sus misas; véase Wagner, *Philippe Rogier. Opera omnia. I, X*. Ghersem tenía previsto imprimir otros doce libros de Rogier con responsorios y antifonas de ocho a dieciséis voces; véase Bourlignieux, “Géry de Ghersem, sous-maître de la Chapelle Royale d'Espagne (documents inédits)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2 (1966), 175.

¹²⁹ El libro fue recibido en Toledo a los pocos meses de su publicación en 1599; a Sevilla llegó otro ejemplar en 1600; a Jaén no llegó hasta 1603, y en Palencia –uno de los últimos lugares a los que Ghersem envió el volumen– se recibió a principios de 1605; véase Reynaud, *La polyphonie toledane et son milietu*, 357; Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz, *Vaciado Actas Capitulares del Archivo de la S.I.M. Catedral de Sevilla*, 14; Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, 57, acuerdo 741; y Kastner, “Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI”, *AnM*, 14 (1959), 164.

Victoria, a quien han de acudir, que también está en mi escritorio carta de recibo de ellos”¹³⁰. De esos cuatro ejemplares enviados se han conservado tres en las catedrales de Puebla, La Plata y Cuzco, no teniendo constancia del cuarto centro (¿quizá la propia Catedral de México?)¹³¹. Ghersem mismo se encargó de la distribución del otro impreso de Rogier, una colección de motetes impresa en Nápoles en 1595 también con la ayuda de un discípulo (posiblemente el propio Ghersem); sobre la fortuna de este impreso en el Nuevo Mundo nada se sabe por el momento¹³².

El proceso de distribución de la antología de misas de Rogier de manos de Ghersem debe ponerse en conexión con otro impreso póstumo conocido en Nueva España: *Psalmi, Hymni ac Magnificat* (Roma, 1590; N283) de Juan Navarro (ca. 1530-1580). Gracias a la última voluntad de Navarro y al propio impreso, sabemos que el promotor de la edición fue Francisco de Reinoso, obispo de Palencia y Córdoba, quien se quedó con los papeles de música a la muerte del maestro¹³³. A través de un sobrino del maestro Navarro activo en Roma como jurista, Fernando Navarro Salazar, Reinoso hizo llegar los manuscritos a Francisco Soto de Langa, cantor de la capilla papal, para que se encargase de imprimirlos, tal y como lo indica en el prefacio del volumen el propio Soto¹³⁴. Se desconoce quién se ocupó de la distribución de este impreso, quizá Fernando Navarro Salazar o el propio Reinoso, pero el impreso alcanzó una buena

¹³⁰ Bourligueaux, “Géry de Ghersem, sous-maître de la Chapelle Royale d' Espagne (documents inédits)”, 173 y 177. De la tirada de Rogier sobraron cuarenta ejemplares, que Ghersem dio a Antonio Bochio, guardajoyas del Rey y maestro de capilla de las Descalzas Reales desde 1587, tal y como recoge Olmos, “Aportaciones a la temprana historia musical de la Capilla de las Descalzas Reales de Madrid (1576-1618)”, *RMS*, 26/2 (2003), 443 y 445.

¹³¹ Stevenson, *RBMSA*, 30, 218 y 249.

¹³² *Sacrarum modulationum... Liber Primus* (Nápoles, 1595; R1936). Los seis libretes que conformaban esta colección fueron presentados por Francisco de Santiago al Cabildo de la Catedral de Sevilla en 1618, y aparecen en el inventario de la Catedral de Valencia de 1632; quizá puedan identificarse con los libretes de Rogier que se encuadernaron en la Catedral de Cuenca en 1634 poco después de la muerte de Juan Castro Mallagaray; véase Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz, *Vaciado Actas Capitulares del Archivo de la S.I.M. Catedral de Sevilla*, 206; Climent y Piedra, *Juan Bautista Comes y su tiempo*, 157; y Martínez Millán, *Historia musical de la Catedral de Cuenca*, 339.

¹³³ Gómez Pintor, “Fuentes documentales inéditas sobre la figura del polifonista Juan Navarro, *El Hispalensis*”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), 29 y 34: “Los libros de música compuestos por el dicho Juan Navarro tiénelos el señor don Francisco de Reynoso”.

¹³⁴ Rubio (ed.), *Juan Navarro. Psalmi, Hymni, Magnificat... ad Antiphonae B. Virginis*, 27: “Quae Ferdinandus Navarrus Salazarius Juris Pontificii vir admodum peritus opera musica ab Excellentissimo ipsius avunculo Joanne Navarro composita ad te misit eq. ad me ex Hispania Romam misisti, illa et animo laetissimo, et magna voluptate accepi”.

distribución no sólo en Italia, España y Portugal¹³⁵, sino también en Nueva España, donde existieron al menos dos ejemplares, en las catedrales de Oaxaca y México. En la capital virreinal, el volumen fue comprado por el cabildo catedralicio a instancias del maestro Juan Hernández en 1597¹³⁶. El acuerdo es particularmente interesante porque indica que el libro se venía usando con anterioridad en el coro y seguramente, de no ser por su adquisición formal por parte del Cabildo, no quedaría ningún rastro de su uso en la Catedral. Es muy probable que otros libros fuesen simplemente utilizados por la capilla y no formalmente comprados, no quedando constancia de ellos. Los libros de Rogier y Navarro muestran que, de la misma forma que lo hubiesen hecho los propios compositores, las personas encargadas de la divulgación de estos impresos póstumos, incluyeron a las catedrales del Nuevo Mundo como clientes potenciales del libro de música impreso.

El caso de Diego Bruceña (1567/71-1622), maestro de capilla en distintas catedrales españolas, es único hasta la fecha, por cuanto supone la implicación de un arzobispo activo en México como mecenas de un proyecto de edición musical. Gracias al trabajo de Alejandro Luis Iglesias sabemos que Bruceña editó un impreso con misas, magnificats y motetes (Salamanca, 1620) cuyo costo fue sufragado, al menos en parte, por Juan Pérez de la Serna, arzobispo de México entre 1612 y 1626 y uno de los prelados más activos en materia musical que tuvo la Catedral¹³⁷. Bruceña y Pérez de la Serna habían coincidido en la Catedral de Zamora entre 1608-12, el uno como canónigo magistral y el otro como maestro de capilla. Una vez que Bruceña tuvo listo el manuscrito para la imprenta, lo envió a México alrededor de 1616-17 para que el arzobispo diese su aprobación y remitiese cierta cantidad de dinero para costear la impresión, que finalmente se demoró hasta 1620 y fue efectuada en gran medida con los recursos personales del músico. En el momento de testar en 1623, Bruceña informó de

¹³⁵ Véase RISM, A/I/6, 306.

¹³⁶ Sobre el ejemplar de México –no conservado– véase ACCMM, AC-4, fol. 189r, 31-X-1597 (APÉNDICE 1, D13). El ejemplar en Oaxaca fue visto a mediados del siglo XX por Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:102, pero actualmente está ilocalizable, y no aparece ni en el catálogo musical de Tello, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*, ni en los nuevos materiales musicales aparecidos con posterioridad a 1990 y reseñados en Mejía Torres, “La Catedral de Oaxaca: sus músicos y sus composiciones. Un listado de obras en proceso de catalogación”, *Cuadernos de Historia Eclesiástica*, 2 (1998), 51-64.

¹³⁷ Luis Iglesias, “El maestro de capilla Diego de Bruceña (1567/71-1623)”, 455-62.

que había enviado a México un ejemplar del libro impreso, pero que aún no había recibido los 2000 reales que Pérez de la Serna le tenía prometidos, otorgando el consiguiente poder para cobrarlos. La tirada del libro de Bruceña fue bastante baja para la época (40 ejemplares)¹³⁸, pero remitió al menos dos volúmenes a Nueva España, pues además del enviado a la Catedral de México (tanto en versión manuscrita como impresa), existió otro en la Catedral de Puebla, como consta en los inventarios de música de 1718 y 1734¹³⁹.

Una mención especial merecen los polifonistas portugueses cuyos libros de música (impresos en Lisboa y Amberes fundamentalmente) fueron conocidos en Nueva España. Su recepción en el Nuevo Mundo no debe sorprendernos teniendo en cuenta que, entre 1580 y 1640, las coronas española y portuguesa estuvieron unidas, fortaleciendo los vínculos culturales y musicales que ya existían¹⁴⁰. La unificación de las coronas favoreció la actividad de los músicos portugueses en la corona de Castilla (especialmente en las regiones extremeña y andaluza) y sus colonias americanas¹⁴¹, y los polifonistas lusos que llegaron a imprimir sus obras no desaprovecharon las oportunidades que los nuevos territorios les ofrecían para la venta de libros. Precisamente, el auge de la polifonía portuguesa y el inicio de la imprenta musical lusa, de manos de Pedro van Craesbeek, coincide con el período de unión de las dos coronas¹⁴².

Uno de los polifonistas portugueses cuyos impresos se conservan hoy en México es Eduardo Duarte Lobo (1564/69-1646). De los cuatro libros que Duarte Lobo llegó a estampar (todos ellos en la imprenta plantiniana de Amberes), los dos que llegaron a

¹³⁸ No es frecuente encontrar tiradas tan bajas de los libros de música, ya que, a menor número de ejemplares, menos margen de ganancia. Sólo conozco otro caso de tirada tan baja, los cuarenta ejemplares del *Octo Missae* (Amberes, 1572; L285) de George de la Hèle (1547-1586), primera edición polifónica de Plantin.

¹³⁹ De los ejemplares de la Catedral de México no ha quedado ningún rastro. El inventario de 1718 de la Catedral de Puebla recoge como primer asiento “un libro grande de misas, magnificats y motetes su autor Bruseña” (APÉNDICE 1, D41, asiento [1])

¹⁴⁰ Sobre este asunto, véase Rees “Relaciones musicales entre España y Portugal”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 455-87. Véase también el Capítulo II de esta Tesis.

¹⁴¹ Hubo varios músicos portugueses activos en la Catedral de México durante la época virreinal; véase la sección 2.1 del Capítulo II.

¹⁴² Una apretada síntesis sobre la imprenta portuguesa aparece en Brito, “Edições musicais em Portugal nos séculos XVII e XVIII: distribuição e significado”, *RMS*, 16/3 (1993), 1137-42.

México –el libro de magnificats (1605; L2590) y el primer libro de misas (1621; L2591)¹⁴³ – alcanzaron una notable difusión en el sur peninsular: el primero de ellos fue recibido, entre otras catedrales, en las de Jaén, Granada, Córdoba y Sevilla, mientras que el segundo lo fue en las de Badajoz, Granada, Córdoba y Sevilla. Otros impresos de polifonía de Duarte Lobo llegaron hasta la ciudad de Manila (Islas Filipinas) y fueron empleados en un monasterio de Bahía (Brasil)¹⁴⁴. De otro polifonista portugués, Manuel Cardoso (1566-1650) se cita una misa policoral en un inventario de la Catedral de Durango fechado en 1758¹⁴⁵. Puesto que la pieza no se ha localizado, no es posible saber de qué misa se trata, aunque es probable que sea una copia manuscrita de alguna de las misas policorales incluidas en sus tres liros impresos de misas, editados en Lisboa en 1625 y 1636 (C1039 a C1041)¹⁴⁶. Por el momento, no he localizado información acerca de la circulación en México de los impresos de Filipe da Magalhães (ca. 1565-1652), el tercer gran polifonista portugués que imprimió sus obras en este período.

Aunque de origen navarro, Francisco Garro († 1623) fue maestro de la Capilla Real de Lisboa, de ahí que las dos colecciones de música que editó viesan la luz en Lisboa, ambas en 1609. Aunque la copia manuscrita no implica necesariamente la presencia del impreso, es probable que a la ciudad de México llegase el libro con obras a un solo coro, que incluía cuatro misas, dos antífonas y tres motetes, ya que el manuscrito MéxVal contiene una copia manuscrita de la Misa ‘Tu es qui venturus’ a cuatro voces¹⁴⁷. De la otra colección de Garro, integrada por obras policorales y compuesta por trece libretes, nada se sabe por el momento en relación a su posible recepción en Nueva España. Sin embargo, Garro remitió ejemplares de esa colección a

¹⁴³ El tiple Juan Díaz presentó al Cabildo en 1614 un libro de magnificats por el que recibió 40 pesos; desconozco si pudiera tratarse del libro impreso de Duarte Lobo, hoy conservado como TepMV 5; véase ACCMM, AC-5, fol. 375v, 9-XII-1614; y TepMV 5 y 7 en el Catálogo (Volumen II).

¹⁴⁴ Irving, “En los confines de la tierra: influencia ibérica e intercambio musical entre Japón y Filipinas en los siglos XVI y XVII”, en Carreras y Marín, M. A. (eds.), *Concierto barroco*, 179; y Lessa, “Missionação e Diálogo de Culturas: a música nos mosteiros beneditinos do Brasil colonial”, en Nery (ed.), *A Música no Brasil Colonial*, 138-39.

¹⁴⁵ Davies, *The Italianized Frontier*, 1:149.

¹⁴⁶ Cardoso publicó, además, un libro de magnificats (C1038) y otro de motetes (C1042).

¹⁴⁷ Véase Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, 29 y 217-28. Este impreso no aparece listado en RISM. La anónima misa copiada en MéxVal, fols. 109v-120r coincide con la Misa ‘Tu es qui venturus’ del impreso de Garro, fols. 31v-42r; para una edición completa de este impreso, véase Latino (ed.), *Francisco Garro: Livro de Antífonas, Missas e Motetes*, 62-80.

dos catedrales entonces regentadas por maestros portugueses como eran Badajoz y Las Palmas¹⁴⁸, por lo que no hay que descartar que Garro enviase algún ejemplar a Nueva España, quizá a la Catedral de Puebla, donde un ilustre portugués, Gaspar Fernandes (maestro entre 1606-29), dirigía una capilla integrada por varios músicos de aquella nación¹⁴⁹.

Con toda probabilidad, el papel que los libreros de la ciudad de México tuvieron en la distribución de libros de música fue mayor de lo que pudiera pensarse hoy. Como ya se mostrará en el siguiente Capítulo, existieron un buen número de tiendas de libros destinadas tanto a particulares como a instituciones, y que tenían a la venta libros de música. El ejemplo de Hernando Franco (maestro entre 1575 y 1585) puede resultar paradigmático de esta fórmula. Franco solicitó en 1580 al Cabildo la adquisición del primer libro de misas (París, 1566; G4870) de Francisco Guerrero, un volumen que había aparecido en Francia catorce años antes¹⁵⁰. La solicitud autógrafa de Franco señala que el sochantre (entonces Marcos Tello) consiguió el libro de misas de un librero de la ciudad llamado Tufino, y que el volumen resultaría muy provechoso a la iglesia “por ser como es tan excelente música”¹⁵¹. De la misma forma, el sucesor de Franco al frente de la capilla mexicana, Juan Hernández (maestro entre 1586-ca. 1620), pidió al Cabildo en 1614 que comprase una edición de los *Motecta* de Francisco Guerrero, aparecidos en Venecia en 1597 (G4877), y por la que pagaron 8 pesos¹⁵². En

¹⁴⁸ Solís Rodríguez, “El archivo musical de la Catedral de Badajoz”, 30; y Torre de Trujillo, “El archivo de música de la Catedral de Las Palmas, I”, *El Museo Canario*, 89-92 (1964), 185.

¹⁴⁹ Sobre Fernandes en Puebla, véase Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, *IAMR*, 6/1 (1984), 29-38. No he podido confirmar si algunas piezas de difuntos a ocho voces anónimas copiadas en el manuscrito PueblaC 3 (en concreto, un Sanctus y un Agnus de una misa de difuntos y tres piezas de maitines de difuntos, ‘Parce mihi’, ‘Responde mihi’ y ‘Spiritus meus’) coinciden con las que Garro incluyó en su colección *Missae quatuor, octovnis vocibus tres, una duodenis, defunctorum lectiones tres, octonis vocibus. Tria Alleluia octonis etiam vocibus* (Lisboa: Petrus Craesbeck, 1609; G430).

¹⁵⁰ Franco llegó a México en 1575 procedente de la Catedral de Guatemala, donde conoció no sólo este libro de misas de Guerrero, sino probablemente su primer libro de motetes, las *Sacrae cantiones* (Sevilla, 1555; G4867), cuyo impresor, Martín de Montedoca, podría haber llevado personalmente a Guatemala en 1570 cuando fue nombrado chantre de la catedral guatemalteca. Véase más atrás.

¹⁵¹ El facsímil de la carta de Franco y su correspondiente transcripción aparecen en mi trabajo “«Por ser como es tan excelente música»”, 214 y 225. No he podido identificar quién era este Tufino, quizá una mala transcripción fonética de Juan de Treviño, importante mercader de libros en la década de 1580.

¹⁵² El acuerdo capitular que recoge la compra de este impreso aparece citado en Stevenson, “La música en la Catedral de México: 1600-1750”, *RMCh*, 92 (1965), 17, y transcrito en otro trabajo del mismo autor, “Mexico City Cathedral: The Founding Century”, *IAMR*, 1/2 (1979), 170, nota 234. En 1605 y 1622

este caso, Hernández no precisa dónde había conseguido los cinco libretes, pero su tardía incorporación al Archivo, así como el hecho de que el envío directo de Guerrero quede descartado al haber fallecido éste en 1599, hace que la compra en una librería sea la opción más factible. La adquisición de libros años después de su publicación no es un fenómeno exclusivo de las colonias; en la Península, Francisco Garro no envió un ejemplar de su impreso de 1609 a la Catedral de Badajoz hasta 1625, precisamente en una época de un intenso contacto entre la sede pacense y los músicos portugueses; una catedral de Real Patronato como la de Granada no compró los magnificats de Vivanco de 1607 hasta 1631, mientras que la Catedral Primada de Toledo no compró los cinco libros de motetes de Guerrero hasta 1647¹⁵³.

3.1.2. Polifonía italiana

Otro aspecto a explorar en relación al papel de los impresores mexicanos en la distribución y venta de libros de música impresos en Europa viene determinado por sus contactos internacionales con otros impresores. Recientes estudios sobre las grandes imprentas musicales europeas han puesto de manifiesto la existencia de contactos entre casas editoriales para ayudarse a la distribución de libros de música¹⁵⁴. El primer impresor que se afincó en México, Juan Pablos, era un agente del Juan Cromberger, cuyo almacén de libros fue el más importante del siglo XVI en España¹⁵⁵. La dinastía de

también se compraron libretes de partes de Guerrero en la Catedral de Puebla (ACP, AC-5, fol. 54v, 25-X-1605; y AC-7, fols. 339v-340r, 20-XII-1622). Agradezco a Omar Morales su generosidad por haber compartido conmigo esta información.

¹⁵³ Véase Solís Rodríguez, “El archivo musical de la Catedral de Badajoz”, 277; Kastner, “La música en la Catedral de Badajoz (años 1601-1700) [II]”, *AnM*, 15 (1960), 81; Ramos López, *La música en la Catedral de Granada*, 1:216-17; y Cassares Rodicio (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos*, 1:227. Otro caso más extremo lo constituyen los magnificats de Manuel Cardoso que, publicados en 1613, no pasaron al archivo de música de la Catedral de Jaén hasta 1666; véase Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, 159, acuerdo 2483.

¹⁵⁴ Vanhulst, “Plantin et le commerce international des éditions de musique polyphonique, 1566-1578”, *RMS*, 16/5 (1993), 2630-40, proporciona varios ejemplos de contacto entre Plantin, los impresores venecianos y el impresor parisino Le Roy. Sobre las redes de distribución de los libros de Scotto, véase Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice. The Scotto Press*, 121-37. Un ejemplo no musical lo proporciona Dadson, “La librería de Cristóbal López (1606): estudio y análisis de una librería madrileña de principios del siglo XVII”, 167-69; Jacobo Cromberger de Sevilla y Miguel de Eguía de Alcalá de Henares firmaron un contrato en 1525 por medio del cual se comprometían a intercambiar todos los libros salidos de sus imprentas para venderlos en sus respectivas ciudades.

¹⁵⁵ Sobre Pablos, véase Stevenson, “Brescia, Juan Pablos [Giovanni Paoli] de”, *DMEH*, 2:682, y la bibliografía allí citada.

los Cromberger ejerció el monopolio del comercio de libros con las Indias durante la primera mitad del siglo XVI¹⁵⁶. Esta relación propició un contacto directo entre impresores de ambos lados del Atlántico, por lo que es probable que algunos de los libros de música impresos en Europa y que estaban en la tienda sevillana de los Cromberger llegasen a México a través de la conexión con Pablos¹⁵⁷. Los intercambios de publicaciones entre las grandes imprentas del momento y el volumen de transacciones comerciales realizadas en las ferias anuales de Veracruz y Xalapa, contrapartida americana de las grandes ferias de libreros de Lyon, Leipzig y Franckfurt, podrían explicar la amplia presencia en tiendas mexicanas de libros impresos en Italia, Francia, Alemania y Países Bajos y, de forma más específica, la presencia de impresos italianos y franceses en el inventario musical de la Catedral fechado en 1589. El estudio de algunas fuentes musicales manuscritas amplía el número de libros foráneos conocidos en México, y en cuya distribución debieron jugar un papel destacado los libreros e impresores mexicanos¹⁵⁸.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) fue el compositor no español mejor representado en los inventarios de muchas bibliotecas españolas e hispanoamericanas, aunque no el único. En un sitio pequeño, periférico y con condición de colegiata como era Daroca, había en 1635 cuatro colecciones impresas de Palestrina y otras obras manuscritas, y prácticamente puede afirmarse que no hubo capilla eclesiástica en España y América durante los siglos XVI-XVIII que no tuviese a su disposición algún impreso de este autor¹⁵⁹. La fama de Palestrina en España se debe, entre otros factores, a

¹⁵⁶ En 1528, el almacén de libros de los Cromberger en Sevilla sumaba más de 160.000 unidades, y en 1540 unas 70.000, cifras muy por encima de los almacenes de otros libreros impresores como Benito Boyer (26.000) o Juan de Junta (16.000); véase Griffin, “Un curioso inventario de libros de 1528”, en López-Vidriero y Cátedra (eds.), *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional*, y, del mismo autor, “El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla 1540”, en Hernández González (ed.), *El libro antiguo español. IV. Coleccionismo y Bibliotecas*, 257-373.

¹⁵⁷ Véase Ros-Fábregas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I-III)”, *Pliegos de Bibliofilia*, inventario 18. Otro de los inventarios reproducidos –inventario 44–, el del librero e impresor toledano Juan de Ayala, recogía en 1567 varios lotes de libros publicados en las imprentas musicales de Sevilla, entre ellos “diez Mudarras” [1755-1764], “nueve Declaraciones” [1765-1763], “treinta villancicos y canciones de Juan Vázquez” [3278-3307], y “diez música de Fuenllana” [3308-3317].

¹⁵⁸ Véase Real Díaz, “Las ferias de Xalapa”, *Anuario de Estudios Americanos*, 16 (1959), 167-314. Sobre el comercio de libros de música en la ferias alemanas, véase Rose, “The Mechanisms of the Music Trade in Central Germany, 1600-40”, *Journal of the Royal Musical Association*, 130 (2005), 5-12. Sobre la importancia de los libreros en la distribución de la música, véase también la sección 2.3. del Capítulo IV.

su posición central en el mundo musical romano y en la capilla papal, su supuesto papel en la plasmación práctica de los ideales músico-litúrgicos del Concilio de Trento, y a su rápida canonización como modelo compositivo por parte de los teóricos. La dedicatoria del segundo libro de misas de Palestrina a Felipe II –un monarca de fuerte adhesión a los preceptos tridentinos– también pudo favorecer su difusión en los territorios filipinos¹⁶⁰.

Pese a lo dicho, resulta frustrante que el número de ediciones originales de Palestrina halladas en Nuevo Mundo se reduzca, por el momento, a tres, localizadas en Bogotá, Puebla y México¹⁶¹. Sin embargo, ciertas evidencias en la copia de algunos manuscritos con obras del maestro romano revelan que circularon en México al menos otros tres impresos. Una de estas fuentes es el manuscrito 5 de la Catedral de México (MéxC 5), datado en el tercer cuarto del siglo XVII, que contiene la Misa ‘Aeterna Christi Munera’ (No. 106) atribuida a “Palestina” –grafía con la que aparece frecuentemente en fuentes mexicanas– junto con otras misas de Francisco López Capillas y Duarte Lobo¹⁶². La misa de Palestrina apareció originalmente en el *Missarum Liber Quintus* (Roma, 1590; P670). El estudio de la copia de esta misa en MéxC 5 muestra que el copista siguió estrechamente la versión impresa al incorporar escrupulosamente los ennegrecimientos al inicio del Credo y las alteraciones accidentales, algo que también se aprecia en otras dos concordancias mexicanas, MéxVal y PueblaC 13, fuentes copiadas en la primera mitad del siglo XVII; este detalle

¹⁵⁹ Calahorra Martínez, “Dos inventarios de los ss. XVI y XVII de la Colegial de Daroca y dos pequeñas crónicas darocenses”, *RMS*, 3/1-2 (1980), 53-55. Snow, “An Unknown *Missa pro defunctis* by Palestrina?”, en Casares Rodicio y Villanueva Abelairas (eds.), *De Música Hispana et Aliis*, 1:387-428, llamó la atención sobre la necesidad de estudiar las numerosas fuentes manuscritas de Palestrina en el mundo ibérico.

¹⁶⁰ Para otros impresos dedicado a este rey, véase Ros-Fábregas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I)”, 51, nota 52.

¹⁶¹ La Catedral de Bogotá conserva la parte de tenor de *Hymni totius anni* (Venecia, 1589; P738) y la Catedral de Puebla las partes de soprano, alto y tenor del *Liber Primus Motetorum* (Venecia, 1601; P722). La BN de México conserva un ejemplar del altus del *Mottetorum pro festis totius anni... Liber primus* (Venecia, 1595; no catalogado en RISM), un impreso quizá proveniente de la Catedral de México, y del que se copiaron más de treinta motetes en el leg. 34 de Puebla; Yhmoff Cabrera, *Catálogo de los impresos europeos del siglo XVI que custodia la Biblioteca Nacional de México*, 1:VI-VII, señaló que buena parte de los impresos de la BN de México proceden de la biblioteca de la Universidad y la biblioteca de la Catedral, así como de otras bibliotecas conventuales confiscadas. El librete de Palestrina carece de *ex libris*, marca de fuego y notas manuscritas, por lo que se desconoce a ciencia cierta su procedencia.

¹⁶² El número remite al Catálogo de los libros de polifonía (Volumen II).

podría constituir un indicio de que la copia se realizó directamente del impreso romano, aunque no hay que descartar la hipótesis de la copia a partir de otro manuscrito. Sin embargo, el hecho de que PueblaC 13 contenga las siete misas restantes de ese impreso de Palestrina sugiere su circulación en México¹⁶³.

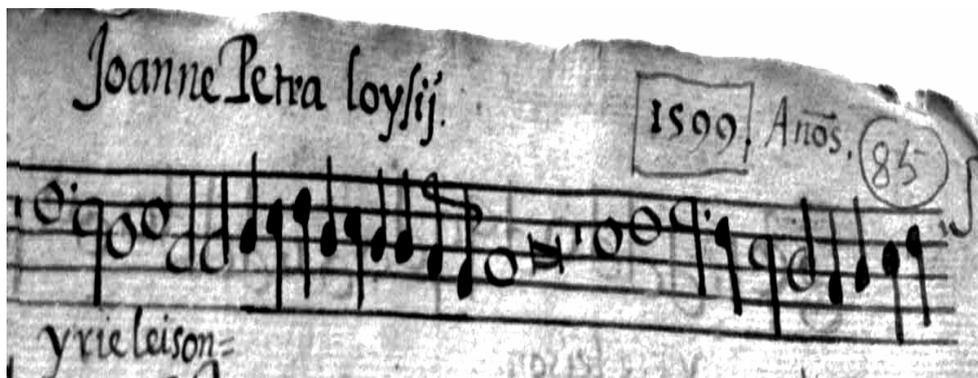
El Códice Valdés (MéxVal) constituye otra de las fuentes importantes para el estudio de la recepción de Palestrina en México. Este impreso no formó parte de la Catedral de México, pero por su contenido puede considerarse una fuente bastante cercana al repertorio catedralicio, no sólo por incluir obras del maestro de capilla Hernando Franco, sino también por sus concordancias con los libros de polifonía originalmente pertenecientes a la Catedral¹⁶⁴. Este manuscrito contiene seis misas de Palestrina, dos de las cuales se publicaron en el *Missarum Liber nonus* (Venecia, 1599; P683). El hecho de que la única referencia cronológica en el manuscrito sea la inscripción “1599 años” en la esquina superior derecha del fol. 86r (véase Fig. 3.1), justamente al inicio de la Misa ‘Ave Regina Caelorum’ –primera misa de la colección veneciana– y que el nombre del compositor aparezca tal y como se presenta en el impreso (“Joanne Petra loysij”) constituye un indicio de que el copista realizó su trabajo a partir de él¹⁶⁵. La otra misa, anónima en el manuscrito (fols. 72v-85r), concuerda con la ‘Veni Sponsa Christi’ de Palestrina, segunda misa del noveno libro de misas, lo que refuerza esta hipótesis de la circulación de este impreso en México.

¹⁶³ A diferencia del impreso romano, que presenta las misas en orden ascendente de voces, el copista de PueblaC 13, Gaspar Fernandes, lo hizo a la inversa, poniendo en primer lugar las misas a seis voces.

¹⁶⁴ La Catedral de México tenía a su disposición en esta época los impresos originales que contenían las dos misas de Alonso Lobo (L2588), la misa de Esquivel de Barahona (E825) y la misa atribuida a Palestrina pero en realidad de Pierre Colin ‘Christus resurgens’ (C3307), copiadas en el Códice Valdés.

¹⁶⁵ Stevenson afirmó que esta fecha de 1599 era la de copia del códice, siguiendo el criterio empleado para datar fuentes polifónicas toledanas; véase Stevenson, “Sixteenth and Seventeenth Century Resources in Mexico [Part II]”, *Fontes Artis Musicae*, 2/1 (1955), 12, nota 15; y *RBMSA*, 131 y 144, nota 2. Esta hipótesis es asumida por Lara Cárdenas, “Polifonías novohispanas en lengua náhuatl”, en Enríquez y Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat ‘Música, catedral y sociedad’*, 137.

Figura 3.1: Inscripción “1599. Años” en el Códice Valdés (MéxVal, fol. 86r).



Otra de las misas de Palestrina copiada de forma anónima en el MéxVal (fols. 4v-16r) es la Misa ‘Quem dicunt homines’. Esta misa se editó por primera vez en el *Missarum Liber octavus* (Venecia, 1589; P681). El indicio de la copia manuscrita apunta a la función del impreso veneciano como modelo, algo confirmado por el manuscrito PueblaC 20, que presenta en los fols. 9v-130r una copia completa del impreso veneciano, respetando incluso el orden de las obras. Frente a esta y otras misas de Palestrina, ampliamente representadas en fuentes españolas, el Códice Valdés transmite la Misa ‘Gia fu chi mi bebbe cara’ (fols. 17v-26r, anónima en la fuente), aparecida originalmente en el *Missarum Liber decimus* (Venecia, 1600; P685) de Palestrina. La copia de una sola misa no es suficiente para afirmar que el copista tuvo ante sí el impreso, ya que pudo copiarla a partir de una antología manuscrita de misas. Sin embargo, resulta llamativa la nula circulación de esta misa en fuentes españolas; de las más de 300 fuentes hispanas con misas catalogadas por Cristina Urchueguía, ninguna transmite esta misa¹⁶⁶. Además, no se han localizado copias manuscritas en fuentes españolas de ninguna de las misas contenidas en ese impreso, por lo que quizás la transmisión a México de esta obra se produjo a través del impreso, si bien no es posible probarlo¹⁶⁷. Dos manuscritos asociados a la Catedral de México (uno formalmente, MéxC 5, y otro, MéxVal, por su contenido) en conexión con las copias de

¹⁶⁶ Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, 631-50.

¹⁶⁷ Aunque con una mayor circulación en fuentes españolas que la Misa ‘Gia fu chi mi bebbe cara’, la Misa ‘Sine nomine’ de Palestrina copiada en GuatC 1, fols. 31v-43r, constituye la única copia manuscrita en el Nuevo Mundo del *Missarum... Liber secundus* de Palestrina (Roma, 1567; P660), un volumen dedicado a Felipe II.

PueblaC 13 y 20 confirman la distribución de tres impresos (probablemente cuatro) con misas de Palestrina, y al mismo tiempo ponen de manifiesto la necesidad de estudios de conjunto de fuentes manuscritas para llegar a conclusiones más definitivas.

La presencia de obras de Bartolomeo Roy (*ca.* 1530-1599) en México no debe sorprendernos, ya que, al igual que Palestrina gozó de una amplia distribución en la Península Ibérica, seguramente por su vinculación a la corona española como maestro de capilla del Virrey en Nápoles desde 1583¹⁶⁸. Roy publicó dos impresos en vida, uno de madrigales y otro –compartido precisamente con Palestrina–, con una misa a cuatro voces¹⁶⁹. En la Catedral de México se conoció una misa a ocho voces sobre la que el maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno añadió otras cuatro; de la misa original de Roy se han conservado dos copias manuscritas, la primera, anónima, procedente del Convento de la Encarnación de México (ChiN 5, fols. 131v-138r y ChiN 6, fols. 111v-121r), cuyas fuentes polifónicas están muy vinculadas con el repertorio de la Catedral, y la segunda, atribuida a “Del e Roy”, en el Legajo 29 de la Catedral de Puebla¹⁷⁰. La versión de Pérez Ximeno con un coro añadido se conserva también en la Catedral de Puebla, Legajo 24¹⁷¹. Seis inventarios ibéricos de la primera mitad del siglo XVII recogen una misa a ocho voces de este compositor: Catedral de Valencia (1618), Colegiata de Lerma (1632), Catedral de Las Palmas (1631), Colegial de Daroca (1635), Colegiata de Viana, Navarra (1645), biblioteca de João IV (1649), y Colegio del Patriarca de Valencia (1656)¹⁷². Los inventarios de las colegiatas de Lerma, Daroca y la

¹⁶⁸ Summers, “Roy [Le Roy, Le Roi, Lo Roi, Lo Roy], Bartolomeo”, *NG*², 21:819-20.

¹⁶⁹ *Madrigali a cinque voci di Bartolomeo Roy* (Roma, 1591; L2051) y *Canto del primo choro di M. Giovanni Pierluigi da Palestrina, una messa a otto voci sopra il suo Confitebor a due cori. Et di M. Bartholomeo Lo Roi, maestro di capella del vicere di Napoli: una messa a quattro sopra Panis quem ego dabo tibi de Lupo. Novament eposte in luce* (Venecia, 1585; 1585⁵).

¹⁷⁰ La obra no coincide con ninguna de las cinco misas de Lo Roy copiadas en los manuscritos 13 y 14 de la Catedral de Valladolid; véase Anglés, “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, *AnM*, 3 (1948), 80-81; y Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, 701-3. Stevenson, “Catalogue of the Newberry Library Choirbooks”, *IAMR*, 9/1 (1987), 70, identificó erróneamente a este compositor con Jehan Leroy o Johannes Regis (*ca.* 1425-*ca.* 1496), un compositor franco-flamenco del siglo XV que jamás escribió misas a ocho.

¹⁷¹ En la portada del tiple 1º se lee: “Missa de Lorroi a 12, añadido un coro por el Mº / Fauian Ximeno”.

¹⁷² Climent y Piedra, *Juan Bautista Comes y su tiempo*, 151, atribuido a “Benito Roy”; Kirk, *Churching the Shawms in Renaissance Spain*, 1:57, asiento 18; Torre de Trujillo, “El archivo de música de la Catedral de Las Palmas, I”, 185; Calahorra Martínez, “Dos inventarios de los ss. XVI y XVII de la Colegial de Daroca y dos pequeñas crónicas darocenses”, 54, atribuida a “array [?]”; Aguirre Rincón, *Un*

Catedral de Valencia aluden expresamente a que los libros eran manuscritos (“de mano”); sin embargo, el tipo de descripción (en todos los casos ocho cuadernos conteniendo una misa) y la simultaneidad con que aparece en distintas instituciones sin ningún vínculo aparente (colegio, colegiata, catedral y capilla nobiliaria), sugiere que, en origen, se trató de un impreso, hoy desconocido, cuyo único vestigio lo constituyen las copias mexicanas, ya que no se han conservado concordancias para esta obra en ninguna institución española¹⁷³.

También están representados en Hispanoamérica diversos compositores postridentinos romanos activos en la primera mitad del siglo XVII, tales como Giovanni Francesco Anerio¹⁷⁴, Giammateo Asola¹⁷⁵, Giulio Belli¹⁷⁶, Antonio Burlini¹⁷⁷, Giovanni Croce¹⁷⁸, Domenico Massenzio¹⁷⁹ y Francesco Soriano¹⁸⁰. Aunque se

manuscrito para un convento, 661-63; Sampaio Ribeiro (ed.), *Primeira parte do índice da livraria de música*, 449, caixaõ 36, nº 807; y Climent, “La música en Valencia durante el siglo XVII”, 223.

¹⁷³ Los manuscritos 13 y 14 de la Catedral de Valladolid contienen cinco misas de Roy, ninguna de las cuales coincide con la que aparece en fuentes mexicanas; véase Anglés, “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, *AnM*, 3 (1948), 80-81; y Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, 701-3.

¹⁷⁴ La Catedral de Bogotá conserva una copia manuscrita, con transcripción del colofón, del impreso *Messe a quattro voci* (Roma, 1626; 1626¹), que incluye obras de Palestrina y Anerio. La Catedral de Valladolid, carpetas 182 y 190, contiene el oficio de Semana Santa de Palestrina y Anerio y una misa de difuntos a cuatro voces de Anerio, según el “Ynventario General” de Banegas Galván, fols. 18v y 20r respectivamente. No he podido consultar estas carpetas, por lo que desconozco si se trata de impresos o manuscritos. La misa de difuntos a cuatro voces apareció en el *Missarum Missa quoque pro defunctis... Liber primus* (1614) y en una reimposición parcial en 1630, *Missa pro defunctis, cum secuentia* (1630). Los oficios de Semana Santa de Palestrina y Anerio no se publicaron de forma conjunta, por lo que podría tratarse de una edición del siglo XIX.

¹⁷⁵ Banegas Galván, “Ynventario General”, fol. 20r, carpeta 189, da cuenta de la existencia de una “Misa de Difuntos. 4 voces solas y partición” de Asola. Desconozco si se trata del impreso *Missa pro defunctis* (Venecia, 1576; A2529) o de una copia manuscrita. Tampoco puede descartarse que se trate de la edición incluida en el primer volumen de Proske (ed.), *Musica Divina*.

¹⁷⁶ Un ejemplar del *Missae sacrae* (Venecia, 1608; B1769) de Belli se conserva en la Catedral de Bogotá.

¹⁷⁷ Un ejemplar de los *Salmi intieri che si cantano al vespro* (Venecia, 1613; B5023) de Burlini se conserva en la Catedral de Bogotá.

¹⁷⁸ Un ejemplar de *Messe a otto voci... quarta impressioni* (Venecia, 1612; C4445) de Croce se conserva en la Catedral de Bogotá.

¹⁷⁹ El leg. 34 de la Catedral de Puebla conserva una copia manuscrita, con transcripción de portada e índice incluida, de *Davidica psalmodia vespertina integra* (Roma, 1643; M1324), y la de Bogotá, un ejemplar impreso de su *Salmi vespertini a quattro voci intieri concertanti* (Roma, 1632; M1319).

¹⁸⁰ Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:102, vio un ejemplar del *Missarum Liber Primus* (Roma, 1609; S3981) de Soriano en la Catedral de Oaxaca, pero actualmente está ilocalizable, y no aparece en el

desconoce cómo y cuándo los impresos de estos autores italianos llegaron al Nuevo Mundo, su presencia no resulta difícil de explicar. Tal y como han mostrado distintos trabajos, la línea de comercio musical entre Roma y España estuvo muy desarrollada a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Los impresos de algunos de los citados polifonistas circularon mucho en la Península y sirvieron como punto de partida para la realización de copias manuscritas¹⁸¹. Es posible que algunos impresos llegasen a través de las estructuras comerciales establecidas por libreros e impresos; el librero barcelonés Joan Lauriet parece que fue uno de los libreros especializados en este tipo de repertorio postridentino romano¹⁸². Aunque es posible que alguno de estos impresos llegase a través de Nápoles -entonces bajo la corona española-, es más probable la hipótesis de las donaciones particulares, bien de un músico o de una autoridad eclesiástica, ya que, al menos en el caso español, buena parte de los impresos italianos se integraron en las colecciones catedralicias formando parte de donaciones particulares¹⁸³. En 1626, una autoridad del Colegio de Patriarca de Valencia envió música polifónica a la Catedral de Bogotá; dada la cronología del envío, las estrechas relaciones del levante español con Italia y la disponibilidad de repertorio romano en las

catálogo de Aurelio Tello (1990). Por otro lado, la carpeta 183 de la Catedral de Valladolid contiene la pasión según los cuatro evangelistas de Soriano, además de “un volumen separado [con] la partitura de estas pasiones, que no se pone en esta carpeta por contener otras varias cosas y ser muy voluminoso”. Efectivamente, el impreso *Passio D. N. Jesu Christi secundum quattuor evangelistas* (Roma, 1619; S3985) apareció en forma de libro de facistol (130 fols. de 52’5 cm. de alto), y contenía, además de las cuatro pasiones, magnificats, antífona e himnos; véase Llorens, *Le opere musicali della Cappella Giulia*, 166-68.

¹⁸¹ Dos de las instituciones mejor surtidas de repertorio italiano en la primera mitad del siglo XVII eran las catedrales de Tarazona y Valencia; el TarazC 16 contiene obras de Annibale Stabile, Giovanni Maria Nanino, Ruggiero Giovanelli, Prospero Santini, Annibale Zoilo, además de impresos de Felice Anerio, Francesco Soriano y Asprilio Pacelli. Un inventario de la Catedral de Valencia datado en 1632 incluía tres impresos de Giammateo Asola y otros de Orlando Lasso, Philippe de Monte y Pedro Lappo Florentino; véase Rees, “Roman polyphony at Tarazona”; y Climent y Piedra, *Juan Bautista Comes y su tiempo*, 153-57.

¹⁸² Véase Ros-Fábregas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I-III)”, *Pliegos de Bibliofilia*, inventario 66.

¹⁸³ Como ejemplo, sirva la donación del obispo Andrés Fernández de Córdoba en 1609 a la Catedral de Badajoz, que incluía impresos latinos y colecciones de madrigales de varios autores italianos (Palestrina, Baltasar Donato, Luca Marenzio y Giovanni Maria Nanino); véase Solís Rodríguez, “El archivo musical de la Catedral de Badajoz”, 25-26.

instituciones valencianas, es posible que este envío quizá incluyera algunos de los libros impresos italianos antes citados¹⁸⁴.

Resulta llamativo que estos compositores postridentinos romanos se hallen representados en Hispanoamérica, y que de otros compositores transalpinos que trabajaron en España, imprimieron sus obras (en Italia o en España) y las distribuyeron por diferentes instituciones peninsulares no haya quedado el más mínimo rastro en México. Sirva como ejemplo el caso de tres compositores italianos afincados en la Península cuyas colecciones fueron distribuidas en España: Mogavero, Flaccomio y Límido. Siendo maestro de capilla de Toledo, Antonio Mogavero Francavila (activo ca. 1590-ca. 1630)¹⁸⁵ envió a diferentes catedrales en 1624 y 1625 ejemplares de *Lamentationum Jeremiae Prophetae* (Venecia, 1623; M2920), una colección con música de Semana Santa¹⁸⁶. También Giovanni Pietro Flaccomio (ca. 1565-1617), un músico siciliano maestro de capilla de Felipe III en Madrid, alcanzó una buena difusión en España con otro impreso veneciano¹⁸⁷. El caso de Stefano Limido (activo ca. 1590-ca. 1631), maestro de vihuelas en la corte de Felipe III, es particular, no sólo por el hecho de ser uno de los pocos compositores extranjeros que imprimió en España, sino

¹⁸⁴ Véase Bermúdez, “Urban musical life in the european colonies: examples from Spanish America, 1530-1650”, en Kisby (ed.), *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, 173.

¹⁸⁵ Con anterioridad a su llegada a España, Mogavero Francavila había sido maestro de música en un Seminario de Venecia. El maestro de capilla de la Catedral de Toledo entre 1619-42 era Juan de la Bermeja, por lo que Mogavero Francavila, o bien era maestro de capilla de otra institución toledana, o bien residía en la ciudad manchega en el momento de realizar los envíos. Véase Martínez Gil, “Toledo”, *DMEH*, 10:332. Según Kirk, *Churching the Shawms in Renaissance Spain*, 1:99-100, cuatro colecciones de Mogavero Francavila estuvieron dedicadas al Duque de Lerma.

¹⁸⁶ Aparecida en siete libretes, el título completo de la colección de Mogavero Francavila es *Lamentationum Jeremiae prophetae in maiori hebdomada pro gravi cimballo modulando, cum sex vocibus... canticum vero Zacchariae, & Miserere, cum octo vocibus* (Venecia, 1623; M2920), cuyo único ejemplar conocido se conserva un ejemplar en Madrid, BN, Sala Barbieri, M.1676. Una de las primeras catedrales en recibir este impreso fue la de Sevilla, el 2-IV-1624. Al año siguiente se recibieron otros ejemplares en Granada y Las Palmas; véase Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz, *Vaciado Actas Capitulares del Archivo de la S.I.M. Catedral de Sevilla*, 299; Ramos López, *La música en la Catedral de Granada*, 1:180; y Torre, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1621-1640)”, *El Museo Canario*, 52 (1997), 515, acuerdo 1594. Mogavero imprimió otras colecciones de motetes y misas y canzonetas en Venecia.

¹⁸⁷ Una colección de nueve libretes de Flaccomio apareció bajo el título *Liber primus concentus* (Venecia, 1611; F1100), y se recibió en varias catedrales peninsulares, entre ellas las de Sevilla y Jaén, ambas en 1613; véase Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz, *Vaciado Actas Capitulares del Archivo de la S.I.M. Catedral de Sevilla*, 132; y Jiménez Cavallé, *Documentario musical de la Catedral de Jaén*, 72, acuerdo 984.

también por el contenido “italiano” de sus colecciones, integradas por madrigales¹⁸⁸. En 1624 apareció en Madrid su *Armonía Spiritual*, una colección que no tenía a las catedrales como clientela preferente, sino las capillas nobiliarias, de ahí que queden menos pistas sobre su distribución.

La intensidad en la circulación de impresos europeos descendió notablemente a partir del segundo tercio del siglo XVII, aunque se mantuvo hasta el siglo XIX, como así lo acreditan la presencia en México de diversas antologías instrumentales: los conciertos para cuerda titulada *Pensieri Adriarmonici* (Amsterdam, 1716; F48) de Giacomo Facco (1676-1753); las *Sonate a violino e violone o cimbalò Opera quinta* (Amsterdam) de Arcangelo Corelli (1653-1713)¹⁸⁹; las *XII Sonate a flauto traversiere solo e basso... opera seconda* (Amsterdam; L2602) de Pietro Locatelli (1695-1764); y los *Dodeci Minuetti* de Carlo Pozzi, en uso en instituciones mexicanas durante el siglo XVIII¹⁹⁰.

3.1.3. Polifonía mexicana en el Viejo Mundo

Todos los ejemplos expuestos de circulación de libros de música se desarrollan de Europa a México en sentido unidireccional. Sin embargo, algunos músicos emigrantes retornaron a la Península, por lo que parece lógico pensar que también portasen libros de música a su regreso, una práctica, sin embargo, escurridiza en

¹⁸⁸ Este músico no aparece ni en el *DMEH* ni en el *NG*. Paradójicamente, el único ejemplar conocido de esta colección se conserva en la Catedral de Valladolid, donde ingresó probablemente por vía de donación; véase Luis Iglesias, “Amargas horas de los tristes días en una colección inédita de madrigales espirituales españoles”, en López-Vidriero y Cátedra (eds.), *El libro antiguo español. Actas del II Coloquio Internacional*, 263-83. Con anterioridad, Límido había editado otra colección de madrigales en Italia bajo el título *Regii Concenti Spirituali... Liber Primus* (Milán, 1605; L2422), de la que existió un ejemplar en la capilla del Duque de Lerma; véase Kirk, *Churching the Shawms in Renaissance Spain*, 1:100.

¹⁸⁹ Entre 1700 y 1770 se realizaron, al menos, cuarenta y tres ediciones del opus 5 de Corelli; véase RISM, C3800 a C3843.

¹⁹⁰ Los dos primeros impresos se han conservado en el Archivo del Colegio de las Vizcaínas de México, estante 26, tabla 1, volúmenes 6-15 y 17), si bien el de Facco perteneció originalmente al Colegio de San Miguel de Belén. Treinta y cuatro sonatas, algunas de ellas de Corelli, se copiaron sin autoría en un legajo sin signatura de la Catedral de México (Stanford, *Catálogo de los acervos*, 181) y otros doce ‘conciertos’ en cuatro cuadernos de la Catedral de Durango (Roubina, *Los instrumentos de arco en Nueva España*, 196, nota 361). No se han podido localizar el ejemplares impresos de Locatelli y Pozzi, pero sí copias manuscritas en México D.F., BNAH, Colección Antigua, vol. T-4-53; y MEX-Mc, leg. de sonatas. La Catedral de Durango contiene un importante corpus de música instrumental de Melchior Chiesa, Giovanni Francisconi, Domenico Gallo y Giovanni Sammartini, entre otros; véase Davies, *The Italianized Frontier*, 2:489-506.

términos documentales. El envío de libros de música como regalo al monarca por su generosidad nos pone sobre la pista de un fenómeno seguramente más frecuente de lo que puede documentarse. El caso de Antonio de Illana constituye un buen ejemplo de esta costumbre¹⁹¹. Illana procedía de Madrid y fue recibido en la Catedral de México en enero de 1591 como maestro de infantes por expresa recomendación del Arzobispo de México. Años más tarde, el 3 de mayo de 1594, Illana escribió una carta a Antonio de Villarrubia, un capón de la Catedral de Cádiz, en la que intentaba convencerlo para que se trasladase como cantor a México. El documento es de sumo interés, pues informa de los cantores de la capilla catedralicia en esos momentos y recoge los deseos de Illana de mandar un libro de música con sus propias composiciones a la corte madrileña:

[...] No sé si enviar el libro al Rey, porque había de enviar dinero y no lo tengo [...] si cobrare irá [el libro] porque van cosas que nadie ni en molde ni fuera de molde las ha hecho, diré de un tiempo del primer tono que es un Gloria Patri a seis que lleva dos cantollanos en quinta y cuatro voces discantan y todo debajo de una compás con los cinco tiempos del arte y es cosa de mucho ingenio y de mucha dificultad [...]¹⁹².

El libro contenía las obras que Illana, en calidad de maestro de infantes, enseñaba a los niños. Desconocemos el destino final del libro con las composiciones de Illana y si éstas finalmente llegaron a los oídos de Felipe II. Por su destinatario, seguramente se trataría de un manuscrito de presentación, bellamente iluminado y copiado con esmero. Pero el caso de Illana, pese a su rareza, no fue el único. Francisco López Capillas, maestro de capilla de la Catedral de México entre 1654-74, remitió a la corte otro manuscrito de presentación con parte de sus composiciones litúrgicas (misas y magnificats), seguramente en agradecimiento por la concesión de una ración completa, según real cédula dada por Carlos II el 17 de junio de 1671¹⁹³. El manuscrito todavía se conserva (MadBN 2428) y la ordenada disposición del repertorio, las características de la copia y la profusa ornamentación nos indican que se trata de un obsequio del compositor al gran mecenas de la iglesia indiana por la merced otorgada.

¹⁹¹ Sobre Illana, véase la sección 2.2.3 del Capítulo II.

¹⁹² AGI, Indiferente, 2067, N.73, 3-V-1594 (APÉNDICE 1, D10).

¹⁹³ ACCMM, AC-18, fols. 214r-215r, 3-X-1671.

Desconocemos la fecha de llegada del manuscrito de López Capillas a Madrid y si éste se incorporó, al igual que los manuscritos regalados a los Austrias en el siglo XVI, al archivo de la Real Capilla dirigida en tiempos de Carlos II por Carlos Patiño, Francisco Escalada y Cristóbal Galán; el libro no presenta ningún signo de uso y lo más probable es que jamás fuese empleado en la Real Capilla. El volumen no pereció en el incendio del Alcázar en 1734, seguramente porque no estaba en la Capilla del Alcázar.

Los casos de Illana y López Capillas, aislados pero documentados, nos ponen sobre la pista de un proceso de transmisión de libros “a la inversa”, desde la colonia a la metrópoli, lo que a su vez cuestiona la tradicional visión del Nuevo Mundo como pasivo receptor de las influencias musicales de la Europa continental. Resulta imposible determinar el impacto que las obras de Illana y López Capillas tuvieron en los maestros de la corte, si es que alcanzaron alguna. El desarrollo de las tradiciones musicales de origen europeo en el Nuevo Mundo y los aportes que éstas pudieron realizar a la música culta española del período es otro de los aspectos a revisar, si bien los casos de Illana y López Capillas constituyen una excepción, pues apenas se conservan obras de compositores americanos en los archivos peninsulares¹⁹⁴.

3.2. Los libros de facistol del siglo XVIII

A pesar del importante papel que debieron jugar los libreros, la práctica del envío directo de libros por parte del compositor siguió siendo una de las fórmulas preferidas incluso durante el siglo XVIII, tal y como lo demuestran las cartas que envió José de Torres (*ca.* 1678-1738) a diversos cabildos españoles instando a la compra de su libro impreso de misas (Madrid, 1703; T1009) del cual se conservan dos ejemplares en México (MéxC 14) y Puebla (PueblaC 8)¹⁹⁵. En el caso mexicano, no se ha localizado la

¹⁹⁴ Una excepción la constituye el aria ‘Cielo, que alto miráis’ de Jerusalem conservada en la Catedral de Cuenca y la misa “de Brasil” copiada en un códice de Oporto; véase Navarro, *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basilica de Cuenca*, 316; y Stevenson, “Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 4 (1968), 27-28.

¹⁹⁵ Este libro de misas salió de la propia Imprenta de Música fundada por el propio Torres en 1699. Se desconoce si circuló en México el otro libro de polifonía editado en la Imprenta de Torres, *Turba del Pasión de la Dominica in Palmis* (Madrid, 1702; no catalogado en RISM) de Matías Ruiz, maestro de capilla de la Encarnación de Madrid, un autor de quien se conservan algunos villancicos en el Nuevo Mundo. Uno de los ejemplares de su impreso se encuentra en la Catedral de Málaga; véase Martín Moreno y otros, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, 1:68-69. Probablemente, otro impreso musical español de principios del siglo XVIII es el de Mateo Casanova, quien en 1712 presentó al Cabildo de la Catedral de León “cinco cuadernos impresos que contienen los himnos de todo el año” (se desconoce la ciudad y fecha de esta colección, pero todo apunta a Madrid como lugar de origen, ya

carta de Torres ni referencia alguna en las Actas Capitulares de ese período, pero el libro ya estaba en México en 1712, cuando se realizó un inventario de los libros de música¹⁹⁶. El procedimiento por medio del cual el volumen de Torres llegó a México debió ser similar al usado por otras catedrales españolas alejadas de la capital madrileña, como las de Badajoz, Plasencia y Las Palmas. En los tres casos, el volumen fue adquirido siguiendo un mismo patrón: enterado el Cabildo de la publicación del libro de misas por medio de una carta remitida por el interesado, se encomendó al agente en la corte la adquisición de un ejemplar, precisando, en el caso canario, que “lo remita a esta isla por mano de algún señor prebendado de esta Santa Iglesia si saliere de la corte y si no por otra la que le pareciere más segura”¹⁹⁷. Para el funcionamiento administrativo de las catedrales novohispanas también era fundamental la figura del agente en Madrid, nombrada por el cabildo entre las personas de su confianza, al objeto de representar y gestionar directamente con las autoridades cortesanas las numerosas diligencias que los cabildos catedralicios tenían en la Península. Dentro de las actividades habituales de la gestión que estos agentes desplegaban en la corte se incluían cuestiones musicales tales como la contratación de músicos y la adquisición de música, también en el caso de las catedrales españolas¹⁹⁸. La movilidad de estos agentes era enorme, pues los negocios institucionales les obligaban a realizar continuos viajes de ida y vuelta. Si algún libro de música pudo conocer el agente mexicano a principios del siglo XVIII en Madrid ese fue, sin duda, el que Torres, organista mayor de su Magestad, había dedicado al

que era la única imprenta musical en la España del momento); véase Casares Rodicio, “La Música en la Catedral de León, maestros del siglo XVIII y catálogo musical”, *Archivos Leoneses*, 67 (1980), 9. Sobre la circulación en México de los impresos en pliegos sueltos con villancicos y cantatas de la Imprenta de Torres, véase la sección 4 de este Capítulo.

¹⁹⁶ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 185, Expediente 63, 22-IX-1712 (APÉNDICE 1, D40), asiento [2]. Se desconoce la fecha exacta de llegada del impreso a la Catedral de Puebla, pero ya aparece registrado en el inventario de 1718 (APÉNDICE 1, D41), asiento [6].

¹⁹⁷ Véase Solís Rodríguez, “El archivo musical de la Catedral de Badajoz”, 32; López-Calo, *La música en la Catedral de Plasencia*, 88; y Torre, “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1701-1720)”, *El Museo Canario*, 56 (2001), 391-92, acuerdo 5141.

¹⁹⁸ La importancia de los agentes catedralicios en el extranjero para la adquisición de música queda confirmada por un acuerdo de la Catedral de Burgos, cuyo Cabildo encargó al agente en Roma la compra de un libro de misas de Palestrina en 1590. De la misma forma, el melómano rey João IV de Portugal escribió varias cartas a su embajador en Francia para que contactase con personas de confianza en Madrid y comprase obras de los maestros españoles de la corte, en especial de Capitán, Gabriel Díaz Besón y Carlos Patiño; véase López-Calo, *La Música en la Catedral de Burgos*, 3:320, acuerdo 1271; y Freitas Branco, *D. João IV, músico*, 73-81. Sobre el papel del agente de la Catedral de México para el reclutamiento de músicos en la Península, véase la sección 2.2.4 del Capítulo II.

“poderosísimo Rey de las Hispanias y de las Indias”, salido de la recién fundada Imprenta de Música y que, además, estaba concebido pedagógicamente como un manual “utilísimo para el uso de las Santas Iglesias”¹⁹⁹.

Sí se ha conservado, en cambio, la carta que el músico José de Blasco († 1785) envió a la Catedral de México en 1760 en la que ofrecía un “libro con una misa a facistol sobre el himno Pange lingua”. Blasco, organista segundo de la Catedral de Sevilla durante más de cuarenta años (1735-1778), inició su carta subrayando que la catedral mexicana “se distingue en un todo de todas las del reino en la dignidad y brillantez con que tributa sus cultos”, para después manifestar que había escrito el libro específicamente para la Catedral de México (véase Fig. 3.2).

¹⁹⁹ La ordenación de las misas por tonos y su consagración a diferentes misterios marianos hacían que el volumen de Torres fuese muy provechoso. Véase la portada de MéxC 14 con su traducción, así como un inventario con concordancias de su contenido en el Catálogo (Volumen II).

Figura 3.2: Carta enviada por José Blasco de Nebra a la Catedral de México ofreciendo un libro de polifonía (AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 187, Expediente 16, 14-V-1760 (APÉNDICE 1, D61).

Duplicada.

Y l^{to}mo por
Señor.

Siendo notorio al Orbe, quanto
essa S.^{ta} Cathedral Yglesia se
distingue en vni todo, de todas
las de el Reyno, en la Digni-
dad, y brillantes con que tribu-
ta sus cultos, à la Omnipotente
Mag.^d de Dios, como que note-
niendo otro objecto, se esmere,
con la intensión mas expre-
siva, en solo este assumpto:
conteniendo esse Libro (vna
Missa à facistol sobre el Hym-
no Pange Lìngua, que he
escrito para esta S.^{ta} Yglesia)
Elogios, que Magnifiquen su

Grandes, he querido pos-
 trarle A. L. P. de U. S. Y. lleno
 de la mas profunda humildad,
 y veneracion, pues no obstante,
 que me averguenze lo corto
 del tributo, Creeré, que por el
 contenido, antes haga a U. S. Y.
 una Lisonja, que una Ofensa.

Espero de la benignidad de
 tan Nobilísimo Cavildo, que
 no se derdene de admitirle,
 como que disimule una vrb
 na osadia, que produce mi
 sencilla Voluntad, y perpe-
 tu obligacion.

El todo Poderoso
 prospere a U. S. Y. en su
 Mayor Grandza los Mu- y
 y

chor años, que imploro y ne-
 cesito. Sevilla y Mayo de
 de 1760.

Y yo por
 Señor
 A. L. P. de U. S. Y.
 Joseph Blasco de Nebra.

Las Actas Capitulares dan cuenta de la recepción de la carta y del volumen pero, curiosamente, no se tomó ningún acuerdo²⁰⁰. El volumen no se conserva actualmente en el Archivo ni aparece en ninguno de los inventarios de la segunda mitad del siglo XVIII, pero podemos hacernos una idea de su aspecto gracias al ejemplar que se ha conservado en la Concatedral de Soria como manuscrito 1; se trata de un libro de 41 folios fechado justamente en 1759, similar al que se debió enviar a México. Una curiosa nota en el volumen soriano da cuenta de que la misa, en su concepción rítmica, se había escrito siguiendo el uso y costumbre de la catedral hispalense:

Los Kyries y Gloria estan trabajados a tres por cuatro esto es seis corcheas al compás, pero se ha escrito así porque se pueda cantar a compasillo, el Credo como pinta, Sanctus a compasillo y Agnus como están escritos, y así se canta en esta Santa Iglesia de Sevilla²⁰¹.

Dos años antes, en 1758, José de Blasco había presentado al cabildo hispalense otro libro de polifonía con ocho misas que el Cabildo aceptó para solemnizar las fiestas de segunda clase, volumen ilocalizado por el momento. El hecho de que un organista como Blasco, compusiese y copiase, a mediados del siglo XVIII, varios libros de polifonía y luego los distribuyese siguiendo la práctica del siglo XVI es, hasta donde conocemos, bastante excepcional en esa fecha, y quizá puede tener alguna relación con su labor docente como responsable de la cátedra de melodía en Sevilla o, más probablemente, con lo que por esas mismas fechas hacía su primo hermano José de Nebra (1702-1768), compositor de la Real Capilla madrileña²⁰². Este José de Nebra, que había estado dedicado la mayor parte de su vida a la música teatral, comenzó a escribir música religiosa en abundancia con ocasión de su nombramiento como vicemaestro de la Real Capilla y vicerrector del Colegio de Niños Cantorcicos en 1751. Se ha

²⁰⁰ ACCMM, AC-44, fol. 215r, 19-IX-1760.

²⁰¹ En la portada se lee: *Missa A Facistol a 4º / voces Sobre el Him- / no Pange Ling[ua], de D. Joseph / Blasco de Nebra Organ[is]ta, / de la S[an]ta Yg[lesi]a Patr[i]arcal de Sev[ill]a, / Anno D[omi]ni MDCCLIX*. Véase Sánchez Siscart y Gonzalo López, *Catálogo del Archivo Musical de la Concatedral de San Pedro Apóstol de Soria*, 15.

²⁰² Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 2:12-13, documentó un viaje de varios meses de Blasco a Madrid en 1747; resulta difícil no pensar que allí contactase con su primo José de Nebra. La relación familiar que unía a ambos músicos seguramente hizo que Blasco estuviese al corriente de las actividades de Nebra como compositor en Madrid e incluso éste pudo animarle a emprender la misma tarea.

documentado que en 1759 Nebra envió precisamente a la Catedral de Sevilla y también a las de Toledo y Santiago de Compostela un *Libro de Vísperas de Facistol* que había escrito para la Capilla Real de Madrid²⁰³, libro que quizá tomase como modelo al *Libro a III de Facistol* que Antonio Literes (1673-1747) había escrito en 1731 para el arzobispo de Toledo²⁰⁴. No hay duda del interés que Nebra tenía por ganarse un nombre fuera de la Península; sus envíos a Nueva España así lo confirman. Además, en la década de 1760 Nebra envió otro volumen de vísperas fechas al Papa Clemente XIII, un libro que todavía se conserva en la Biblioteca Vaticana de Roma²⁰⁵. La Catedral de San Cristóbal de las Casas (Chiapas), ubicada en una zona semi selvática de fuerte presencia indígena a más de 2000 metros de altura y a más de 800 kilómetros al sur de la capital, todavía conserva un volumen de *Missas a quatro* que Nebra compuso en 1763 y que, seguramente, remitió a esa Catedral de la misma forma que lo había hecho años antes a Toledo y Sevilla²⁰⁶.

Los envíos que Torres, Blasco y Nebra realizaron a Nueva España muestran la pervivencia de una antigua tradición en pleno siglo XVIII. Ellos mismos compusieron y

²⁰³ Véase Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 1:301; Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 553; y López-Calo, *La música en la Catedral de Santiago*, 4:280 El volumen de Sevilla no se ha conservado, pero sí los otros dos; véase Rubio Piqueras, “Archivo Musical de la Catedral de Toledo, Primada de las Españas”, *Tesoro Sacro Musical* (1928), 19, asiento 36; y López-Calo, *La música en la Catedral de Santiago*, 1:41-43.

²⁰⁴ El libro de Literes, conservado en la Biblioteca Provincial de Toledo, formó parte de la biblioteca personal del arzobispo, que luego pasó al Cardenal Lorenzana. Se trata de un manuscrito de 145 folios fechado en Madrid en 1731, con repertorio para vísperas (catorce salmos, ocho magnificats y ocho himnos); véase Rubio Piqueras, *Música y músicos toledanos*, 31-32. Otro libro de polifonía de Literes conservado en Palacio Real contiene algunas de estas obras; véase Peris Lacasa y otros, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, 374.

²⁰⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS 268; véase Llorens Cistero, “Las dedicatorias de los manuscritos musicales de la Capilla Sixtina”, *AnM*, 11 (1956), 77-78; y del mismo autor, *Capellae Sixtinae Codices*, 305-6. El volumen consta de 53 folios y contiene nueve salmos de vísperas y un magnificat. Hay indicios para suponer que se trata de una copia del libro enviado a las sedes metropolitanas españolas, pues es idéntico al conservado en Santiago de Compostela. Otras copias completas o parciales de las piezas contenidas en el códice de Nebra aparecen en las catedrales de Valencia, Colegio del Patriarca de la misma ciudad, Catedral de Segorbe y Monasterio de Montserrat; véase Recasens Barberà, notas al CD *José de Nebra. Vísperas de Confesores*, 10.

²⁰⁶ En la portada de este códice se lee una inscripción en letras rojas: *Missas a quatro de / el Maestro de / Joseph Nebra / de este año / de 1763*; aparecen diversas rúbricas e inscripciones manuscritas realizadas probablemente por músicos locales, entre ellos Manuel Bonifás. Este libro forma parte de la colección de cinco libros de música conservados en el Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de las Casas; véase Tello, “La música en Chiapas. La época colonial”, en Sepúlveda (ed.), *Arte virreinal y del siglo XIX de Chiapas*, 222-79. Agradezco a John G. Lazos su generosidad al haber compartido conmigo su investigación sobre estos volúmenes.

distribuyeron sus libros con repertorio religioso en “stile antico”, sin olvidar las posibilidades que el mercado americano les ofrecía. Sin embargo, algunas cosas habían cambiado con respecto a la antigua tradición de los polifonistas de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. De la lectura de las cartas de Blasco y Nebra se deduce que ambos no pedían nada a cambio por el envío de los libros, sino simplemente solicitaban su aceptación para el servicio del coro. De hecho, Nebra no recibió ninguna recompensa por los envíos que realizó a Sevilla y Toledo, en tanto parece que el cabildo mexicano admitió el volumen de Blasco sin más comentarios. Esta situación parece indicar un cambio de paradigma en la práctica de distribución y adquisición de libros de polifonía por parte de las catedrales durante el siglo XVIII; en esa centuria apenas se imprimieron libros de polifonía en España y libro impreso de Torres es, en este sentido, una excepción que debe entenderse dentro de su implicación personal en fundación de la imprenta madrileña en 1699.

En el siglo XVIII, la práctica de remuneración *ad libitum* por parte del cabildo se había perdido fundamentalmente porque la costumbre de antaño de enviar masivamente libros a catedrales también se había extinguido. Ya el propio Torres no remitió directamente el impreso a cada catedral, sino que, informando a los cabildos de su nuevo libro de facistol en estilo moderno, aguardaba la respuesta afirmativa para proceder al envío del volumen, evitando así que éste fuera rechazado²⁰⁷. Esta misma estrategia siguió el músico y copista Casiano López Navarro (1690?-1749) quien dio un paso más que Torres al fijar de antemano por carta el precio de los volúmenes que envió a diferentes catedrales españolas, portuguesas e hispanoamericanas a finales de la década de 1720 y principios de la década de 1730. López Navarro se había formado como infante en el Colegio de Niños Cantorcicos de la Real Capilla, donde ejerció toda su vida como sochantre. Uno de los grandes aciertos de López Navarro consistió en la selección del repertorio, constituido no por sus propias obras, sino por las del gran Palestrina, cuyo renombre y prestigio como maestro del estilo *a cappella* y músico de su Santidad le aseguraría cierto número de ventas. El propio López Navarro elaboró los volúmenes de forma artesanal, utilizando para ello estampilla e iniciales de molde; a pesar de que su producción como libro estaba más cercana al manuscrito que al impreso, esta antología de misas funcionó, a efectos de distribución, como un impreso.

²⁰⁷ López-Calo, *La Música en la Catedral de Palencia. Tomo II*, 43, acuerdos 2569 y 2571.

Una vez el volumen estuvo listo, López Navarro no envió directamente el volumen, sino una muestra en papel acompañada de una carta en la que, tras presentarse como “músico de la capilla de su Magestad” informaba del contenido de su libro (cinco misas y dos antífonas de “Juan de Palestrina”, maestro de la capilla pontificia) y de sus calidades materiales, particularmente de su buena encuadernación, un aspecto de la producción libraria siempre costoso²⁰⁸; finalmente, fijaba de antemano el costo (300 reales), dejando escaso margen al cuerpo capitular. El tipo de descripción que López Navarro hacía del volumen (con el número y género de las obras y el tipo de encuadernación) no aparece en las cartas de los polifonistas de los siglos XVI y XVII, y obedece fundamentalmente al hecho de que el cabildo no tenía el libro delante para su evaluación, sino sólo la muestra de una hoja. Una vez el cabildo aceptaba el importe y lo remitía a Madrid, el sochantre enviaba la correspondiente copia. La práctica de fijar el precio del volumen y no enviarlo hasta recibir confirmación hizo que López Navarro se ahorrara el trámite y el costo de envíos que no serían aceptados.

La antología de misas de López Navarro tuvo un gran éxito en su época, gozando de una distribución masiva; de ella se han localizado casi una treintena de ejemplares, de los que además se hicieron varias copias manuscritas parciales, tanto en España como en Hispanoamérica²⁰⁹. Frente a los escasísimos ejemplares de los libros manuscritos de Blasco y Nebra, la antología de López Navarro fue concebida, ante todo, como una empresa comercial a gran escala con la que hacer negocio. Del libro de López Navarro se han localizado tres ejemplares en América, dos en Puebla, encuadernados en un único volumen y otro en la Parroquia de San Francisco de Lima. Desconocemos si el Cabildo de la Catedral de México recibió la propuesta del sochantre madrileño, pero el inventario recopilado en 1770 recoge la existencia de un libro “de Palestina [sic] papel de marca mayor con cuatro misas por varios tonos”²¹⁰. Gracias a los numerosos ejemplares del libro de López Navarro que se conservan, sabemos que no todas las

²⁰⁸ “Encuadernado con tablas forradas de cordobán, cantoneras de metal y clavos grandes para el resguardo”; véase López-Calo, “Un apócrifo palestriniano”, *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, 321-23. Sobre la autoría de las misas, López-Calo señaló que la Misa ‘Sexti toni’, así como las dos antífonas ‘Vidi aquam’ y ‘Asperges me’, no eran de Palestrina ni tampoco de López Navarro, si bien, Jeppensen, “Palestrina, Giovanni Pierluigi da”, *MGG*^I, 10:673-74, consideró auténtica la misa.

²⁰⁹ Véase un listado de los ejemplares en el Catálogo (Volumen II), No. 106.

²¹⁰ APÉNDICE 1, D73, asiento [475].

antologías de López Navarro tenían el mismo contenido. La mayoría de los ejemplares, fechados en 1728 ó 1729, incluían siete obras (cinco misas y dos antífonas), pero López Navarro preparó también volúmenes con una misa más (SDom 3 y SalaC 7 han añadido después de la Misa ‘Emendemus’ una Misa ‘Sine Nomine’) y otros con una menos, es decir cuatro (TuiC 5). Es probable que el volumen listado en el inventario mexicano corresponda a este último grupo.

Existió una última modalidad en la transmisión de libros de polifonía de España a Nueva España: la búsqueda del repertorio necesario a través de los encargos a copistas españoles. Esta práctica no es exclusiva de Nueva España, pues ya dentro de la propia Península los cabildos solían encargar libros a los copistas madrileños²¹¹. Los ejemplos hispanoamericanos son interesantes porque muestran el empleo de los mismos procedimientos para nutirse del repertorio en el Nuevo Mundo. Un primer ejemplo procede de la Catedral de Puebla; en 1749 el maestrescuela de aquella Catedral, Juan Pérez Fernández Zalgo, encargó a un copista de Madrid, también llamado Juan Pérez, la compilación de una antología con repertorio de vísperas a cuatro voces; desconocemos si Pérez se dedicaba profesionalmente a la copia de antologías para ser vendidas o si el trabajo para el maestrescuela de Puebla fue un hecho puntual. El volumen, todavía conservado en la catedral poblana (PueblaC 17), consta de 193 folios, y su portada señala que las obras contenidas son del polifonista Juan Navarro el *Hispalensis*²¹²; sin embargo, cinco de las treinta y siete piezas se atribuyen a José de Torres, un autor lo suficientemente importante en el terreno de la polifonía sacra hispana en 1750 como para ser incluido en esta antología junto a un clásico ya difunto como era Navarro. Una nota señala que el volumen llegó a la Catedral de Puebla en 1751, donde se recibió como donación del canónigo.

Otro encargo a copistas españoles se produjo en la década de 1780, pero en este caso, no viajó el libro, sino el propio copista, repitiendo así la práctica –vista con Avecilla y Lagarto en relación a los libros monódicos– de contratar a copistas peninsulares y traerlos a México. Durante una crisis en la que se debatía la supresión de

²¹¹ Un ejemplo de este tipo es el encargo realizado por el Cabildo de la Colegiata de Alcañiz, quien pidió un libro de polifonía con obras de Torres, Palestrina, y Bernardo Pascual, siendo copiado por Juan Paris y Royo, cantor de la Real Capilla, en 1725; véase Muneta, “Pascual, Bernardo”, *DMEH*, 8:485.

²¹² En la portada se lee: “LIBRO / DE PSALMOS DE VÍSPERAS COMU / NES Y DE LA VIRGEN, / HIMNOS PARA TODO EL AÑO / Y / QUATRO, MAGNIFICAS. / DE EL M. / Joanns Navarro / A / QUATRO VOCES / Joann. Perez. Scripsit. Matriti. 1749”.

la música a papeles, el Cabildo de la Catedral de Cádiz mandó copiar seis libros de polifonía en 1785, con los que se pretendía desterrar la “decadencia” musical de la Catedral²¹³. El encargado de compilar estos volúmenes fue el granadino Miguel Gámez, el mismo que aparece como copista de libros de música en las catedrales de México y Puebla a finales de esa misma década²¹⁴. Pese a que el trabajo de Gámez en México estaba en gran parte realizado a su muerte en 1790, parece que ninguno de los cantorales de la Catedral de México está firmado por Gámez²¹⁵. Sin embargo, sí se han conservado, convenientemente identificados, los que copió para la Catedral de Puebla. El primer volumen copiado por Gámez en Puebla –el cantoral 25– está fechado en diciembre de 1788. Además de escribir otro cantoral (el 57), Gámez copió en 1789 cuatro libros de polifonía bajo la dirección del entonces maestro de capilla, Francisco Cabrera. El proyecto incluía la copia de dos grandes volúmenes divididos en dos unidades cada uno pero foliados consecutivamente; el primer volumen, con salmos e himnos, está integrado por los libros de polifonía 11 (fols. 3r-149v) y 12 (fols. 150v-301r), mientras que el segundo volumen, de magnificats, ocupa los libros 16 (fols. 1v-156r) y 17 (fols. 157v-330v). Estos libros muestran notables semejanzas con la serie de volúmenes copiados cuatro años antes en Cádiz, unas similitudes que van desde los aspectos codicológicos hasta los propiamente caligráficos (véase Fig. 3.3): en ambos casos se utiliza el pergamino, con ocho pentagramas por página y las mismas líneas de enmarque para la caja de escritura, una presentación muy parecida de la portada y los índices, la forma de la clave de sol y fa, y la presencia de una cruz griega en la parte superior de la portada y el índice de cada libro²¹⁶. El repertorio copiado por Gámez en Puebla también fue el mismo que el de la catedral gaditana: polifonía *a cappella* de autores del siglo XVI, con Guerrero a la cabeza, pues del total de cincuenta y tres obras

²¹³ Se trata de los libros de polifonía 3 a 8 de la Catedral de Cádiz; véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:317-20.

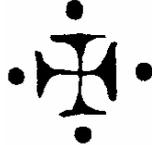
²¹⁴ Gámez llegó a Nueva España con su esposa, trabajando inicialmente para la Catedral de Puebla y después para la de México, a cuyo servicio murió sorpresivamente en 1790; véase ACCMM, AC-57, fol. 48r, 18-II-1790.

²¹⁵ Stanford, *Catálogo de los acervos*, 225-36 y 239-44.

²¹⁶ El copista del texto en Cádiz y en Puebla no es la misma persona. Otra diferencia entre ambas series de libros estriba en que las iniciales de los libros de Cádiz están pintadas de colores mientras que las de Puebla carecen de ellos.

polifónicas copiadas por Gámez en Puebla –todas ellas sin atribución–, cuarenta pueden atribuirse con seguridad al polifonista hispalense²¹⁷.

Figura 3.3: Comparación de los libros de música copiados por Miguel Gámez en Cádiz y Puebla (CádizC 3, fols. 40r, 93r; CádizC 4, fol. 94r; PueblaC 12, fol. 93r; y PueblaC 17, fol. 210r).

<p><i>CÁDIZ</i></p> <p>a) CádizC 3, fol. 93r</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px 0;">  <p>Este Libro se hizo fi- endo Obrero maye! S.^o Licenciado D. Vi- cente Moreno y Roca Canonigo de esta Santa Iglesia, y Caballero del Habito de Monto- sia en el año de 1785.</p> </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px 0; text-align: center;"> <p>SE RENOVÓ ESTE LIBRO SIENDO OBRERO EL S.^o D. RAMÓN TIRRY T. LAST. Caballero de la Real y distinguida Orden Es- pañola de Carlos III, y Prebendado de es- ta Santa Iglesia, en el año de 1816.</p> </div> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;">  </div>	<p><i>PUEBLA</i></p> <p>d) PueblaC 12, fol. 93r</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 10px; margin: 10px 0;"> <p style="text-align: center; font-size: 1.2em;">ESTE LIBRO .</p> <p>Se hizo, siendo Dignidad de Chan- tre de esta S.^a Iglesia, el S.^o D. Ra- fael Gorospe y de Telorero el S.^o D. D. Josef Franco y Gregorio. Enmē- dada su Canturia del Libro de donde esta copiado, por D. Francisco Cabreta Maestro de Capilla, y escrito por Mi- guel Gámez en el Año de 1789.</p> </div> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;">  </div>		
<p>b) CádizC 4, fol. 94r</p> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;">  </div>	<p>c) CádizC 3, fol. 40r</p> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;">  </div>	<p>e) PueblaC 12, fol. 93r</p> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;">  </div>	<p>f) PueblaC 17, fol. 210r</p> <div style="text-align: center; margin: 10px 0;">  </div>

²¹⁷ Además de obras de Francisco Guerrero, los libros de polifonía copiados por Gámez en Cádiz incluían composiciones de Sebastián Aguilera de Heredia. En total, Gámez copió para la Catedral de Cádiz diez obras más que para Puebla, sesenta y tres.

La actividad como copista de Gámez en Nueva España ha mostrado como, en esencia, los procedimientos del siglo XVIII son similares a los de los siglos XVI y XVII. Con él se cierran tres siglos de intenso intercambio de música en formato de libro coral entre España y México, una tradición que, iniciada en la primera mitad del siglo XVI, se mantuvo viva hasta el final del período virreinal.

4. Papeles sueltos, borradores, fascículos y antologías

Si el canto llano se asocia a los cantorales de gran formato y el canto a facistol o de órgano se relaciona con la polifonía en “stile antico”, copiada en libros de menor formato pero también grandes, el formato de papeles sueltos se relaciona con un estilo más moderno denominado “stile concertato”²¹⁸. Conviene señalar que en la época no existía una división taxativa entre los formatos, los estilos compositivos y las prácticas interpretativas. Aunque los papeles sueltos eran el formato predilecto para la copia de repertorio –en romance o en latín– que requería diferentes coros vocales e instrumentales, el inventario de la Catedral de México de 1589 muestra la flexibilidad con que, en la práctica, estos formatos eran empleados. El mencionado inventario incluye varias obras polifónicas a cuatro y cinco voces sin acompañamiento instrumental copiadas en papeles sueltos; en el caso de obras muy extensas como misas o de conjuntos de piezas con alguna vinculación –villancicos dedicados a una misma festividad, o con un uso específico, por ejemplo, para procesiones– todos los papeles para una misma voz eran agrupados en cuadernos o libretes²¹⁹.

A lo largo de esta sección estudiaré la difusión del repertorio musical que alcanzó el Nuevo Mundo y que se distribuyó por medio de papeles sueltos. Utilizó aquí el concepto de “papeles sueltos” por oposición al de “libro de facistol”, incluyendo, de forma flexible, los siguientes formatos:

1) papeles sueltos propiamente dichos, en disposición vertical o más generalmente apaisada en las que se copiaba la música de cada voz o instrumento y a partir de los cuales se interpretaría directamente la obra; se han conservado copias

²¹⁸ Una discusión sobre los tipos de canto, las prácticas interpretativas y los formatos asociados a ellas, aplicados a la Real Capilla de Madrid, puede verse en Rodríguez, *Música, poder y devoción*, 1:278-333.

²¹⁹ Véase, por ejemplo el asiento [201] (APÉNDICE 1, D7) para el caso de un salmo copiado en papeles sueltos en cuatro cuadernos; existen también numerosos cuadernos con villancicos para una misma festividad en los que se indica el título del primero de ellos, como los asientos [58-103].

autógrafas de obras en papeles sueltos de compositores peninsulares que nunca estuvieron en México y también copias realizadas por copistas profesionales y enviadas a México en pliegos sueltos.

2) borrador o partitura, con todas las voces en la misma hoja. La palabra borrador tiene dos importantes usos: a) como medio de difusión del repertorio a partir del siglo XVII, siendo un vehículo apto –quizá el más idóneo– para la transmisión de música, ya que reducía el papel necesario para copiar una composición; a veces, se enviaron obras a México en borrador y allí se copiaron las particellas individuales para cada voz; y b) como boceto o primeras pruebas de una composición, representando un estadio intermedio de la obra, anterior (y a veces distinto) a la versión final²²⁰. Ya en el inventario de 1589 se recogen varios salmos sueltos “en borrón”²²¹. Con frecuencia los borradores utilizan un papel de baja calidad y, como cualquier boceto, presentan una escritura rápida de difícil lectura. En algunos casos, los borradores de un mismo maestro eran copiados con esmero y encuadernados en libros, a modo de “obras completas”²²².

3) fascículos sueltos que contienen composiciones individuales que posteriormente son incorporadas al libro de polifonía; en este formato se transmitieron las obras de polifonistas del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII que aparecen copiadas en libros de facistol. Estos fascículos sirvieron de modelo para la copia de los libros polifónicos, y una vez habían realizado su función eran desechados, de ahí que raramente se hayan conservado²²³.

²²⁰ Sobre la importancia del borrador en el proceso compositivo entre los compositores renacentistas, véase Owens, *Composers at Work*, 135-54.

²²¹ APÉNDICE 1, D7, asientos [210], [236-238] y [291-292]. En la Catedral de México se han conservado varios borradores en papeles sueltos de obras de Mateo Tollis de la Rocca copiados en la década de 1770, en los que ofrece versiones abreviadas de obras compuestas entre 1756-59. De Ignacio Jerusalem y Antonio Juanas se han conservado varios libros de borradores con música vocal; en el caso de Juanas, se trata de repertorio latino *a cappella* (MEX-Mc, leg. Da3), mientras que en el de Jerusalem se incluyen tanto obras en romance (incluido el célebre villancico ‘A la milagrosa escuela’ compuesto para la oposición de 1750) como composiciones en latín (MEX-Mc, sin signatura).

²²² Ese es el caso, por ejemplo, de los nueve libros de Juan Manuel de la Puente legados a la Catedral de Jaén y de los once tomos de Jaime Casellas, regalados al Cabildo de la Catedral de Toledo. Desafortunadamente, ambas series se encuentran incompletas: de Casellas se han conservado siete de los once libros y de De la Puente sólo tres; véase Martínez Gil, *La música religiosa española del siglo XVIII a través de la obra de Jaime Casellas*, 1:123-25 y 283-85; Marín, M. A. (ed.), *Juan Manuel de la Puente. Obras en Romance*, X-XI.

²²³ En el siglo XV, algunos de estos fascículos eran directamente encuadernados en el manuscrito, tal y como mostró Hamm, “Manuscript Structure in the Dufay Era”, 168-69.

4) antologías realizadas por copistas para ser vendidas en diferentes puntos como, por ejemplo, colecciones con repertorio latino (motetes, obras para vísperas, música de difuntos), con obras para ministriles y con arias operísticas. Frente a los formatos anteriores, que generalmente transmiten obras individuales, las antologías permiten una transmisión integrada de obras formando una colección, que a su vez servirá de depósito de obras para futuras copias. Así, las obras de difuntos de Francisco de la Torre o Cristóbal de Morales en manuscritos con repertorio de difuntos (MéxC 3 y PueblaC 3), o las piezas de Wreede, los hermanos Guerrero, Rogier, Navarro o Janequin que figuran en los manuscritos destinados probablemente para el uso de ministriles (PueblaC 19 y BloomL 8) seguramente no se transmitieron a México de forma individual, en hojas sueltas, ni se copiaron de los impresos originales, sino de otras antologías.

Vistas las posibles variables en la copia y diseminación del repertorio en “papeles sueltos”, pueden establecerse dos fórmulas fundamentales a partir de las cuales el repertorio a papeles llegó a México: con los propios músicos, como parte de su equipaje personal, o mediante envíos desde la Península Ibérica u otras partes de Europa, casi siempre previa petición de algún músico establecido en el Nuevo Mundo. Gracias a estas fórmulas, en 1770 en el Archivo de la Catedral de México “había mucha música así romana como de España y otras partes”²²⁴. Al igual que las dos secciones anteriores dedicadas a los libros de canto llano y de polifonía, este apartado se articula a través de una selección de casos representativos que ejemplifican algunos de los múltiples procedimientos empleados para la adquisición y transmisión de la música en papeles sueltos a México.

4.1. Papeles llevados por los propios músicos

La mayor parte de los papeles de música que llegaron a México no quedaban sujetos al comercio institucionalizado por las autoridades, sino que viajaron con los propios músicos como parte de su equipaje personal, de ahí que los envíos de carácter comercial de papeles sueltos de música, como, por ejemplo, los “cuatro motetes de Guerrero en latín” remitidos a un mercader de la ciudad de México, constituyan un caso

²²⁴ ACCMM, AC-50, fol. 222r, 20-VII-1770.

bastante aislado²²⁵. Al igual que ocurre hoy en día, todos los pasajeros que viajaban a las Indias, tenían derecho a llevar consigo un equipaje de mano y una caja con libros, papeles y materiales varios para su uso personal. De forma bastante generalizada, misioneros, clérigos y músicos llevaron consigo composiciones musicales para su estudio y para poder iniciar su actividad musical, tal y como indicó Antonio de Salazar en un memorial dirigido al Cabildo en 1700; tras describir el lamentable estado en el que se encontraba el Archivo de Música cuando inició su magisterio (1688), Salazar señaló que amplió personalmente el repertorio de la capilla no sólo con sus propias composiciones, sino también con otras “de los más insignes maestros de la Europa cuyas obras selectas yo he traído”²²⁶. De la misma forma, gracias al informe emitido por Mateo Tollis de la Roca a propósito de la habilidad de Manuel Andreu, aspirante a ser contratado en la Catedral, sabemos que este músico valenciano tocó varios conciertos instrumentales que trajo consigo desde España, así como varias obras vocales que tenía el propio Tollis de la Roca para un uso personal. Desde las cinco de la tarde hasta las once de la noche, Andreu cantó y tocó la trompa, la flauta y el oboe

así a solo obligado como en concierto, [con] unos [papeles] suyos y otros de repente, lo que ejecutó con una libertad, gusto y destreza [...] en el cantar sucedió lo propio con la diferencia de que fue toda música que llevaba yo para mí, y aunque una de las arias por lo particular que es [Andreu] la hubiese oído o visto, las demás no pudo ser por no haberse divulgado y tenerlas yo sólo para mí reservadas, por lo que dicho Andreu es acreedor del amparo y patrocio de su Señoría [...]²²⁷.

Del contenido de estos equipajes individuales no se hacía un registro formal, sino una especie de memoria, cuya descripción solía ser muy genérica (“libros en italiano, romance y latín”, “algunos libros” u “otros varios sin decir cuáles”) y que no siempre se ha conservado²²⁸. Por ello, en la mayoría de los ejemplos que presentaré he

²²⁵ Sarno, “El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo”, 103.

²²⁶ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, marzo de 1700 (APÉNDICE 1, D37).

²²⁷ Se ha conservado tanto el informe completo de Jerusalem como su reseña en las Actas Capitulares; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 3, Expediente 16, 9-X-1760; y AC-44, fols. 220r-221r, 16-X-1760.

²²⁸ Leonard, *Los libros del conquistador*, 134; y Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, 360 y siguientes.

coordinado el estudio de las copias musicales mexicanas con otros hechos como las coincidencias cronológicas y espaciales de los protagonistas y, de forma más general, los patrones de difusión del repertorio en el mundo ibérico, similares en tantos aspectos a los seguidos en México.

Resulta prácticamente imposible determinar qué obras llevó consigo cada músico a las Indias, pero es de suponer que, al igual que ocurría en España, los músicos viajasen con obras propias, de sus maestros, de otros colegas o bien copias de piezas de la institución para la que trabajaron en la Península Ibérica. Por ello, resulta fundamental conocer la trayectoria de estos músicos con anterioridad a su paso al Nuevo Mundo, algo que sólo es posible en un bajo porcentaje. El caso de Pedro Bermúdez (1558-1605) es uno de esos ejemplos documentados. Bermúdez viajó al Nuevo Mundo en 1595 con varias obras de autores activos en su Granada natal, entre ellos su probable maestro, Santos de Aliseda (maestro de la Catedral entre 1557-80)²²⁹ y Rodrigo de Ceballos (maestro de la Capilla Real entre 1561-81), si bien en este último caso debieron existir otras vías de difusión adicionales que expliquen las más de cincuenta copias en fuentes americanas²³⁰.

Casi con toda seguridad, Bermúdez fue también el responsable de la distribución en América de dos obras de Juan Martín de Riscos (*ca.* 1570-1637), una de las cuales, la canción ‘Re sol’, se conserva en un manuscrito de la Catedral de México

²²⁹ En la Catedral de Guatemala, donde Bermúdez ejerció como maestro de capilla entre 1598-1603, se conserva una Lamentación de Jueves Santo ‘Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae’ de Santos de Aliseda en fuente única (GuatC 4, 71v-79r, ‘Sanctos’); véase Snow, *A New-World Collection*, 100 y 253-60.

²³⁰ Gaspar Fernandes copió en 1602 un libro de polifonía para la Catedral de Guatemala que incluía, además de obras del propio Bermúdez y de otros polifonistas, la Misa ‘Tertii toni’ de Ceballos, que todavía se conserva en una copia de mediados del siglo XVIII (GuatC 1, fols. 54v-71r, Ceballos); véase Snow, *A New-World Collection*, 25. Ya el propio Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos*, mostró que la diseminación de Ceballos en América fue la mayor de un polifonista español del siglo XVI que no llegó a imprimir sus obras, al localizar concordancias en manuscritos de Puebla, Guatemala, Oaxaca y, especialmente Bogotá, donde se copió su ciclo de magnificats y varios salmos. La irradiación del repertorio de Ceballos desde Cuzco a Bogotá pudo llevarse a cabo a través de Gutierre Fernández Hidalgo, antecesor de Bermúdez en la Catedral de Cuzco; Fernández Hidalgo pudo intercambiar algunas composiciones de Ceballos con el recién llegado Bermúdez en 1597, dándolas después a la Catedral de Bogotá. Una importante fuente colombiana (BogC GFH), contiene un primer bloque de obras de Fernández Hidalgo (fols. 12-51), seguidas de varias composiciones de Ceballos (fols. 52-63, 94-101, 122-125); el códice se cierra con el ciclo de magnificat del propio Fernández Hidalgo; un futuro estudio deberá determinar las posibles influencias del ciclo de Ceballos en el de Fernández Hidalgo. Las obras de Ceballos en fuentes hispanoamericanas han sido editadas dentro del plan general de obras completas del autor en 5 volúmenes por el Centro de Documentación Musical de Andalucía entre 1995-2002. El ciclo de magnificat de Ceballos ha sido objeto de un estudio monográfico por parte de García, *Music from the Old World preserved in the New World*.

(MéxC 7/2, No. 111 del Catálogo)²³¹. El itinerario seguido por la canción de Riscos desde Andalucía al Nuevo Mundo es mucho más complejo de lo que pudiera imaginarse. Riscos sucedió a Bermúdez como maestro de capilla en la Colegiata de Antequera en 1587, y ambos músicos se habrían conocido un año antes, en 1586, cuando concurrieron sin éxito a la oposición por el magisterio de capilla de la Catedral de Málaga, y volverán a verse las caras en la multitudinaria oposición al magisterio de capilla de la Catedral de Granada de 1592, que finalmente ganó Luis de Aranda²³². Pese a obtener cargos de cierta relevancia en instituciones andaluzas²³³, Bermúdez y Riscos decidieron dar un giro a sus carreras, el primero embarcándose, bajo la protección del arzobispo Antonio de la Raya, como maestro de capilla de la Catedral de Cuzco en 1595, y el segundo, estableciéndose en la vecina ciudad de Jaén, donde ejerció como maestro catedralicio durante casi cuatro décadas, protagonizando el más longevo magisterio en la historia de esa Catedral.

Bermúdez acabó sus días al servicio de la Catedral de Puebla, donde seguramente irían a parar todos sus papeles de música. Años después, aparece en Puebla Francisco López Capillas, bajonero desde 1641 en aquella institución, quien tendría la oportunidad de conocer la canción de Riscos y emplearla posteriormente como fuente

²³¹ La otra composición de Juan Martín de Riscos en el Nuevo Mundo es una ‘Salve Regina’, transmitida en una copia tardía de 1741 conservada en la Catedral de Bogotá; véase la transcripción de Claro Valdés, *Antología de Música Colonial en América del Sur*, 174. Riscos fue un compositor de gran fama en su época, citado por Lope de Vega entre varios músicos ilustres; véase López-Calo, *La música en la Catedral de Granada*, 1:171, nota 139.

²³² Véase Llordén, “Notas históricas de los maestros de capilla en la colegiata de Antequera”, *AnM*, 31-32 (1976-77), 120-22; del mismo autor, “Notas históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga (1583-1641)”, *AnM*, 19 (1964), 77-78; y López-Calo, *La música en la Catedral de Granada*, 1:298.

²³³ Bermúdez, que también se presentó a las anteriores oposiciones en la Catedral de Granada (1587), se convirtió en medio capellán de la Capilla Real en 1592 y, al año siguiente, aparece como maestro de infantes en la Catedral de Sevilla, donde se encontraban, entre otros, Alonso Lobo y Francisco Guerrero. Esta estancia, documentada por Cárdenas Serván, *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*, 13, no aparece en la principal biografía del músico (Snow, “Bermúdez, Pedro”, *DMEH*, 2:394), y pudo tener consecuencias importantes en la transmisión manuscrita de estos dos autores en el Nuevo Mundo. Por su parte, Riscos, que también se presentó infructuosamente a las oposiciones de la Catedral de Baeza en 1597, ejerció durante nueve meses (febrero-octubre de 1598) como maestro de la Capilla Real de Granada, pero renunció a este puesto para tomar posesión en la Catedral de Jaén; véase Jiménez Cavallé, “Juan de Riscos, maestro de capilla de la Catedral de Jaén (1598-1637)”, *Senda de los Huertos*, 14 (1989), 67-72, donde aclara los varios músicos con el apellido Riscos que existieron en la primera mitad del siglo XVII.

paródica para la composición de una misa homónima a cuatro voces²³⁴. Con el nombramiento de López Capillas como maestro de capilla de la Catedral de México en 1654, la canción de Riscos se copió, sin texto, en un volumen dedicado íntegramente a las obras latinas de López Capillas, justo después de la misa parodia del compositor mexicano (MéxC 7/1, No. 110). El caso de Bermúdez ejemplifica cómo un compositor no vinculado con la Catedral de México pudo ser el responsable directo de la presencia de una determinada obra en el Archivo.

Otro ilustre emigrante que trajo consigo música de sus compatriotas fue el antecesor de López Capillas en el magisterio mexicano, el aragonés Fabián Pérez Ximeno (1587-1654). Nacido en Linares (Teruel), Pérez Ximeno emigró a México en 1622 tras haberse formado, entre otras ciudades, en Zaragoza y Valencia²³⁵. La presencia de dos obras del polifonista Melchor Robledo (*ca.* 1510-1586) en fuentes novohispanas de la época de Pérez Ximeno apunta a su implicación, dada la circulación de ambas piezas en fuentes aragonesas y levantinas a las que Pérez Ximeno tuvo acceso directo. Además de en Zaragoza y otras villas oscenses, la Misa ‘Super voces musicales’ de Robledo gozó de una buena difusión en Valencia a principios del siglo XVII: se encuentra copiada en un manuscrito del Colegio del Patriarca del Corpus Christi y figuraba en un inventario de 1618 de la Catedral de la misma ciudad²³⁶. Curiosamente, dos movimientos de esta misa de Robledo (Gloria y Credo) se copiaron de forma anónima en una fuente mexicana, MéxC²³⁷. Esta fuente, de origen conventual, no recoge ninguna obra de Pérez Ximeno, pero sí de dos compositores de su

²³⁴ También en la Catedral de Puebla López Capillas conoció obras de Palestrina y Jannequin, que luego parodió en sus misas ‘Quam pulchri sunt’ (Nos. 104 y 553 del Catálogo) y ‘Benedicta sit Sancta Trinitas’ (Nos. 105 y 552) y ‘Batalla’ (Nos. 109 y 551).

²³⁵ La trayectoria de Pérez Ximeno aparece resumida en la sección 2.2.4 del Capítulo II.

²³⁶ Véase ValenP 9, fols. 1v-26r, Robledo; Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 2:21. La obra ya estaba en Valencia en 1618, pues un inventario de ese año alude a una antología de misas de Robledo donde muy probablemente se encontraba ésta; véase Climent, “La música en Valencia durante el siglo XVII”, 212.

²³⁷ Debo la localización de esta concordancia a Cristina Urchueguía, a quien agradezco el haber compartido conmigo esta información; véase Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika*, 683. Los movimientos de Robledo aparecen flanqueados por el Kyrie, Sanctus y Agnus de la Misa ‘Jesús María’ de Juan de Lienas.

círculo, Juan de Lienas y Antonio Rodríguez de Mata²³⁸; sin embargo, gracias a un documento de 1636 por el que Pérez Ximeno solicita una ración completa conocemos las actividades de Pérez Ximeno como maestro de música en varios conventos de la ciudad de México, entre los que pudo estar el de la Encarnación²³⁹.

La otra obra de Robledo que aparece en fuentes novohispanas es la antifona ‘Salve Regina’ a seis voces, copiada en dos manuscritos de la Catedral de Puebla (PueblaC 1, fols. 47v-52r y leg. 36, fols. 53-56, con atribución a Robledo en ambos casos). Como ya se explicará en el Capítulo siguiente, los papeles de música de Pérez Ximeno quedaron en poder de su sobrino Francisco Vidales, quien tras formarse con su tío y ejercer algunos años de organista en la Catedral de México, consiguió el mismo puesto en la Catedral de Puebla, a donde fueron a parar los papeles de su tío²⁴⁰. Los papeles de Pérez Ximeno en poder de Vidales incluían tanto las composiciones de su tío como las de otros autores que eran de su propiedad y entre ellas pudieron estar las de Robledo y otros maestros de la Real Capilla.

Las tres fuentes de Robledo en Nueva España (MéxCar, PueblaC 1 y leg. 36) se copiaron en la segunda mitad del siglo XVII, con posterioridad no sólo a la llegada de Pérez Ximeno a México (1622), sino al establecimiento de su sobrino Vidales en Puebla (1656). Pérez Ximeno no pudo conocer personalmente a Robledo (éste falleció en 1586, un año antes del nacimiento de Pérez Ximeno), pero resulta difícil pensar que Pérez Ximeno, formado en el ámbito de las catedrales de la zona como seise, no conociese las obras de Robledo. La importancia de Robledo en Zaragoza y su vinculación –aún no clarificada– con la Capilla Papal de Roma, le convirtieron en el polifonista de referencia en las instituciones aragonesas y valencianas de finales del siglo XVI, donde se conservan la mayor parte de sus obras: de la misa hexacordal se conservan seis concordancias (dos de ellas del área valenciano-aragonesa), pero la ‘Salve Regina’ sólo se copió en otras dos fuentes –además de las poblanas–, localizadas en Alquézar y

²³⁸ Tanto Lienas como Rodríguez de Mata comparten obras, en otras fuentes mexicanas, con Pérez Ximeno.

²³⁹ AGI, Indiferente 3000, N.526, 2-VII-1636: “[...] Y demás de esto, todo el tiempo se ha ocupado y trabajado en enseñar la música en los conventos de frailes y monjas y personas seculares y a los indios naturales, de suerte que los ha ilustrado a todos y se ha seguido de esto muy gran servicio a Nuestro Señor y a Vuestra Señoría [...]” (APÉNDICE 1, D20).

²⁴⁰ Véase la sección 1.3 del Capítulo IV, donde estudio los legados testamentarios de algunos maestros de capilla de la Catedral de México, entre ellos Pérez Ximeno.

Tarazona²⁴¹. La localización geográfica de las fuentes que contienen la misa y la restringida circulación de la Salve, así como la cronología de los manuscritos novohispanos en que fueron copiadas parecen demasiadas coincidencias, lo que apunta a la posibilidad de que Pérez Ximeno se llevase consigo las obras de Robledo con las que se formó como mozo de coro en Zaragoza y Valencia²⁴².

La explicación sobre la presencia de obras de otros compositores peninsulares en la Catedral de México no es sencilla, especialmente en el caso de compositores relacionados pero sin aparentes vínculos con áreas de influencia como Lucas de Sancho López († 1716) o Andrés Algarabel Arroyo († 1740). En ambos casos se trata de compositores prácticamente desconocidos, con una escasa producción conservada, y que desarrollaron su carrera en instituciones castellanas, a veces de carácter periférico: Sancho López ejerció como maestro de capilla de la Colegial de Medinaceli (Soria) entre 1683 y 1716, y Andrés de Algarabel, discípulo de Sancho López en Medinaceli, fue maestro de capilla de las catedrales de Segovia y Valladolid entre 1721-41²⁴³. Su presencia en México no obedece, pues, a la influencia de sus carreras, al prestigio de las instituciones para las que trabajaron ni a su amplia producción conocida; además, las obras que de ellos se han conservado en México son las únicas de estos compositores en suelo americano y no se han localizado concordancias en fuentes españolas²⁴⁴.

²⁴¹ La transcripción y el listado completo de concordancias conocidas de estas dos obras de Robledo aparecen en Calahorra Martínez (ed.), *Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica*, 1:21-22, 44-63 y 2:15, 35-48. Al listado de concordancias de la Salve suministrado por Calahorra Martínez hay que añadir la de MEX-Pc, leg. 36, fols. 53-56, que no aparece citada en la edición de Calahorra.

²⁴² Otro claro ejemplo de difusión trasatlántica a través del transporte personal de partituras es el de Gaspar Fernandes, maestro de capilla de la Catedral de Puebla entre 1606-29. En un manuscrito copiado por el propio Fernandes, PueblaC 13, se introdujo un 'Alleluia' (fols. 122v-123r) de Manuel Mendes, su probable maestro en la Catedral de Évora. Fernandes quizá tenga algo que ver con la presencia en fuentes poblanas de otros compositores portugueses de su generación como Gonzalo Méndez Saldaña (cuatro obras en PueblaC 3), Manuel Tavares (una obra en PueblaC 3 y otra en PueblaC Leg. 19) y Gonzalo Martínez de Galves (una obra en PueblaC Leg. 17). Otro portugués con fuentes en Nueva España es Estêvão de Brito, representado con cuatro obras en BloomL 3 y 5.

²⁴³ Véase Suárez-Pajares, *La música en la Catedral de Sigüenza*, 1:224-26, 294; Palacios Sanz, *La música en las Colegiatas de la Provincia de Soria*, 115-19; y Garbayo, "Algarabel Arroyo, Andrés", *DMEH*, 1:277.

²⁴⁴ Sólo en el caso de Algarabel, se conserva el acompañamiento de una misa a 8 con violines y clarines (MEX-Pc, leg. 59). Aunque no he podido confirmarlo, es posible que se trate de una copia de la Misa 'Nunc dimittis' conservada MEX-Mc, leg. I. Otros casos de compositores periféricos españoles con obras en Hispanoamérica son los de Juan Coley y Embid (activo en las colegiatas de Falces, Viana, Calatayud y Valpueda), representado con veintinueve obras en un manuscrito de tecla chileno, y Luis Giner (organista de la Catedral de Ceuta), de quien se conserva un aria en la Catedral de Lima; véase Marchant, "El Libro

El villancico al Nacimiento a tres ‘Niño si venís del cielo’ (leg. I) de Sancho López aparece copiado en pliegos sueltos y, según se anota en la portada, perteneció a Miguel González del Camino, un músico no documentado en la Catedral de México, y cuya identificación seguramente ayudaría a explicar la procedencia de esta obra²⁴⁵. De Algarabel se conservan en la Catedral seis composiciones para vísperas (Tabla 3.2.); cuatro de ellas (los salmos ‘Dixit Dominus’, ‘Beatus vir’ y ‘Laudate Dominum’, y el magnificat) aparecen copiadas en partitura y cosidos en un mismo cuadernillo titulado “Vísperas comunes y de Nuestra Señora a 8 sin violines”²⁴⁶. La escritura y el tipo de cosido de este cuadernillo son similares al de otra obra de Algarabel, el salmo ‘Lauda Jerusalem’, copiado en el mismo formato; de esta obra se sacaron copias en partes sueltas para su interpretación, en una mano más moderna, seguramente local.

Tabla 3.2: Obras de Andrés Algarabel en la Catedral de México (MéxC Leg. 1).

<i>Género</i>	<i>Título/Incipit</i>	<i>Plantilla</i>
Misa	Nunc dimittis	SATB SATB 2vn 2clr ac
Salmo	Dixit Dominus	SSAT SATB ac
Salmo	Beatus vir	SSAT SATB ac
Salmo	Laudate Dominum	SSAT SATB ac
Cántico	Magnificat. Anima mea	SSAT SATB ac
Salmo	Lauda Jerusalem	SA SATB ac

De la otra pieza de Algarabel, la Misa ‘Nunc dimittis’ para violines y clarines, no se ha conservado el borrador original, sino solamente la copia en papeles sueltos por una tercera mano, más moderna que la anterior, que utilizó un papel de origen mexicano. Resulta complicado reconstruir aisladamente la ruta de llegada de las obras de Sancho López y Algarabel, pero la relación maestro-discípulo de ambos pudo tener algo que ver en su transmisión conjunta a México. La escritura del villancico del

Sesto de María Antonia Palacios, c. 1790. Un manuscrito musical chileno”, *RMCh*, 192 (1999), 27-46; y Stevenson, *RBMSA*, 122.

²⁴⁵ La transcripción completa de la portada es la siguiente: “Niño si venís del cielo / A tres / Al Nacimiento Año de [tachado; quizá 1699] / Soy de Dn. Miguel González del camº / tiene quatro papeles / Lucas de Sancho Lopez. Maestro de Capilla / en la Colegial de Medina Celi / Niñas”.

²⁴⁶ En un inventario de la Colegiata de Berlanga de Duero (Soria) de 1760 aparece un juego de vísperas a ocho con magnificat de Algarabel que pudiera ser otra copia del mismo juego que aparece en México; véase Palacios Sanz, *La música en las Colegiatas de la Provincia de Soria*, 81.

primero no coincide con ninguna de las manos locales identificadas, y el hecho de que se haya tachado con empeño el año de la portada (correspondiente seguramente al de composición) puede constituir un indicio de su condición de original o de copia procedente de Medinaceli; quizá por ello, una mano distinta aclaró – probablemente ya en México– la institución en la que trabajó el ignoto maestro. En el caso de Algarabel, el hecho de que se conserven borradores de cinco de sus obras, que su escritura tampoco coincida con ninguna de las manos locales identificadas y la ausencia de concordancias en España sugiere que estos borradores pueden ser los originales autógrafos del compositor, y que debieron llegar a México con un músico estrechamente vinculado a Algarabel, quizá algún discípulo suyo en Valladolid, quien también podría haber traído la obra del maestro de Algarabel, Sancho López. Se desconoce igualmente el momento en el que estas obras llegaron a la Catedral, pero sabemos que, al menos la misa de Algarabel llegó a México en la década de 1750, pues aparece en un listado de obras compradas para el Colegio de Infantes²⁴⁷. En ninguno de los dos casos hay evidencias concretas pero, considerando el circunscrito contexto laboral de estos autores en España, sólo un contacto de tipo personal puede explicar la transmisión de sus obras al Nuevo Mundo.

También un contacto de tipo personal podría explicar la presencia de una composición de Manuel de Narro (1729-1776) en el archivo mexicano; su ejemplo muestra al mismo tiempo la necesidad de considerar cada caso de circulación de modo individualizado. Lo lógico sería pensar que la misa a ocho de Narro llegó a la Catedral de México a través de la corte en virtud de su posición como organista de las Descalzas Reales desde 1771 hasta su muerte²⁴⁸. Sin embargo, una inscripción en la portada del acompañamiento indica que la obra fue compuesta en 1763, precisando la posición de Narro como “organista de San Phelipe”²⁴⁹. Efectivamente, con anterioridad a su contratación en la corte, Narro ejerció entre 1752 y 1771 como organista de la Colegiata

²⁴⁷ La obra aparece recogida en el inventario de 1769 (APÉNDICE 1, D69, asiento [7]).

²⁴⁸ La biografía más actualizada de Narro aparece en Gembero Ustárroz, *Manuel Narro (ca.1729-1776). Concert per a clave i orquesta (1767)*, XXVII-XXXI.

²⁴⁹ La misa se conserva en MEX-Mc, legs. Dc11 (particellas de SATB SATB 2vn 2ob 2clr órg) y V (solamente la parte de acompañamiento al arpa). Se conserva un ‘Beatus vir’ cuya portada alude al “señor chantre Narro” (leg. Dd29) en alusión no al músico valenciano, sino a Valentín García Narro, chantre de la Catedral de México a finales del siglo XVIII, y compositor o, más probablemente, propietario de la obra.

de Santa María de Játiva (Valencia), ciudad llamada en la época San Felipe. Existe la posibilidad de que Narro enviase la obra después de compuesta, una vez en Madrid, pero ¿por qué señaló entonces su cargo en una colegiata de provincia en lugar de su más prestigiosa posición en las Descalzas Reales?

El Cabildo de la Catedral de México inició, a través del agente en Madrid Eduardo Fernández Molinillo, una campaña de reclutamiento de cantores en la diócesis de Segorbe-Albarracín. En una de las cartas remitidas al cabildo catedralicio, Fernández Molinillo expresaba las dificultades de encontrar cantores que quisieran pasar al Nuevo Mundo, pese a haber realizado pesquisas “por varias catedrales y colegiatas de Segorbe, Albarracín, Teruel, Rubielos, Alcira, Játiva, Chiba y Valencia”²⁵⁰. La averiguación no fue realizada personalmente por Fernández Molinillo, sino por Francisco Selma, un contralto contratado por él para la catedral mexicana, a quien encomendó que, de camino a Segorbe a despedirse de su padre, tratase de buscar más cantores por las catedrales de aquellos reinos de Aragón, Cataluña y Valencia. Finalmente, Selma pasó a México en 1755 acompañado de su mujer y de José Posiello de Fondevila, otro cantor reclutado en aquella región²⁵¹. Ni Selma ni Posiello pudieron llevar la misa de Narro, compuesta en 1763, pero durante la década de 1760 la Catedral de México recibió varios músicos de voces “gruesas” llegados desde la Península Ibérica, alguno de los cuales pudo traer la obra de Narro. Tampoco hay que descartar la hipótesis de que la obra fuese enviada a México por el propio Narro desde Játiva, a petición de su compatriota Selma. Sea como fuere, el caso de Narro muestra cómo compositores activos en centros menores como colegiatas también podían introducir sus obras en el mercado hispanoamericano, aunque no es lo más frecuente.

Frente a los casos de Sancho López, Algarabel y Narro, cuya producción americana se concentra exclusivamente en la Catedral de México, la producción de Francisco Javier García Fajer ‘El Españolito’ (1730-1809) se encuentra diseminada por varios archivos del Nuevo Mundo, lo que implica –como en el caso de Rodrigo de Ceballos– la actuación de diferentes mecanismos de transmisión. Sin embargo, algunas de las obras del célebre Españolito ingresaron en el Archivo de la Catedral de México

²⁵⁰ ACCMM, AC-42, fol. 179v, carta firmada en Madrid a 4 de mayo de 1755 (APÉNDICE 1, D53).

²⁵¹ Para más información sobre la actividad de estos dos músicos en España y detalles de su paso a México, véase la sección 2.2.4 del Capítulo II.

de una manera similar a la de los compositores mencionados, de mano de algún músico emigrante. En el caso del Españolito, conocemos el nombre del que pudo ser este protagonista, Cayetano Echevarría. En un memorial autobiográfico entregado al Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela con ocasión de la oposición al magisterio de capilla de 1768, Echevarría declaró haberse formado en Zaragoza con Luis Serra durante dos años (*ca.* 1757-59) y que “para aprender el estilo italiano, o el buen gusto de la música, estuvo en casa del maestro de la Seo D. Francisco Javier García por espacio de siete años, en cuyo tiempo copió sus obras y le ayudó a componer” (*ca.* 1759-1766)²⁵². Tras una estancia como maestro de capilla en El Pilar de Zaragoza en una época en la que el maestro de capilla en la Seo era el propio García Fajer, Echevarría se despidió, siendo contratado años más tarde como maestro de infantes de la catedral mexicana²⁵³.

No hay constancia documental de que Echevarría trajese las obras del Españolito, pero la estrecha relación de ambos músicos durante más de una década en Zaragoza (siete años como discípulo directo de García más otros cuatro como colega de magisterio en El Pilar) así como el trabajo de Echevarría como copista del Españolito puede explicar la presencia en México de algunas de las composiciones de este último que no aparecen en otros archivos americanos. La producción más difundida del Españolito en América fue su oficio de difuntos y la misa, obras que se localizan en seis archivos diferentes, incluyendo la Catedral de México²⁵⁴. Sin embargo, el archivo mexicano contiene, además del oficio de difuntos y la misa, cinco salmos, la mayor parte de los cuales no aparecen en el inventario de 1770 y sí en el de 1793, coincidiendo su aparición en el Archivo con la llegada de Echevarría²⁵⁵. Por otro lado, cinco de los

²⁵² Para más información sobre la carrera de este músico, véase la sección 2 del Capítulo II.

²⁵³ El motete a tres ‘Convertere Domine’ (MEX-Mc, leg. Cc16) de Echevarría está fechado en 1779 e indica “Maestro del Colegio de Infantes de la Catedral de México”. Su contratación ese año aparece confirmada en ACCMM, AC-54, fols. 139r-v, 20-IV-1779.

²⁵⁴ Se trata de los archivos catedralicios de Puebla, Valladolid, Lima, Santiago de Chile y Colegiata de Guadalupe de México; véase Stevenson, *RBMSA*, 120, 331; y “Colonial treasure in Puebla Cathedral Music Archive”, *IAMR*, 15/1 (1996), 46; Banegas Galván: “Inventario General de las obras de música”, fol. 20r, carpeta 196; y Guerberof Hahn, *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe*. Agradezco a esta última autora el facilitarme la consulta de los manuscritos en la Basílica de Guadalupe.

²⁵⁵ Se trata de dos ‘Dixit Dominus’ (legs. Dd22 y VI), dos ‘Beatus vir’ (ambos en el leg. Dd22) y un ‘Laudate Dominum’ (Dc15). Desconozco si es del Españolito el aria ‘Resuenen del Empíreo’ (leg. Dd7) atribuida a “García” en un cuadernillo que también incluye composiciones de “C. P. M. Corral”, compilado probablemente a principios del siglo XIX.

seis archivos con el oficio de difuntos del Españoletto –incluido la Catedral de Lima– conservan también obras de Echevarría; esta situación es excepcional, ya que ninguno de los músicos de la Catedral de México del siglo XVIII tiene fuentes fuera de Nueva España. Esta situación apunta al posible papel de Echevarría como difusor de las obras del Españoletto –y, de paso, de sus propias composiciones– en algunas catedrales americanas, algo que futuras investigaciones deberán confirmar.

Pero no todos los músicos inmigrantes de la Catedral de México procedían de la Península Ibérica. Tal y como se ha mostrado en el Capítulo dedicado a la movilidad de los músicos, la capilla musical catedralicia incluyó, especialmente durante el siglo XVIII, a músicos procedentes de diversos países europeos, como Italia, Francia, Flandes y Portugal. Es de suponer que, al igual que sus colegas peninsulares, cada uno de ellos llevase consigo en su aventura americana las herramientas necesarias para el desempeño de su profesión, desde instrumentos hasta partituras, incorporando al archivo mexicano un repertorio de carácter internacional²⁵⁶.

El caso de Ignacio Jerusalem constituye un buen ejemplo de transmisión de repertorio internacional a México a partir de un músico emigrado. Cuando Ignacio Jerusalem llegó a México en 1743, fue contratado como maestro de escoleta del Colegio de San Miguel de Belén. Se ha conservado un manuscrito autógrafo de Jerusalem que lleva por título “Vezerro de lecciones solas y con basso” y que fue empleado por el maestro italiano para enseñar a las niñas del colegio mexicano²⁵⁷. Este cuaderno incluye varias composiciones del propio Jerusalem así como obras didácticas de Francesco Feo y Leonardo Leo, dos distinguidos profesores en los conservatorios de Nápoles contemporáneos del propio Jerusalem²⁵⁸. Lo mismo puede decirse de Andrea Basso,

²⁵⁶ La lista de obras entregadas a Melchor López en 1792 cuando se convirtió en maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Compostela recoge algunas de las composiciones que su predecesor en el cargo, el italiano Bruno Chiodi, trajo de su país, y donde están representados, entre otros, maestros italianos como Gaetano Maria Schiassi, Antonio Vivaldi, Tommaso Albinoni, Girolamo Laurenti y Angelo Maria Scaccia; véase López-Calo, *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, 349-50.

²⁵⁷ Esta fuente se encuentra en México D.F., Archivo del Colegio de las Vizcaínas, estante 26, tabla 1, volumen 18. El libro está siendo actualmente estudiado por Luis Lledías.

²⁵⁸ Feo (1691-1761) sirvió en el Conservatorio de San Onofre a Capuana y en el de Dei Poveri di Gesù Cristo, mientras que Leo (1694-1744) enseñó en el Conservatorio de la Pietà di Turchini y sucedió a Feo en el de San Onofre; véase Dietz, “Feo, Francesco”, *NG²*, 8:672-75; y Hucke y Cafiero, “Leo, Leonardo [Lionardo] (Ortensio Salvatore de [di])”, *NG²*, 14:553-56. Según un inventario musical de 1778, el Colegio disponía de varias obras en papeles sueltos, entre ellas una ‘Salve Regina’ a solo de Feo; véase Lledías, “El Colegio de San Miguel de Bethlen, un conservatorio femenino novohispano”, en Rondón

otro maestro napolitano, de quien había un ‘Dixit Dominus’ a ocho en la Catedral de México según el inventario de 1770²⁵⁹. Casi con toda seguridad, estas composiciones fueron traídas por el propio Jerusalem bajo el brazo, subrayando la importancia del entorno en el que se han formado los músicos para la difusión de los repertorios²⁶⁰.

En la Catedral de México se ha conservado el responsorio ‘Beatam me dicent’ de Giacomo Rust, pero Jerusalem no pudo traerlo personalmente, ya que Rust compositor nació en 1741 y Jerusalem pasó a México en 1743. Sin embargo, sí pudo hacerlo alguno de sus compatriotas activos en México que conociese a Rust durante su período formación en el Conservatorio de la Pietà de Turchini de Nápoles²⁶¹. La Tabla 3.3 presenta composiciones de compositores italianos (Giavanni Battista Bassani y Giacomo Rust), flamencos (Louis Le Quointe) y alemanes (Johann Caspar Kerll y, probablemente, Ludwig Donnade, un músico desconocido del que no he localizado información en ninguna obra de referencia); es posible que estas piezas llegasen a la Catedral de México, como la de Rust, gracias a la circulación de los músicos catedralicios. De entre los maestros reseñados en la citada Tabla, resultan particularmente interesantes dos: Bassani, uno de los músicos extranjeros del siglo XVII más difundidos en Hispanoamérica, en lugares tan distantes como Durango y Moxos²⁶²;

(ed.), *Mujeres, negros y niños*, 44. Además, se conserva un aria de Leo en Durango (Davies, *The Italianized Frontier*, 2:501).

²⁵⁹ APÉNDICE 1, D73, asiento [328]; en el inventario aparece como “Vaso”. Basso fue maestro de Feo y ejerció como segundo maestro en el Conservatorio de la Pietà de Turchini de Nápoles. Otro posible candidato es el compositor francés Pierre Vachon (1738-1803), cuyo apellido también se encuentra en distintas fuentes bajo la grafía “Vasson”; véase Pukl, “Vachon, [Vasson, Waschon], Pierre”, *NG*², 26:193-95. Las obras de otros compositores franceses como Antoine Bemetzrieder (1739-1808) y Jean Joseph de Mondonville (1711-1772), fueron conocidas en México y Lima respectivamente; véase Castellanos, “Presencia de Francia en la música mexicana”, *Ha*, 22 (1972), 5; y Sas Orchassal, “La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia”, *RMCh*, 81-82 (1962), 37.

²⁶⁰ Otros ejemplos de compositores italianos activos en Hispanoamérica que trajeron consigo repertorio italiano son los del genovés Bartolomé Massa, llegado a Buenos Aires en 1752, y del romano Santiago Billoni, contratado en Durango en 1749; véase Mendoza de Arce, *Music in Ibero-America*, 232; y Davies, *The Italianized Frontier*, 1:134-141.

²⁶¹ La obra ha sido transcrita por Russell, *Maitines para la Virgen de Guadalupe*, 200-14. Para más información sobre Rust, que acabó sus días como maestro de capilla en la Catedral de Barcelona, véase Bauman y Hintermaier, “Rust [Rusti], Giacomo”, *NG*², 22:36-37.

²⁶² Desconozco si la misa de difuntos coincide con alguna de sus misas impresas, especialmente con su *Messa per li defonti concerta 4 solo vv, chorus 4 vv* (Bologna, 1698). Las concordancias de la misa de difuntos se localizan en los siguientes archivos: Colegiata de Guadalupe de México (no. 130); Catedral de Puebla (leg. 59); colección Sánchez Garza, procedente de Puebla (sin signatura); Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (sin signatura); y Catedral de Durango (2B.52). En la Catedral de

y Kerll, llamativo justamente por lo contrario, ya que la copia mexicana de la misa de difuntos, derivada de un impreso munichés de 1689, es la única pieza que se conoce de este autor, no sólo en el Nuevo Mundo, sino también en la Península²⁶³. Ambos casos merecerían un estudio detallado que habrá que posponer para el futuro.

Tabla 3.3: Repertorio europeo llevado por músicos a la Catedral de México

Giovanni Battista Bassani (ca. 1650-1716)			
Maestro de capilla de la catedrales de Ferrara y Bérghamo; también activo en Bolonia			
Misa	[Sine nomine] (SATB 2vn ac)	Legs. Cc29-30 (2 copias)	Estas obras aparecen citadas en los inventarios de 1770, asiento [319]; y 1793, en tres copias distintas, asientos [50, 740-741 y 816]. Hay anotaciones manuscritas de Gabriel de Aguilar y J.M.G.M. Bassani publicó una <i>Messa per il defonti concertata opus XX</i> (Bolonia, 1698; B1212)
Misa	Requiem (SATB 2vn 2tp ac)	Legs. Cc30 y XXXII	
Louvig [= ¿Ludwig?] Donnade (siglo XVIII)			
Actividad y cronología desconocidas			
Motete	Furunt in sanibi feroces (S 2vn 2tp ac)	Leg. Cd10	Al final del guión aparece la firma de “Niola delmotte” [sic], en realidad, Nicolás del Monte, tenor de origen flamenco contratado en 1775
Johann Caspar Kerll (1627-1693)			
<i>Kapellmeister</i> de la Corte Imperial de Munich y de la Catedral de Viena			
Misa	Requiem [SATTB fg] ac	3va Leg. XXXII	Coincide con la misa de difuntos aparecida en el <i>Missae sex</i> (Munich, 1689)
Louis Le Quointe (1652-1717)			
Organista en varios colegios jesuitas de Francia y los Países Bajos, como Saint Omer			
Salmo	Dixit Dominus (SSATB 2vn bj ac)	Leg. XXIII	El inventario de 1770 recoge un ‘Dixit Dominus’ a 5 (APÉNDICE 1, D73, asiento [329]) atribuido a “Lecointte”. Es posible que esta obra sea copia de alguna colección impresa de salmos del compositor
Giacomo Rust (1741-1786)			
Maestro de capilla del Arzobispo de Salzburgo y de la Catedral de Barcelona; activo en Venecia			
Respon sorio	Beata me dicent (T 2vn va 2ob 2tp ac)	Legs. Cc6 y Cc9 (2 copias)	La pieza aparece como 8º responsorio de los maitines a de Guadalupe y como 5º responsorio en los de la Asunción; en ambos casos, las obras del ciclo son de I. Jerusalem

Valladolid se conserva una misa a 7 de este autor, que desconozco si coincide con la de difuntos. Otras seis misas tuyas se conservan en el archivo de Moxos; véase Stevenson, *RBMSA*, 168, 189, “Colonial treasure in Puebla Cathedral Music Archive”, 44; Banegas Galván: “Ynventario General de las obras de música”, fol. 2v, carpeta 10; Roldán, “Catálogo de los manuscritos de música colonial de los archivos de San Ignacio y Concepción (Chiquitos y Moxos) de Bolivia”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 11 (1990), 271; y Nawrot, “Baroque Music in the Jesuit Reductiones (Settlements)”, notas al CD *Bolivian Baroque. Baroque music from the missions of Chiquitos and Moxos Indians*, 7. Para otras las copias europeas de la misa de Bassani, véase Haselbach, *Giovanni Battista Bassani*, 44.

²⁶³ *Missae Sex aIV.V.VI Vocibus cum instrumentis [...] consecrate Leopoldo I Imperatori auctore Joanne Casparo Kerll* (Monachij, Typis Joannes Jaecklini, 1689). Las copias conocidas de esta misa aparecen en Austria; véase la transcripción de la misa en Adler (ed.), *Drei Requiem für soli, choir, orchester aus dem 17. Jahrhundert*, 73-99.

Un último caso nos mostrará que las partituras no siempre llegaron a la Catedral de México de mano de los propios músicos, subrayando –como vimos en el caso del libro de misas de Torres– el activo papel de los representantes institucionales y los funcionarios en la circulación de música. El inventario musical de la Catedral de México fechado *ca.* 1786 recoge un:

Miserere de Corselli en pasta, se cantó en la Capilla Real, obra suntuosa, su avaluo es en 40 pesos, y reconocido por el maestro se dará en 30 pesos. La trajo de España el señor Rivadeneira, quien se lo regaló a Portillo, y por no tener éste proporción no se cantó en parte alguna²⁶⁴.

Probablemente este donante se corresponda con el poblano Antonio Joaquín Rivadeneira Barrientos (1710-1772), quien ocupó, entre otros cargos indianos, el de fiscal de la Real Audiencia de México. Rivadeneira asistió como representante del rey Carlos III al IV Concilio Provincial Mexicano. Con tan importante encargo, suponemos que Rivadeneira Barrientos viajó a la Corte madrileña, donde tendría oportunidad de conseguir la partitura de Corselli, a la sazón maestro de la Real Capilla de Carlos III. De regreso a México, el fiscal poblano entregaría los papeles de música a Antonio Segura Portillo, asistente de coro y músico de la capilla catedralicia²⁶⁵. La obra permaneció en poder de este músico hasta que en 1780 el chantre informó al Cabildo de que la obra de Corselli estaba en venta, probablemente junto a otros bienes del difunto músico. Finalmente, la obra fue comprada para uso de la Catedral de México²⁶⁶.

²⁶⁴ AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, Caja 193, Expediente 89, 1781 (APÉNDICE 1, D83), asiento [112]. De Corselli no se conserva actualmente ningún miserere, pero sí un “suntuoso” ciclo de vísperas fechado en 1769, compuesto por ‘Dixit Dominus’, ‘Laeatus sum’, ‘Lauda Jerusalem’, ‘Ave Maris Stella’ y ‘Magnificat. Anima mea’ (legs. Cd7 y III). La “falta de proporción” de Portillo seguramente alude a los varios desórdenes provocados por este músico en el coro, y por los que fue amonestado y sancionado en repetidas ocasiones durante la década de 1740, hasta que finalmente fue expulsado de forma definitiva en la década de 1750. Portillo fue el director de una capilla de música asociada a la Universidad de México que rivalizó con la capilla de la propia Catedral en la década de 1760; véase la sección 6.2.3 del Capítulo I.

²⁶⁵ La información de Rivadeneira Barrientos está tomada de Vizuete Mendoza, “Cabildo eclesiásticos y Real Hacienda. Informe del Doctoral de Puebla sobre la distribución de los *novenos* de diezmos, 1759”, *Historia Mexicana*, 55/2 (2005), 584.

²⁶⁶ ACCMM, AC-54, fol. 243v-244r, 8-VIII-1780: “Se hizo presente al Venerable Cabildo la compra del Miserere en pasta de Corselli que el señor chantre propuso en uno de los antecedentes cabildos se vendía en 30 pesos de los bienes del Portillo, el que había regalado el señor Rivadeneira quien lo trajo de España, sobre lo que se mandó que se traiga para verlo”.

4.2. Peticiones de papeles desde México

Junto al repertorio traído personalmente por los propios músicos, las peticiones que los músicos activos en México hacían a sus contactos en la Península Ibérica —e incluso fuera de ella— y las realizadas en España por músicos activos en México que regresaron a la Península jugaron un importante papel en la distribución de la música en papeles sueltos²⁶⁷. El repertorio extranjero formaba parte de la realidad cotidiana de cualquier capilla hispanoamericana y, fuese peninsular o nativo, cualquier maestro de capilla ansiaba tener a su disposición un archivo bien surtido. Así, el maestro de capilla guatemalteco Rafael Antonio Castellanos presumía de haber mejorado el archivo catedralicio con obras de música “italiana, española y guatemalana”²⁶⁸. También su antecesor, Manuel José de Quirós, se preocupó de importar repertorios y, cuando a mediados del siglo XVIII recopió un libro de polifonía de 1602, le añadió “otras seis misas que pudo conseguir de la Europa”²⁶⁹. En el caso de la Catedral de México, el organista Juan Téllez indicaba que había enseñado a su discípulo Pedro Pablo Velázquez a “poner sus cuatro voces en el órgano (esto es) para poner obras españolas, italianas y de todo género de música sin que nada ignore”²⁷⁰.

Para conseguir obras foráneas, los maestros activos en el Nuevo Mundo usaron tanto los contactos de tipo personal —a través de colegas, amigos y familiares que colaboran de distintos modos y por distintas razones—, como las redes de comunicación de carácter institucional. Frente al transporte personal de partituras por los propios músicos que, según parece, nunca implicó el movimiento de un número masivo de obras, las peticiones de papeles de música permitieron la distribución en el Nuevo

²⁶⁷ Cuando el músico Juan Fernández García pidió una licencia de dos años en 1772 para regresar a España, el Cabildo estudió la conveniencia de encargarle “alguna porción de música” aprovechando el viaje, de la misma forma que se hizo en 1759 cuando le encargaron a Antonio Palomino —otro músico que regresó a España— la compra y remisión a México de varios instrumentos musicales; finalmente la opción fue desechada, pero no sabemos si en otros casos pudieron aprovecharse estos viajes de regreso para adquirir repertorio; véase ACCMM, AC-fol. 234r, 30-VII-1772. Sobre los músicos activos en México que regresaron a la Península, véase la sección 2.3. del Capítulo II.

²⁶⁸ Stevenson, “Guatemala Cathedral to 1803”, *IAMR*, 2/2 (1980), 61, nota 144.

²⁶⁹ Véase Pujol, “Polifonía española desconocida conservada en el Archivo capitular de la Catedral de Guatemala y de la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Jacaltenango”, *AnM*, 20 (1965), 4; y Snow, *A New-World Collection*, 19, nota 9.

²⁷⁰ ACCMM, Correspondencia, Libro 10, sf., sin día-VII-1738.

Mundo de corpus homogéneos de obras de determinados compositores, mostrando la fluida relación entre instituciones a ambos lados del Atlántico.

De una forma bastante clara, pueden establecerse tres núcleos geográficos suministradores de repertorio a la Catedral de México durante la época virreinal: a) Madrid y las capillas reales; b) Sevilla, Cádiz y las instituciones andaluzas; y c) Italia, con Nápoles y Roma principales centros suministradores.

4.2.1. Las capillas reales de Madrid

Como capital del imperio español y morada permanente del monarca, Madrid se convirtió, desde principios del siglo XVII, en un centro musical de primer orden. La importancia de la Real Capilla y otras dos instituciones regias de gran prestigio como los conventos de las Descalzas Reales y la Encarnación atrajo a numerosos maestros de capilla, organistas, cantores e instrumentistas, que abandonaron sus prebendas catedralicias y se instalaron en la Villa y Corte. La estancia en Madrid de los mejores músicos de la España del momento provocó una demanda generalizada de las obras allí producidas²⁷¹. Sin embargo, el espectacular desarrollo de la vida musical madrileña durante los siglos XVII y XVIII no es suficiente para explicar la abundante producción de sus compositores en toda Hispanoamérica. El fuerte intervencionismo de la corona a través del establecimiento del Real Patronato sobre todas las catedrales indianas implicó la consideración de estas instituciones como parte del patronato regio que ejercía el monarca, y supuso, en la práctica, una dependencia directa de Madrid, donde el Rey, al igual que ocurría en las capillas reales, promovía y nombraba las dignidades eclesiásticas y racioneros. Varios ejemplos de la Catedral de México procedentes de diferentes épocas y con la implicación de distintos compositores que nos muestra el alcance e influencia de los maestros madrileños en la capital novohispana.

Un primer caso de estudio nos muestra la imposibilidad de realizar una división taxativa entre redes institucionales y contactos personales a la hora de explicar los fenómenos de intercambio y circulación de repertorios. Gracias a un documento notarial, sabemos que el maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno recibió dos cajas con libros de canto enviadas desde Madrid por Sebastián López de Velasco, entonces

²⁷¹ Rodríguez, “‘Sólo Madrid es Corte’. Villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la Catedral de Segovia”, *Artigrama*, 12 (1996-1997), 237-55.

maestro de capilla de las Descalzas Reales²⁷². El envío de estas cajas, cuyo *terminus ante quem* puede situarse en 1636, año de la marcha de López de Velasco a Granada, probablemente se debió a una relación de amistad personal entre Pérez Ximeno y López de Velasco, quienes coincidieron en Madrid entre 1615 y 1622. Este envío no tiene nada que ver con el envío “institucional” que López de Velasco efectuó a la propia Catedral – y no a la persona de Pérez Ximeno– de su impreso de 1628²⁷³.

El contenido preciso de las dos cajas remitidas por López de Velasco se desconoce, pero seguramente incluiría, además de algunas obras del remitente, otras de los compositores conocidos por éste y que estaban más de moda en el ambiente madrileño de las capillas reales durante el primer tercio del siglo XVII. Por disposición testamentaria, la mitad del legado musical de Pérez Ximeno, que incluía tanto las obras por él compuestas como la música en su posesión, pasó a su sobrino Francisco de Vidales, organista de la Catedral de Puebla²⁷⁴. La importante cantidad de obras de los compositores reales en esta institución permite conectar su presencia allí con el envío realizado por López de Velasco a Pérez Ximeno y que pasó a Puebla por mano del sobrino de éste último, Vidales. Justamente a partir de los fondos poblanos se ha elaborado la Tabla 3.4, que reúne parte del repertorio que pudieron contener estas cajas con papeles de música, usados inicialmente en la Catedral de México hasta que Vidales se los llevó consigo a la ciudad de Puebla en 1656. A las obras actualmente conservadas y recogidas en la Tabla 3.4 deben añadirse otras perdidas, pero de las que tenemos constancia gracias a dos inventarios de la catedral poblana fechados en febrero y junio de 1718²⁷⁵. Se trata, en su mayoría, de obras litúrgicas compuestas en el nuevo estilo

²⁷² AGN, Ramo Bienes Nacionales, volumen 216, expediente 15, 13-II-1666 (APÉNDICE 1, D29): “Declara haberle remitido el licenciado Sebastián López de los reinos de Castilla dos cajas de libros de música, y vendió la una y la otra está en ser, y remitió el dinero por mano del padre Alonso Rojas de la Compañía”.

²⁷³ Véase la sección dedicada a la circulación de libros de polifonía.

²⁷⁴ Según Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, 119, Francisco Vidales entregó al cabildo poblano en 1676 ocho libros de música. Estos libros seguramente son los ocho libretes con composiciones latinas del propio Vidales, de los que desafortunadamente sólo se han conservado dos (MEX-Pc, leg. 38), y no con los libros heredados de su tío.

²⁷⁵ ACP, leg. 130, (APÉNDICE 1, D42): un ‘Dixit Dominus’ a ocho [1368] y cuatro responsorios de Navidad [1429-1432] de Rogier, un ‘Dixit Dominus’ a ocho [1366], un ‘Beatus vir’ a seis [1372] de Jalón, y una ‘Salve Regina’ y una ‘Letanía’ a cinco [1479-1480] de Romero. El inventario de febrero de ese año recoge además otra ‘Salve Regina’ a ocho [232] de Comes.

policoral, tan de moda a principios del siglo XVII: salmos y misas entre cinco y doce voces y hasta tres coros –de algunos de los cuales se hicieron dobles copias–, con variadas combinaciones vocales e instrumentales y con la presencia de solistas y del acompañamiento continuo²⁷⁶.

Tabla 3.4: Reconstrucción del repertorio enviado por López de Velasco a México antes de 1636 (MEX-Pc, legs.). Se han marcado con un asterisco (*) aquellas obras anónimas en la fuente original.

Juan Bautista Comes		
Teniente de la Capilla Real, 1618-28		
Salmo	Dixit Dominus (SSAT SATB)	Leg. 8
Motete	Osculetur me osculo (SSAT SATB)	Leg. 8
Antífona	Salve Regina (SSAT SATB)	Leg. 8
Gabriel Díaz Besón		
Teniente de la Capilla Real, 1606-12, Maestro de capilla en Las Descalzas, 1636-38		
Salmo	Dixit Dominus (SSAT SATB SATB)	Legs. 10 y 56
Salmo	Laetatus sum (SATB SATB)	Leg. 10
Misa	Sine nomine (S SATB SATB)	Leg. 41
Vicente García		
Maestro de capilla en La Encarnación, 1634-45		
Motete	Clamavi ad te Domine (SSAT SATB)	Leg. 11
Motete	Hic est vere martyr (SATB SATB)	Leg. 23
Misa	Misa Hic est vere Martyr (S SSAT SATB)	Leg. 23
Salmo	Lauda Jerusalem (SSAT SATB)	Leg. 11
Salmo	Lauda Jerusalem (S SSAB SATB)	Leg. 11
Luis Bernardo Jalón		
Maestro de capilla en La Encarnación, 1615-23		
Salmo	Dixit Dominus (SSATB)	Leg. 31
Motete	In mandatis ejus (SB SATB)	Leg. 15
Salmo	Laetatus sum (SSATB)	Leg. 31
Salmo	Lauda Jerusalem (SSAT SATB)	Leg. 15
Cántico	Magnificat. Anima mea [sexti toni] (SSATB)	Leg. 31
Misa	Sine nomine (SSATB)	Leg. 31
Himno	Veni sancte spiritus (SAB SATB)	Leg. 15
Stéfano Límido		
Maestro de los violones italianos en la Real Capilla, 1599-¿1631?		
Misa	Tertii toni*	Leg. 41
Philippe Rogier		
Maestro de capilla en la Capilla Real, 1588-96		
Salmo	Laudate Dominum (SATB SATB)	Legs. 28 y 36
Misa	Sine nomine (SSAT SATB SATB)	Leg. 26
Motete	Super flumina Babylonis (SATB SATB)	Legs. 28 y 36

²⁷⁶ En esta misma línea se inscribe el ‘Magnificat. Anima mea’ a doce voces (MEX-Pc, leg. 25) de Bernardo Peralta Escudero, maestro de capilla en Burgos y Zaragoza que fue invitado a ocupar el magisterio de la Real Capilla en 1616. No es posible afirmar si esta pieza llegó a Puebla a través de Pérez Ximeno, aunque entra dentro de lo posible; véase Ezquerro Esteban, “Peralta Escudero, Bernardo [de]”, *DMEH*, 8:602. Para la transcripción de la obra, véase Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:245-71.

Mateo Romero		
Maestro de capilla en la Capilla Real, 1598-1633		
Salmo	Dixit Dominus (SSAT SATB)	Legs. 8 y 22
Salmo	Dixit Dominus (SSAT SATB)	Leg. 22
Salmo	Laudate Dominum (SATB SATB SATB)	Leg. 8
Misa	Sine nomine (SATB SATB)	Leg. 22
Misa	Sine nomine (SSATB)	Leg. 31
Misa	Bonae voluntatis (S SATB SATB)	Legs. 22 y 31
Misa	Inclita stirps Jesse ([S]AT[B])	Leg. 36
Villancico	Nueva guerra de los campos ([S]ATB)	Leg. 34
Bartolomeo Roy		
Maestro de capilla en la Capilla Real de Nápoles, 1583-99		
Misa	Sine nomine (SATB SATB)	Leg. 29

El uso de parte de este repertorio en la ciudad de México puede corroborarse con el estudio de varios manuscritos conventuales actualmente conservados en la Newberry Library de Chicago y estrechamente relacionados con la Catedral de México durante la época de Pérez Ximeno. Cuatro de estos manuscritos (ChiN 2, 3, 5 y 6) contienen, además de obras de Pérez Ximeno, copias de la Misa ‘Bonae voluntatis’ de Romero y la misa de Roy a ocho voces, conservadas en Puebla. El origen madrileño de esta última obra está apoyado por una carta de pago al copista Isaac Bertú²⁷⁷ y su circulación en México viene avalada, además de por las dos copias comentadas, por la versión ampliada que realizó Pérez Ximeno, quien añadió, de su propia cosecha, cuatro voces más²⁷⁸. Por un lado, sabemos que estos manuscritos proceden del Convento de la Encarnación de la ciudad de México, donde se copiaron –al menos parcialmente– a mediados del siglo XVII, y por otro, que Pérez Ximeno enseñó música en varios conventos de monjas entre 1622-54; finalmente, la propia producción de Pérez Ximeno muestra un asiduo empleo de la policoralidad –técnica fundamental para López de Velasco y los compositores de la corte a principios del siglo XVII²⁷⁹. Teniendo en cuenta que Pérez Ximeno durante su estancia en Madrid como organista de la Encarnación (1615-22) conoció personalmente a López de Velasco y que éste ejerció entre 1619-36 como maestro en otra institución conventual –las Descalzas Reales– no

²⁷⁷ Véase Robledo Estaire y otros, *Aspectos de la cultura musical*, 161 y 395. Esta noticia indica que la misa era conocida por los músicos de la Real Capilla.

²⁷⁸ La obra se conserva en MEX-Pc, leg. 24.

²⁷⁹ Se conservan varios magnificats, salmos y una misa a 11 voces de Pérez Ximeno en los manuscritos de la Newberry Library de Chicago.

resultaría nada extraño que fuese el propio Pérez Ximeno el que solicitase directamente a López de Velasco copias del repertorio empleado en las Descalzas para adiestrar a las monjas de uno de los conventos más ricos de la ciudad de México.

Una de las grandes incógnitas que rodean el abundante repertorio de autores hispanos conservado en la Catedral de México y otros archivos americanos es el proceso de copia e intercambio entre las catedrales indianas y las instituciones del Viejo Mundo. El estudio de la correspondencia entre músicos, por un lado, y el análisis caligráfico de los manuscritos musicales, por otro, nos permite conocer algo más de este interesante proceso. Dos cartas enviadas por el copista Francisco Lizondo a Miguel de Irizar, maestro de capilla de la Catedral de Segovia, constituyen un caso documentado de cómo llegaron a Nueva España copias de música procedentes de Madrid. Lizondo era sobrino de Carlos Patiño (1600-75) y se formó con Cristóbal Galán (*ca.* 1615-1684) como infante de coro en la Catedral de Segovia. Gracias a la Tesis Doctoral de Pablo-L. Rodríguez conocemos las actividades de Francisco Lizondo al servicio de la Real Capilla de Carlos II entre 1685 y 1698²⁸⁰; durante ese período, Lizondo compaginó sus tareas como copista en la Capilla Real y otros conventos de Madrid (entre ellos las Descalzas Reales y la Merced) con la realización de copias para Nueva España. En una carta remitida a Irizar en 1676, Lizondo se lamenta de que, tras enviar varias obras a la ciudad de Puebla y escribir allí hasta tres veces, no había recibido ninguna respuesta. Cinco años después, en otra de las cartas remitida a Irizar, especifica que las copias enviadas a las Indias estaban realizadas en pliegos sueltos y no en borrador:

[...] yo no me encargo de enviarlos en borradores, sino de la misma manera como se han de sacar para cantar, porque así se remiten hasta las Indias, hechos en un pliego doblados los ocho [...] ²⁸¹.

²⁸⁰ Rodríguez, *Música, poder y devoción*, 1:218-41. Agradezco al autor el haber compartido su investigación sobre Lizondo con anterioridad a la presentación de su Tesis.

²⁸¹ Olarte Martínez, *Miguel de Irizar y Domenzain*, 3:163-64 (carta 160, 7-VIII-1676) y 298 (carta 303, 2-VIII-1681). La cita proviene de la segunda carta (APÉNDICE 1, D31 y D32). Otro ejemplo del envío de composiciones en ese formato desde España es el del villancico 'A dónde vas' de Juan Quintero (maestro de capilla de la Catedral de Cádiz entre 1639-44), conservado en la Catedral de Guatemala, y en cuya portada se lee: "Aquí está original y traslado Vill^{co} de España muy bueno"; véase Stevenson, *RBMSA*, 94.

El repertorio que Lizondo solía copiar comprendía a los principales compositores de la corte madrileña de esos años, incluyendo lógicamente aquellos con los que tuvo un contacto directo, Patiño y Galán, quienes ejercieron como maestros en la Real Capilla entre 1634-75 y 1680-84, respectivamente²⁸². En la Catedral de Puebla se conservan tres obras de Patiño y dos de Galán (Tabla 3.4), si bien, gracias a tres inventarios poblanos (dos de 1718 y uno de 1734), sabemos que se han perdido otras seis obras de Patiño (un villancico a dos voces, una secuencia de Corpus a diez voces, un ‘Laetatus sum’ a ocho, un ‘Beatus vir’ a cuatro y dos letanías)²⁸³ y dos de Galán (un villancico a solo a San Miguel y otro a ocho a San Juan)²⁸⁴. Por tanto, parece que la mayoría de las obras que Lizondo remitió a Puebla fueron composiciones latinas. Los inventarios poblanos también recogen obras actualmente perdidas de otros compositores de la corte madrileña copiados habitualmente por Lizondo, tales como Matías Ruiz (maestro de Capilla de la Encarnación), Juan del Vado (organista de la Real Capilla y maestro de Carlos II), y Juan Bonet de Paredes (maestro de capilla en los conventos de la Encarnación y las Descalzas Reales)²⁸⁵. Al no conservarse los manuscritos, no podemos determinar si llegaron a Puebla a través de Lizondo o por cualquier otro conducto.

²⁸² En el caso de Patiño, resulta interesante señalar su estancia de dieciséis años como mozo de coro y posteriormente como maestro de canto de órgano en la Catedral de Sevilla, dirigida entonces por Alonso Lobo y fray Francisco de Santiago, dos compositores muy difundidos en el Nuevo Mundo. Sin embargo, parece que la producción de Patiño conocida en México llegó desde Madrid y no desde la ciudad hispalense; véase Siemens Hernández, “Patiño, Carlos”, *DMEH*, 8:514.

²⁸³ ACP, leg. 130, inventario de junio de 1718 (APÉNDICE 1, D42), asientos [204], [1378] [1484-1485] e inventario de 1734 (APÉNDICE 1, D47), asientos [138] y [197]. Patiño compuso diversos juegos de salmos de vísperas a dos y tres coros; los salmos de Patiño copiados en Puebla se corresponden con el primero de los grupos; sobre los distintos juegos, véase Siemens Hernández (ed.), *Carlos Patiño*, 2:19-30 y 3:7-16.

²⁸⁴ ACP, leg. 130, inventario de junio de 1718 (APÉNDICE 1, D42) asientos [1100-1101].

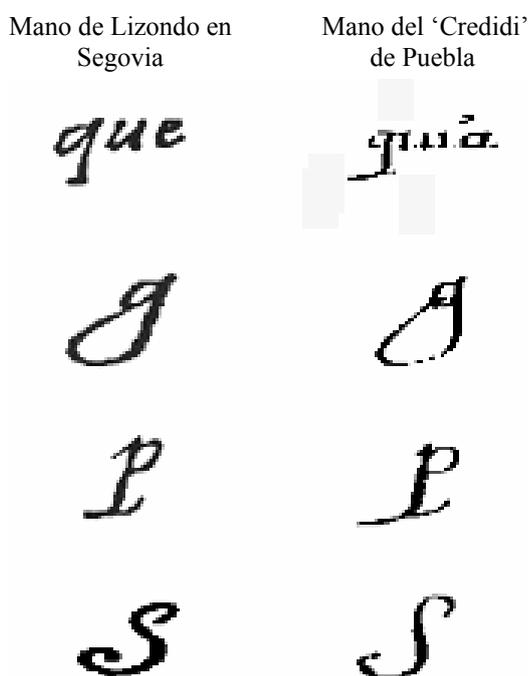
²⁸⁵ ACP, leg. 130. El inventario de junio de 1718 (APÉNDICE 1, D42) recoge un cuatro de Vado [1102] y el de 1734 (APÉNDICE 1, D47), una misa de Juan Bonet de Paredes [167] y una ‘Salve regina’ a seis de Matías Ruiz [223 y 402].

Tabla 3.5: Obras de Carlos Patiño y Cristóbal Galán en la Catedral de Puebla (MEX-Pc, legs. 11, 17 y 27)

<i>Compositor</i>	<i>Tipo</i>	<i>Título (plantilla)</i>	<i>Fuente</i>
Carlos Patiño	Salmo	Credidi propter (SSAT SATB)	Leg. 17
	Cántico	Magnificat. Et exultavit [octavi toni] (SATB SATB)	Leg. 27
	Antífona	Salve Regina (SSATB)	Leg. 17
Cristóbal Galán	Salmo	Dixit Dominus (SATB SATB)	Leg. 11
	Salmo	Beatus vir (SSAT SATB)	Leg. 11

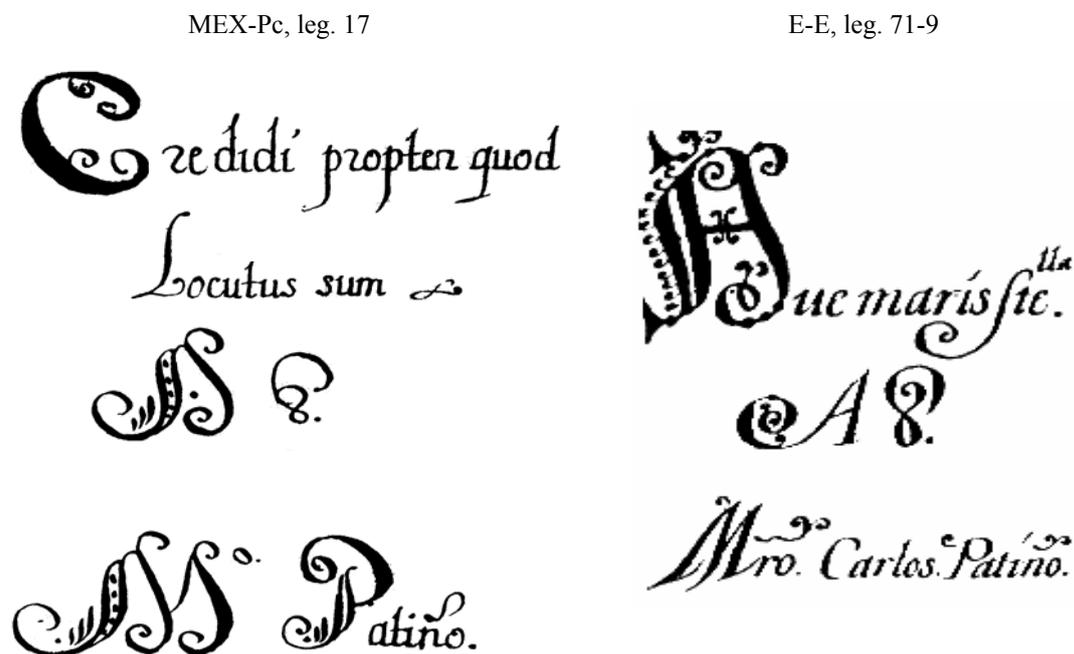
El estudio de las copias de estas obras revela la intervención de varias manos. Los dos salmos de Galán aparecen copiados en papeles sueltos por un mismo copista y la salve de Patiño por otro distinto, pero en el mismo formato de papeles sueltos. Esta copia no coincide con la escritura de las copias atribuibles a Lizondo, y quizá sean obra de algún ayudante o colaborador. Sin embargo, el estudio de la mano que copió el salmo ‘Credidi propter’ de Patiño coincide con los rasgos de la mano textual de Lizondo tal y como ha sido descrita por Rodríguez: aunque empleó claramente una pluma distinta y la escritura no es tan cursivizada, se aprecia la separación de cada letra en la palabra “que” o “quia”, la redondez característica de la “g”, la base de la “p” y los extremos e inclinación de la letra “s” (véase Fig. 3.4).

Figura 3.4: Comparación caligráfica de la mano de Lizondo en manuscritos de las catedrales de Segovia y Puebla (Rodríguez, *Música, poder y devoción*, 1:233-34; y MEX-Pc, leg. 17).



El aspecto de la copia muestra efectivamente la intervención de un copista profesional de gran limpieza y perfección, muy preocupado por cuestiones decorativas. Si bien la portada del salmo no presenta ninguna línea de enmarque –que ocasionalmente realizaba Lizondo–, el uso de dos tintas en la copia (negra y roja), la presencia de iniciales copiosamente decoradas y el trazo de la parte superior del “8” son elementos que nos permiten vincular de forma inequívoca esta copia a Lizondo. La siguiente lámina presenta dos de las portadas de Lizondo, procedentes de Puebla y El Escorial, respectivamente (Fig. 3.5). La copia de la otra obra de Patiño, el magnificat a ocho voces, permite examinar otro aspecto del fenómeno: la integración de las obras importadas en el repertorio de la catedral poblana. El magnificat aparece copiado por una mano local e integrado en una colección práctica de obras a dos coros de Juan Gutiérrez de Padilla (MEX-Pc, leg. 27).

Figura 3.5: Portada de dos piezas de Carlos Patiño copiadas por Francisco Lizondo en Puebla y El Escorial (MEX-Pc; y Rodríguez, *Música, poder y devoción*, 1:253)



No he podido localizar ninguna obra de Patiño ni Galán en la Catedral de México, pero existe constancia documental de su existencia. En la sección de “música sin instrumentos” del inventario de 1793, se registra una misa del maestro Galán “por Gsolrreut mayor a dúo y a cuatro con borradores”²⁸⁶. Con respecto a Patiño, un acuerdo capitular de 1723 da a entender que existían en el Archivo varias obras de este autor. El secretario del Cabildo informó de que se vendían “unos libretes con misas, salves, letanías y algunos salmos del maestro Carlos Patiño” por 60 pesos, y se ordenaba al maestro de capilla Manuel de Sumaya que informase “si la obra es buena y cuánto se podrá dar por ellos, o si son de los de la iglesia”²⁸⁷. Nada se dice acerca del origen de estos libretes de Patiño ni se registra en las Actas ninguna otra determinación en relación con este asunto, pero muy probablemente los libretes procedían de Madrid. Puesto que Lizondo sólo está documentado en la Capilla Real hasta 1698²⁸⁸, la antología de obras ofrecida en 1723 pudo haber sido copiada por alguno de sus

²⁸⁶ ACCMM, Archivo de Música, leg. D, inventario de 1793, (APÉNDICE 1, D91), asiento [818].

²⁸⁷ ACCMM, AC-30, fol. 71v, 19-I-1723.

²⁸⁸ Rodríguez, *Música, poder y devoción*, 1:208-9.

sucesores en la Real Capilla. En cualquier caso, el documento nos informa acerca de la recepción de las obras de Patiño en México medio siglo después de su muerte.

Diferentes evidencias muestran la continuidad a lo largo de todo el siglo XVIII de un mercado de copia y venta de música en la Real Capilla de Madrid con destino a las Indias. Aunque sin un perfil de copista tan especializado como el de Lizondo, el primer viola de la Real Capilla Juan de Ledesma (*ca.* 1713-1781) realizó diferentes trabajos como copista para la Catedral de México que fueron recibidos en la década de 1770. Junto a su actividad como intérprete en diversas orquestas madrileñas y en la propia Real Capilla, Ledesma probó suerte en varios negocios comerciales con los que pretendía ampliar sus ingresos, congelados desde la llegada de Carlos III en 1759²⁸⁹. En el marco de estas actividades, Ledesma copió varias obras de los compositores de las capillas reales, tal y como se desprende de dos cartas autógrafas del músico conservadas en la Catedral de México.

La primera de las cartas autógrafas de Ledesma no está fechada, pero sabemos que fue recibida en México en octubre de 1773²⁹⁰. Ledesma iniciaba su misiva con referencias mitológicas, aludiendo a Robigo, una divinidad romana, y a Alejandro Magno, quien pese a su “magnitud” aceptó un jarro de agua ofrecido por un pobre labrador; con estos nobles antecedentes, el copista madrileño esperaba que el cabildo mexicano aceptase con benevolencia su regalo, pese a su pequeñez. A continuación, Ledesma informaba de su obsequio, consistente en cuatro obras: “tres misas de capilla con toda variedad de instrumentos”, dos de Francisco Corselli y una de Antonio Rodríguez de Hita y una ‘Salve Regina’ de Corselli²⁹¹. Esta última obra y una de las misas de Corselli (‘Festinate’) las envía en formato de partitura “por no haber tiempo

²⁸⁹ Siemens Hernández, “Ledesma, Juan de”, *DMEH*, 6:838-39.

²⁹⁰ Véase ACCMM, Correspondencia, Libro 1, sf. (APÉNDICE 1, D76). La noticia de la recepción de la carta aparece en las Actas Capitulares; véase AC-52, fol. 83v, 19-X-1773: “Asimismo se recibió y leyó otra carta de don Juan de Ledesma, músico de la Capilla Real de su Majestad, en que dedica tres misas de la composición del maestro Corselli, que lo es de dicha Real Capilla, dos, y otra de Hita que lo es de la Encarnación de Madrid, dice que tiene la modulación con lo solemne y lo eclesiástico con la brevedad, y que este Venerable Cabildo se digne de admitir este obsequio aunque tan corto. Habiéndose oído y expresádose ser éste un sujeto no conocido ni tener presente algún particular motivo para este obsequio se resolvió que luego que entregue las dichas misas las haga probar el señor chantre y saliendo desde luego de buen arte y composición se tratará su retribución y muestra de gratitud a este tal músico”.

²⁹¹ Las tres obras aparecen recogidas en la última sección del inventario iniciado en 1770, que incluye las obras donadas por el chantre Barrientos en 1774; no aparece, sin embargo, la ‘Salve Regina’ de Corselli, pero sí un juego de vísperas de este autor; véase ACCMM, Archivo de Música, leg. D (APÉNDICE 1, D73), asientos [503-510].

para copiarla y no diferir su remisión”. Las obras enviadas por Ledesma desde Madrid aparecen en la Tabla 3.6.

Tabla 3.6: Obras remitidas desde Madrid por Juan de Ledesma para la Catedral de México (MEX-Mc, legs. Cc19, Dc4, Dd25 y Dd31).

<i>Compositor</i>	<i>Tipo</i>	<i>Título (plantilla)</i>	<i>Fuente</i>
Francisco Corselli	Antífona	Salve Regina (SSAT SATB 2vn vl 2ob órg ac)	Leg. Dd31
	Misa	Vigilate (SATB SATB 2vn vla vc cb 2ob 2clr 2tp tim org ac)	Leg. Dc4
	Misa	Sine nomine [Festinate] (SSAT SATB 2vn vla 2ob 2clr 2tp org ac)	Leg. Cc19
Antonio Rodríguez de Hita	Misa	Sine nomine (SATB SATB)	Leg. Dd25

El Cabildo quedó sumamente sorprendido ya que, al parecer, nadie había solicitado estas obras y ningún canónigo conocía a Ledesma ni los motivos de su envío; para tomar una determinación, se mandó que la capilla probase las obras y siendo “de buen arte y composición” se daría alguna gratificación a Ledesma. Un acuerdo capitular de enero de 1774 indica que las misas ‘Vigilate’ de Corselli y la de Rodríguez de Hita (las que venían con las particellas) fueron interpretadas los días 8 y 12 de diciembre de 1773, mientras que las dos restantes obras se estaban copiando en partes sueltas para su interpretación; una vez estuviesen probadas estas dos últimas piezas, se trataría acerca de la gratificación a Ledesma²⁹². Sin embargo, todo indica que durante esos meses no se respondió a Ledesma, quizá porque la chantría pasó de Manuel Barrientos a Luis de Torres y el tema cayó en el olvido. Quizá por ello o por creer que su primer envío se había extraviado, Ledesma escribía una una segunda carta, recibida en México en julio de 1775, que acompañaba de nuevas copias de las tres misas y la antífona de Corselli, esta última otra vez en formato de borrador; en esta ocasión, la copia en este formato obedecía a motivos de salud. El nuevo chantre se molestó por la falta de información

²⁹² ACCMM, AC-52, fol. 101r, 7-I-174:; “[...] dio cuenta el señor chantre de haber recibido las tres misas que dedicó y remitió a ese Venerable Cabildo don Juan de Ledesma músico de la Real Capilla de su Majestad como consta en el cabildo de 19 de octubre del año pasado y de las que las dos que venían con todos sus papeles se ensayaron y cantaron en los días de Nuestra Señora de la Concepción y Guadalupe y la otra como vino en partitura la están sacando en sus papeles para que se cante [...]”.

sobre el anterior envío de Ledesma, pero nada se acordó sobre la gratificación a Ledesma²⁹³.

El testimonio de ambas cartas de Ledesma es interesante, ya que muestra la vigencia de la práctica de Lizondo a propósito de la copia en papeles sueltos y no en borrador de las obras enviadas a México. Ledesma no tuvo tiempo de copiar las particellas de la ‘Salve Regina’, y envió la partitura, al igual que hizo con una de las misas, la ‘Festinate’; las otras dos obras (la Misa ‘Vigilate’ de Corselli y la de Rodríguez de Hita) fueron enviadas en papeles sueltos y así se conservan actualmente en el Archivo.

La selección de los autores y las obras por parte de Ledesma no era gratuita: Corselli y Rodríguez de Hita eran dos de los compositores más famosos en Madrid en esos años, el primero como “maestro de capilla de nuestro Gran Monarca” (en la Real Capilla) y el segundo, autor de “singular mérito”, con el mismo cargo en la Encarnación. Aunque sólo una de las tres obras de Corselli está fechada, gracias a las concordancias de la Real Capilla madrileña –seguramente los modelos para la copia de Ledesma– sabemos que las obras del maestro francés seleccionadas por el copista madrileño habían sido compuestas años antes, en la década de 1750: la Misa ‘Festinate’ en 1752, la antifona ‘Salve Regina’ en 1754²⁹⁴ y la Misa ‘Vigilate’, tal y como indica la copia mexicana, en 1756²⁹⁵. Más moderna era la misa de Rodríguez de Hita, que debió ser compuesta a partir de 1765, fecha en que inició su magisterio en La Encarnación. Pese a haber sido compuesto años antes, el repertorio copiado por Ledesma formaba parte del repertorio vivo de la Real Capilla y tenía un claro carácter emblemático; en concreto, Ledesma señala que la Misa ‘Festinate’ de Corselli “se canta cuando el Rey

²⁹³ Ledesma señala, en relación a la ‘Salve Regina’, que “deseaba haber ofrecido antes a Vuestra Señoría pero me lo ha imposibilitado una grave enfermedad de tres meses que he padecido, por lo que va en partitura [...]”; ACCMM, Acuerdos de Cabildo, leg. 4, sf. (APÉNDICE 1, D77). La noticia de la recepción de la carta con su transcripción aparece en las Actas Capitulares; AC-53, fol. 60v-61r, 28-VII-1775.

²⁹⁴ La Misa ‘Festinate’ aparece sin nombre en la copia mexicana, pero concuerda con la que tiene este nombre en el Palacio Real. La ‘Salve Regina’ fue compuesta originalmente por Corselli junto con una ‘letanía’ en 1754, pero en 1767 la letanía se acortó y se copió aparte de la ‘Salve’; en México sólo aparece la ‘Salve’, por lo que Ledesma seguramente tomó como modelo la última copia. Véase Peris Lacasa y otros, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real*, 146 y 163, items 580 y 653 respectivamente.

²⁹⁵ Aunque la portada de esta última obra señala “Missa a 4” la agrupación coral es para doble coro a ocho voces; véase Peris Lacasa y otros, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real*, 188, item 757. La misa del Palacio Real incluye una parte de fagot que no aparece en la copia mexicana.

sale en público a su Real Capilla”²⁹⁶. Los envíos de Ledesma ejemplifican el contacto directo entre la Real Capilla y la Catedral de México y el envío de un repertorio de moda interpretado contemporáneamente en las capillas regias.

Juntamente con las iniciativas del Cabildo, los propios músicos a título individual trataban de conseguir repertorio para su uso personal, bien como material de estudio o bien para su empleo en otras funciones fuera de la Catedral de México. Así, por ejemplo, el trompista italiano al servicio de la Catedral de México José Pisoni mandó traer desde España diversas trompas y papeles de música, probablemente para surtir la tienda de música que tenía en México; ante la escasez de repertorio para determinadas festividades, varios de los papeles de Pisoni fueron empleados por la capilla en las funciones de la Catedral, por lo que el Cabildo decidió recompensarlo en 1754²⁹⁷. El cuarto y último caso de estudio ha permitido fechar de forma concreta la solicitud y recepción en la Catedral de México de un corpus de obras procedentes de Madrid. Cuando Ignacio de Jerusalem asumió formalmente el magisterio de capilla de la Catedral de México en 1750, el repertorio que se encontraba en el Archivo era escaso y, ante la imposibilidad de componer de forma inmediata las obras necesarias para el culto, Jerusalem contactó con Juan Antonio de Isla, un familiar del arzobispo Manuel Rubio Salinas, para que le consiguiese repertorio nuevo. Gracias a sus contactos en la corte, Isla consiguió varias obras que entregó a Jerusalem en agosto de ese mismo año, dando un plazo de cuatro meses al maestro italiano para pagar los 200 pesos del costo de las copias. En mayo de 1751 Isla aún no había cobrado, por lo que se presentó ante el Cabildo exponiendo que “necesitaba pronto el dinero para remitirlo a España al dueño de la música”²⁹⁸. Tras lamentar que “el maestro de capilla tuviese tan malos tratos [...] y

²⁹⁶ APÉNDICE 1, D76. Desconozco si Ledesma fue el copista de una misa de Nebra conservada en el Colegio de Santa Rosa de Valladolid, y en cuya portada se lee “Se copió el año de 1778. Alcázar”; véase Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María*, 38. El archivo michoacano conserva otras composiciones de músicos asociados a la Real Capilla madrileña, entre ellas la célebre ‘Sinfonía’ en Re Mayor de Antonio Sarrier; véase Miranda, *Antonio Sarrier. Sinfonista y clarín*.

²⁹⁷ ACCMM, AC-41, 18-I-1754, fol. 68v. El maestro caraqueño Ambrosio Carreño también compró a título particular unas obras musicales enviadas desde Madrid; Carreño ofreció la música adquirida al cabildo caraqueño en 1758, pero no fueron aceptadas; véase Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 247.

²⁹⁸ ACCMM, AC-40, fol. 243r-v, 21-V-1751 (APÉNDICE 1, D51).

más con los familiares del señor Arzobispo”, el Cabildo restó ese dinero de su renta y lo entregó a Isla.

Desconoceríamos el contenido de esta “varia música” traída de España de no ser por un inventario sin fecha pero datable en 1769 compilado por Jerusalem. La tercera sección de este inventario presenta un listado con la música comprada a instancias del maestro italiano²⁹⁹. El total de obras adquiridas asciende a cincuenta y nueve, en su mayoría villancicos (cuarenta y dos); desafortunadamente, no se precisan los autores y títulos de este repertorio, sino que se alude de forma genérica a “cuarenta y dos [villancicos] de distintos autores por varios tonos para todas las festividades y cabaes tanto en las voces como en los instrumentos, están atados todos juntos”³⁰⁰. El repertorio latino sí aparece desglosado, e incluye misas, salmos y otros géneros litúrgicos de Sebastián Durón [14]³⁰¹, José San Juan [1]³⁰², José de Torres [2, 9 y 16]³⁰³ y otros

²⁹⁹ Este inventario será estudiado en detalle en la sección 3.3. del Capítulo IV.

³⁰⁰ ACCMM, Archivo de Música, leg. D, inventario de ca. 1769 (APÉNDICE 1, D68), asientos [18-59]. Entre los pocos villancicos madrileños en castellano conservados en la Catedral de México hay una cantata a solo con violines al Santísimo Sacramento ‘Enigma misterioso’ de Juan Bautista Mele fechada en 1735 (leg. Dd24) y dos piezas de José de Torres, el villancico a ocho con violines, oboes y clarín ‘Agitada navecilla de un pesebre’ y el ‘Ay mi bien, ay qué luz’ a ocho con violines y clarín (ambos en el leg. Dd26). Estas tres obras están copiadas en borrador. Hay obras de estos dos autores en la Catedral de Durango; véase Davies, *The Italianized Frontier*, 2:501 y 505.

³⁰¹ Durón ejerció como organista de la Capilla Real entre 1691 y 1706. Se han conservado dos copias hispanoamericanas de esta Lamentación Primera de Miércoles Santo a ocho con violines y bajo, una en México (leg. Dd4) y otra en Puebla (leg. 56), al margen de la concordancia de El Escorial, en copia de Manuel Pérez realizada en la década de 1690, según comunicación personal de Pablo Rodríguez. La obra exhibe un gran virtuosismo vocal y un lenguaje armónico muy rico y desarrollado. Se desconoce si esta lamentación de Durón se transmitió a México de forma manuscrita o impresa, ya que tenemos constancia de que Durón imprimió en Madrid algunas de sus lamentaciones; véase Arias del Valle, “Tres Catálogos Musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo”, 352.

³⁰² Procedente de Sigüenza, San Juan se convirtió en 1711 maestro de capilla de las Descalzas Reales. La obra citada en el inventario es una misa a ocho con violines, se conserva en los legs. Ba11 (acompañamiento) y Dc10 (partes vocales y violinísticas). De San Juan también hay obras en otras catedrales novohispanas como Puebla, Valladolid y Durango, y la Colegiata de Guadalupe; véase Stanford, *Catálogo de los acervos*, 269-70 y 274; Banegas Galván, “Ynventario General”, fol. 21r; Davies, *The Italianized Frontier*, 2:504; y Guerberof Hahn, *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe*.

³⁰³ De Torres se mencionan tres obras: una misa a ocho con violines y bajo (leg. Ba11), un ‘Laetatus sum’ a cinco con violines, clarines y oboe (no localizado) y un Te Deum a ocho con violines, y clarines y oboe (leg. Ba14). Otra misa a ocho de Torres, conservada en la Catedral de Puebla (leg. 19) fue copiada por Cirilo Mani en 1757; sería importante indagar sobre este copista y ver si, como Ledesma, se dedicaba a la copia y distribución de autores españoles.

músicos de la corte menos conocidos como Francisco Osorio [7]³⁰⁴, Claudio Voyerne [4]³⁰⁵ y un tal Rosales [15]³⁰⁶, amén de otros autores sin especificar. Aunque no aparece en el listado, la compra seguramente incluyó obras litúrgicas de José de Nebra, o eso al menos se desprende de un acuerdo capitular de los años inmediatamente posteriores a la recepción del envío madrileño, en el que se determinó no dar ninguna ayuda de costa a Jerusalem hasta que “acabase de hacer una misa nueva que estaba trabajando con mucha especialidad al modo de la de Nebra, y que su señoría aseguraba que la acabaría en todo este año y que en su vista se le gratificaba como correspondiese”³⁰⁷.

La lista de obras compradas por Jerusalem debe ponerse en relación con otros dos documentos. El primero de ellos es un inventario de obras adquiridas por la fábrica de la Catedral de México para uso del Colegio de Infantes a través de Manuel de Acevedo, maestro de canto llano en el mencionado Colegio. En un memorial elevado al Cabildo en 1758, Acevedo solicitaba más salario indicando que

para el mayor lustre de esta Santa Iglesia ha solicitado distintos cuadernos de música de las más electa de la Europa con el trabajo de reconocerla y que se halla en la actualidad con la adquirida cuidándola y tener el encargo de solicitar otras de nuevo [...] ³⁰⁸.

El inventario de las obras adquiridas por Acevedo aparece como cuarta sección del inventario de 1769. Sin embargo, el origen del pedido pudo tener lugar en 1753,

³⁰⁴ Según Martín Moreno, *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, 30, Francisco Osorio Cienfuegos fue nombrado encargado de la copia de libros de canto llano en la Real Capilla en 1750. Del ‘Laudate Dominum’ a cuatro con violines y clarines mencionado en el inventario sólo se ha conservado el acompañamiento (leg. V). El inventario musical de la Catedral de Puebla de junio de 1718 recoge un villancico a la Asunción a cuatro de otro autor también apellidado Osorio (APÉNDICE 1, D42, asiento [394]).

³⁰⁵ Según Kenyon de Pascual, “Voyenne, Claudio”, *DMEH*, 10:998, este músico francés fue nombrado oboista de la Real Capilla en 1731. En la Catedral de México, su nombre aparece escrito como “Voien” en las particellas de una misa a ocho con violines (leg. XIII).

³⁰⁶ Quizá puede tratarse de Antonio Rosales, compositor de zarzuelas en Madrid en la década de 1760-70. He documentado un José Rosales como maestro de capilla en la Catedral de Guadalajara (México) fallecido en 1749; véase ACCMM, AC-40, fol. 13r, 14-XI-1749. Parece que el ‘Miserere’ a ocho con violones “en borrador” mencionado en el inventario se ha perdido.

³⁰⁷ ACCMM, AC-41, fol. 69r, 18-I-1754.

³⁰⁸ ACCMM, AC-43, fol. 235v, 9-VI-1758.

cuando Acevedo fue nombrado maestro de canto llano de los infantes. Acevedo no especifica el lugar desde donde le remitieron la música, pero todo apunta a la Corte. Una lectura del inventario muestra un claro predominio de los compositores de las Reales Capillas madrileñas. Al ya mencionado Torres, representado con seis misas³⁰⁹, se añaden José Picañol [18, 22, 24, 27 y 30]³¹⁰, José Mir Llusá [5-6]³¹¹, Martín Gamarra [2]³¹², y Tomás de Ochando, un compositor activo a mediados del siglo XVIII en instituciones madrileñas, entre ellas el Colegio Imperial de Madrid [16-17]. Ochando fue, junto con San Juan y Nebra, uno de los compositores peninsulares del siglo XVIII más conocidos en Nueva España³¹³.

El segundo documento es otro inventario del Archivo musical de la Catedral de México redactado en 1793 por el secretario capitular José Díaz de Ribera, dos años después de que Antonio Juanas tomase posesión como maestro de capilla³¹⁴. Aunque el panorama que nos presenta este inventario es muy conservador (sólo registra las composiciones latinas), el documento sirve para ampliar el número de maestros regios representados, confirmando la demanda del repertorio interpretado en las capillas regias

³⁰⁹ ACCMM, Archivo de Música, leg. D, inventario de obras compradas por la fábrica (APÉNDICE 1, D69), asientos [4], [10-13] y [19].

³¹⁰ Picañol fue maestro de capilla en las Descalzas Reales en la década de 1750. En el inventario se citan una misa a ocho (legs. Cc28 y VIII) y cuatro salmos de vísperas: ‘Lauda Jersusalem’, ‘Dixit Dominus’, ‘Laudate Dominum’ y ‘Beatus vir’; se han conservado los tres primeros (leg. VIII), incompletos salvo el ‘Dixit Dominus’. De Picañol también hay obras en la Catedral de Puebla y la Colegiata de Guadalupe; véase Stanford, *Catálogo de los acervos*, 247-47 y 309; y Guerberof Hahn, *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe*.

³¹¹ Mir Llusá ejerció como maestro de capilla de la Encarnación desde antes de 1751 hasta su muerte. En el inventario se citan dos misas a ocho (legs. Dc6). De Mir se conservan además un magnificat (Cd22) y un ‘Laudate Dominum’ (Bd21), ambos a ocho con violines. De este autor también hay obras en las catedrales de Puebla y Valladolid y en la Colegiata de Guadalupe; véase Stanford, *Catálogo de los acervos*, 265, 302 y 307; Banegas Galván, “Ynventario General”, fols. 25v-26r; y Guerberof Hahn, *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe*.

³¹² Martín Moreno, *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, 63, menciona a Martín Gamarra como organista de la Real Capilla desde 1747. La obra mencionada en el inventario es una misa a ocho voces que todavía se conserva (leg. Dc11). En el archivo de la Colegiata de Guadalupe hay otras siete composiciones de Martín Gamarra, según Guerberof Hahn, *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe*.

³¹³ De Ochando se recogen en el inventario dos misas, ambas para ocho voces; una de ellas –la de Requiem, con violines y trompas–, todavía se conserva (leg. Dc10). Hay obras suyas en las catedrales de Puebla, Valladolid y Durango y la Colegiata de Guadalupe; véase Stanford, *Catálogo de los acervos*, 266, 308, 404, 345 y 351; Banegas Galván, “Ynventario General”, fols. 5r, 9r, 25v, y 28v; Davies, *The Italianized Frontier*, 2:502; y Guerberof Hahn, *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe*.

³¹⁴ Véase el estudio de este inventario en la sección 3.5 del Capítulo IV.

durante el siglo XVIII. Además de los nombres mencionados, figuran otros músicos activos en la segunda mitad del siglo XVIII en la Real Capilla (José de Nebra³¹⁵, Francisco Corselli³¹⁶ y Gaetano Brunetti³¹⁷), la Encarnación (Antonio Rodríguez de Hita³¹⁸). La presencia en los actuales fondos musicales mexicanos de compositores activos en otras instituciones de Madrid (como Fabián García Pacheco, maestro de capilla de la Iglesia de la Soledad³¹⁹) o vinculados al mundo madrileño de teatros y comedias (Juan Bautista Mele³²⁰) muestra el papel de la corte como núcleo de irradiación de repertorios incluso para compositores no vinculados laboralmente a ella.

³¹⁵ ACCMM, Archivo de Música, leg. D, inventario de 1793 (APÉNDICE 1, D91). Este documento recoge una misa [25], un Credo suelto [22] y un ‘Credidi’ [220]. Actualmente se conservan dos misas (legs. Cc28 y Cc32), el mencionado salmo (leg. V), el dúo ‘Idolo amado mío’ (leg. I) y el villancico ‘Con júbilo en el orbe’ (leg. con letra en español I), anónimo en la fuente pero atribuido a Nebra en el inventario de 1770 (APÉNDICE 1, D73), asiento [449]. Sólo en la Colegiata de Guadalupe hay quince piezas de Nebra, casi todas en romance. Existen otras obras suyas en las catedrales de Puebla, Valladolid y Durango; véase Guerberof Hahn, *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe*; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 303 y 304; Banegas Galván, “Ynventario General”, fol. 18v; Davies, *The Italianized Frontier*, 2:502.

³¹⁶ En el inventario se recogen dos misas [10 y 47], una salve [673] (véase Tabla 3.5 más atrás) y un juego de vísperas a la Virgen [211-215], que incluye ‘Dixit Dominus’, ‘Laetatus sum’, ‘Lauda Jerusalem’, ‘Ave Maris Stella’ y ‘Magnificat’. Las vísperas (MEX-Mc, legs. Cb7 y III) están fechadas en 1769 pero la concordancia madrileña nos indica que se compusieron en 1752, por lo que la fecha de 1769 seguramente indique el año de copia. Para la concordancia en el Palacio Real, véase Peris Lacasa y otros, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real*, 161, ítem 646. Existen otras obras suyas en las Catedrales de Valladolid; véase Banegas Galván, “Ynventario General”, fol. 26v.

³¹⁷ Brunetti ejerció como músico de cámara de Carlos IV. La obra citada en el inventario de 1793, una misa sin credo [12], se conserva en el leg. II atribuida al “Sig. Bruneti”.

³¹⁸ Rodríguez de Hita fue maestro de capilla de la Encarnación desde 1765, y así lo recoge la portada. La obra mencionada en el inventario es una misa [3] copiada en Madrid por Ledesma y todavía conservada (leg. Dd25); véase Tabla 3.5. En la Catedral de Durango hay siete piezas de este autor; véase Davies, *The Italianized Frontier*, 2:503.

³¹⁹ En el inventario de 1793 se recoge una misa suya [11] que todavía se conserva (leg. Dc1), copiada en México en 1778. Otra misa atribuida simplemente a “Fabián” [817] probablemente también sea de este autor. Existen otras obras suyas en las catedrales de Puebla y Durango y la Colegiata de Guadalupe; véase Stanford, *Catálogo de los acervos*, 266, 303 y 306; Davies, *The Italianized Frontier*, 2:498; y Guerberof Hahn, *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe*.

³²⁰ De este compositor se conserva la cantada con violines al Santísimo ‘Enigma misterioso’ (leg. Dd24) en borrador y fechada en 1735, por lo que podría tratarse de una copia -¿auténtica?- de una de las primeras obras de Mele compuestas en Madrid. Hay otra pieza en romance en Durango (Davies, *The Italianized Frontier*, 2:501). Otro compositor vinculado al mundo de los teatros madrileños fue José Castel. Es probable que el magnificat con violines y clarines del ‘Sr. Castel’ (leg. III) no sea del Castell activo en Madrid y Tudela (representado en la Catedral de Lima con tres misas, según un inventario de ca. 1809 transcrito por Sas Orchassal, *La música en la Catedral de Lima*, 1:190), sino de un José Castel local, contratado como violinista de la Catedral de México en 1801, y del que hay varias obras en la Colegiata de Guadalupe; véase Marín López, J., “Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (ss. XVII-XIX)”, *Príncipe de Viana*, 238 (2006), 429.

El propio Juanas completó posteriormente el inventario de 1793, añadiendo varias obras que, o bien no fueron recogidas por Díaz de Ribera, o bien se recibieron en el Archivo durante su magisterio, que se prolongó hasta 1816. Entre los compositores añadidos, de nuevo aparecen varios compositores cortesanos contemporáneos de Juanas en Madrid (Joaquín Garisuaín³²¹, Francisco Gutiérrez³²² y José Lidón³²³). Pese a que la identificación de otros nombres del inventario presenta problemas³²⁴, y a que en la Catedral se emplearon obras que no aparecen en el inventario³²⁵, la porción de repertorio madrileño empleado en la Catedral de México en la última etapa virreinal fue muy destacada. Contemporáneamente, en 1790, otra catedral hispanoamericana, la de Caracas, volvía sus ojos a la Península para realizar un extenso pedido de 336 composiciones vocales e instrumentales que, muy probablemente, se pidiesen al mercado madrileño³²⁶.

³²¹ Joaquín Garisuaín fue bajonista de las Descalzas Reales y la Real Capilla a finales del siglo XVIII. Las tres obras citadas en el inventario ('Dixit Dominus', 'Laudate Dominum' y un magnificat [122, 165 y 207]) se conservan aún en el Archivo (legs. Dc14 y 15).

³²² Francisco Gutiérrez fue organista de la Encarnación entre 1793 y 1799. La obra citada en el inventario es una 'Salve Regina' [676], que todavía se conserva (leg. Dd23) en una copia de 1794 realizada en México por un personaje que se identifica sólo con las iniciales J. M. G. P., mismo amanuense que en 1804 copió una misa de difuntos del compositor italiano Bassani (leg. Cc30). La inscripción de "organista primero de la Capilla Real de la Encarnación" indica el puesto de Gutiérrez en el momento de la copia, pero la misma portada da a entender que la obra fue compuesta originalmente en 1766.

³²³ Lidón ejerció varios cargos en la Capilla Real, desde organista (1768), a vicemaestro (1787) y maestro de capilla (1805). El inventario recoge un borrador de un 'Dixit Dominus' [132], hoy no localizado.

³²⁴ La identificación de un "Canales" autor de una misa [6] resulta ambigua, pues si bien podría identificarse con el violoncelista Manuel Canales (1747-86) activo en la Catedral de Toledo y al servicio del Duque de Alba, la atribución de esa misa a ocho a "Don Joeph Canalles" (leg. Cc35) parece indicar que se trata de otro autor. Lo mismo puede decirse del "Mro Alba" [48], autor de una misa a ocho con violines y trompas (leg. Dc3) que aparece duplicada en el Colegio de las Rosas de Valladolid, y que podría identificarse con José Alba, músico de la Capilla Real de Madrid, si bien Stevenson lo identifica con un tal Antonio Alba. Stanford, *Catálogo de los acervos*, 132-34, atribuye erróneamente a Joaquín Martínez de la Roca, compositor activo en Zaragoza, una serie de composiciones que en realidad son del compositor mexicano Joaquín Francisco Martínez Falcón; véase Pareyón, *Diccionario de la Música en México*, 342-43.

³²⁵ Los ejercicios de las oposiciones a violín de 1795 consistieron en la interpretación de una obra aportada por el opositor y la lectura a primera vista de otra propuesta por el tribunal, eligiendo para ello "una sonata a solo de Boccherini para de repente y [en] un trío el primer violín para lo mismo [...]"; véase ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 4, 16-IV-1795.

³²⁶ Véase Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 87-88 y 219-20; y Coifman Michailos, *Dialéctica musical de los poderes eclesiásticos*, 324-26. La lista de obras solicitadas fue elaborada por Alejandro Carreño, si bien parece que nunca llegaron a Caracas.

En último lugar, hay que destacar el papel de Madrid centro de distribución del repertorio impreso europeo en Hispanoamérica, ya sea a través de la Real Capilla o de los más de sesenta librerías que vendían partituras en la segunda mitad del siglo XVIII. En esta época, las redes de comunicación entre impresores, editores y librerías de Madrid y otras capitales europeas estaban firmemente establecidas³²⁷. Aunque este tema queda pendiente para una investigación futura, es probable que parte de los impresos con música instrumental –la gran ausente de los inventarios–, salidos de las imprentas de París, Londres, Leipzig, Viena, Hamburgo y Offenbach que se conservan en la Catedral de México, llegasen gracias al contacto de librerías madrileñas con mexicanos, como muestra el ejemplo de Ceferino Martínez³²⁸.

4.2.2. Sevilla, Cádiz y las instituciones andaluzas

Desde el establecimiento de la Casa de Contratación en 1503, la ciudad de Sevilla canalizó todo el comercio con las Indias a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y su Catedral fue, durante la primera etapa de la organización de la iglesia americana, la sede archidiócesana de las diferentes diócesis que se iban erigiendo en el Nuevo Mundo. Con la incorporación de los nuevos territorios, el Arzobispado de Sevilla –de por sí uno de los más ricos e importantes de España– tuvo bajo su jurisdicción los nuevos territorios y adquirió un valor referencial para las catedrales del Nuevo Mundo³²⁹. La enorme distancia que separaba Sevilla de América provocó la fundación de sedes arzobispaes independientes en 1546 (México, Santo Domingo y Lima); sin embargo, la Catedral de Sevilla siguió conservando importantes facultades en lo relativo a la administración religiosa y, con frecuencia, los cabildos americanos escribían a Sevilla

³²⁷ Véase Adams, “International Dissemination of Printed Music during the Second Half of the Eighteenth Century”, en Lenneberg (ed.), *The dissemination of music*, 21-42; y Marín, M. A., “Music-selling in Boccherini's Madrid”, *Early Music*, 33/2 (2005), 165-69.

³²⁸ En 1810 Martínez tenía a la venta varios impresos musicales de compositores vieneses; véase Miranda, Ricardo, “Reflexiones sobre el Clasicismo en México (1770-1840)”, *Heterofonía*, 116-117 (1997), 41. Buena parte de los impresos de la Catedral de México proceden de la imprenta de los André en Offenbach e incluían obras de Vogler, Mozart, Woelff, Schmitt, Ries, Küffner, Kalkbrenner y Beethoven. Véase su catálogo de publicaciones en Matthäus, *Johann André. Musikverlag zu Offenbach am Main. Verlagsgeschichte und Bibliographie 1772-1800*; y Constapel, *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studien zur verlagstätigkeit von Johann Anton Andre und verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840*. También hay un significativo corpus de impresos con música sinfónica en la Catedral de Durango; véase Davies, *The Italianized Frontier*, 1:265-69.

³²⁹ Sobre la proyección del modelo catedralicio sevillano en el Nuevo Mundo, véanse las secciones 1 y 2 del Capítulo I.

para tratar asuntos espirituales, ceremoniales y musicales. El hecho mismo de que la Catedral de Sevilla sea la única institución española cuyos maestros de capilla entre 1500 y 1800 tuvieran –salvo alguna excepción– obras en Hispanomérica es una muestra patente de la importancia del repertorio interpretado en esta institución para las catedrales del Nuevo Mundo.

Como en otras ocasiones, existe poca información sobre cómo, cuándo y a través de quién se produjo la transmisión de música desde Sevilla a México. El escaso repertorio musical en papeles sueltos de los maestros sevillanos actualmente conservado en la Catedral de México no permite realizar demasiadas conjeturas, más allá de la mera constatación de su existencia. Así, de uno de los Sanz activos en la Catedral de Sevilla se conserva en México una lección de difuntos a ocho ‘Parce mihi’³³⁰ y de Gaspar de Úbeda (maestro entre 1710 y 1724) se conserva el villancico ‘Cuando en suspiros amantes’, una de las escasas obras en romance de este autor y la única, por el momento, localizada en América³³¹.

La importancia de la Catedral de Sevilla como fuente y referente de la Catedral de México en lo que a provisión de música se refiere se muestra claramente en dos momentos clave de crisis e incertidumbre en la capilla mexicana a lo largo del siglo XVIII: las décadas de 1740-1750 y 1770-1790. Ambas crisis vinieron precedidas de dos magisterios relativamente estables como fueron los de Manuel de Sumaya e Ignacio de Jerusalem; la inesperada marcha de Sumaya a Oaxaca en 1739 y la muerte de Ignacio de Jerusalem en 1769 dejaron a la capilla mexicana sumida en una crisis de gobierno que sus sucesores inmediatos (dos maestros interinos, Domingo Dutra y Mateo Tollis de la Roca) no fueron capaces de remontar. En ambos momentos se recurrió a Sevilla como centro matriz para la búsqueda de sustitutos y también de repertorios.

³³⁰ Hubo tres compositores apellidados Sanz vinculados a la Catedral de Sevilla: Juan (organista desde 1653 y maestro de capilla entre 1661 y 1673), su hermano José (organista entre 1661 y 1670) y Francisco (maestro de capilla de la Catedral de Málaga entre 1684 y 1732, aparece como maestro en Sevilla en 1685, si bien parece que no llegó a tomar posesión). De Francisco había cuatro villancicos en la Catedral de Puebla según un inventario de junio de 1718 (APÉNDICE 1, D42, asientos [325, 866, 915 y 1062]). La lección de difuntos todavía se conserva (leg. Dd5 y Fondo Estrada, 98) y aparece registrada en el inventario de obras compradas para el Colegio de Infantes (APÉNDICE 1, D69, asiento [46]), en el inventario de 1770 (APÉNDICE 1, D76, asiento [354]), y en el inventario de 1793 (APÉNDICE 1, D91, asiento [58]).

³³¹ Sobre Úbeda, véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:363-65. Sobre el Fondo Estrada, véase mi trabajo “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos”, E117.

La salida de Sumaya a Oaxaca en 1739 –y con él de algunas de las obras que compuso desde el inicio de su magisterio mexicano en 1715–, unida a la muerte en menos de un año de otros ministros con dilatados servicios en la capilla (el organista Juan Pérez y el sochantre Manuel Portillo, activos desde 1706 y 1718 respectivamente) dejó a la capilla sin líderes y al Archivo en un estado lamentable, como reconocerá el propio Jerusalem cuando acceda al magisterio en 1750. Para remediar estos problemas, el cabildo mexicano decidió escribir en 1740 a la Catedral de Sevilla, cuyo magisterio estaba ocupado en esos momentos por Pedro Rabassa (maestro entre 1724-67)³³². Entretanto, el maestro de infantes Domingo Dutra Andrade fue nombrado maestro de capilla interino, pero su incapacidad como compositor no le permitía producir el repertorio necesario para la capilla. Por eso, en 1746 se contrató a Jerusalem como “maestro de compositor”³³³.

Este período de crisis a todos los niveles en la capilla mexicana coincide cronológicamente con la inscripción de la palabra “Mexico” en la portada del villancico de Pedro Rabassa ‘Todos los elementos’ conservado en la Colegiata de Olivares (Sevilla) y datado en 1745 (véase Fig. 3.6)³³⁴. Es posible que Rabassa, que estaba al tanto del mal momento por el que pasaba la capilla mexicana, seleccionase algunas de sus obras, ordenase sacar copias y las enviase a la Catedral de México. El año de 1745 fue particularmente prolífico en la copia de obras de Rabassa para la Catedral de Sevilla; un memorial de Rabassa fechado en noviembre indica que bajo sus instrucciones, dos copistas o “trasladantes” que trabajaban a su servicio (Francisco José de Morales, de Marchena, y el agustino Francisco del Pozo, de Sevilla) copiaron más de 100 obras latinas de Rabassa y de sus predecesores para la catedral hispalense. Frente a las obras de otros autores, de los que simplemente había que sacar copias de las particellas, las obras del propio Rabassa estaban en borrador, y los copistas trasladaban la obra a papeles sueltos para su interpretación, con la dificultad que ello suponía, según

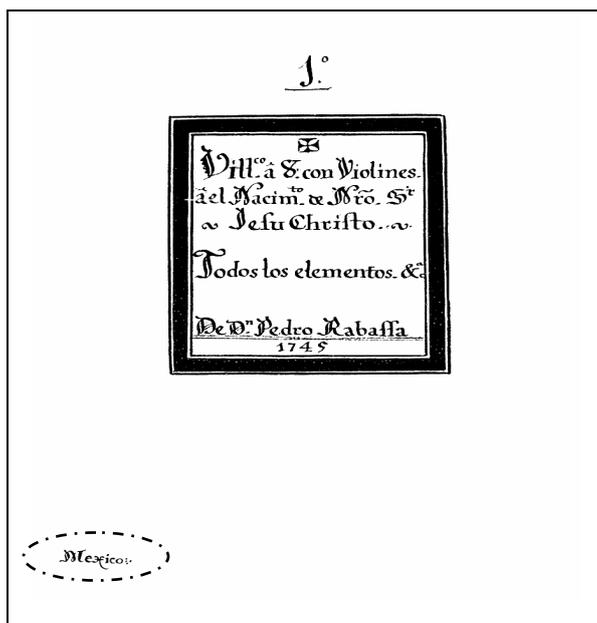
³³² ACCMM, AC-35, fol. 201r, 13-IX-1740: “Asimismo propuso dicho señor deán que estaba el coro sin voces pues unos capellanes estaban enfermos y otros no salían a cantar ni tenían voces porque con la falta de Portillo estaba el coro lastimoso por lo que le parecía se diese alguna providencia solicitando voces o enviando a pedirla a Sevilla por mano del señor Arzobispo o del señor doctoral [...]”

³³³ ACCMM, AC-38, fols. 96r-v, 27-V-1746.

³³⁴ Romero Lagares, *Catálogo del Archivo de Música de la antigua Colegiata de Olivares*, 95, ítem 253.

Rabassa³³⁵. Desconocemos a ciencia cierta el repertorio que Rabassa pudo enviar a México; los diversos inventarios de la Catedral de México del siglo XVIII sólo registran el repertorio latino, en el que Rabassa está representado con varias obras³³⁶.

Figura 3.6: Portada del villancico ‘Todos los elementos’ de Pedro Rabassa conservado en la Colegiata de Olivares, leg. 60/11 (Isusi Fagoaga, “*Todos los elementos* (1745), un villancico de Pedro Rabassa”).



Se ignora el repertorio remitido por Rabassa, pero el hecho de que la inscripción “Mexico” aparezca de forma específica en la portada de un villancico, unido a la producción en romance de este autor conservada en fuentes hispanoamericanas, hace presumir que una parte importante del repertorio enviado por el maestro de Sevilla a Nueva España pudo estar integrado por obras de este género. De hecho, en la Catedral

³³⁵ Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 2:145-46, documento 35: “[...] porque las obras que yo hago trasladar las han de sacar de borrador, que es mucho más trabajo que no éstas [se refiere a las de otros autores] que se trasladan de otros papeles [...]”.

³³⁶ El inventario de la música comprada por la fábrica catedralicia de México para su Colegio de Infantes (APÉNDICE 1, D69) incluye dos obras de Rabassa: una misa a ocho voces copiada en once páginas [8] y un salmo ‘Laudate Dominum’ a voz sola en cinco páginas [26], que podría identificarse con el salmo homónimo de octavo tono para voz sola y violines que aparece en el inventario de composiciones del propio Rabassa (1759) de la Catedral de Sevilla (Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla*, 2:149). El inventario de 1770 (APÉNDICE 1, D73) precisa otros detalles de estas obras (la misa [12] era “por el tono de Dlasolrreut mayor a ocho voces con violines y bajo”) y añade otras dos obras: un salmo ‘Dixit Dominus’ por “tono de Dlasolrre menor, a ocho voces con bajo y órgano” [36] y un ‘Laudate Dominum’ por todo de Dlasolrre mayor con violines, trompas y bajo [42], que desconozco si es el mismo salmo a solo mencionado en el inventario anterior. Actualmente sólo se conserva la misa en un legajo sin signatura no catalogado por Stanford, *Catálogo de los acervos*.

de Durango se conservan seis piezas de Rabassa, tres de las cuales son villancicos, y uno de ellos aparece fechado, curiosamente, en 1745³³⁷. La inscripción tampoco aclara los pormenores del proceso: ¿se enviaron los originales a México para ser copiados y posteriormente devueltos a Sevilla, como ocurrió con el grupo de 109 composiciones de Rabassa remitidas a Cádiz para ser copiadas allí y posteriormente reenviadas a Sevilla³³⁸, o se remitirían directamente las copias –sea en borrador o en pliegos sueltos– como hemos visto en los casos de Lizondo y Ledesma? Parece que esta última opción es la más probable³³⁹.

La petición de repertorio en situaciones de crisis fue una práctica frecuente entre catedrales y está confirmada por varias noticias de la década de 1770. La muerte de Ignacio Jerusalem en 1769 provocó una nueva crisis y, al año siguiente, el cabildo mexicano discutió la posibilidad de escribir a la Catedral de Sevilla ofreciéndole el puesto al entonces maestro de capilla, Antonio Ripa; la gestión se haría más ágil dada la presencia en el cabildo hispalense de Ignacio Ceballos, antiguo chantre de la Catedral de México³⁴⁰. Ripa había sido nombrado maestro en la sede hispalense sólo dos años antes y venía de desempeñar el magisterio nada menos que en las Descalzas Reales de Madrid. Ripa ya había mostrado interés anteriormente por el puesto en Sevilla, pues ya concurrió a las oposiciones sevillanas de 1757; parece, por tanto, que Ripa no estaba dispuesto a cambiar el magisterio en Sevilla por el de México. Aunque no se ha podido documentar de modo fehaciente, parece que desde Sevilla Ripa realizó envíos de sus composiciones a las sedes metropolitanas de México y Lima. El caso de la catedral

³³⁷ Se trata de la cantada ‘Morales que en su aflicción’; Véase Davies, *The Italianized Frontier*, 2:503. El Colegio de las Vizcaínas de México conserva otro villancico ‘Oye niño mío’ de Rabassa; agradezo a Luis Lledías las facilidades prestadas para la consulta de ésta y otras obras en el Archivo del Colegio de las Vizcaínas de México. La colección Suro de San Francisco (SMMS M1), procedente de la ciudad de México, conserva la cantada humana ‘Herido de sus flechas’; véase Koegel, “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España”, *Ha*, 116-117 (1997), 16. Otros archivos con obras en romance de Rabassa son los de las catedrales de Guatemala (cuatro obras), Puebla (una obra) y Convento de la Santísima Trinidad de Puebla (tres obras).

³³⁸ Las obras fueron copiadas por el contralto de la catedral gaditana Manuel Jurado entre 1781-84; véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:332 y 3:336-40 (Documento 59).

³³⁹ Rosa Isusi Fagoaga me ha informado de que otros villancicos de Rabassa presentan en sus portadas inscripciones similares que aluden a otras iglesias como “Córdoba” y “San Salvador” en alusión a la colegiata sevillana del mismo nombre, lo que podría indicar la realización de copias destinadas a esas instituciones. Agradezo a la Dra. Isusi Fagoaga su información.

³⁴⁰ ACCMM, AC-50, fol. 208v-209r, 5-VII-1770 (APÉNDICE 1, D71).

limeña es espectacular, ya que un inventario de *ca.* 1809 recoge sesenta y nueve composiciones suyas, conservadas actualmente en su mayoría en el Archivo Arzobispal y fechadas entre 1767 y 1771³⁴¹. Cuantitativamente, el corpus de obras en romance de Ripa constituye el 80 % de su producción total en el inventario limeño. El inventario de la Catedral de México de 1793 menciona seis composiciones latinas de Ripa, recogidas en la Tabla 3.7 junto con su localización actual en el Archivo.

Tabla 3.7: Composiciones de Antonio Ripa en la Catedral de México según el inventario musical de 1793 y localización actual (APÉNDICE 1, D91; y MEX-Mc, legs. Dd24, IX-XI).

<i>Género</i>	<i>Título</i>	<i>Plantilla</i>	<i>Asiento inventario</i>	<i>Loc. actual</i>
Cántico	Magnificat. Anima mea	SATB SATB 2vn ac	[199] “a seis con violines sin borrador”	IX
Misa	Sine nomine	SATB SATB 2vn 2tp ac	[26] “por Gsolrreut menor sin borrador”	Dd25
Salmo	Beatus vir	SATB SATB 2vn ac	[149] “a cinco con violines sin borrador”	IX
Salmo	Dixit Dominus	S [SATB] 2vn 2tp [ac]	[131] “por Dlasolre mayor a solo y a cuatro con violines y trompas sin borrador”	IX
Salmo	Laudate Dominum	SS 2vn 2ob 2tp ac	[166] “a dúo con violines oboes y trompas sin borrador”	IX
Antifona y salmo	Christus factus est / Miserere mei Deus	SSAT SATB SATB 2vn 2ob fg 2tp ac	[718] “otro miserere grande [...] a tres coros con violines, oboes, flautas, fagotes, trompas y bajo sin borrador”	X-XI

Varias de las composiciones remitidas por Ripa a Lima y recogidas en el inventario limeño de *ca.* 1809 aparecen también en la Catedral de México: el ‘Dixit Dominus’ con violines, el ‘Laudate Dominum’ y el “Miserere Grande”. Ante esta similitud, cabe preguntarse si los dos paquetes de composiciones que Ripa envió a México incluían el mismo repertorio y si el abundante corpus de villancicos conservados en Lima se envió también a México, donde no ha quedado el más mínimo

³⁴¹ Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 1:189-97. La sección que Stevenson dedicó al archivo limeño en su monografía de 1970 (*RBMSA*, 114-30) incluye sólo una selección de obras; de Ripa, Stevenson recogió treinta y nueve composiciones. Un catálogo más exhaustivo del archivo fue realizado por Estenssoro Fuchs como parte de su Tesis en la Pontificia Universidad Católica de Lima en 1985; este trabajo adquirió forma de libro bajo el título *Música y sociedad coloniales*, pero no incluyó el catálogo de música.

rastró de ellos. En cualquier caso, Ripa no fue el único compositor activo en Andalucía que envió masivamente sus obras al Nuevo Mundo. De Juan Manuel Gaitán Artiaga se conservan en la Catedral de Lima veintiún villancicos fechados en 1756 y 1760-63 y compuestos íntegramente durante su etapa como maestro de capilla de la Catedral de Córdoba (1752-80). La presencia de un corpus tan amplio de composiciones de Gaitán Artiaga probablemente se deba, al igual que en el caso de Ripa, a peticiones recibidas desde el Nuevo Mundo³⁴².

Junto a Sevilla, la ciudad de Cádiz ocupó un importante papel en el mundo hispanoamericano, especialmente desde el establecimiento de la Casa de Contratación en 1717. La canalización del comercio con América trajo a la ciudad importantes beneficios y la convirtió en una de las capitales más cosmopolitas e importantes del siglo XVIII de la Península, sólo superada demográficamente por Madrid, Barcelona y Valencia³⁴³. La Casa de Comedias, el Coliseo de Ópera Italiana y el Teatro Francés atrajeron a músicos extranjeros, algunos de los cuales, como Ignacio de Jerusalem, actuaron en Cádiz antes de embarcarse para el Nuevo Mundo³⁴⁴.

Las relaciones de la Catedral de Cádiz con el Nuevo Mundo se remontan, al menos, a principios del siglo XVII. Juan Gutiérrez de Padilla ejerció como maestro de capilla en la Catedral de Cádiz entre 1616 y 1622 antes de su paso a Puebla, y varios maestros de capilla gaditanos del siglo XVII tienen obras en archivos americanos³⁴⁵. Durante el siglo XVIII, estas relaciones se intensificaron, y varios músicos de esa

³⁴² Véase Stevenson, *RBMSA*, 120-22. Sobre Gaitán, véase López-Calo, “González Gaitán [Gaytán] Arteaga, Juan Manuel”, *DMEH*, 5:764-65; y Nieto Cumplido, “Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba”, *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (1996), 10-11. Nada más acceder al cargo, Gaitán Artiaga contrató un copista para sacar copias y reordenar el archivo de la catedral cordobesa, de la misma manera que lo hizo Rabassa en 1745; véase Vázquez Lesmes, “La capilla de música de la catedral cordobesa”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 110 (1986), 140. Actualmente Beatriz Fernández Reyes está realizando su Tesis Doctoral sobre la música en la Catedral de Córdoba durante el siglo XVIII.

³⁴³ Véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:37-77.

³⁴⁴ Gembero Ustároz. “Músicos europeos para el Teatro de México: la compañía con la que Ignacio de Jerusalem viajó a Nueva España en 1743”, comunicación presentada en *Tenth Biennial Conference on Baroque music* (Logroño, 17-21 Julio 2002).

³⁴⁵ De Juan Quintero (maestro de capilla entre 1639 y 1644) se conserva el cuatro ‘A dónde vas’ en la Catedral de Guatemala. De su sucesor Diego Palacios (maestro entre 1644 y 1649) se conserva un tratado de canto llano en la BN de Rio de Janeiro. De Francisco Losada (maestro entre 1655-57) hay dos misas incompletas en la Catedral de Bogotá y un salmo en la de Puebla Y de Bernardo de Medina (maestro entre 1667 y 1700) hay tres obras en el Seminario de San Antonio Abad de Cuzco (Perú); véase Stevenson, *RBMSA*, 19, 43, 94 y 291; y Stanford, *Catálogo de los acervos*, 276.

centuria que recalaron en México procedían de Cádiz³⁴⁶. No obstante, la catedral gaditana, como la de México, dependía administrativamente de la de Sevilla y ni siquiera la importancia que adquirió durante el siglo XVIII alteró la primacía de la sede hispalense en los asuntos musicales con el Nuevo Mundo.

Entre las obras que llegaron a la Catedral de México procedentes de Cádiz hay tres composiciones latinas atribuidas a José Coll³⁴⁷, y un responsorio de Nicolás Zabala, maestro de capilla de la sede gaditana entre 1808-29³⁴⁸. Sin embargo, el corpus más importante de composiciones procedentes de la Catedral de Cádiz es del maestro de capilla Francisco Delgado (1719-1788). Gracias al testamento de Matías Montañana, fechado en 1793, sabemos que este bajonero de la Catedral de Cádiz envió a México por medio de Juan Castañeto varias obras instrumentales propias y piezas vocales del maestro de capilla Francisco Delgado, que ejerció en Cádiz desde 1759 hasta su muerte. En el momento de testar, Montañana aún no había cobrado el dinero de México, por lo que determinó que cuando se recibiese, la cantidad se dividiese entre sus herederos y los de Delgado:

También declaro que por medio de Don Juan Castañeto tengo remitidas a el Reino de México varias obras de música, que las que son resultarán pormenor de las notas y apuntes que conservo entre mis papeles [...] las referidas obras relativas a canto son propias y pertenecen a los herederos de Don Francisco Delgado, presbítero ya difunto, maestro de capilla que

³⁴⁶ Ese fue el caso de Juan de Salibe y Manuel Verón; véase el Capítulo II.

³⁴⁷ Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:333, menciona a Coll entre los compositores dieciochescos activos en la Catedral de Cádiz. Las tres composiciones de Coll en la Catedral de México son las siguientes: el salmo 'Dixit Dominus' a cinco con violines (leg. Dc13), fechado en 1766 (año seguramente de composición), otro 'Dixit Dominus' a ocho con violines, oboes y trompas "renobado" por Antonio Juanas en 1793 (leg. Da14) y un magnificat a cinco con violines y trompas, copiado en 1805 (leg. Dd15). Los inventarios de 1781 y 1793 mencionan además una misa con violines y trompas. De Coll hay tres obras en la Catedral de Guatemala, dos en la de Puebla y una en el Convento de la Santísima Trinidad; véase Stevenson, *RBMSA*, 79 y 169; y, del mismo autor, "Colonial treasure in Puebla Cathedral Music Archive", 45. La misa con violines y trompas citada en los inventarios de la Catedral de México de 1781 y 1793 quizá sea la misma que aparece en el leg. 59 de Puebla a cuatro voces y con ese acompañamiento instrumental.

³⁴⁸ Véase Díez Martínez, "Los maestros de capilla de la Catedral de Cádiz", *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (1999), 23-24; y López-Calo, "Zabala Crespo, Nicolás", *DMEH*, 10:1072-73. El 'Verbum caro' del leg. Bd27 (para T 2vn vl vln cb fl el 2tp y ac) aparece atribuido simplemente a "Zabala" y es distinto a la obra homónima también para tenor solista conservada en la Catedral de Cádiz, leg. 52/6 (véase Pajares Barón, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*, 652, ítem 2919). La Catedral de Puebla conserva una copia incompleta de un misa a ocho con violines, oboes y trompas atribuida expresamente a "Nicolás Zavala, maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Cádiz" (leg. 130).

fue en la Santa Iglesia Cathedral de esta ciudad, y las respectivas a instrumentos son las que únicamente me corresponden [...]»³⁴⁹.

Montañana estuvo activamente implicado en la ordenación y ampliación del repertorio de la Catedral de Cádiz y gracias a sus contactos personales en la zona levantina –de la que provenía– consiguió un lote de obras remitidas desde el Colegio del Patriarca de Valencia en 1780³⁵⁰. La crítica situación que vivió la capilla de Cádiz entre 1780 y 1786 llevó a la supresión de la música en papeles y a la creación de una comisión de la que el propio Montañana formaba parte y que quedó encargada de solicitar e intercambiar obras con otras catedrales³⁵¹. Aunque no se menciona de modo expreso, es posible que el envío de obras a México se sitúe en este contexto de renovación del repertorio en Cádiz.

Se desconoce con precisión qué obras envió Montañana, en qué formato y a qué lugar del “Reyno de México” iban dirigidas. El catálogo de Delgado en Cádiz es muy reducido (sólo catorce obras latinas), pero considerando su prolífica actividad como compositor de villancicos (unos veinte cada año) el envío debió incluir obras en romance; de hecho, los archivos catedralicios de Puebla, Guatemala y Lima conservan obras suyas de este género³⁵². En la Catedral de México se conservan varias composiciones atribuidas a Francisco Delgado, pero por el tipo de composición y su numeración en forma de “opus” hay que atribuirles no al maestro de Cádiz, sino a otro Francisco Delgado posterior que fue contratado en la Catedral de México en enero de 1786 y que actuó como primer violín de la misma hasta, al menos, 1825³⁵³. Si iban

³⁴⁹ Véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:329, 397, 426; y 3:416-17.

³⁵⁰ El lote incluía trece responsorios de Joaquín Traver, José de Nebra y Francisco Morera; véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:332; y 3:335-36 (Documento 58).

³⁵¹ Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 3:335 (Documento 57). La actividad de Miguel Gámez como copista de libros de polifonía se encuadra en esta misma época.

³⁵² La Catedral de Puebla conserva el villancico ‘Un sol admiro cuya luz’ (leg. 60) fechado en 1773. La Catedral de Lima contiene el villancico ‘Ah de aquel que nuestra Patrona’ y un ‘Miserere’ de 1770. Los títulos de los cuatro villancicos de Delgado conservados en Guatemala y datados entre 1760 y 1789 no los cita Stevenson. Véase su *RBMSA*, 81, 120; y del mismo autor “Colonial treasure in Puebla Cathedral Music Archive”, 45.

³⁵³ Las obras atribuidas a Francisco Delgado en México incluyen cinco versos orquestales (legs. Ad10, Cc20 y Dc23), compuestos en el marco de la actividad de Delgado como instrumentista, una misa (leg. Cc21), una salve (leg. Ad10) y varios ciclos de responsorios para vísperas y maitines consagrados a

dirigidas a la capital, las obras no pasaron a formar parte del Archivo de la Catedral, pues no aparece ni una sola composición de Delgado ni Montañana en la redacción original del inventario de 1793³⁵⁴.

En relación con Cádiz, es interesante recordar que fue un mexicano residente en Cádiz, José Sáenz de Santamaría, Marqués de Valde-Íñigo, quien en 1785 encargó a Franz Joseph Haydn la composición de ‘Las Siete Últimas Palabras de Cristo en la Cruz’. La fama de esta obra en Cádiz pudo servir de trampolín para su difusión en Hispanoamérica, donde se localizan diversas copias, una de ellas en la Catedral de México (MEX-Mc, leg. Cd12); en esta institución hay también varias sinfonías y música religiosa del autor³⁵⁵.

El repertorio importado de Sevilla de Cádiz no se restringió a la música compuesta en las catedrales, ya que se localizan en México obras de otros músicos activos en ambas ciudades. De Juan Bueno, un músico activo en la Parroquia de San Pedro de Sevilla en la década de 1770, se conserva un ‘Te Deum’ a ocho (MEX-Mc, leg. Dc20), mientras que de Miguel Melanco, compositor activo en Cádiz en la década de 1750, se conserva un ‘Laetatus sum’ en la Colegiata de Guadalupe³⁵⁶.

Durante el período colonial, las catedrales de Sevilla y Cádiz fueron las que tuvieron, de forma documentada, una relación directa con la de México. El ambiente cosmopolita que se respiraba en ambas ciudades atrajo a los mejores músicos del momento y sus maestros de capilla disponían de una oportunidad inmejorable para introducir sus obras en el circuito de exportación de repertorios al Nuevo Mundo. Sin embargo, compositores activos en otras instituciones andaluzas como la Colegiata de Jerez de la Frontera (Alonso Gutiérrez Mallén) y la Catedral de Córdoba (Agustín de

festividades del santoral mexicano como San Felipe de Jesús (legs. Ad10, Cc25-26 y Dc16), la Virgen de Guadalupe (legs. Ad10 y Cc22-24) o San Felipe Neri (leg. Cc24 y 27 y Dc19).

³⁵⁴ Una referencia de la Catedral de Durango fechada en 1753 indica que entre la música más exquisita de la Catedral había un ‘Laudate’ del organista mayor de Cádiz, posiblemente el organista y compositor Luis Mendoza y Lagos (activo entre 1738 y 1796); véase Davies, *The Italianized Frontier*, 1:147, nota 102; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:424-25.

³⁵⁵ Véase Merino, “Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: *Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz*, y *Dos Fuentes en Chile*”, *RMCh*, 135-136 (1976), 5-21; Stevenson, “Contactos de Haydn con el mundo ibérico”, *RMCh*, 157 (1982), 3-39; y Díez Martínez, “*Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz* de Franz Joseph Haydn: un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza”, *RMS*, 26/2 (2003), 491-512.

³⁵⁶ De Melanco se conservan otros siete villancicos y un himno en la Catedral de Guatemala, según Morales Abril, *Índice de la Colección de Micropelículas*, 17.

Contreras) están representados en el Archivo de la Catedral de México³⁵⁷; también la Colegiata de Guadalupe, que se surtió inicialmente del repertorio empleado en la Catedral de México, conserva obras de Domingo Arquimbau, Juan Francés de Iribarren y José de Zameza, músicos activos en Sevilla, Málaga y Antequera respectivamente³⁵⁸. Algunos músicos activos en las catedrales de Ceuta y Las Palmas –instituciones dependientes administrativa y musicalmente de Sevilla– también están representados en archivos hispanoamericanos, lo que confirma la consideración de las instituciones del Andalucía occidental como potenciales depósitos de obras con destino al Nuevo Mundo³⁵⁹.

Como hemos visto, la preponderancia del repertorio de origen madrileño y andaluz en México es un hecho patente. Pese a que la movilidad de los músicos y las bien establecidas redes comerciales hacían que cualquier compositor peninsular pudiese ser conocido en el Nuevo Mundo, un músico adscrito a instituciones de Andalucía –especialmente de la parte occidental– tenía, junto con los músicos de la corte, más posibilidades de ser conocido en Hispanoamérica que sus colegas activos en Castilla, Galicia o Cataluña; el lugar de actividad se perfila, pues, como un elemento determinante en la difusión de los compositores. Esta situación contrasta con lo visto en el Capítulo anterior sobre la circulación de los músicos, donde el rasgo más llamativo era, precisamente, la variedad de sus orígenes.

³⁵⁷ De Alonso Gutiérrez Mallén (organista en la Colegiata de Jerez entre 1728 y 1767) la lección de difuntos ‘Taedet anima mea’ (leg. Dc20, fechada en 1766) y de Agustín de Contreras (maestro de capilla en la Catedral de Córdoba entre 1706 y 1751) se conserva el villancico ‘Si es tan precioso el llanto’ (Fondo Estrada 97); véase Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, 88 y 193; Repetto Betes, *La capilla de Música de la Colegial de Jerez*, 83-85; y Nieto Cumplido, “Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba”, *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (1996), 9-10. De Mallén se conserva el villancico ‘Como Chamorro es alcalde’ en la Catedral de Puebla; véase su transcripción en González Quiñones (ed.), *Villancicos y Cantatas Mexicanos*, 125-56.

³⁵⁸ De Domingo Arquimbau (maestro de capilla de la Catedral de Sevilla entre 1795 y 1829) se conserva una letanía; de Juan Francés de Iribarren (maestro de capilla en la Catedral de Málaga entre 1733 y 1767) la cantada ‘Suspiros exala’; y de José Zameza y Elejalde (maestro de capilla de la Colegial de Antequera entre 1759 y 1796) otra letanía. Véase Ayarra Jarné, “Arquimbau, Domingo”, *DMEH*, 1:726-27; Naranjo, “Francés de Iribarren, Juan”, *DMEH*, 5:235-41; y Díaz Mohedo, *La capilla de música de la iglesia colegial de Antequera*, 139-72. El único maestro activo en Granada con fuentes en Hispanoamérica es Gregorio Portero (maestro de capilla de la Catedral), con un villancico en la Catedral de Guatemala; véase Morales Abril, *Índice de la Colección de Micropelículas*, 20.

³⁵⁹ De Luis Giner, organista en la Catedral de Ceuta, hay un aria en Lima, mientras que de varios maestros de capilla activos en Las Palmas (Manuel Tavares, Sebastián Durón y Joaquín García y [¿Francisco?] Torrens) hay obras en las catedrales de Puebla, Guatemala y Bogotá; véase Stevenson, *RBMSA*, 15, 84, 122 y 219; y Stanford, *Catálogo de los acervos*, 302 y 398.

4.2.3. Italia: Roma y Nápoles

Junto a Madrid y Sevilla –y sus respectivas áreas de influencia–, el tercer foco que surtió de repertorio en papeles sueltos a la Catedral de México fue Italia. El caso de México no es excepcional. Como han mostrado otros autores, varias instituciones eclesiásticas españolas conservan en abundancia obras de autores italianos que nunca estuvieron en la Península³⁶⁰. El caso de México permite ampliar el fenómeno al ámbito americano. La consideración de los territorios hispanoamericanos como receptores del italianismo musical del siglo XVIII supone, por tanto, una apertura a circuitos más amplios e inexplorados de difusión cultural. La endémica falta de catálogos sistemáticos de gran parte de los archivos musicales hispanoamericanos no permite conocer con exactitud qué otras catedrales indianas tienen, como México, un corpus significativo de fondos italianos. Tres de ellas son las de La Plata, Guatemala y Durango; esta última es una de las catedrales con mayor cantidad de repertorio italiano, estudiado monográficamente por Drew Davies en su reciente Tesis³⁶¹. Estos trabajos han mostrado cómo el análisis de la circulación de este repertorio y las consecuencias que su diseminación produjo en otros ámbitos culturales distintos al europeo redimensiona el fenómeno.

El importante fondo musical de manuscritos musicales italianos conservado en la Catedral de México incluye más de sesenta composiciones de más de veinte autores. Estas cifras son provisionales, pues hay varios legajos anónimos en italiano y otros sin inventariar que con toda seguridad aumentarán estos guarismos. No obstante, las obras y los autores localizados constituyen una muestra significativa que permite formular

³⁶⁰ Entre los estudios más recientes sobre la circulación de repertorio italiano en el ámbito eclesiástico español figuran los de Romana Veneziano, “Un *corpus* de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: problemas de difusión del repertorio italiano en España”, *Artigrama*, 12 (1996-1997), 277-91; Heilbron Ferrer, “*Un tal Baccano in Chiesa, bel Rispetto*: ópera italiana en los archivos de iglesias de España. El caso de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud”, *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 8/1 (2001), 65-124; Marín, M. A., “Arias de óperas en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca”, en Casares Rodicio y Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, 1:375-401; y Gembero Ustárroz, “Repertorio italiano en la Catedral de Pamplona: las obras de Francesco Grassi (1703) y su recepción en los siglos XVIII y XIX”, *Príncipe de Viana*, 238 (2006), 459-88. Sobre dimensión paneuropea del fenómeno del italianismo musical, véase Strohm (ed.), *The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians*.

³⁶¹ Véase Illari, “Metastasio nell' Indie: de óperas ausentes y arias presentes en la América colonial”, en Casares Rodicio y Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, 1:343-74, especialmente desde 358; Lemmon, “Antonio Literes y José de Nebra. El inicio de la presencia italiana en el archivo musical de la Catedral de Guatemala”, en De Santis (ed.), *Domenico Zipoli*, 265-72; y Davies, *The Italianized Frontier*, especialmente 1:186-269.

algunas hipótesis, a la espera de que futuros trabajos aborden de forma específica el estudio de esta colección.

Las fórmulas empleadas para la adquisición de un repertorio tan extenso y variado debieron ser muy diversas. Parece correcto pensar que algunas de estas obras debieron llegar como consecuencia de la circulación de músicos entre Italia y México que, como se mostró en el Capítulo II, fue especialmente intensa durante el siglo XVIII. La implicación de personal no musical como comerciantes y librerías también debió resultar determinante, a la luz de otros ejemplos conocidos en la Península³⁶². Sin embargo, la existencia de un caso documentado de contacto directo entre la Catedral de México e Italia para la importación de repertorios cuestiona la exclusiva dependencia de las catedrales del Nuevo Mundo del mercado musical español para nutrirse de repertorio. En un memorial elevado al Cabildo en 1768, el músico portugués Domingo Dutra Andrade aludió a ciertas composiciones que había recibido desde Roma y mostró su deseo de realizar copias de ellas para darlas al Cabildo, como muestra de agradecimiento por la paga de 40 pesos mensuales recibidos desde su jubilación como maestro de capilla en 1750 por graves enfermedades. En su memorial, Dutra no precisa el momento de solicitud de las composiciones, pero probablemente se produjo en la década de 1740; Dutra era un buen maestro de infantes pero no un compositor, y su nombramiento como maestro de capilla interino en 1741 le obligaba a disponer de un repertorio para la capilla que él mismo no era capaz de componer, de ahí que buscara nuevas obras. En 1743 el Cabildo le ordena que reconozca los libros y que haga inventario para ver qué falta al Archivo; por ello, quizá ese año pudo ser el de su solicitud a Roma³⁶³.

En el citado memorial, Dutra se comprometía a correr con los gastos de papel y copia, y a cambio sólo esperaba recibir una pequeña cantidad como gratificación y el reconocimiento del Cabildo:

³⁶² En el caso español, por ejemplo, se tiene constancia de la importación directa de música de Nápoles a través de comerciantes valencianos; véase Bombi, "Música italiana en Valencia en el siglo XVIII", *Artigrama*, 12 (1996-1997), 177.

³⁶³ ACCMM, AC-36, fols. 152r-v, 15-II-1743. Fueron precisamente las carencias creativas de Dutra las que le llevaron al descrédito ante el Cabildo cuando apareció *Jerusalem* en 1746.

[...] y esto se ha de verificar si advirtiendo que todo ha de ser a mi costa así el papel como copiantes sin más condición que así la haya entregado a vuestra señoría la mande apreciar por los maestros e inteligentes por un precio medio, para que se sepa en lo venidero el modo con que se ha mostrado agradecido el Padre Portugués a su santa madre la iglesia Catedral [...]³⁶⁴.

A continuación, Dutra menciona el conjunto de piezas remitidas desde Roma que se dispone a copiar y cuyo número supera la veintena. Dutra apunta los títulos pero, lamentablemente, no precisa los autores y tan solo especifica, en relación a una de las obras, la secuencia de Corpus, lo siguiente: “[...] me faltó decir que entregue el Padre Acevedo la secuencia de Corpus que se cantó en toda su octava que es el mismo original que me vino de Roma compuesta por el maestro Carpani [...]”. La vida de Gaetano Carpani (1692-1785) es prácticamente desconocida, y el autor ni siquiera cuenta con entrada propia en las obras musicales de referencia. Por la información de algunas de las portadas de sus obras y otras evidencias de archivo, sabemos que Carpani desarrolló su carrera como maestro de capilla en dos iglesias romanas, Il Gesù y Santa Maria dell’ Anima, entre 1720 y su muerte³⁶⁵. La concentración de casi toda su producción conocida en la Diözesanbibliothek de Münster (Alemania), confirma la actividad de Carpani en el ámbito romano, ya que allí fue a parar la denominada colección Santini³⁶⁶.

Todo parece indicar que Carpani fue el responsable del envío no sólo de la mencionada secuencia, sino también de otras composiciones litúrgicas citadas por Dutra. Aunque el maestro portugués no precisa los autores, un examen de los inventarios y de las obras conservadas en el Archivo confirma la presencia, además del citado Carpani, de otros maestros italianos activos en iglesias romanas en la primera mitad del siglo XVIII como Antonio Aurisicchio, Antonio Bencini, Francesco Ciampi y

³⁶⁴ ACCMM, Acuerdos de Cabildo, leg. 4, sf., 4-VII-1768 (APÉNDICE 1, D65).

³⁶⁵ Véase Rostirolla, “Maestri di cappella, organista, cantanti e strumentisti attivi in Roma nella metà settecento”, *Note d'Archivio per la Storia Musicale*, 2 (1984), 238; y Heyink, “Ad honorem nostrae nationis Germanicae ac decorem Almae urbis Romae: Festa e musica come strumento della politica imperiale”, en Engelhardt y Flamm (eds.), *Musik im Rom im 17. und 18. Jahrhundert*, 201. Según *RISM A/II: Music Manuscripts After 1600*, también hay obras de Carpani en Berlín, Kiel, Praga y Eisedeln.

³⁶⁶ La colección Santini es de una gran importancia, ya que contiene los fondos musicales que el abad Fortunato Santini fue recogiendo y copiando de distintas iglesias de Roma a principios del siglo XIX; los archivos de algunas de esas iglesias posteriormente desaparecieron. Carpani está representado con 23 composiciones en la colección Santini; véase Killing, *Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abate Fortunato Santini*, 164, 484-85.

Carlo Francesco Cesarini, entre otros. El repertorio enviado por Carpani desde Roma puede dividirse en tres categorías: obras para vísperas, música de Semana Santa y piezas sueltas para otras ocasiones. Las piezas para vísperas constituyen más de la mitad del repertorio recibido, con once de los veinte asientos del listado de Dutra. Se trata de, al menos, dos colecciones completas para vísperas, incluyendo los salmos primero, tercero y quinto de primeras vísperas de las fiestas mayores del ciclo temporal (‘Dixit Dominus’ [1 y 18], ‘Beatus vir’ [2 y 19], ‘Laudate Dominum’ [3]), y los salmos primero, tercero y quinto de las primeras vísperas de las festividades marianas (de nuevo ‘Dixit Dominus’ [1 y 18], ‘Laetatus sum’ [4], ‘Lauda Jerusalem’ [5]), los himnos del ciclo temporal [10] y el cántico del magnificat [6]. Otros items asociados al servicio de vísperas son el ‘Confitebor tibi ... quoniam’ [11] denominado “de ángeles” y dos piezas asociadas a las celebraciones marianas, la letanía a la Virgen y la salve [8 y 9].

La propuesta de Dutra debió ser aceptada por el Cabildo, pues se ha conservado una esmerada copia autógrafa del maestro portugués que contiene una colección de vísperas a la Asunción de la Virgen, advocación de la catedral mexicana, con varios de los items mencionados en su carta; Dutra sigue sin concretar las autorías en los papeles sueltos y simplemente se limita a escribir en la portada de cada parte que las obras son de varios autores y que han sido seleccionadas y copiadas por él mismo (“omnia haec ex varijs authoribus desumpta & â P. Dominico Dutra & Andrade disposita”; MEX-Mc, leg. II). Sin embargo, por el inventario de 1793 sabemos que, al menos una de las obras, el himno ‘Ave Maris Stella’ era obra de Carpani³⁶⁷. Las composiciones requieren tres coros vocales acompañados de violines; la Tabla 3.8 recoge el contenido del legajo copiado por Dutra y su identificación con los asientos de la carta.

Tabla 3.8: Obras italianas en el legajo de vísperas copiado por Dutra y citadas en su memorial (MEX-Mc, leg. II).

<i>Título</i>	<i>Plantilla</i>	<i>Asiento de la carta</i>
Dixit Dominus	SAT SA SATB 2vn ac	1
Laetatus sum	SAT SA SATB 2vn ac	4
Lauda Jerusalem	SAT SA SATB 2vn ac	5
Ave Maris Stella [Carpani]	S SA SATB 2vn ac	10
Magnificat. Et exultavit	AT A SATB 2vn ac	6
Salve Regina	SAT SA SATB 2vn ac	9

³⁶⁷ ACCMM, Archivo de Música, leg. D, inventario de 1793 (APÉNDICE 1, D91), asiento [249].

Con respecto a las autorías del resto del repertorio para vísperas, sabemos por el mismo inventario que el ‘Confitebor’ era de Carpani³⁶⁸. Este autor fue el responsable del envío, y no sería nada extraño que un porcentaje alto de las obras enviadas fuesen de su autoría. Un vistazo a los legajos del Archivo incluye otras piezas de vísperas de este compositor en la Catedral de México. En concreto, se han conservado cuatro salmos cuyos títulos coinciden con los mencionados en la carta de Dutra y otro himno, ‘Veni Creator Spiritus’, posiblemente incluido entre los “varios himnos”³⁶⁹.

La sección de música dedicada a Semana Santa está conformada por seis lamentaciones de Jeremías, las dos primeras que se interpretan en los maitines del Miércoles [12-13], Jueves [14-15] y Viernes Santo [16-17]. Al igual que ocurre con el resto del repertorio, su autoría es omitida pero gracias al inventario de 1793 sabemos que entre sus autores figuran Francesco Ciampi (ca. 1690-desp. 1764) y Antonio Aurisicchio (ca. 1710-1781), dos *maestri* romanos activos en iglesias de la ciudad: Ciampi ejerció como maestro de capilla en 1735 en las iglesias romanas del Castel de San Angelo Custodio y San Giacomo degli Spagnoli, mientras que Aurisicchio ejerció diversos años como asistente de Ciampi en esta última iglesia, siendo su sucesor en el puesto titular. Precisamente la actividad de ambos músicos en la iglesia nacional española de Roma, en la que trabajaban varios músicos, pudiera tener alguna relación con su presencia en México³⁷⁰.

Según la bibliografía consultada, la lamentación de Ciampi no se ha conservado en fuentes italianas, ni tampoco en la colección Santini, por lo que podría ser un *unicum*. La lamentación de Aurisicchio, compuesta en 1752 y únicamente concordante con otra copia de la iglesia de Santa María in Montserrat –curiosamente, otra de las iglesias nacionales españolas en Roma–, presenta un estilo virtuosístico en la parte vocal y es un excelente ejemplo de la música eclesiástica en “stile concertato”

³⁶⁸ ACCMM, Archivo de Música, leg. D, inventario de 1793 (APÉNDICE 1, D91), asiento [849].

³⁶⁹ ‘Beatus vir’ (SA SATB 3vn 2ob 2tp org), ‘Dixit Dominus’ (SATB 2vn 2ob 2tp org) ‘Laetatus sum’ (SA SATB 2vn 2ob 2tp org), los tres en el leg. XXXIII, ‘Laudate Dominum’ (S SATB 2vn 2tp org) en el leg. Dc15, y el himno de Pentecostés ‘Veni Creator Spiritus’ (SATB 3vn ac) en el leg. Cd6.

³⁷⁰ Sobre esta institución, véase Lionnet, “La musique à San Giacomo degli Spagnoli au XVIIème siècle et les archives de la Congrégation des Espagnols de Rome”, en Antolini, Morelli y Spagnolo (eds.), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*, 479-505. Sobre el papel de esta institución en la difusión compositores italianos en España, véase Marín, M. A., “La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680 - ca. 1810)”, en La Via (ed.), *Studi Corelliani VI*.

practicada en Roma a mediados del siglo XVIII³⁷¹. La Tabla 3.9 reúne las lamentaciones de estos autores y otros anónimos, su identificación en diferentes inventarios y su localización actual en el Archivo.

Tabla 3.9: Identificación de las lamentaciones enviadas desde Roma a Dutra (Inventarios de 1769 y 1793 (APÉNDICE 1, D69 y D91;) y MEX-Mc, legs. Dc20 y I).

<i>Asiento en el memorial de Dutra</i>	<i>Identificación en inventarios</i>	<i>Localización</i>
[12] Lamentación primera del Miércoles Santo [‘Incipit lamentatio’]	Inventario <i>ca.</i> 1769, [42]: “Otra del Miércoles a voz sola por el Maestro don Antonio Aurisicchio con 5 papeles”.	Leg. I
[13] Lamentación segunda del Miércoles Santo [‘Vau. Et egressus’]	Inventario <i>ca.</i> 1769, asiento [43]: “Otra Lamentación segunda del Miércoles a dúo sin nombre de autor con 8 papeles” Inventario de 1793, asiento [687]: “Vau et egressus est a dúo por el tono Ffaut del señor Ciampi sin borrador y 8 papeles”	Leg. Dc20
[14] Lamentación primera del Jueves Santo [‘Heth. Cogitavit’]	Inventario <i>ca.</i> 1769, asientos [41] (“Otra del Jueves Santo a voz sola sin nombre de autor con el borrador solo“) y [44] (“Lamentación primera del Jueves es la misma que está en borrador con 8 papeles.”).	Desconocida
[15] Lamentación segunda del Jueves Santo [‘Lamed. Matribus suis’]	No localizada.	Desconocida
[16] Lamentación primera del Viernes Santo [‘De lamentatione Jeremiae’]	Inventario de 1793, asiento [691]: “Primera del viernes De lamentatione a solo del señor Aurisicchio por el tono Gsolreut menor sin borrador y 9 papeles”.	Leg. I
[17] Lamentación segunda del Viernes Santo [‘Aleph. Quomodo obscuratum’]	Inventario de 1793, asiento [692]: “Segunda del viernes Quo modo obscuratum est aurum a dúo del señor Ciampi por el tono Csolfaut menor sin borrador y 8 papeles”.	Desconocida

Entre las obras sueltas para distintas ocasiones remitidas desde Italia figura, además de la secuencia de Corpus ‘Lauda Sion Salvatorem’ de Carpani [20], única obra cuya autoría es consignada específicamente³⁷², y una misa de difuntos con su secuencia propia ‘Dies irae’. El inventario de 1769 –que recoge, como hemos visto, varias de las lamentaciones de Aurisicchio y Ciampi– presenta, entre las misas, “una de Requiem a

³⁷¹ “Stile concertato” es aquél en el que se combinan diferentes partes vocales e instrumentales dentro de una misma composición. Véase el análisis y edición de la obra de Aurisicchio en Davies, *The Italianized Frontier*, 1:53-59; y 3:525-45; véase también Killing, *Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abate Fortunato Santini*, 475; sin autor, “Ciampi, Francesco”, *NG²*, 5:830; Gialdroni y Ziino, “Aurisicchio, Antonio”, *MGG²*, 1:1193-1196; y Jackman y Careri, “Aurisicchio [Eurisicchio, Eurisechio, Orisicchio], Antonio”, *NG²*, 2:188-89.

³⁷² Esta obra todavía se conserva en MEX-Mc, legs. Dc19, Cd6 y XXXII.

cuatro de don Carlos Cesarini con cinco papeles” [1]. No podemos afirmar si esta misa de difuntos incluía o no la secuencia ya que no se ha conservado, pero la cronología y actividad de Carlo Francesco Cesarini (1666-1741) como compositor y maestro de capilla en la Iglesia de Il Gesù entre 1704 y 1741 –la misma en la que posteriormente ejercerá Carpani– permiten identificarlo como autor de la misa de Requiem mencionada por Dutra³⁷³.

Las obras referidas en el memorial de Dutra no fueron las únicas recibidas desde Roma, por lo que, o bien se ofreció a copiar sólo una selección del material recibido, o bien se realizó posteriormente otro envío, que incluyó fundamentalmente misas. Así, la evidencia caligráfica muestra que Dutra copió una ‘Misa Solemnis’ a tres coros con acompañamiento instrumental del compositor Antonio Bencini († 1749). Hijo del famoso maestro de capilla Pietro Paolo Bencini, Antonio ejerció como maestro de capilla en la iglesia de San Lorenzo in Damaso de Roma, siendo uno de los compositores preferidos del ambiente musical romano en las décadas de 1730 y 1740, como así lo acredita la presencia de sus obras en diferentes iglesias de la Ciudad Eterna, incluyendo la capilla papal. De su ‘Misa solemniss’ únicamente se ha conservado otra concordancia³⁷⁴. La inscripción de la portada, el diseño geométrico en la mitad inferior y la caligrafía musical no dejan lugar a dudas sobre la participación de Dutra en su elaboración (véase Fig. 3.7).

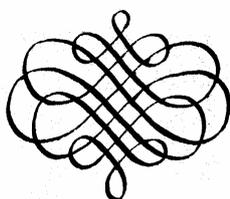
³⁷³ Sobre el estilo del compositor, véase Marx-Weber, “Römische vertonungen der Lauretanischen Litanei. Palestrina-Cifra-Graziani-Foggia-Cesarini”, en Engelhardt y Flamm (eds.), *Musik im Rom im 17. und 18. Jahrhundert*, 226-27.

³⁷⁴ Véase Lionnet, “Bencini, Antonio”, *NG²*, 3:224. La otra copia se encuentra en Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Musik- und Theaterabteilung, Mus. Hs. 1233; véase *RISM A/II: Music Manuscripts After 1600*, 450.023.274.

Figura 3.7: Comparación caligráfica de las obras copiadas por Dutra (MEX-Mc, leg. II).

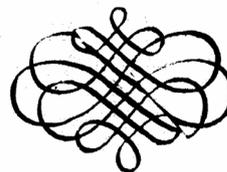
a) Vísperas a la Asunción de la Virgen, A

*Altus 3^o Chori.
Vesperæ Assumptionis. B. Mariæ Virginis.
Quæ Continent.
Dixit Dominus. Lætatus sum, Lauda Jerusalem.
Ave maris Stella, Magnificat, Salve.
Omnia hæc ex varijs Authoribus de Sumpta:
& à P. Dominico Dutra, & Andrade disposita.*



c) Missa solemnis, B

*Bassus continuus.
Missa Solemnis.
Vocibus obligatis.
& Tribus Choris.
Cum Violinis. Obues.
Tubis, & Cornibus Venatorijs
A P. Dominico Dutra, & Andrade disposita.
Authore.
Antonio Bencini.*



b) Inicio del salmo 'Dixit Dominus', vn 2º



d) Inicio del Kyrie II, T (3º coro)



Otros compositores activos en Roma en el segundo cuarto del siglo XVIII y representados en el archivo mexicano con obras sacras son Domenico Terradellas, maestro de capilla en la iglesia de Santiago degli Spagnoli y Giuseppe Ottavio Pitoni, maestro en San Giovanni in Laterano y San Pietro³⁷⁵. Carpani († 1785), debido a su longevidad, podría haber conocido a maestros romanos de la siguiente generación como Giovanni Masi, Giovanni Cavi, Giovanni Rutini y Giuseppe Sarti, cuya producción

³⁷⁵ La misa de Terradellas, mencionada en el inventario de 1793 (APÉNDICE 1, D91, [16]), todavía se conserva (MEX-Mc, leg. Dc7). El 'Confitebor' de difuntos de Pitoni está en los legs. Cd22 y XXXII; de este autor hay otras dos obras en Bogotá (Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 743). Véase Robinson y Leonetti, "Terradellas, Domingo Miguel Bernabé [Terradeglias, Domenico]", *NG²*, 25:301-3; y Gmeinwieser, "Pitoni, Giuseppe Ottavio", *NG²*, 19:809-10.

litúrgica también alcanzó México, aunque no podemos confirmar si fue a través de Carpani o de cualquier otra vía³⁷⁶. En cualquier caso, la fuerte presencia de repertorio romano en México muestra que el italianismo del siglo XVIII no debe identificarse unívocamente con la música de ámbito operístico, salida de los teatros napolitanos, sino que también incluyó la polifonía latina del ritual católico, gestada en las iglesias de Roma, capital contrarreformista de Europa, difundida a los grandes centros musicales del mundo conocido, desde Moscú hasta México y, desde ahí, a sus respectivas periferias, tal y como lo apuntan las copias de Terradellas, Bassani, Bencini, Cavi y Pitoni existentes en la Catedral de Valladolid y en la Colegiata de Guadalupe de México³⁷⁷.

La música de estos autores que llegó a México procedente de Roma seguramente dejó su impronta en el repertorio litúrgico de los compositores locales. El desarrollo del “stile concertato” que se aprecia en las obras de Jerusalem y Tollis de la Roca puede entenderse mucho mejor a la luz de su familiaridad con la producción de Carpani, las lamentaciones para solistas de Aurisicchio y Ciampi, los salmos de Pitoni y la misas de Bencini y Bassani. Curiosamente, se trata de compositores apenas difundidos en la Península Ibérica, no apareciendo ni siquiera en el archivo del Palacio Real, uno de los archivos españoles más ricos para el siglo XVIII³⁷⁸. Sin embargo, el prestigio de estos maestros debió ser notable en su época, pues cuando Francisco Corselli elaboró un listado con las obras necesarias para recomponer el archivo del Alcázar Real tras el fatal incendio de 1734, mencionó, entre los músicos activos en Roma, a “Bencini,

³⁷⁶ Las obras de estos compositores ya aparecen recogidas en el inventario de 1793 (APÉNDICE 1, D91); de Masi se cita un *Te Deum* [657], no conservado; de Cavi un ‘Credo’ [23], conservado en el leg. Cc31; de Rutini una misa [15], conservada en el leg. Cd25; y de Sarti un verso del ‘Miserere’ [719], conservado en el leg. Cd26 (“Te ergo quaesumus”).

³⁷⁷ Véase Banegas Galván, “Inventario General”, fol. 2r y 5v; y Guerberof Hahn, *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe*. Se trata, a excepción del caso de Pitoni, de las mismas obras con que estos autores están representados en la Catedral de México, lo que apunta claramente a México como punto de partida de su transmisión.

³⁷⁸ Una excepción es la de Ciampi, representado con ocho obras en un inventario de 1776 de la Catedral de Oviedo. Otra de las excepciones es Carpani, autor con un ‘Te Deum’ a 8 en la Catedral de Valencia y un ‘Lauda Jerusalem’ a 5 con violines en la de Salamanca. El otro archivo hispano con obras de Carpani es el de la Catedral de Durango, donde se conserva un dueto; véase Arias del Valle, “Tres Catálogos Musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo”, *Studium Ovetense*, 5 (1977), 333, 338, 340-41 y 349; Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*, 112, ítem 578; García Fraile, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Salamanca*, 165, ítem 1123; y Davies, *The Italianized Frontier*, 2:496.

Terradellas y otros maestros acreditados” añadiendo, más abajo a Pitoni³⁷⁹. Ciertamente, las conexiones directas con centros italianos sólo estaban al alcance, en España, de la Real Capilla y de las sedes metropolitanas más poderosas como Sevilla, Toledo, Zaragoza y Santiago de Compostela. Por ello, resulta muy llamativo que Dutra, el director interino de una capilla en crisis en la década de 1740, un músico mediano que no escribió ni una sola nota, tuviese la idea de introducir en el repertorio catedralicio mexicano la música religiosa de los maestros romanos.

Un breve análisis del repertorio y las carreras del resto de compositores italianos representados en el Archivo configura, junto al grupo de maestros romanos, otro importante y más numeroso: el de los compositores de ópera nacidos o activos en Nápoles. Sin pretender elaborar un listado exhaustivo, en la Catedral de México están representados los más importantes compositores de las tres generaciones de compositores teatrales de Nápoles, comenzando con Leonardo Vinci y Giovanni Battista Pergolesi, continuando con los maestros activos entre 1740 y 1770 (Niccolò Jommeli, Baldassare Galuppi, Tommaso Traetta, Francesco di Majo, Davide Pérez) y terminando con los maestros de la tercera generación (Giuseppe Sarti, Pasquale Anfossi, Gennaro Astarita, Niccolò Piccini, Antonio Boroni, Pietro Gugliemi, Antonio Sacchini, Domenico Cimarosa, entre otros, hasta Angelo Tarchi, uno de los últimos representantes de la ópera dieciochesca napolitana).

Un acercamiento, aunque sea somero, al repertorio de estos autores conservado en la Catedral de México excede con mucho los límites de este trabajo. Lo interesante aquí es subrayar que se trata de un repertorio mayoritariamente compuesto por arias de ópera en italiano conservadas en papeles sueltos o formando antologías, y cuyo número supera el medio centenar³⁸⁰. Un trabajo posterior deberá confirmar las atribuciones, identificar las óperas a las que pertenecen y documentar sus representaciones en España

³⁷⁹ Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, 49.

³⁸⁰ Sobre la circulación de arias italianas en el mundo hispano, véanse los trabajos de Marín, M. A., “Arias de óperas en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca”, en Casares Rodicio y Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica* 1:375-401; Gembero Ustároz, “El repertorio operístico en una corte nobiliaria española del siglo XVIII: la obra de Girolamo Sertori al servicio de los marqueses de Castelfuerte”, en el mismo volumen, 1:403-53; y los trabajos de Illari y Davies antes citados.

y México, así como situar este repertorio en la institución receptora³⁸¹. El actual estado de la investigación tampoco permite ofrecer una explicación satisfactoria de cómo fueron a parar estas arias napolitanas a la catedral mexicana, pero su presencia debe obedecer a diferentes mecanismos de transmisión. Los programas de las representaciones operísticas en el Palacio del Virrey son prácticamente desconocidos, pero los del Nuevo Coliseo –de cuya orquesta formaban parte varios instrumentistas de la propia Catedral– incluían en la década de 1780 obras de Sarti y Anfossi y a principios del siglo XIX óperas de Cimarosa y Paisiello³⁸². Otras hipótesis apuntan al paso de ese repertorio por la corte madrileña, donde se representaron varias óperas cuyas arias se conservan en México³⁸³; al contacto directo con los numerosos músicos activos en Nápoles, una ciudad muy vinculada a la cultura española incluso después de su separación en 1735; y a las tiendas de los libreros mexicanos, quienes a finales del siglo XVIII tenían a la venta un nutrido corpus italiano³⁸⁴.

El empleo de estas arias de ópera dentro de la Catedral de México resulta evidente, ya que a muchas de ellas se les ha añadido un segundo texto en latín, lo que indica su transformación a lo divino para su empleo en un contexto religioso; en otros

³⁸¹ Un estudio del soporte y los copistas arrojará información sobre la procedencia de las copias, pero parece que hay tanto copias locales como italianas. Entre las primeras, varias obras cuyo copista desconocía el italiano, como ocurre con el aria ‘Pensa à serbarmi o cara’ de Traetta (leg. Cd26), lleno de errores en la escritura del texto; entre las segundas, el dúo ‘Seti credo amato bene’ de Carlo Monza (leg. Dd34), cuya portada, ricamente ornamentada y similar a alguna de las arias conservadas en el Palacio Real (véase Peris Lacasa y otros, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, 75 y 497) delata un origen florentino, y una antología con cuatro arias de Guglielmi, Anfossi, Platania y Cherubini (leg. Dd32) que parece tener un origen romano, atendiendo a la inscripción “Argentina. 1780” en alusión al Teatro Argentina de Roma, sede de importantes estrenos operísticos en la segunda mitad del siglo XVIII.

³⁸² BNAH, Colegio San Gregorio, Volumen 153, Expediente 25, fols. 149-163. Este documento recoge las obras entregadas al arrendatario del Nuevo Coliseo Manuel Lozano en 1786, y que incluía el siguiente repertorio: 183 comedias, 210 seguidillas, 40 músicas de teatro, 49 sainetes de Goitia con música nueva, 21 seguidillas nuevas del señor Goitia, 3 tonadillas a solo, 17 sainetes, 11 piezas de música nueva del Señor Marqués de Guardiola (entre ellas seis sinfonías de Brunetti a toda orquesta manuscritas con sus duplicados a 4 pesos cada una), 2 tonadillas, oberturas de Sarti y Anfosi, 11 bailes, 73 letras de tonadillas y sainetes, 12 letras de seguidillas y varias piezas sueltas. La referencia a Cimarosa y Paisiello aparece en Campos, *El folklore musical de las ciudades*, 17 y 24.

³⁸³ Sirva como ejemplo el aria de Galuppi ‘In te spero, o sposo amato’ (MEX-Mc, leg. V) de *Il Demofonte*, ópera representada en Madrid en 1750 y 1755 o el recitativo de Cimarosa ‘Il mio cor gli affetti miei’ (MEX-Mc, leg. XIV) de *I due Baroni di Rocca Azzurra*, representada en Madrid en 1789; véase Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en España*, 13-14 y 28.

³⁸⁴ Según Miranda, “Reflexiones sobre el Clasicismo en México (1770-1840)”, *Ha*, 116-117 (1997), 50, la tienda de José Fernández de Jaúregui incluía obras de Cimarosa, Piccini y Scolari, tres de los autores representados en el Archivo de la Catedral de México.

casos, no se ha conservado el texto original en italiano, sino solo el sacro. El inventario de 1793 registra, dentro de la sección dedicada a responsorios sueltos para maitines, composiciones de Piccini, Monza y Anfossi que, en realidad, son arias de óperas revestidas con un texto latino³⁸⁵.

El repertorio italiano de la Catedral de México durante el siglo XVIII está dominado, como en tantas otras instituciones, por los maestros romanos y napolitanos. Sin embargo, la existencia de un pequeño corpus de composiciones religiosas y arias de maestros menos conocidos activos en ciudades italianas de provincia, tales como Bolonia (Giovanni Zanotti o Vincenzo Righini), Venecia (Giuseppe Scolari) y Parma (Giuseppe Colla) muestra la variedad de procedencias de los autores transalpinos conocidos en la catedral mexicana, que no se limitó de forma exclusiva a los dos grandes polos de la música italiana dieciochesca. Así pues, la presencia italiana en México no se limitó únicamente al uso de nuevos instrumentos y al personal musical contratado, como vimos en los dos capítulos anteriores, sino que implicó el envío de decenas de obras al Nuevo Mundo, con todas las consecuencias que ello implicó.

Resumen

A lo largo de este Capítulo he reconstruido algunas de las vías de circulación del repertorio entre Europa y el Nuevo Mundo y su evolución durante los siglos XVI al XVIII a partir de ejemplos relacionados con la Catedral de México. Como hemos podido ver, existió un claro interés de los compositores peninsulares por darse a conocer en el Nuevo Mundo y de los maestros y autoridades hispanoamericanas por disponer de repertorio foráneo, especialmente el asociado con las capillas eclesiásticas más prestigiosas del momento. Este interés recíproco enriqueció los intercambios musicales durante ese período y dotó a algunos archivos hispanoamericanos como el de México de una ingente cantidad de repertorio que procedía del otro lado del Atlántico.

La difícil situación de la imprenta musical y los problemas y limitaciones en la producción del papel determinaron una masiva importación durante el siglo XVI de libros litúrgicos y cantorales, demandados en unas cantidades verdaderamente industriales. Pese a la alejada posición geográfica de México con respecto a los grandes

³⁸⁵ ACCMM, Archivo de Música, leg. D, inventario de 1793 (APÉNDICE 1, D91), asientos [625-640]. Muchas de las arias de ópera retextualizadas se encuentran en los legs. XIV-XIX.

centros musicales del momento y la lentitud de los transportes, la existencia de unas conexiones comerciales muy fluidas y una tupida red de contactos personales e institucionales posibilitaron la formación de un archivo internacional. Si bien la presencia de estas obras en México no implica necesariamente que éstas se interpretasen regularmente o que formasen parte del repertorio catedralicio, sí que evidencia, al menos, que cualquier músico de la capilla tenía a su disposición, junto a la amplia producción de los maestros locales, un repertorio cosmopolita que incluía a los maestros españoles y extranjeros de mayor prestigio en su época junto a otros *kleinmeister*.

A través de diferentes ejemplos se ha mostrado la integración de las colonias americanas dentro del mercado musical de los compositores peninsulares. La sección dedicada a los libros de polifonía sintetiza las principales variantes empleadas para la adquisición del repertorio, entre otras, el repertorio llevado consigo por los propios músicos, activo papel de los libreros mexicanos en la importación de música y el envío directo de libros por parte de los polifonistas, mostrando la vigencia de unas vías institucionalizadas de distribución similares a las que existían en España. El estudio de estas modalidades permite rebatir la tradicional visión según la cual la transferencia de los estilos musicales europeos al Nuevo Mundo fue un proceso lento. Las evidencias aportadas en este Capítulo apuntan justamente en la dirección contraria; el ávido deseo de los cabildos y libreros de tener bien surtido con las novedades editoriales un mercado como el americano, en continua expansión, propició la llegada de muchos libros el mismo año de su publicación o muy poco después. Algunos impresos musicales llegaron a México en fechas muy tempranas, incluso antes que a instituciones españolas.

La sección dedicada a la circulación de papeles sueltos ha ampliado las fórmulas empleadas, que son tan diversas como las procedencias de las obras discutidas, evidenciando la existencia de copistas españoles activos en Madrid y Sevilla encargados de abastecer de copias a las catedrales americanas. El contacto establecido directamente con las ciudades italianas de Roma y Nápoles posibilitó el conocimiento de las tendencias musicales internacionales del siglo XVIII, con la consiguiente influencia sobre los maestros locales. Para este proceso se contó no sólo con la activa participación de músicos, sino también de las autoridades políticas y religiosas. El fenómeno de la circulación de obras entre la Catedral de México y otras instituciones del Viejo Mundo

nos puede ayudar a tener una visión más equilibrada del repertorio interpretado en México durante la época virreinal. La integración natural de la catedral mexicana dentro del espacio musical europeo nos muestra una imagen sonora más diversa de lo que hasta ahora se pensaba en una catedral americana.

Además de ser un centro importador de primer orden en la América española, la Catedral de México actuó como centro de difusión en Nueva España del repertorio internacional recibido y de la producción local allí generada antes que como centro importador de la música de otras catedrales mexicanas, de la misma manera que Lima distribuyó a otros centros de menor rango como Chile o Buenos Aires. Esta situación encaja con la posición de la Catedral como centro de la administración virreinal y capital de la cultura musical novohispana, mostrando la existencia de unas vías institucionalizadas que fomentaban la transmisión de obras desde Europa hacia México y al resto del virreinato. El estudio de la transmisión de música entre España y México sigue resultando un ejercicio difícil de abordar, pero la disponibilidad y el volumen de libros y papeles de música conocidos en México hace que la tesis de la “leyenda negra” con la que se ha tratado la política colonial española no pueda aplicarse al ámbito musical³⁸⁶.

³⁸⁶ Sobre el tema de la “leyenda negra” en relación con la acción española en América, véase Carbia, *Historia de la leyenda negra hispano-americana*.

CAPÍTULO IV

LA FORMACIÓN DEL ARCHIVO DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO

Como consecuencia directa de la circulación de músicos y repertorios, en este Capítulo trazaré la formación y evolución del Archivo de Música de la Catedral de México a través de una reconstrucción de sus fondos¹. Desde la publicación hace más de medio siglo de los pioneros y monumentales trabajos de Irving Leonard y José Torre Revello quedó definitivamente asentada la importante contribución de las bibliotecas y el libro en la alfabetización y la disseminación de la cultura y las ideas en Hispanoamérica durante los siglos XVI-XIX². A la estela de estos autores, diferentes historiadores han tratado de profundizar en el estudio de los libros y las bibliotecas en distintos países hispanoamericanos durante la época de dominación española³. Sin embargo, la formación de los archivos y bibliotecas de carácter musical ha recibido escasa atención hasta la fecha. Desde el ámbito hispano diferentes musicólogos han desarrollado estudios sobre los libros y bibliotecas de música que pertenecieron tanto a instituciones como a particulares, empleando inventarios y una rica documentación

¹ Aunque los términos “archivo”, “biblioteca” y “librería” pueden usarse como sinónimos, en este Capítulo emplearé de forma preferente la palabra “archivo”, que goza de una mayor tradición dentro de los estudios musicológicos, y que incluye no sólo la música copiada en formato de libro de facistol, sino también el repertorio en papeles sueltos.

² Las publicaciones de ambos autores son numerosísimas, pero sus principales aportaciones aparecen resumidas en dos importantes monografías, Leonard, *Los libros del conquistador*; y Torre Revello, *El libro, la imprenta y el periodismo en América*.

³ Véase, por citar tres trabajos exhaustivos centrados en distintos países, Leal, *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial: 1633-1767*; Furlong, *Bibliotecas argentinas durante la dominación hispana*; y Hampe Martínez, *Bibliotecas privadas en el mundo colonial. La difusión de libros y de ideas en el Virreinato del Perú*. Específicamente sobre el libro en México, son de gran interés los trabajos de O’Gorman, “Bibliotecas y librerías coloniales, 1585-1694”, *Boletín del Archivo General de la Nación*, 10/4 (1939), 661-1006; Fernández del Castillo, *Libros y librerías en el siglo XVI*; Maquívar y Ramos Soriano, *De la escritura a la lectura. El mundo del libro en la Nueva España*; y A.A.V.V., *El mundo del libro, siglos XVI al XIX [= Historias*, 31 (1993-1994)]. Véanse también las síntesis de Torre Villar, *Breve historia del libro en México*; y Reyes Gómez, *El libro en España y América*.

procedente de las propias instituciones y de los archivos notariales⁴. Estos trabajos han mostrado cómo el estudio de los archivos musicales, conjugado con el análisis de la circulación de libros y papeles de música, ofrece un panorama mucho más amplio de la actividad musical y permite avanzar en el estudio de la formación de los repertorios musicales.

Tras los últimos hallazgos, la Catedral de México puede presumir de contar con una de las mejores colecciones de libros de polifonía de Hispanoamérica. Si bien su estudio resulta ineludible –de hecho, ocupará el siguiente Capítulo y el extenso Volumen II de esta Tesis Doctoral – resulta igualmente necesario situar su contenido en la institución para la que fueron creados mediante un estudio de documentación complementaria como actas capitulares, correspondencia, inventarios y cuentas de fábrica. Este Capítulo tiene por objeto presentar un estudio del Archivo musical de la Catedral de México durante el período virreinal, atendiendo no sólo a los fondos musicales actualmente conservados, sino a los libros hoy perdidos, pero de los que se tiene constancia por distintas evidencias⁵. Por ello, al hablar de Archivo musical no sólo me refiero al espacio físico que ocupa o al libro como fuente o unidad concreta, sino como colección o corpus de obras que implica circulación, recepción y formación de repertorios.

El estudio y reconstrucción del Archivo de Música de la Catedral de México se articula en tres secciones. En la primera presento algunos aspectos generales del Archivo, tales como su ubicación física y su custodia, trazando algunos perfiles de la figura del librero; también en esta primera sección discuto una cuestión fundamental

⁴ Algunos de los problemas generales en torno a la formación de archivos musicales han sido discutidos por Ezquerro Esteban, “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España”, *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 4/1 (1997), 5-70; y Marín, M. A., *Music on the margin*, 230-35, entre otros. Centrados específicamente en el siglo XVI, me han sido de especial utilidad los trabajos sobre inventarios realizados por Ros-Fábregas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I-III)”, *Pliegos de Bibliofilia*, 15, 16 y 17 (2001-2002), 39-62, 33-46 y 17-54; Knighton, “El repertorio musical de la capilla y cámara del príncipe Felipe”, en Robledo Estaire y otros, *Aspectos de la cultura musical*, 75-97 y 380-94; de la misma autora, “Los libros de música de Felipe II: la formación de una colección real”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 47-67; y “Petrucci's books in early sixteenth-century Spain”, en Cattin y Vecchia (eds.), *Venezia 1501*, 623-42. Véanse también otros trabajos citados a propósito del estudio de la librería mexicana y sus inventarios.

⁵ Entre los trabajos recientes que han estudiado fuentes polifónicas desde una perspectiva más amplia, en conexión con sus instituciones, figuran los de Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu*; Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento*; Noone, *Códice 25*; y Ruiz Jiménez, *La librería de canto de órgano*.

para entender la formación del Archivo: la propiedad de los libros y papeles de música. La segunda sección del Capítulo está dedicada a las vías de formación del Archivo, y en ella estudio los cuatro canales de adquisición de repertorio, a través de los cuales se formó la biblioteca: préstamo, donación, compra y producción propia. Finalmente, el último apartado está dedicado de forma íntegra al análisis de varios inventarios de música de la Catedral de México, compilados entre 1589 y 1927, y que dan una idea aproximada de cómo han ido evolucionando los fondos musicales del Archivo.

No es posible afirmar hasta qué punto la formación del Archivo musical de la Catedral de México es representativa del resto de archivos catedralicios americanos. Sin embargo, la posición geográficamente alejada de México, a miles de kilómetros de España, revela unos característicos patrones de formación de archivo comunes a los de otras catedrales hispanoamericanas, de ahí que, con frecuencia, incorpore noticias relativas a otros centros. Por medio de este acercamiento comparativo pretendo superar, en la medida de lo posible, la individualidad del caso mexicano que aquí presento.

1. El Archivo de Música de la Catedral de México: ubicación, custodia y propiedad

El Cabildo de la Catedral de México, al igual que cualquier otro cuerpo capitular, mostró un permanente interés por el Archivo de Música. Su política de gestión en relación a este tema se materializó no sólo a través los diferentes planes de ordenación y catalogación –examinados en detalle en la sección tercera de este Capítulo– sino también con la búsqueda de espacios aptos para el depósito de los libros y papeles de música, el nombramiento de libreros encargados de su custodia y conservación, y la contratación de diferentes artesanos del libro para su copia y reparación. A lo largo de esta sección presentaré los aspectos logísticos y materiales del Archivo musical de la Catedral desde esa triple dimensión.

1.1. Ubicación

Durante los siglos XVI al XVIII, la ubicación física del Archivo de Música fue cambiando de forma paralela al proceso constructivo de la Catedral⁶. No he localizado

⁶ Para una evolución de los aspectos constructivos y materiales de la Catedral de México sigue siendo referencia obligada la monografía de Toussaint, *La Catedral de México*, 17-69.

referencias directas sobre la ubicación del Archivo en la primitiva Catedral, pero de la documentación consultada se deduce que durante gran parte del siglo XVI estuvo ubicado dentro del coro en unos cajones de cuya limpieza se encargaba el propio librero⁷. A lo largo del siglo XVII, el Archivo cambió de lugar en varias ocasiones. En 1601 el coro de la Catedral, situado hasta entonces en la nave central, fue trasladado al ábside junto al altar mayor, y con él también se trasladó el Archivo de Música; el estado de los cajones en esa época no debía ser el más idóneo, pues al año siguiente el Cabildo encargó al maestro de capilla Juan Hernández y al tesorero Francisco de Paz que los arreglasen y que reparasen los libros dañados⁸. El Archivo de Música pasó del coro a una dependencia junto a él, la sacristía, donde se encontraban en 1609; los libros estaban colocados en unos estantes que carecían de cerraduras, siendo objeto de los ataques de las ratas. Por ello, el Cabildo acordó hacer “lugar capaz a manera de armario o alacena donde pudiesen estar cerrados y defendidos de las dichas ratas y que estuviesen cerrados con llave como el día de hoy lo están”⁹.

Los libros permanecieron en la sacristía hasta 1627, en que fueron trasladados a la sala capitular por causa de las goteras¹⁰; los cerramientos de la sacristía se acabaron en 1623, pero las fuertes lluvias y subsiguientes inundaciones que asolaron México en la década de 1620 afectaron gravemente a la edificación y obligaron a trasladar todo el Archivo del Cabildo, incluido el musical, a un lugar más seguro como era la sala capitular. Además de por las goteras, este cambio de lugar del Archivo de Música desde la sacristía a la sala capitular se debió a que, entre 1626 y 1641, los oficios divinos de la Catedral no se celebraron en el coro, sino en la sacristía, un espacio muy reducido en el que la presencia de anaqueles con los libros restaría espacio y resultaría incómoda para los fieles. Una vez que la nave principal fue cubierta –primero con un techo de madera y posteriormente con tres bóvedas– se edificó el coro en el crucero y la actividad musical se trasladó de nuevo al centro de la Catedral. El interior de la iglesia fue concluido a lo

⁷ La posición de los libros dentro del propio coro en el siglo XVI es similar a otras catedrales peninsulares como la de Sevilla; véase Álvarez Márquez, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla*, 42-43.

⁸ ACCMM, AC-4, fol. 287v, 11-V-1602.

⁹ ACCMM, AC-5, fol. 131v-132v, 7-VII-1609. Uno de los libros de polifonía más antiguos de la Catedral, MéxC 11, aún conserva en las esquinas inferiores del pergamino mordeduras de rata; véase la descripción física de este libro en el Volumen II.

¹⁰ ACCMM, AC-8, fol. 113v, 25-VI-1627.

largo de la década de 1660, y su consagración definitiva se produjo en 1668¹¹. Sin embargo, los libros y papeles de música se seguían conservando en la sala capitular en 1675, cuando el Cabildo decretó que el legado musical del maestro Francisco López Capillas se depositase en ese lugar¹².

El estado y ubicación del Archivo musical a finales del siglo XVII queda perfectamente resumido en un memorial de Antonio de Salazar fechado en 1700. Según Salazar, lo que se le entregó como Archivo en 1688 cuando fue nombrado maestro no fueron más que “unos cuantos libros hechos pedazos que estaban arrojados en los rincones del dicho coro”, para cuya conservación “traje por entonces un armario en que estuvieran hasta que los señores jueces hacedores dispusieron el estante en que hoy se guardan” bajo llave¹³. Un acuerdo anterior, de 1696, nos indica que ese armario con los libros y papeles de música se encontraba en la sala capitular¹⁴. Aunque anteriores determinaciones capitulares en 1620 y 1643 habían ordenado la custodia del patrimonio musical bajo llave, no será hasta la presencia de Salazar en 1688 cuando aparezca de forma consciente el deseo de conservar los fondos musicales del pasado, creándose así el primer Archivo de Música de la Catedral de México, en el sentido moderno del término.

Desde aproximadamente mediados del siglo XVIII, coincidiendo con la chantría de Ignacio Ceballos, la ubicación del Archivo de Música quedó definitivamente establecida, si bien es necesario distinguir entre libros de gran formato, libros de polifonía y música en papeles sueltos. Los libros de gran formato estaban ubicados en un armario cuyo uso continuado, cargando y descargando los pesados volúmenes, obligaba a la periódica sustitución de algunas de sus partes de madera. El tamaño y número de los “libros grandes” o cantorales aconsejó buscar un emplazamiento fuera del coro pero cercano a él, siendo ubicados en dos grandes armarios en un recinto que

¹¹ Con motivo de esta segunda consagración el 22 de diciembre de 1667, Isidro Sariñana escribió una crónica que incluye una interesantísima descripción de la historia constructiva de la Catedral hasta ese momento; sobre el coro en concreto, véase Maza (ed.), *Isidro Sariñana, La Catedral de México en 1668*, 21.

¹² ACCMM, Correspondencia, Caja 1, Expediente 8, 29-I-1675.

¹³ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, marzo de 1700 (APÉNDICE 1, D37).

¹⁴ ACCMM, AC-24, fol. 174r, 10-VII-1696: “Asimismo que todos los papeles de canturía y libros se reconozcan y recojan y se haga inventario de ellos se guarden en un armario de esta sala con llave [...]”.

conectaba a la Catedral con un edificio anexo por la parte oriental donde estaba el Colegio de Infantes¹⁵. No obstante, algunos cantorales de uso frecuente (“corrientes”) permanecieron en unos cajones dentro del coro, que tuvieron que ser sustituidos en 1773 por la acción de los ratones. Por tanto, había distintas ubicaciones en función del repertorio, uso y características de los libros¹⁶.

Los libros de polifonía y los papeles sueltos, que en tiempos de Salazar estuvieron ubicados en un único armario, aparecen a mediados del siglo XVIII separados en dos armarios o cajones distintos; el de los libros de polifonía estaba ubicado junto a la puerta del coro del lado oeste frente a la capilla de la Soledad (véase Fig. 1.1., núm. 19), mientras que los papeles sueltos, que en 1754 estaba ubicado en la clavería¹⁷, se trasladó poco después al rincón de la puerta que conecta la Catedral con las Casas del Estado, esto es, el Palacio del Virrey, ubicado en el lado oeste¹⁸. Cada uno de estos dos armarios tenía dos llaves, en poder del chantre y del maestro de capilla¹⁹.

Dentro de la Catedral, el depósito de libros y papeles de música no estuvo circunscrito a espacios como la sacristía, la sala capitular o el coro, ya que muchas capillas laterales contenían libros de música. La fundación y creación constante de capillas laterales en una catedral tan grande como la de México obligó a dotarlas de todo lo necesario para las celebraciones allí realizadas, incluidos los libros litúrgicos y

¹⁵ En 1738 estos armarios para los cantorales disponían de cuatro puertas con sus llaves y prestillos, y junto a ellos había otro armario llamado “de los monaguillos”; véase AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 186, Expediente 72, 27-I-1738. El edificio del Colegio de Infantes fue derribado a finales de la década de 1920 para la construcción de un proyectado museo de arte religioso que finalmente no llegó a realizarse; véase Toussaint, *La Catedral de México*, 221-23.

¹⁶ ACCMM, AC-52, fol. 80v, 14-X-1773. El inventario que Ignacio Ramoneda realizó sobre la librería de El Escorial incluye no sólo un listado de los libros existentes, sino también una descripción de los criterios de su distribución y localización en los estantes del trascoro, antecoro y el colegio; véase Hernández, “Índice de la insigne Librería del Coro de este Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. P. Ignacio Ramoneda”, *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial*, 1:107-69.

¹⁷ ACCMM, AC-42, fol. 63, 18-I-1754. La ubicación de los papeles sueltos en las dependencias económicas de la Catedral era frecuente, ya que garantizaba una mayor seguridad; así, en 1718 los papeles de música de la Catedral de Puebla estaban ubicados en un armario en la contaduría (APÉNDICE 1, D41).

¹⁸ Este mismo cambio de espacios se aprecia en la Catedral de Puebla en el siglo XVIII. Desde la contaduría, donde los libros y papeles se encontraban en 1718, la librería fue trasladada a un armario entre el cancel y la capilla de San Cristóbal, donde se localizaba según el inventario de 1734 (APÉNDICE 1, D47).

¹⁹ ACCMM, AC-47, fol. 68r, 4-I-1765 (APÉNDICE 1, D64). Esta ubicación de los libros de polifonía, junto al coro, es similar a la de la Catedral de Guatemala en 1784; véase Stevenson, “Guatemala Cathedral to 1803”, *IAMR*, 2/2 (1980), 61, nota 144.

musicales, además de las imágenes y los ornamentos. Como espacio ceremonial autónomo, cada una de las capillas laterales tenía su propio calendario litúrgico, coexistiendo muchas veces ceremonias en un mismo momento en distintos espacios catedralicios. Una revisión sistemática de los diferentes inventarios de bienes levantados en cada una de las capillas seguramente arroje información sobre libros o papeles musicales existentes en cada una de ellas; aunque en algunas de ellas sólo habría libros de carácter litúrgico (oficeros, manuales, etc.), en otras muchas habría libros con canto llano e incluso libros de polifonía y libretes de partes. El Archivo, por tanto, no ocupaba un único espacio, sino que se encontraba desperdigado en distintos lugares de la Catedral.

Entre las capillas con fondos musicales debió ocupar un lugar preferente la capilla de Nuestra Señora de la Antigua. Al igual que la capilla homónima de la Catedral de Sevilla, el altar y ornamentos de la capilla de la Antigua de la catedral mexicana fue sufragada con el dinero de los músicos de la Catedral, que estaban asociados en la congregación del mismo nombre. La dedicación de la capilla se produjo en 1651 y, tal y como recogen sus Constituciones, los congregantes quedaban obligados a participar en la celebración anual de su patrona el 9 de septiembre “con la solemnidad posible” así como en otras festividades marianas, en la ceremonia por el fallecimiento de un hermano congregante y en los aniversarios y fundaciones de esa capilla²⁰.

Diversos inventarios de los bienes de esta capilla durante los siglos XVII y XVIII muestran la riqueza de velos, relicarios, manteles, esculturas, lienzos, candelabros, etc., que albergaba la capilla mariana²¹. Una revisión de los inventarios de 1692, 1701 y 1795 indica la presencia de atriles de madera y cajones en la capilla, pero no hay información alguna sobre libros de música. Gracias a los libros de contabilidad de la Congregación puede hacerse un estudio sistemático de la actividad espiritual desplegada en la capilla, y que incluía de forma asidua, junto a los gastos de aceite para las lámparas y cera para las velas, el alquiler para bajar un órgano portátil a la capilla, el arrendamiento de bancas y sayas y la presencia de chirimías, trompetas y atabales

²⁰ AGN, Ramo Bienes Nacionales, Volumen 1028, Expediente 3, 30-X-1684 (APÉNDICE 1, D34), cláusulas 12 y 21-26.

²¹ Entre otros detalles, el inventario de 1692 recoge una “estampa del Santísimo Sacramento con cuatro ángeles con su música en las manos que dio el licenciado Francisco López, maestro de capilla”; véase ACCMM, Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, Caja 1, Expediente 2, fol. 18r, Inventario de los bienes de la Congregación, 1692.

para solemnizar los misereres, Te Deum y “otras menudencias”²². Puesto que la Congregación estaba conformada precisamente por músicos, es posible que fueran ellos mismos los encargados de traer y llevar los libros de su posesión, lo que podría explicar razonablemente su ausencia de los inventarios. Además, en una primera época la capilla no tuvo cerramientos con el consiguiente riesgo de robo; los libros de cuentas de la segunda mitad del siglo XVII registran con frecuencia pagos a un indio llamado Gaspar y a un chino que eran los encargados de custodiar los bienes de la capilla, especialmente durante la octava de la fiesta patronal, cuando la capilla era ricamente ornamentada para la ocasión²³.

1.2. Custodia

La búsqueda de espacios aptos para la conservación del Archivo de Música trajo consigo el nombramiento de un personal encargado de la guardia y custodia de los papeles y libros de música. Aunque no existió formalmente el cargo de “archivero” de música, de la misma forma que existió, desde 1739, la plaza de archivero de la Catedral²⁴, puede rastrearse desde el siglo XVI la presencia de una o varias personas encargadas de la custodia de los libros y papeles de música.

Aunque no fue el único, el principal responsable del Archivo era, por definición, el maestro de capilla, entre cuyas obligaciones estaba la de cuidar y ampliar el repertorio recibido por inventario cuando fue nombrado. Habitualmente se ha examinado la labor del maestro de capilla incidiendo en su labor como compositor, como director de la capilla o como maestro de infantes. Sin embargo, se ha pasado por alto este otro aspecto, a veces no mencionado expresamente en las consuetas, pero que

²² Se han conservado los libros de cuentas de los tesoreros de la congregación desde 1647 hasta el siglo XIX. Las referencias a la participación musical en misereres y Te Deum provienen de ACCMM, Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, Caja 1, Expediente 1, fols. 26r y 29r, libro de asientos del cargo y descargo, 1670.

²³ Álvarez Márquez, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla*, 118-20, mostró la riqueza de libros de música en la capilla de la Antigua de la Catedral de Sevilla. Mayores detalles sobre la actividad musical en la capilla aparecen en Suárez Martos, *El rito de la Salve en la Catedral de Sevilla*, 41-61.

²⁴ El primer “archivista” de la Catedral, encargado de ordenar todos los papeles de la secretaría, contaduría y otras dependencias catedralicias, fue José Núñez de Zúñiga; véase ACCMM, AC-35, fols. 130v-131r, 25-IX-1739, fol. 132r, 9-X-1739.

resultaba cotidiano para cualquier maestro de capilla²⁵. A través de los acuerdos capitulares se puede rastrear cómo el maestro de capilla era, desde el mismo día de su elección, el responsable máximo del Archivo de Música y desarrollaba una intensa actividad que incluía, además del cuidado del repertorio existente, el asesoramiento para la compra de nuevos libros, la enmienda de los dañados y la realización, el encargo o la supervisión de las nuevas copias. Así, por ejemplo, cuando el maestro de infantiles Manuel de Acevedo pidió en 1758 que se le asignase renta por cuidar los libros y papeles de música, el chantre determinó que no le parecía justo

señalarle salario fijo ni menos crear un oficio nuevo de archivero porque esto sería poner una nueva carga a la fábrica y aligerar las respectivas obligaciones del maestro de capilla y los sochantres que debían hacer todo esto y no lo hacen o lo hacen tan mal que es preciso valerse de otra mano [...] ²⁶

Este acuerdo deja bien claro que la obligación del cuidado de los libros de polifonía y los papeles de música correspondía al maestro de capilla. Con los mismos argumentos se respondió al músico Blas José Vela cuando en 1765 solicitó una remuneración adicional a su salario de cantor por ocuparse del cuidado del Archivo; el Cabildo volvió a recordar que “todo esto ha sido siempre del cargo de los maestros de capilla y es conexo con su empleo, pues él debe sacar los libros y papeles que han de servir según las festividades y concurrencias”²⁷. Por tanto, la labor del maestro de capilla en relación con los papeles de música y libros de polifonía no sólo se limitaba a lo estrictamente compositivo, sino que incluía la formación del Archivo.

Con frecuencia, una parte importante de los papeles y libros de música se conservaban en la casa del maestro de capilla, donde se alojaban los niños de coro que el maestro tenía que adoctrinar. La creación del Colegio de Infantes en un edificio anexo a la catedral mexicana en 1725 y la consiguiente necesidad de libros en este nuevo espacio no hizo sino dispersar aún más los fondos musicales, ya que no impidió

²⁵ El Capítulo 18 del III Concilio Provincial Mexicano (1585) se dedica al maestro de capilla y se alude expresamente a su labor como cuidador del Archivo, señalando su deber de disponer “de antemano las cosas que hayan de cantarse con canto figurado en cada día, preparado para esto el facistol, para que la solemnidad de los oficios divinos se celebre siempre con el debido honor” (APÉNDICE 1, D5).

²⁶ ACCMM, AC-43, fols. 248v-249r, 8-VIII-1758 (APÉNDICE 1, D58).

²⁷ ACCMM, AC-47, fol. 68r, 4-I-1765 (APÉNDICE 1, D64).

que los maestros de capilla se llevasen a su domicilio particular con toda libertad libros y papeles que pertenecían a la Catedral, ya sea para estudio o para realizar copias de uso personal²⁸. Con frecuencia, estos documentos permanecían en casa del maestro largas temporadas, y cuando éste moría o cesaba en el cargo, el repertorio de la Catedral se hallaba entremezclado con el que era propiedad privada del músico; ante esta situación, el Cabildo se veía obligado a intervenir y comisionar a algún músico o canónigo para que recuperase las partituras. Así ocurrió en 1688, cuando José de Agurto Loaysa fue cesado en el cargo de maestro de capilla y el Cabildo encargó al nuevo maestro, Antonio de Salazar, que fuese a Toluca, donde el Agurto Loaysa tenía su residencia, para recoger todos los libros y papeles de música²⁹. En un memorial fechado en 1710, Salazar recordó al Cabildo las muchas dificultades que tuvo para recuperar “algunos viejos libros”, rescatados, según sus propias palabras “a costa de muchos disgustos, porque para hallarlos me valí del recurso de las censuras eclesiásticas”³⁰.

Desafortunadamente, no todos los sucesores de Salazar tuvieron su mismo celo en la conservación del Archivo, una actitud que en el caso de Jerusalem y otros músicos de la capilla era abiertamente negligente. Ya en 1751 el Cabildo acusó a Jerusalem de dar la llave del Archivo a todo el que se la pedía y a otros músicos de la capilla como Vicente Santos, Domingo Alasio y Gabriel de Aguilar, de vender los papeles del Archivo sin consentimiento del Cabildo mientras que otros como Ignacio de Ortega se enriquecían ilícitamente copiando obras del Archivo y vendiéndolas a los conventos de la ciudad³¹. Otro acuerdo posterior de 1754 recoge un incidente entre Jerusalem y el

²⁸ En 1754, el Cabildo pidió al maestro de capilla Jerusalem que entregase los papeles de música de la Catedral que tenía en su casa y los colocase en un estante de la clavería para mayor seguridad. En el mismo acuerdo, el Cabildo instó al maestro italiano a mudarse a una casa contigua a la Catedral “por vivir ahora delante de [la iglesia de] Santa Catarina Mártir, y que perder lo más del día en ir y venir a su casa”; véase ACCMM, AC-42, fol. 63, 18-I-1754.

²⁹ ACCMM, AC-22, fols. 318r-v, 3-IX-1688. Ya con anterioridad, en 1675, el Cabildo había ordenado al organista Francisco de Orsuschil que fuese a Toluca y que “recoja los papeles del maestro y libros y ponga en una caja en esta Santa Iglesia y cobre el salario de Toluca que lo vista el mayordomo y se le despache para los hacedores”; véase ACCMM, AC-19, fol. 153r, 29-I-1675.

³⁰ ACCMM, Correspondencia, Libro 10, sf., 10-I-1710 (APÉNDICE 1, D39).

³¹ ACCMM, AC-40, fol. 243v, 21-V-1751 (APÉNDICE 1, D51). El músico Ortega, quien tenía la llave del Archivo en 1787, fue acusado por un canónigo en estos términos: “[...] la iglesia no necesitaba de música buena pues tiene mucha y muy selecta de lo que necesita es sí que ésta se guarde y cuide como se debe y no que las misas y piezas más escogidas apenas se cantan en esta Santa Iglesia cuando ya se oyen hasta en los conventos de monjas y que la causa de esto es que como Ortega tiene la llave del Archivo de

juez hacedor Cuéllar a propósito de los libros de coro; este lance es un fiel reflejo del desinterés de Jerusalem por las obras del pasado, al tiempo que un ejemplo –otro más– de la actitud irreverente que tantos problemas le trajo con el Cabildo:

[...] habiendo visto [Cuéllar] los libros correspondientes a la capilla tirados en un rincón del coro le había mandado [a Jerusalem] que los recogiese y pusiese en su estante, lo que entonces ejecutó, [y] que anteayer habiéndolos visto tirados en dicho lugar, le envió a decir con el perrero que los guardase, y sobre lo que salió el dicho maestro a reconvenir a su señoría, en lo que tuvo muchos excesos de palabras y le dijo proposiciones muy indecorosas a la silla y prebenda que obtenía, las que sufrió con la posible paciencia por no escandalizar con algún exceso correspondiente a las proposiciones y palabras tan osadas del maestro y dejó todo a disposición del señor deán [...] ³².

Jerusalem fue multado con 25 pesos y obligado a ir a casa de Cuéllar para pedirle perdón “con las mayores sumisiones y rendimiento”. En 1757 la situación no había mejorado, y los libros seguían tirados por los rincones del coro ³³. Episodios como éste, y aún peores, no son exclusivos de la Catedral de México, mostrando que los libros y papeles de música podían ser el blanco de las tensiones e iras respiradas dentro del coro. Así, el maestro de capilla de la Catedral de Valladolid, el italiano Carlos Pera ³⁴, denunció ante el Santo Oficio al músico Simón Rueda, por haber roto y pisoteado los papeles de música de una misa en el Convento de Catarina de la ciudad michoacana, donde la capilla catedralicia participaba en la profesión de una monja ³⁵.

La displicencia con que el incorregible Jerusalem trataba los fondos del Archivo hizo que en 1763 el responsable *de facto* del mismo no fuera el maestro italiano, sino el

la Música éste saca las piezas que quiere, las copia y en esto gana mucho dinero [...]”; véase AC-56, fol. 49v, 28-VII-1786.

³² ACCMM, AC-42, fol. 98r-v, 5-VI-1754.

³³ ACCMM, AC-43, fol. 61v, 15-I-1757.

³⁴ Este músico italiano sirvió en la Capilla Real de Lisboa hasta 1756, cuando llegó a la Catedral de Sevilla, desde donde pasó a Nueva España; véase la carrera de este músico en el Capítulo II.

³⁵ Véase AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1162, Expediente 26, fol. 228, 21-V-1776 (APÉNDICE 1, D79). Otra de estas trifulcas ocurrió en la Catedral de Durango en 1830 y terminó con los músicos del coro “pisoteando los cuadernos y papeles de música que estaban desparramados en el suelo y ya se habían ido a las manos”; véase Antúnez, *La Capilla de Música de la Catedral de Durango*, 23.

contrabajista Antonio de Mendoza, quien se encargaba de cuidar “oficiosamente los archivos de papeles y libros del facistol, estando siempre media hora antes que todos a sacar y repartir las obras para evitar toda falta en el coro”³⁶. Dos décadas después, el cuidador del Archivo tampoco era el maestro de capilla Bernárdez de Rivera, sino el músico Ignacio Ortega, quien solicitó un aumento de renta en 1786 por sus siete años de servicio gratuito en “el empleo de archivista por lo perteneciente a la música”³⁷. Frente a la nefasta gestión de Jerusalem y Bernárdez de Rivera, sus sucesores Mateo Tollis de la Roca y Antonio Juanas, tuvieron un mayor interés por reordenar y conservar los papeles, siendo los verdaderos responsables del Archivo de Música de la Catedral de México tal y como lo conocemos en la actualidad.

Si los libros de polifonía y los papeles sueltos eran competencia del maestro de capilla, el cuidado de los libros de canto llano o “libros de canturía” era responsabilidad oficial del sochantre quien, bajo la supervisión directa del chantre, solía realizar los inventarios de estos volúmenes³⁸. Diferentes resoluciones capitulares indican que el sochantre, en su calidad de jefe del coro, se encargaba además de revisar las melodías de los libros y corregir los posibles errores, tal y como señala una de 1736:

[...] el sochantre Portillo dice que los más libros del coro se hallan muy maltratados y los más errados en la puntuación de la música que muchas veces es preciso irles supliendo al tiempo de cantar que por lo mucho que debía a esta santa iglesia los pondría en música, y habiéndolo oído se acordó y determinó que se hagan los libros que sean necesarios³⁹.

El sochantre también era el responsable de seleccionar el repertorio de los cantorales que serviría para examinar a los cantores aspirantes a las plazas de sochantre o capellán, tal y como ocurrió en las oposiciones a sochantre de 1693 o las de capellán en 1715. En la primera de ellas actuaron como examinadores los sochantres Jacinto de

³⁶ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 2, sf. (1763). En 1771, el Cabildo acordó que el encargado de quitar y poner los papeles fuese el músico menos antiguo de la capilla, una obligación que reaparece en 1791; véase ACCMM, AC-51, fol. 30v, 23-II-1771; y AC-57, fol. 203v, 27-X-1791.

³⁷ El acuerdo le fue denegado por considerarse que la “incumbencia del Archivo de Música es propia del maestro de capilla”; véase ACCMM, AC-55, fol. 289v, 13-I-1786.

³⁸ Como ejemplos de inventario de los cantorales, véase ACCMM, AC-24, fol. 162v, 1-VI-1696; Inventarios, Caja 1, Expediente 6, fols. 7-8, 6-II-1776; y Libro 15, fols. 1-16, 31-XII-1874.

³⁹ ACCMM, AC-33, fol. 157v, 16-II-1736.

la Vega y Francisco Ponce, quienes “abriéndole los libros de canto llano [a Francisco de Atienza] cantó tres antífonas de Adviento y los primeros versos de sus salmos, y un himno del señor San Pedro y un introito de feria”⁴⁰.

Desde finales del siglo XVI se alude específicamente al librero, un término que en esta época se emplea de manera ambigua para referirse no sólo al responsable de la custodia de los libros monódicos, sino muchas veces al copista, al encuadernador e incluso al iluminador. Desde mediados del siglo XVII, la figura del librero quedó más definida, identificándose con la persona encargada de cuidar los cantorales y tenerlos preparados en el facistol para las funciones correspondientes, de ahí que con frecuencia alguno de los sochantres, algún capellán o algún asistente de coro tuviese al mismo tiempo el cargo de librero⁴¹. Sin embargo, la dejación que de esta función hacían los sochantres hizo que el Cabildo ya desde el siglo XVI nombrase como librero a algún acólito o infante de los que estuviese a punto de salir del Colegio⁴².

La plaza de librero era muy codiciada entre los infantes, ya que permitía continuar vinculado a la Catedral ganando un precario aunque estable sustento una vez que se mudaba la voz. La misión fundamental del infante librero era traer y llevar los cantorales desde sus cajones hasta el facistol del coro, un trabajo que era remunerado de forma irrisoria con un peso al mes. En 1705, el librero José Franco se quejó no sólo de su bajo salario, sino también de la extrema dureza del trabajo de la carga de los libros, que exponía a los pequeños niños a quedar lastimados en el pecho⁴³. Estas circunstancias hicieron que el cargo de librero pasase rápidamente de unos infantes a otros, siendo abandonado tan pronto el infante conseguía un mejor acomodo. Pese a que el Cabildo nombró desde 1710 a otro infante librero más para que se alternase por

⁴⁰ Véase ACCMM, AC-23, fol. 237r, 17-IX-1693. El propio Ponce examinó a Juan de Orense para la plaza de capellán “en un libro del coro donde [Orense] explicó qué era octavo tono y de qué se componía y después [Ponce] le hizo cantar distintas antífonas para ver si seguía o no la cuerda”; véase ACCMM, AC-28, fols. 171v-172r, 22-X-1715.

⁴¹ Algunos de los sochantres que han sido también libreros son Bartolomé de Quevedo, Jacinto de la Vega, Manuel Portillo, Vicente Santos Pallarés, José González Laso y Martín Vázquez.

⁴² ACCMM, AC-2, fol. 312v, 19-VIII-1575; véase también Stevenson, “Mexico City Cathedral: The Founding Century”, 152; y ACCMM, AC-26, fols. 163r-v, 11-V-1708.

⁴³ AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 24, Expediente 2, mayo de 1707.

semanas⁴⁴, lo penoso del trabajo hizo que, desde 1738, el transporte de los cantorales se asignase al perrero, inicialmente sin remuneración y desde la década de 1750 con la irrisoria cantidad de 2 pesos⁴⁵. Desde ese momento, los infantes libreros quedaron encargados de supervisar que el perrero colocase los libros con la debida antelación, de buscar la página por la que se debía comenzar el canto y de pasar los folios de los libros durante la interpretación coral⁴⁶. Con frecuencia, el perrero y los infantes libreros eran reprendidos por el Cabildo por no realizar su trabajo con puntualidad y por su comportamiento en el coro⁴⁷. Un incidente acaecido en 1796 muestra cuán importante era el papel del librero, pues su ausencia provocó un grave enfrentamiento entre el sochantre Martín Cañero y un canónigo al no estar un libro colocado en el facistol⁴⁸.

Otra de las figuras relacionadas con la custodia del Archivo de Música era el maestro de infantes. Aunque este puesto coincidía con el maestro de capilla, en la Catedral de México solía haber además de éste una persona –generalmente un músico aventajado de la capilla– encargada específicamente de adoctrinar a los niños. Los libros de música que debían servir para la enseñanza de los infantes constituían uno de los principales problemas a los que se debía enfrentar su maestro⁴⁹. Ya en un memorial

⁴⁴ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 185, Expediente 60, 6-V-1710; y ACCMM, AC-26, fol. 367r, con la misma fecha.

⁴⁵ ACCMM, AC-35, fols. 26v-27r, 10-I-1738; AC-39, fol. 37r, 14-II-1749; AC-42, fol. 98r-v, 5-VI-1754; fols. 249v-250r, 20-II-1756; y AC-43, fol. 62r, 15-I-1757.

⁴⁶ ACCMM, AC-44, fol. 272r, 14-I-1761: “[...] En cuanto a los libreros, que continúen amonestándoles que no se estén hablando en el facistol y que muden las hojas de los libros a sus tiempos y con quietud sin violencia porque por eso los maltratan y rompen preveniéndoles que de no enmedarse se les mandará azotar [...]”.

⁴⁷ El Cabildo se lamentaba en 1757 de que los libros de coro no estaban preparados: “[...] ni los libros que corresponden ni los registros que se necesitan, pues el mes pasado en las vísperas de Santa Eulalia todo se había errado y no se habían dado sus propias antífonas y otras veces había sido preciso decir la del magnificat por el breviario, y otras bajarse con extremo por estar el libro al pie del facistol, que todo esto en el coro era gravísimo de efecto [...]”; años más tarde, en 1772, el librero José Máximo Paredes fue reprendido por “sentarse en cualquier hueco en una de las sillas, que entra y sale muchas veces, que luego al punto que se dice la oración procura guardar el breviario para arrancar, que continúa como siempre sin juicio e inquietaba al otro para que le acompañe en sus defectos [...]”; acuerdos similares se repiten en 1773 y 1795; véase ACCMM, AC-43, fol. 61v, 15-I-1757; AC-51, fol. 150r, 9-I-1772; AC-52, fol. 4v, 9-I-1773; y AC-58, fol. 163v, 21-I-1795.

⁴⁸ ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 5, 16-X-1796 (APÉNDICE 1, D94).

⁴⁹ Las Constituciones del Colegio señalan, en relación al maestro de infantes, que “sea de los más diestros en la arte” y que “tendrá obligación de enseñar a los colegiales el canto llano, el canto de órgano y el contrapunto”; véase ACCMM, Obra Pía, Libro 3, fol. 5r. Sobre el Colegio de Infantes, véase la sección 1.5 del Capítulo I.

de 1671 el maestro de infantes Francisco de Encinas pidió al Cabildo un libro para dar lección a los niños “porque hasta aquí me he valido de papeles que tenía para el efecto, excusando los libros del facistol porque no se echen a perder”⁵⁰. Estos problemas continuaron durante las siguientes décadas, tal y como explica en 1711 el entonces maestro Diego López de Lois, quien pese a sus reiteradas peticiones no había podido “conseguir se me presten los libros de canto llano y de órgano para el aprovechamiento de dichos infantes de coro”⁵¹. Pese a las quejas de los maestros de infantes, algunos libros de polifonía del coro fueron empleados para la enseñanza de los niños, como así lo atestiguan las inscripciones con los nombres de algunos de ellos⁵². Ante esta situación, lo normal, por tanto, era que el maestro de infantes se encargase de tener el repertorio necesario para el adoctrinamiento o bien lo compusiera⁵³.

El traslado de libros de canto entre el coro y el Colegio, así como el deterioro del que eran objeto por parte de los niños, llevó al Cabildo en 1721 a comprar un libro de canto llano destinado específicamente para uso de los infantes, siguiendo la práctica de otras catedrales⁵⁴. Puesto que las constituciones del Colegio de Infantes no resolvían el problema de los libros con los que se debía enseñar a los niños, acuerdos posteriores dan cuenta de la adquisición esporádica de libros de música e instrumentos para los infantes durante el siglo XVIII⁵⁵. La situación siguió varias décadas sin remedio, hasta

⁵⁰ ACCMM, Correspondencia, Caja 1, Expediente 8, 14-VII-1671.

⁵¹ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 185, Expediente 62, 17-VII-1711.

⁵² Véanse los manuscritos MéxC 1, MéxC 7, MéxC 9, MéxC 10, MéxC 11 y TepMV 2 en el Catálogo (Volumen II) de esta Tesis Doctoral.

⁵³ Se ha conservado un himno compuesto en 1790 por el entonces maestro de infantes, José María Aldana, destinado específicamente para los infantes (MEX-Mc, leg. Dc22). Los inventarios de 1589 de México (APÉNDICE 1, D7), asiento [190] y de 1734 de Puebla (APÉNDICE 1, D47), asiento [309] incluyen piezas compuestas para los infantes.

⁵⁴ ACCMM, AC-29, fol. 515v, 11-XI-1721: “[...] dijo haber necesidad de un libro de canto llano para que aprendan los infantes porque no rompan los del coro, que venden uno, si se ha de comprar o no, y habiéndolo oído se determinó que reconociéndose no ser de los de la iglesia que se compre”. En las catedrales de Sevilla y Toledo también se ha documentado la compra de libros de música para los infantes; véase Álvarez Márquez, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla*, 134-35; y Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu*, 361-62.

⁵⁵ En 1745 el Cabildo compró unos libros de órgano para que pudiese estudiar Baltasar de Salvatierra; véase ACCMM, AC-37, fol. 241v, 18-IX-1745 (APÉNDICE 1, D49). Las referencias a la compra de instrumentos a infantes son muy abundantes desde principios del siglo XVIII, incluyendo monocordios, bajones, chirimías y violones, a los que se suman, desde la década de 1730, trompas y clarines. Un listado

que en la década de 1750 el entonces maestro Manuel de Acevedo compró con dinero de la fábrica una serie de obras destinadas específicamente para el Colegio de Infantes, probablemente remitidas desde España⁵⁶ y, ya en la siguiente década, el maestro de capilla Jerusalem dio al rector del Colegio “dos cajoncillos con unos pocos papeles de música en que hay alguna suya”⁵⁷. A pesar de estas adquisiciones, los maestros de escoleta de canto llano y de canto de órgano, así como los músicos de la capilla a quienes se encomendaba la enseñanza de algún instrumento, solían tener sus propias obras. Así, Manuel Andreu, quien enseñaba en el Colegio de Infantes oboe, flauta y trompa, disponía de un amplio elenco de conciertos –probablemente traídos por él desde España– para la enseñanza de estos instrumentos a los niños, lo que le hacía acreedor de un aumento de salario en 1763⁵⁸.

1.3. Propiedad de los libros y papeles de música

Junto a la ubicación y la custodia del Archivo, la propiedad material de las fuentes musicales es otro de los aspectos fundamentales para entender la formación de las bibliotecas catedralicias. Por definición, la propiedad física de los papeles y libros musicales comprados o copiados con dinero de la fábrica catedralicia pertenecía al Cabildo, incluyendo las obras compuestas por los maestros de capilla durante sus servicios en esa institución, de ahí que el Cabildo mostrase un gran interés por controlar la música, entendida ésta como parte de la documentación administrativa de su legítima propiedad. Sin embargo, los músicos de la capilla tenían sus propios papeles de música, que empleaban en funciones distintas a las catedralicias o para un uso estrictamente personal; así, por ejemplo, el Cabildo acordó pagar un peso al violinista italiano José Pisoni cada vez que se empleasen en las funciones catedralicias las trompas y las

completo de los instrumentos comprados para los infantes durante el siglo XVIII aparece al final del inventario de 1793 (APÉNDICE 1, D91).

⁵⁶ Estas obras aparecen recogidas en la quinta sección del inventario de 1770; véase APÉNDICE 1, D73, asientos [502-514].

⁵⁷ ACCMM, Acuerdos de Cabildo, leg. 4, 26-IX-1768.

⁵⁸ Junto a su petición, Andreu adjuntó una memoria de gastos que incluía veinte docenas de cañas de oboe y papel para dos conciertos de oboe, cuatro conciertos de trompa, dos conciertos de flauta y dos cuadernos de flauta y oboe; véase ACCMM, AC-45, fols. 167v-168r, 2-III-1762; y AC-46, fols. 110v-111r, 12-VII-1763.

partituras de su propiedad que compró en España⁵⁹, estableciendo, años después, que para las funciones de fuera los músicos implicados lleven sus propias obras y no saquen las de la Catedral⁶⁰. También se recompensó al violinista Manuel Delgado “en virtud de los méritos que expresa [...] trayendo y haciendo composiciones de música para el desempeño de las funciones”⁶¹. Para entender el proceso formativo de los archivos catedralicios es importante distinguir esta doble faceta de la posesión –institucional o privada– de los papeles y libros de música.

Si bien la propiedad intelectual de toda obra compuesta por un maestro de capilla era del propio músico, la propiedad física y material del documento pertenecía, en principio, a la catedral para la que trabajaba. El ejemplo de la disputa entre el Cabildo de la Seo y el convento de carmelitas de Zaragoza en 1653 por los papeles de música de fray Manuel Correa es un buen ejemplo de hasta qué punto los cabildos catedralicios entendían y exigían la propiedad de tales documentos, especialmente si el maestro era de prestigio⁶². Al igual que en las restantes catedrales, cuando el maestro de capilla de la Catedral de México promocionaba a otra institución o fallecía, las obras compuestas durante ese magisterio para la Catedral, junto con los libros y papeles que el maestro había recibido por inventario cuando fue nombrado, deberían pasar teóricamente al Archivo catedralicio. Aunque las ordenanzas de la Catedral no aluden expresamente a este punto, un extenso memorial del chantre fechado en 1768 en respuesta a la negativa de Ignacio de Jerusalem de entregar los papeles de música⁶³ no dejaba lugar a dudas, pues “aunque no expresa ni en su título ni en la erección

⁵⁹ ACCMM, AC-42, fol. 68v, 18-I-1754: “[...] y que ha dicho Pisoni, en consideración a que tiene trompas propias con sus papeles que envió por todo a España y le costaron su dinero, que cuando las necesitase la capilla para sus funciones le hayan de dar 1 peso en cada una [...]”.

⁶⁰ ACCMM, AC-43, fol. 223v, 17-V-1758: “[...] Que todos los músicos estén obligados a llevar sus papeles propios siempre que el festero se lo pida para quedar bien en alguna función, especialmente los que son a solo porque es interés de todos el que la capilla quede bien [...]”. Esta misma dicotomía se establece en la *Tabla de las assistencias*, fols. 56-57.

⁶¹ ACCMM, AC-60, fol. 217v, 19-II-1802.

⁶² Véase Ezquerro Esteban, “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España”, 22-30.

⁶³ Jerusalem se negó a entregar los papeles de música argumentando que él mismo había costado las copias, y que no estaba obligado por erección. Así, en 1756 ante la petición de Jerusalem de que le asignasen copiante y poeta para sus composiciones, el Cabildo apeló a la tradición, respondiendo que a ninguno de sus antecesores se le había dado; véase ACCMM, AC-43, fol. 57r, 23-XII-1756.

materialmente la entrega de los papeles de música se subentiende y mucho más habiendo costado sus copias por lo que no puede alegar ningún derecho”⁶⁴. Tres años después y en relación precisamente con las dificultades que el Cabildo tuvo para hacerse con los borradores de Jerusalem, el Arzobispo Lorenzana mandó que

[...] sean obligados los maestros de capilla a entregarlos formalmente siempre que les sean pedidos y asimismo que cuantas obras compusieren tengan obligación de entregarlas con sus borradores para que en adelante se evite esta cuestión entre la iglesia y los maestros de capilla como ahora acaeció con el difunto Jerusalem por no haberlo cobrado en tiempo⁶⁵.

Sin embargo, en la práctica no todos los maestros de capilla entregaron sus obras a la Catedral de México; las opciones eran muy variadas e iban desde el maestro de capilla que cedía toda su producción a la Catedral hasta el que no dejaba apenas obras. Ente los maestros de capilla que legaron todas sus obras a la Catedral de México figura Francisco López Capillas quien, en su testamento (1654), declaró expresamente que todos “los papeles y libros de la música se entreguen a la parte de la santa yglesia Cathedral”⁶⁶. En enero de 1675, pocos días después de la muerte del maestro, el Cabildo catedralicio encargó al organista Francisco de Orsuchi que “junte y recoja todos los libros y papeles de la canturía que compuso el señor maestro Francisco López Capillas y otros que pararon en su poder y los ponga en una caja y se guarden en esta santa iglesia en su sala capitular”⁶⁷. En el extremo opuesto figura otro prolífico maestro, Manuel de Sumaya, quien apenas dejó obras en la Catedral de México. Siguiendo una práctica muy extendida entre los maestros de capilla ibéricos, según la cual se llevaban consigo sus propias obras y las de otros colegas al trasladarse a un nuevo magisterio⁶⁸,

⁶⁴ ACCMM, AC-49, fols. 148v-150r, 1-X-1768. De la misma forma, en el caso de la Catedral de Santiago de Chile se nombró al nuevo maestro José Antonio González en 1812 a condición de “dejar a favor de la Iglesia y todos y cualesquiera papeles del arte que usare”; véase Claro Valdés, “José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile”, *AnM*, 30 (1975), 131.

⁶⁵ ACCMM, AC-51, fol. 64v-65r, 14-VI-1771.

⁶⁶ Véase Stevenson, “Mexico City Cathedral Music 1600-1675”, *IAMR*, 9/1 (1987), 112, disposición 30.

⁶⁷ ACCMM, Correspondencia, Caja 1, Expediente 8, 29-I-1675.

⁶⁸ Véase, en España, el caso de Tomás Micieces el menor, quien se llevó a la Catedral de Salamanca en 1694 obras compuestas durante su primer magisterio en la Colegiata de Castellar (Jaén), así como las obras heredadas de su padre y, en Hispanoamérica, el caso de José de Campderrós, que se llevó a Santiago de Chile las obras que compuso durante su etapa como maestro de capilla en la Catedral de

Sumaya se marchó a Oaxaca en 1739 portando no sólo parte de la producción compuesta al servicio de la catedral mexicana, sino también obras de su maestro y predecesor en el cargo, Antonio de Salazar, cuya música era tenida en gran estima por Sumaya⁶⁹.

Junto al repertorio propiedad de la Catedral, los músicos solían tener obras de su exclusivo dominio, una situación especialmente evidente en el caso de los ministriles y organistas⁷⁰. A diferencia de los maestros de capilla, los instrumentistas disponían de sus propios libros y no estaban obligados a dejarlos en la catedral, aunque en ocasiones el Cabildo se interesó por su compra con la idea de ir formando un archivo, tal y como lo acredita la compra de libros con repertorio instrumental en 1578, 1635 y 1745⁷¹. La propiedad privada de estas fuentes instrumentales explica el bajo número de manuscritos para ministriles y libros para órgano conservados actualmente en las catedrales⁷². En el caso de los maestros de capilla el panorama era distinto; a su muerte,

Lima; véase Marín López, J., “Música y patronazgo musical en Castellar (Jaén) en tiempos de Tomás Micieces II, 1679-1685”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 187 (2004), 549-95, especialmente 572-82; y Claro Valdés, *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*, 29-38.

⁶⁹ No todas las obras de Sumaya conservadas en la Catedral de Oaxaca están fechadas, pero al menos siete de ellas fueron compuestas en México con seguridad; véase Tello, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*, 87, 89, 90 y 92 (nos. 49.2, 49.4, 49.9, 49.11, 49.13, 49.15, 49.22). La reciente aparición de treinta y nueve composiciones de Sumaya en el Fondo Estrada, muchas de ellas de su etapa mexicana, viene a llenar un importante vacío sobre su actividad en la capital virreinal, aunque no se sabe si Estrada las tomó del Archivo de la Catedral de México o del de Oaxaca; véase Marín López, J., “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (c. 1689-c. 1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México”, en Gembero Ustárroz y Ros-Fábregas (eds.), *Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica*. Para las siete obras de Salazar en Oaxaca, véase Tello, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*, 103-4 (nos. 50.5 a 50.12).

⁷⁰ A través de los testamentos de los ministriles, es posible conocer el repertorio en su poder; véase el caso de José Peralta en la Catedral de Toledo en Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 359-61; y la transcripción del documento en la Tesis original del autor, *La música religiosa española del siglo XVIII a través de la obra de Jaime Casellas*, 1:842-44.

⁷¹ En 1578 el ministril Rodrigo de Saavedra copió un libro de ministriles por orden del Cabildo y en 1635 el Cabildo compró otro volumen similar a Antonio Rodríguez de Mata (APÉNDICE 1, D3 y D19); además el inventario musical de 1589 recoge varios libros para ministriles. Por otro lado, y a petición del infante Baltasar de Salvatierra, el Cabildo pidió en 1745 al rector del Colegio de Infantes que examinase unos libros con música para órgano (APÉNDICE 1, D49).

⁷² Uno de los pocos manuscritos para ministriles del mundo ibérico que se ha conservado procede de la Catedral de Puebla; véase *Census-Catalogue*, PueblaC 19; y Kirk, “Newly-Discovered Works of Philippe Rogier in Spanish and Mexican Instrumental Manuscripts”, en Crawford y Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae*, 47-74. Por sus características externas, el repertorio contenido y la carencia de texto en algunas de las piezas, es probable que el manuscrito BloomL 8, una antología de motetes y composiciones profanas, también estuviese destinado para ministriles; véase su contenido en Borg, *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts*, 1:217-42 y 2:527-647. El Cancionero Musical de Gaspar

sus papeles podían ser legados a la catedral en su totalidad, divididos en lotes y enviados a diferentes instituciones, o vendidos en almoneda pública por sus herederos o albaceas. Los casos de Juan García de Salazar, Carlos Patiño, Francisco Valls o Bruno Chidi dan cuenta del cuidado con el que algunos maestros de capilla dividían su legado en partes y lo destinaban a diferentes fines⁷³. Los legados musicales de otros compositores como Miguel Gómez Camargo en la Catedral de Valladolid⁷⁴, Jaime Casellas en la Catedral de Toledo⁷⁵, Melchor López en la Catedral de Santiago de Compostela⁷⁶ y Rafael Antonio Castellanos en la de Guatemala⁷⁷ muestran el impacto que los legados personales tuvieron en los archivos institucionales, de ahí la necesidad de estudiar los avatares que corrieron los papeles de música que eran propiedad exclusiva de los maestros de capilla catedralicios.

Fernandes contiene once piezas sin texto, de posible origen instrumental; véase Tello (ed.), *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero*, TPM 10, XXII.

⁷³ García de Salazar cedió en 1708 a la Catedral de Zamora todos los villancicos y papeles en latín, a la Catedral del Burgo de Osma envió los motetes a ocho ya copiados en los libros de Zamora y a la Colegiata de Toro el oficio de difuntos, una salve y los motetes a cuatro. A su muerte en 1675 Carlos Patiño donó todos los papeles en latín y romance a la Real Capilla, pero mandó enviar al Archivo de El Escorial una selección de sus obras y ordenó vender en almoneda sus impresos de madrigales. Francisco Valls, por su parte, dividió su legado en dos partes, dejando una a la Catedral de Barcelona y la otra al Monasterio de Montserrat; lo mismo hizo el italiano Bruno Chidi, que dejó los “papeles de música solemne” a la catedral compostelana, dando los demás papeles de “arias y otras tales” a un compatriota activo en Santiago, el tenor Felice Pergamo; véase Luis Iglesias, *En torno al Barroco musical español*, 10; Rodríguez, *Música, poder y devoción*, 1:250-51; Bonastre y Urpí i Cámara, “Valls, Francisco (I)”, *DMEH*, 10:704; Pavia i Simó, *La música en Cataluña en el siglo XVIII*, 20-28; y Alén Garabato, *La capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela*, 65.

⁷⁴ El caso de Miguel Gómez Camargo ha sido estudiado monográficamente por Caballero Fernández-Rufete, *Miguel Gómez Camargo (1618-1690)*. El sucesor de Camargo en Valladolid, José Martínez de Arce, también donó todo su legado a la catedral vallisoletana; véase, del mismo autor, “Martínez de Arce, José”, *DMEH*, 7:723-25.

⁷⁵ En 1763, un año antes de morir, Casellas entregó al cabildo toledano once volúmenes con sus borradores; quizá por ello su testamento no recoge ninguna disposición relativa a los papeles del maestro; véase Martínez Gil, *La capilla de música de la Catedral de Toledo*, 575.

⁷⁶ En Santiago de Compostela se conservan diecisiete volúmenes encuadernados de López que reúnen parte de su ingente producción musical –en total, más de 600 composiciones– ordenada por géneros (vísperas, obras de Semana, responsorios, villancicos para distintas festividades y arias); véase su descripción en López-Calo, *La música en la Catedral de Santiago*, 2:115-251.

⁷⁷ Según su testamento, Rafael Antonio Castellanos, maestro de capilla de la Catedral de Guatemala, dejó en la Catedral no sólo todos los papeles y libros de polifonía recibidos cuando inició su magisterio, sino también otro libro más con sus propias composiciones y “todos los papeles de música que para servicio de esta Santa Iglesia he agenciado y compuesto”, incluidos “cinco misereres de la Europa”; véase Stevenson, “Guatemala Cathedral to 1803”, *IAMR*, 2/2 (1980), 61, nota 144.

Excepto en cuatro casos, todos los maestros de capilla que trabajaron en la Catedral de México murieron desempeñando ese cargo, lo que teóricamente debería haber quedado reflejado en los fondos musicales catedralicios⁷⁸. Sin embargo, no ocurre así: el único maestro de capilla del siglo XVI del que se conservan obras en la catedral es Hernando Franco, y la producción conservada de los cuatro siguientes maestros, activos entre 1586 y 1654, y muertos todos al servicio de la Catedral, apenas supera una decena de obras latinas⁷⁹. Un estudio sobre la historia de los papeles de música de estos maestros con posterioridad a su muerte explica algunas de estas carencias.

Es probable que las obras de los maestros de capilla de la Catedral de México que legaron sus obras al Archivo por disposición testamentaria se perdiesen con el paso del tiempo y la falta de una conciencia histórica, los desastres naturales o los avatares políticos⁸⁰, como ocurrió con el caso de Francisco López Capillas, de quien no se ha conservado en la Catedral ni una sola composición en papeles sueltos, ni en romance ni en latín, pese a la constancia documental de su prolífica actividad compositiva⁸¹. Sin embargo, hubo maestros que no donaron sus obras a la Catedral como Fabián Pérez Ximeno o que sólo dejaron una parte, como Ignacio Jerusalem.

El cotejo de testamento de Pérez Ximeno muestra una faceta crucial para el estudio de la conservación del legado de este maestro: la asignación de la mitad de los papeles de música a su sobrino y discípulo Francisco Vidales⁸². Las razones por las que Pérez Ximeno asignó la mitad de los papeles a su sobrino y no a la Catedral de México (en la que trabajó desde 1622 hasta su muerte en 1654) quizá residan, por un lado, en las

⁷⁸ Los cuatro maestros que no acabaron sus días como maestros de capilla en la Catedral de México fueron: Juan de Victoria (maestro entre 1570 y 1575), que regresó a España; José de Agurto Loaysa (1683-88); que quedó apartado del magisterio cuando fue nombrado Salazar; Manuel de Sumaya (1715-39), que se marchó como cura del Sagrario a Oaxaca; y Antonio Juanas (1791-1816), que regresó, como Victoria, a la Península Ibérica.

⁷⁹ Me refiero a Juan Hernández (maestro entre 1586-ca. 1620), Antonio Rodríguez de Mata (ca. 1620-41), Luis Coronado (1641-48) y Fabián Pérez Ximeno (1648-54).

⁸⁰ Según Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, 27, a mediados del siglo XVII se destruyeron “un buen número de libros viejos conteniendo juegos de música para distintas festividades” que contenían música de “época muy remota”.

⁸¹ Las únicas obras conservadas de López Capillas se copiaron en los libros de polifonía MéxC 5, MéxC 6, MéxC 7, MéxC 10/A y MadBN 2428.

⁸² AGN, Ramo Bienes Nacionales, Volumen 216, Expediente 15, 13-II-1666 (APÉNDICE 1, D29): “Que a Francisco Vidales su sobrino se le den 25 pesos y asimismo la mitad de los papeles de música y un monocordio”.

fuertes desavenencias entre él y el Cabildo desde su llegada y, por otro, en los vínculos familiares y profesionales con Vidales, a quien le serían de gran utilidad los papeles de su tío para el desarrollo su carrera. No se precisa el destino de la otra mitad del legado de Pérez Ximeno pero, como se mostrará más adelante, hay indicios suficientes para creer que también quedó en manos de Vidales.

Vidales se formó con Pérez Ximeno en la Catedral de México, pero la muerte de su tío significó para él la pérdida de sus privilegios económicos, teniendo que compartir su salario como organista ayudante con Juan Coronado, por lo que en 1656 decidió trasladarse a la Catedral de Puebla, llevándose el legado musical de Pérez Ximeno⁸³. Este legado musical incluye tanto las obras compuestas por Pérez Ximeno durante su magisterio mexicano como aquellas de otros autores que estaban en su posesión, incluyendo dos cajas de libros que Sebastián López de Velasco le envió desde Madrid⁸⁴. Puede realizarse una aproximación teórica al legado heredado por Vidales gracias a un interesante inventario musical compilado en la Catedral de Puebla en 1718. Tal y como resume la Tabla 4.1, en este inventario se recoge un importante número de composiciones atribuidas expresamente a Pérez Ximeno, una cifra que seguramente sea mayor, ya que muchos juegos de villancicos se atribuyen genéricamente a “varios autores”, entre los que podría estar representado el músico aragonés.

⁸³ ACCMM, AC-12, fols. 40v-41r, 21-IV-1654.

⁸⁴ Para una hipotética reconstrucción del contenido de esas cajas, véase la Tabla 3.4 del Capítulo III.

Tabla 4.1: Obras de Fabián Pérez Ximeno en el inventario de la Catedral de Puebla de 1718 (ACP, Legajo 130, inventario musical del 20-VI-1718; APÉNDICE 1, D42).

<i>Obras</i>	<i>Descripción en el inventario de 1718</i>	<i>Asientos</i>
1-17	Diecisiete villancicos a San Pedro a una, dos y tres voces	1282-1298
18-72	Cincuenta y cinco villancicos de Navidad	1299-1353
73-83	Once villancicos para varias festividades de Pérez Ximeno y otros	1354-1364
84	Una antífona Salve Regina a ocho voces.	1478
85-86	Dos magnificat, uno a cuatro y otro a once	1396-1397
87-90	Cuatro magnificas, uno a once a tres coros y los otros tres a ocho	1392-1395
91	Un motete a Nuestra Señora Ave Regina Caelorum	1416
92-94	Tres motetes al Buen Ladrón	1421-1423
95	Un motete de difuntos	1424
96	Un responsorio de Navidad	1433
97-99	Tres salmos de Completas	1412-1414
100-101	Dos salmos Credidi propter locutus a ocho y doce voces	1385-1386
102-103	Dos salmos Dixit Dominus a doce voces	1370-1371
104-105	Dos salmos Lauda Jerusalem a diez y doce voces	1388-1389
106-108	Tres salmos Laudate Dominum a ocho, doce y diez voces en cuatro coros	1380-1382
109	Un número no determinado de versículos	1415

La cláusula testamentaria indica que Vidales se llevó la mitad de los papeles, no precisando el paradero de la otra mitad, pero hay indicios para suponer que se apropió del legado completo. En primer lugar, los diversos inventarios del siglo XVIII de la Catedral de México no recogen ni una sola obra de Pérez Ximeno y actualmente sólo conserva dos salmos copiados en un libro de difuntos (MéxC 2)⁸⁵. En segundo lugar, las más de 110 composiciones de Pérez Ximeno registradas en Puebla probablemente representan la producción total en este género durante su magisterio mexicano, en el que apenas estuvo seis años. Por otro lado, es muy posible que los libros empleados por Pérez Ximeno en su carrera de organista se los quedase su sobrino Vidales, que también era organista.

El caso de Ignacio de Jerusalem muestra otro de los posibles destinos del legado personal de un maestro de capilla: la venta a través de sus herederos⁸⁶. A la muerte de

⁸⁵ Véase Catálogo de los libros de polifonía (Volumen II), Nos. 34 y 35.

⁸⁶ En otras ocasiones, la venta de las partituras era tratada directamente con el compositor. Desde la segunda mitad del siglo XVIII se hizo frecuente la práctica de anunciar la venta de partituras de maestros

Jerusalem en 1769, los papeles de propiedad institucional que el italiano compuso para la Catedral se inventariaron y pasaron a formar parte del Archivo, pese a la negativa inicial de Jerusalem de hacer el inventario y entregar esos papeles. Sin embargo, el Cabildo entendía que esos papeles le pertenecían, ya que había gastado más de 2000 pesos en realizar las copias⁸⁷. Se trataba de un amplio repertorio, compuesto por el maestro italiano durante sus casi dos décadas como maestro de capilla, integrado por:

[...] cinco misas, veintiún salmos de vísperas de primera clase, nueve himnos también de vísperas, cuatro salmos también de vísperas de segunda clase, diez juegos de responsorios para Maitines, seis invitorios con seis himnos también para maitines, cuatro lamentaciones, dos misereres y otros versos sueltos de miserere, salmo y motetes de la Ascensión, tres secuencias, seis antífonas, tres juegos del Te Deum Laudamus, la Vigilia de difuntos con su invitatorio, salmo y lección, un responso, diez juegos de versos para los salmos alternando del canto llano para primeras y segundas clases y cuarenta y dos villancicos. Los que no tienen papeles por lo antes escrito son un Miserere, una Salve y treinta y tres villancicos. Todos tienen el principio de sus letras, sus tonos, a cuántas voces está compuesto y los instrumentos con que se acompañan para mayor claridad e inteligencia⁸⁸.

El legado personal del maestro, constituido por una treintena de borradores, quedó en manos de su hijo Pedro José, ministril de la Catedral⁸⁹. Tras la muerte de Pedro José en una refriega al año siguiente, los borradores pasaron a su hermano Salvador, quien se negaba a entregarlos hasta que el Cabildo le diese los 500 pesos que le había ofrecido a su padre. Para mayor seguridad, Salvador encomendó la guarda de

de capilla españoles en la prensa de la época, fundamentalmente en la capital madrileña. Así, Ramón Garay, maestro de capilla de la Catedral de Jaén entre 1786 y 1823, realizó diversos anuncios para la venta de varias obras en el *Diario de Madrid* entre 1793 y 1802. Más extremo fue el caso de Antonio Ripa; de toda la producción de Ripa legada a la Catedral de Sevilla, el cabildo sevillano anunció la venta de unas 344 piezas en el *Diario de Madrid* en 1798; véase Casares Rodicio (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos*, 1:221 y 405.

⁸⁷ Véase ACCMM, Acuerdos de Cabildo, leg. 4, 26-IX-1768.

⁸⁸ ACCMM, Archivo de Música, leg. D, “Inventario de la música compuesta por el señor don Ignacio Jerusalem”, ca. 1769. El listado incluye más de 230 composiciones compuestas durante sus diecinueve años como maestro de capilla, entre ellas más de ochenta villancicos y cantatas.

⁸⁹ ACCMM, AC-50, fols. 113r-v, 16-XII-1769: “[...] asimismo en el inventario se hallaban más de 30 borradores correspondientes a las composiciones que había hecho y estos los tenía el difunto en su poder por parecerle que le correspondían en atención a haber entregado sus copias [...]” (APÉNDICE 1, D70).

los borradores a un noble mecenas de la música, el Conde de Berrio. El Cabildo era perfectamente consciente del valor de este legado y estaba muy interesado en adquirir los borradores autógrafos de Jerusalem a cualquier precio

por no haber pieza chica ni grande compuesta por el referido Jerusalem que no fuese de la admiración aún de los mismos inteligentes y la respetaban hasta por un milagro de la música que brillaba en lo muy patético y armónico de toda su composición⁹⁰.

Además, eran necesarios los borradores originales para realizar nuevas copias de obras incompletas. Tras negociar con el Conde de Berrio una posible rebaja, los borradores fueron finalmente adquiridos por el Cabildo por la suma inicialmente acordada de 500 pesos; esta cantidad era equivalente al salario anual del maestro de capilla de la Catedral y suponía el cuádruple de lo que el Cabildo de la Catedral de Oaxaca pagó años antes por los papeles de Sumaya⁹¹. La maniobra realizada por los cabildos mexicano y oaxaqueño es idéntica a la que realizó por esos mismos años el Cabildo de la Catedral de Málaga con los borradores de Juan Francés de Iribarren, un compositor altamente estimado por el cuerpo capitular. La compra a los herederos por parte de los cabildos permitió incorporar el legado personal de estos maestros al Archivo catedralicio, permitiendo la conservación de los borradores originales, salvados así de peor suerte⁹².

Sería muy útil localizar los testamentos del resto de los maestros de capilla de la Catedral de México para conocer la suerte que corrieron sus libros y papeles. Desconocemos la ventura del legado personal de Antonio Rodríguez de Mata, fallecido

⁹⁰ ACCMM, AC-51, fol. 9v-10r, 21-I-1771 (APÉNDICE 1, D74).

⁹¹ El cabildo oaxaqueño pagó 136 pesos y 6 reales; véase Tello (ed.), *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*, TMPM 7, 15.

⁹² Los casos de Jerusalem y Francés de Iribarren son, en cierta medida, excepcionales, ya que la mayoría de los borradores de los maestros de capilla catedralicios se han perdido precisamente por su carácter privado. Sobre Francés de Iribarren, véase Martín Quiñones, *La música en la Catedral de Málaga*, 1:332-33; y Martín Moreno y otros, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, 1:275-561. En otras ocasiones, los borradores pasaron por legado testamentario a otros centros, como ocurrió con los de José Zameza Eljalde, maestro de capilla de la Colegiata de Antequera, quien legó todos sus borradores al Colegio de la Santa Cruz y a la Catedral de Burgos. Sin embargo, en la catedral burgalesa sólo se conservan dos obras latinas en papeles sueltos; véase Díaz Mohedo, *La capilla de música de la iglesia colegial de Antequera*, 204; y López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, 2:275.

en 1641, pero el hecho de que en 1657 su albacea entregase al Cabildo dos libros de música en nombre del difunto maestro indica el deseo del compositor de legar parte de su producción a la Catedral⁹³. En el caso de Antonio de Salazar, su legado debió ser amplísimo, no sólo por sus veintisiete años de magisterio en México, sino por los ocho anteriores con el mismo cargo en Puebla⁹⁴. Pese a que los últimos descubrimientos han elevado la producción conservada de este autor en la Catedral de México por encima de las setenta piezas, esta cifra es muy inferior a lo que se supone debió componer⁹⁵. Probablemente las disposiciones testamentarias de Tollis de la Roca, maestro interino entre 1780 y 1781 registren, como en el caso de López Capillas, la donación de su legado personal a la Catedral; el hecho de que, a su muerte, las Actas Capitulares –muy detalladas durante este período– no señalen nada en relación al destino de sus obras parece indicar que éstas quedaron en la propia Catedral, un aspecto confirmado por las 150 composiciones aproximadamente que de él se conservan en el Archivo, muchas de ellas con borradores incluidos⁹⁶.

El ejemplo de Antonio Juanas, último maestro de capilla del período colonial, nos permite constatar otro destino de los papeles de música, en este caso en vida del propio autor. Juanas se jubiló en 1815 tras veinticuatro años como maestro de capilla, dejando tras de sí un ingente legado de más de 400 composiciones que donó a la

⁹³ ACCMM, AC-13, fol. 189v, 26-X-1657: “El señor Diego Rodríguez ofrece unos libros de canto. Hizo presentación el señor Diego Rodríguez Osorio de dos libros de canto que ofrece a esta Santa Iglesia en nombre del señor racionero Mata y habiéndolos admitido se entregaron al señor racionero Bartolomé de Quevedo”.

⁹⁴ Desconozco si Salazar, una vez que fue nombrado maestro de capilla en México, requirió al cabildo poblano sus borradores, siguiendo la costumbre de maestros peninsulares como Pedro Furió, maestro en la Capilla Real de Granada, que pidió a la Colegiata de Antequera que le devolviesen sus papeles, o de Francisco Delgado, que requirió al Cabildo de la Colegiata del Salvador de Sevilla sus borradores cuando fue nombrado maestro en Antequera; véase Díaz Mohedo, *La capilla de música de la iglesia colegial de Antequera*, 217; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:383.

⁹⁵ Según un testimonio autobiográfico, Salazar compuso muchas “misas, salmos, responsorios, motetes e himnos sin faltar a las anuales festividades de villancicos en que no bajaban de 70 cada un año”, lo que equivale a casi 1900 obras, sólo considerando la producción en romance; véase ACCMM, Correspondencia, Libro 10, 10-I-1710. Sobre las nuevas obras de Salazar en el Archivo de la Catedral de México, que duplican la producción conocida del autor, véase mi trabajo sobre el Fondo Estrada antes citado. Según comunicación personal de Aurelio Tello (30-VI-2003) un anticuario de Lima tenía en su poder cuatro obras de Salazar y una de Sumaya, al parecer no conocidas.

⁹⁶ La segunda sección del inventario de 1770 presenta un listado con unas cincuenta obras compuestas por Tollis de la Roca entre 1757 y ca. 1770, cuando asumió el magisterio de capilla de forma interina; véase el estudio de este inventario en la tercera sección de este Capítulo. Tanto las obras recogidas en ese inventario como las que compuso durante la siguiente década hasta su muerte (1781) se conservan actualmente en el Archivo, lo que apunta a la Catedral como destino final del legado de Tollis de la Roca.

Catedral de México⁹⁷. Sin embargo, sabemos que una parte importante de los papeles de Juanas fueron a parar a la Catedral de Valladolid (hoy Morelia), en virtud del acuerdo suscrito entre el músico español y el cabildo michoacano *ca.* 1796, y según el cual el maestro de capilla de la Catedral de México se comprometía a enviar a la catedral michoacana copias de la música que fuese componiendo cada año⁹⁸. Este pacto explica por qué Juanas, quien nunca trabajó fuera de la ciudad de México, sea el compositor mejor representado en la Catedral de Valladolid, por encima incluso de los maestros locales, con más de cien composiciones⁹⁹. Este contrato puede explicar además la presencia en Valladolid de obras de algunos de sus antecesores en el magisterio mexicano, como Jerusalem, y las de otros compositores foráneos que formaban parte del repertorio de la metrópoli mexicana como Baldassare Galuppi, Antonio Bencini y Domenico Terradellas entre otros, representados en el Archivo de Valladolid con las mismas obras que en la Catedral de México¹⁰⁰.

Los casos de Pérez Ximeno, López Capillas, Jerusalem y Juanas ejemplifican cuatro posibles destinos del legado personal de un músico catedralicio, mostrando, al mismo tiempo, algunas de las variables a las que puede estar sujeta la formación de un archivo catedralicio. A la luz de un estudio de la propiedad de los papeles de los

⁹⁷ Con motivo de su jubilación, Juanas actualizó el inventario musical de 1793, añadiendo todas las obras compuestas durante su magisterio mexicano; véase APÉNDICE 1, D91, que recoge al final el documento por medio del cual Juanas hace entrega del Archivo en febrero de 1815 a Mateo Manterola, el nuevo maestro de capilla regente. Véase además, ACCMM, AC-67, fol. 274v, 27-I-1815, donde se decretó que “el maestro de capilla entregue el Archivo de Música al padre Gómez quien se encargue de llevar el compás y en su ausencia don Mateo Materola”; la renuncia de Vicente Gómez por incompabilidad con la chantría días después (fol. 279v, 9-II-1815) hizo que el nombramiento definitivo recayese sobre Manterola (fol. 280r-v, 11-II-1815).

⁹⁸ Bernal Jiménez, “La música en Valladolid de Michoacán [II]”, *Nuestra Música*, 7/25 (1952), 12; véase también Mazín Gómez y otros, *Archivo capitular de Administración Diocesana Valladolid-Morelia*, 2:53, acuerdo 2199. En 1797, Juanas se encontraba en Valladolid supuestamente curándose de una enfermedad; es posible que este viaje por enfermedad en realidad encubriese la formalización del contrato con la catedral michoacana; ACCMM, AC-59, fol. 79v-80r, 21-II-1797.

⁹⁹ Véase Banegas Galván: “Ynventario General de las obras de música que tiene el Archivo de esta Santa Iglesia [Catedral de Valladolid]” (inédito, Catedral de Valladolid, hoy Morelia, 1902). Agradezco a Ricardo Miranda su generosidad al facilitarme una copia de este documento. Una lista de los compositores representados en este inventario aparece en Bernal Jiménez, “La música en Valladolid de Michoacán [II]”, 12.

¹⁰⁰ La obra concordante de Galuppi es un Credo (MEX-Mc, leg. Dc1, MEX-MOc, carpeta 23), la de Bencini su misa a cinco voces (MEX-Mc, legs. Dd15, Dd31 y II, MEX-MOc, carpeta 12) y la de Terradellas otra misa a cinco (MEX-Mc, leg. Dc8, MEX-MOc, carpeta 61). Sobre las vías de llegada de este repertorio italiano a la Catedral de México, véase la sección 4.2.3 del Capítulo III.

músicos pueden aclararse algunos interrogantes antes sin respuesta en relación a las causas y los lugares de conservación de algunas obras en determinados archivos.

2. Vías de formación del Archivo de Música

La fundación de la Catedral de México obligó a dotarla de un patrimonio propio, desde los ornamentos e incensarios hasta los libros del coro, de tal manera que cualquier fórmula para la adquisición de libros de música era válida para el Cabildo. Por lo general, los inventarios no especifican la procedencia y el origen de los libros, pero las catedrales disponían de una serie de mecanismos bien establecidos para la adquisición de libros, incluidos los musicales: préstamo, donación, compra y producción propia. A lo largo de esta sección, expondré hasta qué punto estos mecanismos fueron empleados en la Catedral de México¹⁰¹.

2.1. Préstamo interinstitucional

El préstamo de libros y papeles para realizar copias e incrementar así los fondos de un archivo o biblioteca –tanto personal como institucional– ha sido una práctica frecuente. En el caso de las catedrales americanas que fueron instituidas en el siglo XVI, esta práctica revistió una gran importancia, ya que el préstamo, acompañado de la posterior copia manuscrita, se convirtió en un medio rápido y eficaz para hacerse con el repertorio musical necesario para el adorno del culto divino.

La posición de México como centro dependiente de Sevilla pero, al mismo tiempo, como capital religiosa del virreinato hizo que, desde el punto de vista del repertorio, su Catedral funcionase como importante centro receptor y a la vez distribuidor. Las dinámicas de préstamo e intercambio presentan a México desde esa doble perspectiva, pues por un lado aparece como institución receptora de volúmenes procedentes de España y, por otro, como entidad prestamista de sus propios libros, haciendo del préstamo tanto una forma de ampliar el repertorio como de perderlo.

Resulta complicado documentar estas prácticas, ya que las Actas Capitulares cuando aluden a la copia de libros de música no precisan cuál es su procedencia. Sin

¹⁰¹ Estas vías han sido establecidas por algunos estudiosos del libro y las bibliotecas; véase, por ejemplo, Álvarez Márquez, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla*, 127-63; y Dadson, “Las bibliotecas particulares en el Siglo de Oro: sus fuentes, su formación y su función”, *Libros, lectores y lecturas*, 11-48.

embargo, la documentación de casos aislados nos permite constatar la existencia de este *modus operandi*. Ya en la primera reunión del Cabildo de la Catedral de México el 1 de marzo de 1536, las Actas Capitulares registran la petición realizada por el Cabildo a la Catedral de Sevilla para que remitiese algunos libros de canto que sirvieran como modelo para copiar los que se habrían de usar en la catedral mexicana¹⁰². Poco después, como ya vimos en el Capítulo II, se hizo traer expresamente a México a un copista sevillano, Juan AVECILLA, quien en la década de 1540 copió en México varios libros traídos por él mismo y que se tomaron prestados de la catedral hispalense¹⁰³.

Como entidad prestamista, la Catedral de México dejó libros de música a varios conventos y colegios de la ciudad. Así, en 1643 el cabildo mexicano notificó al librero Ribera y al maestro de capilla Luis Coronado que, bajo pena de 50 pesos, no prestasen los libros de música a conventos ni a particulares¹⁰⁴. En 1696, el Cabildo recordó, en relación a los libros, “no salgan sin licencia del Cabildo y con conocimiento para que se vuelvan”¹⁰⁵; la sanción de esta práctica muestra su vigencia, y es posible relacionarla con la actividad docente de los propios maestros de capilla en otras instituciones fuera de la Catedral¹⁰⁶. Ello explica por qué algunos manuscritos de origen conventual como el Códice del Convento del Carmen (MéxCAR), el Códice Valdés procedente de un monasterio de Toluca (MéXVAL) y los manuscritos del Convento de la Encarnación actualmente conservados en Chicago (ChiN) incluyen un alto número de concordancias con los libros de polifonía de la Catedral de México, confirmando la importancia de esta institución como centro proveedor de música para los conventos¹⁰⁷.

En el siglo XVIII el préstamo interinstitucional seguía siendo una costumbre, a pesar de las determinaciones capitulares. En 1751 el sochantre Vicente Santos fue

¹⁰² ACCMM, AC-1, fol. 3r, 1-III-1536.

¹⁰³ ACCMM, AC-1, fol. 31v, 3-VII-1540, fol. 60r, 19-II-1544. Véase también la sección 2 del Capítulo III.

¹⁰⁴ ACCMM, AC-10, fol. 255v, 7-VIII-1643.

¹⁰⁵ ACCMM, AC-24, fol. 174r, 10-VII-1696.

¹⁰⁶ Casi todos los maestros de capilla de la Catedral de México de los siglos XVII y XVIII solían dar clases de música en conventos, colegios y parroquias, una actividad documentada de modo fehaciente en el caso de Antonio Rodríguez de Mata, Fabián Pérez Ximeno, Francisco López Capillas, Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya e Ignacio de Jerusalem.

¹⁰⁷ Véase el listado de libros de polifonía consultados en el Volumen II, Apéndice V.

acusado por el Cabildo de prestar varios libros a la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe, una institución que se acababa de crear. En este caso, Santos no tenía ninguna vinculación con la Colegiata, y el préstamo obedeció, como ya ocurrió en los años 30 y 40 del siglo XVI, a la necesidad de dotarse de obras en poco tiempo para poder desarrollar los oficios¹⁰⁸. En 1758 el librero Pedro José Vergara fue despedido del cargo “pues hasta había empeñado los libretes del coro y los hierros del facistol y que éstos aún no han aparecido”¹⁰⁹. Años después, Blas José Vela, quien hacía las veces de archivero por el abandono de Jerusalem, informaba al Cabildo que los papeles “los que deberían ser muchos apenas se hallan muy pocos y éstos solicitados con mucho trabajo por el suplicante valiéndose para ello de los órdenes que le da el señor chantre y que con todo no se han recogido ni la mitad de los muchos que debe haber”¹¹⁰.

La Catedral también prestó libros a otras instituciones novohispanas; así, en un inventario de la Catedral de Valladolid de 1632, se citan, además de varios libros de Morales y Guerrero, “cuatro cartapacios de miserere de Franco”¹¹¹, y otras obras de este compositor se encuentran en la Catedral de Puebla, donde nunca trabajó. Es probable que muchas de estas obras llegasen desde México como préstamos interbibliotecarios y que nunca se devolviesen. La localización de una misa de Antonio de Salazar copiada en 1735 en el Colegio de Santa Rosa de Valladolid indica que no sólo se prestaron libros, sino también papeles de música¹¹².

2.2. Donación o regalo

El regalo de volúmenes musicales ha sido una de las principales formas de ejercer el mecenazgo musical por parte de las autoridades, y es, al mismo tiempo, un

¹⁰⁸ ACCMM, AC-40, fol. 243v, 21-V-1751 (APÉNDICE 1, D51). Sobre esta institución, véase Guerberof Hahn, “Música del archivo de la basílica Santa María de Guadalupe de México dedicada a la Virgen de Guadalupe”, *Ha*, 120-121 (1999), 80-90.

¹⁰⁹ ACCMM, AC-43, fol. 199v, 4-III-1758.

¹¹⁰ ACCMM, AC-47, fols. 67v-68r, 4-I-1765. Véase también AC-43, fol. 223v, 17-V-1758, en el que se acuerda que, para evitar una dispersión aún mayor del Archivo, para las funciones de afuera el administrador de la capilla pida al maestro o al archivero los papeles necesarios para las funciones dando una nota por escrito, con el compromiso de devolverlos esa misma tarde o, como mucho, al día siguiente.

¹¹¹ Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 136, nota 128.

¹¹² Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid*, 42.

aspecto de especial importancia para la formación de las colecciones reales¹¹³; sin embargo, el impacto de esta práctica en la formación de los archivos catedralicios no se ha subrayado suficientemente hasta el momento. La mayor parte de los clérigos y canónigos poseían libros de música, que en sus testamentos legaban a familiares, sobrinos u otros descendientes, quienes solían dividirlos en lotes y venderlos en almoneda pública para costear la fundación de un aniversario u obra pía¹¹⁴. Si el clérigo no llegaba a testar, lo más frecuente es que sus bienes pasasen automáticamente a la Iglesia; otras veces, algunos canónigos bibliófilos donaban todos sus bienes, libros incluidos, a la Iglesia, como ocurrió con la biblioteca del chantre Luis de Torres, ampliada por sus sobrinos Cayetano Antonio y Luis Antonio, que fue donada a la Catedral de México en 1788, y que se convirtió en una de las bibliotecas más ricas de Nueva España¹¹⁵. Además de subvencionando la copia o la impresión de libros de música, las autoridades eclesiásticas (obispos, chantres y maestrescuelas fundamentalmente) ejercieron una importante labor de patrocinio a través de las donaciones de libros, una práctica bastante frecuente en la época, y que para muchos pudo formar parte del plan pastoral de sus respectivas diócesis.

Por los casos documentados en España, sabemos que las donaciones del personal eclesiástico revisten un considerable interés por sus propios contenidos, ya que ponían a

¹¹³ Véase Knighton, “Los libros de música de Felipe II: la formación de una colección real”, 53.

¹¹⁴ Los inventarios *post-mortem* del personal religioso suelen arrojar información de interés musical. Así, el de José Ignacio Camacho, sochantre de la Catedral de Caracas (1750), incluye varios cuadernos de canto llano con Santos Nuevos, “oficios pasados” y “notas de misas de Requiem”; curiosamente, también tenía en su poder un manual mexicano. El inventario *post-mortem* de Félix de Acuña, deán de la Catedral de Caracas, fechado en 1725, aparecen varios breviarios, semaneros, un “oficio párvulo de Nuestra Señora”, un “libro de preparación de misa” y “una regla de Coro de Sevilla”; véase Leal, *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial*, 1:304-7, 2:189-91. El testamento de Tomás de la Plaza, Deán de la Catedral de Puebla (1587), incluía “un monocordio y una vihuela labrada buenas puestas castellanas en sus caxas”; véase Arenas Prósperi, “Comentarios al testamento del deán don Tomás de la Plaza”, en Galí Boadella (ed.), *La Catedral de Puebla en el arte y en la historia*, 272. Véase además Dadson, “Libros e instrumentos de música en inventarios post-mortem del Siglo de Oro: el caso de don Juan de Borja (1607)”, *Pliegos de Bibliofilia*, 14 (2001), 3-18; y Ros-Fábregas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I-III)”, inventarios 42 y 49.

¹¹⁵ La biblioteca, llamada Turriana en honor a los donantes, quedó ubicada en un edificio anexo a la Catedral. Desconozco si la biblioteca de los Torres incluía fondos musicales, algo que no sería sorprendente dado que un inventario de 1842 recoge 12.295 volúmenes, que posteriormente fueron expropiados por el gobierno y depositados en la biblioteca nacional que por entonces se creaba, hoy BN de la UNAM. La Turriana fue la primera biblioteca pública de México; véase Iguíniz, “La Biblioteca Turriana de la Catedral de México”, *Disquisiciones bibliográficas*, 262-68. Otros volúmenes procedentes de la biblioteca de la Catedral se conservan en la BNAH; véase Martínez, *Catálogo de la Biblioteca de la Catedral de la ciudad de México*. Otra donación de libros a la Catedral la realizó Pedro de Ponte en 1814; véase la transcripción del listado en ACCMM, AC-67, fols. 249v-250r, 16-XI-1814.

disposición de la capilla un repertorio generalmente extranjero al que los músicos peninsulares no tenían un acceso fácil. Entre los ejemplos conocidos, resultan paradigmáticos –además de sorprendentes por su cantidad y variedad– los casos de Burgos, Zamora, Orense y Badajoz. El caso más temprano es el del arcedián de la Catedral de Burgos, que donó a la capilla en 1541 tres libros impresos en Italia, “el uno de las veinte misas y otro de las catorce misas y el otro de las diez misas”¹¹⁶. Los legados de Zamora y Orense aparecen incorporados en los respectivos inventarios catedralicios. El protagonista del caso zamorano fue el canónigo Bernardo García, quien donó a la Catedral varios impresos editados en la década de 1540-50 de Lasso, Josquin, Phinot, Obrecht, Gombert, Colin y Lusitano, todos reseñados en el inventario musical de 1582¹¹⁷. Aún resulta más extraña la donación que el cardenal Juan Febos realizó a la Catedral de Orense en 1589, y en la que aparecen varias colecciones de madrigales de una decena de autores extranjeros junto a las colecciones de Mateo Flecha y Jerónimo de Soto¹¹⁸. Por su parte, el obispo de Badajoz Andrés Fernández de Córdoba regaló en 1609 a la catedral pacense varios impresos de Palestrina, Baltasar Donato, Luca Marenzio y Giovanni Maria Nanino. Probablemente estos clérigos adquirieron estos libros durante sus viajes a Roma y a otras ciudades italianas¹¹⁹. En otros casos, las donaciones revestían un carácter más nacional, como ocurre con la efectuada por el capellán Bartolomé Blasco al Colegio del Patriarca de Valencia, que incluía fundamentalmente a autores españoles¹²⁰.

Al igual que sus camaradas peninsulares, los obispos activos en el Nuevo Mundo realizaron importantes donaciones musicales. Así, el obispo de Guatemala Bartolomé

¹¹⁶ López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, 3:78, acuerdo 347.

¹¹⁷ Bécares Botas, “Los libros de la Catedral de Zamora en el siglo XVI”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos 'Florián de Ocampo'* (1994), 250-52.

¹¹⁸ Duro Peña, *La música en la Catedral de Orense*, 106-7. Entre otros compositores, estaban representados Verdelot, Willaert, Cesare Todino, Philippe de Monte, Giaches de Wert, Bernardino Lupachino, Jean Gero, Alessandro Striggio, Giulio Fiesco, Jacquet Berchem y Cipriano de Rore.

¹¹⁹ Solís Rodríguez, “El archivo musical de la Catedral de Badajoz. Una aportación documental”, en Persia (coord.), *El Patrimonio Musical de Extremadura*, 24-26. Otro ejemplo más es el del obispo de Calahorra, Juan Bernal Díaz de Luco, quien trajo varios libros de música de Italia y los regaló a la catedral riojana; véase Knighton, “La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI”, en Bombi, Carreras y Marín, M. A. (eds.), *Música y cultura urbana*, 345.

¹²⁰ Climent, “La música en Valencia durante el siglo XVII”, *AnM*, 21 (1966), 228-29.

González Soltero donó a la catedral guatemalteca un libro de música “forrago en negro” en 1645¹²¹ y el deán de la Catedral de Puebla Juan Pérez hizo copiar en Madrid un libro de polifonía que regaló a capilla en 1751, y que todavía se conserva (PueblaC 7). La práctica de las donaciones se mantuvo a lo largo del siglo XIX, pues en 1833 otro canónigo de Puebla, el tesorero Pedro Piñeiro Osorio, donó veintiocho cuadernillos con varios responsorios a dos coros y orquesta de Antonio Ripa¹²².

En el caso concreto de la Catedral de México, las donaciones de carácter musical incluyeron libros de música, facistoles para su colocación e instrumentos musicales para su interpretación. A los atriles donados por el cantor Serbán Ribero, el maestrescuela Francisco Rodríguez Navarrijo o el arzobispo de Manila Manuel Antonio Rojo¹²³ y al bajón donado por el arcedeán en 1797¹²⁴ deben añadirse los diez libros de motetes regalados por “su señoría”, tal y como recoge el inventario de 1589, un repertorio que en buena lógica sería extranjero¹²⁵. Otro Arzobispo, Francisco Antonio de Lorenzana, regaló al Cabildo un ejemplar de *Missa Gothica seu mozarabica* (Puebla, 1770), un volumen que había impreso bajo sus propias expensas y que pretendía rescatar la liturgia mozárabe de Toledo¹²⁶.

Esta generosidad no era exclusiva de los arzobispos; en las siguientes centurias he documentado diferentes donaciones de maestrescuelas y de chantres. En 1667 el maestrescuela Simón Beltrán Esteban de Alzate costeó la copia de un cantoral a la Asunción de la Virgen y, más de un siglo después (1783) el chantre Luis de Torres hizo

¹²¹ Snow, *A New-World Collection*, 16.

¹²² Stanford, *Catálogo de los acervos*, 349 (MEX-Pc, leg. 128).

¹²³ Según Toussaint, *La Catedral de México*, 187, el inventario del tesoro catedralicio de 1632 incluye un atril donado por Serbán Ribero. En 1756, el maestrescuela de la Catedral Francisco Rodríguez Navarrijo donó otro atril para el coro, pues el que había “le parecía no correspondiente al esplendor, lustre y la grandeza de esta Santa Iglesia”; ACCMM, AC-42, fol. 264v, 27-IV-1756. Años más tarde, el arzobispo de Manila Manuel Antonio Rojo del Río donó por vía testamentaria otro facistol a la Catedral de México, pero el barco fue apresado; el facistol pudo salvarse y volvió a remitirse a México en 1764; véase AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 187, Expediente 24; Caja 188, Expediente 11, 20-VII-1764; y Toussaint, *La Catedral de México*, 306-8.

¹²⁴ ACCMM, AC-59, fol. 122r, 18-VIII-1797.

¹²⁵ APÉNDICE 1, D7, asientos [23-32]. La alusión a “su señoría” podría referirse al arzobispo; los tres arzobispos anteriores de 1589 fueron Juan de Zumárraga (1527-48), Alonso de Montúfar (1551-72) y Pedro de Moya Contreras (1573-91).

¹²⁶ ACCMM, AC-50, fol. 191v-192v, 29-V-1770 (APÉNDICE 1, D72); véase Saldívar y Silva, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 1:111-12.

lo propio con otro libro monódico dedicado a Santa Rosa de Lima. El maestrescuela Cayetano Antonio de Torres regaló al Cabildo en 1774 cuatro ejemplares de un manual con los oficios propios del Arzobispado de México impresos en España con su dinero¹²⁷ y otro maestrescuela apellidado Campos donó en 1798 un “breviario muy hermoso en folio magno para que sirva en todos los maitines cantados y en las vísperas de los días de primera clase”¹²⁸.

Los obsequios de otras autoridades incluyeron obras polifónicas como las que regalaron el canónigo Agustín Quintela Serrano (un ‘Te ergo quaesumus’) y Félix Venancio Malo (el responsorio ‘Transite ad me’ y una misa de Cayetano Echevarría). Por su parte, el fiscal de la Real Audiencia Antonio Rivadeneira Barrientos regaló a Antonio Portillo un ‘Miserere’ de Francisco Corselli que había adquirido en la Península Ibérica y que en 1780 fue comprado por el Cabildo de la Catedral¹²⁹.

Una de las donaciones musicales más importantes de una autoridad eclesiástica mexicana en el siglo XVIII fue realizada por Manuel Barrientos, antecesor en la chantría de Luis de Torres. Gracias a una de las secciones del inventario de 1770¹³⁰, sabemos que este chantre costó la copia de dos cantorales, encargada a fray Martín de Cruzalaegui, un fraile franciscano español afincado en México desde 1770 que ejerció como organista del Colegio de San Fernando de México¹³¹ y la adquisición de varias

¹²⁷ ACCMM, AC-52, fol. 176v, 8-VII-1774: “Después el señor maestrescuela expresó que había mandado imprimir en España un manual de todos los oficios propios de los Santos y reliquias que se rezaban en esta Santa Iglesia y Arzobispado con todos los salmos, antífonas y demás correspondiente a cada oficio, de suerte que con él no se necesita del breviario más que para las lecciones de escritura ocurrente, pues hasta las misas particulares se hallan con sus oficios y también la de la Sangre Preciosísima de Cristo nuestro señor con su oficio [...]”.

¹²⁸ ACCMM, AC-59, fol. 199r, 28-IV-1798.

¹²⁹ Los cantorales sufragados por Esteban de Alzate y Torres todavía se conservan (MEX-Tmv, antifonario VIII, y MEX-Mc, antifonario 5-1-4, respectivamente). Las donaciones de Quintela y Rivadeneira Barrientos aparecen en el inventario de ca. 1781 (APÉNDICE 1, D83) asiento [75] y [112]; las de Malo aparece en el inventario de 1793 (APÉNDICE 1, D91), asiento [466] y ACCMM, AC-56, fol. 50v, 1-VIII-1786. Es probable que el miserere de Corselli fuese comprado por el Cabildo a la muerte de Portillo en una hipotética venta en almoneda de sus bienes. El Arzobispo de Guatemala también regaló por esas mismas fechas otro miserere de Corselli, véase Stevenson, “Guatemala Cathedral to 1803”, 60-61.

¹³⁰ ACCMM, Archivo de Música, leg. D (APÉNDICE 1, D73). Véase un estudio de todo el documento en la sección 3.3. de este Capítulo.

¹³¹ Por un error, este autor cuenta con dos entradas distintas relativas a su actividad en España y México respectivamente; véase Bagüés Erriondo, “Cruzalaegui, Martín de”, *DMEH*, 4:206; y Stanford, “Cruzalaegui, [Cruzaley, Cruzealaegui, Crucelagui], Martín Francisco de”, *DMEH*, 4:223.

obras de compositores regios madrileños, en concreto, de dos misas y un juego de vísperas de Francisco Corselli [2, 4, 5-9], una misa de Antonio Rodríguez de Hita [3] y un villancico de José Picañol [13]. A este repertorio se añaden varias obras compuestas expresamente a instancias de Barrientos por Cruzalaegui; en el inventario se citan una misa [1], un Te Deum [10] y dos villancicos [11-12] y es muy posible que otras obras de este autor conservadas en el Archivo y fechadas el año siguiente (1775) fueran también costeadas por Barrientos¹³².

Al margen de las autoridades religiosas, el otro grupo de donantes era el constituido por los propios músicos, que frecuentemente regalaban libros u obras a la catedral en agradecimiento por alguna merced, una práctica que, como tantas otras, también se dio en catedrales españolas. Así, Juan García de Salazar, maestro de capilla en Zamora, remitió a la Catedral de Burgos un lote de ocho obras “por haber tenido su alimento y su doctrina en esta santa iglesia” mientras que Juan Ruiz de Robledo, siendo canónigo en la Colegiata de Berlanga (Soria), envió a la Catedral de Valladolid en 1638 ocho cuadernillos con “Misas, Psalmos, magnificas, motetes y otras cosas tocantes al culto divino”, con un total de sesenta y seis composiciones en agradecimiento por los beneficios recibidos durante su etapa vallisoletana¹³³. Entre los músicos que regalaron obras a la Catedral de México figuran varios maestros de capilla, entre ellos Francisco López Capillas, quien durante los primeros años de su magisterio donó al Cabildo dos libros, uno en 1654 de contenidos no especificados y otro en 1659 con misas y magnificats del propio López Capillas¹³⁴. Otros miembros de la capilla que regalaron partituras a la Catedral fueron Simón Frías, que regaló cuatro misales impresos por

¹³² La donación de Barrientos aparece confirmada en un acuerdo capitular de 1773: “Después el señor chantre expresó que regalaba [...] dos libros que estaban a la vista de canto llano, uno de vísperas y otro de misa con inserción de la de San Felipe Neri todo ciertamente muy bien escrito y encuadernado a la perfección y juntamente aquella misma de canto de órgano que se escribió en la solemnidad de la Asunción de la Virgen de la insigne composición del muy reverendo padre fray Martín Cruzalegui religioso de este Convento de San Fernando venido de España ahora tres años [...]” (ACMM, AC-52, fol. 89v, 19-XI-1773. El Archivo conserva la misa (leg. Dd20), el himno (leg. Cc15) y uno de los villancicos, el terceto ‘Niño Dios’ (leg. Ba8). Las obras de Cruzalaegui fechadas en 1775 incluyen catorce piezas más para los maitines y las vísperas de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo (legs. Cc13-15 y Dd15-18).

¹³³ López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, 5:358, acuerdo 4136; y Inglés, “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, 75-77. El título de la colección de Ruiz de Robledo guarda un curioso paralelismo con el impreso de Sebastián López de Velasco (Madrid, 1628; L2822), lo que sugiere su posible destino a la imprenta.

¹³⁴ ACCMM, AC-12, fol. 26v, 10-III-1654; y AC-13, fols. 316r-v, 18-VIII-1659 (APÉNDICE 1, D27).

Plantin en 1672; Gabriel de Aguilar, quien donó la copia de una misa de Giovanni Battista Bassani; Juan Baptista del Águila, que regaló una misa del Españolito; y el organista José Cataño, quien obsequió al Cabildo con una misa de Cayetano Pagueras, un catalán afincado en Cuba¹³⁵. El violinista Manuel Delgado regaló una misa a San Pedro, varios versos instrumentales y otras composiciones entre 1799 y 1802¹³⁶. También dentro de las donaciones entrarían los legados testamentarios de aquellos maestros de capilla que donaron sus obras a la catedral, y que han sido tratados en la primera sección de este Capítulo. La siguiente tabla resume las donaciones de libros y papeles de música documentados en la Catedral de México (véase Tabla 4.2).

¹³⁵ Sobre la donación de Frías, véase ACCMM, Inventarios, leg. 2, exp. 7, fol. 6v, 11-I-1678. Sobre las donaciones de Aguilar, Águila y Cataño, véanse las propias obras (MEX-Mc, legs. Cc20, Dc9 y VII respectivamente). Desconozco si el llamado ‘Cancionero Musical de Gaspar Fernandes [CMGF]’ fue donado o vendido a la Catedral de Oaxaca por Gabriel Ruiz de Morga, un músico de la Catedral de Puebla que se llevó consigo el manuscrito a Oaxaca a mediados del siglo XVII; véase Tello (ed.), *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero*, TPM 10, XXIII.

¹³⁶ ACCMM, AC-59, fol. 309v, 21-VI-1799; AC-60, fol. 19r, 27-II-1800; y fol. 217v, 19-II-1802.

Tabla 4.2: Donaciones de libros y papeles de música realizadas a la Catedral de México (ACMM, AC, y MEX-Mc).

<i>Donante (cargo)</i>	<i>Fecha</i>	<i>Donación</i>
¿Arzobispo de México?	antes 1589	10 libretes impresos de motetes de autores varios (¿extranjeros?)
Juan Pérez de La Serna (arzobispo)	ca. 1620	Diego Bruceña, Libro con misas, magnificats y motetes (Salamanca, 1620) ¹³⁷
Francisco López Capillas (músico)	1654 1659	Libro de música manuscrito, probablemente con obras propias Libro de música manuscrito con misas y magnificats compuestas por él mismo
Simón Beltrán Esteban Alzate (maestrescuela)	1667	Cantoral manuscrito para la Asunción de la Virgen
Simón Frías (cantor)	Antes 1678	Cuatro misales impresos (Amberes, 1672)
Gabriel de Aguilar (músico)	1760-70	Misa de difuntos de Giovanni Battista Bassani
Francisco Antonio de Lorenzana (arzobispo)	1770	Cantoral impreso <i>Missa Gothica seu mozarabica</i> (Puebla, 1770)
Agustín Quintela Serrano (canónigo)	ca. 1770	Verso ‘Te ergo quaesumus’
Manuel Barrientos (chantre)	1773-74	Dos cantorales manuscritos, uno para vísperas y otra para la misa Dos misas y un juego de vísperas de Francisco Corselli, una misa de Antonio Rodríguez de Hita, un villancico de José Picañol, una misa, un Te Deum y dos villancicos de fray Martín Cruzalaegui
Cayetano Antonio de Torres (maestrescuela)	1774	Manual impreso con oficios propios de Santos
Luis de Torres (chantre)	1783	Cantoral manuscrito para Santa Rosa de Lima
Juan Baptista del Águila (organista)	antes 1785	Misa manuscrita del Españolito [Francisco J. García Fajer]
Félix Venancio Malo (chantre)	ca. 1785	Responsorio ‘Transite ad me’
Campos (maestrescuela)	1786	Misa para la Asunción compuesta por Cayetano Echevarría
Manuel Delgado (músico)	1798	Breviario
	1799	Misa para San Pedro compuesta por él mismo
	1800	“Competente número de versos” compuesta por él mismo
	1802	“Composiciones de música” compuestas por él mismo
José Cataño (organista)	1817	Misa de Cayetano Pagueras

2.3. Compra a particulares, tiendas e instituciones

La compra fue, tras la producción propia, el canal a través del cual llegó un mayor número de libros y papeles de música a la Catedral de México, especialmente durante los siglos XVI y XVII. La compra de libros de música podía efectuarse a particulares (a veces, a los propios compositores y a copistas a su servicio), a imprentas o tiendas de libros e incluso a instituciones, tal y como se documentó en el Capítulo

¹³⁷ Sobre la llegada de este impreso a la Catedral de México, véase la sección 3.1.1. del Capítulo III.

anterior. Las primeras referencias a la compra de libros de polifonía por parte del maestro de capilla datan de 1557, cuando el entonces maestro Lázaro del Álamo, fue recompensado con 20 pesos de minas por la compra de ciertos libros para la Catedral, aunque se desconoce dónde y a quién se compraron¹³⁸. Al año siguiente se compraron varios libros de polifonía a Juan de Carabantes, un músico que posteriormente pasó por las catedrales de Guatemala y Puebla. Muy probablemente los libros comprados a Carabantes eran volúmenes impresos, ya que tenían un título específico que lamentablemente es omitido¹³⁹.

Durante esta primera centuria, la compra de misales, breviarios y otros libros litúrgicos impresos de origen sevillano obedeció, al igual que el préstamo, a la necesidad de dotar rápidamente a la Catedral de todo lo necesario para el servicio del coro y, tras el Concilio de Trento, por la obligación de ajustarse en todo lo referente al culto a las pautas marcadas por las reformas tridentinas. En 1589 se compraron cuatro misales; un inventario de finales de ese año recoge éstas y otras adquisiciones¹⁴⁰. Las noticias sobre la compra de libros son abundantes desde el último tercio del siglo XVI, documentándose adquisiciones en 1597, 1605 y 1632, si bien no es posible conocer la identidad del vendedor¹⁴¹. Ya en el siglo XVIII, y como se ha apuntado antes, se compraron borradores de Jerusalem a través de su hijo en 1770, y en 1785 el Cabildo compró a través del tenor de la catedral Francisco Álvarez algunas obras del organista de la Catedral Juan Baptista del Águila, entre ellas una misa de difuntos, con ocasión

¹³⁸ ACCMM, AC-1, fols. 129v-130r, 25-VI-1557: “Tratando sobre la solemnidad de la fiesta del Santísimo Sacramento y de cómo el maestro de capilla Lázaro del Álamo lo ha hecho tan bien con su trabajo, la mayor parte del Cabildo votó que le diesen 20 pesos de minas porque compró ciertos libros para la iglesia y atento a su buena diligencia así acordaron y mandaron que se le den los dichos pesos”. El inventario musical de la Catedral de México de 1589 (APÉNDICE 1, D7), asiento [175] recoge una misa de Carabantes, que probablemente llegó al Archivo con la visita de este músico a la Catedral en 1557.

¹³⁹ ACCMM, AC-1, fol. 170v, 26-VIII-1558 (APÉNDICE 1, D2). Sobre la estancia de Carabantes en Guatemala, véase Stevenson, “Guatemala Cathedral to 1803”, 31-32; y Snow, *A New-World Collection*, 9, 98 y 229-40, donde transcribe la única obra conocida de Carabantes, una Pasión según San Mateo.

¹⁴⁰ Para más detalles, véase el análisis del inventario de los misales de 1589 (sección 3.1), así como la sección dedicada a la circulación de libros monódicos y litúrgicos en el Capítulo III.

¹⁴¹ En 1597 se mandaron comprar ocho libros (cuatro misales y cuatro graduales), en 1605 otros dos (con epístolas y evangelarios) y en 1632 tres misales más; véase ACCMM, AC-4, fol. 189v, 7-XI-1597; fol. 300r, 1-III-1605; y Ministros, Libro 2, 4-VIII-1632.

del fallecimiento de Águila un año antes¹⁴². Un caso curioso es del ‘Miserere mei’ de Corselli que fue comprado en 1780 por el Cabildo entre los bienes del músico Antonio Segura Portillo, probablemente subastados en almoneda pública; esta obra había sido regalada al músico por Antonio Rivadeneira Barrientos, fiscal de la Real Audiencia, quien la había traído de España¹⁴³.

Un número importante de compras de libros y papeles de música se trataron directamente en la Península Ibérica con los propios autores, con copistas profesionales o empleando al agente que la Catedral tenía en la corte. Entre otros, se compraron partituras a Juan de Ledesma, músico de la Real Capilla de Madrid que tenía un acceso fácil al repertorio de los maestros regios, y a Matías Montañana, bajonero de la Catedral de Cádiz, que envió obras propias y del maestro gaditano Francisco Delgado¹⁴⁴. A través del agente en la corte Miranda se compraron en Madrid dos cajones con libretos para el canto de las epístolas y los evangelios en 1759¹⁴⁵.

La compra a libreros fue otra opción habitualmente empleada para adquirir tratados teóricos, instrumentos musicales, libros de canto llano, libros impresos de polifonía y papeles de música, comisionando para ello a algún miembro de la capilla, al propio maestro o al chantre. Diferentes trabajos han mostrado, a través del estudio de los inventarios de tiendas de libros, la importancia de la venta de libros e instrumentos musicales en estos establecimientos, una actividad que, en el caso español, tuvo importantes consecuencias para la diseminación del libro de música impreso. Hasta el momento, no se ha localizado en México ninguna tienda de los siglos XVI y XVII con una cantidad de libros musicales comparable a la de Piero Giuliano di Morosi en

¹⁴² Para el caso de Jerusalem, véase la sección anterior. Sobre Águila, véase ACCMM, Edictos, Caja 6, Expediente 11, 1784. La misa de Requiem de Águila se conserva en MEX-Mc, leg. Dc7. Otro ejemplo de adquisición de música a través de un miembro de la capilla que hace las veces de intermediario fue el de Juan Gabriel Liendo, quien compró obras de José Antonio Caro para la Catedral de Caracas; véase Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 85.

¹⁴³ ACCMM, AC-54, fol. 243v-244r, 8-VIII-1780: “Se hizo presente al Venerable Cabildo la compra del Miserere en pasta de Corselli que el señor chantre propuso en uno de los antecedentes cabildos se vendía en 30 pesos de los bienes del Portillo, el que había regalado el señor Rivadeneira, quien lo trajo de España, sobre lo que se mandó que se traiga para verlo”. Para otros ejemplos de compra de papeles de música por parte de cabildos, véase Stevenson, “Music in the San Juan, Puerto Rico, Cathedral to 1900”, *IAMR*, 1/1 (1978), 92.

¹⁴⁴ Los casos de Ledesma y Montañana, quienes remitieron obras a México desde Madrid y Cádiz respectivamente, fueron tratados en detalle en la sección 4.2 del Capítulo III.

¹⁴⁵ ACCMM, AC-45, fol. 22r-23r, 7-IV-1761.

Florenia y las de Joan Guardiola y Joan Lauriet en Barcelona; ello no implica que el mercado de libros impresos de música en Hispanoamérica fuese menor, sino que la visión que tenemos de este aspecto es muy parcial¹⁴⁶. En el contexto hispanoamericano de finales del siglo XVI, México era un núcleo musical de primera importancia. Como centro de la vida política, religiosa y cultural del virreinato, México contó tempranamente con universidad, imprenta y un elevado número de colegios e instituciones religiosas, así como funcionarios, nobles y clérigos que fomentaban el consumo de libros de música en unas dimensiones similares o incluso mayores que las existentes en muchas ciudades de la Península Ibérica. Aunque es poco probable que algún librero se dedicase exclusivamente al comercio de libros de música, es razonablemente posible que alguno de los más de cincuenta librerías activos en México durante el siglo XVI importase, de forma más o menos constante, libros de esta temática¹⁴⁷.

La primera compra de un libro de música a un librero en la Catedral de México data de 1577, cuando el Cabildo compró a Pedro de Ocharte, librero e impresor francés afincado en México, un antifonario. José Toribio Medina identificó este volumen con el *Antifonario Dominical* que se comenzó a imprimir, sin licencia, en 1572, por lo que su distribución no se realizó hasta años más tarde¹⁴⁸. También a través de un librero de la ciudad, Juan de Treviño, se compró en 1580 el primer libro de misas de Guerrero, a petición de Hernando Franco¹⁴⁹. Casi un siglo después, en 1671, el deán de México

¹⁴⁶ El caso italiano ha sido estudiado por Carter, “Music-selling in late sixteenth-century Florence: the bookshop of Piero di Giuliano Morosi”, *Music & Letters*, 70 (1989), 483-504. Las librerías de Guardiola y Lauriet, dadas a conocer por Madurell Marimón, “Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (siglos XIV-XVI)”, *AnM*, 23 (1968), 211-12 y 214-16, contenían raros impresos polifónicos. Para una identificación de su contenido, véase Ros-Fábregas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I-III)”, inventarios 47 y 66, respectivamente; y Knighton, “Petrucci’s books in early sixteenth-century Spain”, en Cattin y Vecchia (eds.), *Venezia 1501*, 623-42.

¹⁴⁷ El listado de los librerías activos en México aparece en Fernández del Castillo, *Libros y librerías en el siglo XVI*, 554-55.

¹⁴⁸ Véase ACCMM, AC-3, fol. 26v, 12-II-1577: “Libranza a Pedro Ocharte impresor de 40 pesos. [...] Todos juntos de un acuerdo y conformidad mandaron se diese libranza de 40 pesos de tepuzque a Pedro Ocharte impresor de libros por un antifonario para esta Santa Iglesia a cuenta de la fábrica y así lo mandaron”. Véase también Toribio Medina, *La imprenta en México (1539-1821)*, 1:357-59.

¹⁴⁹ Véase Marín López, J., “«Por ser como es tan excelente música»: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México”, en Carreras y Marín, M. A. (eds.), *Concierto barroco*, 225. El documento de Franco menciona a un tal “Tufino” pero creo que puede tratarse de una mala transcripción fonética de “Treviño”, importante librero activo en México en la década de 1580. Parece que los libros impresos de música vocal de autores sevillanos –en especial de Guerrero– también gozaron de cierta

acordó con el librero de la Catedral, el sochantre Bartolomé de Quevedo, la compra de un libro de canto llano “por no tenerle uno compuesto por el maestro de capilla de la santa iglesia de Toledo Alonso Lobo de Borja”¹⁵⁰.

Los inventarios de librerías mexicanas conocidos son, por el momento, escasos, pero de un gran valor para conocer la historia cultural de México. Casi todos ellos fueron presentados ante funcionarios del Santo Oficio quienes, de forma inesperada, realizaban inspecciones a bibliotecas y librerías buscando volúmenes prohibidos. Entre los personajes del libro que fueron víctimas de los procesos inquisitoriales estuvo el mencionado Ocharte, a quien embargaron todos sus libros y papeles en 1572, llegando incluso a ser torturado¹⁵¹. Otro de los libreros procesados fue Diego Navarro Maldonado en 1585, quien recibió cuarenta cajas de libros enviadas por Benito Boyer, librero e impresor de Medina del Campo (España), en las que aparecían casi 200 de una versión de la Biblia –la de Vatablo– no autorizada; el inventario de las cajas remitido por Boyer desde España recoge varios misales, salterios y libros litúrgicos, así como diez “artes de canto llano” anónimos¹⁵². En los inventarios de librerías del siglo XVII, las referencias a estas “artes de música” o “artes de canto llano” se multiplican; Paula Benavides, la viuda del impresor Bernardo Calderón, tenía a la venta en 1655 el *Arte de canto llano* de Francisco Montanos¹⁵³, así como diversas ediciones del Concilio de Trento y la Biblia, breviarios, misales, manuales de coro, oficios de Semana Santa, ceremoniales y

demanda entre los libreros activos en Filipinas, pues aparecen en el inventario de Pedro de Zúñiga, mercader de Manila; véase Irving, “En los confines de la tierra: influencia ibérica e intercambio musical entre Japón y Filipinas en los siglos XVI y XVII”, en Carreras y Marín, M. A. (eds.), *Concierto barroco*, 180.

¹⁵⁰ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 184, Expediente 28, 20-XI-1671.

¹⁵¹ Los procesos inquisitoriales contra libreros solían generar extensos expedientes, como éste de Ocharte, que incluye un total de 63 documentos; para su transcripción, véase Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, 85-141.

¹⁵² Fernández del Castillo, *Libros y libreros en el siglo XVI*, 263-81. Los fondos bibliográficos de Boyer han sido estudiados por Bécarea Botas y Luis Iglesias, *La librería de Benito Boyer*.

¹⁵³ El de Montanos fue uno de los tratados musicales más famosos en España y América, como así lo acreditan las casi treinta reediciones corregidas y aumentadas que vieron la luz; véase Llorens Cisteró, “Montanos, Francisco de”, *DMEH*, 7:704-6; y Luis Iglesias, “La policoralidad en Alonso de Tejada”, 333-35. Otros tratados musicales del siglo XVI con un título similar son los de: Juan Francisco Cervera, *Arte y summa de canto llano* (Valencia: Patricio Mey, 1595); Juan Martínez, *Arte de canto llano* (Sevilla: Juan Gutiérrez, 1560); y Gonzalo Martínez de Bizcargui, *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano* (Burgos: Fadrique Alemán, 1509).

procesionarios salidos de las más prestigiosas imprentas europeas¹⁵⁴. En ese mismo inventario, así como en otro inventario posterior de esta tienda datado en 1660, aparece el último de los impresos mexicanos de canto llano, el *Liber in quo quatuor passionis Christi Domini* de Juan Navarro *Gaditanus* (México, 1604; N284)¹⁵⁵, un libro que estaba a la venta en ese año de 1660 en otras dos tiendas de libros, la que regentaban Agustín de Santisteban y Francisco Lupercio y la del impresor Juan de Rivera¹⁵⁶; entre los más de 1200 libros contenidos en la tienda de Rivera había además libros explicativos sobre los salmos (como el de Juan de Soto, Alcalá, 1612; y el *Liber Psalmorum*, Amberes, 1574), el magnificat (Jaime Rebullosa, Madrid, 1603), las letanías (Amberes, 1615), los himnos (Pedro de Abrego, Cádiz, 1615) y tratados del oficio divino (Juan de Bustamante, Madrid, 1649).

También podemos hacernos una idea de los libros de música conocidos en la ciudad de México gracias a los inventarios de bibliotecas particulares, exponentes en cierta medida del mercado de libros disponibles, además de ejemplo de los intereses y preferencias de sus dueños¹⁵⁷. Así, la biblioteca personal de Simón García Aracil, un vecino de clase media de la ciudad de México en 1620, muestra su gusto por la literatura en romance y por la música, ya que incluía cuatro libros de vihuela compuestos por Luis Milán, Luis de Narváez, Enríquez de Valderrábano y Miguel de Fuenllana¹⁵⁸. Tanto la biblioteca de la monja Sor Juana Inés de la Cruz como la del

¹⁵⁴ O’Gorman, “Bibliotecas y librerías coloniales, 1585-1694”, 732-51, asiento [103]. Otro ejemplar del libro de Montanos, en una edición madrileña de 1643, iba incluido en el quinto cajón que se remitió desde la ciudad de Jaén a la de México a nombre de Juan de Oviedo en 1660; véase O’Gorman, “Bibliotecas y librerías coloniales, 1585-1694”, 806, asiento 403.

¹⁵⁵ A los ocho ejemplares inventariados en RISM, A/I/3, 4, debe añadirse un ejemplar desconocido, conservado en México D.F., Biblioteca “Miguel Lerdo de Tejada”, Fondo Reservado, Clave 4325, Ubicación 2. Por otro lado, Santos, “Archivos. IX. México”. *DMEH*, 1:599, menciona la existencia de otro ejemplar en la Catedral de Santiago de Compostela. Sin embargo, no aparece en López-Calo, *La música en la Catedral de Santiago*, ni fue localizada por el archivero durante mi visita a aquel archivo en julio de 2001.

¹⁵⁶ Véase O’Gorman, “Bibliotecas y librerías coloniales, 1585-1694”, 748, asiento 960, 816, asiento 365, 846, asiento 656, 876, asiento 322.

¹⁵⁷ Algunos inventarios de librerías mexicanas de los siglos XVI y XVII aparecen en Fernández del Castillo, *Libros y librerías en el siglo XVI* y O’Gorman, “Bibliotecas y librerías coloniales, 1585-1694”, 661-1006; éste último publica 26 listas de libros presentadas al Tribunal del Santo Oficio por particulares y librerías. Otras noticias sobre libros en la ciudad de México durante el siglo XVII aparecen en Leonard, *La época barroca en el México Colonial*, especialmente 110-49 y 229-50.

¹⁵⁸ Véase O’Gorman, “Bibliotecas y librerías coloniales, 1585-1694”, 703-4, asientos 24 a 27; y Leonard, “One man’s Library, Mexico City, 1620”, *Estudios Hispánicos*, 327-34. También se conocieron en Nueva

arquitecto Melchor Pérez de Soto incluían el célebre *Melopeo* (1613) de Pietro Cerone, uno de los tratados más difundidos en la América española¹⁵⁹. La biblioteca particular de José Ignacio Bartolache incluía, en 1790, además de unos quince tratados de música de variada procedencia, impresos originales de Arcangelo Corelli y Pietro Locatelli, métodos de solfeo “por dos célebres maestros de capilla”, Niccolò Piccini y Leonardo Leo, así como un tratado de danza de Jean Philippe Rameau¹⁶⁰.

Durante el siglo XVIII, el número de bibliotecas se incrementó notablemente en la capital virreinal. Desde principios del siglo XVIII se registran en la Catedral algunas compras de libros musicales para la enseñanza de los infantes, probablemente a librerías, pero no se ha podido documentar de modo fehaciente su procedencia. Un acuerdo capitular de 1759 indica que el violinista italiano José Pisoni tenía una tienda de partituras e instrumentos musicales en la ciudad. Pisoni fue recompensado en 1754 por llevar papeles de música e instrumentos propios a las funciones de la Catedral. Poco después, el propio Pisoni vendía un cajón de partituras y otro de instrumentos de procedencia europea a Marcos Ibarguen, maestro de capilla de la Catedral de Durango. La tienda de Pisoni pudo jugar un papel muy importante en la distribución de repertorio e instrumentos europeos en Nueva España¹⁶¹.

España los libros de vihuela de Diego de Pisador y Esteban Daza, las obras para órgano de Antonio de Cabezón, Francisco Correa de Araujo y las antologías de Santiago de Murcia (guitarra) y José Herrando (violín); véase Guzmán Bravo, “La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España”, en Estrada (ed.), *La música en México. 1. Historia. 2. Período virreinal (1530-1810)*, 108-9, 115, 119; en el mismo volumen, Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”, 42-43; y Lemmon, “Towards an Inventory of Music Theory Books in Colonial Mexico”, *AnM*, 33-35 (1978-80), 131-39.

¹⁵⁹ Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, 582-608; y Leonard, *La época barroca en el México Colonial*, 131-49; la biblioteca de Pérez de Soto, intervenida por el Santo Oficio por sospechas judaizantes, contenía la nada despreciable cantidad de 1163 volúmenes, siendo una de las bibliotecas particulares más ricas de todo México.

¹⁶⁰ El listado de Bartolache incluye no sólo a teóricos españoles (Pietro Cerone, Pablo Nasarre, Tomás de Iriarte, Pedro Villasagra, Francisco Montanos, Francisco Marcos Navas y Pedro de Ulloa), sino también europeos y americanos, como la *Cartilla música* (1763) del músico peruano José Onofre de la Cadena, recientemente editada por Estenssoro Fuchs; véase, de este autor, “Cadena y Herrera, José Onofre Antonio de la”, *DMEH*, 2:858-59. Por otras fuentes, sabemos que también se conocieron en Nueva España los tratados de Gioseffo Zarlino, Juan Bermudo, Martín Tapia, Francisco Salinas, Tomás de Santa María, Francisco Tovar, Andrés Lorente, Juan del Vado, José de Torres, Antonio Martín y Coll, Antonio Soler, Pablo Minguet Oriol, Antonio Eximeno y Francisco Antonio Gutiérrez; véase Lemmon, “Towards an Inventory of Music Theory Books in Colonial Mexico”, 131-39.

¹⁶¹ Véase ACCMM, AC-42, fol. 68v, 18-I-1754, AC-44, fol. 22r, 4-V-1759; y Davies, *The Italianized Frontier*, 1:153-54.

No se ha localizado ningún inventario de bienes de la tienda de Pisoni. Sin embargo, el inventario de la tienda de libros de José Fernández de Jaúregui fechado en 1801, da buena cuenta de los materiales musicales que cualquier músico de la Catedral podía adquirir en la ciudad de México a finales del siglo XVIII¹⁶². El documento recoge un fondo disponible de 140 instrumentos y más de 1000 obras impresas y manuscritas, tanto vocales como instrumentales, de más de sesenta compositores diferentes, casi todos del Clasicismo centroeuropeo, aunque también había una sección “antigua” con repertorio barroco italiano y una selección de compositores activos en la propia Catedral de México como Jerusalem y Aldana. Uno de los compositores mejor representados en el listado es Franz Joseph Haydn, de quien se vendían sinfonías, cuartetos de cuerda, obras vocales y piezas para tecla. Con este panorama, es probable que el origen de parte de la amplia producción de Haydn conservada en la Catedral de México –entre otras obras, dieciocho sinfonías– haya que buscarlo en librerías similares a la de Fernández de Jaúregui¹⁶³.

Por último, es necesario señalar que algunos músicos de la capilla de la Catedral de México también se dedicaron a la venta de libros, sin consentimiento del Cabildo. Así, el maestro de capilla Antonio Rodríguez de Mata fue recompensado por un libro de música enviado a la Catedral de Valladolid en 1629¹⁶⁴. Parece que este libro no era propiedad de la Catedral de México, sino que se trataba de un volumen costeado por Rodríguez de Mata y enviado a la catedral michoacana, probablemente previa petición. Tres años después, en 1632, la Catedral de México adquirió, a través de Rodríguez de

¹⁶² Koegel, “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España”, *Ha*, 116-117 (1997), 24-26; y Miranda, “Reflexiones sobre el Clasicismo en México (1770-1840)”, *Ha*, 116-117 (1997), 49-50.

¹⁶³ La mayor parte de las sinfonías de Haydn se localizan en MEX-Mc, leg. F, y sus obras vocales en el leg. Cd12. Sobre la recepción de Haydn en España e Hispanoamérica, véase Stevenson, “Contactos de Haydn con el mundo ibérico”, *RMCh*, 157 (1982), 3-39; Merino, “Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: *Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz*, y Dos Fuentes en Chile”, *RMCh*, 135-136 (1976), 5-21; Jones, “Sinfonías austríacas en el Palacio Real de Madrid”, en Boyd y Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, 145-65; y Díez Martínez, “*Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz* de Franz Joseph Haydn: un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza”, *RMS*, 26/2 (2003), 491-512. Sobre su influencia en Chile, véase Marchant, “El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, c. 1790. Un manuscrito musical chileno”, *RMCh*, 192 (1999), 27-46. Específicamente sobre la presencia e influencia de Haydn en México, véase Saldívar y Silva, *Historia de la música mexicana*, 208; Nichols, *Francisco Delgado and Classicism in Mexican Music*, 46-94; y Miranda, “Haydn en Morelia: José Mariano Elizaga”, *RMCh*, 190 (1998), 55-63.

¹⁶⁴ Mazín Gómez y otros, *Archivo capitular de Administración Diocesana*, 1:171, acuerdo 1107.

Mata, los motetes de Francisco Guerrero impresos en 1570; estos cinco libretes pasaron en fecha desconocida a la Catedral de Puebla, donde ya se encontraban a principios del siglo XVIII. Es probable que los libretes fuesen vendidos por algún músico –quizá el propio maestro– a la catedral poblana, donde actualmente se conservan¹⁶⁵. Durante el siglo XVIII, las ventas continuaron. En 1749 el canónigo Ceballos informó al Cabildo de que alguien había vendido a la Catedral de Guadalajara uno de los mejores libros de música del Archivo, y que era necesario tomar providencia correspondiente¹⁶⁶. Poco tiempo después, el Cabildo volvió a denunciar que algunos músicos de la capilla como Vicente Santos, Domingo Alasio y Gabriel de Aguilar estaban vendiendo libros y papeles de música del Archivo con el consiguiente perjuicio para la Iglesia¹⁶⁷. Este tipo de denuncias por parte del Cabildo muestra los múltiples avatares por los que ha pasado el Archivo de Música de la Catedral de México a lo largo de su historia, y nos ayuda a entender algunas de las causas de la pérdida de sus fondos.

La siguiente Tabla sintetiza las compras documentadas de libros y papeles de música costeadas por la fábrica de la Catedral; es muy probable que otros libros de música hayan sido comprados, pero este hecho no ha podido documentarse, por lo que no son recogidos en la Tabla. Además de las compras mencionadas anteriormente, en esta Tabla también se han incluido otras adquisiciones realizadas en Europa, y que serán estudiadas en detalle en el siguiente Capítulo. Su introducción ahora tiene por objeto enfatizar la importancia de esta vía para la formación del Archivo musical de la Catedral de México (véase Tabla 4.3).

¹⁶⁵ Sabemos que los libretes fueron adquiridos por la Catedral de México gracias a una inscripción; véase Marín López, J., “*«Por ser como es tan excelente música»*”, 221-22. Véase además el inventario poblano de febrero de 1718 (APÉNDICE 1, D41), asientos [43-47], y de 1734 (APÉNDICE 1, D47), asientos [43-47] y [103-107].

¹⁶⁶ ACCMM, AC-39, fol. 461r, 4-VII-1749: “Después el señor Ceballos dio cuenta que le habían denunciado que uno de los principales de los libros de coro de esta Santa Iglesia se había vendido en la de Guadalajara por lo que pedía que sobre el asunto se tomase la debida providencia que habiéndose oído y expresádose el desbarato que ningún cuidado habían con dicho libro siendo una cosa tan estimable y que habrá costado mucho dinero se resolvió que el señor chantre que como a tal toca haga formal inventario de todos los libros del coro, de lo que resultaría la falta que hubiese de ellos y de lo que se dé cuenta para que en su vista tomar la providencia que corresponde”.

¹⁶⁷ ACCMM, AC-40, fol. 243v, 21-V-1751 (APÉNDICE 1, D51).

Tabla 4.3: Libros y papeles de música comprados por la Catedral de México (ACMM, AC y Correspondencia).

<i>Vendedor (cargo)</i>	<i>Fecha</i>	<i>Mediador (cargo)</i>	<i>Venta</i>
Desconocido (¿con obras del propio Álamo?)	1557	Lázaro del Álamo (maestro de capilla de México)	“Ciertos libros [de música]”
Juan de Carabantes (cantor llegado a México)	1558	Ninguno	“Unos libros de canto de órgano (¿impresos?)”
Pedro de Ocharte (impresor de México)	1577	Melchor de la Cadena (canónigo)	Antifonario (¿ <i>Antifonario Dominical</i> , México, 1572?)
Tufino [¿Juan de Treviño?] (librero de México)	1580	Hernando Franco (maestro de capilla de México)	<i>Liber Primus Missarum</i> (París, 1566) de Francisco Guerrero
Francisco Guerrero (maestro de la Catedral de Sevilla)	1585	Ninguno	Libro de música (¿ <i>Liber Vesperarum</i> , Roma, 1584?)
Desconocido	1589	Melchor de la Cadena (canónigo)	Cuatro misales
Desconocido	1597	Juan Hernández (maestro de capilla de México)	Juan Navarro, <i>Psalmi, hymni ac magnificat</i> (Roma, 1590)
Desconocido	1597	Antonio de Paz (mayordomo)	Cuatro misales y cuatro graduales
Desconocido	1605	Desconocido	Dos libros impresos de epístolas y evangelarios
Desconocido	1614	Juan Hernández (maestro de capilla)	<i>Motecta</i> (Venecia, 1597) de Francisco Guerrero
Bernardo Clavijo del Castillo (organista de la Real Capilla de Madrid)	1621	Juan Hernández (maestro de capilla)	Libro de magnificats (¿Aguilera de Heredia, <i>Canticum Beatissimae</i> , Zaragoza, 1618?)
Desconocido	1632	Antonio Rodríguez de Mata (maestro de capilla)	<i>Moteta</i> de Francisco Guerrero (Venecia, 1570)
Desconocido	1632	¿Benito de Ayala? (contador)	Tres misales de la impresión plantiniana de Amberes
Sebastián López de Velasco (maestro de las Descalzas Reales de Madrid)	1634	Ninguno	<i>Libro de missas, motetes, salmos</i> (Madrid, 1628)
Desconocido	1671	Bartolomé de Quevedo (sochantre)	Cantoral monódico
Desconocido	1721	Erisacoechea (canónigo)	Cantoral para uso de los infantes
Desconocido	1745	Baltasar de Salvatierra (infante)	Libros para órgano
Desconocido	ca. 1750	Manuel Acevedo (maestro de infantes)	Diversas composiciones de maestros de las Capillas Reales, probablemente remitidas desde Madrid
Domingo Dutra (músico de la Catedral de México)	ca. 1760	Ninguno	Diversas composiciones remitidas desde Roma por Gaetano Carpani
Matías Montañana (bajón de la Catedral de Cádiz)	ca. 1760-80	Juan Castañeto (amigo de Montañana)	Un número indeterminado de obras de Francisco Delgado y de piezas instrumentales del propio Montañana
Desconocido	1759	José Miranda (agente de la Catedral en Madrid).	Varios libretes (dos cajones) para cantar epístolas y evangelios
Conde de Berrio (noble mexicano)	1771	Ignacio de la Rocha (chantre)	Borradores de Ignacio Jerusalem

Juan de Ledesma (viola de la Real Capilla de Madrid)	1773	Ninguno	Varias composiciones de Francisco Corselli, Antonio Rodríguez de Hita y otros compositores regios madrileños
Antonio Segura Portillo (antiguo músico de la Catedral de México)	1780	Leonardo Terraya (chantre)	Miserere de Francisco Corselli (traído de España por Antonio Rivadeneira Barrientos, fiscal de la Real Audiencia, y regalado al músico Portillo)
Francisco Álvarez (músico de la Catedral de México)	1785	Ninguno	Misa de difuntos de Juan Baptista del Águila

2.4. Producción propia: los artesanos del libro

A pesar de la radical transformación en el consumo musical que trajo el libro impreso, la producción de manuscritos musicales siguió siendo el principal medio para satisfacer las necesidades musicales del culto divino, pese a su mayor costo. Los verdaderos protagonistas de estos volúmenes, copiados entre los siglos XVI y XIX, fueron una larga serie de artesanos del libro manuscrito, desde el pergamintero hasta el encuadernador, pasando por el iluminador y el copista. Las referencias a las actividades de estos artesanos durante los siglos virreinales son numerosísimas, pero, analizándolas en su conjunto, es posible esbozar un panorama con los principales momentos de la producción de libros de música –tanto de canto llano como de polifonía– en la Catedral de México¹⁶⁸.

Es necesario aclarar que la Catedral de México, al igual que otras catedrales peninsulares, no disponía de un copista destinado específicamente a la copia de música, sino que se contrataba eventualmente a los artesanos del libro de la ciudad para la realización de trabajos concretos bajo las órdenes del chantre, el sochantre o el maestro de capilla. Como ha mostrado Álvarez Márquez, los archivos de protocolos suelen contener los contratos en los que se pactaban las condiciones del trabajo a realizar, incluyendo el número de volúmenes, páginas y calidades materiales, así como el repertorio a copiar y el plazo de entrega¹⁶⁹; por ello, la información aquí presentada –

¹⁶⁸ Un excelente estudio sobre la producción libraria y sus artesanos aplicado a la Sevilla del siglo XVI es el trabajo de Álvarez Márquez, *El libro manuscrito en Sevilla*, a completar con la reciente aportación de Ruiz Jiménez, *La librería de canto de órgano*.

¹⁶⁹ Álvarez Márquez, *El libro manuscrito en Sevilla*, 129-247, transcribe diversos contratos localizados en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

procedente en su mayor parte del Archivo catedralicio– debe completarse con la localización de los propios contratos en el Archivo de Notarías del Distrito Federal.

2.4.1. Libros de canto llano

Los primeros libros de música copiados para la Catedral de México fueron de canto llano. En 1540, Juan de AVECILLA, un copista traído a tal efecto desde la Catedral de Sevilla, inició la colección de cantorales para el oficio y la misa de la catedral mexicana. En ese año AVECILLA pactó con el Cabildo las condiciones de copia de un libro de salmos con letra gótica y cuadernillos de ocho hojas con un costo de 4 ducados de Castilla por cuadernillo y en 1544 se le encargaron otros volúmenes, entre ellos un dominical, ofertorio y un Kyrial¹⁷⁰.

La actividad de los copistas se incrementó notablemente en la segunda mitad del siglo XVI, cuando la necesidad de acomodar los libros corales existentes al “nuevo rezado” impulsó tanto la producción de nuevos libros manuscritos como el *correctum et emendatum* de los ya existentes. La Arquidiócesis de México adoptó la liturgia tridentina en 1585, y desde ese mismo momento se inició un gran programa de producción de libros corales ricamente ornamentados, en un proyecto de copia que recuerda, salvando las distancias, el que Felipe II emprendió en El Escorial, y que se repitió en todas las catedrales españolas e hispanoamericanas en esa misma época¹⁷¹. En la Catedral de México este proceso de copia puede dividirse en tres fases, y cada una le corresponde un copista distinto: Melchor de Riquelme, Francisco de Villadiego y Lorenzo Rubio.

Al igual que se hizo en las décadas de 1530 y 1540, cuando se necesitaron libros de canto para la Catedral en la década de 1590, se contactó con un copista de la Catedral de Sevilla, Melchor de Riquelme. Sin embargo, en esta ocasión el copista no se trasladó a México, sino que realizó el trabajo en Sevilla. Riquelme copió veintiséis volúmenes

¹⁷⁰ ACCMM, AC-1, fol. 31v, 3-VII-1540 (APÉNDICE 1, D1); y AC-1, fol. 60r, 19-II-1544.

¹⁷¹ Los cambios que obligó a introducir el “nuevo rezado” en los libros corales de las diócesis españolas merecen un estudio acorde con la importancia del fenómeno. Entre otros, han tratado el tema Goñi Gaztambide, “La adopción de la Liturgia Tridentina y los Libros de Coro en la Diócesis de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, 14 (1946), 565-71; y, más modernamente, por Álvarez Márquez, *El libro manuscrito en Sevilla (siglo XVI)*, 57-64. Para el proyecto de El Escorial, que incluyó la copia de 214 volúmenes entre 1577-89, véase Rubio, *Las melodías gregorianas de los “libros corales”*, 21; y Noone, *Music and Musicians in the Escorial*, 83-85.

para la catedral mexicana, cuya iluminación corrió a cargo de Diego de Zamora en 1595¹⁷². Pese al trabajo de Riquelme, la Catedral de México seguía necesitando libros de canto, y el Cabildo acordó, dos años después, “que con más comodidad y menos costa y con más puntualidad que se pedirían hacer en España se harían aquí”¹⁷³.

Las Actas Capitulares presentan un extracto de las condiciones del trabajo a realizar pactadas con el copista Francisco de Villadiego, “persona en este arte la más perita que se sabe en este reino”. Tras presentar algunas muestras de letras iluminadas se acordó pagarle 11 pesos de oro común por cada cuaderno de pergamino de ocho fojas con capitales iluminadas en cada verso en lo que toca “a la canturía”, y 20 pesos por cada cuaderno con las mismas características “en lo que toca a lectura y salmodia”, incluyendo la encuadernación. Finalmente, se acordó priorizar el trabajo según las necesidades litúrgicas:

[...] con advertencia de que empiece los dichos libros por el antifonario vespertino y los maitines de la Resurrección y el Triduo de la Semana Santa de que hay tanta necesidad que no hay en esta santa iglesia por donde cantarlos y tras esto por el oficio de los difuntos de que también la hay notable, procurando que éste sea curioso [...] ¹⁷⁴.

Junto a Villadiego, otros artesanos del libro aparecen mencionados asiduamente durante las primeras dos décadas del siglo XVII. El copista Lorenzo Rubio, admitido como contralto en 1595, realizó sus primeros trabajos en 1598; el responsable de realizar las miniaturas de los libros copiados por Rubio fue Lucas García y su encuadernador Mendoza. Tanto las Actas Capitulares como las cuentas de fábrica de esta época recogen numerosos pagos por diferentes conceptos a estos artesanos, cuyo trabajo era supervisado en la parte financiera por el mayordomo de la fábrica Antonio de Paz y en la parte técnico-musical por Juan Hernández, no sólo por su cargo de maestro de capilla, sino también por su pertenencia al Cabildo en condición de canónigo y secretario capitular.

¹⁷² Álvarez Márquez, *El libro manuscrito en Sevilla*, 94-95 y 199-202.

¹⁷³ ACCMM, AC-4, fols. 183v-184r, 12-IX-1597.

¹⁷⁴ ACCMM, AC-4, fol. 188r, 14-X-1597.

Un acuerdo capitular de 1609 resume los trabajos realizados hasta esa fecha con el único propósito de adecuar los libros de coro conforme al breviario y al misal de Trento, y cuyo costo ascendía a 14000 pesos hasta ese momento¹⁷⁵. Los trabajos afectaron a los libros de canto llano y polifonía con la música del oficio (antifonario) y la misa (graduales), y pueden resumirse en los siguientes puntos: 1) copia en Sevilla por encargo de libros del gradual dominical según el misal de Trento con los cantos para la misa tal y como se interpretan en Sevilla¹⁷⁶; 2) corrección en México de doce libros del gradual santoral con los cantos para la misa copiados en Sevilla a mediados del siglo XVI y ahora “remendados”¹⁷⁷; 3) copia en México del antifonario dominical y santoral en varios cuerpos con las melodías del Triduo de Semana Santa según la “canturía toledana”¹⁷⁸, y los oficios de los Santos (tanto de los que tienen oficio propio como los que no)¹⁷⁹; 4) libros del Gradual con el repertorio monódico para la misa¹⁸⁰; 5) copia del

¹⁷⁵ ACCMM, AC-5, fols. 131v-132v, 7-VII-1609 (APÉNDICE 1, D14).

¹⁷⁶ Quizá este repertorio pueda relacionarse con los libros copiados por Melchor Riquelme en Sevilla para la Catedral de México e iluminados en 1595.

¹⁷⁷ En 1600, el Cabildo decretó que “[...] los once libros grandes de canto llano que están faltos de oficios, graduales, ofertorios y otros responsos conforme al rezado nuevo se renueven respecto de que con pocas pieles y a poca costa se renovará y podrá servir todos y se ahorrará la costa de hacer de nuevo los oficios que allí hay, y así se cometió el cortar lo que hubiese de hacer, en mandar o añadir poner o quitar con los dichos once libros al señor canónigo Paz y racionero Hernández para que con el escritor, iluminador y encuadernador concierte lo aquí contenido [...]”; véase ACCMM, AC-4, fol. 23r, 4-II-1600. La escritura de estos once libros probablemente estuvo a cargo de Lorenzo Rubio, quien en 1604 recibió 48 pesos por veinticuatro tablas ensambladas de cedro para encuadernar doce libros que estaba haciendo; véase AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 183, Expediente 56, 29-III-1604.

¹⁷⁸ En 1601 el Cabildo ordenó a Juan Hernández, copista del libro con el Triduo de Semana Santa, “[...] que no se escriba en él más que los salmos, antífonas y responsos y lo demás que todo el coro junto hubiera de cantar y no se escriba en él lecciones ni lamentaciones, respecto de parecer gasto superfluo y que estas lecciones y lamentaciones se dicen de por sí en el facistol y en el libro breviario particulares, y asimismo se entienda y deba entender en los demás que se escriban de cualquier oficio del tiempo [...]”; véase ACCMM, AC-4, fols. 17r-v, 16-I-1601. Al año siguiente, Hernández presentó un libro con lamentaciones y tres con el Triduo de Semana Santa; véase ACCMM, AC-4, fol. 282r, 12-V-1602; y AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 183, Expediente 49, 21-V-1602. Sobre las características del estilo de canto llano de Toledo, véase Gumpel, “El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo”, *Recerca Musicològica*, 8 (1988), 25-45; y Asensio Palacios, “La ornamentación del canto llano, el canto eugeniano y las melodías 'mozárabes' de los cantorales de Cisneros”, *RMS*, 28/1 (2005), 67-85.

¹⁷⁹ En los años inmediatamente posteriores se siguieron copiando el oficio propio de los santos o “diurno de Sanctis” como el oficio del Ángel Custodio, el de novicias mártires o el de los oficios de Nuestra Señora; véase ACCMM, AC-5, fol. 251v, 8-XI-1611; fol. 294r, 7-IX-1612; fol. 308r, 20-XII-1612; y AC-6, fol. 23v, 8-VIII-1617 (APÉNDICE 1, D16).

¹⁸⁰ En 1615 se mandó escribir un libro con Kyries, Glorias, Credos, Sanctus y Agnus; véase ACCMM, AC-5, fol. 386v, 28-IV-1615.

oficio de difuntos en canto de órgano¹⁸¹; y 6) copia de las melodías de las horas canónicas menores y las vísperas feriales¹⁸². De esta forma, tras la intensa copia de cantorales en los primeros años del siglo XVII, el repertorio monódico de la Catedral de México, al igual que el de otras catedrales americanas que emprendieron programas similares en esos mismos años como las de Puebla, Cuzco, Bogotá y Lima, quedó perfectamente actualizado conforme a los preceptos tridentinos promulgados por el breviario (1568) y el misal (1570) de Pío V¹⁸³.

Aunque no he podido probarlo documentalente, es posible que otro copista activo en las décadas de 1620 a 1640, Antonio Rubio, tuviese algún parentesco con el mencionado Lorenzo Rubio, ya que el peso de la tradición familiar en los artesanos del libro era, como en otros oficios, muy importante¹⁸⁴. Antonio Rubio copió varios libros de polifonía durante ese período, tal y como explicaré más abajo. La biblioteca continuó creciendo durante la primera mitad del siglo XVII, alcanzando los 64 volúmenes en 1646; ese año, Antonio de Quintana informó, tras examinar cada libro hoja por hoja, que era necesario arreglar las tapas de algunos de los volúmenes que formaban la colección y añadirles etiquetas con los títulos en los lomos para no tener que sacarlos de sus asientos¹⁸⁵.

¹⁸¹ El contenido de este volumen, hoy perdido, se copió posteriormente en MéxC 2, véase más adelante.

¹⁸² En 1615 se encuadernó un “salterio de vísperas de la dominica y ferias de toda la semana y el de los himnos que están ya escritos y puntados”; véase ACCMM, AC-5, fol. 386v, 28-IV-1615.

¹⁸³ En 1600, el copista e iluminador Luis Lagarto, quien desde 1586 había trabajado para la Catedral de México, contrató con el Cabildo de la Catedral de Puebla la iluminación de 103 cantorales copiados por él mismo y otros copistas activos en la ciudad. En la Catedral de Cuzco, el amanuense Luis Gil copió una serie de cantorales monódicos entre 1599 y 1605. El calígrafo y miniaturista Francisco Páramo trabajó para las catedrales de Bogotá y Lima a principios del siglo XVII; para la primera copió 32 cantorales en pergamino entre 1606 y 1608 y para la segunda se había comprometido en 1615 a copiar otros cuarenta, pero su prematura muerte en 1616 hizo que su trabajo fuese terminado por el copista local Cristóbal Muñoz; véase Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 79-84, 228; Cruz, “Dos documentos inéditos sobre los libros de coro de la catedral poblana”, en Galí Boadella (ed.), *La Catedral de Puebla en el arte y en la historia*, 263-68; Stevenson, “Cuzco Cathedral: 1546-1750”, *IAMR*, 2/2 (1980), 9-10; Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 729-33; y Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 1:267. Sobre Páramo, véase la síntesis de Iriarte, “Páramo, Francisco de”, *DMEH*, 8:458-59.

¹⁸⁴ Un caso prototípico de dinastía familiar al servicio de una institución es el de los Orta, cuyos miembros trabajaron para la Catedral de Sevilla desde finales del siglo XV; véase Álvarez Márquez, *El libro manuscrito en Sevilla*, 26-35.

¹⁸⁵ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 184, Expediente 9, 12-I-1646 (APÉNDICE 1, D21).

En las décadas de 1670 y 1680 se registró otro plan de copia de varios cantorales similar al de las primeras décadas de la centuria, si bien de proporciones menores. El corista Luis Gómez de León señaló en 1672 que era necesario hacer libros para las misas del Santísimo Nombre de María y San Francisco Javier y, dos años después, el sochantre Bartolomé de Quevedo ordenó copiar libros para otros Santos nuevos¹⁸⁶. Uno de los copistas implicados en este proceso de renovación del repertorio fue otro miembro de la saga Rubio, Nicolás, quien copió e iluminó varios de estos volúmenes¹⁸⁷. Como consecuencia de estos trabajos, en 1708 el número de cantorales ascendía a 75, según un inventario realizado por el sochantre Jacinto de la Vega¹⁸⁸.

La producción de libros de música continuó sin solución de continuidad durante todo el siglo XVIII. La centuria se inicia con Simón Rodríguez de Guzmán, un músico de la capilla cuyos trabajos como copista se desarrollaron durante el primer tercio de siglo. Sólo tres cantorales que actualmente se conservan en la Catedral de México están firmados por Rodríguez de Guzmán, pero otros volúmenes monódicos que han perdido los primeros folios presentan los rasgos de su escritura¹⁸⁹. Es muy probable, por tanto, que la mayoría de los dieciocho volúmenes encuadernados por Alonso Flores en los años 1732 y 1733 fuesen copiados por este amanuense. Rodríguez de Guzmán copió también libros para otras iglesias y catedrales como, por ejemplo, la de Durango¹⁹⁰. El sucesor de Rodríguez de Guzmán como copista de cantorales durante la década de 1730

¹⁸⁶ Entre los Santos nuevos estaban Santa Rosa de Lima, San Felipe de Jesús y San Hipólito; véase ACCMM, AC-18, fol. 267v, 22-III-1672; y AC-19, fol. 70r, 13-II-1674. Otros libros copiados en estas fechas estuvieron dedicados a los maitines de la Santísima Trinidad, a los salmos de vísperas y al común de mártires; véase ACCMM, AC-19, fol. 230v, 10-III-1676; AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 185, Expediente 23, 13-III-1685; y AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 185, Expediente 26, 4-XI-1687.

¹⁸⁷ Se ha conservado uno de estos cantorales firmado por Nicolás Rubio y fechado en 1684; MEX-Tmv, antifonario XXII. Nicolás Rubió también copió libros para la Catedral de Valladolid; véase Mazín Gómez y otros, *Archivo Capitular de la Administración Diocesana*, acuerdo 3824.

¹⁸⁸ ACCMM, AC-26, fols. 163r-v, 11-V-1708.

¹⁸⁹ Los tres cantorales firmados por Rodríguez de Guzmán son los siguientes: MEX-Mc, 5-2-4 (1706); 6-1-4 (1713); y MEX-Tmv XIX (1723).

¹⁹⁰ Davies, *The Italianized Frontier*, 1:175-77. La Catedral de Durango encargó, a través de su apoderado en México, la copia de más volúmenes en 1784.

fue el infante y acólito de la Catedral, José Lázaro de Peñalosa, que acabó sus días como capellán¹⁹¹.

Pese a la actividad de Rodríguez de Guzmán y Lázaro de Peñalosa, el sochantre Portillo señaló en 1740 que “en los libros del coro faltan varios oficios enteros de santos y un libro de canto llano y otro de canto de órgano de los himnos por lo que dice que se manden hacer a personas inteligentes así en la música como en letra”¹⁹², una situación que no había mejorado en 1758, cuando el chantre señaló que “varios libros del coro o por maltratados o por antiguos que no tenían varias cosas de las nuevas”¹⁹³. Esta situación desencadenó otro de los momentos de mayor actividad en la copia de cantorales, desarrollado al final de la década de 1750 y durante la de 1760 por los copistas Andrés José Gastón Balbuena y Sebastián Carlos de Castro. Según los recibos de fábrica, Gastón Balbuena copió una serie de nueve libros de coro para la Catedral de México, y realizó posteriormente trabajos para la Catedral de Guadalajara¹⁹⁴, mientras que Carlos de Castro, también activo en ambas instituciones, colaboró asiduamente con el iluminador Juan de Dios Rodríguez Leonardo¹⁹⁵. En 1772 el gasto dedicado a copias de música ascendía a 1174 pesos, una suma elevada para sufragar pergaminos,

¹⁹¹ Sobre Flores, véanse las cartas de pago en AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Fábrica espiritual, Caja 46, Expediente 1, 17-XII-1732, 3-II-1733 y 28-III-1733. Lázaro de Peñalosa escribió un Credo en nueve folios y un cantoral con oficios comunes de Santos con un costo de 2 pesos por hoja en 1737 (MEX-Tmv IV); véase AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 186, Expediente 33, 9-XII-1737; Caja 186, Expediente 34, 9-III-1737; ACCMM, AC-34, fol. 103v-104r; y fol. 143r, 9-XII-1737.

¹⁹² ACCMM, AC-35, fol. 201v, 16-IX-1740.

¹⁹³ ACCMM, AC-43, fol 242v, 11-VII-1758. Otro acuerdo capitular de 1761 señala que “habían de reconocerse y componerse todos los más libros del coro así por estar muy maltratados en sus encuadernaciones como en las tintas que habían emblanquecido” concertando con Gastón Balbuena el precio de 7 reales por cada hoja y de 25 pesos por cada encuadernación; véase ACCMM, AC-45, fols. 122r-v, 10-XI-1761.

¹⁹⁴ Véase AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Fábrica espiritual, Caja 64, Expediente 9, ca. 1750; Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 187, Expediente 31, 23-III-1763; ACCMM, AC-45, fols. 241v-242v, 4-VI-1762; y AC-46, fol. 66r, 24-III-1763. Algunos de esos cantorales se han conservado: MEX-Mc, 5-2-5, 6-2-3, MEX-Tmv II, IV, V y XI. Sobre su actividad en Guadalajara, véase Orendain, “Libros corales en la Catedral de Guadalajara”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 29 (1960), 41.

¹⁹⁵ Véase Orendain, “Libros corales en la Catedral de Guadalajara”, 44; y MEX-Mmv, antifonarios I, XVIII y XXIII.

guarniciones, miniaturas y tablas que sólo podían costearse centros religiosos de cierto rango como la Catedral de México¹⁹⁶.

En esa misma época, fray Martín de Cruzalaegui, un misionero franciscano activo como organista en el Colegio de San Fernando de México, copió por encargo del chantre Barrientos al menos dos cantorales¹⁹⁷. La actividad de Cruzalaegui como copista y compositor al servicio de la Catedral de México muestra la participación de un músico no vinculado inicialmente con la institución. Con estos trabajos, hacia 1780, la colección estaba integrada por 100 libros, sin considerar los libros dorados y “otras cosas menudas” como breviarios y martirologios¹⁹⁸. La serie de cantorales de la Catedral de México no hubiese sido posible sin la activa participación de los sochantres no sólo supervisando el proceso de copia, sino también ejerciendo ellos mismos como amanuenses (casos de Manuel Portillo y Vicente Gómez)¹⁹⁹ e incluso como compositores de melodías de canto llano (como ocurrió con José González Lazo, Vicente Santos Pallarés, José Posiello de Fondevila y Blas de los Santos Muñoz)²⁰⁰.

A los cantorales de gran formato hay que añadir libretes medianos con monodía como los que pidió el sochantre Vicente Gómez en 1797 para ser empleados en el Altar

¹⁹⁶ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 188, Expediente 6, 16-II-1772. Posteriores trabajos de aderezo de los cantorales se realizaron en 1776 y 1802; véase ACCMM, AC-53, fol. 148v, 28-VI-1773; y AC-60, fol. 245v, 11-V-1802.

¹⁹⁷ ACCMM, Inventarios, Caja 1, Expediente 6, fols. 7-8, 6-II-1776. Uno de los cantorales, de 122 folios, contenía el común del oficio y otro, de 139 folios, las partes del ordinario de la misa (Glorias, Credos, Asperges, Sanctus y Agnus) y al final una misa completa a San Felipe Neri. El primero de ellos puede identificarse con MEX-Mv antifonario III (1773) y el segundo de ellos probablemente con MEX-Mc,5-2-6.

¹⁹⁸ ACCMM, Inventarios, Caja 1 Expediente 3, Inventario de los libros del coro *ca.* 1780.

¹⁹⁹ Portillo copió en 1735 un cantoral (MEX-Mc, antifonario 6-1-1); Gómez copió uno en 1810 (MEX-Tmv antifonario XXI) y, en 1794, “dirigió” la copia de un kyrial (MEX-Mc, antifonario 5-1-1).

²⁰⁰ González Laso compuso las melodías copiadas en 1743 por Carlos de Castro en un cantoral (MEX-Tmv XVIII). En 1748, Santos Pallarés compuso música para la festividad de San José que se añadió al cantoral copiado en 1706 por Rodríguez de Guzmán (MEX-Mc, antifonario 5-2-4). El Cabildo encargó en 1759 al sochantre oscense Posiello de Fondevila que compusiese una melodía para la antifona ‘Sub tuum praesidium’ (ACCMM, AC-44, fol. 33r-v, 8-VI-1759); además, compuso una misa en canto llano para la Virgen María al final de un cantoral copiado por Gastón Balbuena (MEX-Tmv antifonario IV). Durante su estancia como sochantre en la Catedral de México (1773-84), Santos Muñoz compuso una misa a San Felipe de Jesús a dos voces (MEX-Mc, antifonario 6-2-5); la colección Sánchez Garza contiene una “misa de canto mixto” de este mismo autor; véase Stanford, *Catálogo de los acervos*, 403.

de los Reyes en el ábside de la Catedral²⁰¹. Entre los últimos copistas de cantorales de la Catedral de México figuran Miguel Vieyra, activo en la década de 1790²⁰², y José María Andrade, quien copió, entre 1835 y 1840 la que probablemente sería la última serie de grandes libros de coro de la Catedral de México. De esta forma quedó completada una imponente colección que, en 1874, estaba integrada por 114 volúmenes. En la actualidad, el número de cantorales supera los 120, siendo una de las colecciones más ricas de América tanto por su número como por su variedad²⁰³.

2.4.2. Libros de polifonía

Muchos de los artesanos que intervinieron en la producción de libros monódicos fueron los responsables también de los libros de polifonía, como solía ocurrir en casi todas las catedrales españolas. Sólo instituciones de altísimo rango como la Capilla Papal disponían de copistas especializados en canto llano y otros en polifonía²⁰⁴. Muchos de los copistas de los libros de polifonía de la Catedral de México fueron los propios maestros de capilla, especialmente durante los siglos XVI y XVII. El primer

²⁰¹ ACCMM, AC-59, fol. 155v, 24-IX-1797; y fol. 160r-v, 2-XII-1797. Gómez solicita unos libretes de menor tamaño “por ser el facistol provisional muy corto y temiendo que se caigan los libros [cantorales] que se descuadren”.

²⁰² Desconozco si este Miguel Vieyra es el mismo que aparece como copista en la Catedral de Puebla en la década de 1820, algo nada extraño considerando la relativa especialización en la producción de libros, que hizo que muchos artesanos trabajasen para distintas instituciones, como ocurrió, entre otros, con Nicolás Rubio y Gastón Balbuena. De Vieyra se conservan tres antifonarios en la Catedral de México y dos en la de Puebla; véase Stanford, *Catálogo de los acervos*, 226, 232, 243, 364, 368-669.

²⁰³ ACCMM, Inventarios, Libro 15, fols. 1-16, 31-XII-1874. Los aproximadamente 120 cantorales se encuentran repartidos entre la Catedral y el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán; véase Stanford, *Catálogo de los acervos*, 225-36 y 239-44. Las catedrales de Valladolid y Puebla conserva 124 libros de canto llano cada una, la de Guadalajara 96 y la de Durango unos 60. Las catedrales sudamericanas presentan colecciones más reducidas: tanto la de Cuzco como la de Lima han preservado 45 cantorales cada una y la de Quito sólo custodia 29 cantorales; véase Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, 41-64; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 364-84; Orendain, “Libros corales en la Catedral de Guadalajara”; Davies, *The Italianized Frontier*, 1:175; Stevenson, *The music of Peru*, 61, nota 47; RBMSA, 29; y “Quito Cathedral: Four Centuries”, *IAMR*, 3/1 (1980), 34. Entre las catedrales españolas con una colección de cantorales más amplia se encuentran las de Sevilla (280 volúmenes), Toledo (170) y Zaragoza (160 volúmenes); véase Álvarez Márquez y Gómez Gómez, “Un pleito para la impresión de libros corales con destino a las Indias”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 25 (1998), 17, nota 12; Noone, “Toledo Cathedral's Collection of Manuscript Plainsong Choirbooks: A Preliminary Report and Checklist”, *Notes. Journal of the Music Library Association*, 63/2 (2006), 289-328; y Ezquerro Esteban, “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España”, 59, nota 54.

²⁰⁴ Sobre la presencia de copistas especializados en polifonía al servicio de la Capilla Papal, véase Brauner, *The Parvus Manuscripts. A Study of Vatican Polyphony*, 5-8.

maestro de capilla de la Catedral de México del que se tiene constancia documental que copió libros de polifonía –y también libros de canto llano– fue Juan Hernández. Su caso no debe extrañarnos, pues otros maestros de capilla contemporáneos como Gaspar Fernandes en Guatemala y Gutierre Fernández Hidalgo en Lima y La Plata copiaron libros de polifonía²⁰⁵. Entre los manuscritos copiados por Hernández hay tres de especial importancia: 1) un libro con obras de su antecesor, Hernando Franco, presentado en 1600 (probablemente MéxC 11)²⁰⁶; 2) un libro en dos cuerpos con el oficio de difuntos en 1602 (volumen actualmente perdido que sirvió de modelo para la primera sección de MéxC 2; véase Fig. 4.1)²⁰⁷; y 3) un libro con los magnificats de Franco en 1611 (TepMV 1)²⁰⁸. El primero y el tercero fueron copiados personalmente por Hernández y el segundo por Lorenzo Rubio bajo su supervisión.

²⁰⁵ Ese es el caso de Gaspar Fernandes, quien siendo maestro de capilla en la Catedral de Guatemala copió un libro de polifonía en 1602, o de Gutierre Fernández Hidalgo, que copió varios libros de música para las catedrales de Lima y La Plata, así como para conventos de ambas ciudades en las décadas de 1590 y 1600; véase Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part II]”, *IAMR*, 6/1 (1984), 29-30; y AGI, Charcas, 80, N.12, 3, fol. 17v, 1597.

²⁰⁶ ACCMM, AC-4, fol. 14v, 5-XII-1600: “Que el libro de música con las obras del señor racionero Hernando Franco que días tiene que ahora ha hecho y recogido de nuevo el señor racionero Juan Hernández se compre para el servicio del coro de esta Santa Iglesia”. La descripción del volumen es tan genérica que no puede ser identificado de modo fiable, aunque quizá se corresponda con MéxC 11, un volumen en pergamino que contiene casi exclusivamente obras de este compositor.

²⁰⁷ ACCMM, AC-4, fol. 282r, 12-V-1602, se ordenó dar 2 pesos “por la encuadernación de un libro del oficio de difuntos de canto de órgano” a Diego de Mendoza. Este libro actualmente no se conserva, pero su contenido se copió en los primeros 58 folios de una fuente posterior, MéxC 2. Gracias a una carta de pago de ese mismo año, podemos conocer algunas características codicológicas de este volumen perdido: “[...] oficio de difuntos en dos cuerpos de libros el primero con 64 fojas el cual tiene de texto 4 cuadernos que a razón de 20 pesos montan 80 pesos y de puño y letra tiene el dicho libro 5 cuadernos a 11 pesos cuadernos notan 59 pesos, total de 139 pesos. El segundo cuerpo está escrito y apuntado en 70 fojas tiene de texto 3 cuadernos y 3 fojas a 20 pesos, 77 pesos de puño y letra tiene 5 cuadernos y 3 fojas con 20 pesos 59 pesos total 126 pesos y que lo uno y lo otro montan 265 pesos. Y 60 pesos de las guarniciones de cobre a 30 pesos cada libro total de 60 pesos”; véase AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 183, Expediente 49, 26-III-1602. Con anterioridad, en 1589, Mendoza había encuadernado cuatro libros de polifonía en becerro y un breviario por orden del Cabildo; véase ACCMM, AC-4, fol. 21v, 28-VII-1589.

²⁰⁸ ACCMM, AC-5, fol. 240v, 5-VII-1611: “[...] un libro escrito y puntado en vitelas en que por su industria se pusieron las diez y seis magnificas de todos los ocho tonos que dejó compuestas el maestro Franco su antecesor todo lo recogido en el dicho libro encuadernado en tablas y bien adornado, y certificando que demás del cuidado y trabajo que en él puso le tenía de costa 221 pesos. Sin embargo, de lo cual y porque esta Santa Iglesia gozase para el culto divino de ella de una cosa tan importante y perpetua dijo que se contentaban con que le diesen 200 de los bienes de fábrica [...]”.

Figura 4.1: Carta de pago al copista Lorenzo Rubio y al encuadernador Diego de Mendoza por la copia y encuadernación de un libro de difuntos en dos cuerpos (AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 183, Expediente 49, 26-III-1602)

El libro de difuntos que se hizo y apun. fado en dos cuerpos de
 libros en el primero en fabrica se hizo de quatro folios el qual tie-
 ne se hizo quatro quadernos que valen de veinte ps mon tam
 ay de diez y de punto y letra de un libro cinco quadernos 139.
 El otro ps quaderno mon tam cinco y nueve ps
 El segundo cuerpo que se hizo y apun. fado en dos cuerpos tiene de tres
 folios tres quadernos y tres folios de veinte y tres ps de punto
 y letra tiene cinco quadernos y tres folios de veinte y tres ps
 ps y m qual es el otro mon de docientos y tres ps y m 126.4
 La capilla de San Luis de la qual se hizo de tres ps y m de cada libro 50.
 y el otro de Mendoza de treinta y tres ps de cada libro 33.
 Lorenzo Rubio
 Diego de Mendoza
 = 363.4

Los maestros sucesores de Hernández también copiaron libros de polifonía, pero lamentablemente no se han conservado. Así, Antonio Rodríguez de Mata recibió 50 pesos por haber copiado un libro de difuntos en 1626²⁰⁹ y su sucesor Luis Coronado fue recompensado con 150 pesos en 1643 por la copia de varios libros con repertorio de Cuaresma (probablemente tres, si atendemos al costo del libro de Rodríguez de Mata)²¹⁰; de hecho, Coronado fue contratado específicamente en 1584 como “puntador

²⁰⁹ ACCMM, AC-8, fol. 71r, 20-X-1626: “Que se paguen 50 pesos al señor racionero Antonio Rodríguez Mata por un libro de difuntos. Determinóse que se pasen en cuenta al señor racionero Antonio Rodríguez de Mata maestro de capilla 50 pesos que dijo haber gastado y tenido de costos un libro de música de difuntos en su apuntación y demás recaudo”.

²¹⁰ ACCMM, AC-10, fol. 223r, 13-II-1643: “Toca a Coronado sobre unos libros de canto. Habiendo informado los señores hacendados cómo los libros de canto que había hecho el maestro Coronado los habían tasado algunos que entendían en el ministerio en 150 pesos se acordó que se le libren por la contaduría y que sea en bienes de fábrica”.

de canto de órgano”²¹¹. Francisco López Capillas copió, al menos, otros dos libros de polifonía con sus propias obras que fueron ofrecidos al Cabildo en 1654 y 1659²¹². El primero de los libros donados podría identificarse, si no con MéxC 7, con el volumen que sirvió de modelo a éste, en tanto que el segundo de los libros, con misas y magnificats, sirvió de modelo para la copia de MadBN 2428 y de otros libros de polifonía mencionados en el inventario de 1712²¹³.

Además del maestro, otros miembros de la capilla con una caligrafía esmerada se dedicaron a la copia de libros de polifonía como, por ejemplo, Gabriel López, que fue contratado en 1586 por la calidad de su voz y “por puntador de canto” y el ya citado Lorenzo Rubio, admitido como contralto en 1595²¹⁴. Lo mismo puede afirmarse del sucesor –y probable pariente– de este último, Antonio Rubio, quien copió varios libros de polifonía en el segundo cuarto del siglo XVII. Los primeros trabajos de Antonio Rubio se remontan a 1626, cuando recibió 50 pesos por “haber aderezado unos libros de canto y escrito algunas hojas y enmiendas”; puesto que los volúmenes fueron supervisados por el maestro de capilla es muy probable que se tratase de volúmenes con polifonía²¹⁵. El siguiente proyecto de Rubio consistió en la copia e iluminación de un libro en dos cuerpos con música para vísperas, misas y “otras cosas que faltan”²¹⁶. El primer cuerpo parece que se copió en torno a 1626-27. Cuatro años después, el segundo cuerpo se completaba con la introducción de siete misas²¹⁷.

²¹¹ ACCMM, AC-3, fol. 200v, 24-VII-1584.

²¹² ACCMM, AC-12, fol. 26v, 10-III-1654: “Presentó un libro de música Francisco López Capillas y se admitió”; y AC-13, fols. 316r-v, 18-VIII-1659 (APÉNDICE 1, D27).

²¹³ Para detalles adicionales, véase el análisis de este inventario en la siguiente sección, así como el Catálogo de los libros de polifonía, (Volumen II), en especial MéxC 5, MéxC 6, MéxC 7 y TepMV 2/B.

²¹⁴ ACCMM, AC-3, fol. 219v, 14-I-1586: “Recibieron por capellán y cantor al padre Gabriel López y por puntador de música. Recibieron por capellán del coro al padre Gabriel López con 100 pesos de minas y por cantor con 100 pesos de oro común de salario y por puntador de canto con 30 pesos de oro común y ser obligado a puntar todo lo que el señor racionero Juan Hernández le diere que punte de libros y villancicos”. Sobre la contratación de Rubio como cantor, véase ACCMM, AC-4, fol. 142r, 7-XI-1595.

²¹⁵ ACCMM, AC-8, fols. 31r-v, 26-V-1626. Recibió pagos por tareas similares de aderezo en años siguientes; véase ACCMM, AC-8, fol. 102v, 13-IV-1627; y AC-10, fol. 477v, 5-XII-1645.

²¹⁶ ACCMM, AC-8, fol. 68v, 13-X-1626.

²¹⁷ ACCMM, AC-8, fol. 279r, 2-VIII-1630: “Toca a la paga de un libro a Antonio Rubio. Habiendo leído una petición de Antonio Rubio en que pide el resto que se le debe por haber escrito e iluminado un libro con siete misas añadidas para el canto, se remitió a los señores hacendados para que se le pague lo que se le debe y haga las tablas de los aniversarios”.

No vuelven a encontrarse referencias a la actividad de Rubio como copista hasta 1646, año en que presentó un libro con fabordones²¹⁸. Aunque el repertorio escrito a fabordón solía estar compuesto fundamentalmente por salmos, diferentes estudiosos han señalado la similitud estilística entre los salmos afabordonados y la composición de las pasiones en España. En concreto, González Valle ha señalado, entre otras características comunes, la presencia de un cantus firmus, un contrapunto sencillo de nota contra nota y la práctica del *alternatim* en ambos géneros²¹⁹. En otras palabras, tanto los salmos en fabordón como las pasiones consisten en una armonización homofónica a cuatro voces a partir de un canto llano preexistente, que es llevado por una voz o por varias²²⁰. Del estudio de las siete pasiones copiadas en el manuscrito MéxC 1 –una fuente que data del siglo XVIII– se desprende que todas ellas se ajustan perfectamente al estilo compositivo del salmo en fabordón. Dado que seis se atribuyen a Antonio Rodríguez de Mata y a Luis Coronado, maestros activos durante la actividad de Antonio Rubio como copista, en la primera mitad del siglo XVII, es posible que el manuscrito con fabordones presentado por este amanuense en 1646 incluyese las pasiones que servirían de modelo para la copia de MéxC 1 décadas después.

Según el librero Quintana, en ese mismo año de 1646 Antonio Rubio se disponía a copiar un libro de himnos

conforme a la enmienda y corrección del breviario nuevo y esto de gracia sin estipendio alguno, y supuesto el breviario viejo y sus himnos es forzoso que se acaben respecto de no imprimirse ni sería corriente y que en algún tiempo serán vedados, sería bien gozar de la equidad el dicho maestro Antonio Rubio quiere hacer a esta santa iglesia haciendo el dicho libro nuevo de himnos corregidos o aprovechando el viejo los que fueren posibles, porque si falta dicho maestro como es contingente no queda en las Indias quien pueda acudir a esta obra²²¹.

²¹⁸ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 184, Expediente 11, 4-XII-1646 (APÉNDICE 1, D22).

²¹⁹ Véase González Valle, *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España*, 100-5. Sobre el fabordón, véase además Bradshaw, *The Falsobordone*, 21-31.

²²⁰ Generalmente esta armonización no se escribía, sino que se improvisaba sobre los cantorales, por lo que no es frecuente encontrar referencias a la copia de libros de polifonía con fabordones. El inventario de 1589 recoge algunos cuadernos con fabordones (APÉNDICE 1, D7), asientos [138, 205]. Otra referencia contemporánea (1584) a la copia de un libro con fabordones procede de la Capilla Real de Madrid; véase Robledo Estaire y otros, *Aspectos de la cultura musical*, 397.

Aunque el acuerdo no precisa si se trataba de un librote de canto llano o de polifonía, me inclino por lo segundo, ya que los textos del libro polifónico de himnos que se había venido usando hasta ese momento, el *Liber Vesperarum* (1584) de Francisco Guerrero, habían quedado obsoletos, siendo necesario actualizarlos conforme al breviario de Urbano VIII (1632), que incorporó algunos cambios en los textos del oficio de vísperas, particularmente de los himnos. El documento alude expresamente al reaprovechamiento del antiguo libro de himnos empleado en la Catedral (“aprovechando del viejo los que fueren posibles”). El hecho de que el manuscrito MéxC 4/A conserve parte del ciclo himnódico de Guerrero con los textos del breviario reformado parece indicar que el libro de himnos copiado por Rubio en 1646 pudo servir de modelo para la copia de lo que hoy es la primera sección de MéxC 4²²².

Conocemos los nombres de otros copistas de libros de polifonía de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII²²³. En el caso de Guillermo de Carvajal sólo tenemos referencias aisladas, como el acuerdo capitular de 1672 en que fue nombrado ayudante de Francisco López Capillas con la misión de “trasladar los papeles de música”²²⁴. Carvajal desarrolló toda su labor en la Catedral de México, donde ya aparece como seise en 1663, permaneciendo aún en activo en 1710. Desafortunadamente no conocemos detalles concretos sobre la actividad de Carvajal como copista, pero en sus memoriales alude frecuentemente a la composición de obras latinas, en romance y para ministriles²²⁵.

Una etapa prolífica, en lo que a la copia de libros de polifonía se refiere, coincidió con los magisterios de Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya, en la que actuaron dos copistas importantes. En un memorial autobiográfico fechado en 1700,

²²¹ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 184, Expediente 9, 12-I-1646 (APÉNDICE 1, D21).

²²² Este tema ha sido estudiado por Snow, “Music by Francisco Guerrero in Guatemala”, *Nassarre*, 3/1 (1987), 153-202. Sobre la adaptación que se hizo en México del ciclo himnódico de Guerrero al nuevo breviario, véase la sección 2.4. del Capítulo V.

²²³ Durante su estancia como iluminador en Puebla, Luis Lagarto recibió pagos por componer chanzonetas; véase Tovar de Teresa, *Un rescate de la fantasía*, 44-45 y 230. Desconozco si durante su estancia en la Catedral de México (ca. 1586-94) desarrolló alguna labor como copista de música polifónica.

²²⁴ ACCMM, AC-18, fol. 285v, 13-V-1672. Carvajal se opuso, afirmando que no era ayudante, sino músico.

²²⁵ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, 4-IX-1691.

Salazar recordó al Cabildo que, cuando fue nombrado maestro en 1688, los pocos libros de polifonía que había en el Archivo estaban “hechos pedazos”, por lo que ordenó recopiarlos y aderezarlos “de modo que pudieran servir”²²⁶. Incluso en el momento de escribir su memorial (marzo de 1700) todavía se estaban copiando y encuadernando libros de polifonía²²⁷. Para la realización de estos trabajos en torno a 1700, Salazar contó con la colaboración de un copista cuyo nombre desconocemos y que copió, al menos, dos libros de polifonía (MéxC 2 y MéxC 10/A) con repertorio retrospectivo de compositores de finales del siglo XVI y los primeros dos tercios del siglo XVII.

El otro copista importante de libros de polifonía durante la etapa de Salazar y Sumaya fue Simón Rodríguez de Guzmán, un músico de la capilla formado como seise en la Catedral de México con Salazar, pero que desarrolló la mayor parte de su actividad como copista durante el magisterio de Manuel de Sumaya. La actividad como copista de Rodríguez de Guzmán es una continuación del trabajo de su desconocido predecesor. Gracias al trabajo de ese copista anónimo de *ca.* 1700, muchas de las obras de Franco, Rodríguez de Mata, Coronado y López Capillas localizadas en los deteriorados libros antiguos se habían recopiado. Rodríguez de Guzmán realizó ciertos trabajos de mantenimiento²²⁸ y completó el trabajo iniciado por su predecesor copiando el ciclo completo de magnificats de otro maestro “del pasado”, López Capillas (TepMV 2/B). Pero la mayor aportación de este amanuense consistió en la copia de cuatro volúmenes de polifonía con treinta obras de los maestros contemporáneos Salazar y Sumaya (MéxC 3, MéxC 4/B, MéxC 10/B y TepMV 2/A)²²⁹. Dos de esos libros (MéxC 3 y TepMV 2/A) están fechados en 1717, y los otros dos datan de 1731 (MéxC 4/B y MéxC 10/B), cuando Sumaya solicitó al Cabildo que se copiasen en los libros de polifonía “las antífonas de Nuestra Señora y otras obras de himnos, motetes y misas” que había compuesto²³⁰. Estos dos últimos volúmenes fueron encuadernados junto a otros libros

²²⁶ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2, marzo de 1700 (APÉNDICE 1, D37).

²²⁷ De ese año data la copia de un juego de cuatro libretes con himnos para las procesiones que aparece recogido en los inventarios de 1712, 1770, 1793 y 1927; véase el estudio de estos inventarios en la sección 3 del presente Capítulo.

²²⁸ MéxC 10/A presenta algunas hojas remedadas por Rodríguez de Guzmán, lo que indica que este manuscrito, copiado *ca.* 1700, fue empleado asiduamente durante el primer tercio del siglo XVIII.

²²⁹ Para más detalles, véase la descripción de estos manuscritos en el Catálogo (Volumen II).

²³⁰ ACCMM, AC-31, fols. 318r-v, 6-II-1730 (APÉNDICE 1, D45).

ya existentes (MéxC 4/A y MéxC 10/A) en la década de 1760, cuando el chantre mandó la reencuadración de los libros de polifonía²³¹.

El acuerdo capitular de 1731 sugiere que Rodríguez de Guzmán copió más obras de las que se han conservado, pues en ninguno de sus libros de polifonía por él copiados se conservan, por ejemplo, misas. El estudio de la caligrafía de algunos legajos manuscritos conservados en la Catedral de México muestra la participación de este amanuense en la copia de otras piezas en papeles sueltos que no se integraron –salvo una excepción– en los libros de polifonía²³². En concreto, he podido identificar dieciséis piezas latinas para distintas festividades compuestas por Salazar con los inequívocos rasgos de la escritura de Rodríguez de Guzmán²³³. La Tabla 4.4 recoge las obras de Salazar, activo como maestro de capilla entre 1688 y 1715, copiadas por Rodríguez de Guzmán.

Tabla 4.4: Obras de Salazar copiadas en papeles sueltos por Rodríguez de Guzmán (MéxC Leg. 12).

<i>Obra</i>	<i>Título</i>	<i>Fecha de copia</i>
Himno para el Corpus Christi a ocho	O Sacrum convivium	Desconocida
Responsorio para la Concepción a ocho	Hodie concepta est ²³⁴	1715
Responsorio para la Concepción a seis	Gloriosae Virginis Mariae	1715
Responsorio para la Concepción a ocho	Conceptio Gloriosae Virginis ²³⁵	1715
Responsorio para la Concepción	Conceptio tua Dei ²³⁶	1715
Responsorio para la Concepción	Beatam me dicent	1715
Responsorio para San Ildefonso a seis	Inveni David ²³⁷	1703
Responsorio para San Ildefonso a ocho	Euge serve bone	Desconocida
Responsorio para la Trinidad a ocho	Vidi Dominus	1732
Responsorio a cuatro	Amavit eum Dominus	Desconocida
Responsorio a seis	Magnus Dominus et laudabilis	Desconocida

²³¹ ACCMM, AC-47, fol. 68r, 4-I-1765 (APÉNDICE 1, D64).

²³² La única de las obras en papeles sueltos copiada por Rodríguez de Guzmán que se incorporó a los libros de polifonía fue el himno para el Corpus ‘O sacrum convivium’, copiado en uno de los libros de 1717 (TepMV 2/6, No. 420).

²³³ Estos responsorios aparecen mencionados, de forma genérica y sin precisar los títulos, en los inventarios de 1770 y 1793; véase APÉNDICE 1, D73, asientos [355-365] y D91, asientos [365-372].

²³⁴ Tiene otro texto añadido para la festividad de la Natividad, ‘Hodie nata est’.

²³⁵ Tiene otro texto añadido para la festividad de la Natividad, ‘Nativitas Gloriosae Virginis’.

²³⁶ Tiene otro texto añadido para la festividad de la Natividad, ‘Nativitas Dei Genitrix’.

²³⁷ Tiene otro texto añadido para la festividad de San José que comienza ‘Ascendit Joseph Galilea’.

Responsorio a ocho	Juravit Dominus	Desconocida
Responsorio a ocho	Mirabilia testimonia tua	Desconocida
Responsorio a ocho	Benedictus Dominus Deus	Desconocida
Responsorio a ocho	Quis Deus magnus	Desconocida
Salmo a ocho	Dixit Dominus	Desconocida

El hecho de que la serie de responsorios a la Concepción fuese copiada por Rodríguez de Guzmán “a costa y expensas del maestro Sumaya el año de 1715” según indica la portada de guión general, y que el responsorio para la Trinidad ‘Vidi Dominus’ se copiase tardíamente en 1732 muestra una nueva sensibilidad histórica y un deseo de conservación del repertorio antiguo por parte de Sumaya²³⁸. Salazar fue uno de los compositores de los que se realizaron copias más tardíamente, lo que muestra la pervivencia de su producción; en el caso de la Catedral de Puebla, se han conservado copias datadas en 1763, 1869 y 1875²³⁹.

Desconocemos el nombre de los responsables de otros libros de polifonía compilados durante el siglo XVIII como MéxC 9 (manuscrito copiado a partir de un impreso de motetes de Victoria), el juego de libretes con el himno ‘Vexilla Regis’ (MéxC Leg. 12) y los libros MéxC 8 y MéxC 12, las fuentes polifónicas más tardías de la Catedral, copiadas en 1774 y 1781, respectivamente²⁴⁰. Estos volúmenes son, en parte, el resultado de un acuerdo capitular de 1757 en el que el Cabildo, consciente de que la notación mensural de los antiguos libros de polifonía incluía “notas y signos muy distintos de los que ahora se practican”, con la consiguiente confusión y deslucimiento, acordó “que dichos libros se pusiesen y trasladasen al modo y estilo de por ahora y se quitasen las notas de dichos libros que llaman de banderilla o de canto, las que muy pocos de los músicos las entienden”; este cambio tan importante suponía la variación de las notas de los libros usados desde la fundación de la Catedral y requería la

²³⁸ No he podido examinar las obras latinas de Salazar conservadas en la Catedral de Oaxaca, probablemente llevadas por Manuel de Sumaya, para comprobar si se corresponden con la caligrafía de Rodríguez de Guzmán. Véase Tello, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo*, 103-4.

²³⁹ Véase MEX-Pc, legs. 19, 56 y 131. Las copias del siglo XIX fueron realizadas por Juan Cisneros y Griego, respectivamente.

²⁴⁰ Ambos libros están fechados en sus respectivas portadas. Un acuerdo capitular de 1774 alude a la copia y reencuadernación de un libro de vísperas, posiblemente MéxC 8; otro acuerdo de 1781 se refiere a “la copia las antífonas y demás propio para las vísperas”, repertorio mayoritario de MéxC 12; ACCMM, AC-52, fol. 161r-v, 20-V-1774; y AC-54, fol. 264v, 11-I-1781. Sobre otros copistas de libros de polifonía, véase la sección 1.4 del Capítulo V.

participación de los más inteligentes²⁴¹. El juego de libretes de 1759 incluía un himno copiado de MéxC 2, pero en una escritura “moderna”, donde se incluyen las barras de compás y se eliminan las ligaduras mensurales y los ennegrecimientos, trasladando la antigua polifonía “al modo de por ahora”. En el caso de los libros MéxC 8 y MéxC 12 la escritura no aparece tan modernizada como en el juego de libretes, pero también emplearon como modelo otros libros que existían en la Catedral. Es probable que el responsable de estos volúmenes fuera algún músico de la capilla que por entonces dirigía Tollis de la Roca, aunque no hay que descartar que se trate de un trabajo realizado por alguno de los copistas de cantorales activos en ese período²⁴².

A modo de síntesis de esta sección dedicada a la producción propia, la Tabla 4.5 resume los nombres que he citado de los copistas documentados de libros de música en la Catedral de México durante el período virreinal. Una investigación en archivos notariales y en otras secciones documentales de la propia Catedral podría ampliar esta lista (véase Tabla 4.5).

Tabla 4.5: Copistas de libros de música documentados en la Catedral de México (las iniciales M y P indican que se trata de un copista de libros monódicos o polifónicos según el caso)²⁴³.

<i>Nombre</i>	<i>Años copista</i>	<i>Libros copiados</i>
Juan de Avevilla (M)	1540-1544	Distintos libros y cuadernillos con el siguiente repertorio: salmos, dominical, ofertorio y kyrial
Rodrigo de Saavedra (P)	1578	Libro de ministriles
Luis Coronado (P)	1584-1643	Distintas obras no especificadas y varios (probablemente tres) libros de polifonía para Cuaresma

²⁴¹ ACCMM, AC-43, fols. 98r-v, 19-IV-1757 (APÉNDICE 1, D56). Años más tarde, la solicitud del músico Manuel Vidal exponía otro de los problemas de los libros de polifonía, la falta de visión de los músicos agrupados en torno al facistol: “Vidal dice [...] que no puede decir medio renglón porque sólo mantiene la nube en el ojo tan gruesa que no distingue las notas por lo que pide sin ejemplar que se le releve de todo lo que sea facistol y que sólo asista a lo que sea de papeles [...]”; véase AC-54, fol. 258v, 15-XII-1780.

²⁴² Dos de los copistas de música activos durante el período de Tollis de la Roca fueron Gabriel Francisco Aguilar y fray Martín Francisco de Cruzalaegui, pero no puedo afirmar si alguno de ellos fue el responsable de alguno de estos libros de polifonía. Tampoco se conoce el nombre del copista de varios papeles de música que se mandaron copiar en 1775 por estar maltratados; ACCMM, AC-53, fol. 1r-v, 2-III-1775.

²⁴³ En esta Tabla sólo aparecen los nombres de aquellos copistas de libros de música que he podido documentar de forma fehaciente y que seguramente no son todos los que trabajaron para la Catedral, ya que muchos dejaron libros sin firmar y desconocemos sus nombres. De estos copistas anónimos sólo se ha introducido al activo *ca.* 1700 por la importancia de sus trabajos; para el resto de copistas anónimos identificados en los libros de polifonía, véase la sección 1.4 del Capítulo V. Tampoco se han incluido a los maestros de capilla (todos copiaron música), sino sólo a aquellos que actuaron como copistas de libros, ni a otros músicos de la capilla o de fuera de ella que copiaron música en papeles sueltos.

Gabriel López (P)	1586	Distintas obras polifónicas no especificadas
Melchor de Riquelme (M)	1595	Veintiséis cantorales iluminados por Diego de Zamora
Francisco de Villadiego (M)	1597	Distintos libros con el antifonario vespertino, maitines de Resurrección, Triduo de Semana Santa y oficio de difuntos
Lorenzo Rubio (M y P)	1598-1609	Corrección de doce volúmenes con el gradual santoral y copia de otros (en número indeterminado) con el antifonario dominical y santoral y el gradual para la misa, iluminados por Lucas García, activo entre 1598 y 1603 Libro de polifonía de difuntos bajo la dirección de Juan Hernández (modelo para MéxC 2)
Juan Hernández (P)	1600-1611	Al menos dos libros de polifonía (con obras de Franco ¿MéxC 11? y TepMV 1) y dirigió a Lorenzo Rubio en la copia de otro (modelo para MéxC 2)
Antonio Rodríguez de Mata (P)	1626-1629	Al menos un libro de polifonía de difuntos
Antonio Rubio (P)	1626-1646	Al menos cuatro libros de polifonía con a misas, vísperas himnos y fabordones
Francisco López Capillas (P)	1654-1659	Al menos dos libros de polifonía (modelos para MéxC 7 y MadBN 2428)
Guillermo de Carvajal (P)	1672	Distintas obras polifónicas no especificadas
Nicolás Rubio (M)	1683	Al menos un cantoral (MEX-Tmv XXII)
Copista anónimo	ca. 1700	Al menos dos libros de polifonía (MéxC 2 y MéxC 10/A)
Simón Rodríguez de Guzmán (M y P)	1706-1731	Al menos tres cantorales (MEX-Mc, 5-2-4, 6-1-4, MEX-Tmv XIX) (¿parte de los dieciocho volúmenes que encuadró en 1732-33 por Alonso Flores?); diversos cantorales para la Catedral de Durango Al menos cinco libros de polifonía (MéxC 3, MéxC 4/B, MéxC 10/B y TepMV 2/A) Al menos dieciséis responsorios sueltos de Salazar Misas y otras obras sin especificar
Manuel del Portillo (M)	1735	Al menos un cantoral (MEX-Mc 6-1-1)
José Lázaro de Peñalosa (M)	1737-1738	Un Credo en nueve folios y al menos un cantoral (MEX-Tmv IV)
Sebastián Carlos de Castro (M)	1743	Al menos dos antifonario iluminados por Juan de Dios Rodríguez Leonardo (MEX-Tmv XVIII y XXIII); copió cantorales para la Catedral de Guadalajara
Andrés José Gastón Balbuena (M)	1749-1763	Nueve cantorales, seis conservados con autoría (MEX-Mc, 5-2-5, 6-2-3, MEX-Tmv II, IV, V y XI); copió cantorales para la Catedral de Guadalajara
Martín de Cruzalaegui (M y P)	1774	Dos cantorales (MEX-Mc 5-2-6 y MEX-Mv III) Una misa, un Te Deum y dos villancicos
Miguel Vieyra (M)	1789	Al menos tres cantorales (MEX-Mc 1-1-6, 5-1-3; MEX-Tmv XX)
Miguel Gámez (M)	antes 1790	Diversos cantorales no especificados.
Miguel Caballero (M)	ca. 1790	Al menos un cantoral (MEX-Mc 5-1-6)
Vicente Gómez (M)	1794-1810	Al menos un cantoral (MEX-Tmv XXI) y dirigió la copia de otro (MEX-Mc 5-1-1)
José María Andrade (M)	1835-1840	Al menos dos cantorales (MEX-Mc 1-2-1 y 5-1-1)
J. M. de Columna Carrillo (M)	1852	Al menos un cantoral (MEX-Mc 6-2-4)

3. El Archivo de Música a través de los inventarios

Las dos secciones anteriores han mostrado hasta qué punto el Archivo de Música fue un aspecto incluido entre los numerosos asuntos que formaban parte de la agenda administrativa del cabildo mexicano. El interés de los canónigos por el control y la conservación de los fondos musicales, en tanto que documentos de su propiedad, se materializó a través de diferentes planes de ordenación y catalogación. La interesante colección de inventarios musicales consultados –en su mayor parte desconocidos y, por tanto, inéditos– nos permite reconstruir la formación y el uso del Archivo de Música de la Catedral de México y acercarnos a un repertorio en su mayor parte perdido²⁴⁴.

Los canónigos de la Catedral, a través de la secretaría capitular, levantaron periódicamente inventario de los bienes catedralicios, incluidos los libros. Si bien el primer inventario estudiado, fechado en 1589, fue realizado dentro del programa de catalogación general de todos los documentos de las diferentes secciones administrativas de la Catedral (contaduría, fábrica, etc.), desde principios del siglo XVII el Archivo de Música fue considerado como una entidad independiente, cuya catalogación tenía sus propios ritmos. Las Actas Capitulares aluden frecuentemente a la realización de inventarios musicales cada vez que se producía un relevo en el puesto de mayor responsabilidad musical, el maestro de capilla. Al tomar posesión, el nuevo maestro de capilla debía realizar un inventario de los libros y papeles que recibía, comprometiéndose a su devolución al abandonar el cargo. No obstante, el Cabildo podía solicitar al chantre la realización de un inventario de los fondos musicales siempre que lo considerase conveniente, por ejemplo, con motivo del recibimiento de una donación importante o ante la consideración de que no estaban con el cuidado y custodia debidos.

De los diferentes inventarios musicales realizados entre los siglos XVI-XX, en esta sección estudiaré los seis que he podido localizar, que están fechados en 1589, 1712, 1770, *ca.* 1786, 1793 y 1927. Aunque todos los inventarios revisten un gran interés, el primero de ellos, fechado en 1589, es particularmente importante, ya que resume la evolución del Archivo durante el siglo de fundación y muestra una riqueza impensable para una catedral del Nuevo Mundo. Es el único inventario musical de esa

²⁴⁴ La literatura musicológica sobre inventarios musicales españoles es numerosa, tal y como se verá a lo largo de esta sección. Para una visión de conjunto sobre inventarios musicales del siglo XVI, véase Ros-Fábricas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I-III)”.

centuria al que he tenido acceso, ya que otros inventarios de la sacristía realizados durante ese período (1541 y 1574) no contienen información musical²⁴⁵.

Lamentablemente, no he localizado ningún inventario de música del siglo XVII, si bien se tiene noticia de que se ordenaron realizar al menos tres, en 1620²⁴⁶, 1634²⁴⁷ y 1696²⁴⁸. Otros tres inventarios de todos los bienes de la iglesia realizados durante esa centuria (1632, 1654 y 1678) presentan los bienes de la sacristía (incluidos los misales) y otros objetos dispersos por la iglesia, pero no los libros y papeles de música²⁴⁹. Sin embargo, otras series del Archivo Capitular (especialmente Actas Capitulares, correspondencia y fábrica) han arrojado información sobre la adquisición y copia de libros de música durante ese período.

Frente a la escasez del siglo XVII, hemos conservado diferentes inventarios musicales del siglo XVIII, tanto de canto llano como de canto de órgano. Entre los primeros, destacan los inventarios de cantorales firmados en 1749 y *ca.* 1780²⁵⁰. Entre los inventarios con repertorio polifónico de ese período se han conservado cuatro, pero no son todos los que se realizaron, pues nada sabemos que los que se encargaron en

²⁴⁵ ACCMM, Inventarios, legs. 1, fols. 263-266 (1574), leg. 2, expediente 1 (1541). Spell, “La música en la Catedral de México en el siglo XVI”, *Revista de Estudios Musicales*, 2/4 (1950), 223, nota 22, alude a un inventario de libros de coro de 1538, pero, al parecer, no pudo consultarlo porque “el encargado del Archivo no ha podido localizarlo”.

²⁴⁶ ACCMM, AC-7, fol. 57v, 3-VII-1620: “Que los libros, papeles y cosas de música se inventarién y entreguen al señor racionero Mata con conocimiento. Iten se mandó que todos los libros de canto y papeles de música y todas las demás cosas pertenecientes a ella de esta Santa Iglesia se inventarién y con conocimiento se entreguen al señor racionero Antonio Rodríguez de Mata para que estén a su cargo como maestro de capilla y que le tenga de dar cuenta de ellas”. El chantre volvió a recordarlo meses después: “[...] que se recogiesen los libros de canto y villancicos y chanzonetas como estaba mandado [...]”; véase AC-77, fol. 77v, 1-IX-1620.

²⁴⁷ ACCMM, AC-9, fol. 82v, 7-XI-1634: “[...] se le notifique [al maestro de capilla] y exhiba los libros de canto de órgano y su teniente que esta iglesia tiene y se haga inventario de ellos y de los demás papeles de dicha música y se guarden en el Archivo [...]”.

²⁴⁸ ACCMM, AC-24, fol. 174r, 10-VII-1696: “Asimismo que todos los papeles de canturía y libros se reconozcan y recogan y se haga inventario de ellos se guarden en un armario de esta sala con llave que tenga el señor chantre y así estos como los que se fueran haciendo no salgan sin licencia del Cabildo y con conocimiento para que se vuelvan y cada año visita el dicho señor chantre los dichos libros y faltando manecillas o cantoneras se hagan a costa del salario del que fuere librero y para su notificación se le notifique al bachiller Jacinto de la Vega que lo es hoy”.

²⁴⁹ Éstos y otros once inventarios generales de la sacristía y otras dependencias catedralicias son estudiados por Toussaint, *La Catedral de México*, 171-218.

²⁵⁰ ACCMM, Inventarios, Caja 1, Expediente 6, fols. 1-7, 1749, 11 fols.; e Inventarios, Caja 1, Expediente 3, *ca.* 1780, 24 fols. Según las Actas Capitulares, en 1755 se mandó al sochantre realizar otro inventario; véase ACCMM, AC-42, fol. 193r, 8-VIII-1755.

1732²⁵¹, 1743²⁵² y 1751²⁵³. Salvo el inventario de 1712 y los perdidos de 1732 y 1743, el resto se realizaron cuando se produjo un relevo en el magisterio de capilla: 1751 (con ocasión del nombramiento de Jerusalem en 1750), 1769 y 1770-74 (por muerte de Jerusalem en 1769 y nombramiento de Tollis de la Roca en 1770), 1781 (por muerte del maestro Tollis de la Roca y nombramiento de Martín Bernárdez en 1781) y 1793 (por el nombramiento de Juanas en 1791).

Durante el siglo XIX se realizaron varios inventarios musicales. El primero de ellos no es un inventario musical propiamente dicho, sino la adición al inventario musical de 1793 de las obras incorporadas al Archivo entre esa fecha y 1815, año de la jubilación de Juanas y del traspaso de funciones de archivero a Mateo Manterola, nuevo regente de la capilla. Por tanto, un mismo inventario nos presenta dos momentos distintos de la evolución del Archivo. Otro inventario localizado del siglo XIX está fechado en 1816. En realidad, este inventario incluye una relación de todos los fondos bibliográficos que se hallaban en la Biblioteca de la Catedral, ascendiendo a 11498 volúmenes, y no hay referencias a libros de música²⁵⁴. Otro inventario de carácter musical fue compilado en los años 1875 y 1876. Este inventario no recoge los libros de polifonía, sino los libros de canto llano (114 volúmenes) y unas quinientas composiciones en papeles sueltos, guardadas en veinte cajas y ordenadas, de forma no muy sistemática, por géneros²⁵⁵.

Los inventarios levantados en 1926 y 1927 con motivo de la incautación de los bienes eclesiásticos de la iglesia por parte del gobierno federal incluyeron los libros de

²⁵¹ ACCMM, AC-32, fols. 104v-105r, 4-VII-1732: “Por el señor chantre se dijo que había muchos libros así del coro como de música que le habían costado muchos pesos a la iglesia así el hacerlos como el componerlos y aderezarlos, se acordó que se haga inventario de todos por el señor chantre”.

²⁵² ACCMM, AC-36, fols. 152r-v, 15-II-1743: “Sobre que se reconozca y se haga nuevo inventario de los libros del coro de esta Santa Iglesia [...] se resolvió que don Domingo Dutra como que estaba supliendo por maestro de capilla reconociese todos los dichos libros y viese por los inventarios de ellos si faltaba alguno y si es necesario alguno más [...]”.

²⁵³ ACCMM, AC-40, fol. 243v, 21-V-1751 (APÉNDICE 1, D51).

²⁵⁴ AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 166, Expediente 31, 20-XII-1816, “Relación de los volúmenes de la Biblioteca de la Catedral”.

²⁵⁵ ACCMM, Inventarios, Libro 15, fols. 1-16, 31-XII-1874 (“Inventario de los libros de canto llano para servicio del coro [...]”); y fols. 19-38, 28-II-1875 (“Inventario de las obras de música eclesiástica [...]”). El primer inventario está firmado por el sochantre de ese momento, Antonio Quintana, y el sochantre jubilado, José María Romero, mientras que el segundo, con “todo lo perteneciente a la orquesta” lo firma el sochantre Quintana y José Pilar Carrillo, chantre y maestro de capilla.

música (tanto de canto llano como de polifonía), pero fueron realizados con unos criterios bien distintos a los anteriores. Aunque los inventarios presentan sus propias limitaciones, el amplio espectro cronológico que cubren estos inventarios (1589-1927), unido al conjunto de veintidós libros de polifonía conservados actualmente, permite tener una idea bastante exacta de cómo se fue formando el Archivo de Música de la Catedral de México. Puesto que cada uno de estos inventarios fue redactado en épocas y circunstancias muy distintas, me detendré en explicar algunas de las particularidades de cada uno de ellos y los analizaré en el contexto de otros inventarios peninsulares del mismo período²⁵⁶.

3.1. El inventario de 1589²⁵⁷

El inventario musical de 1589 forma parte de un expediente encuadernado en un extenso volumen que reúne diversos inventarios de bienes de la Catedral redactados durante los siglos XVI y XVII²⁵⁸. El expediente donde se integra este inventario musical fue realizado entre 1585 y 1589, e incluye tres inventarios de interés musical: 1) un inventario de los órganos; 2) un listado de los misales; y 3) un inventario de los libros y papeles de polifonía; en el presente estudio, sólo me referiré a estos dos últimos documentos que contienen los libros²⁵⁹.

²⁵⁶ Un resumen útil sobre la metodología de trabajo para el estudio de los inventarios y las limitaciones de este tipo de documentación aparece en Infantes, “Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas”, *Bulletin Hispanique*, 99/1 (1997), 281-92; y Pedraza Gracia, “Lector, lecturas y bibliotecas...: el inventario como fuente para su investigación histórica”, *Anales de Documentación*, 2 (1999), 137-58.

²⁵⁷ La existencia de un inventario musical de finales del siglo XVI en la Catedral de México ya fue mencionada por Lota Spell, quien en un pionero trabajo de 1946 dio una escueta noticia en relación a un “catálogo inédito [...] que muestra que las obras de Guerrero, Morales Victoria, Orlando di Lasso y Palestrina estaban todas ellas representadas”. Pese a esta genérica pero sugerente descripción nada más volvió a saberse de este inventario, a pesar de los esfuerzos de Stevenson por localizarlo; véase Spell, “La música en la Catedral de México en el siglo XVI”, 253; la versión original en inglés apareció como “Music in the Cathedral of Mexico in the Sixteenth Century”, *Hispanic American Historical Review*, 26/3 (1946), 293-319; y Stevenson, “Mexico City Cathedral: The Founding Century”, *IAMR*, 1/2 (1979), 169. Una vez que localicé el documento, presenté un primer estudio sobre su contenido en mi comunicación “La biblioteca musical de la Catedral de México en 1589: contenidos y contexto”, *VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Oviedo, 17-21 de noviembre de 2004).

²⁵⁸ La localización de estos documentos dentro del inventario “de los bienes, plata, ornamentos y otros cosas” muestra la consideración de los libros de música no tanto como archivo independiente, sino como un bien más dentro del tesoro catedralicio.

²⁵⁹ ACCMM, Inventarios, Libro 2, Expediente 2, fols. 89, 63 y 153-156, respectivamente. Los inventarios de los misales y los libros de polifonía aparecen transcritos en el APÉNDICE 1, D6 y D7.

El inventario de los misales no está fechado pero, por su posición en el expediente, podría datarse en 1589, con adiciones de 1590 y 1591. El documento se inicia con un primer bloque de misales “nuevos” de Trento impresos en Amberes por Plantin (dos en 1570 [5-6], uno en 1572 [23] y seis en 1577 [10-15]), y en Venecia por los Junta, una importante dinastía de impresores italianos activos también en Burgos y Madrid (uno de 1578 [7]). Entre los volúmenes salidos de las imprentas españolas se citan dos misales impresos en 1587 y dos en 1588 [1-4], y otros cuatro en 1589 [24-27], procedentes todos ellos de Salamanca, y dos misales impresos en 1576 en Burgos [8-9]. Al margen de este grupo de veinte misales, se citan cuatro libros manuales impresos en Salamanca en 1585 [16-19] y un manual sacramental “viejo” de Sevilla [20]²⁶⁰; estos volúmenes contenían descripciones detalladas para la administración de los sacramentos, con las entonaciones monódicas necesarias para el celebrante. Una de las últimas entradas menciona un libro pontifical empleado por Juan de Zumárraga, primer obispo de México, y que contenía los ritos y ceremonias oficiadas exclusivamente por obispos y arzobispos (ordenación, consagración de una iglesia, etc.). Un indicio de la velocidad con que estos libros del “nuevo rezado” eran introducidos en México viene determinado por los volúmenes salmantinos recogidos en el primer asiento, dos de los cuales se imprimieron en 1588 (recordemos que el inventario está fechado en 1589) y por una de las adiciones fechada a principios de 1591, y que recoge otros cuatro misales impresos por Guillermo Foquel sólo dos años antes²⁶¹.

Aunque el volumen de libros es similar al que aparece en inventario de la Real Capilla de Felipe II en 1600²⁶², es evidente que el inventario mexicano no recoge todos los libros litúrgico-musicales que había en la Catedral en 1589, pues faltan libros imprescindibles para la celebración litúrgica de cuya existencia tenemos constancia gracias a las Actas Capitulares del siglo XVI. Así, por ejemplo, el inventario no cita

²⁶⁰ Uno de los escasos *Manuale Sacramentorum* del rito sevillano se imprimió en Sevilla por A. de Burgos en 1547; véase Fernández de la Cuesta, “Spanish Plainchant Publications to 1601”, *IAMR*, 16/2 (2000), 13; y, del mismo autor, “A propósito de un ‘Manuale chori’ de 1539”, en Casares y Villanueva (eds.), *De Música Hispana et Aliis*, 1:263-74.

²⁶¹ Sobre Foquel y sus misales, véase Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, 1:117-19, y las fichas bibliográficas 1193, 1218, 1249 y 1284 del catálogo descriptivo.

²⁶² El inventario mexicano recoge 27 volúmenes y el de la Real Capilla 32, aunque aparecen otros volúmenes litúrgicos mezclados con los libros de polifonía; véase Knighton, “Los libros de música de la Capilla Real de Felipe II”, en Luis Robledo y otros, *Aspectos de la cultura musical*, 380-82.

volúmenes fundamentales como breviarios, procesionarios, diurnales o libros de horas²⁶³. Tampoco se recogen los libros propiamente musicales (cantorales) que contenían las melodías de la misa (graduales) y el oficio (oficeros, salterios, himnarios, pasionarios o antifonarios). Una posible explicación a su ausencia del inventario es que estos volúmenes se encontrasen fuera de la sacristía en otras dependencias como el coro o las capillas, y quizá se registrasen en otra sección o inventario que no nos ha llegado.

Un vistazo a otros inventarios de libros litúrgicos compilados en catedrales en esos mismos años nos muestra que los misales no eran más que una sección – generalmente la primera– de esos documentos. Así, tras los misales, el inventario de la Catedral de Zamora de 1582 recoge los libros del coro “mudados y escritos conforme al breviario nuevo romano”, libros vespertinos, libros pequeños, libros viejos y libros de cánones y teología; en total, casi 300 volúmenes²⁶⁴. Un inventario de la Catedral de Sevilla redactado 1591 no es tan completo como el zamorano ni está dividido en secciones, sino que presenta sólo los libros propiamente corales ubicados tanto dentro como fuera del coro, sumando en total más de 160 libros²⁶⁵. Por tanto, el inventario mexicano de los misales presenta sólo una parte del tesoro bibliográfico-musical existente en aquellos momentos en la Catedral, algo que viene confirmado por la desproporcionada riqueza del inventario de libros y papeles de polifonía del mismo año.

Mayor interés presenta el inventario de las obras polifónicas, completado el 9 de diciembre de 1589. Se desconoce el motivo por el cual este inventario fue realizado en esa fecha, ya que no hubo ningún traspaso en la custodia del material –el maestro de capilla había sido nombrado en enero 1586–, por lo que quizá se trató de una simple reorganización del material musical disponible en la Catedral. Aunque no está firmado, no hay duda de que Juan Hernández, maestro de capilla desde 1586, estuvo en relación directa con su génesis. Hernández era el responsable de los libros de música en aquella época y sabemos que estuvo especialmente implicado en la renovación y ampliación del repertorio musical durante su magisterio, que se extendió hasta 1620 aproximadamente. Aprovechando su privilegiada posición en la estructura jerárquica de la Catedral y la

²⁶³ Las referencias a la compra de libros litúrgicos son abundantes durante el siglo XVI; a título de ejemplo, en 1545 se recibieron en la Catedral “seis misales sevillanos y veinte y tantos procesionarios”; ACCMM, AC-1, fol. 66v, 13-I-1545.

²⁶⁴ Bécares Botas, “Los libros de la Catedral de Zamora en el siglo XVI”, 246-49.

²⁶⁵ Álvarez Márquez, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI*, 252-65.

confianza del Cabildo derivada de su condición de canónigo, administrador de diezmos y secretario capitular, Hernández copió y compró libros de música en abundancia. El interés de Hernández por los libros de música se remonta a la década de 1570, cuando supervisó y compuso algunas melodías para los antifonarios impresos en México en 1576 por Pedro de Ocharte²⁶⁶. Significativamente, ni una sola obra del inventario se atribuye a Hernández, quien, sin duda, debió ser el compositor de una parte del repertorio.

Este inventario consta de cuatro folios con un total de 329 asientos [1-329], de los que veintidós se corresponden con libros de polifonía de gran formato (tres de ellos para ministriles), noventa y un libretes o cuadernos de polifonía latina, y el resto (216) a cuadernos y papeles sueltos en romance. El documento no tiene rúbrica ni división alguna, sino que presenta, de forma entremezclada, los libros de gran formato, los libretes de partes y los pliegos sueltos de papel en latín y castellano. Siguiendo probablemente la distribución de los volúmenes en la estantería por tamaños, el inventario mexicano presenta primeramente los libros de facistol –anteponiendo impresos a manuscritos– y, a continuación, los libretes y cuadernos en latín y romance. El contenido del inventario aparece esquematizado en la siguiente tabla (véase Tabla 4.6).

²⁶⁶ La portada de uno de los impresos alude expresamente a este hecho: “[...] nunc denuo, ex industria, studio et labore admodum Reuerendi Bachalarei Joannis Hernandez excussum & innumeris mendis et superfluitatibus (quibus scaturiebat) notularum cantus repurgatum. Supper additis et de novo compositis per eundem Bachalaureun cum Introitibus, cum Gradualibus, Alleluia & tractivbus tuun demum, Offertoriis & Communionibus [...]”; véase Housty, *The Gradule Dominicale (México: Pedro Ocharte, 1576) of Juan Hernández*, 13. Otro maestro de capilla que revisó la copia de cantorales fue Alonso Garzón de Tahuste en Bogotá; véase Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 729-33.

Tabla 4.6: Estructura del inventario musical de 1589 (APÉNDICE 1, D7).

<i>Secciones</i>	<i>Asientos</i>	<i>Total</i>
I Libros impresos de polifonía latina	1-8, 13	9
II Libros manuscritos de polifonía latina	9-12, 46, 53-55, 149, 230	10
III Libros para ministriles	174-176	3
IV Libretes impresos de polifonía latina	14-41	38
V Libretes, cuadernos y papeles manuscritos de polifonía latina	47-52, 56-57, 109-116, 129-132, 138, 171, 177-179, 195, 205, 213-215, 217-218, 221, 223-226, 228-229, 231, 240-243, 246-247, 249-250, 254, 263, 305-306, 326-329	53
VI Cuadernos y papeles de obras en romance	42-45, 58-108, 117-128, 133-137, 139-148, 150-170, 172-173, 180-194, 196-204, 206-212, 216, 219, 220, 222, 227, 232-239, 244-245, 248, 251-253, 255-262, 264-304, 307-325	216
TOTAL ASIENTOS		329

Los libros de polifonía aparecen convenientemente identificados como de molde (impresos; sección I), de mano (manuscritos; sección II) y de ministriles (sección III). Algunos libros impresos pueden identificarse con seguridad, ya que se proporciona no sólo el nombre del compositor y el género predominante, sino también la ciudad, el impresor y la fecha de edición; de otros, sólo se presenta una sucinta descripción física que hace imposible su identificación. Aún así, podemos hacernos una idea bastante precisa del repertorio disponible en la Catedral de México a finales del siglo XVI.

De los once compositores mencionados en el inventario, el mejor representado es Tomás Luis de Victoria con cuatro de sus impresos romanos [1-4]: *Missarum libri duo* (Roma, 1583; V1431), *Cantica B. Virginis vulgo magnificat... cum quatuor antiphonis* (Roma, 1581; V1430), *Hymni totius anni... cum quattuor psalmis* (Roma, 1581; V1428)²⁶⁷ y *Motecta festorum totius anni* (Roma, 1585; V1433=1585⁶), respectivamente. Estas colecciones incluían los principales géneros latinos (misas, magnificats, antifonas, himnos, salmos y motetes) y habían sido editadas entre 1581 y 1585; sólo cuatro años después, los libros ya se encontraban en México. Tras consultar otros inventarios de esta época, puede concluirse que la Catedral de México era, en el

²⁶⁷ En realidad, este volumen contenía una primera sección de himnos seguida de otra de salmos, pero en el inventario se identifica exclusivamente a través del segundo género. Para el contenido de este y otros impresos de Victoria, véase el primer capítulo de Cramer, *Tomás Luis de Victoria. A Guide to Research*.

año 1589, una de las instituciones del mundo hispano mejor surtidas con repertorio del maestro abulense²⁶⁸.

Cristóbal de Morales está representado con sus dos libros de misas [6-7]. Aunque no podemos precisar de qué edición se trata, su descripción “en papel de marca mayor” y la denominación de “viejos” sugiere que se trata de alguna de las dos ediciones del siglo XVI aparecidas en formato de libro de coro. Tanto el *Missarum Liber Primus* (Roma, 1544; M3580) como el *Missarum Liber Secundus* (Roma, 1544; M3582) contaron con otra edición francesa también en el mismo formato realizada por Moderne en Lyon en 1546 y 1551 respectivamente (M3581 y M3583). Los dos libros de misas de Morales gozaron de una amplia difusión en territorios peninsulares, por lo que no es sorprendente encontrarlos en muchos de los inventarios musicales del siglo XVI, tanto españoles como americanos²⁶⁹. Sorprendentemente, el inventario mexicano no registra ninguna edición de los célebres magnificats de Morales, la colección de este género más influyente del siglo XVI. Es muy probable que alguna de las tres colecciones anónimas con obras de este género presentes en el inventario [9, 10 y 53] incluyese las versiones de Morales copiadas de forma manuscrita. El uso continuado de esta colección provocó la realización de copias en el propio siglo XVI, tal y como sucedió en Granada y Daroca, donde a finales del siglo XVI los impresos originales de Morales estaban rotos, siendo reemplazados por copias; lo mismo pudo suceder en México²⁷⁰.

Junto a Victoria y Morales, los hermanos Pedro y Francisco Guerrero también estaban representados en el inventario. Pedro Guerrero aparece con una colección impresa de motetes en cuatro libretes [14-17]. Este impreso podría identificarse con el *Liber primus Epigrammatum*, que contenía motetes de cuatro a seis voces. Hasta la

²⁶⁸ La Catedral de Sevilla en 1588 sólo poseía dos libros de Victoria, el de magnificats y el de salmos; véase Álvarez Márquez, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI*, 250, asientos [17, 22].

²⁶⁹ Los dos o alguno de los libros de misas de Morales aparecen otras catedrales americanas como Cuzco, Guatemala, Valladolid y Puebla; véase Stevenson, “Cuzco Cathedral: 1546-1750”, 2; Snow, *A New-World Collection*, 16; y Mazín Gómez, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 136, nota 128. Sobre Puebla, véase el inventario musical de 1718 (APÉNDICE 1, D41), asiento [13].

²⁷⁰ En 1591 el Cabildo de la Catedral de Granada mandó comprar la copia de los magnificats de Morales realizada por fray Pedro Durán. Según un inventario de 1596, en la Colegiata de Daroca existía “Otro libro de magnificats de Morales, escrito de mano”; véase López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 1:129; y Calahorra Martínez, “Dos inventarios de los ss. XVI y XVII de la Colegiata de Daroca y dos pequeñas crónicas darocenses”, *RMS*, 3/1-2 (1980), 41.

fecha, no se ha localizado ningún ejemplar de este impreso, de cuya existencia tenemos constancia por varios inventarios italianos y el inventario de la biblioteca musical del rey João IV de Portugal²⁷¹. Por la posición de este impreso en la colección portuguesa junto al de motetes de Francisco Guerrero (1555), Alejandro Luis Iglesias piensa que podría haber sido editado por Martín de Montedoca en Sevilla entre 1551 y 1555, y que su supervisión fue llevada a cabo por el propio Francisco mientras que Pedro se encontraba en Italia²⁷².

Llama la atención la aparente ausencia de la colección de motetes de Pedro Guerrero en los inventarios musicales del siglo XVI, pues no se cita, de forma explícita, en ninguno de los inventarios consultados hasta la fecha salvo el mexicano. Este hecho es muy sorprendente, ya que, si se editó en Sevilla, lo lógico es que gozase de una distribución similar a la de otros impresos salidos de la imprenta de Montedoca. Esta situación se debe, al menos en parte, a que se han asignado de forma unilateral a Francisco Guerrero todas las colecciones de motetes atribuidas simplemente a “Guerrero”. Sin embargo, las cinco antologías de motetes editadas por Francisco Guerrero (1547, 1555, 1570, 1589 y 1597) estuvieron conformadas por cinco libros²⁷³, mientras que la colección de Pedro tenía cuatro, tal y como señala el inventario mexicano. Es probable, por tanto, que la alusión de los inventarios españoles a cuatro libros de motetes impresos de Guerrero no se refiera a las colecciones de Francisco, sino a la de Pedro, tal y como ocurre, por ejemplo, en el inventario de la princesa Juana de

²⁷¹ Véase Barbieri, “Music printers and booksellers in Rome (1583-1600)”, *Recercare*, 16 (2004), 100-3; y Sampaio Ribeiro (ed.), *Primeira parte do índice da livraria de música de El-Rei D. João IV*, 36, núm. 201. Por el inventario portugués sabemos que Pedro Guerrero también publicó una colección de obras en romance, *Sonetos y madrigales difíciles a 3*, véase *Primeira parte*, 148, núm. 606, y por otro inventario italiano, el de los Iunta en Florencia (1604), se tiene noticia de la publicación de un libro de motetes a cinco voces; véase Mischiati, *Indici, catalogui e avvisi*, 125, asiento [592].

²⁷² Véase Luis Iglesias, “Andanzas y fortunas de algunos impresos musicales españoles del siglo XVI: Fuenllana y Pedro Guerrero”, en Hernández González (ed.), *El libro antiguo español. IV. Coleccionismo y Bibliotecas*, 463-67. El libro podría haber sido llevado a América por Montedoca, chantre de la Catedral de Guatemala en la década de 1570, tal y como indiqué en el Capítulo III. Sobre la presencia de Pedro Guerrero en antologías de motetes del siglo XVI, véase Lincoln, *The Latin Motet*, 144.

²⁷³ El único ejemplar conocido de la colección de 1547 (G4866) se encuentra en la Biblioteca del antiguo Instituto Español de Musicología, hoy Institución Milà i Fontanals en Barcelona. La colección está incompleta, por lo que desconocemos si originalmente contenía cuatro o cinco libretes, aunque hay indicios para pensar lo segundo.

Austria (1573)²⁷⁴. Aún así, por causas desconocidas, el impreso de motetes de Pedro circuló bastante menos que el de su hermano Francisco.

De los dos impresos de Francisco Guerrero que recoge el inventario mexicano, uno de ellos es precisamente una colección de motetes en cinco libretes [18-22]. Puesto que la antología de 1547 era una obra de juventud que, al parecer, no tuvo demasiada circulación, la de 1570 fue adquirida por la Catedral en 1632, y resulta arriesgado pensar que la editada en 1589 en Venecia llegase ese mismo año a México, lo más probable es que se trate de las *Sacrae cantiones* (Sevilla, 1555; G4867). Además, el hecho de que en el inventario mexicano aparezca justo detrás de la colección de Pedro Guerrero, reforzaría la hipótesis de que se trata de la colección sevillana, ya que posiblemente ambas salieron de la misma imprenta. El otro impreso mencionado de Francisco Guerrero [5] es su *Liber Primus Missarum* (París, 1566; G4870), un impreso que contenía nueve misas y tres motetes²⁷⁵. La Catedral de México compró en 1585 un libro personalmente remitido por Francisco Guerrero, y que podría identificarse con el *Liber Vesperarum* (Roma, 1584; G4873), pero, por razones desconocidas, este libro no aparece en el inventario de 1589²⁷⁶.

Entre los compositores extranjeros representados en el inventario mexicano figura Pierre Colin con un libro de misas [8] que se corresponde con el *Liber Octo Missarum* (Lyon, 1541; C3307)²⁷⁷. Al igual que ocurre con el libro de motetes de Pedro Guerrero, el libro con las misas de Colin apenas aparece en los inventarios musicales del siglo XVI, siendo localizado únicamente en el inventario de la princesa Juana de

²⁷⁴ Véase Ros-Fábregas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I-III)”, inventario 51, asientos [101-104].

²⁷⁵ Como año de edición se cita 1565 y no 1566 debido, probablemente, a que se tomó la fecha de la carta dedicatoria al rey de Portugal, fechada en mayo de 1565, y no de la portada, donde aparece claramente el año 1566. Para una descripción del contenido de los impresos de misas de Francisco Guerrero, véase Llorens Cisteró y otros (eds.), *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia*, 12 vols. (1955-). Específicamente sobre el segundo libro de misas, véase Merino, *The Masses of Francisco Guerrero*, volumen II.

²⁷⁶ ACCMM, AC-3, fol. 218r, 13-XII-1585: “Madaronse dar 50 pesos al maestro Guerrero por el libro de canto. Este día se proveyó que se le envíen al maestro guerrero 50 pesos de oro común por el libro de canto que envió a esta Santa Iglesia y se dé libranza para que los dé el mayordomo de fábrica y el libro se entregue al señor racionero Juan Hernández para que lo haga encuadernar”. La libranza se hizo efectiva el 4-II-1586. Es probable que el libro de vísperas de Guerrero no fuese el único libro empleado en la Catedral en el siglo XVI que se quedase fuera del inventario.

²⁷⁷ Véase Lengefeld, “Colin, Pierre”, *NG*², 6:106-7. Para una descripción del ejemplar conservado en la Biblioteca Vaticana, véase Llorens Cisteró, *Capellae Sixtinae Codices*, 232-33.

Austria (1573)²⁷⁸. Este volumen, editado en formato de libro de coro, contenía ocho misas, ocho motetes y ocho magnificats; una de las misas contenidas en este impreso, la ‘Christus resurgens’, aparece copiada en MéxVal, si bien se atribuye erróneamente a Palestrina²⁷⁹.

A diferencia del libro de misas de Colin, el “libro de veinte misas de Josquin” [13] es uno de los volúmenes que con más frecuencia aparece en inventarios españoles del siglo XVI junto a otro volumen de misas de Josquin aún más repetido, el de las quince misas²⁸⁰. Por su descripción, el libro de las veinte misas de Josquin podría identificarse con la colección de siete volúmenes impresos por Pierre Attaignant (París, 1532¹⁻⁷) bajo el título de *Primus, Secundus... Septimus Liber tres misas continet*. Todos los volúmenes contenían tres misas, salvo el sexto, que tenía dos, con una foliación correlativa, de forma que podían encuadernarse y formar un único libro, tal y como aparece en el inventario mexicano. Esta colección de misas, una de las pocas del siglo XVI que contenía específicamente veinte misas, incluía composiciones no sólo de Josquin, sino también de Sermisy, Gasconge, Manchicourt, Mouton, Richafort, Divitis, Prioris y Gombert, entre otros. Algunos de los archivos eclesiásticos del siglo XVI que tuvieron esta colección fueron los de Burgos, Zaragoza, Tarazona, Plasencia, Capilla Real de Granada y Colegiata del Salvador de Granada²⁸¹. Es posible que el volumen fuese donado por alguna dignidad eclesiástica a la Catedral en la década de 1540.

²⁷⁸ Véase Ros-Fábregas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I-III)”, inventario 51, asiento [16].

²⁷⁹ La otra obra de Colin localizada en fuentes americanas es la misa ‘Pere de nous’, copiada en GuatC 1, fols. 43v-54r, publicada originalmente en su *Liturgicon musicarum duodecim missarum* (Lyon, 1546; C3310). Otra misa francesa conservada en fuentes mexicanas es la misa ‘Je suis déshéritée’ de Jean Maillard, copiada sin atribución en ChiN 1, fols. 2r-9r, y que se publicó en dos impresos de Le Roy & Ballard: *Liber primus sex misas continens* (París, 1553) y *Missae tres* (París, 1558); véase Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:80-86.

²⁸⁰ El libro de las quince misas de Josquin (*Liber Quindecim Missarum*, Roma, 1516; 1516¹) aparece en un inventario de la Catedral de Guatemala fechado en 1542; véase Snow, *A New-World Collection*, 5-6. Uno de los escasos ejemplares de ese libro impreso conservado en España se halla en la Colegiata de Pastrana; véase Preciado, “Una curiosidad musical y cuatro atmosféricas en un libro polifónico de la Colegiata de Pastrana”, *RMS*, 4/1 (1981), 133-36.

²⁸¹ Este libro fue regalado por el arcedián a la Catedral de Burgos en 1541, junto con el libro de las quince misas antes mencionado y el libro de las diez misas, probablemente el *Liber Decem Missarum* (Lyon, 1532). El libro de las veinte misas aparece reflejado en los inventarios musicales de Zaragoza (1546), biblioteca del Duque de Calabria (ca. 1550), Colegiata del Salvador de Granada (1575), Tarazona (1591) y Capilla Real de Granada (1592); véase López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, 3:78; Ros-Fábregas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I-III)”, inventario 35, asiento [1], inventario 37, asiento [35], inventario 57, asiento [13]; Ruiz Jiménez, *La Colegiata del Salvador en el*

Otras antologías con repertorio extranjero en el inventario no han podido identificarse de forma específica por lo genérico de su descripción, tal y como ocurre con los cuatro libretes “de la flor” con motetes [38-41]. Bajo la denominación de motetes de la flor o *Motteti del fiore* aparecieron cuatro antologías de motetes publicadas por el impresor francés Jacques Moderne (Lyon, 1532¹¹⁻¹² y 1539¹¹⁻¹²) y por el impresor italiano Gardano (Venecia, 1545⁴). Su nombre se debía a la flor que aparecía en la portada. Aunque no podemos determinar con exactitud cuál era la antología presente en México, el contenido de estas colecciones era muy similar, ya que incluía motetes de compositores franco-flamencos activos en la primera mitad del siglo XVI tales como Arcadelt, Cortois, Gombert, Lasson, Lhéritier, Lupus, Manchicourt, Richarfort y Willaert entre otros²⁸².

Mayores problemas de identificación presentan los diez libros de motetes “que regaló su señoría” [23-32]. La genérica descripción de los volúmenes no permite identificarlos; tan sólo sabemos que eran libretes de partes (“pequeños”), impresos (“de molde”), de motetes (“de motetes”), que eran antologías (“de diversos autores”) y que tenían unos letreros dorados. Seguramente se trataría de dos colecciones de motetes en cinco partes, o bien una de cuatro y otra de seis, quizá impresos en Italia o en Francia. Lo mismo puede decirse a propósito de los cinco libretes impresos con misas y motetes [33-37], decorados con unas florecillas de oro. La monografía de Lincoln dedicada al motete impreso en antologías durante el siglo XVI no recoge ninguna antología de misas y motetes en cinco libretes, por lo que sólo podemos afirmar que estos libretes eran de un solo autor y no una antología de varios. Un resumen de los compositores presentes en el inventario y su procedencia aparece en la Tabla 4.7.

contexto musical de Granada, 1:205; y López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, 2:312. Según este último autor, *La música en la Catedral de Plasencia*, 19, el Cabildo de Plasencia ordenó comprar este volumen si su costo no superaba los 6 ducados.

²⁸² Para una descripción del contenido de estos volúmenes, véase Lincoln, *The Latin Motet*, 729-30, 732-33.

Tabla 4.7: Compositores representados en el inventario musical de la Catedral de México de 1589 (APÉNDICE 1, D7). Un asterisco (*) indica que el compositor estuvo activo en la Catedral de México; una cruz (†) que estuvo activo en otras instituciones hispanoamericanas; un círculo (°) que es un compositor peninsular no activo en México; y la letra alfa (α) que es un compositor europeo no español.

<i>Compositor</i>	<i>Repertorio</i>
Carabantes, Juan de [†]	1 misa
Colin, Pierre ^α	1 libro de misas
Desprez, Josquin, y otros ^α	1 libro de misas
Guerrero, Francisco [°]	1 libro de misas y 5 libretes de motetes
Guerrero, Pedro [°]	4 libretes de motetes
Franco, Hernando [*]	6 libretes de motetes
Lasso, Orlando di ^α	1 motete
Morales, Cristóbal de [°]	2 libros de polifonía de misas, 1 motete, 1 oficio y misa de requiem, 1 verso de lamentación
Lupus [¿Hellink?] ^α	1 motete
Verdelot, Philippe ^α	1 motete
Victoria, Tomás L. de [°]	4 libros de polifonía de misas, magnificats, himnos y motetes
Varios autores franco-flamencos ^α	4 libretes de motetes

Junto a los cuarenta y siete libros impresos (nueve de gran formato y el resto libretes de partes; secciones I y IV de la Tabla 4.6) aparecen en el inventario de 1589 sesenta y tres volúmenes manuscritos con polifonía latina (diez de gran formato y el resto en libretes o en papeles sueltos; secciones II y V de la mencionada Tabla). El inventario mexicano no desglosa, como en el caso del inventario de Tarazona de 1591, los índices de los libros de polifonía, si bien es necesario subrayar que la práctica del inventario turiasonense no es nada frecuente y sólo la he podido documentar en los inventarios de la Capilla Real de Granada (1745) y la Catedral de Málaga (1770)²⁸³. Consiguientemente, no conocemos el número total de piezas contenidas en estos manuscritos, pero podemos hacernos una idea de la diversidad de colecciones y repertorios presentes en esa época, y que cubrían todas las necesidades musicales de la en la Catedral de México: antologías de motetes [47-52, 129-132, 195, 217, 218, 221,

²⁸³ La singularidad del inventario de Tarazona fue puesta de manifiesto por Carreras, “Un inventario de libros de polifonía de la Catedral de Tarazona”, comunicación presentada en el *Congreso “La música Española del Renacimiento”* (Zaragoza, 21-23 de noviembre de 1986). Agradezco al autor su amabilidad al permitirme consultar su comunicación. La edición completa del inventario corrió a cargo de Calahorra Martínez, “Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios”, *Nassarre*, 8/2 (1992), 9-56. Sobre la problemática de este inventario, véase además Ros-Fábregas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I-III)”, inventario 57. Para los inventarios de Granada y Málaga, que también desglosan el contenido de los libros de polifonía, véase López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, 2:316-21; y Llordén, “Inventario musical de 1770 en la Catedral de Málaga”, *AnM*, 24 (1969), 244-45.

223-226, 249, 254, 326-329], de misas [54, 179, 229] o de ambos géneros mezclados [11, 55], repertorio de Semana Santa con salmos, pasiones y lamentaciones [12, 56-57, 149, 228, 240, 246-247], música para la misa y el oficio de difuntos [54, 250, 254], composiciones para vísperas como salmos [177, 214-215, 305], himnos [109-116, 178, 230, 231], magnificats [10, 53, 306], una mezcla de dos de ellos como himnos y magnificats [9], himnos y salmos [46], o de los tres [138], alleluias [213], asperges [242-243], versos y fabordones [171, 178, 230], así como varios cuadernos con canciones para ministriles [174-176]²⁸⁴.

En el caso de piezas sueltas en latín en uno o varios cuadernos, se presenta el título de la obra como ocurre, por ejemplo, con el motete ‘Sancti Dei omnes’ [129-132]²⁸⁵, el introito ‘Gaudeamus’ [241], la misa ‘Petrus Apostolus’ [229]²⁸⁶, o los motetes ‘Plange Jerusalem’ para voces iguales [195]²⁸⁷ o el de difuntos ‘Ad te levavi’, a doce voces [254], todos ellos sin atribuciones. También sin atribución aparece la antifona ‘Exaudi nos Domine’ [263], compuesta con motivo de la celebración del Tercer Concilio Provincial Mexicano, inaugurado el 20 de enero de 1585, y que podría haber sido una de las últimas obras compuestas por Hernando Franco, fallecido en noviembre de ese año²⁸⁸.

Como es característico en otros inventarios de la época, el compilador de este inventario identifica los volúmenes grandes y los libretes manuscritos por el repertorio que contienen y no por sus autores. Los compositores mencionados en esta sección del inventario son escasos. Entre los activos en México sólo figuran Juan de Carabantes con

²⁸⁴ Por su contenido (motetes y canciones) es probable que los cuadernos [326-329] también estuviesen destinados para el uso de ministriles.

²⁸⁵ Según Lincoln, *The Latin Motet*, 502, sólo se publicaron en las antologías motetísticas el siglo XVI dos motetes con este título: ‘Sancti Dei omnes intercedere’, segunda parte del motete ‘Gaudete et exultate’ de Buisson aparecido en *Novi thesauri musici liber primus* (Venecia, 1568²), y ‘Sancti Dei omnes orate pro nobis’ publicado sin autoría en *Motetti* (Venecia, 1504¹). Otra copia de este motete figura como asiento [226]. No he localizado ninguna versión polifónica con este texto en fuentes mexicanas.

²⁸⁶ Gaspar Fernandes compuso una misa a cinco voces sobre este canto llano. He localizado una misa a cuatro voces, pero en fuentes vaticanas, compuesta por Archangeli Crivelli y copiada en 1617 (VatS 25, fols. 24v-41r); véase Llorens Cisteró, *Capellae Sixtinae Codices*, 52-54.

²⁸⁷ Según Lincoln, *The Latin Motet*, 493, no existe ningún motete publicado en antologías del siglo XVI con este incipit textual; quizá sea obra de un maestro local, compuesta para el uso de los infantes, de ahí la presencia de voces iguales.

²⁸⁸ Sobre la muerte de Franco, véase ACCMM, AC-3, fol. 217r, 29-XI-1585. Franco murió el día anterior a las tres de la tarde.

una misa a cuatro voces [179]²⁸⁹ y Hernando Franco con una colección de motetes en seis libretes [47-52]; Franco debe ser uno de los compositores mejor representados en el inventario, pues además de la citada colección de motetes, es muy probable que alguna de las colecciones de magnificats cuyo autor no se consigna [10, 53] sea la que Franco compuso, y que sirvió como modelo para la copia en vitela realizada por Juan Hernández y presentada en 1611 (hoy TepMV 1). Cristóbal de Morales es el autor peninsular mejor representado en el corpus manuscrito, al menos entre los nombres consignados, con su célebre motete ‘Tu es Petrus’ [217], una obra que apareció impresa en cinco antologías motetísticas del siglo XVI²⁹⁰. De Morales también se citan obras cuya transmisión a México debió realizarse forzosamente de forma manuscrita, ya que no llegaron a imprimirse, como el oficio y la misa de Requiem [54]. La mención de esta última obra es especialmente interesante, ya que permite relacionar este repertorio todavía conservado en 1589 con la exequias de Carlos V que se celebraron tres décadas antes, en 1559, en la ciudad de México, y cuya crónica, titulada *Túmulo Imperial*, alude expresamente a varias obras del maestro sevillano interpretadas en aquella ocasión²⁹¹. Otra de las obras manuscritas de Morales es el verso ‘Coph. Vocavi amicos’ de la lamentación del Miércoles Santo [149], atribuida de forma explícita al “divino Morales”²⁹². También se citan obras sueltas de compositores franco-flamencos, fundamentalmente motetes como ‘Si bona suscepimus’ [249] de “berdelos” [Philippe Verdelot]²⁹³, otro motete atribuido a Orlando di Lasso cuyo incipit no se consigna

²⁸⁹ La única obra actualmente conservada de Juan de Carabantes es una Pasión según San Mateo, copiada en GuatC 4; véase Snow, *A New-World Collection*, 229-40.

²⁹⁰ Según Lincoln, *The Latin Motet*, 263 y 509, las antologías son las siguientes: 1) *Nicolai Gomerti musici excellentissimi Pentaphthongos harmonia... Liber primus* (Venecia, 1541³); 2) *Motetta trium vocum* (Venecia, 1543⁶); 3) *Cantiones septem, sex et quinque vocum* (Augsburg, 1545³); 4) *Electione de motetti a tre voci libro primo* (Venecia, 1549¹³); y 5) *Selectissimarum sacrarum cantionum Liber secundus* (Louvain, 1569⁵). Para su edición, véase Cristóbal de Morales, *Opera omnia*, ed. Anglés, 2:149-56.

²⁹¹ Véase Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Túmulo Imperial*, 209-11.

²⁹² Las únicas lamentaciones publicadas por Morales fueron la tercera de Jueves Santo y las tres lamentaciones del Sábado Santo, aparecidas póstumamente en *Lamentationi a quatro a cinque et a sei voci* (Venecia, 1564; M3607). Una copia manuscrita de la lamentación primera de Jueves Santo se conserva en PueblaC 2, fols. 28v-29r y 30v-37r, y otra de la primera lamentación de Viernes Santo en GuatC 4, fols. 122v-128r; para más información, véase Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*, 110-15; y Snow, *A New-World Collection*, 49-62.

[218]²⁹⁴ y un motete que comienza ‘Jesus’ atribuido a Lupus [221]²⁹⁵, lo que atestigua el uso y la integración del repertorio impreso mediante copias manuscritas. Si el autor del anónimo motete ‘Veni sponsa Christi’ [223] fuese extranjero, podría identificarse con Jean Richafort o con Philippo Duc²⁹⁶. Resulta prácticamente imposible determinar la autoría de otros dos motetes, ‘Hoc est corpus’ y ‘Ave Maria’ [224 y 225]²⁹⁷.

Junto al repertorio latino –ya sea impreso o manuscrito–, el inventario mexicano de 1589 recoge un amplio corpus de más de 200 asientos (en concreto, 216) con cuadernos y pliegos de composiciones en romance, que contenían el repertorio paralitúrgico interpretado por la capilla catedralicia (sección VI de la Tabla 4.6). La importancia de esta sección es enorme, ya que habitualmente el repertorio en romance no era recogido en los inventarios, dado su carácter efímero, y cuando aparece no es de modo tan meticuloso como en el caso del inventario mexicano, en el que se detallan los incipits textuales, el número de voces, género y festividad de cada una de las piezas.

Los dos géneros en romance más citados en el inventario son los villancicos y chanzonetas para los más distintos usos y festividades; ambos géneros representan el 90 % del repertorio en romance reseñado. Habitualmente se tiende a utilizar ambos

²⁹³ Este motete apareció publicado en el *Secundus liber cum quinque vocibus Fior de mottetti tratti dalli Mottetti del fiore* (Venecia, 1539⁶). Para su edición, véase P. Verdelot, *Opera omnia*, ed. Bragard, 2:1-6; Morales, *Opera omnia*, ed. Anglès, 3:179-85; y Slim, *A Gift of Madrigals and Motets*, 129-39.

²⁹⁴ El inventario no indica el tipo de obra, pero puesto que aparece detrás de un motete, podría interpretarse que la obra de Lasso también lo es. El único motete de Lasso a cinco voces aparecido en antologías de motetes antes de 1589 es ‘Audi benigne conditor nostras’, publicado en *Novi thesauri musici liber primus* (Venecia, 1568²). En 1588 se publicaron otros dos motetes de Lasso a cinco voces en la antología 1588⁸, pero es poco probable que fueran los inventariados en México.

²⁹⁵ Según las respectivas entradas del *NG*², ni Lupus Hellink (ca. 1494-1541) ni Johannes Lupi (ca. 1506-1539) compusieron ningún motete que comenzase con esa palabra. Sólo Hellink compuso un ‘Joannes Jesu Christo’ a cuatro voces (y no a cinco como indica el inventario mexicano) aparecido en el *Liber secundus ecclesiasticum* (Amberes, 1553⁹). Tampoco aparece ningún motete con este nombre en Lincoln, *The Latin Motet*. Por la atribución a “Lupus” (Lobo) podría tratarse de alguna obra de la primera etapa sevillana de Alonso Lobo, hoy perdida, lo cual no sería nada extraño teniendo en cuenta que Lobo se educó y trabajó como asistente de Francisco Guerrero en la Catedral de Sevilla hasta 1593 y fue un autor conocido en México. También podría ser, aunque con menos probabilidad, un motete muy temprano del portugués Duarte Lobo, hoy no localizado.

²⁹⁶ Según Lincoln, *The Latin Motet*, se editaron tres motetes a cinco voces con este título en antologías impresas del siglo XVI, compuestos por Jean Richafort (*Selectissimae necnon familiarissimae cantiones*, Augsburgo, 1540⁷); *Muletatum divinitatis liber primus quae quinquae absolutae vocibus ex multis*, Milano, 1543³), Philippo Duc (*Novi atque catholici thesauri musici Liber Quartus*, Venecia, 1568⁵) y anónimo (*Musica quinque vocum*, Venecia, 1543² y 1549⁶).

²⁹⁷ Según Lincoln, *The Latin Motet*, no se publicó ningún motete titulado ‘Hoc est corpus’ en antologías de motetes del siglo XVI, por lo que quizá se trate de una obra local.

términos como sinónimos, pero el uso de uno u otro seguramente implicaba algún matiz distintivo en la época que hoy desconocemos²⁹⁸. En palabras de Cerone, las chanzonetas eran unas canciones en las que “no ha de haber artificio de contrapunto ni variedad de invenciones como en los madrigales, sino intervalos consonantes, bien ordenados”²⁹⁹.

Durante el siglo XVI, en México se prefirió, al igual que en la Península, la denominación de chanzoneta frente a la de villancico, que sólo se impuso a partir del siglo XVII, cuando los textos comenzaron a imprimirse. Las primeras referencias a la interpretación de chanzonetas en México datan de 1535, cuando el cabildo de la ciudad pidió al maestro de capilla de la Catedral Juan Xuárez que compusiera las “chanzonetas y música e invención” necesarias para el recibimiento del primer Virrey de Nueva España, Antonio de Mendoza³⁰⁰. Las referencias a las chanzonetas en la Actas catedralicias aparecen durante todo el siglo XVI, especialmente durante las épocas de Navidad y Corpus Christi, a propósito de las ayudas de costa recibidas por el maestro de capilla por su composición o copia o bien para “probarlas”³⁰¹. La última referencia documental a las chanzonetas data de 1654, fecha desde la cual este término es reemplazado por el de villancico³⁰².

El propio maestro debía conseguir el texto de estas piezas, una tarea que preocupaba al Cabildo, ya que las chanzonetas podían no estar listas para el día de la fiesta. En una primera época, el texto era suministrado por el chantre³⁰³, pero el volumen de letras necesarias era tal que para no andar “importunando” a nadie se

²⁹⁸ Villanueva Abelairas, “Villancico”, *DMEH*, 10:921, señala que las chanzonetas “tenían una referencia netamente navideña”, mientras que la palabra villancico se utilizaba en otras fiestas. En el inventario mexicano no se verifica esta división, ya que aparecen varias chanzonetas dedicadas a San Miguel, la Asunción y el Corpus. Los límites de ambos términos no están, pues, totalmente clarificados.

²⁹⁹ Véase Llorens Cisteró, “Chanzoneta”, *DMEH*, 3:539-40; y López-Calo, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 1:260-77.

³⁰⁰ AHDF, vol. 2203, fol. 166v, 25-VIII-1535.

³⁰¹ Por estos conceptos he localizado varias referencias a libranzas a Juan Hernández en 1591 y 1604; véase ACCMM, AC-4, fol. 46r, 26-III-1591; y Fábrica material, Caja 1, Expediente 6, 27-II-1604. Sobre la “prueba” o ensayo de las chanzonetas, véase ACCMM, AC-6, fol. 32r, 1-XII-1617; y fol. 72r, 27-XI-1618.

³⁰² ACCMM, AC-12, fol. 35v, 11-IV-1654: “Cometióse el hacer las chanzonetas del Corpus, Ascensión y Nuestro padre San Padre al maestro Francisco López [...]”. La primera mención que he localizado a la palabra “villancico” en la Catedral de México data de 1586; véase ACCMM, AC-3, fol. 219v, 14-I-1586.

³⁰³ ACCMM, AC-1, fol. 35r, 11-I-1541: “Que a don Diego de Loaysa chantre por el trabajo de las chanzonetas y cantos de esta Pascua de Navidad se le libren 20 pesos de oro de minas”.

nombró en 1595 al poeta Arias de Villalobos, como libretista encargado de proporcionar todos los textos que le pidiese el maestro de capilla³⁰⁴. Al igual que otras catedrales, el Cabildo solía conceder licencias al maestro de capilla Juan Hernández para que buscara los textos necesarios y tuviera compuestas las chanzonetas con la suficiente antelación; el número de días de permiso era proporcional a la importancia de la festividad (cuarenta días para Navidad y Corpus, cuatro para San Miguel y tres para San Pedro y la Asunción, esta última advocación de la Catedral de México)³⁰⁵. El inventario recoge villancicos y chanzonetas para estas fiestas y santos, e incluso para otros como el Buen Ladrón [207], San Lucas [219], San Gregorio [191] y dos santos locales, los patronos de la ciudad de México San Hipólito [190, 216, 251] y San Eligio [200, 264].

Pese a su importancia cuantitativa, las chanzonetas y villancicos no son los únicos géneros mencionados en el rico inventario. Se recogen, además, varias ensaladas, un género de temática navideña que mezcla lenguas y metros distintos, y del que no aparece referencia alguna en las actas catedralicias mexicanas³⁰⁶. Superando la estación navideña, las ensaladas mexicanas presentan subtítulos alusivos a otras fiestas y conmemoraciones, como el juego de la pelota, una diversión de origen azteca [68-71], la guerra [72-75], la almoneda [88-91], la visita [117-120], el ahorcado [145-148], el desposorio [209-212] y San Miguel [92-95, 100-103, 199]. No falta tampoco un género similar a la ensalada, pero de menores dimensiones, la ensaladilla [204]. Otros géneros musicales representados están muy vinculados con la estructura literaria del texto que musicalizan, tal y como ocurre con los tercetos, una estrofa de tres versos de arte mayor [245], la lira, composición métrica de cinco versos [201] y el soneto, estrofa de catorce versos endecasílabos [134-137]³⁰⁷.

Merece especial atención otro de los géneros literario-musicales mencionados en el inventario de 1589, el coloquio. Como género de composición literaria, el coloquio tiene una forma dialogada, de ahí que su musicalización ofrezca a los compositores la

³⁰⁴ ACCMM, AC-4, fol. 137r, 10-X-1595 (APÉNDICE 1, D11).

³⁰⁵ Véase ACCMM, AC-4, 4-IX-1598, AC-7, fols. 334v-335r, 30-VII-1624; y AC-8, fols. 297v-298r, 13-XII-1630. En este último acuerdo no se menciona la festividad de San Miguel y se determina que el maestro disponga de cuatro días –y no de tres– para las chanzonetas de San Pedro y Asunción.

³⁰⁶ Véase Gregori i Cifré, “Ensalada”, *DMEH*, 4:684-85.

³⁰⁷ El manuscrito MéxC 6 incluye en la última página un soneto literario dedicado a San Miguel; véase su análisis en el Volumen II.

posibilidad de explorar las agrupaciones policorales. En el inventario se citan un total de ocho coloquios a ocho voces, casi todos en dos cuadernos, uno para cada coro de cuatro voces [143-144, 163-170, 172-173]. La descripción es similar en todos los casos e incluye el incipit textual de cada coro: “dos cuadernos que tienen un coloquio de ocho voces que el uno comienza ‘Muerte, ¿de quién huides, di?’ y el otro le responde ‘De la vida que hoy es nascida’ [141-142]. Estos coloquios muestran cómo la novedosa práctica de la policoralidad en el mundo ibérico a finales del siglo XVI no se desarrolló únicamente en el repertorio latino, sino que también se operó en gran medida gracias al abundante repertorio en vernácula, hoy desaparecido. También es muy curiosa por lo temprano de su cronología la ‘Salve en romance’ [104-108], que sustituyó en algunas ocasiones a la salve latina. Aunque no se ha conservado, su texto sería similar al de otras salves hispanoamericanas como las de Bogotá y La Plata³⁰⁸.

Ninguna de las obras en romance aparece atribuida, pero no resulta difícil pensar que la mayor parte de este repertorio fue compuesto por alguno de los seis maestros de capilla activos hasta 1589, algo que aparece confirmado por algunas referencias de índole local, como el villancico para la fundación del Convento de Jesús María [262], los casi cuarenta villancicos que se cantaron en las profesiones de monjas en diferentes conventos de la ciudad de México [265-303], la ensalada para el juego de la pelota [68-71] y el villancico para la misa de aniversario de Agustín Díaz [255]. En esta misma línea local se inscribe el repertorio de carácter emblemático destinado a las autoridades virreinales, como los villancicos para la consagración en 1575 de Juan de Medina Rincón, Obispo de Michoacán [186] y del Obispo de Charcas [232], para el recibimiento en 1580 del Virrey Lorenzo Suárez de Mendoza, Conde de la Coruña [187], y para el doctoramiento de Dionisio Ribera Flores, canónigo de la Catedral [253].

Los títulos de estas obras son típicos, además de curiosos. La siguiente tabla resume presenta el repertorio en romance recogido en el inventario de 1589 ordenado alfabéticamente por el incipit textual. Además, se ofrece el género y la plantilla, la festividad y su identificación con el número de asiento en el inventario (Tabla 4.8).

³⁰⁸ Véase Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 532-33 y 614-16; e Illari, *Polychoral Culture*, 2:389-411 y 3:674-92. Sobre la salve en romance en España, véase López-Calo, “Marianas, antífonas”, *DMEH*, 7:170.

Tabla 4.8: El repertorio en romance en la Catedral de México según el inventario de 1589 (APÉNDICE 1, D7).

<i>Incipit textual</i>	<i>Género</i>	<i>Festividad</i>	<i>Descripción</i>	<i>Asiento</i>
A Dios para Dios	Villancico a 4	San Pedro	[...]	202
A gran dignidad	Villancico a 4	[...]	[...]	324
A la china celestial	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	278
A me alegrado zagal	Chanzonetas	Para el recibimiento del Conde de Coruña	1 cuaderno	150
A mejor voz	Villancico a 4	Para la consagración del Obispo de las Charcas	[...]	232
A tal extremo ha llegado	Villancicos	Corpus Christi	4 cuadernos	121-124
Adiós que me deja María Agustín	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	267
	Villancico a 4	Para la misa nueva de Agustín Díaz	[...]	255
Ahora han visto mis ojos	Villancico a 4	[...]	[...]	227
Al monte, cristiano	Villancico	San Miguel	[...]	196
Alegraos	Villancico a 4	San Miguel	4 medios pliegos	244
Alegraos si la lanza no me miente	Ensalada y villancicos	San Miguel	4 cuadernos	92-95
Amor amor, yo voto a mí	Villancico a 4	[...]	[...]	322
Amor, Agustina y vos	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	291
Amores alojan a Dios	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	269
Aparta, aparta	Chanzoneta a 8	San Miguel	2 cuadernos	58-59
Aunque fuera grave la queja	Villancico a 4	[...]	[...]	256
Ay ay divina pastora	Chanzonetas	Asunción de Nuestra Señora	4 cuadernos	96-99
Ay ay divina pastora	Villancico a 3	Asunción de Nuestra Señora	[...]	260
Beatriz de reina quiere	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	290
Buenas nuevas pecador	Ensalada	Para la visita	4 cuadernos	117-120
Carne, mundo y Lucifer	Ensalada	Para la guerra	4 cuadernos	72-75
Cecilia a tres desafía	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	285
Clara luz que nos alumbrá	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	288
Comienza tú a llorar zampoña mía	Villancico a 5	[...]	[...]	315
Cómo cogeré el fruto de la simiente, amor	Villancico a 5	[...]	[...]	313
Con María goce hoy contrato	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	303
Con María hace Dios	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	300
Cristo y su madre han venido	Villancico a 4	Para la fundación del monasterio de Jesús María	[...]	262
Cuál suele al duro invierno	Lira a 3 y 5	[...]	[...]	201
De mi ninfa divina lo que más fatiga	Villancico a 5	[...]	[...]	317
De victoriosos ramos	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	295
Desde el corazón al alma	Villancico a 5	[...]	[...]	307
Desde el eterno consuelo	Villancico	San Gregorio	4 papeles	191
Di Gil, ¿qué siente Juana?	Villancico	[...]	4 medios pliegos	239
Di que miras, hombre, dí	Chanzoneta a 8	[...]	2 cuadernos	152
Dime Hipólito arrastrado	Villancico a 4	Siesta de San Hipólito	4 pliegos	251
Dinos Luzbel quién cayó	Coloquio ¿a 8?	San Miguel	2 cuadernos	163-164
Dios a Francisca convida	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	299

Divina Inés	Villancico a 4	¿Santa Inés?	[...]	308
El divino Manuel	Chanzoneta	[...]	4 pliegos	133
El gran salvador Mejía	Ensalada	Para el desposorio	4 cuadernos	209-212
El león divino y fuerte	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	284
El triunfo celebremos a San Miguel	Ensalada	San Miguel	4 pliegos	199
Elige Dios a Eligio	Villancico a 4	San Eligio	[...]	264
Eligio el divino amor	Villancico a 4	San Eligio	[...]	200
Enamorado el Cristo eterno	Villancicos antiguos	[...]	4 cuadernos	125-128
Entra sin temor de mayor contienda	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	292
Francisca ninfa dichosa	Villancico a 3	Para la profesión de una monja	[...]	265
Francisca, señora, humildad	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	280
Gastando fue el amor mis tristes años	Villancico a 4	[...]	[...]	309
Goza Padre pues podrás	Chanzoneta	[...]	1 cuaderno	184
Goza Pedro	Villancico a 4	San Pedro	2 pliegos	237
Gran batalla ay en el cielo	Chanzonetas	San Miguel	4 cuadernos	80-83
Gran fiesta	Villancico y chanzonetas	San Miguel	¿4 cuadernos?	100-103
Hallaos a la almoneda	Ensalada	Para la almoneda	4 cuadernos	88-91
Hallóme un día amor muy descuidado	Villancico a 4	[...]	[...]	310
Hoy deja el demonio	Villancico a 4	[...]	[...]	206
Hoy hace representación	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	281
Hoy la angélica Beatriz	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	283
Hoy pide los votos Juana	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	271
Isabel haze su alma hoy	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	297
Jugaba a la pelota	Ensalada	Para el juego de la pelota	4 cuadernos	68-71
La humanidad de Dios triste afligida	Villancico a 5	[...]	[...]	316
La victoria que hay mayor	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	287
Ladrones	Ensalada	Para el ahorcado	4 cuadernos	145-148
Llegado es ya, dulcísima	Tercetos a 5	[...]	1 cuadernito pequeño	245
Lloroso va el padre anciano	Villancicos	[...]	4 cuadernos	180-183
Luisa juega al trocado	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	278
Mal puede desencazarse	Chanzonetas	Navidad	4 cuadernos	84-87
Margarita tan preciosa	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	286
María quién como vos	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	294
María y Ana son dos	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	274
María, circuncisión	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	282
Mas tiene el suelo que el cielo	Coloquio a 8	Navidad	2 cuadernos	165-166
Más valiera no comerte	Chanzonetas	Corpus Christi	4 cuadernos	76-79
Mejor Ana es vuestra estrella	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	273
¿Miguel?	Coloquio a 8	San Miguel	2 cuadernos	143-144
Mil gracias a Dios le damos	Villancico	[...]	4 medios pliegos	188
Mirad la abeja industriosa	Villancico	[...]	4 medios pliegos	197
Muerte, ¿de quién huides di?	Coloquio a 8	[...]	2 cuadernos	141-142

Nace el hombre, nace Dios	Chanzonetas	Navidad	4 cuadernos	64-67
Niñas de los ojos	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	301
No haya del cuerpo dolor	Villancico a 4 voces	[...]	[...]	320
No quedó la fortuna con su movible rueda	Villancico a 5	[...]	[...]	314
No sé cierto cómo os	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	275
No siendo de sí enemigo	Chanzoneta a 8	[...]	2 cuadernos	157-158
O ánima amorosa enamorada	Villancico a 6	[...]	[...]	318
O lágrimas cansadas, que en llegando mostráis	Villancico a 4 voces	[...]	[...]	323
O qué divino amasijo	Villancico a 4	[...]	[...]	304
O qué extraña maravilla	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	279
O qué venturoso día	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	272
Pablo que es bajo aprobado	Villancico	¿San Pablo?	4 medios pliegos	198
Pastor es de ¿eccho?	Villancicos	[...]	4 cuadernos	233-236
Pedro, pues que por honraros	Villancico a 4	San Pedro	[...]	189
¿Por qué da luz el cielo?	Chanzoneta a 8	[...]	¿2 cuadernos?	159-160
Pues con lágrimas enciende	Villancico a 4	Para el Buen Ladrón	[...]	207
Pues con vos se desposó Agustina	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	268
Pues en tormento cruel	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	302
Pues que está ya con nosotros la doncella	Villancico	[...]	4 papeles	193
Pues queréis cosas hoy con Magdalena	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	293
Que al velo de una monja	Chanzoneta a 8	Virgen María	¿2 cuadernos?	161-162
¿Qué es aquesto que aquí está?	Chanzoneta a 7	[...]	2 cuadernos	151
¿Qué estrella es ésta, Pascuala?	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	289
¿Qué tenemos que ha nacido?	Coloquio a 8	Navidad	2 cuadernos	167-168
¿Quién alegra la floresta?	Villancico	San Pedro	4 medios pliegos	185
¿Quién canta, Carrillo?	Coloquio a 8	[...]	2 cuadernos	139-140
Quién contar nueva hazaña	Villancico a 4	San Hipólito	[...]	216
¿Quién es el manso cordero?	Chanzoneta a 8	[...]	2 cuadernos	155-156
¿Quién nació, dí, quién es?	Villancico a 4	Navidad	[...]	238
¿Quién son estos que han venido?	Villancico	San Hipólito	4 papeles	190
¿Quién se quiere embarcar?	Ensalada	San Miguel	¿4 cuadernos?	100-103
Recogíjate zagal	Chanzonetas	Navidad	4 cuadernos	60-63
Ribera, bien sois Ribera	Villancico a 4	Para el doctoramiento del doctor Ribera	[...]	253
Ricamina, Ricamina	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	270

Salvaos Dios nuestro consuelo	Villancico	[...]	4 papeles	194
Salve en romance	Antífona a 5	Virgen María	5 cuadernos	104-108
Si la verdad divina de mi Señora	Villancico a 4	[...]	[...]	311
Si supiere quién es este que hoy nace	Coloquio a 8	¿Navidad?	2 papeles	169-170
Sobre una piedra preciosa	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	298
Sois hermosa	Villancico a 4	[...]	[...]	257
Sois Margarita preciosa	Villancico a 4	[...]	[...]	325
	voces			
Su gesto a su misma ley	Villancico a 4	[...]	[...]	259
Términos deba María	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	266
Tiene una amiga Isabel	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	276
Todo se acaba y todo ha de acabarse	Villancico a 5	[...]	[...]	312
Tres panes en solo un pan	Villancico a 4	[...]	[...]	222
Un rato se levanta mi esperanza	Villancico a 4	[...]	[...]	321
Ven oveja donde estoy	Ensaladilla	[...]	4 pliegos de marquilla	204
Ver primero no queráis	Villancico a 4	[...]	[...]	203
Victoria, victoria	Coloquio a 8	San Miguel	2 cuadernos	172-173
Viendo Cristo que ausencia causa olvido	Soneto y chanzonetas	[...]	¿4 cuadernos?	134-137
Virgen pues os váis	Villancico	Asunción de Nuestra Señora	4 papeles	192
Virgen que de hora en hora	Villancico a 4	¿Virgen María?	[...]	252
Virgen si estáis aguardando	Villancico a 4	Nuestra Señora	[...]	220
Y al dragón está rendido	Villancico a 4	[...]	[...]	247
Y así vuelve el suelo en cielo	Villancico a 4	[...]	[...]	258
Y el arcángel fiel	Chanzoneta a 8	¿San Gabriel?	2 cuadernos	153-154
Y porque me pareciste en el semblante	Villancico a 4	[...]	[...]	319
Y pues que con afición	Villancico a 4	Para la profesión de una monja	[...]	296
Y sube Dios nuestro nombre	Villancico a 5	¿Ascensión del Señor?	[...]	208
Yo me iba por un camino	Villancico a 4	[...]	[...]	261
[...]	Chanzonetas	[...]	4 libretes encuadernados en badana colorada	42-45
[...]	Motetes y canciones	[...]	4 libretes de mano aforrados en pergamino	326-329
[...]	Villancico	Para la consagración del Obispo de Michoacán	4 pliegos	186
[...]	Villancicos	Para el recibimiento del Conde de Coruña	5 papeles	187
[...]	Dos villancicos a 4	San Lucas	1 pliego de papel	219

El inventario de 1589 muestra los fondos de un archivo musical hispanamericano a finales del siglo XVI. Un análisis comparativo con otros inventarios catedralicios contemporáneos corrobora el carácter excepcional de este inventario, y no sólo por ser el único del siglo XVI localizado en la Catedral de México, sino también por su riqueza. Los inventarios musicales del siglo XVI conocidos en Hispanoamérica no sirven como parámetro comparativo, ya que o son muy anteriores (Guatemala, 1542; Cuzco, 1553) o su descripción es muy imprecisa (Quito, 1581)³⁰⁹, por lo que hemos de recurrir a inventarios peninsulares de ese período para calibrar la importancia del inventario mexicano.

El número de libros de polifonía latina –manuscritos como impresos– citados en el inventario de la Catedral de México es de 113, considerando tanto los libros de gran formato (22) como los libretes, cuadernos y obras sueltas (91). Esta cifra está muy por debajo de los más de 300 volúmenes reseñados en el inventario-tasación de los fondos musicales de la Real Capilla de Madrid (1600), pero se acerca a los aproximadamente 130 del Convento de las Descalzas Reales de Madrid (1587) o los 119 de la Catedral de Tarazona (1591)³¹⁰ y supera a otras instituciones importantes en el siglo XVI, tales como Capilla Real de Granada (1592), otra institución regia, que contenía 77 libros (18 grandes y 59 pequeños), o la Catedral de Sevilla (1588), donde Francisco Guerrero tenía a su disposición 53 volúmenes (29 de gran formato y 24 libretes)³¹¹. Por debajo quedan los inventarios de otras sedes diocesanas de menor rango como Catedral de Coria (1591; 26 libros) y la Colegiata de Daroca (1596; 24 libros)³¹². Por tanto, en lo referente a fondos latinos, el inventario mexicano se sitúa entre los inventarios del mundo ibérico más completos de su época.

³⁰⁹ El inventario guatemalteco de 1542 recoge un libro de polifonía y cuatro libretes y el cuzqueño de 1553 siete libros de polifonía. Del inventario ecuatoriano de 1581 sólo sabemos que contenía una colección de cinco libretes de motetes de Guerrero; véase Snow, *A New-World Collection*, 5-6; Stevenson, “Cuzco Cathedral: 1546-1750”, 2; y, del mismo autor, “Quito Cathedral: Four Centuries”, *IAMR*, 3/1 (1980), 19, nota 4.

³¹⁰ Knighton, *Aspectos de la cultura musical*, 380-94; Olmos, “Aportaciones a la temprana historia musical de la Capilla de las Descalzas Reales de Madrid (1576-1618)”, *RMS*, 26/2 (2003), 466-72; y Calahorra Martínez, “Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios”, 9-56.

³¹¹ Véase López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, 2:311-13; y Álvarez Márquez, *El mundo del libro en la Catedral de Sevilla*, 249-51.

³¹² Véase Barrios Manzano, *La música en la Catedral de Coria*, 122; y Calahorra Martínez, “Dos inventarios de los ss. XVI y XVII de la Colegiata de Daroca y dos pequeñas crónicas darocenses”, 39-41.

Sin embargo, donde realmente se pone de manifiesto la riqueza del inventario mexicano es en repertorio vernáculo, tanto por su volumen como por su grado de detalle. Así, los inventarios de la Catedral de Sevilla (1588), la Capilla Real de Granada (1592) y la Real Capilla de Madrid (1600) no recogen nada de esta música³¹³, y tan sólo los inventarios de la Catedral de Zamora (1582) y las Descalzas Reales (1587) registran algunos libros y cuadernos con villancicos y chanzonetas, descritos genéricamente con el número de unidades y, a veces, la festividad³¹⁴. El único inventario catedralicio que precisa de forma sistemática, al igual que el de México, los títulos de las piezas y el número de voces es el inventario de la Catedral de Tarazona. Sin embargo, el número de cuadernos con repertorio en romance mencionados en el inventario turiasonense es de 71, una cifra muy inferior a los 216 cuadernos y obras en papeles, papelillos, pliegos y medios pliegos que se registran en el inventario de la Catedral de México. Este documento, por tanto, constituye el más completo registro del repertorio vernáculo dentro del ámbito ibérico.

El inventario de 1589 permite analizar también el cambio del repertorio a finales del siglo XVI. En el Capítulo I se mostró, a través de las plantillas de músicos, la presencia de efectivos suficientes para la interpretación de obras a varios coros; el inventario de 1589 confirma la existencia de un repertorio policoral local en la Catedral en esa época. Se trata de uno de los primeros testimonios sobre la práctica de la técnica policoral no sólo en Hispanoamérica, sino también en la Península, pues la primera obra a doce voces copiada en la Real Capilla de Madrid –un magnificat de Philippe Rogier– data de 1591³¹⁵.

³¹³ Véase la bibliografía correspondiente a estos inventarios en las notas anteriores. El repertorio en vernáculo de la Real Capilla madrileña a finales del siglo XVI puede reconstruirse parcialmente gracias a los registros de pago de los copistas Isaac Bertú, Juan Domine y Claudio de la Sablonara, que detallan los títulos de las obras copiadas y el número de voces; véase Moll, “Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII”, *AnM*, 25 (1970), 81-96; y Casares Rodicio (ed.), *Francisco Barbieri. Biografías y documentos*, 1:70-77 y 178.

³¹⁴ Tanto el inventario zamorano como el de las Descalzas Reales recogen un número similar de cuadernos con repertorio vernáculo, 19 y 18 respectivamente; véase Bécares Botas, “Los libros de la Catedral de Zamora en el siglo XVI”, 252; y Olmos, “Aportaciones a la temprana historia musical”, 472. También el inventario de la princesa Juana de Austria (1573) recoge varios cuadernos con obras en romance (unos 40); véase Moll, “Libros de música e instrumentos musicales de la princesa Juana de Austria”, *AnM*, 20 (1965), 11-23; y Ros-Fábregas, “Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I-III)”, inventario 57.

³¹⁵ Véase Casares Rodicio (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos*, 1:73.

El repertorio contenido en el inventario de 1589 muestra una imagen congelada pero precisa del repertorio de la Catedral de México y, al mismo tiempo, un testimonio irrefutable de las sustanciales diferencias entre el repertorio real en uso en la Catedral en un momento determinado y el repertorio conservado. Por tanto, este inventario tiene un valor fundamental como elemento corrector de nuestra visión de la música mexicana a finales del siglo XVI. El documento es extraordinariamente preciso y minucioso, por encima de los inventarios corrientes, especialmente en lo tocante al repertorio en romance. Pese a las limitaciones inevitables de un estudio que tiene que basarse en el inventario de una sola catedral, es posible vislumbrar ciertos aspectos generales del repertorio mexicano postridentino.

Se observa una amplia representación de autores autóctonos, peninsulares y extranjeros, con un énfasis especial en los impresos italianos y franceses, cuyo ámbito cronológico se extiende desde la década de 1530 hasta 1585. El porcentaje de obras franco-flamencas es reducido, pero significativo, de la misma forma que lo es la ausencia de impresos de Palestrina, quizá debido a que su transmisión en México fue más tardía que la de los polifonistas españoles. El inventario de 1589 permite constatar igualmente la activa colaboración de la capilla catedralicia con otras instituciones urbanas como conventos y su participación en los eventos cívicos y conmemorativos más importantes de la capital novohispana durante esa centuria. El estado del Archivo musical en ese año refleja de forma fiel la posición de la Catedral como una importante institución en el México virreinal.

3.2. El inventario de 1712 y los inventarios poblanos de 1718 y 1734

Durante el siglo XVII, la Catedral de México continuó ampliando los fondos de su Archivo musical, tanto con las obras de los maestros locales como con la producción extranjera. Por distintas fuentes, sabemos que en la primera mitad de esa centuria se adquirieron varios libros impresos de Francisco Guerrero, Juan Esquivel de Barahona, Alonso Lobo, Sebastián de Vivanco, Diego Bruceña y Sebastián López de Velasco, entre otros, de tal manera que el panorama en México no podría ser muy distinto del que presentan inventarios catedralicios de mediados del siglo XVII como los de Sevilla

(1644), Jaén y Valencia (ambos de 1657)³¹⁶. Sin embargo, casi todos estos volúmenes se perdieron durante el propio siglo XVII y no aparecen registrados en el siguiente inventario que hemos podido estudiar, fechado en 1712³¹⁷.

Cuando Antonio de Salazar fue nombrado maestro de capilla en 1688 elevó sus quejas al Cabildo sobre la dispersión y el descuido del patrimonio musical de la Catedral. Tras recuperar parte de los volúmenes en casa del anterior maestro de capilla, Agurto Loaysa, el Cabildo mandó realizar un inventario con los libros y papeles de música y su guarda en un armario bajo llave³¹⁸. Posteriormente, el Cabildo solicitó a Salazar otro inventario en el que precisase las nuevas obras por él compuestas. Tras diferentes requerimientos, el Cabildo se dirigió a Salazar en un tono amenazante en agosto de 1712, pidiéndole que entregase de una vez el inventario, y encargándole al chantre que

leyere el inventario que de ellos [los libros y papeles de música] hubiere, haga anotar los que nuevamente se hubieren hecho por el dicho maestro según es de su obligación para que en sus armarios se conserven con el aseo conveniente y que lo ejecute dicho maestro pena de 100 pesos que irremisiblemente se le quitarán de su salario no ejecutando lo referido³¹⁹.

Tal y como ordenó el Cabildo, el inventario está firmado por el maestro Salazar, el chantre Jerónimo López de Arbizu y el notario José de Torices. El inventario probablemente se completó en octubre de ese año, cuando Torices informó al Cabildo de que había iniciado diligencias con Salazar³²⁰.

³¹⁶ Véase Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz, “Estudio de los inventarios de las obras musicales de la Catedral de Sevilla (1588-1825)”, en Lolo Herranz (ed.), *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, 1:328; Climent, “La música en Valencia durante el siglo XVII”, *AnM*, 21 (1966), 216-17; y Jiménez Cavallé, “Los inventarios de música de la Catedral de Jaén en los siglos XVI y XVII”, *Senda de los Huertos*, 17 (1990), 71-75.

³¹⁷ Sobre las circunstancias de llegada de estos impresos, véase la 3.1 del Capítulo III, dedicada a la circulación de libros de polifonía.

³¹⁸ ACCMM, AC-22, fols. 218r-v, 3-IX-1688. Véase también AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 185, Expediente 63, 22-IX-1712 (APÉNDICE 1, D37).

³¹⁹ ACCMM, AC-27, fols. 186r-v, 3-VIII-1712.

³²⁰ ACCMM, AC-27, fol. 205r, 7-X-1712.

Aunque el Cabildo alude expresamente a “todos los libros y papeles de canto de órgano”, el inventario de 1712 sólo registra los libros de polifonía, omitiendo la música en papeles sueltos, tanto en romance como en latín. Frente al inventario musical de 1589, el de 1712 muestra una organización distinta del Archivo, concebido ya como plan consciente de colección de libros y no como tesoro catedralicio. El documento incluye un total de 24 libros de gran formato y 4 libretes. Se da una sucinta descripción de los libros con algunas características externas tales como el tamaño y el soporte, así como los géneros dominantes, si bien no distingue sistemáticamente los volúmenes manuscritos de los impresos. No obstante, es posible identificar con seguridad nueve libros impresos conservados en el Archivo: *Missarum Liber Primus* [16] de Alonso Lobo (TepMV 4); los dos libros de Eduardo Duarte Lobo, el *Cantica Beatae Virginis vulgo Magnificat* [7] y el *Liber Missarum* [14], hoy TepMV 5 y 7 respectivamente; el libro de motetes [17] de Sebastián de Vivanco (MéxC 13); el *Canticum Beatissimae Virginis* [15] de Sebastián Aguilera de Heredia (TepMV 6); y el *Missarum Liber* (MéxC 14) de José de Torres [2].

Figura 4.2: Cinco primeros asientos del inventario de música de 1712 (AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 185, Expediente 63, 22-IX-1712)

- 1 - Primeramente Un libro de Marca mayor con todo el Oficio de Ofuneros.
- 2 - Itt, Otro libro impreso en Madrid el año de tres de Noventa cuyo author fue D. Joseph de Araez.
- 3 - Itt, otro libro del mismo tamaño de Marca mayor assi mismo de Missas su author el Sr. Vacionero Don Fran. Lopez Capilla Año que fue de Capilla de esta Santa Iglesia.
- 4 - Otro del mismo tamaño en papel de Marca mayor de Passiones su author el Sr. Don Al. del Rio Luis Coronado.
- 5 - Otro libro algo menor en papel de Marca mayor de Missas y Motetes su author el Dho. Sr. Don Fran. Lopez Capilla.

Del repertorio impreso citado en el inventario musical de 1589 sólo sobrevivía un volumen en 1712, el *Motecta festorum totius anni* [21] de Victoria, del que posteriormente se realizó una copia manuscrita casi íntegra (MéxC 9). Del mismo Victoria se menciona otro libro “maltratado” con obras de Cuaresma [23]; ningún impreso conocido de Victoria contiene exclusivamente obras con Cuaresma, siendo el *Officium Hebdomadae Sanctae* (Roma, 1585; V1432) el volumen litúrgicamente más cercano a ese tiempo, con obras de Cuaresma y también de Semana Santa. Es probable que se trate de un ejemplar de este libro impreso, llegado a la Catedral de México con posterioridad a 1589, o bien de una antología manuscrita con obras de Cuaresma derivadas de éste y otros libros impresos de Victoria disponibles en la Catedral. De Francisco Guerrero se cita el *Liber Vesperarum* [22], todavía conservado (TepMV 3), y otros dos volúmenes con repertorio de vísperas probablemente manuscritos [13, 18], ambos perdidos.

Entre los volúmenes manuscritos, es posible identificar varios de los volúmenes compilados ca. 1700 actualmente conservados como la antología con música de difuntos [1], el libro con obras de Cuaresma y misas feriales [20], hoy MéxC 2 y MéxC 10 respectivamente, junto a otros dos volúmenes copiados a principios del siglo XVII, el libro con los magnificats de Hernando Franco [19], y otro libro en pergamino con salmos [24], TepMV 1 y MéxC 11 respectivamente. El libro con pasiones de Rodríguez de Mata y Coronado [4] puede identificarse con MéxC 1 o bien con el modelo a partir del cual se copió³²¹. No se conservan, sin embargo, otras antologías con obras de varios autores citadas en el inventario como la que contenía la pasión y motetes de Cuaresma [8], las lamentaciones y motetes de Semana Santa [9], ambos en papel, o el libro en pergamino con misas [11]. Tampoco he podido localizar los cuatro libretes con himnos para las procesiones [25-29], que, por el inventario de 1927, sabemos que fueron copiados en 1700.

El compositor mejor representado en el inventario es Francisco López Capillas, con un total de cinco libros de polifonía, dedicados a motetes [6], misas [3, 12], misas y motetes [5] y misas y magnificats [10]. Es posible que este último volumen sea el mismo que López Capillas presentó al Cabildo en 1659. Cinco años antes, en 1654,

³²¹ Se desconoce la fecha de copia de MéxC 1. En la portada aparece el año 1750 y debajo la firma de dos infantes, Brisuela y Ruiz. No creo que se trate de la fecha de copia, sino del año en que el volumen estaba en uso en el Colegio de Infantes.

López Capillas presentó otro volumen con sus obras, pero al no especificar su contenido no es posible vincularlo con ninguno de los libros del inventario³²². Si bien algunos volúmenes citados en el inventario se han perdido (por ejemplo, el libro de motetes [6] y el libro de magnificats con dos o tres misas [10]), es posible identificar algunos items del inventario con los libros hoy conservados; así, el libro con misas [3] podría identificarse con MéxC 5, y el libro “algo menor” con misas y motetes [5] con MéxC 7. El libro cubierto de pergamino “de pocas fojas y una misa a seis” [12] podría identificarse con MéxC 6, que contiene la misa a seis ‘Batalla’ y la misa ‘Super Scalam Aretinam’ (Nos. 108 y 109).

En comparación con otros inventarios contemporáneos de catedrales peninsulares e hispanoamericanas, el número de libros de polifonía conservados en la Catedral de México en 1712 era elevado. Así, la Catedral de Oviedo en 1726 sólo disponía de ocho libros de polifonía, una cifra incluso inferior a los doce libros que tenía la Catedral de Guatemala en 1704³²³. El volumen de libros conservados en México era superior al de otras catedrales americanas como la de Puebla, que en 1718 contenía diecisiete libros de gran formato³²⁴. Sin embargo, el inventario poblano recoge 51 libretes de partes, manuscritos e impresos, un formato del que sólo se conservaban cuatro unidades en el inventario de México [25-28].

Como ya se ha mencionado, el inventario de 1712 de la Catedral de México sólo presenta los libros grandes de polifonía latina, pero no los papeles sueltos, ni latinos ni en vernácula. Quizá estos papeles estuviesen en el momento del inventario en un lugar distinto al de los libros de polifonía o simplemente fuesen recogidos en otro documento hoy perdido, aunque el maestro Salazar afirmó en 1712 que “no había más [libros o papeles] que los referidos”. No obstante, puede realizarse una aproximación teórica a esta sección desconocida del archivo catedralicio mexicano a través de un inventario de

³²² Véase ACCMM, AC-12, fol. 26v, 10-III-1654; y APÉNDICE 1, D27.

³²³ Véase Arias del Valle, “Tres Catálogos Musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo”, *Studium Ovetense*, 5 (1977), 331; y Lemmon, “Dos fuentes de investigación para la música colonial guatemalteca”, *Ha*, 65 (1979), 31-32. En 1645, la Catedral de Guatemala tenía siete libros de polifonía; véase Snow, *A New-World Collection*, 16.

³²⁴ Véase APÉNDICE 1, D41, asientos [1-17]. Stevenson, “Quito Cathedral: Four Centuries”, 34, señala que la Catedral de Quito disponía en 1708 de un total de treinta y cinco libros de facistol, una cifra que en 1754 había descendido hasta los 20. Por la redacción de la noticia, no queda claro si los treinta y cinco volúmenes mencionados en el inventario quiteño de 1708 contenían polifonía o sólo algunos de ellos.

los fondos musicales de la Catedral de Puebla fechado en 1718³²⁵. Dada la cercanía geográfica de ambas instituciones, sus fluidos contactos y su desarrollo musical paralelo a lo largo de todo el período virreinal, es posible vislumbrar ciertos aspectos comunes en el repertorio en papeles sueltos de ambas catedrales a principios del siglo XVIII.

El inventario de Puebla de 1718 se compone, en realidad, de dos documentos³²⁶. El primero de ellos, fechado en febrero, contiene los libros de polifonía de gran formato [1-17], los libretes de partes [18-69] y unas sesenta y dos piezas latinas en papeles sueltos, fundamentalmente salmos y misas [70-132]. El segundo de los inventarios, de junio de ese mismo año, repite y amplía la sección dedicada a la música latina en papeles sueltos, ahora compuesta por unas 125 obras [1368-1492] e incluye un extenso apartado con el repertorio en romance, integrado por 1367 villancicos consagrados a diferentes festividades [1-1367]³²⁷. Ambos inventarios deben ponerse en relación con otro inventario, fechado en 1734, donde se incluyen los libros de polifonía de gran formato, dieciocho en total [1-17, 94], ochenta y ocho libretes de partes [18-93, 95-108] y más de 200 composiciones latinas en papeles sueltos [109-309]. El análisis comparativo de estos tres documentos permite constatar la importancia del proceso acumulativo en la formación del archivo poblano en apenas quince años.

Aunque los tres inventarios revisten un gran interés, resulta particularmente destacado el documento de junio de 1718, que presenta el repertorio ausente del inventario de México de 1712. Como ya señaló Carreras, el inventario poblano de 1712 es uno de los escasos inventarios catedralicios conocidos del siglo XVIII que se refiere de forma más o menos detallada al repertorio en romance, habitualmente omitido en este tipo de documentación³²⁸. Los villancicos aparecen agrupados por festividades en quince apartados y dentro de cada uno de ellos en orden creciente de voces, oscilando entre la una [169-171] y las quince [409]. Las festividades representadas con mayor

³²⁵ Este inventario fue objeto de un breve análisis por parte de Carreras, “Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: tradición y cambio en Hispanoamérica y España”, *RMS*, 16/3 (1993), 1197-1204.

³²⁶ Ambos documentos aparecen transcritos íntegramente en el tercer volumen; véase APÉNDICE 1, D41 y D42. También aparece transcrito otro inventario de la Catedral de Puebla fechado en 1734 en el APÉNDICE 1, D47.

³²⁷ En el citado artículo, Carreras alude a 1589 villancicos. Según mi propia numeración, el número de villancicos asciende a 1367 sin contabilizar las 125 piezas latinas; ambas cantidades suman 1492 obras.

³²⁸ Carreras, “Repertorios catedralicios en el siglo XVIII”, 1198, nota 3.

número de obras son la Navidad [1-168, 1132-1184, 1302-1356], el Corpus [415-578, 1235-1279] y la Concepción [169-326, 1185-1234] con 276, 229 y 208 respectivamente piezas. Le siguen San Pedro [715-845, 1285-1301], San Antonio [584-714], Natividad de Nuestra Señora [969-1070] y la Asunción [892-968] con 147, 131, 102 y 77 piezas respectivamente. Al igual que ocurre con el inventario de 1589, el inventario poblano contiene varias piezas para la recepción de autoridades como obispos y virreyes [1115-1116]. La sección dedicada a los papeles latinos está dividida en los principales géneros litúrgicos tales como salmos [1368-1392, 1401-1417, 1459, 1461-1465], magnificats [1393-1400], motetes [1420-1431], lamentaciones [1437-1440], responsorios [1432-1436, 1441-1458], salves y letanías [1478-1488], misas [1489-1492], secuencias y prosas [1466-1477].

A diferencia del inventario de la Catedral de México de 1589, el inventario poblano de 1718 no aporta los títulos de las composiciones. Sin embargo, el documento es bastante sistemático a la hora de las autorías, punto débil del inventario mexicano de 1589 como hemos visto. La siguiente tabla resume los compositores representados en el inventario poblano de 1718, cuyo número asciende a treinta y uno (véase Tabla 4.9).

Tabla 4.9: Compositores representados en el inventario de junio de 1718 de la Catedral de Puebla (APÉNDICE 1, D42). Un asterisco (*) indica que el compositor estuvo activo en la Catedral de Puebla; una cruz (†) que estuvo activo en otras instituciones hispanoamericanas; un círculo (°) que es un compositor peninsular no activo en México; y la interrogación (?) indica procedencia desconocida.

<i>Compositor</i>	<i>Piezas</i>
Ambiela, Miguel°	1 en castellano
Arialla [¿Araya?], [¿Simón de?]°	1 en castellano
Atienza Pineda, Francisco*	2 en castellano
Casseda [José/Diego]°	1 en castellano
Dallo Lana, Miguel Mateo*	642 en castellano, 10 en latín
Durón, [Sebastián/Diego]°	1 en castellano
Duruelo, Francisco°	1 en castellano
Galán, Cristóbal°	2 en castellano
García de Céspedes, Juan*	2 en castellano
Garrido, Juan*?	1 en castellano
Gutiérrez de Padilla, Juan y Salazar, Antonio*	163 en castellano
Herrera y Mota, Francisco†	1 en castellano
Bernardo Jalón, Luis°	2 en latín
López [¿Capillas?], Fray Francisco*	1 en latín
Martínez, Ginés°	1 en latín
Murillo, [¿Bernardo?]°?	2 en castellano
Osorio?	1 en castellano
Patiño, Carlos°	1 en castellano, 5 en latín
Pérez Ximeno, Fabián†	155 en castellano, 25 en latín
Riba Pastor, Miguel*	204 en castellano, 1 en latín

Rogier, Felipe ^o	5 en latín
Romero, Mateo [Capitán] ^o	2 en latín
Rosa [?]	1 en castellano
Salazar, Antonio*	6 en castellano, 7 en latín
(véase también Gutiérrez de Padilla, Juan)	
Salazar, Diego José ^o	3 en castellano
Santiago, fray Francisco ^o	9 en latín
Sanz, Francisco ^o	4 en castellano
Torices, [¿Benito Bello de?] ^o	3 en castellano
Vado, Juan del ^o	1 en castellano
Vidales, Francisco*	1 en castellano
Ximénez de Cisneros, Nicolás*	1 en castellano

Si extrapolamos los nombres del inventario poblano a la Catedral de México el autor mejor representado sería Antonio de Salazar, maestro entre 1688 y 1715, quien cubre la etapa de los dos maestros poblanos mejor representados, Dallo Lana y Riba (1688-1712). El equivalente de Atienza Pineda y Ximénez de Cisneros (activos entre 1712 y 1747) en México sería Manuel de Sumaya, maestro en México entre 1715 y 1730, pero activo como compositor desde 1710. No obstante, en 1718 Sumaya no estaría representado, como ocurre con Atienza y Ximénez, con demasiadas composiciones. En ese hipotético inventario mexicano de 1718 habría villancicos de algunos maestros del siglo XVII coetáneos de Gutiérrez de Padilla, García de Céspedes y Antonio de Salazar (1629-1688), que serían Rodríguez de Mata, Luis Coronado, López Capillas y Agurto Loaysa (*ca.* 1620-1688), todos ellos documentados como creadores de chanzonetas y villancicos. El inventario mexicano igualmente dispondría de una selección de villancicos de autores peninsulares similar a la del documento poblano. Los autores del repertorio latino son los mismos que los del repertorio en romance y es altamente probable que muchos de estos autores recogidos en el inventario poblano de 1718 fuesen también conocidos en la Catedral de México.

3.3. Los inventarios de 1769 y 1770

Los problemas que Salazar tuvo en sus últimos años con el Cabildo por no realizar un inventario de la música existente en la Catedral se repitieron con Ignacio de Jerusalem. A principios de 1765, el Cabildo pidió a Jerusalem que realizase un inventario los libros y papeles de música y que se recogiesen en sus respectivos

armarios³²⁹; en abril de 1767 y enero de 1768 se le volvió a recordar este asunto “que tantas veces está mandado ejecutar”. En agosto de ese año Jerusalem seguía sin realizar el inventario, pese a que el chantre Ignacio de la Rocha se lo pidió “por varios modos políticos y extrajudiciales y aún valiéndome de sujetos gratos a él que se lo persuadiesen”³³⁰. La negativa de Jerusalem era un reflejo de su voluntad de no entregar a la Catedral los papeles de música en su poder. Las presiones de los canónigos hicieron que finalmente Jerusalem se pusiese a trabajar en el inventario en enero de 1769³³¹. Aunque el documento no presenta autoría, es probable que fuese compilado por el propio Jerusalem o por el chantre Ignacio de la Rocha, a quien el Cabildo encomendó esa misión; en cuanto a la fecha, el acuerdo capitular que da cuenta de la muerte de Jerusalem señala que el inventario ya estaba completado³³².

El inventario de 1769 está dividido en cuatro secciones. Las dos primeras secciones contienen las composiciones del propio Jerusalem, distinguiendo las que estaban completas (un total de 191) de aquellas en estado fragmentario pero que habían podido completarse gracias a la diligencia del chantre (otras 44). La tercera sección incluye un inventario de la música que Jerusalem compró en 1751 nada más acceder al magisterio de capilla y la cuarta un listado de las obras compradas por el maestro de infantes, Manuel de Acevedo, con dinero de la fábrica de la Catedral y entregadas a Ildefonso Gómez, rector del Colegio de Infantes³³³. Las composiciones incluidas en este

³²⁹ ACCMM, AC-47, fol. 69r, 22-I-1765: “Con este motivo se conferenció bastante sobre la precisión que había de formar con la mayor exatitud y prontitud el Archivo de los libros y papeles de la capilla de la música de esta Santa Iglesia haciéndose con la debida separación y claridad de todos ellos [...]”.

³³⁰ ACCMM, AC-48, fol. 267r, 8-I-1768; y Acuerdos de Cabildo, leg. 4, 26-IX-1768.

³³¹ ACCMM, AC-49, fol. 202r, 16-I-1769: “[...] que se le asignase prefijo término al maestro Jerusalem para que entregase los papeles de música de esta Santa Iglesia como es de su obligación para que como está mandado se archiven, a lo que el señor chantre expuso ser su principal cuidado este punto y que le constaba que dicho Jerusalem se hallaba trabajando en el inventario de dichos papeles [...]”.

³³² Véase ACCMM, Archivo de Música, leg. D; y AC-50, fols. 116v-117r, 16-XII-1769. Según Russell, “Hidden Structures and Sonorous Symmetries: Ignacio de Jerusalem’s Concerted Masses in Eighteenth-Century Mexico”, en Laird y Russell (eds.), *Res Musicae*, 141, nota 25, este inventario fue compilado antes de 1757 por el bachiller Ildefonso Gómez. Sin embargo, Gómez sólo aparece citado al inicio de la cuarta sección del inventario en calidad de rector del Colegio de Infantes y como receptor de un grupo de obras dadas por Jerusalem, pero en ningún momento como compilador del inventario. Con respecto a la cronología, creo que 1757 es una fecha demasiado temprana, y que el inventario, pese a no estar fechado, podría situarse en 1769 por los motivos arriba aducidos.

³³³ Puesto que estas dos secciones del inventario incluían repertorio comprado para la Catedral procedente de la Península Ibérica, su estudio ya fue abordado en la sección 4.2 del Capítulo III.

inventario de 1769 fueron incorporadas a un nuevo inventario compilado entre 1770 y 1774³³⁴ por el nuevo maestro de capilla, Mateo Tollis de la Roca, añadiendo nuevas secciones. Puesto que este último inventario presenta una visión más completa que el de 1769, será el que examinaré más en detalle³³⁵.

Al igual que el inventario de 1589, el inventario compilado en 1770 es de un gran interés ya que, a través de las diferentes secciones en que se encuentra dividido, permite conocer no sólo los libros de canto de órgano, sino también la música en papeles sueltos, tanto en romance como en latín, lo que permite obtener, casi dos siglos después, una “foto fija” del repertorio musical disponible en la Catedral de México. El inventario está copiado en un libro de cincuenta y ocho folios en cuya portada reza la inscripción “Testimonio del inventario de la música que está a mi cargo”, en alusión al repertorio con que iniciaba su andadura el nuevo maestro Tollis de la Roca. Este inventario tampoco está fechado, pero su fecha de compilación podría situarse entre 1770, año en que Roca fue nombrado maestro interino de capilla, y 1774, cuando se realizaron las últimas adiciones al mismo³³⁶.

Al igual que el inventario de 1769, el inventario de 1770 está dividido en diversas secciones, en concreto, cinco. La primera de ellas, que es la más extensa, está dedicada a inventariar la música compuesta por su predecesor en el cargo, Jerusalem. Esta sección constituye una copia prácticamente literal de las secciones primera y segunda del inventario de 1769, reuniendo un total de 236 composiciones del maestro italiano [1-236], la mayor parte de la producción de Jerusalem para la Catedral de México. Aunque se trata de un número importante de obras, el volumen de piezas que Jerusalem compuso para la iglesia estuvo condicionado por sus actividades en otras instituciones urbanas como el Coliseo o el Colegio de Belén, donde ejerció como

³³⁴ De forma abreviada, me referiré a este inventario como el de 1770.

³³⁵ Las secciones primera y segunda del inventario de 1769 aparecen copiadas en la primera sección del inventario de 1770 (APÉNDICE 1, D73). Las secciones tercera y cuarta del inventario de 1769 aparecen transcritas como D68 y D69.

³³⁶ Según testimonio del propio Tollis de la Roca, desde la muerte de Jerusalem “se ha ocupado en dicho tiempo en recibir, registrar y coordinar los papeles para colocarlos en el Archivo”; las tres primeras secciones del inventario estaban completadas a principios de 1773 cuando el chantre daba la noticia “de haberse concluido ya los inventarios de toda la música y libretes incluso todos los borradores del difunto Jerusalem, de los que había mandado sacar tres ejemplares, uno para que se guardase en el Archivo de esta Santa Iglesia y los otros que estuviesen en su poder y Archivo de dicha música para el fin de ir añadiendo lo más que ocurra [...]. En 1774 se añadieron las obras donadas por el chantre Barrientos; véase ACCMM, AC-50, fol. 208r-v, 5-VII-1770; y AC-52, fol. 21r, 11-II-1773.

compositor y maestro de escoleta respectivamente³³⁷. Quizá por ello Jerusalem se quejó al Cabildo en diversas ocasiones de que no disponía del tiempo necesario para componer, lo que le llevaba a faltar con frecuencia a la escoleta de la propia Catedral³³⁸. Efectivamente, las cifras que Jerusalem no son demasiado elevadas si las comparamos con otros compositores coetáneos. Un compatriota de Jerusalem, Bruno Chiodi, maestro de capilla en Santiago de Compostela, compuso durante sus trece años de magisterio compostelano (entre 1770 y 1783) unas 560 composiciones³³⁹, una cifra que casi duplica la producción de Jerusalem, quien ejerció como maestro formal 19 años (1750-1769), si bien desde 1746 venía desempeñando el cargo de compositor en la Catedral³⁴⁰.

El repertorio latino asciende a 150 obras entre misas, salmos, himnos, lamentaciones y motetes, entre otras [1-149, 193]³⁴¹. Encontramos en este inventario de Jerusalem los primeros ejemplos de composiciones instrumentales independientes, denominadas versos [140-149]³⁴² y otras composiciones citadas en las Actas Capitulares como sus ‘Misereres’ [113-114, 193]³⁴³, los responsorios de Navidad [40-47]³⁴⁴, el oficio y la misa de difuntos para las exequias de la reina María Bárbara de Portugal [5-9]³⁴⁵ y la antifona mariana ‘Sub tuum praesidium’ [128]³⁴⁶. Se citan igualmente 86

³³⁷ Es necesario realizar una investigación sistemática para conocer con detalle las actividades de Jerusalem en ambas instituciones.

³³⁸ ACCMM, AC-43, fol. 91r, 13-IV-1757; y fol. 283v, 22-XII-1758.

³³⁹ Alén Garabato, *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela*, 47; y, de la misma autora, “Chiodi, Buono Giuseppe”, *DMEH*, 3:652-58. Frente a lo que ocurrió con Jerusalem, las actividades musicales de Chiodi se circunscribieron de forma exclusiva a la Catedral de Santiago de Compostela.

³⁴⁰ Véase ACCMM, AC-38, fol. 106r-v, 15-VII-1746.

³⁴¹ El inventario de 1793 recoge unas 190 composiciones latinas de Jerusalem, lo que indica que los inventarios de 1769 y 1770 no recogían “toda” la producción del maestro, aunque sí la mayor parte.

³⁴² No se trata de los típicos versos para órgano, sino de versos orquestales, piezas de breve duración para violines, trompa y bajo. Según Bellinghausen, “El verso: primera manifestación orquestal de México”, *Ha*, 107 (1992), 4-10, Jerusalem fue el primer compositor de este tipo de obras instrumentales en Nueva España.

³⁴³ Véase ACCMM, AC-41, fol. 88v, 22-II-1752, donde el chantre ordena a Jerusalem que componga un ‘Miserere’ para el Miércoles Santo “que estuviese a toda satisfacción”.

³⁴⁴ En 1757 el Cabildo acordó dar 200 pesos a Jerusalem para copiar los responsorios de Nochebuena; véase ACCMM, AC-43, fol. 179v, 22-XII-1757.

³⁴⁵ En 1759 Jerusalem presentó al Cabildo “los tres salmos Dilexi Dominus, Levavi oculos meos y Confitebor tibi Domino y la magnificat del Requiem aeternam con todas sus voces e instrumentos

obras religiosas en romance [150-192 y 194-236] compuestas para diferentes festividades, incluyendo el villancico de oposición ‘A la milagrosa escuela’ [181] y algún villancico étnico de Navidad como ‘Pues el asturiano alegre’ [209]³⁴⁷. Al igual que ocurrió a finales del siglo XVI, el maestro de capilla solicitó al Cabildo que se contratase a un poeta encargado de suministrarle los textos necesarios para sus villancicos, siendo nombrado el músico Francisco Selma³⁴⁸. La plantilla de este repertorio oscila entre la voz solista y las ocho voces con un rico acompañamiento instrumental que incluye violines, clarines o trompas y bajo, con el uso esporádico de otros instrumentos como la viola [183].

La segunda sección del inventario ocupa los asientos [237-296] y recoge el quehacer compositivo de Tollis de la Roca desde su nombramiento como segundo maestro de capilla a finales de 1757 hasta el momento de realizar el inventario³⁴⁹. En total, se citan 59 composiciones, todas ellas latinas excepto cinco [267, 269, 271, 272 y 295]. Resulta particularmente significativa la presencia del repertorio compuesto para las exequias de la reina María Bárbara de Portugal en 1759 [237-242]. En opinión de Jerusalem, la misa de Tollis de la Roca contenía fragmentos extraídos de las obras del propio Jerusalem y de una antigua misa de Giovanni Battista Bassani existente en el Archivo catedralicio³⁵⁰. La consumación de este plagio hizo peligrar el puesto de Tollis de la Roca en la Catedral de México, justamente cuando acababa de morir su mecenas,

correspondientes para que se compruebe siendo toda la composición nueva y no remiendo de otras anteriores” en alusión a la obra que para la misma ocasión habría presentado Tollis de la Roca, y que era un plagio parcial de una misa de Bassani; véase ACCMM, AC-44, fols. 20r-22r, 4-V-1759.

³⁴⁶ En junio 1759 el Cabildo ordenó al sochantre José Posiello de Fondevila que compusiera esta antífona en canto llano y al maestro Jerusalem que hiciese lo propio en canto de órgano. A los dos meses, se dio cuenta de que la de Jerusalem estaba completa “con toda armonía de muchas voces e instrumentos y hasta con trompas y clarines”; véase ACCMM, AC-44, fols. 33r-v, 8-VI-1759; y fol. 51r, 8-VIII-1759.

³⁴⁷ Para otros ejemplos de villancicos de precisión, en los que se hace coincidir el nombre de las notas musicales con las sílabas del texto, véase Brill, *Style and Evolution in the Oaxaca Cathedral*, 214-62.

³⁴⁸ ACCMM, AC-43, fol. 45v, 3-XII-1756.

³⁴⁹ Cuando Tollis de la Roca se presentó en la Catedral de México en 1756 se ofertó precisamente como “maestro de clave y órgano de profesión compositor para iglesias catedrales” siendo diestro “así en componer misas, salmos y otros cánticos pertenecientes a la iglesia como el acompañar al órgano y clave cualquiera música que se le presentare”; véase ACCMM, AC-42, 252v-253r, 4-III-1756.

³⁵⁰ La misa de Tollis de la Roca todavía se conserva (MEX-Mc, legs. Cb1-Cb2) y sería interesante realizar un estudio para verificar el préstamo de materiales.

la virreina María del Rosario de Ahumada, Marquesa de las Amarillas, con cuya recomendación Tollis de la Roca había conseguido su puesto en la Catedral años antes.

La tercera sección, titulada “Plan de música de varios autores” [297-471], incluye las obras citadas en las secciones tercera y cuarta del inventario de 1769 a las que se han añadido otras nuevas. Se trata de un total de 177 composiciones, en su mayoría obras latinas de compositores españoles e italianos. Tras las dos secciones anteriores, dedicadas a los maestros locales, esta sección del inventario parece haberse planteado de forma deliberada como un índice del repertorio foráneo disponible en la Catedral, si bien hacia el final se introducen algunas obras de tres compositores locales, Miguel Mateo de Dallo Lana, el maestro activo en Puebla [408] y los antecesores de Jerusalem en el magisterio mexicano, Salazar y Sumaya [355-403, 409].

Entre los compositores activos en la Península Ibérica aparecen los más celebrados maestros en la España del momento. Aunque algunos de estos nombres reaparecen en inventarios contemporáneos españoles como el de la Catedral de Oviedo (1776), el de México sorprende por la variedad de autores madrileños representados³⁵¹. Además, y a diferencia de inventarios anteriores, el de 1770 recoge por primera vez repertorio italiano, lo que podría interpretarse como un cambio real en el repertorio de la Catedral. Es significativa la presencia de tres compositores prácticamente desconocidos en la España peninsular: el italiano Gaetano Carpani [344, 407], el flamenco Louis Le Quointe [329] y un tal “Vaso” [328] que podría identificarse con compositor napolitano Andrea Basso³⁵². Salvo en el caso de Domenico Terradellas, sin duda especial dado su origen español, los otros compositores mencionados son, hasta donde hemos podido comprobar, prácticamente desconocidos en archivos catedralicios españoles³⁵³. Las vías

³⁵¹ Arias del Valle, “Tres Catálogos Musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo”, 332-57.

³⁵² Otro posible candidato es el compositor francés Pierre Vachon (1738-1803), cuyo apellido también se encuentra en distintas fuentes bajo la grafía “Vasson”; véase Pukl, “Vachon, [Vasson, Waschon], Pierre”, *NG²*, 26:193-95. Véase además Quitín, “Le Quointe [Le Quoynte, Le Quoint, Le Coincte], Louis”, *NG²*, 14:575.

³⁵³ Estos nombres no aparecen en los más de treinta archivos reseñados por Ezquerro Esteban, “Memoria de Actividades RISM-España / 1998”, *AnM*, 53 (1998), 275-97. Sólo he podido localizar una referencia a Pierre Vasson en relación con sus cuartetos de cuerda en un inventario nobiliario de 1777; véase Hollis, “Inventario y tasación de los intrumentos. [sic] y papeles de la música, de la testamentaria del Exmo. Sr. Dn. Ferndo. de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba” (1777)”, *AnM*, 59 (2004), 155.

a través de las cuales este repertorio llegó a la Catedral de México fueron muy variadas, tal y como se explicó en el Capítulo III.

La cuarta sección recoge los “libretes que tiene esta Santa Iglesia para su servicio en los días que no hay instrumentos”. El inventario presenta un total de dieciocho libros de gran formato [472-482, 487-493] y doce libretes de partes agrupados en dos juegos de cuatro y ocho unidades [483-486 y 494-501]; estos últimos probablemente coincidan con los que aparecen catalogados en ese mismo inventario con anterioridad [413-420]. Esta sección se subdivide en libros de misas (cinco libros, [472-476]), de vísperas (con diez libros de gran formato y cuatro libretes, [477-490]) y para Cuaresma y Semana Santa (tres libros de gran formato y ocho libretes, [491-501]).

Al igual que el inventario de los libros de 1712, el inventario de 1770 no distingue los manuscritos de los impresos, si bien es más específico que aquél al detallar las obras copiadas en los volúmenes manuscritos, aunque sin precisar la autoría. Pueden identificarse siete de los doce libros de autor extranjero citados en 1712, en su mayor parte libros impresos: los libros de misas de José de Torres [472], Alonso Lobo [473] y Duarte Lobo [476], los libros de magnificats del mismo Duarte Lobo [479] y Aguilera de Heredia [480], el libro de vísperas de Francisco Guerrero [488] y los libros de motetes de Victoria [489] y Vivanco [490]. Con respecto al inventario de 1712, se habían perdido las dos antologías de vísperas de Guerrero –probablemente manuscritas– y el libro de Cuaresma de Victoria. También en el ámbito de los libros manuscritos es posible identificar algunos de los volúmenes citados en 1712 y actualmente conservados, tales como los volúmenes en pergamino con los salmos [477] y los magnificats de Franco [481], actualmente MéxC 11 y TepMV 1, el libro con misas y motetes de López Capillas [474], hoy MéxC 7, y las antologías con repertorio de Semana Santa [493] y difuntos [487], hoy MéxC 1 y MéxC 2.

De los cinco volúmenes con obras de López Capillas en el inventario de 1712, sólo se citan dos en 1770: el mencionado libro con misas y motetes [474], y otro libro con cuatro misas llamado de ‘Palestrina’ [475]. En la Catedral de México actualmente sólo se conserva un libro con cuatro misas, MéxC 5, dos de las cuales son de López Capillas, otra de Palestrina y otra de Duarte Lobo. Por ello, este volumen es mencionado en el inventario de 1712 asiento [3] como un libro de marca mayor con misas de López Capillas. Es posible que Tollis de la Roca abriese el volumen por una de

las páginas con la misa de Palestrina, y atribuyese a él unilateralmente todo el libro³⁵⁴. Por circunstancias desconocidas, otro de los libros con obras de López Capillas citados en el inventario de 1712, asiento [12] no aparece recogido en el inventario de 1770; sabemos que existía en 1770 porque se ha conservado hasta hoy como MéxC 6.

Como contrapartida, se citan cuatro nuevos volúmenes no incluidos en el inventario de 1712 por haberse copiado total o parcialmente con posterioridad a esa fecha por el prolífico copista Simón Rodríguez de Guzmán. Tal es el caso de dos libros de Vísperas, uno de los cuales comienza con un invitatorio del Corpus [478] y otro con un ‘Dixit Dominus’ [482] o los dos libros de Cuaresma, uno con obras de Sumaya [491] y otro con obras de varios autores listados en una tabla situada al final [492]; estos volúmenes pueden identificarse con TepMV 2, MéxC 4, MéxC 3 y MéxC 10 respectivamente.

Probablemente los cuatro libretes con himnos citados en 1712, asientos [25-28] son los mismos que se reseñan en el inventario de 1770, asientos [483-486]. No obstante, y como novedad con respecto al inventario de principios del siglo XVIII, el de 1770 añade otro juego de libretes integrado por ocho volúmenes, y donde estaba copiado el himno ‘Vexilla regis’ para las señas del Corpus. La localización de cuatro de estos libretes (MéxC Leg. 32) ha permitido conocer que su copia data de 1759 y que, a pesar de contener ocho libretes, la versión del ‘Vexilla’ –concordante con la copiada en uno de los libros de polifonía, MéxC 2/23– era a cuatro voces, actuando un coro como solista y el otro como ripieno.

La última sección del volumen incluye trece nuevas obras [502-514] donadas por el chantre Manuel Barrientos y añadidas en 1774, lo que permite considerar esta fecha como *terminus ante quem* para la compilación del inventario. Además de otros autores citados en la tercera sección del inventario, esta sección contiene varias obras de Francisco Martín de Cruzalaegui, organista activo en México, compuestas expresamente para la Catedral de México [502, 511-513]. La siguiente tabla presenta los compositores citados en el inventario musical de 1770 (véase Tabla 4.10)

³⁵⁴ También existe la posibilidad de que este volumen sea una de las antologías con cuatro misas de Palestrina preparadas por Casiano López Navarro y distribuidas desde Madrid a finales de la década de 1730. Aunque la mayor parte de sus antologías incluían seis misas y dos asperges, sabemos que algunos ejemplares sólo incluyeron cuatro misas, como ocurre, por ejemplo, con TuiC 5; véase Trillo y Villanueva, *La música en la Catedral de Tui*, 23-31. No obstante, creo que es más probable que se trate de MéxC 5 que de la antología de López Navarro.

Tabla 4.10: Compositores representados en el inventario musical de la Catedral de México de 1770 (APÉNDICE 1, D73). Un asterisco (*) indica que el compositor estuvo activo en la Catedral de México; una cruz (†) que estuvo activo en otras instituciones hispanoamericanas (Puebla); un círculo (°) que es un compositor peninsular no activo en México; y la letra alfa (α) que es un compositor europeo no español.

<i>Compositor</i>	<i>Piezas</i>
Aguilera de Heredia, Sebastián°	1 libro de magnificats
Alba, [José?] ^o	1 en latín
Algarabel Arroyo, Andrés°	1 en latín, 1 en castellano
Basso, [¿Andrea?] ^α	1 en latín
Bencini, Antonio ^α	1 en latín
Brunetti, Gaetano°	1 en latín
Carpani, Gaetano ^α	2 en latín
Corselli, Francisco°	7 en latín
Cruzalaegui, Francisco Martín de [†]	1 en latín, 3 en castellano
Dallo Lana, Miguel [†]	1 en latín
Durón, Sebastián°	1 en latín
Franco, Hernando*	1 libro de magnificats
Gamarra, [Martín] ^o	1 en latín
García Fajer, Francisco Javier°	5 en latín
Guerrero, Francisco°	1 libro de vísperas
Jerusalem, Ignacio*	150 en latín, 86 en castellano
Le Quinte, Louis ^α	1 en latín
Lobo, Alonso°	1 libro de misas y motetes
Lobo, Eduardo Duarte°	1 libro de misas, 1 libro de magnificats
López Capillas, Francisco*	1 libro de misas y motetes,
Mir y Llusá, José°	2 en latín
Nebra, José°	1 en latín, 2 en castellano
Ochando, Tomás°	1 en latín
Osorio [¿Cienfuegos, Francisco?] ^o	1 en latín
Palestrina, Giovanni P. ^α	1 libro de misas
Picañol, José°	6 en latín, 1 en castellano
Rabassa, Pedro°	3 en latín
Rodríguez de Hita, Antonio°	1 en latín
Salazar, Antonio*	7 en latín
Salazar, Antonio, Sumaya, Manuel y otros*	38 villancicos
San Juan, José°	1 en latín
Sanz°	1 en latín
Sumaya, Manuel*	1 libro de misereres y lamentaciones; véase también Salazar, Antonio
Terradellas, Domenico°	1 en latín
Tollis de la Roca, Mateo*	54 en latín, 5 en castellano
Torres, José de°	12 en latín, 1 libro de misas
Victoria, Tomás Luis de°	1 libro de motetes
Vivanco, Sebastián°	1 libro de motetes

Considerado en su totalidad, varios elementos llaman la atención de este inventario de 1770. El primero de ellos es su atípica estructura multiseccional que no responde a un único criterio, ya que presenta el repertorio atendiendo bien a compositores individuales (secciones primera y segunda, dedicadas a Jerusalem y

Tollis), a su procedencia (sección tercera, con el plan de diversos autores extranjeros en su mayoría), al formato (sección cuarta, consagrada a los libros de polifonía), o a la forma por medio de la cual se incorporaron al Archivo (sección quinta con las partituras donadas por Barrientos).

Otro elemento interesante, si bien no exclusivo de este inventario, es la incorporación de un listado con los libros de polifonía. Los inventarios catedralicios de Santiago de Cuba (1769), Oviedo (1776), Sevilla (1777) no presentan los libros de polifonía, algo que es un síntoma del desinterés por este repertorio, interpretado en la segunda mitad del siglo XVIII en los días de menor solemnidad. En el caso de la Catedral de México, los treinta volúmenes (dieciocho grandes y doce libretes) no sólo aparecen listados, sino que son descritos con cierto grado de detalle, especialmente los manuscritos. En aquellos inventarios contemporáneos en los que aparecen reseñados los libros de polifonía, el número de existencias es menor que en México. El inventario de la Catedral de Cádiz (1762) presenta diez libros de gran formato y cuatro libretes y el de Málaga (1770-71), doce libros grandes y quince libretes. Tan sólo el inventario de la Catedral de Caracas (1778) presenta un mayor número de cuadernos (treinta y ocho), pero sólo tres libros de gran formato³⁵⁵.

Otro de los aspectos más interesantes de este inventario, que lo relaciona con el inventario mexicano de 1589 y el de Puebla de 1718, es el detalle con el que se anota la sección dedicada al repertorio vernáculo, si bien a diferencia del de 1589 presenta gran parte de los autores y, frente al de 1718, reseña los títulos de las obras, junto al tono y la plantilla vocal e instrumental, permitiéndonos conocer con gran detalle casi todos los villancicos que Jerusalem compuso para la Catedral de México y contrastarlos con la producción conservada. Otros inventarios de la misma época no muestran el mismo interés en detallar el repertorio en romance. Así, los inventarios de la Colegiata de Berlanga de Duero (1760), las catedrales de Cádiz (1762), Santiago de Cuba (1769), Málaga (1770-71) y Oviedo (1776), por citar instituciones de distinto rango y ubicación, sólo recogen de forma general el número total de piezas en romance, pero sin precisar

³⁵⁵ Véase Hernández Balaguer, *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*, 17-18; Arias del Valle, "Tres Catálogos Musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo"; Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz, "Estudio de los inventarios de las obras musicales de la Catedral de Sevilla (1588-1825)", 322, 330; Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 3:334; Llordén, "Inventario musical de 1770 en la Catedral de Málaga", 244-46; y Calzavara, *Historia de la música en Venezuela*, 211.

los títulos de las obras ni sus plantillas³⁵⁶. Aunque dos bloques de villancicos en México son descritos con la misma generalidad que los inventarios ibéricos [366-403 y 421-448], es posible conocer con gran detalle 102 de los 158 villancicos recogidos en el inventario. Dado el enorme detalle con que se recoge este corpus, la Tabla 4.11 presenta sus incipits textuales ordenados alfabéticamente, así como su autoría y su localización actual.

Tabla 4.11: El repertorio en romance en la Catedral de México según el inventario de 1770 (APÉNDICE 1, D73).

<i>Incipit textual</i>	<i>Género y número voces</i>	<i>Compositor</i>	<i>Asiento</i>	<i>Localización (MEX-Mc)³⁵⁷</i>
[...]	Villancicos	Salazar, Sumaya y otros	366-403	Desconocida
[...]	Villancicos	Diversos autores ³⁵⁸	421-448	Desconocida
[...]	Villancico a 4	Desconocido	465	Desconocida
[...]	Villancico a 8	Picañol	514	Desconocida
A gozar el sumo bien	Villancico a 4	Jerusalem	162	Desconocida
A la milagrosa escuela	Villancico a 4	Jerusalem	181	Dd24/XXII/Leg. esp. I
A la que esposa de Dios	Villancico a 4	Jerusalem	163	Desconocida
A la tierra venid	Villancico a 4	Jerusalem	164	Desconocida
A tan gran afecto	Villancico a 2	Jerusalem	161	Desconocida
A tan regia visita	Villancico a 4	Jerusalem	205	Desconocida
A tu feliz natalicio	Aria a solo	Jerusalem	158	Desconocida
Admirado el orbe	Villancico a 8	Jerusalem	207	Cc5
Águila caudalosa	Villancico a 4	Jerusalem	190	XXII
Águila caudalosa	Villancico a 5	Jerusalem	231	Eb6
Ah de la dulce métrica	Villancico a 2	Jerusalem	199	Cc5
Ah de las llamas	Villancico a 8	Jerusalem	167	Estrada 96
Ah de los cielos	Villancico a 8	Jerusalem	197	Cc5
Ah paisanus amancebus	Villancico a 5	Jerusalem	225	Cc5
Al arma contra Luzbel	Villancico a 1	Jerusalem	175	Desconocida
Al cielo subiendo	Villancico a 1	Jerusalem	216	Desconocida
Al eco de la fama	Villancico a 4	Jerusalem	206	Cc5
Al mirar los rayos	Villancico a 4	Jerusalem	235	Desconocida
Al penetrar la hermosura	Villancico a 8	Jerusalem	177	Desconocida
Al que en solio de rayos	Villancico a 4	Jerusalem	188	Leg. esp. II (Anón.)

³⁵⁶ Véase Palacios Sanz, *La música en las Colegiatas de la Provincia de Soria*, 80; Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 3:333; Hernández Balaguer, *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*, 17; Llordén, “Inventario musical de 1770 en la Catedral de Málaga”, 242-43; y Arias del Valle, “Tres Catálogos Musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo”, 356.

³⁵⁷ Es posible que aparezcan más villancicos o fragmentos de ellos en los legajos misceláneos con música en castellano de la Catedral de México que están sin catalogar, así como en otros archivos de México y Guatemala. La denominación “Estrada” se corresponde con el Fondo Estrada recientemente aparecido (véase Marín López, J., “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos”), y la abreviatura “Leg. esp.” se refiere a “Legajo con letra en español”.

³⁵⁸ Es posible que tanto estos villancicos como los anteriores [366-403] se correspondan con parte de los villancicos contenidos en el Legado Estrada.

Alerta las voces	Villancico a 4	Jerusalem	171	Cc5
Amante peregrino	Villancico a 3	Jerusalem	220	Desconocida
Anímese, aliéntese	Villancico a 8	Jerusalem	185	XXII
Aplaudan alegres	Villancico a 4	Jerusalem	172	Leg. esp. I (Anón.)
Aquel señor eterno	Aria	Desconocido	462	Desconocida
Arca perfectísima	Villancico a 1	Jerusalem	217	Desconocida
Arcano sagrado	Villancico a 4	Jerusalem	192	Leg. esp. I (Anón.)
Armoniosos metros	Villancico a 4	Jerusalem	182	Desconocida
Aves, canoras	Villancico a 4	Desconocido	451	Estrada 110
Ay mi bien	Villancico a 8	Jerusalem	153	Leg. esp. II (Anón.)
Bendito sea el Señor	Villancico a 4	Jerusalem	154	Desconocida
Celestes armonías	Villancico a 8	Jerusalem	169	Cc5/ Leg. esp. II
Celestes moradores [1765]	Villancico a 1	Jerusalem	201	Leg. esp. I
Clarines sonad	Villancico a 6	Jerusalem	165	XXII / Estrada 119
Con júbilo en el orbe	Villancico a 8	Nebra	449	Leg. esp. I (Anón.)
Con respetuosos esmeros	Villancico [Loa] a 4	Jerusalem	203	Cc5
Confiado en tal piloto [1773]	Aria a solo	Tollis de la Roca	267	Cb30
De amor el incendio	Villancico a 1	Jerusalem	215	XXI
De aquel muro en la esfera	Villancico a 2	Jerusalem	226	Desconocida
De dolencia padre	Villancico a 2	Jerusalem	194	Desconocida
De noche han nacido	Villancico a 4	Jerusalem	151	XXI
De su fe las glorias	Villancico a 2	Jerusalem	232	Desconocida
Diciembre rizado	Villancico a 1	Jerusalem	227	Desconocida
Dulce incendio	Villancico a 2	Jerusalem	159	Cc5
Ea feliz bajel	Villancico a 2	Jerusalem	228	GUA-Gc
El aire, la tierra	Villancico a 1	Jerusalem	202	Desconocida
El amor, el afecto	Villancico a 8	Jerusalem	186	Dd4
El celeste gozo	Villancico a 4	Jerusalem	230	Desconocida
El clarín de la fama	Villancico a 8	Jerusalem ³⁵⁹	187	Desconocida
El erizado cuello	Recitado y aria	Tollis de la Roca	271	Db9
El maestro de capilla	Villancico a 8	Desconocido	464	Desconocida
El tesoro sagrado	Villancico a 4	Jerusalem	233	Desconocida
En el golfo de la culpa	Aria	Tollis de la Roca	272	Cb36/ Leg. esp. I (Anón.)
En este triste valle	Villancico a 4	Jerusalem	173	Cc5
En hora dichosa	Villancico	Jerusalem	198	Cc5
En tiempo sin tiempo	Villancico a 4	Jerusalem	222	Desconocida
En una ligera nave	Villancico a 4	Jerusalem	208	XXI
[Entre ya Bucareli]	Loa y coloquio a Bucareli	Tollis de la Roca	295	Leg. esp. I (Anón.)
Esta noche las zagalas	Villancico a 8	Jerusalem	155	Leg. esp. I (Anón.) / Estrada 94
Este alto sacramento	Aria a solo	Jerusalem	157	Desconocida
Gloria le ofrece	Villancico a 8	Jerusalem	168	Estrada 120 (Anón.)
Gorjeos trinando	Villancico a 2	Jerusalem	210	Cc5
La angélica turba	Villancico a 8	Jerusalem	176	Dd4/Cc5
La esfera triunfante	Villancico a 4	Jerusalem	229	Cc5
La gloria más bella	Villancico a 2	Jerusalem	160	Desconocida
La tierra se alegra	Villancico a 4	Jerusalem	223	Cc5
Libre de la pena	Villancico a 2	Jerusalem	195	Desconocida
Los celestes moradores	Villancico a 2	Jerusalem	214	Desconocida
Los rayos ardientes	Villancico a 4	Jerusalem	178	Cc5
Manda Dios	Villancico a 4	Jerusalem	212	Desconocida
Oh niño si tiritas [1764]	Villancico a 2	Jerusalem	156	Leg. esp. II

³⁵⁹ Juanas compuso otro villancico con ese título en 1802 para las tomas de posesión de los arzobispos (MEX-Mc, leg. Da5).

Oh sacra luciente antorcha	Villancico a 4	Jerusalem	166	Desconocida
Oh varios elementos	Aria a solo	Cruzalaegui	512	Desconocida
Ola ola pastorillos	Pastorela a 8	Jerusalem	150	¿XXI?
Pauperum primogenita	Villancico a 4	Jerusalem	236	Desconocida
Pedro amado	Villancico a 2	Jerusalem	196	XXII
Por sendas brillantes	Villancico a 1	Jerusalem	219	Desconocida
Protegido de unas estrellas	Villancico a 4	Jerusalem	221	XXII
Pues el asturiano alegre	Villancico a 4	Jerusalem	209	Desconocida
Qué admiráis mortales [1751]	Villancico a 4	Jerusalem	204	GUA-Gc
Qué brillante y serena	Aria a solo	Desconocido	450	Desconocida
Qué rayos	Villancico a 1	Jerusalem	189	Desconocida
Qué tempestad amenaza	Villancico a 8	Jerusalem	152	XXII
Remedo lúcido	Villancico a 8	Jerusalem	184	Dd4/Cc5/ Leg. esp. II
Rendido cual mariposa	Villancico a 8	Jerusalem	183	Desconocida
Rompa la esfera	Villancico a 8	Jerusalem	179	Cc5
Rubilanes quasi Aurora	Aria a solo	Tollis de la Roca	269	Desconocida
Salve	Villancico a 1	Jerusalem	224	Desconocida
Si admito tu fineza	Villancico a 2	Jerusalem	191	Dd4/XXI
Si el alma de Dios embelesa	Villancico a 4	Jerusalem	174	Desconocida
Si es gloria del orbe	Villancico a 4	Jerusalem	213	Cc5
Si logro yo mi bien	Terceto	Cruzalaegui	513	Ba8
Sus glorias cantando	Villancico a 4	Jerusalem	170	Cc5
Toquen al arma	Villancico a 4	Jerusalem	234	Desconocida
Traveseando van los aires	Villancico	Desconocido	463	Desconocida
Varones ilustres	Villancico a 1	Jerusalem	200	Desconocida
Vierte blandamente	Villancico a 1	Jerusalem	211	Cc5
Virgen pura	Villancico a 4	Jerusalem	180	XXI
Ya vive amor en mí	Villancico a 1	Jerusalem	218	Desconocida

Una comparación de esta Tabla con la elaborada a partir del inventario de 1589 muestra la pervivencia de las Salves en romance [224] y del repertorio de tipo emblemático, destinado a las autoridades virreinales, en este caso, a través de las loas ‘Con respetuosos esmeros’ [203] de Jerusalem y ‘Entre ya Bucareli’ [295] de Tollis de la Roca, esta última interpretada durante el recibimiento en 1771 del virrey Antonio María Bucarelli y Ursúa. Los romances, ensaladas y chanzonetas son ahora sustituidos por los villancicos, si bien es necesario indicar que muchas arias para solista siguen apareciendo bajo la genérica denominación de villancico, mostrando la flexibilidad con la que este término seguía siendo empleado en la segunda mitad del siglo XVIII³⁶⁰. Las festividades a las que está consagrado este repertorio siguen siendo fundamentalmente las mismas, con la introducción de una nueva ocasión de gran importancia desde principios del siglo XVIII, la fiesta de la Virgen de Guadalupe [272].

³⁶⁰ Sólo en contados casos se alude expresamente a arias y no a villancicos; véanse los asientos 157, 158, 267, 269, 272, 450, 462 y 512.

Aunque el total de 484 obras en papeles sueltos –tanto en romance como en latín– contabilizadas en el inventario mexicano de 1770 es inferior a las cifras que ofrecen otros inventarios como los de Oviedo (708 piezas) y Málaga (556 obras sin contar las contenidas en unos 64 juegos de villancicos)³⁶¹, el volumen era similar al de otras catedrales del período como las de Durango o Sevilla en 1777 y superior al de otras catedrales importantes en ese período tanto en España (Cádiz contenía en 1762 poco más de 200 obras) como en América (la Catedral de Santiago de Cuba apenas contaba con unas 80 piezas)³⁶². Aunque el inventario mexicano no alcanza la variedad de nombres presentes en el inventario ovetense de 1776 ni la apabullante cantidad de villancicos del inventario malagueño de 1770, sí que constituye una interesante muestra del repertorio disponible en una catedral del Nuevo Mundo en la segunda mitad del siglo XVIII.

3.4. El inventario de ca. 1786

Con motivo de la muerte de Mateo Tollis de la Roca en agosto de 1781, el músico y capellán Martín Bernárdez de Rivera fue nombrado maestro de capilla de forma interina, determinándose “que prontamente se le haga entrega formal por ante presente secretario de todos los papeles de música y demás concerniente a su empleo” siendo confirmado a principios del año siguiente³⁶³. Su magisterio se extendió hasta que en 1791, tras casi cinco décadas de servicio en la Catedral –ingresó como seise en 1742–, pidió al Cabildo que se le relegase de sus funciones, asignándole el puesto de segundo maestro; entonces se contrató en Madrid al siguiente maestro, Antonio Juanas.

³⁶¹ Véase Arias del Valle, “Tres Catálogos Musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo”, 323; y Llordén, “Inventario musical de 1770 en la Catedral de Málaga”, 237-46.

³⁶² El inventario de 1784 de la Catedral de Durango recoge 492 obras, y el de la Catedral de Sevilla, fechado en 1777, unas 455. Véase Antúnez, *La Capilla de Música de la Catedral de Durango*, 25-26; y Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz, “Estudio de los inventarios de las obras musicales de la Catedral de Sevilla (1588-1825)”, 322. Véase también Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 3:333; y Hernández Balaguer, *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*, 17.

³⁶³ ACCMM, AC-54, fol. 294r, 5-VIII-1781. Sobre la confirmación de Bernárdez de Ribera, véase ACCMM, AC-55, fol. 14r, 12-I-1782.

El inventario no está fechado, pero podría situarse hacia 1786³⁶⁴. Este inventario constituye una selección de las obras existentes en el Archivo más asiduamente empleadas por la capilla durante la década de 1780; no es, por tanto, un inventario detallado y preciso de los contenidos de todo el Archivo, sino sólo de aquellas piezas “modernas”, completas y susceptibles de un uso inmediato, de ahí que sólo contenga 112 composiciones³⁶⁵. Ya un acuerdo capitular de 1782 señaló que a gran parte de las obras recogidas en el inventario de 1770 les faltaban algunos papeles, de ahí que el Cabildo propusiera que para los ejercicios de oposición a los tres músicos aspirantes a maestro de capilla se les diesen las obras truncadas para que las completasen³⁶⁶.

Una simple lectura del inventario revela que el autor de este documento –quizá el propio Bernárdez de Rivera– no fue tan meticuloso como sus antecesores a la hora de registrar las composiciones; en muchos casos sólo presenta el título, omitiendo con frecuencia los autores de las obras y las plantillas vocales e instrumentales. A pesar de todo, se pueden identificar algunas de las obras del inventario de 1770 como los responsorios a la Trinidad de Antonio de Salazar [91-98], un salmo de Carpani [23], una misa de Dallo [99] y algunas obras de Tollis de la Roca [252] y Jerusalem [22, 77, 103-106]; este último sólo es mencionado formalmente en un solo caso [38]³⁶⁷.

El inventario no tiene un orden aparente y da la sensación de que fue realizado sin ninguna planificación. No hay distinción de obras por géneros ni por autores. Tan sólo se indica que algunas obras se habían perdido [40-49] y que una serie de nuevas

³⁶⁴ En 1785, el Cabildo ordenó a Bernárdez de Rivera que hiciese un inventario con los instrumentos de la capilla y al año siguiente que hiciese lo propio con los papeles de música; véase ACCMM, AC-55, fol. 200v, 10-I-1785; y AC-56, fol. 49v, 28-VII-1786.

³⁶⁵ De la misma forma, la mayor parte de las obras reseñadas en el inventario de la Capilla Real de Granada de 1781 son obras de autores contemporáneos interpretadas en esos momentos por la capilla; véase Ortiz, *Antonio Caballero (1728-1822)*, 134-43.

³⁶⁶ ACCMM, AC-55, 18-VI-1782, fol. 38v: “[...] Que se hallaban en la iglesia muchas piezas de música incompletas y los maitines sin algunos responsorios por lo que a su señoría parecía que para el examen de los sujetos presentados se dijese al reverendo padre don Martín Vázquez viese los responsorios que faltaban a los maitines y de estos se diese uno a cada opositor para que lo compusiera por todos sus tonos [...]”.

³⁶⁷ Las siete antífonas de la O, asientos [7-13] (MEX-Mc, leg. Dc17) fueron “las primeras que se cantaron en tiempo de Martín Bernárdez de Rivera” en 1787. Aunque en el inventario de 1793, asiento [951-957] estas antífonas aparecen sin autoría, quizá sean obra de Jerusalem, pues acuerdos de 1755 y 1768 le señalaban la obligación de que “las antífonas del magnificats de la O antes de la Navidad se canten como antes y como se debe con la música, bajones y de contrapunto”; véase ACCMM, AC-42, fol. 136v, 7-I-1755; y AC-48, fol. 267r, 8-I-1768.

piezas [50-112] fueron agregadas, al parecer, con posterioridad a la redacción de la sección inicial del inventario [1-49], entre ellas una grupo de obras del propio Bernárdez de Rivera [78-85]. Se repiten algunos de los nombres del inventario de 1770 como José de Torres [29, 50, 55], Francisco Javier García Fajer [45, 59], Sebastián Durón [39], José Picañol [72], Tomás de Ochando [52, 54] y Pedro Rabassa [49]; al círculo de compositores peninsulares se añaden ahora Francisco Corselli [112], Fabián García Pacheco [102], Claudio Voyenne [56] y Coll [61]. Entre los compositores extranjeros se citan dos misas de Bassani [53, 100] y otra más de un nuevo italiano, Rutini, maestro de capilla en el Vaticano, según la portada de la obra [51]³⁶⁸. Entre los compositores locales, además del propio maestro Bernárdez de Rivera [7-13, 73, 78-85], aparecen otros dos músicos de la capilla que también actuaron como compositores: Cayetano Echeverría, maestro de infantes [17, 58, 76, 89, 101], y Juan Baptista del Águila, uno de los organistas [60].

Con respecto al inventario de 1770 existen importantes diferencias, entre ellas, la eliminación del repertorio en romance, que no aparece descrito ni siquiera en términos globales de número obras, citándose tan sólo dos dúos y un aria cuyos títulos son omitidos [25-27], y la introducción de un listado con los instrumentos musicales empleados por los músicos, que en esa época sumaban 26³⁶⁹. Otra diferencia con respecto al inventario de 1770 es la exclusión de los inventarios por primera vez de los libros de canto de órgano, un hecho sumamente indicativo. El último libro de polifonía se copió a instancias de Tollis de la Roca en 1781 durante sus últimos meses. Parece que el nuevo maestro prefirió componer polifonía *a capella* en papeles sueltos antes que emplear el repertorio polifónico tradicional en formato de libro coral, cuya lectura desde el facistol resultaría incómoda a una numerosa capilla de cantores. Resulta sintomático que la mayor parte de las obras compuestas por Bernárdez de Rivera fuesen

³⁶⁸ Véase MEX-Mc, leg Cd25. La obra se atribuye a “Guisepe Maria Ruttini, Mro. de la Capella di Vaticano en Roma”. No he podido localizar ningún compositor con ese nombre, pero sí un Giovanni Marco Rutini (1723-1797), célebre operista formado en Nápoles y activo en Bolonia, Praga y San Petersburgo, que también fue compositor religioso; sin embargo, no parece que trabajase en Roma; véase Pestelli y Weaver, “Rutini, Giovanni Marco”, *NG*², 22:39-41. Pudiera tratarse de un error en la atribución, pues las iniciales (“G. M.”) son las mismas.

³⁶⁹ La costumbre de catalogar los instrumentos musicales reaparecerá en el inventario de 1793; véase su análisis más adelante.

precisamente obras *a capella*: cinco himnos [80-84], dos salmos [78-79] y un *magnificat* [80].

3.5. El inventario de 1793

El inventario de 1793 es el último conservado del período virreinal, siendo además uno de los más completos. Fue realizado por el secretario capitular José Díaz de Ribera en colaboración con el maestro de capilla Antonio Juanas con el objetivo de ordenar los papeles “clara y distintamente para uso de los útiles que por confundidos con los inservibles no se aprovechaban”³⁷⁰. El inventario está encuadernado en un volumen forrado en piel con 147 folios numerados; aunque la portada señala 1793 como su año de compilación, ya estaba completado en 1792, cuando Juanas apenas llevaba un año como maestro. Sin embargo, se realizaron adiciones posteriores en 1816, cuando Juanas añadió sus propias composiciones con motivo de su jubilación, y otras, datables en los años 30 del siglo XIX, con algunas de las obras agregadas al Archivo durante esos años, bien de compositores mexicanos o peninsulares.

El inventario aparece organizado en siete diferentes secciones, contando incluso con un índice al final que remite al folio en el que comienza cada sección. Se trata, por tanto, de un documento perfectamente estructurado, a diferencia del inventario de *ca.* 1786. Tras dedicar una sección a la música con acompañamiento instrumental (fols. 4r-41r), aparecen otras consagradas a los maitines para distintas festividades (fols. 42r-84r), música de Semana Santa (fols. 88r-93r), música de difuntos (fols. 94r-108r), villancicos (fol. 110r-v), versos (fols. 11r-112r) y música sin instrumentos (fols. 113r-129r); cada una de estas secciones está subdividida en géneros. A continuación figura una nota explicatoria (fols. 134r-v) y, tras ella, una sección dedicada a los instrumentos musicales existentes en la Catedral (fols. 143r-145r), que sumaba entonces más de treinta. Una nota final fechada el 18 de febrero de 1815 da cuenta del traspaso del Archivo al nuevo regente de la capilla, Mateo Manterola. La Tabla 4.12 resume la estructura de este inventario.

³⁷⁰ ACCMM, Archivo de Música, leg. D, fols. 3r-v. Véase la transcripción completa del mismo en APÉNDICE 1, D91.

Tabla 4.12: Secciones del inventario musical de la Catedral de México de 1793 (APÉNDICE 1, D91).

<i>Asientos</i>	<i>Secciones del inventario</i>	<i>Obras</i>
1-288	[I] Música instrumental Misas de primera clase (41), misas para segundas clases (21), secuencias (13), graduales (8), motetes (29). Salmos de vísperas: Dixit Dominus (21), Beatus vir (17), Laudate Dominum (19), Laetatus sum (7), Lauda Jerusalem (12), Magnificat (24), juego de vísperas (5), salmos propios (7), himnos (44), juegos de vísperas para segundas clases (18), Credidi (2)	288
289-640, 648-683	[II] Música para Maitines Música para Maitines: San Ildefonso (24), San Felipe Neri (5), San José (23), Patrocinio de San José (16), Santísima Trinidad (19), Resurrección del Señor (2), Natividad del Señor (38), Natividad de Nuestra Señora (18), Nuestra Señora del Pilar (21), Purísima Concepción (26), Nuestra Señora de Guadalupe (32), Asunción de Nuestra Señora (38), Santa Rosa María [de Lima] (17), Preciosísima Sangre de Nuestro Señor (14), San Pedro (22), Corpus Christi (21), responsorios sueltos para varias festividades (16), Te Deum Laudamus (23), Salves (13)	388
641-647	En esta sección están añadidas las obras interpretadas con ocasión de la restitución al trono de Fernando VII: versos (1), secciones de misa (3), sinfonía (1), motetes (2)	7
684-719	[III] Música de Semana Santa Lamentaciones (12), misereres (3), versos del miserere (19), antifonas (2)	36
720-774	[IV] Música de difuntos Salmos (12), misas (8), secuencias (8), invitatorios (8), salmos (6), lecciones (7), reponsos (6)	55
775-782	[V] Villancicos (8)	8
783-815	[VI] Versos Versos orquestales (32), sinfonía (1)	33
816-974	[VII] Música sin instrumentos Misas o secciones de misa (18), salmos (27), magnificats (10), salmos sueltos (10), motetes para las procesiones (30), himnos (18). Música para Semana Santa: antifonas (3), pasiones (4), lamentaciones (2), himno (1), salmos (1). Música de difuntos: misas (1), invitatorios (1), salmos (3), responsorios (3) lecciones (3). Antifonas (9), salves (15)	159
TOTAL OBRAS		974

Hay notables diferencias entre los sesenta y un compositores representados con alguna obra en el inventario. Sólo tres de ellos (Juanas, Jerusalem y Tollis de la Roca, con 419, 197 y 99 piezas aproximadamente) suman 715 obras; esto es, un 5 % de los autores representan casi el 78 % de la producción con autoría reseñada. El resto de maestros de capilla de la Catedral no están representados, con la excepción de Antonio de Salazar [365-372] y Bernárdez de Rivera [551-560], con 8 y 10 obras respectivamente, ambos con un número menor de piezas que otros músicos de la capilla que no fueron maestros de capilla como Cayetano Echeverría (37 obras) y fray Martín Francisco de Cruzalaegui (13). Otros músicos locales citados son el cantor Francisco

Selma y el organista Juan Baptista del Águila, amén de otros autores activos a principios del siglo XIX³⁷¹. Entre los compositores activos en otras catedrales hispanoamericanas sólo figuran dos: Dallo Lana [840-842, 846-848] y José Mariano Mora [27], activos en Puebla, y Cayetano Pagueras [41], en la Catedral de La Habana. Ambos autores están bien representados en otros archivos eclesiásticos³⁷².

El inventario recoge una veintena de compositores peninsulares que ya aparecían en los anteriores inventarios de 1770 y *ca.* 1786, aunque con algunas diferencias. Si José de Torres aparece con tres composiciones menos que en el inventario de 1770 (de once pasa a ocho), y Rabassa con dos menos (de tres pasa a una), otros compositores aumentaron su presencia en el Archivo: Corselli aparece con dos obras más (de seis pasa a ocho) y otros tres compositores con tres obras más (García Fajer pasa de cinco a ocho, José Mir de dos a cinco y Ochando pasa de una a cuatro). En el resto de maestros peninsulares (Nebra, Algarabel, San Juan, Brunetti, Rodríguez de Hita, Alba y Gamarra) no hay diferencias representativas. Con respecto al inventario de 1770 han desaparecido las obras de Voyenne, Sanz, Durón, Osorio y Picañol, este último uno de los compositores mejor representados en 1770 con siete obras. A estos maestros se añaden otros contemporáneos de Juanas en España como Antonio Ripa [26, 131, 149, 166, 199, 718], Joaquín Garisuaín [122, 165, 207], Fabián García Pacheco [11, 817], Francisco Gutiérrez [676], Francisco Andreví [39] y José Lidón [132]. De forma curiosa, hacen su aparición dos autores “antiguos” no mencionados en el repertorio en papeles sueltos de los otros inventarios del siglo XVIII: Sebastián Aguilera de Heredia [836] y Cristóbal Galán [818]. El inventario de 1793 confirma definitivamente el papel de la Catedral de México como *conduit* o canal natural a través del cual se difundían en Nueva España los mismos compositores que eran conocidos en la Península Ibérica.

La lista de compositores extranjeros también es modificada con respecto a los anteriores inventarios. Reaparecen los nombres de Rutini, Terradellas, Carpani y Bassani, pero se omiten los de Bencini, Basso y Le Quointe. Como contrapartida, se agregan obras de otros nueve maestros italianos: Giovanni Cavi [23], Niccolò Piccini

³⁷¹ Entre los compositores locales de activos en el siglo XIX aparecen, Manuel Delgado [796-808], Francisco Delgado [809-810, 812-813], José Manuel Aldana [813-814], Mariano Soberanis [819], José Antonio Gómez [928] y Pacheco [38].

³⁷² Ya en 1692 había obras de Dallo Lana en la Catedral de Bogotá, lo que indica la amplia distribución de sus composiciones; véase Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 705-6. De Pagueras hay obras en México, Puebla y La Habana.

[634], Pasquale Anfossi [635], Carlo Monza [640], Pietro Guglielmi [654], Giovanni Masi [657], Giuseppe Sarti [719] y Antonio Aurisicchio [656, 691]. Junto a Aurisicchio aparece con dos composiciones el italiano Francesco Ciampi [687, 692], quien figura como el extranjero mejor representado en el inventario de la Catedral de Oviedo de 1776³⁷³. El repertorio foráneo se completa con la presencia de Gluck [811] y el mismísimo Mozart [40]. Resulta muy significativo que casi dos tercios de los autores representados en el inventario (treinta y nueve de los sesenta y uno) nunca viajaron a México. La Tabla 4.13 resume a todos los compositores del inventario mexicano.

Tabla 4.13: Compositores representados en el inventario musical de la Catedral de México de 1793 (APÉNDICE 1, D91). Un asterisco (*) indica que el compositor estuvo activo en la Catedral de México; una cruz (†) que estuvo activo en otras instituciones hispanoamericanas (Puebla); un círculo (°) que es un compositor peninsular no activo en México; y la letra alfa (α) que es un compositor europeo no español.

Águila Coll, Juan B.*	3 en latín	Guglielmi, Pietro ^α	1 en latín
Aguilera de Heredia, S.°	1 en latín	Gluck, Christoph W. ^α	1 en latín
Alba, [José?] [°]	1 en latín	Gómez, José Antonio*	1 en latín
Aldana, José Manuel*	2 en latín	Gutiérrez, Francisco [°]	1 en latín
Andreví, Francisco [°]	1 en latín	Jerusalem, Ignacio*	182 en latín, 4 en castellano 11 juegos de versos
Anfossi, Pasquale ^α	1 en latín	Juanas, Antonio*	418 en latín, 1 en castellano
Argarabel Arroyo, Andrés [°]	2 en latín	Lidón, José [°]	1 en latín
Aurisicchio, Antonio ^α	2 en latín	Masi, Giovanni ^α	1 en latín
Bassani, Giovanni B. ^α	4 en latín	Mir y Llusá, José [°]	4 en latín
Bernárdez de Ribera, M.*	10 en latín	Montero, Joaquín [°]	1 en latín
Brunetti, [Gaetano] [°]	1 en latín	Monza, Carlo ^α	1 en latín
Bueno, Juan [°]	1 en latín	Mora, José Mariano [†]	1 en latín
Canales, José ^{°?}	1 en latín	Mozart, Wolfgang A. ^α	1 en latín
Carpani, Gaetano ^α	6 en latín	Nebra, José [°]	3 en latín
Castel, José*	1 en latín	Ochando, Tomás de [°]	4 en latín
Cavi, Giovanni ^α	1 en latín	Pacheco* [?]	1 en latín
Ciampi, Francesco ^α	1 en latín	Pagueras, Cayetano [†]	1 en latín
Coll, José [°]	3 en latín	Piccini, Niccolò ^α	1 en latín
Corselli, Francisco [°]	8 en latín	Rabassa, Pedro [°]	1 en latín
Cruzalaegui, Fco. Martín [†]	12 en latín, 1 en castellano	Ripa, Antonio [°]	6 en latín
Dallo Lana, Miguel [†]	6 en latín	Rodríguez de Hita, A. [°]	1 en latín
Delgado, Francisco*	4 juegos de versos	Rutini, Giuseppe Maria ^α	1 en latín
Delgado, Manuel*	13 juegos de versos	Salazar, Antonio*	8 en latín
Díaz, Felipe*	1 en latín	San Juan, José [°]	1 en latín
Echevarría, Cayetano*	36 en latín, 1 verso	Sarti, Giuseppe ^α	1 en latín
Fabián ^{*/°}	1 en latín	Selma, Francisco*	1 en latín
Galán, Cristóbal [°]	1 en latín	Soberanis, Mariano [†]	1 en latín
Gamarra, [Martín] [°]	1 en latín	Terradellas, Domenico [°]	1 en latín

³⁷³ Ciampi está representado en Oviedo con ocho obras; véase Arias del Valle, “Tres Catálogos Musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo”, 333, 338, 340-41 y 349.

García Fajer, Francisco ^o	8 en latín	Tollis de la Roca, Mateo*	99 en latín
García Pacheco, Fabián ^o	2 en latín	Torres, José ^o	8 en latín
Garisuaín, Joaquín ^o	3 en latín		

La producción de los compositores extranjeros se concentra fundamentalmente en las misas y, en menor medida, en los salmos, Te Deum, salves y lamentaciones, mientras que la producción local se distribuye en los restantes géneros litúrgicos, especialmente en los motetes, responsorios y piezas de maitines; esta última sección es la más extensa del inventario con 388 piezas, casi un 40 % del total de obras. Sorprendentemente, la sección dedicada a los villancicos se halla reducida a tan sólo ocho piezas [775-782], si bien una nota aclara que en el estante de los timbales hay “algunos villancicos de varias festividades que se cantaban antiguamente en lugar de responsorios”³⁷⁴. De forma deliberada el repertorio en romance es omitido, frente a lo que ocurre en otros inventarios americanos del período³⁷⁵. En el 1793, los villancicos de Salazar, Sumaya, Jerusalem y otros se encontraban en el Catedral, pero no eran empleados por la capilla, quien cantaba responsorios en su lugar³⁷⁶. Se aprecia, por tanto, una separación consciente de los papeles de música útiles de los que ya no son necesarios para la capilla, conformando una sección antigua que, a efectos prácticos, equivale a la distinción entre el archivo histórico, con obras pretéritas, y el archivo vivo, con obras interpretadas contemporáneamente por la capilla.

Otro aspecto sobresaliente del inventario de 1793 es que no recoge los libros de canto de órgano. Tan sólo en la misma nota de los villancicos se limita a señalar que había veintiún libros de polifonía [975-995] y doce libretes [996-1007], todos los cuales “ya no sirven según el venerable ilustrísimo señor Deán y Cabildo tiene dispuesto”. Efectivamente, mediante un acuerdo capitular de 1791 se suprimieron “las misas y

³⁷⁴ ACCMM, Archivo de Música, leg. D, fol. 134r.

³⁷⁵ Así, por ejemplo, el inventario de la Catedral de Santiago de Cuba fechado en 1805, recoge “58 piezas que componen los villancicos de Nochebuena en que se cuentan cantadas, arias, pastorelas y villancicos de calenda”; véase Hernández Balaguer, *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*, 30-31. En el caso del inventario limeño de 1809-1810, se precisan incluso los títulos y autores de los más de 130 villancicos reseñados; véase Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 1:189-97.

³⁷⁶ El fenómeno de la sustitución de los villancicos por responsorios y el supuesto papel de Francisco Javier García Fajer en este proceso debe ser estudiado con más detalle, ya que parece que dicho fenómeno se produjo con anterioridad a García Fajer y no se dio de forma generalizada en todas las catedrales; véase Alén Garabato, “La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al

canto de librete³⁷⁷, lo que provocó que los libros de polifonía empleados desde el siglo XVI dejasen de usarse. El propio inventario registra 123 obras *a capella* que Juanas compuso durante su magisterio para suplir el repertorio contenido en los libros de polifonía, constituyendo una porción significativa de su extenso catálogo.

De la lectura del documento se desprende que los libros de canto de órgano, al igual que los villancicos “antiguos”, formaban parte del archivo histórico, no deteniéndose ni siquiera en enumerarlos. Pese a su breve enunciado, estas líneas tienen un enorme interés, ya que informan de que los libros de polifonía conservados ascendían a veintiuno, mismo número de volúmenes actualmente conservados, lo que hace suponer que no se ha perdido ningún libro desde 1793.

En suma, el inventario mexicano de 1793 presenta 974 composiciones en su mayoría latinas, 21 libros de polifonía de gran formato y 12 libretes, unas cifras comparables a los grandes archivos eclesiásticos españoles del período, pese a no incluir el repertorio en romance³⁷⁸. Así, el inventario de la Catedral de Toledo fechado en 1793 registra entre 850 y 900 composiciones en papeles sueltos, incluyendo no sólo el repertorio latino, sino también los villancicos; sin embargo, la sección más rica del inventario toledano está constituida por los 36 libros de polifonía y casi 60 libretes³⁷⁹. El inventario de la Capilla Real de Granada de 1816-17 incluye unas 950 composiciones, sumando, como en caso de Toledo, el repertorio latino y vernáculo, pero no incluye los libros de polifonía ni los libretes³⁸⁰. Por su parte, la Catedral de Sevilla contenía, según un inventario de 1825, unas 675 piezas en papeles sueltos y 23 libros de polifonía³⁸¹. Una comparación de los contenidos del archivo mexicano con el de la otra sede metropolitana de Hispanoamérica confirma la primacía de la Catedral de México. Según

s. XIX”, en Casares y Villanueva (eds.), *De Música Hispana et Aliis*, 2:7-25; y Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:320-22.

³⁷⁷ ACCMM, AC-57, fol. 203v, 27-X-1791.

³⁷⁸ Si se hubiesen contabilizado los villancicos, el número de piezas habría aumentado en más de 300.

³⁷⁹ Casares Rodicio (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos*, 1:557-58.

³⁸⁰ Ortiz, *Antonio Caballero (1728-1822)*, 148-55. La autora no presenta una transcripción del documento, sino que va explicando su contenido, por lo que la cifra expresada debe considerarse una aproximación.

³⁸¹ Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz, “Estudio de los inventarios de las obras musicales de la Catedral de Sevilla (1588-1825)”, 322-23, 333.

el inventario dado a conocer por Andrés Sas, la Catedral de Lima poseía en 1805 tan sólo unas 230 piezas, un cuarto de lo que se conservaba en la Catedral de México³⁸².

3.6. El inventario de 1927

El inventario compilado en 1927 fue realizado con un propósito y en un contexto totalmente distinto a los anteriores. Las divergencias surgidas entre la autoridad eclesiástica y el gobierno del presidente Plutarco Elías Calle llevaron a la supresión del culto en las iglesias de México y a la intervención del estado en los edificios religiosos; en virtud de las Leyes de Reforma, todos los bienes eclesiásticos fueron incautados y pasaron a manos estatales. La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano fueron intervenidos en los años 1926 y 1927 y, con este motivo, los oficiales de la Dirección General de Bienes Nacionales María del Socorro Torres y Alfonso Vázquez realizaron un inventario mecanografiado de cuatro gruesos volúmenes que contenían todos los bienes muebles e inmuebles conservados en ambas instituciones. Dentro del rico tesoro artístico catedralicio se registraron los libros de música, tanto de canto llano como de polifonía.

El criterio de estos inventarios no fue el musical, sino el espacial, anotando los objetos presentes en cada dependencia catedralicia. Los libros monódicos fueron catalogados el 9 de septiembre de 1926. En aquel momento, el número de volúmenes monódicos ubicados dentro del coro (Departamento XXIX, número 19) ascendía a sólo 33³⁸³. Otros volúmenes monódicos aparecen en otro documento que registra los objetos presentes en otra dependencia, el vestidor de monaguillos (Departamento XXIX, número 71), en el que se incluían también los libros de polifonía. Este último documento, firmado el 30 de abril de 1927, contiene una sección dedicada a “Bibliotecas” e incluye un total de 33 libros³⁸⁴.

³⁸² Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 1:189-97. Según Estenssoro Fuchs, *Música y sociedad coloniales*, 111, la transcripción de Sas está incompleta.

³⁸³ ACCMM, Inventarios, Libro 19, fols. 144-149, 1-IX-1926, “Inventarios de la Catedral de México formados en el año de 1926 [hecha y cotejada por María del Socorro Torres y Alfonso Vázquez V., de la Dirección General de Bienes Nacionales]”.

³⁸⁴ ACCMM, Inventarios, Libro 21, fols. 435-440, 30-IV-1927, “Inventarios de los anexos de la Catedral de México y de la Parroquia del Sagrario Metropolitano formados en el año de 1927 [hecha y cotejada por María del Socorro Torres y Alfonso Vázquez V., de la Dirección General de Bienes Nacionales]”.

Los volúmenes no aparecen ordenados por festividades (Cuaresma, Semana Santa, Vísperas) como en inventarios anteriores, ni tampoco por autores o por géneros; antes bien, su orden no parece responder a un criterio predeterminado. De cada volumen se presenta una concisa descripción física que incluye el número total de folios, las medidas expresadas en centímetros y, a veces, el incipit textual de la primera obra, lo que unido a la distinción sistemática de manuscrito o impreso facilita su identificación. Un estudio pormenorizado del documento permite reconocer ocho libros monódicos, uno copiado en 1684 [11], otro en 1785 [6] y dos en 1811 [5 y 8]; los otros cuatro carecen de fecha [1, 9, 10, 28]. El resto de los libros citados son libros de polifonía, reseñándose diecinueve de los veintiún libros presentes en el inventario de 1793; los dos libros omitidos son manuscritos (MéxC 5 y MéxC 6, quizá ubicados en otro espacio) y el resto pueden identificarse sin margen de error, tal y como recoge la siguiente tabla (véase Tabla 4.14).

Tabla 4.14: Identificación de los libros de polifonía del inventario de 1927.

<i>Sigla libro</i>	<i>Asiento</i>
MéxC 1	17
MéxC 2	27
MéxC 3	14
MéxC 4	15
MéxC 7	25
MéxC 8	3
MéxC 9	12
MéxC 10	21
MéxC 11	4
MéxC 12	2
MéxC 13	26
MéxC 14	19
TepMV 1	7
TepMV 2	24
TepMV 3	13
TepMV 4	20
TepMV 5	16
TepMV 6	23
TepMV 7	22

Otro de los volúmenes citados, el [18], es descrito como un libro impreso que comienza “Dominica Prima Adventus”. Sus dimensiones coinciden con las dimensiones de un libro de polifonía, pero la descripción suministrada en el inventario no permite

aventurar si efectivamente se trata de un libro de canto de órgano³⁸⁵. Se citan cuatro libretes de coro con himnos para las procesiones [29-32] copiados en 1700, y que podrían identificarse con los volúmenes citados en los inventarios de 1712, asientos [25-28], de 1770 [483-486] y de 1793 [996-999]. Nada se dice, en cambio, del otro juego de ocho libretes copiado en 1759 y citado en los inventarios de 1770 y 1793. El inventario incluye otro libro que, si bien no es propiamente musical, era del uso de la capilla: las Constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua [33] en su *editio princeps*, aparecida en 1644.

Como detalle particular de este inventario, se realizó una estimación del valor de cada volumen, expresándose la cantidad correspondiente en pesos mexicanos. El libro más costoso fue el Códice Franco (TepMV 1), sin duda por la calidad de sus vitelas y sus miniaturas, con 400 pesos, frente a los raquíuticos 5 pesos en que se tasaron otros volúmenes manuscritos como MéxC 4 o MéxC 7. Este inventario presenta por última vez reunido el patrimonio musical de la Catedral de México; tres años después, cuando la Catedral de México cerró sus puertas temporalmente, siete de los libros de polifonía y una treintena de los libros de canto llano se llevaron al recién creado Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán (estado de México), donde actualmente se conservan³⁸⁶. Con el inventario de 1927, compilado tres siglos después del primero que hemos podido estudiar, el de 1589, se cierra una interesante serie de inventarios de carácter musical que nos han permitido reconstruir sincrónica y diacrónicamente el Archivo de Música de la Catedral de México.

Resumen

A lo largo de este Capítulo he ofrecido un primer acercamiento al estudio de la formación del Archivo de Música de la Catedral de México entre los siglos XVI y XVIII de una forma tan completa como la documentación consultada lo permite. El estudio combinado de las fuentes musicales, los inventarios, las Actas Capitulares y otra documentación de archivo ha arrojado interesantes resultados que permiten avanzar en

³⁸⁵ En caso de ser un libro de polifonía, podría tratarse de una antología con motetes, ya que muchos de estos libros (como ocurre con los de Guerrero, Victoria, Esquivel de Barahona) comienzan por ese tiempo litúrgico.

³⁸⁶ Stanford, *Catálogo de los acervos*, XLVI.

el estudio de la formación de los archivos musicales eclesiásticos, un tema que, por su importancia, merece una mayor atención que la recibida hasta la fecha.

El estudio del Archivo de Música desde la triple perspectiva de su ubicación, su custodia y su propiedad ha puesto de manifiesto algunas de las variables a las que puede estar sujeta la conservación de los libros y papeles de música. La cambiante ubicación del Archivo dentro de la Catedral, así como la asignación de un responsable de su custodia, muestra el vivo interés del Cabildo por su conservación y ampliación, mientras que el estudio del destino de la producción de algunos maestros de capilla permite entender por qué los autógrafos de determinados autores se conservan en el Archivo, mientras que de otros apenas quedan obras, dando las claves para el estudio de la difusión de estos autores.

A través del estudio de la formación del Archivo se han podido determinar cuatro vías que sirvieron para incorporar fondos musicales al Archivo: préstamo, donación, compra y producción propia, unas vías que, por otro lado, no son específicas de las bibliotecas musicales. Un estudio institucional de la figura del copista nos indica que fue ésta la vía a través de la cual el Archivo aumentó sus fondos en mayor medida. Por medio de una serie de canales bien definidos, y en los que estuvieron implicados no sólo los propios músicos, sino también las autoridades religiosas y políticas, el Archivo musical de la Catedral de México fue creciendo, llegando a ser, a finales del siglo XVIII, una de las más completas de Hispanoamérica, con unos contenidos similares a los grandes archivos eclesiásticos españoles de Toledo y Sevilla.

El estudio y análisis de nueve inventarios inéditos (seis pertenecientes a la Catedral de México y tres a la de Puebla) ha permitido realizar una reconstrucción de la formación y el uso del Archivo de una forma real y cercana. Fenómenos musicales de origen europeo como la policoralidad y la italianización, vistos en anteriores capítulos a través de las plantillas, los instrumentos y la movilidad de los músicos, pueden examinarse también a través del repertorio contenido en los inventarios. El estudio pormenorizado de estos documentos se ha realizado en el contexto de otros inventarios musicales españoles e hispanoamericanos, desvelando la existencia de un Archivo extenso e internacional acorde con la importancia de la institución. Los inventarios comentados son de gran interés, como ocurre con el inventario de 1589, un documento

que permite corregir la conservadora visión de la praxis musical en el México de finales del siglo XVI, o el de 1770, con gran cantidad de nombre foráneos.

No obstante, los inventarios tienen sus propias limitaciones, en primer lugar porque no presentan “todos” los libros y papeles de música; hay libros y cuadernos que fueron empleados en la Catedral como modelo para la copia de manuscritos o que fueron usados por la capilla sin quedar de ellos el más mínimo registro. En segundo lugar, algunos de estos documentos suelen ofrecer un perfil demasiado conservador al incluir sólo el repertorio latino, como ocurre con los de 1712 y 1793. No obstante, la importancia de estos inventarios resulta capital; la instantánea que presentan del Archivo de Música de la Catedral de México es, además, un fiel reflejo del desarrollo musical tan cosmopolita del repertorio a disposición de su capilla. Una vez establecido el contenido del Archivo y las vías de llegada del repertorio, en el siguiente Capítulo centraremos nuestra atención de forma específica en los libros de polifonía de la catedral mexicana.

CAPÍTULO V

LA RECEPCIÓN E INTEGRACIÓN DEL REPERTORIO A TRAVÉS DE LOS LIBROS DE POLIFONÍA

Tras analizar las relaciones musicales entre España y el Nuevo Mundo a través del marco institucional de la Catedral de México, la movilidad de sus músicos, la circulación de repertorios y la formación del Archivo de Música, en este último Capítulo se describirá el impacto de la música importada en la institución receptora tomando como ejemplo el repertorio de los libros de polifonía de la catedral mexicana que aparece catalogado en el Volumen II de esta Tesis Doctoral. Con sus veintidós volúmenes, la colección de libros de polifonía de la Catedral de México constituye un corpus único en el contexto de las catedrales hispanoamericanas no sólo por su monumentalidad, sino también por su interés para el estudio de la recepción del repertorio polifónico europeo en el Nuevo Mundo.

Partiendo del estudio contextualizado de los manuscritos y otras evidencias documentales, en una primera sección se presentará una descripción general de los libros de polifonía, su historia, su cronología y sus principales características físicas. La segunda sección del Capítulo describirá el repertorio que contienen, tanto polifonía *a cappella* del siglo XVI, como polifonía en “stile antico” de los siglos XVII y XVIII. Por “stile antico” entiendo la polifonía latina de cuatro a ocho voces sin acompañamiento instrumental, cuyos modelos clásicos estaban representados en las obras de los compositores renacentistas, especialmente de Palestrina¹. Para abordar la descripción del repertorio de facistol y sus relaciones con otras fuentes se seguirá la clásica división por géneros litúrgicos. Como caso práctico, se incluye una reconstrucción de parte de una importante ceremonia en México, la de los difuntos, a partir del repertorio contenido en los libros de canto llano y polifonía de la Catedral. La reconstrucción de esta ceremonia es de gran interés, ya que incluye piezas de diferentes manuscritos,

¹ Véase Miller, “Stile antico”, *NG*², 24:390.

estilos, autores y épocas. La transcripción de la música aparece en el Volumen III de esta Tesis y va acompañada de un CD de audio y un DVD del concierto en el que se recuperaron estas obras².

Con este estudio del repertorio polifónico de la Catedral de México pretendo llamar la atención sobre diferentes aspectos. El primero de ellos es señalar la importancia del estudio de la colección completa de libros de polifonía y no únicamente de un manuscrito, un copista o un compositor de forma individualizada. Sólo analizando la colección de libros en su conjunto y superando las artificiales barreras temporales es posible ver la evolución completa del repertorio³. Igualmente necesario es estudiar los libros de polifonía atendiendo al contexto litúrgico e institucional, lo que implica tanto la consulta de documentación capitular como de las fuentes monódicas de la institución. Los libros de polifonía constituyen una colección coherente creada para cubrir unas necesidades institucionales y litúrgicas concretas. Por ello, la información administrativa de la Catedral es imprescindible no sólo porque aporta evidencias que facilitan la datación de los manuscritos, sino también porque, al disponer de detalles sobre el número de componentes de la capilla en la época y los posibles instrumentos acompañantes, permite acercarse al siempre controvertido asunto de la interpretación moderna de ese repertorio⁴.

Muchos de los estudios sobre la música en las catedrales durante los siglos XVII y XVIII presentan un panorama distorsionado, ya que se centran únicamente en la música “a papeles”, olvidando la larga tradición del repertorio de facistol. Al igual que ocurre en otras instituciones, la mayor parte de los códices de polifonía conservados en

² Véase Volumen III, Apéndice 2. Dicho concierto, a cargo del grupo “La Grande Chapelle” dirigido por Àngel Recasens, tuvo lugar el 7 de diciembre de 2005 en el Auditorio de las Ruinas de San Francisco de Baeza, dentro de la *IX Edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*.

³ Un ejemplo de este tipo de trabajo es el de Rees, *Polyphony in Portugal*, en el que discute y cataloga una veintena de fuentes portuguesas asociadas a Coimbra desde principios del siglo XVI hasta principios del XVII. En su monografía sobre la música en El Escorial, Michael Noone incluye como apéndice un catálogo de los libros de polifonía escorialenses de los siglos XVI y XVII, aunque el texto en sí está más centrado en aspectos institucionales y biográficos que en las fuentes mismas; véase Noone, *Music and Musicians in the Escorial*.

⁴ En este sentido, es de gran interés el estudio de Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu*. Aunque estudian un único manuscrito y no una colección, son relevantes, por la atención prestada al contexto institucional y litúrgico, los trabajos de Snow, *A New-World Collection*; Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento*; y Noone, *Códice 25*. Sobre el libro de Snow, véase la interesante recensión de Knighton en *JAMS*, 52/1 (1999), 176-83.

la Catedral de México se copiaron en el siglo XVIII; las razones de esta copia masiva de libros de polifonía hay que buscarlas en la continuidad del ceremonial y la necesidad de disponer de ese repertorio para determinadas funciones. Como se mostró en el Capítulo I, la mitad, aproximadamente, de las intervenciones ordinarias de la capilla catedralicia a mediados del siglo XVIII requerían polifonía de facistol, y a ellas deben añadirse las funciones de aniversario, en muchas de las cuales únicamente se interpretaba polifonía⁵. Estas fuentes polifónicas tardías no han recibido demasiada atención hasta la fecha; desde la perspectiva del editor de *opera omnia* estos manuscritos son poco interesantes por su escasa originalidad, ya que raramente incluyen obras nuevas. Sin embargo, desde otro punto de vista, estos manuscritos son de un gran valor ya que dan otra visión del repertorio: estas fuentes permiten ver la transmisión manuscrita paralela de muchos libros impresos de polifonía y sólo a través de ellos es posible estudiar la recepción continua de los grandes polifonistas del XVI durante las dos siguientes centurias. Un caso paradigmático es el de Francisco Guerrero, cuyos impresos ya se han editado casi completamente; sin embargo, falta por realizar el catálogo y el estudio de su transmisión, igualmente extenso e interesante⁶. Por tanto, la atención que la historiografía moderna ha prestado al estudio del villancico y la modernización de la música española a principios del siglo XVIII sólo muestra una cara de lo que ocurría realmente en las catedrales.

1. Las fuentes polifónicas conservadas: descripción general

En esta primera sección presentaré una descripción introductoria de la colección de libros de polifonía y sus principales características codicológicas como preámbulo al Catálogo de los mismos que aparece en el Volumen II, y en el que pueden encontrarse detalles específicos de cada libro y comentarios individualizados de cada composición. En consonancia con la monumentalidad arquitectónica de la fábrica material, el Archivo de Música de la Catedral de México es, probablemente, el mayor archivo musical

⁵ Sobre los aniversarios de la catedral mexicana, véase la sección 6.1.2 del Capítulo I; y *Diario manual*, 120r-201v.

⁶ Querol, García y Llorens Cisteró (eds.), *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia* (1955-), 14 vols. hasta la fecha. El estudio de los manuscritos es también interesante porque, tal y como ha demostrado Noblitt, los impresos a veces presentan versiones deficientes y fiables; véase Noblitt, “Textual criticism of Selected Works Published by Petrucci”, 201 y 219.

catedralicio de Hispanoamérica con unas 4100 obras⁷. El catálogo más completo de los fondos musicales de la Catedral de México publicado hasta la fecha es el de Thomas Stanford (2002). Sin embargo, este catálogo presenta una visión congelada del Archivo, ya que constituye una puesta en limpio del inventario que este autor realizó, en colaboración con Lincoln Spiess, como guía para la microfilmación del Archivo entre 1965 y 1966⁸. Por tanto, es necesario un nuevo catálogo que reorganice los materiales y presente de forma integrada todos los fondos que forman el Archivo⁹.

En septiembre de 2002 tuve la fortuna de localizar en la propia Catedral de México varios libros de polifonía desconocidos hasta la fecha¹⁰. Este descubrimiento eleva el número de libros de polifonía pertenecientes a la Catedral de México a veintidós: catorce –MéxC 1 a 14– ubicados en el Archivo del Cabildo de México; siete –TepMV 1 a 7– depositados en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, Estado de México, desde la década de 1960¹¹; y otro más –MadBN 2428– custodiado en

⁷ En el ingente corpus de legajos y papeles sueltos hay, fundamentalmente, composiciones en latín para los servicios litúrgicos, especialmente para la misa y los oficios de maitines (responsorios, himnos) y vísperas (magnificats, salmos). El número de obras en lengua vernácula (arias, cantadas y villancicos) no puede calcularse con exactitud, pero seguramente no supere el 15 % del total de obras en papeles sueltos; el corpus es escaso, pero muy significativo. Los legajos más antiguos se remontan a la segunda mitad del siglo XVII y el total de autores representados con alguna obras es de casi cuatrocientos, si bien una reducida lista de ocho compositores locales representa alrededor del 50 % de la producción (Antonio Juanas, Ignacio Jerusalem, Mateo Tollis de la Roca, José Antonio Gómez, Antonio de Salazar, Francisco Delgado y José Antonio Valle; salvo Gómez y Valle, el resto ejercieron su actividad durante el período virreinal).

⁸ Stanford, *Catálogo de los Acervos*. Este inventario dista de ser un catálogo definitivo ya que no incluye incipits musicales, no detalla el contenido de varios legajos misceláneos con borradores y deja sin catalogar varias particellas anónimas, siendo necesario agrupar las que pertenecen a una misma obra; además, el catálogo no responde a un criterio aparente de ordenación (ni alfabético por autores, ni cronológico ni por géneros).

⁹ Para los materiales de reciente aparición no incluidos en el catálogo de Stanford, véase Valdez Ortiz, *Guía del Microfilm*, 49-51 y 112-34 (legs. Eb5 a Eb16 y Dd17 a Dd45); Marín López, J., “Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México”, *Historia Mexicana*, 208 (2003), 1073-94; y del mismo autor, “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (c. 1689-c. 1812)”, en Gembero Ustároz y Ros-Fábregas (eds.), *Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica*. En la actualidad, un equipo interdisciplinar está trabajando en la organización y catalogación del archivo como parte de los objetivos del Proyecto MUSICAT (Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente), coordinado desde el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

¹⁰ Di noticia de este hallazgo y presenté una descripción preliminar del material en mi artículo “Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México”.

¹¹ No hay unanimidad al señalar la fecha en que los libros de polifonía pasaron a Tepotzotlán. Stanford, *Catálogo de los Acervos*, XLVI, señaló la fecha de 1929 mientras que Toussaint, *La Catedral de México*, 380, dio la fecha de 1948. Sin embargo, el Museo Nacional del Virreinato no abrió sus puertas hasta 1964

la Biblioteca Nacional de Madrid. La cifra aumenta hasta los veinticinco libros si consideramos que tres de ellos (MéxC 4, MéxC 10 y TepMV 2) son fruto de la encuadernación conjunta de dos volúmenes originalmente distintos. Cada uno de estos volúmenes aparece diferenciado mediante una letra (MéxC 4/A-B, MéxC 10/A-B y TepMV 2/A-B). Esta colección hace de México y su Catedral uno de los archivos indispensables para el estudio de la polifonía hispanoamericana de los siglos XVI al XVIII. Las catedrales de Lima, La Plata y Cuzco vieron desaparecer buena parte de sus libros de polifonía¹² y tan sólo otras tres catedrales hispanoamericanas, las de Puebla, Guatemala y Bogotá, conservan repertorio polifónico temprano. Salvo la Catedral de Puebla, que también conserva veintidós libros de polifonía, el corpus polifónico de Bogotá y Guatemala se reduce únicamente a siete y cuatro libros de polifonía respectivamente¹³. La cifra de México es elevada incluso en el contexto ibérico pues, con la excepción de los treinta y cinco volúmenes de la Catedral de Toledo, Primada de España, pocas catedrales españolas superan la veintena de libros de polifonía¹⁴.

El repertorio polifónico de la Catedral se ve considerablemente aumentado si atendemos a otras evidencias. Gracias a las referencias capitulares y a la serie de inventarios estudiados en el capítulo anterior sabemos de la existencia de varios libros de polifonía y libros de partes manuscritos e impresos hoy perdidos¹⁵. Por su estrecha

(*Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán. Guía oficial*, 6-7), por lo que el traslado debió por esas fechas.

¹² Véase Sas Orchassal, *La Música en la Catedral de Lima*, 1:183, 189-97; e Illari, *Polychoral Culture*, 1:50

¹³ Para una descripción de estas colecciones, véase Stanford, *Catálogo de los Acervos*, 353-63; Snow, *A New-World Collection*, 18-26; y Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 702-4, 713 y 725-29.

¹⁴ La Catedral de Valladolid, una de las que más repertorio ha conservado, contiene dieciocho libros de polifonía; véase Aizpurúa Zalacaín, *Música y músicos de la catedral metropolitana de Valladolid*, 18. El número de libros de otras catedrales metropolitanas españolas tampoco supera la veintena: Sevilla (20), Valencia (19), Burgos (9), Santiago de Compostela (6). El Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza conserva 32 libros de polifonía, pero no proceden de una única institución, sino de dos, el Pilar y la Seo. Por otro lado, la Catedral de Évora, la más importante de Portugal, ha conservado 20 libros de polifonía; véase Alegría, *Archivo das Musicas da Sé de Évora*, 5-18. Todos estos archivos están muy por debajo de los 660 volúmenes manuscritos e impresos de polifonía conservados en la Capilla Sixtina, y que constituyen el más grande depósito de fuentes procedente de una única institución.

¹⁵ Algunos de los compositores representados en estos inventarios son Josquin des Prez, Lupus Hellink, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Cristóbal de Morales, Francisco y Pedro Guerrero, Tomás Luis de Victoria o Sebastián de Vivanco, entre otros. Para un análisis de estos inventarios, véanse las secciones 3.1 y 3.2 del Capítulo IV.

relación con el repertorio en uso en la Catedral y los compositores representados, es necesario mencionar un conjunto de ocho fuentes conventuales que se originaron en la ciudad de México y sus alrededores y que, si bien se copiaron para otras instituciones, transmiten la música empleada en la Catedral y, probablemente, se copiaron, al menos en parte, a partir de libros o libretes de la propia Catedral hoy perdidos. Estos manuscritos son los seis manuscritos conservados en la Newberry Library de Chicago (ChiN 1-6) procedentes del Convento de la Encarnación, el llamado ‘Códice del Carmen’ (MéxCar), proveniente del convento del mismo nombre de la ciudad de México y el ‘Códice Valdés’ (MéxVal) originado en monasterio de Toluca. Estos manuscritos contienen obras de los maestros de capilla de la Catedral e incluso uno de ellos, ChiN 4, ha sido copiado por uno de los copistas que aparece en los códices de la Catedral, tal y como se explicará más adelante. Por otro lado, diversos acuerdos capitulares del período insisten al maestro de turno y a los libreros que no saquen libros de canto fuera de la iglesia ni se presten a conventos de la ciudad porque se maltratan¹⁶. Por lo tanto, se hace necesario el estudio de estos manuscritos como fuentes asociadas al repertorio catedralicio, ya que las evidencias muestran que son copias parciales de libros de la Catedral no conservados.

Para tener una visión completa del repertorio polifónico de la Catedral de México es necesario tener en cuenta igualmente los criterios de formación de los archivos eclesiásticos y las dinámicas de circulación del repertorio ya explicadas a propósito de las vías de formación del Archivo musical. Así, hubo diversas fuentes polifónicas, tanto manuscritas como impresas, que en su día pertenecieron a la Catedral de México y que pasaron, por diversas circunstancias y en períodos también diferentes, a la Catedral de Puebla, donde actualmente se conservan. Así, la colección de motetes de Francisco Guerrero editada en Venecia en 1589 (G4871) y conservada en el archivo poblano (PueblaC Leg. 33) perteneció desde 1632 a la Catedral de México, tal y como lo indica la inscripción en uno de los libretes¹⁷. De la misma forma, el legado musical de Fabián Pérez Ximeno, músico vinculado a la Catedral de México desde 1622 hasta

¹⁶ Véase ACCMM, AC-10, fol. 255v, 7-VIII-1643; y AC-24, fol. 174r, 10-VII-1696.

¹⁷ La inscripción aparece en la pasta de la parte de ‘altus’ e indica que los libros estaban en la Catedral de México desde 1632, véase Marín López, J., “«Por ser como es tan excelente música»: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México”, en Carreras y Marín, M. A. (eds.), *Concierto barroco*, 221.

su muerte en 1654, fue a parar a la Catedral de Puebla, tal y como se explicó en otro lugar de este trabajo¹⁸.

Finalmente, y de forma ocasional, el repertorio polifónico aparece camuflado en los cantorales de canto llano. La colección de cantorales de la Catedral de México es, al igual que la de libros de polifonía, enorme, ya que supera los 120 volúmenes. Estos cantorales merecerían una catalogación sistemática y un estudio especializado para conocer las tradiciones monódicas seguidas en México¹⁹. Para el tema que nos ocupa interesa destacar que algunos cantorales de la Catedral de México tienen polifonía escondida. El cantoral 5-2-6 de la Catedral de México, que contiene misas para la Virgen María, incluye un ‘Et incarnatus’ a dos voces con polifonía sencilla, construida a base de movimientos paralelos de terceras y sextas; la voz inferior aparece en tinta negra, mientras que la superior se destaca en tinta roja. Esta voz añadida quizá fue compuesta por algún sochantre de la Catedral (véase Fig. 5.1). La práctica de introducir secciones polifónicas en un estilo sencillo, quizá más popular de lo que podría pensarse, se repite en los cantorales de El Escorial y en los de otras catedrales españolas, así como en los libros de canto llano de las misiones de California²⁰. Como vemos, no toda la polifonía de la Catedral de México se localiza en sus veintidós libros de polifonía, aunque sí una muestra significativa de ella.

¹⁸ Sobre las vías de formación de los archivos en general y sobre la fortuna del legado personal de Pérez Ximeno en particular, véase la sección 2 del Capítulo IV.

¹⁹ Un inventario preliminar de los cantorales aparece en Stanford, *Catálogo de los Acervos*, 225-36 y 239-44.

²⁰ Dos de los sochantres compositores de la Catedral fueron José Posiello y Valentín García Narro. La presencia de polifonía en los cantorales de El Escorial me ha sido amablemente comunicada por Juan Carlos Asensio, a quien agradezco su información. Para otros ejemplos, véase Andrés Ferrandis, *La música en los códices incunables y raros de la Catedral de Valencia*, 95-109; Candelaria, “Tropes for the Ordinary in a 16th-century chantbook from Toledo, Spain”, *Early Music*, 34/4 (2006), 587-611; y Summers, “Spanish Music in California, 1769-1840”, en Hertz y Wade (eds.), *International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, 362 y 365.

Figura 5.1: ‘Et incarnatus’ a dos voces en un cantoral de la Catedral de México (MEX-Mc antifonario 5-2-6, p. 101, detalle).

dei cum qui de coelis.
Et incarnatus est de Spi-
ritu sancto ex Maria
virgine: Et homo factus

1.1. Los libros de polifonía y sus signaturas

La historia de los libros de polifonía de la Catedral de México ha sido larga y compleja, ya que los volúmenes han tenido diferentes emplazamientos y signaturas. El objetivo de esta sección es aclarar estas denominaciones y explicar las signaturas empleadas a lo largo de este trabajo. El punto de arranque de la literatura “moderna” de los libros de polifonía mexicanos se sitúa en 1927. Ese año la Dirección General de Bienes Nacionales del gobierno mexicano realizó un primer inventario de los bienes muebles e inmuebles de la Catedral, incluidos sus libros de música. Ante la incautación de los bienes eclesiásticos decretada por el presidente Plutarco Elías Calle, el gobierno mexicano decidió levantar inventarios de todos los bienes de las iglesias antes de su

cierre. En aquel momento los libros de polifonía no estaban junto con los antifonarios de canto monódico en el coro, sino en otra dependencia, el vestidor de monaguillos, en los llamados “Anexos de la Catedral”; dicha estancia fue catalogada bajo la denominación ‘Departamento XXIX, Oficina 71’²¹. Dos oficiales de la Dirección General de Bienes Nacionales, María del Socorro Torres y Alfonso Vázquez, listaron los volúmenes y les asignaron un número de “Obra” dentro del vestidor²². En el inventario aparecían diecinueve libros de polifonía, todos excepto MéxC 5, MéxC 6 y MadBN 2428²³. Esta numeración constituye la primera signatura “moderna” que recibieron los volúmenes y ha sido seguida por algunos investigadores hasta tiempos muy recientes.

Los volúmenes comenzaron a recibir atención musicológica por primera vez en una fecha tan temprana como la década de 1940. En un trabajo pionero sobre la polifonía novohispana, el norteamericano Steven Barwick visitó varios archivos catedralicios mexicanos, entre ellos el de la Catedral Metropolitana, donde sólo pudo ver cuatro libros de polifonía²⁴. El resto de los volúmenes estaban en la propia Catedral pero probablemente en otras dependencias, de tal forma que no fueron examinados por este investigador. El propio Barwick transcribió y publicó dos de los libros y la mitad de otro (dos libros copiados en 1717 –MéxC 3 y TepMV 2/A– y el llamado ‘Códice Franco’ –TepMV 1–, ya transcrito en el segundo volumen de su tesis doctoral)²⁵.

La primera lista provisional con los contenidos de los libros fue realizada por Stanford y Spiess en su catálogo inédito de mediados de 1960. Ambos autores describieron brevemente cada uno de los libros de polifonía que pudieron consultar y les

²¹ Este inventario de 1927 aparece transcrito en el Volumen III (APÉNDICE 1, D99) y es analizado brevemente en la sección 3.6 del Capítulo IV.

²² Casi todos los libros aún hoy mantienen una pequeña pegatina en el interior de la cubierta con esa información.

²³ La historia de este último volumen ha sido distinta del resto de los libros de la colección ya que en un momento indeterminado, hacia el tercer cuarto del siglo XVII, el volumen fue enviado a España, probablemente a la Corte, como más adelante explicaré.

²⁴ Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:83-86. Los libros citados son TepMV 1, TepMV 2, TepMV 4 y TepMV 7. Un trabajo similar al de Barwick pero en la Catedral de Puebla fue completado, cuatro años después, por otra investigadora norteamericana; véase Ray, *The double-choir music of Juan de Padilla*.

²⁵ Barwick, *The Franco Codex*; y *Two Mexico City Choirbooks of 1717*.

asignaron una nueva signatura²⁶. Por aquel entonces parte del tesoro artístico de la Catedral de México ya se había dispersado en museos e instituciones estatales; al Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (Estado de México) se llevaron veintiocho antifonarios y seis libros de polifonía, y al Castillo de Chapultepec (México D.F.) fue a parar un impreso que posteriormente pasó al mencionado Museo. El inventario de Stanford-Spiess recoge dieciséis libros (nueve en la Catedral, seis en Tepotzotlán y uno en Chapultepec), los mismos que aparecen en el catálogo de 2002, si bien con un número de registro distinto.

Robert Stevenson realizó su propio inventario de los libros de polifonía y lo publicó en su conocida monografía de 1970²⁷. Este libro tuvo una enorme importancia, ya que sirvió para dar a conocer internacionalmente no sólo el repertorio polifónico mexicano, sino también el de otros archivos americanos que, de esta forma, fueron incorporados a obras de referencia como *The New Grove Dictionary*²⁸. El libro de Stevenson incluyó comentarios e índices abreviados de los mismos dieciséis libros de polifonía vistos por Stanford y Spiess, pero renumeró los conservados en la Catedral siguiendo un criterio cronológico; a los de Tepotzotlán no asignó ninguna signatura. De algunos de los volúmenes no aportó el inventario completo y sólo comentó aspectos generales de su contenido. Es de notar que los inventarios de Stanford-Spiess y Stevenson (incompletos y con contradicciones en la foliación y la autoría de determinadas piezas) fueron confeccionados hace casi cuatro décadas, siendo hasta el momento los únicos trabajos de catalogación realizados de estos libros²⁹.

El resto de los trabajos publicados hasta la fecha sobre los libros de polifonía de la Catedral de México se han centrado predominantemente en la transcripción musical.

²⁶ Stanford y Spiess, *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral Metropolitana de México*, 2:47-53 y 93-94 (hay otro ejemplar del catálogo en México D.F., ACCMM, Biblioteca, signatura 160, con los dos volúmenes encuadernados en un único tomo). Ambos autores publicaron la numeración de cada libro en una monografía poco después; véase *An introduction*, 25-26 y 29 (Section I, letras A, B y G).

²⁷ Stevenson, *RBMSA*, 134-142.

²⁸ Véase Hamm y Call, "Sources, MS, IX. 23. South and Central American Manuscripts", *NG¹*, 17:701-2. La información allí suministrada es repetida literalmente en la segunda edición, revisada por Fallows; véase *NG²*, 23:929. Este diccionario recoge la presencia de veinte libros de polifonía en la Catedral de Puebla, pero sólo reseña uno (TepMV 1) en la de México.

²⁹ Aunque no cataloga libros de polifonía, sino cantorales, merece destacarse, por su carácter pionero, el trabajo de Kelsey, *Inventario de los libros de coro de la catedral de Valladolid-Morelia*, donde se presentan ciento veinticinco cantorales de canto llano conservados en la catedral michoacana.

Robert Johnson, por ejemplo, transcribió los magnificats de Francisco López Capillas conservados en TepMV 2/B, mientras que Mathew Brothers hizo lo propio con las pasiones de MéxC 1³⁰. Otros autores se han acercado a estos libros con un interés más limitado, interesados por piezas en concreto: Stanford ha publicado obras sueltas que él atribuye a Hernando Franco y José de Agurto Loaysa (MéxC 1 y MéxC 4/A)³¹; Jesús Estrada y Craig Russell también han editado algunas piezas del repertorio en libros de polifonía metropolitanos (TepMV 2/A). Stevenson, por su parte, ha publicado obras completas o fragmentos de ellas en sus extensos y documentados artículos sobre la música en la Catedral de México, así como en sus antologías³². Otros investigadores han citado algunos manuscritos colateralmente por contener repertorio o alguna concordancia relevante para sus respectivos temas de estudio³³.

Un hito importante en la historia de los libros de polifonía mexicanos lo constituye la edición de las obras completas de Francisco López Capillas, uno de los compositores locales mejor representado en los libros, iniciada por el CENIDIM en 1993; tres años más tarde apareció el primer volumen de la *opera omnia* de otro insigne polifonista, Hernando Franco, al cuidado –como la anterior– de Juan Manuel Lara Cárdenas. Sin embargo, como en todas las colecciones de este tipo, el centro de interés recae en compositores individuales y las versiones arquetípicas de sus obras,

³⁰ Véase Johnson, *The Polyphonic Magnificats of Francisco Lopez Capillas*, 84-251; y Brothers, M., *The Polyphonic Passion*, 100-80.

³¹ Sobre Franco, véase Stanford, “Una lamentación de Jeremías compuesta en el siglo XVI para el uso de la Catedral de México”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 18 (1965), 235-70; sobre Agurto Loaysa, véase del mismo autor “Investigaciones en el Laboratorio del Sonido”, *Buena Música en México*, 1/2 (1967), 4-7; y *An introduction*, 99-104.

³² Sobre Estrada, véase *La Música de México. III. Antología. I. Período colonial*, 42-44; Russell ha publicado varias obras de Manuel de Sumaya y Antonio de Salazar copiadas en MéxC 3 y TepMV 2/A en su colección *The Mexican Baroque Collection* (1992-). Sobre las transcripciones de Stevenson, véase “Mexico City Cathedral Music 1600-1675”, *IAMR*, 9/1 (1987), 75-114; “Sor Juana’s Mexico City Musical Coadjutors”, *IAMR*, 15/1 (1996), 23-38; “Hispanic American Music Treasury: 1580-1765 [I] y [II]”, *IAMR*, 6/2 (1985), 1-105, y 7/1 (1985), 3-127.

³³ Me refiero, en concreto, a las tesis doctorales de Brothers, L., *The Hexachord Mass*; y Wagstaff, *Music for the Dead*. Ambos estudiosos, no obstante, han profundizado en el tema en artículos independientes; véase Brothers, L., “A New World Hexachord Mass by Francisco López Capillas”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 9 (1973), 5-44; “Renaissance, Post-Renaissance and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico”, en Crawford y Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae*, 75-89; y Wagstaff, “Los salmos del tercer libro de coro de la Catedral de México: una aportación novohispana a la tradición musical hispánica”, *Ha*, 120-121 (1999), 17-39.

priorizando la transcripción por encima del estudio del contexto institucional, el proceso de recopilación de los manuscritos o la transmisión de las obras³⁴.

En tiempos modernos y con la reordenación completa de la documentación del Archivo Metropolitano, el licenciado Salvador Valdez Ortiz, a cargo del Archivo, elaboró un nuevo inventario de los fondos musicales de la Catedral, utilizando como base el inédito inventario de Stanford-Spiess, pero asignando a cada asiento un número consecutivo hasta alcanzar los 1998 registros³⁵. Los nueve libros de polifonía de la Catedral que estaban en el inventario de los años sesenta fueron ahora red denominados (AM 1917-1925) y reubicados junto al resto del Archivo en el edificio anexo a la Catedral que da a la calle de Brasil, donde actualmente se localiza el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano. Con posterioridad a este último inventario, se han localizado cinco nuevos libros que aumentan la ya rica colección; de ellos, tres son manuscritos: MéxC 10 (un libro que en realidad descubrió Juan Manuel Lara en 1990, pero que no fue incluido por Valdez en su *Guía del Microfilm*), MéxC 11 y MéxC 12 (dos volúmenes manuscritos que tuve la fortuna de encontrar en septiembre de 2002 junto a los viejos cantorales de canto llano ubicados en los roperos junto a la capilla de Nuestra Señora de la Antigua; los dos restantes son impresos (MéxC 13 y 14) y se hallaban en la Biblioteca del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano.

Tras los últimos hallazgos, y añadiendo el manuscrito MadBN –un libro conservado en Madrid pero procedente de la Catedral de México–, el número total de libros de polifonía que pertenecieron a la Catedral es de veintidós. Dado que no todos los libros del inventario de 1927 están satisfactoriamente identificados, no hay que descartar nuevos descubrimientos en los anaqueles y bodegas de la impresionante Catedral. La Tabla 5.1 resume la historia catalográfica de cada volumen, presentando todas las signaturas que han recibido. Ello permite localizar de modo preciso un libro de polifonía, pues los diferentes musicólogos que han citado estos libros lo han hecho siguiendo diferentes signaturas. Para unificar la variopinta y personal historia de cada libro, propongo una nueva signatura siguiendo estos criterios: 1) las abreviaturas MéxC, TepMV y MadBN se han ideado siguiendo la lógica del *Census-Catalogue* e indican

³⁴ Véase Lara Cárdenas (ed.), *Francisco López Capillas (ca. 1608-1674). Obras*, TMPM 5, 6 y 11 (1993); y *Hernando Franco (1532-1585). Obras*, TMPM 9 (1996-).

³⁵ Valdez Ortiz, *Guía del Microfilm*.

respectivamente que los libros se localizan en la Catedral de México, en el Museo Nacional del Virreinato en Tepetzotlán o en la Biblioteca Nacional de Madrid; 2) se ha asignado a cada libro de los conservados en la Catedral un número siguiendo el inventario original de Stanford-Spiess –anterior y más completo que el de Stevenson–; el número de Stanford-Spiess es, además, el que actualmente llevan los volúmenes. Para los cinco libros de reciente aparición no incluidos en anteriores inventarios se ha continuado la numeración existente anteponiendo manuscritos a impresos y, dentro de cada grupo, tomando en consideración la fecha de copia (o, si no existe, la cronología del repertorio conservado) y el año de edición respectivamente. Este último criterio es el seguido para dar la numeración a los volúmenes impresos conservados en Tepetzotlán (véase Tabla 5.1).

Tabla 5.1: Siglas, ubicación y signaturas de los libros de polifonía de la Catedral de México (ACMM, Inventarios, libro 21, 1927 (APÉNDICE 1, D99); Stanford y Spiess (1969), *An Introduction*; Stevenson (1970), *RBMSA*; Valdez Ortiz (1997), *Guía del Microfilm*; y Stanford (2002), *Catálogo de los Acervos*. s.s. = sin signatura. En negrita aparecen los libros que encontré en 2002.

Sigla propuesta	Signatura Actual	Signaturas recibidas				
		Dirección General Bienes Nacionales (1927)	Stanford-Spiess (1969)	Stevenson (1970)	Valdez (1997)	Stanford (2002)
MéxC 1	MEX-Mc, C 3 I	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 17	(M) 1	CB II	AM 1917	LiPol I, no. 1463
MéxC 2	MEX-Mc, C 3 II	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 27	(M) 2	CB III	AM 1918	LiPol II, no. 1464
MéxC 3	MEX-Mc, C 3 III	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 14	(M) 3	CB IV	AM 1919	LiPol III no. 1465
MéxC 4/ A-B	MEX-Mc, C 3 IV	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 15	(M) 4	CB V	AM 1920	LiPol IV, no. 1466
MéxC 5	MEX-Mc, C 3 V	No figura	(M) 5	CB VI	AM 1921	LiPol V, no. 1467
MéxC 6	MEX-Mc, C 3 VI	No figura	(M) 6	CB VII	AM 1922	LiPol VI, no. 1468
MéxC 7	MEX-Mc, C 3 VII	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 25	(M) 7	CB VIII	AM 1923	LiPol VII, no. 1469
MéxC 8	MEX-Mc, C 3 VIII	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 3	(M) 8	CB IX	AM 1924	LiPol VIII, no. 1470
MéxC 9	MEX-Mc, C 3 IX	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 12	(M) 9	CB I	AM 1925	LiPol IX, no. 1471
MéxC 10/ A-B	—	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 21	no figura	no figura	no figura	no figura
MéxC 11	—	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 4	no figura	no figura	no figura	no figura
MéxC 12	—	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 2	no figura	no figura	no figura	no figura

MéxC 13	—	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 26	no figura	no figura	no figura	no figura
MéxC 14	—	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 19	no figura	no figura	no figura	no figura
TepMV 1	<u>Antigua:</u> MEX- Tmv, I.M.A.R.-34 Cat # 250 <u>Actual:</u> MEX- Tmv, No. Invent. 10-12510	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 7	(T) 1	[s.s.]	no figura	LiPol I, no. 1548
TepMV 2/ A-B	<u>Antigua:</u> MEX- Tmv, I.M.A.R.-34 P Cat # 258 <u>Actual:</u> MEX- Tmv, No. Invent. 10-12514	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 24	(T) 2	[s.s.]	no figura	LiPol II, no. 1549
TepMV 3	<u>Antigua:</u> MEX- Tmv, I.M.A.R.-34 P Cat # 253 <u>Actual:</u> MEX- Tmv, No. Invent. 10-12507	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 13	(T) 3	[s.s.]	no figura	LiPol III, no. 1550
TepMV 4	<u>Antigua:</u> MEX- Mch, Sala de Música, [s.s.] MEX-Tmv, I.M.A.R.-34 P Cat # 255 <u>Actual:</u> MEX- Tmv, No. Invent. 10-94744	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 20	Castillo de Chapulte- pec	[s.s.]	no figura	no figura
TepMV 5	<u>Antigua:</u> MEX- Tmv, I.M.A.R.-34 P Cat # 254 <u>Actual:</u> MEX- Tmv, No. Invent. 10-12509	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 16	(T) 6	[s.s.]	no figura	LiPol V, no. 1551
TepMV 6	<u>Antigua:</u> MEX- Tmv, I.M.A.R.-34 P Cat # 257 <u>Actual:</u> MEX- Tmv, No. Invent. 10-12508	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 23	(T) 4	[s.s.]	no figura	LiPol VI, no. 1552
TepMV 7	<u>Antigua:</u> MEX- Tmv, I.M.A.R.-34 P Cat # 256 <u>Actual:</u> MEX- Tmv, No. Invent. 10-12595	Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 22	(T) 5	[s.s.]	no figura	LiPol VII, no. 1553
MadBN 2428	E-Mn, Sala Barbieri, MS M. 2428	No aparece	no figura	la actual	no figura	no figura

1.2. Cronología

De los veintidós libros de polifonía, quince son manuscritos y los siete restantes impresos³⁶. La cronología de la colección de manuscritos está determinada por la coordinación de las evidencias externa (características formales tales como copistas, tipos de papel, inscripciones) e interna (repertorio y su relación con otras fuentes, canto llano) del manuscrito, así como las referencias documentales de archivo (especialmente actas capitulares, inventarios y correspondencia) o los textos musicalizados. Mientras que algunos libros han podido ser datados con precisión, para otros sólo hay cronologías aproximadas asignadas en función de un *terminus post quem* o un *terminus ante quem*. Gracias a la confluencia de estos elementos, a continuación se presenta un intento de datación de los manuscritos de la colección.

Casi todos los libros manuscritos presentan inscripciones, ya sea en la cubierta o en los folios interiores. Estas inscripciones son de distinta naturaleza y no todas han resultado igualmente determinantes para la datación de los manuscritos. En la Tabla 5.2 se presentan estas inscripciones, cada una de las cuales aparece comentada individualmente en el Catálogo del Volumen II.

Tabla 5.2: Inscripciones en los manuscritos de polifonía de la Catedral de México.

<i>Libro</i>	<i>Folio</i>	<i>Inscripción</i>
MéxC 1	i ^v 1r 15v	Timoteo Gonzales. Brisuela y Gonzales Hermanos de cordis Antiº Ruis y Pedro Brisela el día 30 de Marso de mil setesientos y sinquenta Vicente
MéxC 2	i ^r 67r	Timoteo torres cuebas / Cotiño Mivera
MéxC 3	ii ^r	Guz ⁿ me Escribio Año de 1717
MéxC 6	cubierta anterior	Está a cargo del Rº Eligio Joachin del Campo Collegial Segundo seise y fundador del dicho Collegio de Nra. Sra. delasumpcion y S. Sn Joseph ano Domini 1729 A.D.
MéxC 7	1r	Herm ^{no} Joseph Gonzalo Hermº Querido [...] la tua a 11 del que corre y me alegre
MéxC 8	1r	Liber adusū Metropolitanæ ecclesie factus cum esset Dignissimus cantor D.D.D. Ludovicus Torres. Anno M.D.C.C.L.X.I.V.
MéxC 9	cubierta anterior cubierta posterior	Soy de Silva mallor. Siendo colegial Miguel Camacho pusoesto. Camacho. Reinoso Reinoso Soi de Mora.
MéxC 10/B	1r	Se renobo este libro de Salbe siendo Librero El Bº Dº [pérdida] Colegial de el de los Ynfantes de el Choro de e cathedral de Mexico año de 1731 Siendo colegial Antonio Ruiz: firmo pª que conste en toda regla el día 11 de febrero de 1752. Antonio Ruiz. Antonio Ruiz Salvatierra

³⁶ Los libros impresos son MéxC 13, MéxC 14, TepMV 3, TepMV 4, TepMV 5, TepMV 6 y TepMV 7.

MéxC 11	i ^r	Gruzeta entro en el Colegio en el año de 1743 a 24 de Enero.
MéxC 12	1r	Liber compactus exmultis Continens multa utilia et necessaria ad usum S ^{te} Methropolitanae ecclesia, factus anno Domini 1781. Decano D.D. Gregorio Mioño. Cantore D.D. Leonardo Terralla, Magistro Capelle D ⁿ Matheo de la Roca. Hic multa invenies Vtere nunc illis et vereque prosint et vere que placeant.
MéxC 13	317	M ^o Herrera.
TepMV 1	cubierta anterior	Este libro es de la Iglesia Catedral de Mexico lo puso
TepMV 2	i ^r	Escrito por Simon Rodríguez de Guzman Año de 1717. Quidado Por el B ^f D ⁿ Angel Moral Collegial de el de los Ynfantes deel Choro de esta santa yglecia Cathedral de Mexico el año de 1731.
	cubierta posterior	Yerusalem, Sumaya, yo el Rey, Sc ^o Cardinalis Tamburinus, essteliban, Yo, españoletto, Coreli, Camapeon, Roca, Gal[...], Rutini, Corceli, mañana me la pagaras alBares, Bucherini, Locateli, Minson, Fco. Cruselaegui, Torres, Nebra, San Martía

Sólo las inscripciones de cuatro manuscritos permiten su datación de modo autónomo y preciso: MéxC 3 y TepMV 2/A (ambos copiados en 1717 por Simón Rodríguez de Guzmán), MéxC 8 (en 1774 por un copista anónimo) y MéxC 12 (en 1781, también por un copista desconocido). Las inscripciones del resto de los manuscritos no son relevantes para la datación, ya que únicamente indican nombres de algunos colegiales libreros (MéxC 1, MéxC 2, MéxC 7 y MéxC 9). En el caso de las fechas que aparecen en MéxC 6 (1729), MéxC 11 (1743) y MéxC 1 (1750) éstas no pueden considerarse como fechas de copia de los manuscritos, sino de su uso en el Colegio de Infantes de la Catedral. Por otro lado, las segundas referencias cronológicas en TepMV 2/A (1731) y MéxC 10/B (1752), no aclaran el panorama, puesto que no queda claro si esa fecha es la de copia de algunas de las partes de esos manuscritos, la de encuadernación o la de tutela por alguno de los colegiales citados. La vaguedad de esta evidencia junto al hecho de que el resto de los manuscritos no ofrezcan ninguna inscripción significativa constituyen alicientes necesarios para seguir investigando.

El contexto institucional y la documentación de archivo aportan valiosísima información para fechar de modo preciso otros dos libros y aproximarse a la datación de otros seis. El 5 de julio de 1611 el maestro de capilla Juan Hernández presentó al Arzobispo Guerra, quien había ordenado la copia del modo más permanente posible las mejores obras escritas en la Catedral hasta ese momento, un ‘libro scripto y puntado en vitelas en que por su yndustria se pusieron las diez y seis magnificats de todos los ocho tonos que dexo compuestas el M^{to} Franco’. Aunque no puede afirmarse con seguridad,

es posible que el propio Hernández fuese el copista del manuscrito; de lo que no cabe duda es que este volumen se corresponde con TepMV 1³⁷. Igualmente, el manuscrito con música de Hernando Franco que tenía copiado el mismo Hernández a finales de 1600 podría identificarse con MéxC 11³⁸. Aunque ambos manuscritos han sido copiados aparentemente por distintos copistas³⁹, MéxC 11 comparte varias características con TepMV 1: ambos libros están dedicados casi completamente al mismo compositor (Hernando Franco), contienen el mismo tipo de repertorio (música de vísperas), utilizan el mismo soporte (pergamino) y son los únicos volúmenes que están bellamente ornamentados con miniaturas.

A mediados del siglo XVII, otras referencias documentales nos permiten aproximarnos a la datación de otros dos manuscritos, MéxC 7 y MadBN 2428. En 1654 Francisco López Capillas presentó un libro de música al Cabildo; aunque el acuerdo no explicita si es canto llano o canto de órgano, podría identificarse con el libro que sirvió de modelo a MéxC 7 o, menos probablemente, con el volumen mismo. Cinco años después, en 1659 el mismo López Capillas presentó al Cabildo otro libro (probablemente autógrafo) con sus misas y magnificats. Pese a la semejanza de sus contenidos, dicho volumen no puede identificarse directamente con MadBN 2428, sino con el volumen que pudo servir de modelo a ese manuscrito y a otros dos manuscritos que forman parte de este grupo, MéxC 5 y MéxC 6. El examen de estos dos últimos manuscritos muestra la intervención directa del compositor, por lo que este conjunto de fuentes debió copiarse entre esa fecha (1659 o poco antes) y el año en que murió López Capillas (1674).

Mi hipótesis acerca de la datación de MéxC 4/A-B requiere una explicación más pormenorizada. Con bastante seguridad, MéxC 4/B se copió en el primer tercio del siglo XVIII, como así lo indica la presencia de dos himnos cuyos textos se introdujeron en esa época (Nos. 86 y 94). Como *terminus post quem* habría que barajar la fecha de 1712, año de un inventario en el que el volumen no aparece citado, y como *terminus ante quem* el año 1733, cuando la salud y actividad del copista del volumen, Simón

³⁷ Véase ACCMM, AC-5, fol. 240v, 5-VII-1611.

³⁸ Véase ACCMM, AC-4, fol. 14v, 5-XII-1600.

³⁹ Es posible, no obstante, que los más de diez años que separan la copia de ambos libros expliquen las diferencias caligráficas, quizá debidas a una evolución en la escritura de Hernández.

Rodríguez de Guzmán, decayó de forma importante. Sobre la fecha de copia de la sección A sólo caben conjeturas y todo lo que se puede decir es que no puede datarse antes de finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, ya que Sumaya (*ca.* 1680-1755), el compositor más joven del manuscrito, está representado con tres invitatorios (Nos. 78, 80 y 84), todos los cuales son *contrafacta* realizados sobre una misma composición a la que se han adaptado los textos de la Asunción, la Concepción y San Pedro, respectivamente⁴⁰. Ambos libros (A y B) se encuadernaron en un solo volumen en un momento indeterminado, quizá con motivo de la copia de México 4/B, con la idea de completar el ciclo de himnos para vísperas de la Catedral.

Finalmente, la evidencia paleográfica y el repertorio contenido en los otros manuscritos han permitido datarlos aproximadamente. Un examen detenido de la caligrafía permite reconocer algunas concordancias de copistas. En concreto, MéxC 4/B y MéxC 10/B fueron escritos por Simón Rodríguez de Guzmán, copista de otros dos manuscritos y también de algunas páginas de MéxC 10/A que se encontraban gastadas. MéxC 10/B, y quizá también MéxC 4/B, fueron probablemente copiados en torno a 1731, tal y como indica no sólo la inscripción en MéxC 10/B, fol. 11r ('Se renobo este libro de Salbe [...] año de 1731'), sino también las Actas Capitulares de aquella época⁴¹. La fecha de su encuadernación junto con otro manuscrito copiado con anterioridad (hoy MéxC 10/A) podría situarse precisamente en esa fecha o quizá años más tarde, a mediados de la década de 1760, cuando el chantre mandó la reencuadernación de varios libros de polifonía⁴². Esta fecha puede tomarse como *terminus ante quem* para TepMV 2/B, un volumen que lógicamente debía estar copiado antes de su encuadernación con TepMV 2/A. Probablemente TepMV 2/B se copió en el primer tercio del siglo XVIII, cuando se registra una intensa actividad de copia de libros en la Catedral.

También he detectado una concordancia de copista en otros dos manuscritos, MéxC 2 y MéxC 10/A, si bien en este caso desconocemos el nombre del amanuense. El *terminus ante quem* para la copia de ambos libros podría situarse hacia 1730, fecha en

⁴⁰ Otra copia de este invitatorio aparece en la sección B del manuscrito con el texto del Corpus Christi (No. 98).

⁴¹ Véase ACCMM, AC-31, fol. 318r-v, 6-II-1730 (APÉNDICE 1, D45). Según este acuerdo, Sumaya pidió que se copiasen con varias obras que había compuesto en libros de polifonía nuevos.

⁴² ACCMM, AC-47, fol. 68r, 4-I-1765 (APÉNDICE 1, D62).

que MéxC 10/A fue remozado, lo que indica que ya debía llevar varias décadas en uso. Considerando el período que un manuscrito podía estar en uso sin necesidad de remiendos, la fecha de copia de ambos manuscritos podría situarse *ca.* 1700. Los dos volúmenes restantes, MéxC 1 y MéxC 9, presentan mayores problemas de datación. Del primero sólo sabemos que estaba copiado en 1750, cuando el volumen era usado por los colegiales. Teniendo en cuenta los años de actividad del compositor más joven del manuscrito, López Capillas, ese libro debió de copiarse en la segunda mitad del siglo XVII, pues el inventario de 1712 alude a un libro que, por su descripción, (“en papel de marca mayor de pasiones sus autores el señor racionero Mata y el maestro Luis Coronado”) coincide con MéxC 1⁴³. El último de los manuscritos que resta por datar, MéxC 9, fue copiado probablemente en la primera mitad del siglo XVIII, quizás entre *ca.* 1715 – *ca.* 1730 por algún copista cercano a Rodríguez de Guzmán, por la similitud de su caligrafía, si bien no se puede afirmar taxativamente.

Tal y como hemos visto, la coordinación de distintos tipos de evidencia ha permitido datar la copia de casi todos los libros de polifonía. En algunos casos no es posible ofrecer una fecha concreta, pero sí una cronología general. La Tabla 5.3 sintetiza la fecha de copia propuesta para los libros manuscritos y el año de impresión de los libros impresos de la Catedral de México.

⁴³ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 185, Expediente 63, 22-IX-1712 (APÉNDICE 1, D40, [4]).

Tabla 5.3: Cronología de los libros de polifonía de la Catedral de México.

<i>Sigla</i>	<i>Cronología</i>
MéxC 1	ca. 1660-ca. 1700
MéxC 2	ca. 1700
MéxC 3	1717
MéxC 4	Sección A: ca. 1670-ca. 1720 Sección B: 1712-1733
MéxC 5	ca. 1660-ca. 1674
MéxC 6	ca. 1660-ca. 1674
MéxC 7	ca. 1654-ca. 1674/¿1654?
MéxC 8	1774
MéxC 9	ca. 1715-ca. 1730
MéxC 10	Sección A: ca. 1700 Sección B: ca. 1731
MéxC 11	¿1600?
MéxC 12	1781
MéxC 13	S. Vivanco, [<i>Libro de Motetes</i>], 1614
MéxC 14	J. Torres, <i>Missarum Liber</i> , 1703
TepMV 1	1611
TepMV 2	Sección A: 1717 Sección B: ca. 1700-ca. 1730
TepMV 3	F. Guerrero, <i>Liber Vesperarum</i> , 1584
TepMV 4	A. Lobo, <i>Liber Primus Missarum</i> , 1602
TepMV 5	D. Lobo, <i>Cantica Beatae Virginis</i> , 1605
TepMV 6	S. Aguilera de Heredia, <i>Canticum Beatissimae Virginis</i> , 1618
TepMV 7	D. Lobo, <i>Liber Missarum</i> , 1621
MadBN 2428	ca. 1660-ca. 1674/¿1659?

Aunque cada uno de los manuscritos tiene su propia historia, pueden establecerse seis grupos diferentes, cada uno de los cuales se caracterizó por un momento cronológico concreto en la formación del repertorio polifónico, compartiendo además ciertos rasgos comunes, como copistas o repertorio. Frente a otros grupos de manuscritos como los de la Catedral de Guatemala, donde sólo conocemos el repertorio polifónico en uso en la Catedral anterior a 1606, la amplitud cronológica del repertorio polifónico mexicano (desde la década de 1560 hasta la de 1780) permite conocer no sólo su formación en una primera fase (siglo XVI y principios del siglo XVII), sino también su desarrollo posterior. A ello también ayuda el hecho ya comentado de que además del repertorio conservado *en* la Catedral, disponemos de otros libros de polifonía copiados fuera de la Catedral, pero con música *de* la Catedral, un aspecto del que no pueden presumir las colecciones guatemalteca y poblana. A continuación presentaré los contenidos y características compartidas por los manuscritos de cada grupo.

GRUPO 1. MéxC 11, TepMV 1. Estos manuscritos, copiados en el primer cuarto del siglo XVII, constituyen el testimonio de un primer momento importante en la formación del repertorio coincidiendo con el magisterio de Juan Hernández, quien copió con seguridad uno de ellos, MéxC 11, y probablemente el otro, TepMV 1. Este músico estuvo especialmente preocupado por organizar el repertorio y copiar del modo más permanente posible la mejor música compuesta para la Catedral; a su juicio, esa era la de Hernando Franco. Como ya se ha mencionado, ambos manuscritos, consagrados al mismo tipo de repertorio (salmos y cánticos de vísperas), son póstumos y comparten ciertas características formales (usan el pergamino como soporte, el mismo carácter mudéjar en las iniciales y el mismo tipo de notación romboidal). También dentro de este grupo se incluyen ChiN 1 y otro manuscrito hoy perdido, el ‘Libro de difuntos 1602’, probable modelo para el ‘Libro de difuntos 1626’ que a su vez sirvió de modelo a ciertas secciones de MéxC 2 y ChiN 4.

GRUPO 2. MéxC 1, MéxC 2. Grupo de manuscritos copiados a finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, pero que contienen un repertorio retrospectivo del segundo cuarto del siglo XVII. Ambos manuscritos constituyen antologías, la primera para Semana Santa y la segunda para la fiesta de difuntos, copiadas a partir de unos ejemplares hoy perdidos de los que sólo hay referencias documentales: el ‘Libro de fabordones 1646’ y el ‘Libro de difuntos 1626’, respectivamente. Los compositores representados en este grupo son Antonio Rodríguez de Mata, Luis Coronado y Fabián Pérez Ximeno, maestros de capilla entre 1620 y 1654. Otras fuentes de polifonía asociadas a este grupo son MéxCar y ChiN 2, 3, 5, 6 y los hoy perdidos ‘Libro de vísperas y misas 1627’ y ‘Libro de himnos 1646’.

GRUPO 3. MéxC 5, MéxC 6, MéxC 7, TepMV 2/B, MadBN 2428. Manuscritos copiados entre *ca.* 1650 – *ca.* 1675, durante el magisterio de Francisco López Capillas, quien hizo importantes aportaciones al repertorio catedralicio y supervisó personalmente las copias. Se trata, por tanto, de manuscritos contemporáneos al propio compositor y, de hecho, es probable que algunas de estas fuentes sean autógrafas o de su colaborador Guillermo de Carvajal. Este grupo de manuscritos transmite principalmente misas y magnificats. TepMV 2/B es una copia tardía de parte del ‘Libro de misas y magnificats 1659’. A este grupo también pertenecen fuentes hoy perdidas,

enumeradas en el inventario de 1712, tales como un ‘Libro de motetes’ y el ‘Libro con magnificats y dos o tres misas’.

GRUPO 4. MéxC 4/A. Manuscrito copiado *ca.* 1670 – *ca.* 1720 probablemente a partir del ‘Libro de himnos 1646’ perteneciente al Grupo 2. En esta época no se hicieron innovaciones importantes en cuanto a repertorio se refiere. Simplemente se procedió a actualizar el santoral a la liturgia de Urbano VIII. Las pocas composiciones ‘nuevas’ son de José de Agurto Loaysa. Otra fuente un poco más tardía que puede asociarse a este grupo es la primera sección de ChiN 4, copiada por el mismo copista y también con repertorio himnódico.

GRUPO 5. MéxC 3, MéxC 4/B, MéxC 10/A, MéxC 10/B, TepMV 2/A, ¿MéxC 9? Estos manuscritos contienen repertorio para Semana Santa y el servicio de la Salve y todos excepto MéxC 10/A están asociados a Simón Rodríguez de Guzmán, encargado de copiar la música de Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya. Cronológicamente, estas fuentes se ubican en el primer tercio del siglo XVIII, una fase muy importante en lo que a reorganización del repertorio se refiere. Un lugar particular ocupa MéxC 10/A, no copiado por Guzmán, pero contemporáneo a éste, y que refleja una primera síntesis del repertorio mexicano. También a este grupo pertenece MéxC Leg. 12, que contiene diversos responsorios policorales copiados por Rodríguez de Guzmán.

GRUPO 6. MéxC 8, MéxC 12. En estos manuscritos de la segunda mitad del siglo XVIII (1774, 1781) se vuelve a emplear el pergamino como soporte de la escritura. Estas fuentes constituyen una síntesis o epílogo, una última fase que no es propiamente formativa, sino más bien conclusiva. En estos manuscritos no aparecen obras nuevas, sino que se presentan como antologías de un repertorio derivado de manuscritos e impresos que llevaban doscientos años en la Catedral. Todas las obras de estos manuscritos (un total de sesenta y seis) aparecen anónimas, y los compositores seleccionados fueron aquellos que entraron definitivamente en el repertorio. A este grupo también pertenecen los ‘Libretes del Vexilla 1759’, no localizados en la actualidad pese a aparecer reseñados en el inventario de 1927.

Entre *ca.* 1720 y *ca.* 1790, esto es, desde el primer Sumaya hasta el primer Juanas pasando por Jerusalem y Tollis de la Roca, el repertorio nuevamente compuesto para la Catedral no pertenecía a la categoría de “stile antico”, sino que estaba integrado por villancicos en castellano y ciclos de responsorios para maitines de las principales

festividades (Asunción, Natividad, San Pedro, San José, Virgen de Guadalupe) compuestos en el brillante “stile concertato” y copiados en papeles sueltos. Sin embargo, una nueva fase de renovación del repertorio polifónico tuvo lugar a finales de década de 1780. Desde ese momento y hasta el final del período virreinal se compusieron gran cantidad de obras *a cappella* que, sin embargo, no fueron copiadas en libro de facistol, sino en formato de papeles sueltos⁴⁴. A este repertorio tardío pero arcaizante pertenecen las siete antífonas de la O que fueron compuestas en estilo contrapuntístico por un anónimo compositor –probablemente Jerusalem– y un amplio repertorio litúrgico *a cappella* (misas, salmos, motetes, himnos y antífonas) de Antonio Juanas que, por su extensión e interés, merecería otra tesis⁴⁵.

1.3. Compositores y problemas de atribución

El total de obras que transmiten los libros de polifonía de la Catedral de México es de 563, una cifra superior a la transmitida por el mismo número de libros –22– conservados en la Catedral de Puebla (525). Las obras aparecen repartidas entre diecinueve autores. La siguiente tabla presenta el número de obras de cada autor, distinguiendo aquellas de atribución segura de las de atribución posible (véase Tabla 5.4).

⁴⁴ Ese mismo apogeo del repertorio polifónico clásico tuvo lugar contemporáneamente en la Catedral de Cádiz, donde el asunto adquirió un carácter más radical, llegando incluso a suprimirse la música “a papeles”. Las causas de este resurgimiento hay que buscarlas en la mala situación de la capilla y la falta de voces antes que en aspectos puramente estéticos; véase Díez Martínez, *La música en Cádiz*, 1:317-20.

⁴⁵ Véase la séptima sección del inventario de 1793 (APÉNDICE 1, D89, [816-974]).

Tabla 5.4: Compositores representados en los libros de polifonía de la Catedral de México.

<i>Compositor</i>	<i>Obras</i>		<i>Total</i>
	<i>Atribución segura</i>	<i>Atribución posible</i>	
Hernando Franco	95	6	101
Francisco Guerrero	84	1	85
Sebastián de Vivanco	84	—	84
Francisco López Capillas	57	2	59
Sebastián Aguilera de Heredia	36	—	36
Manuel de Sumaya	31	2	33
Tomás Luis de Victoria	31	—	31
Eduardo Duarte Lobo	31	—	31
José de Torres	17	—	17
Alonso Lobo	14	—	14
Antonio de Salazar	9	5	14
José Agurto Loaysa	4	4	8
Antonio Rodríguez de Mata	7	—	7
Luis Coronado	5	—	5
Fabián Pérez Ximeno	2	—	2
Francisco de la Torre	2	—	2
Juan Martín de Riscos	1	—	1
Cristóbal de Morales	1	—	1
Giovanni P. da Palestrina	1	—	1
Anónimos			31
			563

La colección permite trazar la evolución del estilo polifónico en una importante institución como la Catedral de México desde 1560 hasta 1730 aproximadamente. Algunos de los compositores representados, como Palestrina, Victoria, Morales y Guerrero, están ampliamente representados en fuentes internacionales. Otros como Francisco de la Torre, Aguilera de Heredia, Vivanco, los Lobo y José de Torres, tuvieron una difusión circunscrita a los límites peninsulares y sus territorios de ultramar. Finalmente, el repertorio latino de maestros locales como Franco, Pérez Ximeno, Coronado, Rodríguez de Mata, López Capillas, Agurto Loaysa, Salazar y Sumaya tuvo una circulación bastante restringida, incluso dentro del propio virreinato, con la excepción de Franco y, parcialmente, de López Capillas.

Uno de los rasgos más sobresaliente de los manuscritos es el escaso número de atribuciones conflictivas. Se trata, salvo casos excepcionales, de un repertorio que circuló en otras fuentes sin atribuciones conflictivas. Una de esas excepciones es el responsorio ‘Ne recorderis’ de Francisco de la Torre, conservado en dos copias en MéxC 2 y MéxC 11 (Nos. 15 y 266). Esta obra cuenta con más de cuarenta

concordancias, apareciendo anónima en la mayoría de ellas, incluidas las dos de la catedral mexicana. En otros manuscritos se atribuye a Morales (ÁvilaC 2, NYorkH 861, SegC 3 y TuiC 5), Guerrero (GuadM 3 y PueblaC Leg. 34), Sanabria (TarazC 2; aparece anónimo, pero se atribuye a Sanabria en un inventario) y Tafalla (EscSL 7). Sin embargo, existe un consenso acerca de que la atribución a Torre que aparece en tres fuentes (TarazC 2/3, ToleBC 1, ToleBC 21) es la correcta⁴⁶. De las tres versiones distintas de este responsorio señaladas por Ros-Fábregas, las seis concordancias hispanoamericanas transmiten la misma versión, lo que indica que sólo una de ellas fue conocida en el Nuevo Mundo⁴⁷. Esta versión es la misma que transmite ToleBC 21, TarazC 2/3 y TarazC 5 y es la que aparece en los libros más tardíos copiados en los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, la localización de una variante significativa al inicio del soprano de Puebla Leg. 29 y BloomL 7 (comienzan *fa-mi-fa* frente al *re-do-fa* que aparece en el resto de transmisiones americanas) sugiere que la versión transmitida en Hispanoamérica se deslindó, a su vez, en dos tradiciones.

Otros casos de atribución conflictiva se localizan en las pasiones de MéxC 1. Las dos primeras obras del manuscrito (Nos. 1 y 2) están atribuidas a diferentes autores en el cuerpo del manuscrito y en la *Tabla*. En ambos casos se ha priorizado la atribución en el cuerpo del manuscrito frente a la que aparece en la *Tabla* fundamentalmente por el estilo de las obras: las pasiones de Rodríguez de Mata son marcadamente silábicas y homofónicas frente a la mayor imitación que se aprecia en las pasiones de Coronado. En la ‘*Passio secundum Lucam*’ (No. 4) de Coronado, una de las perícopas (‘*Pater in manus tuas*’) se atribuye a Franco (fols. 58v-59r). Los diversos musicólogos que han tratado esta pasión han asumido la atribución del copista que, a priori, parece dudosa por varios motivos: 1) ninguna de las varias decenas de obras de Franco tiene dos bemoles en la armadura; 2) la perícopa tiene la misma mensuración, *finalis* y estilo que el resto de la pasión, atribuida a Coronado; y 3) la perícopa no aparece catalogada como obra independiente en la *Tabla* y sería la primera sección de una pasión localizada en

⁴⁶ La procedencia sevillana de Tarazona 2/3 es altamente probable debido no sólo por la presencia de obras de Peñalosa y Torre (compositores activos en Sevilla), sino también por la organización de su ciclo himnódico, que sigue la estructura y los textos de la liturgia sevillana; véase Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1:237-44; y Ruiz Jiménez, “*Infunde amorem cordibus: an early 16th-century polyphonic hymn cycle from Seville*”, *Early Music*, 33/4 (2005), 619-38.

⁴⁷ Véase Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1:271-73.

fuentes mexicanas en la que el compositor de ese verso es distinto al del resto de la pasión. Sin embargo, en el inventario musical de 1589 se cita un ‘Pater in manus tuas’ a cuatro voces sin atribución de autor [247], lo que indica que este tipo de versículos circulaban de forma independiente. Por tanto, es muy probable que este versículo sea efectivamente de Franco.

Por el proceso de recopilación de los manuscritos, el repertorio contenido y su posición dentro de los mismos, se pueden hacer conjeturas con la atribución de otras piezas que aparecen anónimas; conviene distinguir entre aquellas autorías propuestas sobre la base de alguna evidencia (indicadas en el encabezamiento de cada pieza del Catálogo con un signo de interrogación) de aquellas otras autorías simplemente sugeridas (en las que se ha mantenido la indicación de anónimo en el encabezamiento, pero se apunta un posible autor en los Comentarios). El ‘Libera me’ (No. 24) es uno de los más famosos responsorios de difuntos y aparece en las colecciones mortuorias de Vázquez, Guerrero y Victoria. Teniendo en cuenta que Franco puso música al primer nocturno de los maitines y que con anterioridad al Concilio de Trento el ‘Libera me’ era parte obligada de esa sección, es altamente probable que Franco compusiera su propia versión. Por otro lado, la presencia persistente del canto llano en la voz superior es un rasgo característico de la música de difuntos de Franco⁴⁸. De la misma forma, también es posible que las antifonas de difuntos ‘Dirige Domine’, ‘Convertere Domine’ y ‘Nequando rapiat’ (Nos. 260, 261 y 262) sean de Franco, ya que forman parte de ese primer nocturno y van precedidas y seguidas de otras piezas del mismo estilo, para la misma festividad y para la misma sección (primer nocturno de maitines) atribuidas a Franco (Nos. 259 y 263). Hipotéticamente estas obras habrían formado parte del ‘Libro de difuntos 1602’ hoy perdido. El himno ‘Vexilla Regis’ (No. 33) quizá también deba atribuirse a Franco por su estilo, tal y como sugiere Juan Manuel Lara. Aunque hay que considerar a Franco entre los posibles autores de las piezas de difuntos sin autoría de los nocturnos segundo y tercero de maitines copiadas en MéxC 2, es más probable que su autor sea un compositor local posterior, quizá Antonio Rodríguez de Mata.

Las dos secuencias de la Pascua ‘Dic nobis Maria’ que aparecen sin atribución en MéxC 10/A (Nos. 211 y 212) podrían atribuirse a López Capillas, el único

⁴⁸ La atribución a Franco se vería reforzada si pudiera comprobarse que el anónimo ‘Libera me’ que aparece en GuatC 3, fols. 72v-74r, coincide con No. 24.

compositor que se sabe compuso otras versiones musicales para esa festividad y sobre este texto, contenidas además en el mismo manuscrito (Nos. 213 y 214), en el último de los casos con atribución expresa. Lara también atribuye a López Capillas un anónimo ‘Et incarnatus’ (No. 199), pero no argumenta su atribución ni tampoco el estilo de la obra resulta determinante para su atribución. Con la misma cautela ha de tomarse la atribución de ‘Custodes hominum’ (No. 65) a José Agurto Loaysa, sugerida por Stanford. Sin embargo, es posible que sea de este autor el invitatorio ‘Deum verum unum trinitate’ (No. 81) que precede al himno para la misma festividad ‘Summae parens clementiae’ (No. 82), expresamente atribuido a él.

Finalmente, la conocida colaboración entre Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya permite atribuir otra pieza anónima. Ambos compusieron diversos motetes al alimón, realizando el maestro (Salazar) la primera parte y continuando la segunda el discípulo (Sumaya). Así, la primera parte del himno ‘Jesu dulcis memoria’ (No. 86), que aparece anónima, probablemente sea de Salazar ya que la segunda ‘Sis Jesus nostrum’ (No. 87) aparece atribuida a Sumaya. Las dos siguientes piezas en el manuscrito responden a la misma secuencia. Sin embargo, hay indicios para pensar que el ‘Vexilla Regis Prodeunt’ (Nos. 58 y 92), un himno con tres estrofas polifónicas y no dos, fue compuesto íntegramente por Salazar, tal y como ha sugerido Russell, si bien no es del todo seguro.

Un caso aparte es el de los anónimos cuya autoría ha podido ser desenmascarada gracias a las concordancias. La mayor parte de las piezas sin atribución se localiza en cuatro manuscritos, MéxC 2, MéxC 4/A, MéxC 8 y MéxC 12. Los tres últimos comparten el mismo tipo de repertorio (salmos e himnos para vísperas) mientras que el primero es una antología con repertorio para difuntos. Del total de 135 obras que suman los cuatro manuscritos, sólo cinco de ellas aparecen atribuidas a algún autor (Nos. 34, 35, 36, 55 y 82); además, en el caso de las dos últimas obras, atribuidas a Agurto Loaysa, la atribución se ha realizado con posterioridad a su copia y por un mano distinta al copista de esa sección, por lo que originalmente ambas figuraban sin atribución. Puesto que he localizado concordancias con atribución en otros manuscritos en uso en la Catedral en 88 de las 130 piezas restantes, parece evidente que los copistas de estos manuscritos no tenían el más mínimo interés en incorporar las autorías, ya que no lo hicieron aún teniéndolas delante. Por tanto, en este caso parece claro que la presencia de

un alto índice de anónimos no obedece tanto a los mecanismos del proceso de transmisión como a otro tipo de factores ajenos al mismo.

Según David Crawford, la presencia de atribuciones se debe a la función cultural de los manuscritos y al contexto institucional⁴⁹. Los impresos y los lujosos manuscritos de presentación destinados a las cortes europeas incorporan, en un altísimo porcentaje, las autorías de las obras, como elemento publicitario para una mejor venta en el primero de los casos y como signo de prestigio en el segundo. En los manuscritos catedralicios, sin embargo, los copistas tienden a mostrar una mayor indiferencia en relación a la transmisión de los nombres de los compositores. Las dos fuentes más lujosas de la colección, concebidas prácticamente como manuscritos de presentación (TepMV 1 y MadBN 2428) incorporan las autorías en casi un 100 % de los casos, justamente lo contrario que sucede en los otros cuatro manuscritos, de un carácter marcadamente práctico.

1.4. La confección de los libros de polifonía

Dentro del formato de libro de facistol existen dos variantes importantes determinadas por la copia de música monódica (canto llano) o polifónica (canto de órgano). En ambos casos el libro se coloca sobre un atril o facistol (de ahí su nombre), pero el alto número de cantores encargados de interpretar el canto llano en el coro requirió la copia de libros de mayor formato para que pudiesen ser vistos por el nutrido conjunto de clérigos y capellanes⁵⁰. Sin embargo, el tamaño y también el soporte pueden considerarse un reflejo de la mentalidad de la época y de la distinta concepción que se tenía de ambos tipos de música: los lujosos cantorales, con ricas miniaturas y casi invariablemente copiados sobre pergamino, transmitían el canto llano, una música duradera e inspirada por Dios. Frente a ellos, los libros de polifonía contenían otro tipo de repertorio, sujeto a modas transitorias, por lo que no era necesario invertir tanto dinero en ellos. De ahí que los libros de polifonía se copien en papel, estén bastante

⁴⁹ Véase Crawford y Messing, *Gaspar de Albertis' Sixteenth-Century Choirbooks at Bergamo*, 82-86.

⁵⁰ Existe una gran variabilidad en las dimensiones de estos cantorales, algunos de los cuales pueden llegar a alcanzar casi un metro de alto y cincuenta kilogramos de peso, tal y como ocurre con MEX-Mc, cantoral 5-2-3 (94 x 66 cms.).

menos adornados y sean de un menor tamaño, aparte de por su función netamente práctica –en torno a ellos se agrupaban sólo los músicos de la capilla–⁵¹.

La mayor parte de los manuscritos de polifonía de la Catedral de México presenta unas dimensiones de tipo medio-alto, entre los 52/58 centímetros de alto y los 38/42 de ancho. Dos de los códices, MéxC 11 y MéxC 5, presentan un mayor tamaño, cercano al formato imperial (más de 65 cms.), mientras que otros tres, MadBN 2428, MéxC 7 y TepMV 1, se sitúan por debajo de los 50 cms⁵². Por el repertorio que contienen, sus características codicológicas y ciertos detalles caligráficos estos manuscritos de pequeño formato parece que fueron concebidos con una finalidad distinta a los del resto de libros de la colección, de ahí que su tamaño también sea diferente. Los impresos presentan unas dimensiones más reducidas, situándose en la parte media baja de la Tabla 5.5⁵³.

Tabla 5.5: Medidas de los libros de polifonía de la Catedral de México (M = Manuscrito; I = Impreso).

<i>Medidas (cms)</i>	<i>Libro</i>
66 x 45'5	MéxC 11 (M)
64 x 44	MéxC 5 (M)
58'5 x 42	MéxC 1 (M)
58 x 42	MéxC 6 (M)
57'5 x 42	TepMV 2 (M)
57 x 40	MéxC 9 (M)
56'5 x 39'5	MéxC 2 (M)
56 x 41	MéxC 3 (M)
56 x 38	MéxC 8 (M)
54 x 37	MéxC 10 (M)
53 x 39	TepMV 6 (I)
52'5 x 39'5	TepMV 4 (I)
52'5 x 39	MéxC 12 (M)
52 x 39	MéxC 13 (I)
51'5 x 38	MéxC 4 (M)
50 x 37'5	TepMV 5 (I)
49'5 x 39	MadBN (M)
49'5 x 39	TepMV 7 (I)
48 x 33'5	TepMV 3 (I)
48 x 33	MéxC 7 (M)
48 x 32'5	MéxC 14 (I)
46'5 x 33	TepMV 1 (M)

⁵¹ Crawford, *Sixteenth-Century Choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferrato*, 31. Para una introducción general sobre los manuscritos musicales, su función y su copia, véase Boorman, “Sources, MS. I. Introduction”, *NG*², 23:791-816.

⁵² Para una descripción de los principales formatos y sus denominaciones, véase Gaskell, *A New Introduction to bibliography*, 67 y 73-75.

⁵³ Las medidas de los libros impresos son menores, de media, que los manuscritos, ya que se sitúan entre los 48/53 x 32/39.

De los quince libros manuscritos, cuatro de ellos usan el pergamino como soporte de la escritura (MéxC 8, MéxC 11, MéxC 12 y TepMV 1); curiosamente, son las dos fuentes más tempranas y las dos más tardías. El resto de los libros emplean el papel como soporte. El estado general de conservación de la mayor parte de los códices puede calificarse de aceptable; algunos, en cambio, necesitan de una intervención urgente. Uno de ellos es MéxC 11, cuyos pergaminos están seriamente deformados por la acción continuada del agua; este códice debió permanecer varios años en contacto con el suelo o en la parte baja de algún armario, ya que además presenta mordeduras causadas por roedores en las esquinas inferiores. Otros libros presentan signos de un uso muy prolongado, con algunas hojas rajadas, reforzadas con trozos de papel pegado o con una encuadernación en mal estado que hace que algunas hojas estén sueltas y en peligro de perderse (MéxC 4, MéxC 5 –que ha perdido incluso las cubiertas y la mitad de algunos folios– y MéxC 7). Finalmente hay un grupo de códices con agujeros en muchos de sus folios debido a la acción corrosiva de la tinta, que ha traspasado el papel (MéxC 5, MéxC 6, MéxC 9 y MéxC 7, este último el más afectado).

La mayoría de los libros manuscritos se conservan completos y sólo tres registran algunas pérdidas. MéxC 4/B ha perdido los dos últimos folios, y MéxC 5, además de perder también los dos últimos folios, carece de otros tres en la sección central del manuscrito; afortunadamente, en ambos casos se trata de pérdidas no significativas ya que las obras afectadas pueden reconstruirse por concordancias⁵⁴. Mayores consecuencias ha tenido la mutilación del manuscrito TepMV 1, del que se han arrancado un número indeterminado de folios (probablemente cinco) afectando a los magnificats del tercer tono; estas piezas, al igual que el resto de los cánticos marianos de Franco, no tienen concordancias⁵⁵. Otro de los códices, MéxC 7, presenta un cambio de numeración –89 al 101– que, sin embargo, no ha tenido consecuencias en la conservación de la misa copiada en esos folios.

⁵⁴ En el caso de MéxC 5, al carecer de índice, no es posible saber el contenido original del códice y si falta alguna obra más al final. En el caso de MéxC 4/B, sabemos que los dos folios perdidos eran los últimos porque así aparece en un inventario de 1793 (APÉNDICE 1, D89). En MéxC 4/A se han perdido los folios 13-15, pero es probable que, al igual con los folios 7v-12r, sólo incluyesen pautados en blanco.

⁵⁵ El libro que ha sufrido una mayor mutilación no es un manuscrito, sino un impreso, TepMV 3, del que se han perdido no menos de 25 folios.

Los códices mexicanos se han formado por la encuadernación conjunta de hojas individuales de papel, por lo que no encontramos aquí la compleja estructura en fascículos de distinto origen y procedencia que caracteriza algunos manuscritos del primer renacimiento⁵⁶. En algunos de los manuscritos (MéxC 1 y MéxC 2) se aprecia claramente que esas hojas son el resultado de la unión de dos piezas de papel, lo que dificulta enormemente la localización de marcas de agua. De hecho, no he podido localizar marcas de agua en los folios con escritura musical, pero sí en los folios de guarda, lo que permite documentar, al menos, la procedencia del papel. Varios códices mexicanos se han copiado en papel procedente del norte de Italia, un hecho nada extraño teniendo en cuenta la gran presencia de papel italiano en España y sus colonias durante los siglos XVII y XVIII⁵⁷. MéxC 7 se ha copiado en papel de la fábrica boloñesa de Pasquale Pollera y la hoja de guarda de MéxC 8 lleva la marca de agua de otro italiano, Fioretto. MéxC 2 se copió en papel genovés, probablemente de la fábrica de Steffano Patrone, tal y como sugieren las iniciales ‘S.P.’ del círculo central de la filigrana⁵⁸. Otros manuscritos como MéxC 1 o MéxC 4 llevan otras iniciales en la marca de agua (‘GR’ y ‘VVA’ respectivamente) probablemente alusivas al papeler, pero no aparece en los repertorios de filigranas consultados, por lo que quizá se trata de una remesa local.

La ornamentación de los manuscritos es otro aspecto a evaluar. Frente a lo que ocurrió en Europa, parece que las cortes virreinales hispanoamericanas desplegaron una actividad musical ‘menor’ y la mayor parte de los manuscritos musicales se gestaron al abrigo de las instituciones religiosas, fundamentalmente las catedrales. Esta circunstancia pudo tener una influencia determinante en la menor riqueza ornamental de los manuscritos catedralicios en comparación con las fuentes asociadas a las cortes o la clase nobiliaria⁵⁹. Sin embargo, dentro de la austeridad predominante, algunos manuscritos de la colección exhiben una cuidada presentación que les hace acreedores

⁵⁶ Véase, por ejemplo, la compleja estructura que presenta el llamado Cancionero de Barcelona en Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1:10-19.

⁵⁷ Valls i Subirá, *The History of Paper in Spain*, 3:22, 27-29.

⁵⁸ Esta marca de agua coincide con la que aparece en Lenz, *Historia del papel en México y cosas relacionadas*, no. 127, aunque no presenta datación.

⁵⁹ Véanse algunos ejemplos de este tipo de manuscritos en Kellman (ed.), *The Treasury of Petrus Alamire*.

de un valor no sólo musical, sino también artístico. Los manuscritos mexicanos presentan diferentes grados de elaboración, fruto de su función y del momento histórico en que cada uno fue escrito. La mayoría de ellos muestra cierta tendencia a lo decorativo en algunos de sus elementos (claves, signos de mensuración, plicas, custos, dobles barra). Algunos de los copistas realizaron un trabajo muy esmerado, deteniéndose en la delimitación de la caja de escritura con una línea de color (MéxC 8, MéxC 12 o TepMV 1), e incluso en la confección de artísticas cartelas con información de la obra (tono, festividad, compositor como ocurre en MéxC 9)⁶⁰; estos elementos decorativos nunca oscurecen el carácter marcadamente práctico de los manuscritos. Otros únicamente copiaron la música, omitiendo cualquier detalle adicional (MéxC 4). Pueden establecerse tres grupos de códices atendiendo a la ornamentación de sus iniciales. Un primer grupo incluye a aquellos que presentan iniciales romanas clásicas, sencillas o ligeramente ornamentadas, pero no miniadas ni historiadas; en función del copista, estas iniciales pueden aparecer o no insertas en un cuadro. Este tipo de inicial simple, en color negro, azul o rojo, es el que aparece en la mayoría de los libros; sólo MéxC 9 se aparta de esta tendencia al incluir otros colores no frecuentes como verde, rosado y lila. Un segundo grupo incluye iniciales clasificables dentro del tipo 'lettre fleurie', discretamente ornamentadas, casi siempre a base de motivos vegetales (troncos de árboles o ramas entrelazadas) o animales (peces, pájaros), en ambos casos de gran simplicidad. Este tipo de inicial se localiza en algunas de las iniciales de MéxC 7, MéxC 8, MéxC 10/A y MéxC 12 (en este último caso, sólo entre los fols. 25-55).

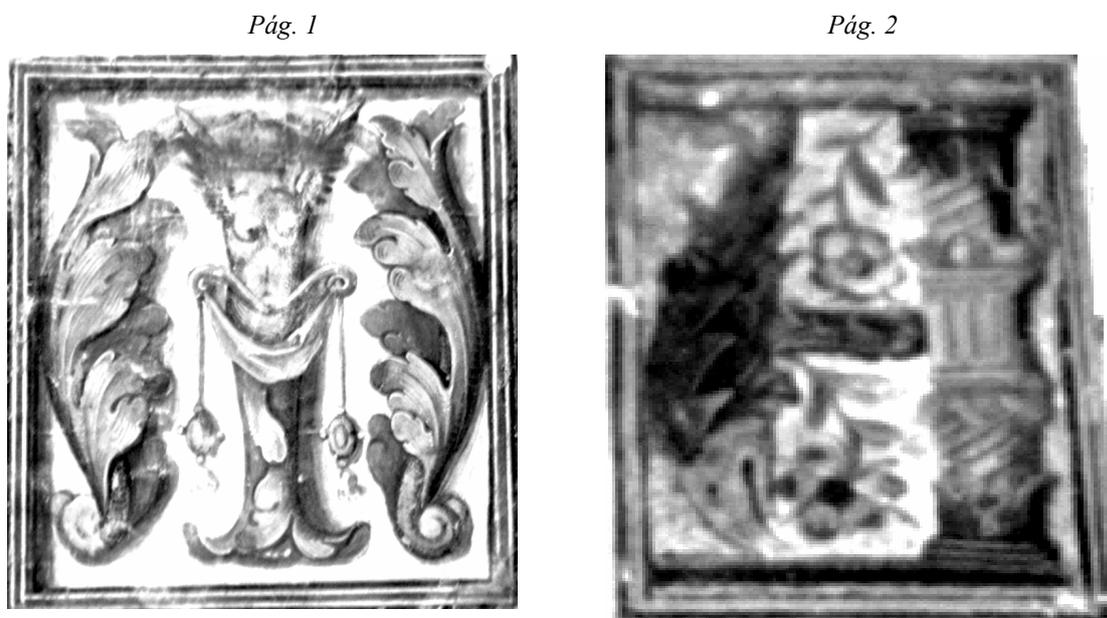
En el tercer grupo figuran las iniciales de mayor complejidad, incluyendo iniciales miniadas y otras no miniadas, pero con elementos figurativos de gran detalle, que denotan la participación de un artesano especializado. Dos códices, MéxC 11 y TepMV 1, sobresalen en la colección por sus miniaturas; ambos manuscritos se copiaron en pergamino y son los más tempranos de la colección. El primero de ellos contiene algunas miniaturas de pequeño formato, a base de motivos vegetales, pero con unos vivos colores (rojos, marrones, verdes, azules, dorados). Esos mismos colores reaparecen en las veintiuna letras capitulares bellamente adornadas que incluye TepMV 1. Dada la semejanza de los diseños y la cronología de los manuscritos, es probable que

⁶⁰ En el caso de MéxC 9 puede deberse al deseo de reproducir las cartelas del impreso de Victoria, *Motecta Festorum Totius Anni* (Roma, 1585) que sirvió de modelo al copista.

el ilustrador de ambos libros sea el mismo o, en todo caso, dos artesanos del mismo taller.

Las dos letras capitulares más interesantes de TepMV 1 aparecen en las páginas 1 y 2 del manuscrito. La miniatura de la izquierda es la mayor del códice y representa una efigie alada de mujer-sirena rodeada de grutescos (véase Fig. 5.2). Sobre el significado de esta imagen sólo cabe especular, pero su función simbólica parece evidente. Las alas son un elemento alegórico de gran importancia en México; los aztecas fundaron la ciudad de México-Tenochtitlán al ver un águila posada sobre un nopal. Acaso pudiera tratarse de una representación arcaica de María con alas, un motivo de gran fortuna que será desarrollado por la iconografía guadalupana. Sin embargo, también pudiera tratarse de una atípica representación del misterio de la Anunciación, con una única figura que integra a María –torso femenino desnudo– con el principal atributo de Gabriel, las alas. Esta hipótesis resulta verosímil analizando la aparición del Arcángel a María; según el relato evangélico de Lucas, tras recibir la buena nueva, la Virgen entonó el cántico del magnificat, que es justamente el repertorio al que está dedicado el volumen⁶¹.

Figura 5.2: Dos letras capitulares miniadas de TepMV 1, pp. 1-2.

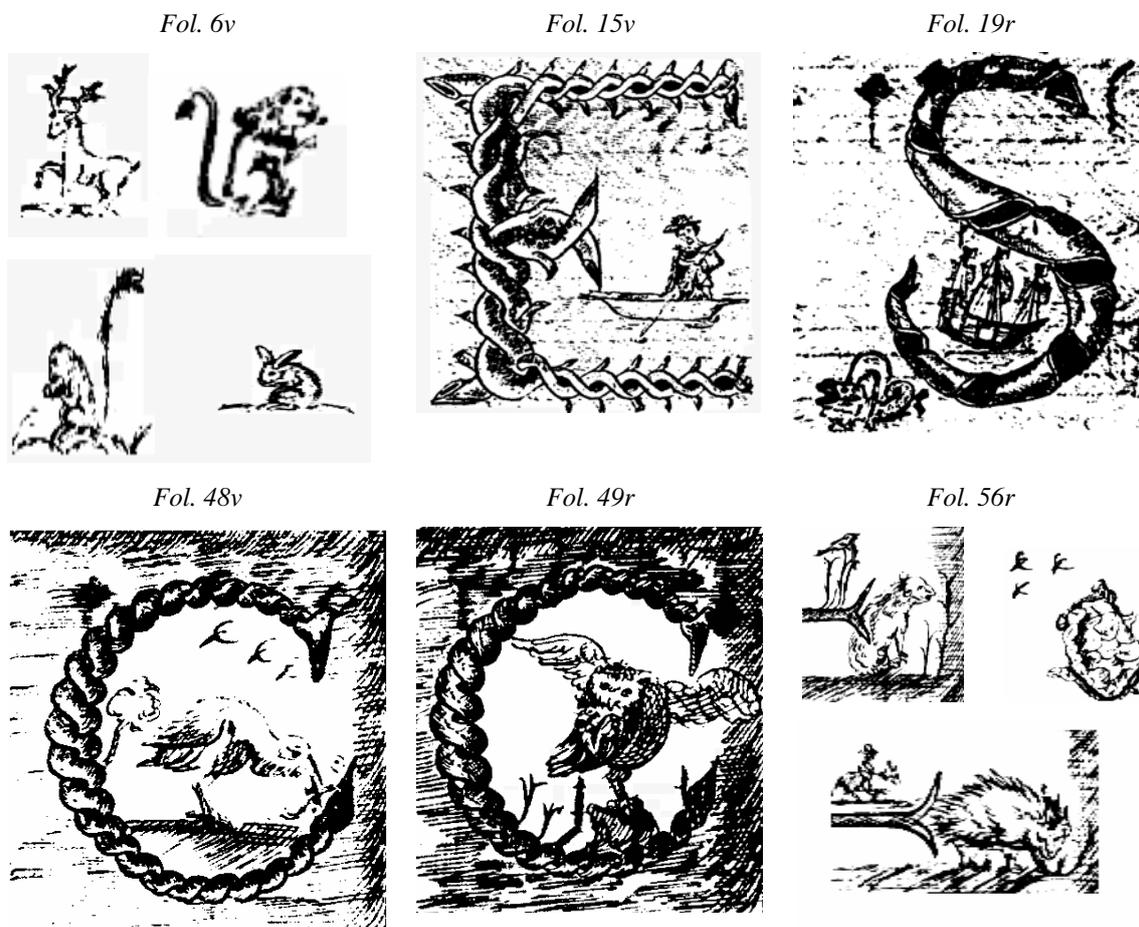


⁶¹ Agradezco a Tess Knighton su ayuda para describir el simbolismo de esta imagen.

La otra gran inicial miniada de TepMV 1 también parece tener un contenido simbólico. A la derecha aparece una columna, símbolo de Hércules y motto de la España imperial, mientras que a la izquierda se aprecia un animal en forma de pez pero con pico de pájaro. Precisamente por su enorme pico y su tupido plumaje, podría tratarse de un tucán, un ave tropical autóctona característica de las regiones tropicales de América. La presencia de este pájaro nativo podría interpretarse como una referencia local al lugar en el que se ha copiado el manuscrito.

Sin embargo, si hay un manuscrito que merece una especial atención por sus iniciales ese es MadBN 2428. Lo que fascina de sus iniciales no es sólo su calidad artística y su cantidad, sino su minuciosidad y su simbología. Las iniciales se concentran en la primera sección del manuscrito e incluyen la representación de más de una veintena de especies animales diferentes, de suerte que este manuscrito musical es, al mismo tiempo, un completo prontuario de la fauna y la flora novohispana. Las representaciones figurativas más recurrentes son las de aves (águilas, búhos), mamíferos (ardillas, caballos, cabras, ciervos, ballenas), reptiles y otras especies acuáticas (lagartos, serpientes, tortugas, ranas), así como animales fantásticos (dragones); otros animales, quizá fruto de la imaginación del artista, no han podido ser identificados satisfactoriamente con especies conocidas ya que mezclan en una misma figura partes de distintos seres (por ejemplo, un león con orejas de burro, fol. 142v). Especialmente abundantes son las representaciones de pájaros y peces, que aparecen en multitud de tamaños y formas. Junto a este amplio elenco de especies animales, algunas iniciales presentan diversas escenas de pesca con barcos y canoas en un lago, probablemente el lago Texcoco de la propia ciudad de México, un motivo muy común en la pintura novohispana del período. La sofisticación de las representaciones apunta a la presencia de un artesano local, probablemente indígena, familiarizado con las especies de su entorno. Ya en los códices mesoamericanos con pinturas indígenas, tanto pre como postcortesianos, aparecen con frecuencia representaciones muy detalladas de pájaros, reptiles y peces, así como escenas a orillas del mar⁶². La Figura 5.3 presenta algunas de los animales representados en MadBN 2428 (véase Fig. 5.3).

⁶² Véase, a título de ejemplo, Cabrera Castro, “Glifos teotihuacanos sobre un piso de estuco”, 1:393-406, así como otros trabajos incluidos en estas actas. Véase también Toussaint, *Pintura colonial en México*, 2-9, 23-33.

Figura 5.3: Escenas naturalistas en MadBN 2428.

Esta enorme riqueza en las ilustraciones indica que se trata de un manuscrito concebido con una función distinta al resto de los códices, una hipótesis confirmada por la esmeradísima caligrafía, la clara ordenación del manuscrito (ocho misas seguidas de ocho magnificats) y la presencia de un único compositor, Francisco López Capillas. Probablemente se trata de un manuscrito de presentación mandado realizar por el propio López Capillas y enviado a la corte de Madrid como agradecimiento por la concesión de una ración completa en 1673⁶³. Teniendo en cuenta la categoría del dignatario, es posible que todas estas especies animales y vegetales configuren un programa emblemático destinado al Rey. Ya se ha comentado el simbolismo del águila. Según Santiago Sebastián, estudioso de la función alegórica de las imágenes en el mundo

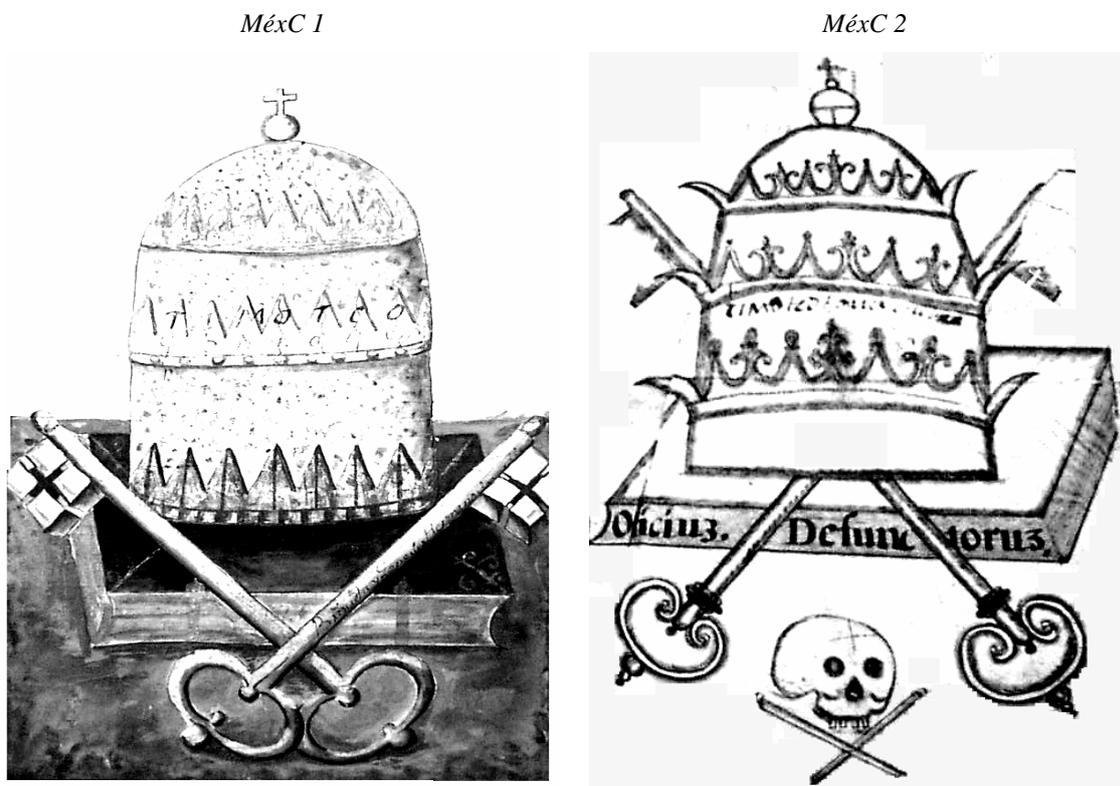
⁶³ Esta hipótesis ya fue sugerida por Stevenson, "López Capillas, Francisco", *NG*^l, 11:227.

hispano, el caballo es signo del que presta agradecido los servicios a un señor, el elefante encarna las virtudes de la Sabiduría y la Templanza y el jabalí es un símil del hombre que hace regalos, aunque sean insignificantes, al igual que lo son las raíces que busca ese animal salvaje⁶⁴. Las criaturas fantásticas quizá fueron introducidas simplemente como elemento humorístico. Aunque es necesario realizar un estudio más profundo acerca de la significación del resto de las imágenes, parece evidente la función alegórica de estas imágenes, que hacen de MadBN 2428 un manuscrito excepcional en el contexto de los libros de polifonía hispanoamericanos por su riqueza artística, musical y simbólica.

Otros dos manuscritos, MéxC 1 y MéxC 2, presentan ilustraciones de gran formato en la portada (véase Fig. 5.4). El estudio de estas imágenes es de gran interés ya que constituyen una introducción visual y simbólica al contenido del códice. En ambos frontispicios la ilustración ocupa la página completa, y es probable que ambas hayan sido realizadas por un mismo ilustrador ya que presentan la misma estructura: un motivo central de gran tamaño (una tiara papal con tres franjas) apoyado sobre un libro cerrado, dos llaves cruzadas en forma de aspa y un marco exterior cerrando la composición; en el caso de MéxC 2, en la parte inferior aparece una calavera. La ilustración de MéxC 1 presenta incluso policromía (rosa, rojo, amarillo y gris); la de MéxC 2 no. Ambas ilustraciones tienen un claro carácter simbólico. La tiara papal y las llaves son símbolos de San Pedro y representan al Papa y la autoridad de la Iglesia Católica para abrir las puertas de la vida eterna después de la muerte; ambos atributos aparecen con frecuencia en la pintura novohispana del período⁶⁵. La introducción de una imagen de gran impacto como una calavera constituye igualmente un recurso típico de la pintura de la época. Dentro del arte cristiano, el cráneo es símbolo de la muerte y despierta en quien lo observa el sentimiento de lo no perdurable y la inevitable proximidad de la tumba, un tema recurrente en los sermones de la época y un elemento central dentro de la sociedad virreinal.

⁶⁴ Sebastián, “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”, *Juegos de ingenio y agudeza*, 61-63.

⁶⁵ Véase Burke, *Pintura y escultura en Nueva España*, 111 y 114.

Figura 5.4: Frontispicio de MéxC 1 y MéxC 2.

MéxC 6 es particularmente interesante, pero no por sus ilustraciones, sino por su contenido literario. Al inicio del manuscrito aparece un valioso y original documento escrito por López Capillas y titulado ‘Declaración de la misa’. Se trata de una nota aclaratoria de carácter pedagógico dirigida a algunos cantores de la capilla, quienes habían criticado al maestro por la “temeraria” composición de una misa escrita completamente en compás ternario, su Misa ‘Super Scalam Aretinam’ (No. 108). Citando varias fuentes teóricas y musicales, López Capillas defendió la legitimidad de su práctica y aclaró, en seis párrafos, los puntos conflictivos de la Misa. Este prefacio explicativo, quizá autógrafo, recuerda el prólogo realizado por Juan del Vado para su libro *Missas de façistor*, un volumen que, curiosamente, también contiene misas, como MéxC 6⁶⁶. Este mismo manuscrito presenta en la última página un soneto dedicado al

⁶⁶ El prefacio de Vado ha sido estudiado por Luis Robledo, “Los cánones enigmáticos de Juan del Vado (¿Madrid? ca. 1625-Madrid, 1691). Noticias sobre su vida”, *RMS*, 3 (1980), 129-68. La ‘Declaración’ de López Capillas aparece íntegramente transcrita en el Catálogo, donde también puede verse una discusión más amplia de su contenido.

Arcángel San Miguel, “Príncipe de la milicia celestial” (véase Fig. 5.5). La introducción de este soneto está directamente relacionada con la obra musical que lo precede, una Misa de Batalla (No. 109), ya que el soneto describe literariamente la batalla entre dos coros (el del Bien y el del Mal) capitaneados por San Miguel y Lucifer respectivamente. Esta práctica de introducir poemas en un libro de música no es excepcional, pero poco frecuente⁶⁷.

Figura 5.5: Soneto al Arcángel San Miguel en MéxC 6 (fol. 39r).

Soneto.

Puesto en el sol Luzbel de su locura,
 Con el Vt como Dios Aliquel se opone,
 Ven batalla de voces Se dispone,
 Que a su Criador conozca la criatura.

Desentonada la mayor altura,
 El choro de Luzbel se descompono,
 Y el El Santus que eterno se compone
 Por Aliquel la armonia se asecura.

Esta guerra de voces en memoria
 De nuestro Nombre. O Capitan Valiente
 Consaora nuestro Choro militante:
 De nuestro Amparo Fia su Victoria,
 Que quien la con siouio de la serpiente,
 Medio Sara para La Paz Triunfante.

Una discusión completa de los copistas que han participado en la confección de los manuscritos mexicanos excede los límites de este trabajo y no es crucial para el mismo. No obstante, en los 1532 folios manuscritos he podido detectar la intervención de, al menos, veintiún copistas diferentes. La identificación de los copistas no es una

⁶⁷ Un ejemplo similar es el poema a Apolo localizado en un manuscrito de la Catedral de Oviedo; véase Casares Rodicio, “Catálogo del archivo de música de la Catedral de Oviedo”, *AnM*, 30 (1975), 189-90.

tarea sencilla, ya que un mismo copista era capaz de producir distintos tipos de caligrafía. Buena parte de los libros han sido copiados por un único copista de principio a fin. El libro que más manos presenta es MéxC 4/A con cuatro copistas. Ninguno de los libros presenta la complejidad de inserciones, adiciones y correcciones que aparecen en los manuscritos del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI⁶⁸. Otro rasgo de estos libros es que, a diferencia de muchos manuscritos europeos, copiados en distintas fases a lo largo de varios años o décadas, la mayoría de los manuscritos mexicanos son una obra unitaria, copiados completamente por el mismo copista y en un corto período, quizá debido a que todo el repertorio que se quería copiar estaba disponible en ese momento. Ni siquiera en los folios en blanco que presentan algunos de ellos (MéxC 1, MéxC 2, MéxC 6) hay añadidos de segundos copistas. El siguiente cuadro sintetiza el trabajo realizado por los copistas localizados. En él, cada copista aparece identificado al principio con una letra C mayúscula, seguido del número de volumen de la colección y del orden de aparición en ese volumen, indicado con letras minúsculas. Así, el copista C4c es el tercer amanuense que intervino en la cuarta fuente de la colección, MéxC 4 (véase Tabla 5.6).

En la Catedral de México no existieron plazas especializadas cubiertas por copistas de música, como ocurría en la Capilla Sixtina o la Capilla Giulia. Tampoco hubo copistas especializados en libros de canto llano o en libros de polifonía, sino que un mismo amanuense podía copiar monodía o polifonía en formato de libro o en papeles sueltos, al igual que en el resto de otras catedrales⁶⁹. Así, la escritura del copista C15a reaparece en algunos cantorales (los números 7, 8, 64 y 68 son sólo unos ejemplos) y Simón Rodríguez de Guzmán, el más prolífico copista de música polifónica activo en el primer tercio del siglo XVIII, fue el responsable de al menos tres cantorales (los numerados 56 –1706–, 72 –1713– y 83 –1723–) y de varios legajos de partes sueltas (el MéxC Leg. 12 es uno de ellos)⁷⁰. En líneas generales, los manuscritos fueron copiados por músicos experimentados, aunque no alcanzan la especialización y profesionalidad

⁶⁸ Como ejemplo de esta complejidad pueden citarse la colección de manuscritos renacentistas de la Catedral de Bolonia, en algunos de los cuales intervinieron hasta doce copistas distintos; véase Tirro, *Renaissance Musical Sources in the Archive of San Petronio in Bologna*, 29.

⁶⁹ Noone, *Códice 25*, 19, nota 16.

⁷⁰ Para mayor información sobre los artesanos del libro en la Catedral de México, véase la sección 2.4 del Capítulo IV.

de copistas como Petrus Alamire o los copistas vaticanos al servicio de la Papa⁷¹. No obstante, los códices mexicanos presentan trabajos claros, cuidados y planificados en los que no se detectan las inconsistencias de los copistas aficionados que trabajaron en parroquias indígenas (como así aparecen en el conjunto de manuscritos guatemaltecos custodiados en Bloomington) y en conventos (como los conservados en Chicago)⁷².

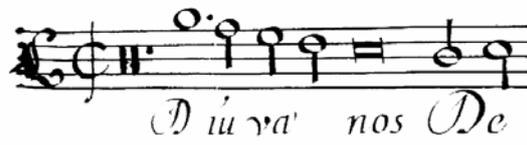
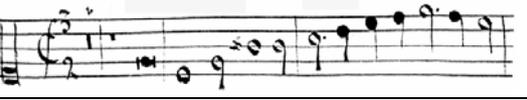
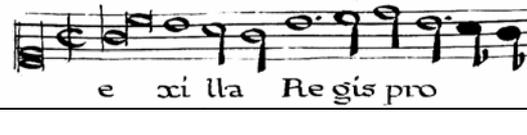
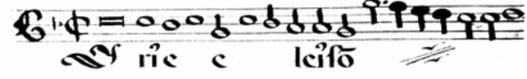
Al copiar un libro de polifonía, lo más frecuente era que el mismo amanuense copiase la música, el texto y las iniciales, siempre que éstas no fuesen demasiado complejas y requirieran la participación de otro artesano especializado⁷³. Esta regla general se cumple en la mayor parte de los manuscritos de la Catedral de México, pero no en todos. Así, hemos visto cómo las iniciales de MéxC 11, TepMV 1 y MadBN 2428 fueron realizadas por iluminadores. Por otro lado, MéxC 9 presenta una única mano musical (C9a) pero, al menos, dos caligrafías de texto distintas. En general, pueden distinguirse dos grandes grupos de copistas representados al 50 %, tal y como muestra la Tabla 5.6: un primer grupo incluye a aquellos copistas que emplean una notación romboidal, cuidada y formal; un segundo grupo es el de aquellos copistas con una escritura de cabezas redondeadas, de carácter informal, que permite escribir con gran rapidez.

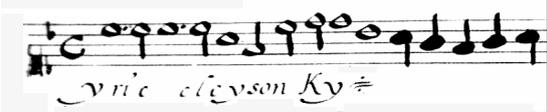
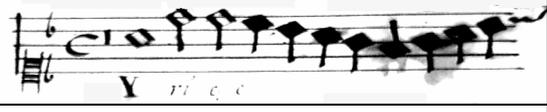
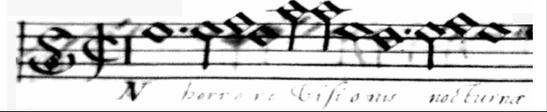
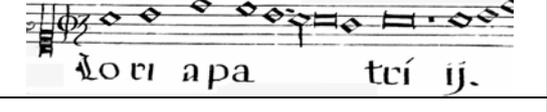
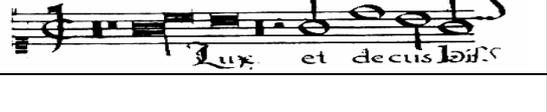
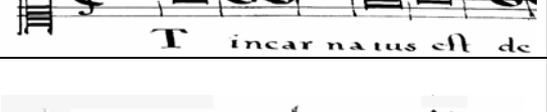
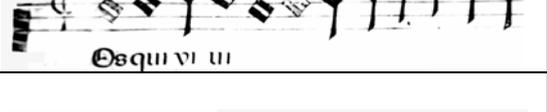
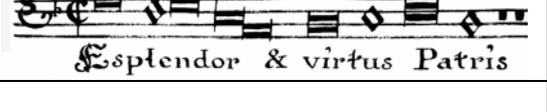
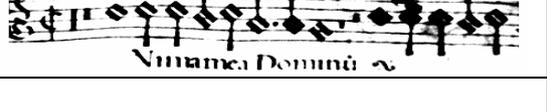
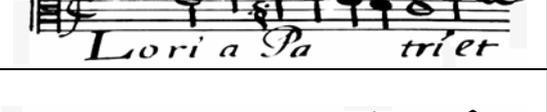
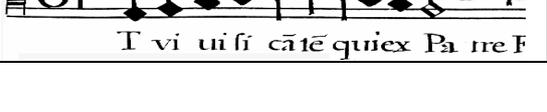
⁷¹ Sobre el medio centenar de fuentes relacionadas con el taller de Petrus Alamire, véase Kellman (ed.), *The Treasury of Petrus Alamire*. Para los copistas vaticanos del siglo XVI como Johannes Orceau o Johannes Parvus, véase Sherr, *Papal Music Manuscripts in the late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, 26-72; y Brauner, *The Parvus Manuscripts*, 2-18.

⁷² Véase Schleifer, *The Mexican Choirbooks* 1:25-40; y Borg, *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts* 1:49-64.

⁷³ Rifkin, "Scribal concordances for some Renaissance manuscripts in Florentine Libraries", *JAMS*, 26/2 (1973), 305.

Tabla 5.6: Copistas de los libros de polifonía de la Catedral de México.

<i>Copista</i>	<i>MS</i>	<i>Folios</i>	<i>Escritura</i>
C1a	MéxC 1	1v-[120r]	 affio Domini nostri
C2a [=C10a]	MéxC 2 MéxC 10/A MéxC 10/B	1v-90r 1v, 3r-35r, 36v (S), 37r-38v, 39r-46r, 48v-61r, 64r-83v, 85r-v, 87r-93r, 98r 8v	 A plius lauame ij.
C3a [=C4d, C10b, C16a]	MéxC 3 MéxC 4/B MéxC 10/A MéxC 10/B TepMV 2/A	i ^r -45r 1v-24v 2r-v, 36r, 36v (T), 47r-v, 62v-63v, 84r- v, 86r-v, 94v-97v 1v-7r, 9r i ^r -38r	 D iu va' nos De
C3b	MéxC 3	46v-50r	 He tu ia alle
C4a	MéxC 4/A	1v-6r	 Lau date Do minu ₃
C4b	MéxC 4/A	6v-7r	 e xi lla Re gis pro
C4c	MéxC 4/A ChiN 4	16r-104r 1v-100r	 Y rie e leifon .ij.
C5a	MéxC 5	2r-79v	 Y rie e leifon .ij.
C6a [=C22b]	MéxC 6 MadBN 2428	2v-21r 89v-131r, 175v- 225r	 Y rie e leifon .ij.

C6b	MéxC 6	22v-38r	
C7a [=C22c]	MéxC 7 MadBN 2428	1v-35r 132v-174r	
C7b	MéxC 7	35v-73r	
C7c	MéxC 7	74v-106r	
C8a	MéxC 8	1v-65v	
C9a	MéxC 9	1v-146r	
C10c	MéxC 10/A	37v, 38r, 38v (TB)	
C11a	MéxC 11	i ^v -xciii ^f	
C12a	MéxC 12	1v-98r	
C15a	TepMV 1	1-178	
C16b	TepMV 2/B	1v-49r	
C22a	MadBN 2428	1v-88r	

Buena parte de los copistas han realizado su trabajo de forma planificada, como así lo demuestra la presencia de índices (véase uno de ellos en la Fig. 5.6) y el hecho de que hayan dejado folios en blanco, bien para separar los distintos bloques del manuscrito o bien para tener la posibilidad de añadir música disponible después de haber copiado el manuscrito sin romper su organización. C1a, por ejemplo, presenta folios en blanco para separar cada una de las diez piezas que incluye en MéxC 1. C2a dejó folios en blanco para separar maitines de vísperas y, a su vez, dentro de cada grupo, volvió a dejar folios sin notar para separar las partes más importantes (oficio y misa, o cada una de las tres últimas piezas). Más curioso resulta C15a, quien dejó hojas sin escribir antes y después del magnificat del quinto tono (TepMV 1, fols. 77-78 y 105-106); desconozco las razones de esta maniobra, máxime cuando se realizó en un lujoso códice copiado en vitelas, un soporte muy costoso. En el caso de MéxC 4/A la presencia de folios en blanco al inicio puede deberse no a un deseo expreso del copista, sino a que los folios originales se rompieron y posteriormente fueron reemplazados por otros nuevos, escritos por unos copistas distintos al copista principal (C4c) que no llegaron a completar su trabajo.

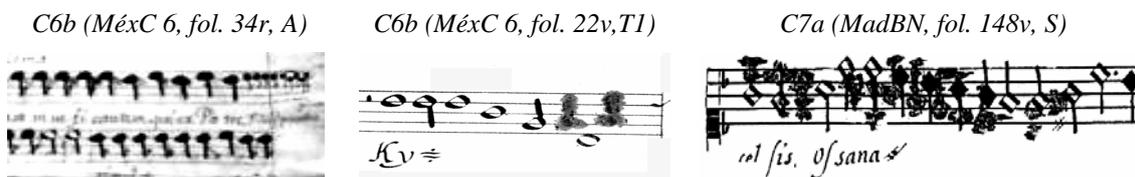
Figura 5.6: Tabla de MéxC 10 (sección B, fol. 10r).

TABLA		
A	Adiuuanos. A. L. M. Man.	Fol. 27.
	Adiuuanos. A. S.	Fol. 29.
	Adiuuanos. A. S. // Salazar.	Fol. 33.
B	Bonus est & benè.	Fol. 30.
C	Christus factus est A. 4.	Fol. 49.
	Christus factus est A. 4.	Fol. 48.
D	Dic nobis Maria. A. 4.	Fol. 75.
	Dic nobis M. S. // J. L. Lopez.	Fol. 78.
E	Et incarnatus est.	Fol. 38.
G	Gloria laus & c.	Fol. 39.
I	Israel est tu. A. 3.	Fol. 42.
	Israel est tu. A. 4.	Fol. 43.
L	Lumen ad reuelā.	Fol. 75.
M	Miserere. M. S. // Franco.	Fol. 92.
O	Redemptor. Oleozus.	Fol. 47.
R	Regina cœli. A. 4.	Fol. 89.
S	Surrexit Dominus. A. 4.	Fol. 74.
V	Vita dulcedo. A. 4.	Fol. 63.
	Vidi aquam.	Fol. 68.
	Reoima Cœli. A. S. // Guerr.	Fol. 87.
	Invitatorio de. A. 4. // b. d.	Fol. 100.
	Invitatorio de. Resurrección.	Fol. 74.
	Salve del. M. S. // Guerrero.	Fol. 95.
	Asperges. A. 4.	Fol. 82.
	Benedictus. A. 4.	Fol. 80.

Dos de los copistas más elegantes de la Catedral de México son C11a y C15a. La escritura romboidal de ambos es muy similar, regular y atractiva visualmente, siendo característico del primero una clave de *fa* ligeramente más adornada que la del segundo. Dada la semejanza de sus escrituras, no hay que descartar la posibilidad de que se trate de un mismo copista (¿Juan Hernández?) actuando en diferentes momentos. La caligrafía de C8a y C12a también es muy elegante y fácil de leer. Frente a ellos, uno de los copistas más informales es C4b, responsable de copiar los fols. 6v-7r, que parecen ser unos ejercicios de contrapunto a partir de la primera estrofa del ‘Conditor Alme Siderum’ de Guerrero, pero con un final distinto (No. 46). C6b tampoco presenta una caligrafía demasiado elegante, pero resulta fácil de leer.

La labor realizada por otros cinco copistas (C5a, C6a, C6b, C7a y C7c) con la copia de las misas de López Capillas en los manuscritos MéxC 5, MéxC 6 y MéxC 7 resulta sumamente interesante. A primera vista, el trabajo de estos copistas adolece de la limpieza característica de otros manuscritos y parece claramente inconsistente, lo que dificulta la interpretación directa de la música a partir de esas copias. Los dos tipos de errores más frecuentes son: 1) la acumulación de varias notas en poco espacio, debido a al poco cuidado del copista, que en una primera copia se olvidó de anotar todas las notas y, habiéndose percatado de su error, introdujo precipitadamente las que faltaban; y 2) la copia de música posteriormente borrada y reescrita en una forma distinta al original. Parece como si determinados fragmentos hubiesen sido corregidos por el propio copista en una revisión del volumen. Un cuidadoso examen de estas misas y sus concordancias con MadBN 2428 revela que estos errores son fruto de la existencia de distintas versiones de estas obras. Teniendo en cuenta la cronología de los manuscritos, parece que este grupo de copistas y el compositor compartieron tiempo y lugar, lo que explicaría la reescritura de algunos pasajes bajo la directa supervisión de López Capillas⁷⁴ (véase Fig. 5.7).

⁷⁴ Véase Brothers, L., “Renaissance, Post-Renaissance and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico”, en Crawford y Wagstaff (eds.), *Encomium musicae*, 75-89.

Figura 5.7: Errores típicos de los copistas de libros de polifonía.

Uno de los mejores copistas al servicio de la Catedral de México fue Simón Rodríguez de Guzmán. Su trabajo como copista es particularmente interesante no sólo por su cantidad (intervino en cinco manuscritos diferentes; véase C3a de la Tabla 5.6), sino también por su calidad y su limpieza; su trabajo como copista ofrece un microcosmos de la actividad del *scriptorium* catedralicio durante el primer tercio del siglo XVIII. Al analizar su escritura es evidente que se trata de un copista profesional de gran destreza. Rodríguez de Guzmán planificaba cuidadosamente su trabajo: el aspecto estético de su página es sobresaliente y su escritura, de gran elegancia, posee un ritmo regular y equilibrado. Sus manuscritos no están suntuosamente decorados; sus diseños son simples, claros, con cierta tendencia a la decoración, pero sin abusos. Desde el punto de vista estrictamente musical, sus copias no contienen los errores e inconsistencias del grupo de copistas antes comentado; además, sus páginas contienen varias indicaciones de tipo práctico sobre la resolución de los cánones, casi siempre en un color distinto al de la copia de la música. No en vano, Rodríguez de Guzmán era un músico práctico formado como niño en el coro de la Catedral, donde más tarde ejerció como cantor contralto y maestro de infantiles. Parece que Rodríguez de Guzmán tuvo conciencia de su labor como copista profesional, pues es el único que se identificaba al inicio de los libros.

Los manuscritos de polifonía, con su costoso y lento proceso de producción y la intervención de diferentes artesanos especializados, son documentos históricos de gran importancia que nos hablan del lugar y el momento en que fueron copiados. Analizando los detalles de su presentación, su formato y su grado de elaboración, estos libros aparecen no sólo como importantes depósitos de música, sino también como objetos artísticos de gran valor por su calidad visual y su refinamiento simbólico.

2. El repertorio: constitución y pervivencia

Como hemos visto, diversos elementos de su confección hacen de los libros de polifonía de la Catedral de México una colección de gran singularidad. Una vez analizada la colección desde el punto de vista de sus características externas, en esta segunda sección del Capítulo se estudiará el repertorio. La definición de este concepto ha sido objeto de controversia. Para Reinhard Strohm, el repertorio polifónico de una institución cualquiera no debe identificarse, de forma literal y restrictiva, con el contenido de sus manuscritos, sino, más ampliamente, con el corpus completo de obras que responden a las necesidades musicales de ese centro. Esta convicción llevó a Strohm a acuñar el concepto de “repertorio vivo” (‘living repertory’) para referirse precisamente al corpus musical originalmente disponible para formar el repertorio, cuya selección y codificación escrita se corresponde con los manuscritos que hoy conservamos⁷⁵. La teoría de Strohm ha sido rebatida por Margaret Bent, quien ha señalado que, si bien es cierto que los copistas seleccionan la música que copian a partir del material disponible, no es menos cierto que este proceso de selección da lugar al establecimiento de un nuevo repertorio, por lo que, en la práctica, cualquier distinción entre manuscrito y repertorio resulta trivial⁷⁶. Aquí emplearé este concepto de forma flexible para referirme tanto al corpus idealmente disponible como a su producto escrito, integrando, de esta forma, la visión de ambos autores.

El total de obras conservadas actualmente en los veintidós libros de polifonía asciende a 563. No obstante, si se eliminan las copias duplicadas, el número real de piezas es sensiblemente menor (382). Todas las obras son composiciones religiosas en latín salvo una, la canción ‘Re Sol’ de Juan de Riscos (No. 111), una composición probablemente profana usada por López Capillas como fuente paródica de una de sus misas, y cuyo texto no fue anotado, quizá para no romper el tono sagrado del manuscrito; esta preponderancia de obras sacras es bastante lógica teniendo en cuenta el destino de los manuscritos. Tanto el repertorio contenido en los libros manuscritos

⁷⁵ La teoría de Strohm aparece formulada en dos breves pero substanciales artículos: “Constitution and Conservation of Polyphonic Repertories in 14th and 15th Centuries”, *Acta Musicologica*, 59/1 (1987), 10-13; e “Introduction to the Round Table II ‘Constituzione e conservazione dei repertorii polifonici nei secoli XIV e XV’”, en Pompilio y otros (eds.), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, 1:93-96.

⁷⁶ Véase Bent en “Manuscripts as Répertoires, Scribal performance and the performing scribe”, en Pompilio y otros (eds.), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, 1:138-48.

como en los impresos es de un gran interés. El repertorio manuscrito es particularmente importante, ya que prácticamente un 50 % de las obras manuscritas (173 de 358) no tiene concordancias fuera de la Catedral. De esta colección depende, casi por completo, nuestra comprensión de algunos compositores “canónicos” del período virreinal hispanoamericano, tales como Hernando Franco, Francisco López Capillas o Manuel de Sumaya, pertenecientes además a distintas generaciones. Por otro lado, los manuscritos, en tanto que fuentes únicas compiladas específicamente para la institución, contienen información sobre las prácticas litúrgicas y tradiciones locales.

Por su parte, también los libros impresos son de un gran interés por diversos motivos, principalmente porque sirvieron como depósito de obras para los copistas. Así, cuatro de los siete libros impresos sirvieron como modelo de manuscritos (MéxC 13, TepMV 3, TepMV 4, TepMV 7)⁷⁷. Algunos libros impresos, por ejemplo, contienen anotaciones con nombres de los cantores, lo que indica que también cumplieron una función efectiva como libros desde los que se interpretaba directamente la música (MéxC 13). A veces los nombres son femeninos, lo que permite especular con la posibilidad de que los libros fuesen usados durante algún tiempo en algún convento de la ciudad (en TepMV 5, fol. XI^r, aparece el nombre de ‘gesusa’). Otros no presentan nombres, pero los muchos remiendos y hojas pegadas como refuerzo indican que han sido empleados asiduamente en el facistol (MéxC 14 y, especialmente, TepMV 3 y TepMV 6). El hecho de que varios de estos impresos hayan sido reencuadrados constituye en sí un signo evidente de su prolongado uso. Es posible que varios de ellos fuesen reencuadrados al mismo tiempo, lo que explicaría la presencia de una hoja del libro de magnificats de Aguilera de Heredia (TepMV 6) encuadrada por error en el libro de misas y motetes de Alonso Lobo (TepMV 4). A veces los libros impresos pueden presentar obras manuscritas de maestros locales copiadas en los huecos de algunas páginas, aunque esto no ocurre con los conservados en México⁷⁸.

⁷⁷ A ellos debe añadirse un impreso de Victoria hoy perdido que fue copiado casi íntegramente en MéxC 9.

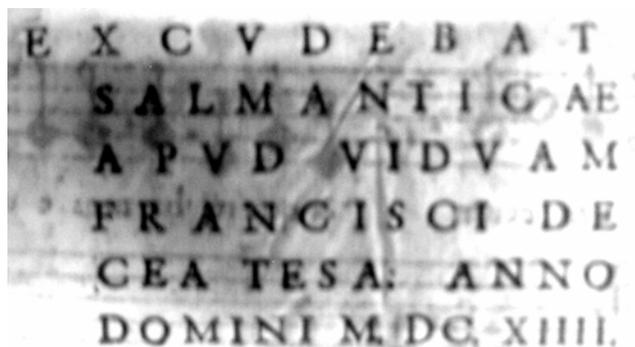
⁷⁸ Un caso particularmente relevante de esta práctica es MálaC 10, un ejemplar del libro de vísperas de Guerrero (G4873) que contiene numerosos himnos interpolados de Juan Francés de Iribarren; véase Martín Moreno y otros, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, 1:52-54. Un ejemplo hispanoamericano es el de la Catedral de Bogotá; en las particellas impresas de una colección de Anerio se copiaron dos motetes de Guerrero y uno de Palestrina; véase Perdomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 712-14. Para otros ejemplos procedentes de bibliotecas europeas, véase Bridgman, “Manuscrits Clandestins. A Propos du Ms. Res. 682 de la Bibliothèque Nationale de Paris, fonds du

Los libros impresos también fueron muy importantes por su impacto en la propia presentación de los libros manuscritos. En el caso de la Catedral de México, varias de las iniciales de TepMV 1, MéxC 1, MéxC 2, MéxC 7, MéxC 11 y TepMV 1 parecen inspirarse en los libros impresos de Plantin, dos de los cuales todavía se conservan (TepMV 5 y TepMV 7)⁷⁹. Obviamente, los impresos también son interesantes como fuentes en sí mismas; ello es particularmente claro en el caso de MéxC 13, un impreso desconocido hasta la fecha con motetes de Sebastián de Vivanco editado por la viuda de Francisco de Ceatesa en 1614, tal y como indica el frontispicio (véase Fig. 5.8). Un primer análisis del contenido de este libro muestra que, en realidad, se trata de una reedición del libro de motetes impreso aparecido en Salamanca cuatro años antes por Artus Taberniel (V2251). Sin embargo, sería interesante realizar una comparación cuidadosa de los textos transmitidos en ambas ediciones, ya que a veces los impresos editados bajo un mismo título e incluso en el mismo año podían contener importantes variantes⁸⁰.

Conservatoire”, *Revue de Musicologie*, 53/1 (1967), 21-27; Greer, “Manuscript Additions in Early Printed Music”, *Music & Letters*, 72/4 (1991), 523-35; Charteris, “Newly Discovered Manuscript Parts and Annotations in a Copy of Giovanni Gabrieli's *Symphoniae sacrae* (1615)”, *Early Music*, 23/3 (1995), 487-96; y Marín López, J., “Música y patronazgo musical en Castellar (Jaén) en tiempos de Tomás Micieces II, 1679-1685”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 187 (2004), 593-95.

⁷⁹ En concreto, la letra ‘A’ de MéxC 7, fols. 68v-69r, letra ‘S’, fol. 26r, ‘P’, fol. 34r, letra ‘N’ fol. 38r de MéxC 1, ‘D’ fol. 16v de MéxC 2 (por mencionar sólo unos ejemplos), así como varias de las iniciales no miniadas de MéxC 11 y TepMV 1 están claramente inspiradas en las iniciales musicales de Plantin; véase Harvard, *Ornamental Initials. The Woodcut Initials of Christopher Plantin*, letras 36 y 41.

⁸⁰ En este sentido, y tal y como sugirió Stanley Boorman, es necesario que los editores indiquen qué ejemplares de los impresos han utilizado para sus ediciones, ya que cada edición es una fuente única; véase Boorman, “Petrucci's type-setters and the process of stemmatics”, en Finscher (ed.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, 1:259-61.

Figura 5.8: Colofón de MéxC 13.

2.1. Características generales del repertorio

Generalmente los manuscritos adscritos a instituciones suelen tener un carácter marcadamente práctico y tanto sus contenidos como su organización obedecen a las necesidades litúrgicas e institucionales concretas. Los manuscritos catedralicios pueden aparecer organizados por géneros musicales (misas, motetes, magnificats, salmos, lamentaciones) o por festividades (repertorio de difuntos, Cuaresma o Semana Santa). A su vez, dentro de cada volumen es posible detectar un ordenamiento interno, bien por calendario litúrgico (himnos, motetes) o bien por criterios propiamente musicales (clasificación modal, número de voces, etc.)⁸¹. La colección de manuscritos de la Catedral de México responde casi prototípicamente a estas necesidades. Hay libros destinados exclusivamente a un tiempo litúrgico (MéxC 1 y MéxC 3 a Semana Santa) o a una festividad concreta (MéxC 2 a los difuntos) y la mayor parte de los libros han sido concebidos por géneros: misas (MéxC 5 y MéxC 6, entre los manuscritos, MéxC 14 y TepMV 7, entre los impresos), motetes (MéxC 9, MéxC 13), magnificats (TepMV 1, TepMV 2/A o TepMV 6), himnos (MéxC 4/A-B, MéxC 8) o mezcla de dos de ellos (salmos e himnos en MéxC 8, motetes e himnos en MéxC 12, misas y magnificats en MadBN 2428). A veces hay más de tres géneros, pero se aprecia un claro predominio de uno de ellos (salmos en MéxC 11). Otras características que subrayan el carácter netamente práctico de estos manuscritos son las diversas inscripciones que indican la nomenclatura de las voces y la presencia de cánones y su resolución (TepMV 2, fols.

⁸¹ Hamm, “Interrelationships between Manuscripts and Printed Sources of Polyphonic Music in Early Sixteenth Century: An Overview”, en Finscher (ed.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, 2:1-13.

21v-22, entre muchos ejemplos), los cambios de textura ('a duo' o 'tacet', MéxC 1, fols. 23v-24r), el paso rápido de página por la continuación de la pieza ('verte folium', MéxC 10/A, fols. 29v-30r) o el cambio de lugar de una voz en el folio siguiente mediante ojos o manos (MéxC 7, fol. 60r o MéxC 9, fols. 79v-82r, 84v-97r). El mismo hecho de que siete de los quince códices dispongan de un índice al principio o al final para acceder rápidamente a su contenido puede considerarse igualmente un signo evidente del carácter práctico y organizado de la colección⁸².

Dos manuscritos se apartan de esta disposición. El primero de ellos es MéxC 7, un manuscrito que, aunque copiado en formato de facistol, presenta unas dimensiones relativamente reducidas, lo que unido a su condición de compilación de un único autor con gran variedad de géneros –una especie de *opera omnia* de López Capillas–, apunta a la posibilidad de que se trate más de una antología personal para uso privado que de un libro copiado para el servicio litúrgico del coro; no hay que descartar que el volumen tuviese una función distinta y se emplease en alguna capilla lateral de la Catedral. No obstante, es un manuscrito muy valioso porque contiene una gran cantidad de obras sin concordancias. La otra excepción de un manuscrito no configurado ni por géneros ni por tiempos litúrgicos es MéxC 10, una antología miscelánea con repertorio para Semana Santa, el servicio de la Salve y varias festividades, similar a fuentes hispanoamericanas como GuatC 4 o PueblaC 1.

Uno de los rasgos más sobresalientes del repertorio mexicano es la gran cantidad de música para el servicio de vísperas (magnificats, salmos, himnos y antífonas). De hecho, más de la mitad de las obras catalogadas (296 de un total de 563) están asociadas con este tiempo litúrgico. Las colecciones de vísperas de Francisco Guerrero (1584; G4873), Juan Navarro (1590; N283) y Juan Esquivel de Barahona (1613; sin sigla RISM) eran el prototipo de libro impreso dedicado exclusivamente a este géneros. Victoria también publicó música para vísperas, pero dividió el repertorio en dos volúmenes dedicados a himnos y salmos, por un lado (1581; V1428), y magnificats y antífonas, por otro (1581; V1430). Varios de estos libros fueron conocidos en la Catedral de México y diez de los veintidós libros de la colección están dedicados, en mayor o menor medida, al repertorio de vísperas.

⁸² Es muy probable que algunos manuscritos como MéxC 4 o MéxC 11 incluyesen originalmente índices, hoy perdidos.

Frente a la riqueza de música para vísperas, el repertorio mexicano presenta dos notables lagunas. La primera estriba en la ausencia casi completa de repertorio para otros servicios del oficio como tercia, laudes y completas. No hay salmos, himnos ni cánticos para esos servicios, tan sólo antífonas (tres ‘Christus factus est’ para laudes, Nos. 41 y 203 y 218 y seis antífonas marianas, que también podrían cantarse al final de completas, Nos. 49, 102, 103, 207, 217 y 218)⁸³. La explicación más inmediata de este fenómeno quizá sea sencillamente que los volúmenes que contenían ese repertorio se han perdido, a diferencia de lo ocurrido en otras catedrales hispanoamericanas con antologías para este servicio (BogC D). También es posible que el repertorio de completas de la catedral mexicana se copiase en papeles sueltos y no en formato de facistol; esta tesis se vería apoyada por la conservación de varios salmos para completas de Fabián Pérez Ximeno en un inventario poblano de 1718 en ese formato⁸⁴. En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que, tanto en el medio musical hispano como en el italiano, los servicios de laudes y completas eran menos importantes que el de vísperas, por lo que también fue menor el repertorio compuesto para ellos⁸⁵. No obstante, sabemos de la existencia del repertorio musical para ambos servicios en la catedral mexicana por los requerimientos del ceremonial⁸⁶. La otra carencia notable de la colección es la ausencia de libros para ministriles, una ausencia común con la mayor parte de los archivos catedralicios debido a que estos volúmenes no eran propiedad del cabildo, sino de los propios músicos. En la Catedral de México hay referencias a varios

⁸³ Véase Huglo y Halmo, “Antiphon. V. Marian antiphons”, *NG*², 1:745-46. Para una estructura de la organización de laudes y completas, véase Steiner y Falconer, “Compline”, *NG*², 6:184-85; “Lauds”, *NG*², 14:376-77; y “Divine Office”, *NG*², 7:398-400.

⁸⁴ ACP, Archivo de Música, leg. 130 (APÉNDICE 1, D42, [1415-1419]).

⁸⁵ Olson, “Required Early Seventeenth-Century Performance Practice at the Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia”, *Studies in Music*, 21 (1987), 17-18. En el caso italiano llegaron a publicarse varias antologías con repertorio para Completas, pero su número es ridículo en relación al de Vísperas; véase Bettley, “‘L’ Ultima Hora Canonica del Giorno’: Music for the Office of Compline in Northern Italy in the Second Half of the Sixteenth Century”, *Music & Letters*, 74/2 (1993), 206-10; y Roche, “*Musica Diversa di Compietà*: Compline and its Music in Seventeenth-Century Italia”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 109 (1982-1983), 64-65.

⁸⁶ Las constituciones de 1585 indicaban que debía cantarse en polifonía el cántico ‘Benedictus Dominus’ y el *Diario manual* de 1751 señala además la participación de la capilla en los versos del invitatorio y los salmos. Un acuerdo de 1611 alude a la interpretación polifónica del tercer salmo de tercia; véase ACCMM, AC-5, fols. 245r-v, 30-VIII-1611.

libros de ministriles, pero desafortunadamente ninguno de ellos se ha conservado en el Archivo.

Otro rasgo sobresaliente del repertorio polifónico es la ausencia de obras locales para *cori spezzati*, con la excepción del ‘O sacrum convivium’ a ocho voces de Salazar (No. 420)⁸⁷. El repertorio de los libros presenta una concentración en obras a un solo coro, dando la impresión de un panorama muy conservador que no se corresponde con la realidad. En este sentido los inventarios actúan como elementos correctores y aportan un balance más realista del repertorio. Los inventarios de México (1589) y Puebla (1718) incluían diversas obras de los maestros de capilla mexicanos de hasta a doce voces, tanto en romance como en latín, hoy perdidas. Los maestros de capilla catedralicios del siglo XVII compusieron diversas obras policorales; los manuscritos ChiN 2 y 3 contienen salmos y magnificats policorales de Fabián Pérez Ximeno y varias misas a once y doce voces de este autor y Luis Coronado se conservan en PueblaC Legs. 24 y 42. Este último ejemplo, con las partes copiadas en particellas sueltas, sugiere que quizá el formato a facistol no era el más indicado para el repertorio policoral debido a la presencia de una capilla especialmente numerosa como la de México, que tendría dificultades para leer desde un único libro. La ausencia de obras policorales en los libros de polifonía de la Catedral de México no es un rasgo exclusivo de esta institución; otras importantes colecciones de libros de polifonía de España (Sevilla y Segovia) e Hispanoamérica (Guatemala y Bogotá) presentan un reducido número de obras a ocho voces o más en formato de facistol⁸⁸.

Uno de los aspectos más sorprendentes de los libros de polifonía mexicanos es la gran cantidad de fuentes concordantes, en su mayor parte manuscritas. El número más elevado de concordancias se localiza, por este orden, en fuentes españolas, hispanoamericanas e italianas. También hay algunas concordancias con manuscritos alemanes e ingleses. La obra que ha alcanzado un mayor número de concordancias es el

⁸⁷ Tal y como ha definido Carver, una obra policoral o *cori spezzati* es aquella dividida en dos o más grupos musicales con independencia y en el que el diálogo antifonal es usado como recurso compositivo; véase Carver, *Cori spezzati*, 1:xvi. No he contabilizado las obras policorales contenidas en los impresos por tratarse de un repertorio no local.

⁸⁸ Véase Ayarra Jarne, González Barrionuevo y Vázquez Vázquez, *Catálogo de Libros de Polifonía [y del Archivo de Música] de la Catedral de Sevilla*, 2-65; y López-Calo, *La música en la Catedral de Segovia*, 1:1-76. Una excepción está representada por la colección polifónica de la Catedral de Puebla, que cuenta con una treintena de obras policorales en dos libros de polifonía (PueblaC 3 y 15).

‘Ne recorderis’ de Torre (No. 15) con cuarenta y seis copias localizadas hasta la fecha, seguida, a distancia, de la antífona ‘Salve Regina’ de Guerrero (No. 49) con veintitrés concordancias; otras obras con un importante número de concordancias son las de Aguilera de Heredia. En contraposición, resulta también muy llamativa la escasa circulación del repertorio de los compositores locales; el compositor que aparece en más fuentes es Hernando Franco, cuyas obras más difundidas no aparecen en más de cinco manuscritos. La transmisión de estas obras, fundamentalmente antífonas y el repertorio de difuntos, constituye un ejemplo aislado, ya que la mayoría de sus composiciones se han conservado en una o, como mucho, dos fuentes.

Una de las ventajas que permite el estudio de una colección completa de fuentes de polifonía estriba en la posibilidad de analizar las relaciones que las fuentes mantienen entre sí. Tal y como ha señalado Margaret Bent, cada fuente polifónica es una antología única compilada a partir de una variedad de libros de polifonía, libretos o fascículos manuscritos e impresos, hoy perdidos. El número de códices originales que conocemos es muy escaso, ya que la mayor parte de los volúmenes conservados son copias de copias⁸⁹. Los manuscritos mexicanos corroboran su tesis. MéxC 7, por ejemplo, incluye una inscripción en el índice que da a entender que este manuscrito no recoge todas las obras contenidas en el volumen que le sirvió de modelo, sino sólo una selección⁹⁰; de la misma forma, la inscripción al inicio de MéxC 12 indica que el códice fue compilado a partir de una variedad de libros preexistentes (“Liber compactus ex multis”). Ello exige estudiar el papel del copista en calidad de editor y analizar la relación entre las fuentes conservadas y las perdidas. Generalmente el copista selecciona a partir del material disponible y este proceso de selección da lugar al establecimiento de un nuevo repertorio. La selección del repertorio que había de copiarse podía obedecer a factores tan distintos como la capacidad de los cantantes disponibles en ese momento en la capilla, las preferencias personales del maestro de capilla o del copista, los requerimientos de la liturgia o la disponibilidad de obras para ser copiadas. Todos

⁸⁹ Bent, “Some criteria for establishing relationship between sources of Late-Medieval Polyphony”, en Fenlon (ed.), *Music in Late Medieval and Early Modern Europe*, 295-96. Véase también Sherr, “The Relationship between a Vatican Copy of the Gloria of Josquin's Missa de Beata Virgine and Petrucci's Print”, en Pompilio y otros (eds.), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*, 2:266-67.

⁹⁰ La inscripción latina dice así: “Aliqua opera enigmatica ingeniosa quae in principio contentr. hic non annotantur”.

estos elementos determinaron la creación de nuevos códices en los que no se copiaron todas las piezas de los anteriores, sino sólo algunas, y se añadieron otras nuevas.

Los dos procedimientos más comunes fueron la copia manuscrita de libro o fascículo manuscrito, por un lado, y la copia manuscrita de libro impreso, por otro. Como ejemplo del primer procedimiento pueden citarse el ‘Ne recorderis’ de Torre (No. 15), el ‘Te Deum’ de Morales (No. 48) y la canción ‘Re Sol’ de Riscos (No. 111), piezas que nunca vieron la imprenta. La Misa ‘Sancta Maria’ (No. 107) y el ‘Benedictus’ (No. 215) de Duarte Lobo, los motetes de Victoria (Nos. 158 a 190) o las antífonas (Nos. 49, 51, 217, 218) e himnos (MéxC 4) de Guerrero muy probablemente se derivaron de los libros impresos que contenían estas obras, y que el copista mexicano tuvo a su disposición en la Catedral. En otros casos, resulta muy complicado determinar si la obra se ha copiado directamente del impreso o de otra copia manuscrita, como ocurre con la Misa ‘Aeterna Christi munera’ de Palestrina (No. 106), que omite algunas secciones con respecto al impreso, o la Misa de difuntos de Guerrero (No. 27). Sin embargo, copien de manuscrito o de impreso, los copistas no suelen realizar copias literales sino que, con frecuencia, incorporan variantes que obedecen a sus preferencias personales o la tradición interpretativa de la institución; el estudio y sistematización de esas variantes permite estudiar el proceso de transmisión de una obra y la formación de estemas. A continuación, se analizarán algunos de estos fenómenos en el repertorio mexicano, siguiendo la clásica división por géneros litúrgicos (véase Tabla 5.7)⁹¹.

⁹¹ Una útil y concisa introducción a este tema aparece en Atlas, “The methodology of relating sources”, *The Cappella Giulia Chansonier*, 1:39-48; y Boorman, “The Uses of Filiation in Early Music”, *Text. Transactions of the Society for Textual Scholarship*, 1 (1984), 167-84.

Tabla 5.7: Géneros transmitidos por los libros de polifonía de la Catedral de México.

<i>Libro de polifonía</i>	<i>Géneros</i>	<i>Géneros distintos</i>	<i>Total obras</i>
MéxC 1	7 pasiones, 3 lamentaciones	2	10
MéxC 2	8 responsorios, 5 salmos, 3 lecciones, 3 tractos, 2 antifonas, 1 invitatorio, 1 himno, 1 magnificat, 1 versículo, 1 misa	10	26
MéxC 3	2 lamentaciones, 2 salmos, 1 antifona, 1 secuencia, 1 versículo	5	7
MéxC 4	45 himnos, 7 invitatorios, 4 antifonas, 4 salmos	4	60
MéxC 5	4 misas	1	4
MéxC 6	2 misas	1	2
MéxC 7	6 motetes, 3 himnos, 3 misas, 2 antifonas, 2 responsorios, 1 canción (sin texto), 1 lamentación, 1 pasión, 1 secuencia	9	20
MéxC 8	14 salmos, 10 himnos, 3 invitatorios, 1 antifona	4	28
MéxC 9	33 motetes	1	33
MéxC 10	12 antifonas, 5 versículos, 4 himnos, 3 secuencias, 3 misas, 2 motetes, 1 salmo, 1 invitatorio, 1 sección de misa	8	32
MéxC 11	34 salmos, 5 responsorios, 4 antifonas, 2 motetes, 1 lección, 1 invitatorio	6	47
MéxC 12	13 himnos, 13 motetes, 6 antifonas, 2 versículos, 2 salmos, 2 misas, 1 sección de misa	7	39
MéxC 13	74 motetes	1	74
MéxC 14	8 misas, 7 cánones, 2 antifonas	3	17
TepMV 1	15 magnificats	1	15
TepMV 2	11 magnificats, 2 salmos, 1 himno, 1 invitatorio, 1 motete	5	16
TepMV 3	24 himnos, 10 magnificats, 5 antifonas, 1 salmo	4	40
TepMV 4	6 misas, 7 motetes	2	13
TepMV 5	16 magnificats	1	16
TepMV 6	36 magnificats	1	36
TepMV 7	8 misas, 2 antifonas, 2 motetes	3	12
MadBN 2428	8 magnificats, 8 misas	2	16
TOTAL	138 motetes, 103 himnos, 97 magnificats, 66 salmos, 45 misas, 41 antifonas, 16 responsorios, 14 invitatorios, 9 versículos, 8 pasiones, 7 cánones, 6 lamentaciones, 5 secuencias, 3 lecciones, 2 secciones de misa, 2 tractos y 1 canción	17	563

2.2. La tradición local: el repertorio de Semana Santa y el ciclo salmódico de vísperas

2.2.1. Semana Santa

El repertorio polifónico que se extiende desde el Domingo de Ramos hasta el Domingo de Resurrección está integrado fundamentalmente por pasiones, lamentaciones, lecciones y responsorios⁹². El repertorio mexicano para esta parte del año litúrgico incluye una veintena de piezas que se concentran especialmente en MéxC

⁹² Para una definición de los géneros polifónicos relacionados con la Semana Santa, véase Cramer, "Music for the Holy Week Liturgy in the Sixteenth Century: A Study of the Single-Composer Prints", en Crawford y Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae*, 396.

1 y MéxC 3, dos antologías copiadas a principios del siglo XVIII con repertorio retrospectivo para este tiempo; otras obras sueltas para Semana Santa aparecen en MéxC 7, fols. 37v-41r y 52v-68r y MéxC 10/A, fols. 26v-61r.

El repertorio de pasiones conservado fue compuesto en un corto período de tiempo de cincuenta años, durante los magisterios de Antonio Rodríguez de Mata, Luis Coronado y Francisco López Capillas (1625 y 1675). Hasta 1616 se cantaron polifónicamente en la catedral mexicana las pasiones de San Mateo, San Lucas y San Juan; desde esa fecha, se ordenó que también la pasión de San Marcos se interpretase en polifonía como las anteriores⁹³. Por ello, el inventario de 1589 incluía un cuadernillo con las tres primeras pasiones [149] y varios versículos polifónicos sueltos ('Heli' [228], 'Consummatum' [246] y 'Pater in manus tuas' [246]); también se menciona un libro con el Oficio de Semana Santa [12] que probablemente contendría más pasiones. Aunque no se consignan autorías, es muy probable que Franco, prolífico compositor que hizo aportaciones a casi todos los géneros litúrgicos, fuese el autor de alguna de esas pasiones. Estos manuscritos del siglo XVI se han perdido, así como otro volumen, presentado por Antonio Rubio en 1646, que probablemente sirvió de modelo a los fols. 1v-80r de MéxC 1.

Se conservan las pasiones según los cuatro evangelistas. Hay dobles versiones para los textos de Mateo y Juan (Nos. 1, 2, 5 y 6), mientras que para los de Lucas y Marcos sólo se dispone de una versión (Nos. 4 y 5). Sin embargo, en los manuscritos mexicanos de Chicago se ha conservado otra una versión de San Lucas de Rodríguez de Mata y otra de San Marcos sin atribución (¿acaso también de Rodríguez de Mata?), lo que indica que el repertorio original de pasiones de la Catedral de México en uso durante el siglo XVII estaba compuesto por ocho versiones polifónicas, dos para cada evangelista; tanto Coronado como probablemente Rodríguez de Mata compusieron versiones para el ciclo completo de los cuatro evangelistas.

El repertorio mexicano de pasiones es sumamente original y se aparta por completo de la tradición europea en varios aspectos: 1) la composición del mismo número de versiones para los cuatro evangelistas, a diferencia de la tradición italiana, donde se localizan más versiones para el Domingo de Ramos y Viernes Santo –días más

⁹³ ACCMM, AC-4, fol. 427v, 29-III-1616.

solemnes— que para Martes y Miércoles Santo⁹⁴; 2) el seguimiento del canto llano de tradición española y no del canto romano⁹⁵; y 3) la composición en polifonía de determinadas secciones del texto que en otras fuentes europeas aparecen en canto llano. Así, aparecen en polifonía las acusaciones de las siervas a Pedro (“Et cum Jessu” y “Et hic erat”), las palabras pronunciadas por la mujer de Pilato (“Nihil tibi”) y las palabras del propio Jesús en el jardín de Gethsemane (“Tristis est anima mea”), que no aparecen con ese tratamiento en las pasiones de Victoria y Guerrero, ni tampoco en otras versiones conservadas en fuentes españolas o romanas⁹⁶. Como ya estudió Snow, esta selección de textos tampoco aparece en las pasiones localizadas en la Catedral de Puebla, que derivan de la tradición seguida en Andalucía⁹⁷; por ello, a la Pasión según San Mateo (No. 7) compuesta por López Capillas siguiendo la tradición poblana, el copista C1a anotó la inscripción ‘no sirbe’ junto a la perícopa polifónica ‘Barabbam’, habitualmente interpretada en canto llano en México y, en su lugar, dejó espacio para escribir la polifonía para el fragmento de las siervas ‘Nihil tibi’, que finalmente quedó en blanco. De esta pasión se transmiten dos versiones, siendo la de MéxC 1 una copia de la de MéxC 7 y no al revés, como ha propuesto Matthew Brothers⁹⁸.

Los compositores de lamentaciones son los mismos que hicieron aportaciones al repertorio de pasiones (Franco, Rodríguez de Mata y López Capillas), a los que se añade un compositor ‘moderno’ del siglo XVIII, Manuel de Sumaya, quien mostró, sin embargo, un gran interés por el pasado⁹⁹. El repertorio de lamentaciones de la Catedral

⁹⁴ Fischer y Braun, “Passion”, *NG*², 19:204.

⁹⁵ Véase Göllner, “Unknown Passion Tones in Sixteenth-Century Hispanic Sources”, *JAMS*, 28/1 (1975), 46-71.

⁹⁶ Un maestro de ceremonias de la capilla papal describe como “española” la práctica de cantar en polifonía esas palabras de Jesús; véase Sherr, “The ‘Spanish Nation’ in the Papal Chapel, 1492-1521”, *Early Music*, 20/4 (1992), 602. Sobre las pasiones ibéricas, véase González Valle, *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España*, 59-83; y Cardoso, *O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII*.

⁹⁷ Snow, *A New-World Collection*, 44-45.

⁹⁸ Brothers, M., *The Polyphonic Passion*, 92-95.

⁹⁹ Desde principios del siglo XVIII se aprecia en casi todos los compositores catedralicios la idea de imitar la *prima prattica* con la composición de obras *a cappella*, tal y como ocurre con esta lamentación y otras obras latinas a cuatro voces de Sumaya. En Bogotá en esos mismos años Juan de Herrera compuso un ‘Christus factus est’ sin acompañamiento (BogC GFH, fols. 92-93); véase Pedomo Escobar, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 36 y 715. Merecería la pena realizar un estudio detallado sobre esta vuelta al pasado a principios del siglo XVIII.

de México está integrado por cinco versiones, dos para el Jueves Santo (Nos. 8 y 125), una para el Viernes (No. 9) y dos para el Sábado (Nos. 10 y 40). En todos los casos, se trata de musicalizaciones de las primeras tres de las nueve lecciones del primer nocturno de Maitines del Triduo Pascual, tal y como estipulan las propias constituciones de la Catedral¹⁰⁰. No obstante, el inventario de 1589 recoge una versión de Morales con el texto de la tercera lección del Viernes Santo [‘Coph. Vocavi amicos meos’, 149], lo que indica que hubo lamentaciones para otras lecciones además de la primera¹⁰¹. Aunque sería muy importante saber el contenido exacto del libro con lamentaciones y motetes de Semana Santa citado en el inventario de 1712 [9] y hoy perdido, la hipótesis de la interpretación polifónica en México de la tercera lección del Triduo Sacro resulta verosímil. Los manuscritos de Chicago, muy relacionados con el repertorio polifónico en uso en la catedral mexicana, recogen una lamentación igualmente para la tercera lección del Sábado Santo ‘Incipit oratio Jeremiae Prophetae’; la obra aparece anónima, pero concuerda con la versión homónima de Tomás Luis de Victoria¹⁰². Ello parece indicar que en México, las lecciones interpretadas polifónicamente durante el Triduo Sacro fueron la primera, compuesta por maestros locales, y la tercera, en este caso con versiones de polifonistas peninsulares¹⁰³.

¹⁰⁰ Galván Rivera, *Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México en el año 1585*, 510 (APÉNDICE 1, D5): “Además de esto, [los músicos] deberán cantar [...] en la Semana Mayor a maitines las tres primeras lecciones [...]”. Véase Caldwell, “Tenebrae”, *NG*², 25:282.

¹⁰¹ Para una discusión de los textos empleados en las lamentaciones de Morales y un breve análisis estilístico, véase Watkins, *Three Books of Polyphonic Lamentations of Jeremiah*, 1:98-113; este mismo trabajo incluye, en el segundo volumen, pp. 254 y sigs., una transcripción de las lamentaciones de Morales a partir del impreso *Lamentationi a quatro a cinque et a sei voci* (Venecia, Rampazzeto, 1564; M3608). Se han conservado copias manuscritas de las lamentaciones de Morales en PueblaC 1, fols. 103v-110r y PueblaC 2, fols. 28v-37r; la primera de las fuentes contiene un versículo a cinco atribuido a Morales que no aparece en ninguna de las dos ediciones de las lamentaciones de Morales (además de la citada edición de Rampazzeto, existe otra del mismo año de Antonio Gardano; M3607), y que podría tratarse de una obra única. Otras copias manuscritas de las lamentaciones de Morales aparecen en el manuscrito MadBN 14045, según Stevenson, *Spanish Cathedral Music*, 129, nota 321.

¹⁰² Schleifer, “Lamentations and Lamentation Tones in the Mexican Choirbooks at the Newberry Library, Chicago”, *Israel Studies in Musicology*, 2 (1980), 127-31. Las lamentaciones de los polifonistas españoles gozaron de una buena difusión en Hispanoamérica, como así lo acredita la presencia de versiones de Santos de Aliseda, Francisco Guerrero y Cristóbal de Morales en PueblaC 1, PueblaC 2 y GuatC 4; véase Snow, *A New-World Collection*, 49-62.

¹⁰³ ChiN 3, fols. 127v-129r conserva una anónima lamentación para el Viernes Santo con los textos reformados por el Concilio de Trento y un canto llano romano (‘Jod. Sederunt in terra’ y ‘Caph. Defecerunt prae’), quizá compuesta por algún maestro local; véase Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:260-64.

Las lamentaciones conservadas en la Catedral de México exhiben algunas de las características típicas del género, entre ellas, la clásica división en tres secciones siguiendo las letras del alfabeto hebreo, la alternancia de pasajes melismáticos (en las letras iniciales del alfabeto) y silábicos (en el resto del texto), el uso del cantus firmus (bien incorporado de forma intacta o bien parafraseado con más o menos libertad) y una intensificación expresiva en el verso final ‘Jerusalem convertere’¹⁰⁴. Cuatro de las cinco lamentaciones conservadas son a cuatro voces; tan sólo la de López Capillas amplía la plantilla hasta las cinco. Como característica singular de estas lamentaciones no se aumenta el número de voces en el versículo final ‘Jerusalem convertere’, ni tampoco abundan los tríos o dúos, a diferencia de lo que ocurre con las lamentaciones romanas¹⁰⁵. Las dos únicas excepciones se localizan en las versiones de Franco y Sumaya (Nos. 8 y 40) y en ambos casos la reducción de la plantilla presenta un claro carácter simbólico, reforzando el mensaje del texto (‘Migravit Judas’ y ‘Sedebit solitarius’)¹⁰⁶. Al igual que las pasiones, las lamentaciones mexicanas siguen el canto toledano y no el romano y muestran, como aquellas, una gran economía de medios.

Aunque pasiones y lamentaciones constituyen el grueso del repertorio polifónico interpretado en Semana Santa, la colección mexicana incluye otras piezas para este tiempo litúrgico. A juzgar por las fuentes conservadas, parece que uno de los pocos versículos cantados en polifonía en México en Semana Santa fue el ‘Adjuva nos, Deus’, del que se han conservado cuatro versiones distintas a cuatro y cinco voces, dos de Rodríguez de Mata (Nos. 194 y 195, esta última compuesta al alimón con López Capillas; véase No. 196), una de Salazar (No. 197) y otra de Sumaya (No. 37). Existen también dos versiones polifónicas, ambas compuestas por López Capillas, del himno procesional ‘Gloria, laus et honor’ (Nos. 123 y 200), cantado antes de la procesión de

¹⁰⁴ Sobre el género lamentación, véase Olarte Martínez, “Estudio de la forma lamentación”, *AnM*, 42 (1992), 92-101; y Massenkeil, “Lamentations”, *NG*², 14:188-90. Específicamente sobre las melodías monódicas de las lamentaciones españolas, véase Hardie, “Lamentations in Spanish Sources before 1568: notes towards a Geography”, *RMS*, 16/2 (1993), 912-42; y, de la misma autora, *The lamentations of Jeremiah: ten sixteenth-century Spanish prints*.

¹⁰⁵ Rubio, *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*, 286. Sobre las lamentaciones en el norte de Italia, véase Bettley, “*La compositione lacrimosa: Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century*”, *Journal of the Royal Musical Association*, 118/2 (1993), 167-202.

¹⁰⁶ Éste es tan sólo uno de los muchos aspectos simbólicos que presentan las lamentaciones de Sumaya; véase Russell, “Manuel de Sumaya: Reexamining the a cappella Choral Music of a Mexican Master”, 91-103.

Domingo de Ramos; como características singular, López Capillas ideó dos versiones con distinta plantilla para la segunda estrofa, ‘Israel es tu Rex’ (Nos. 201 y 202)¹⁰⁷. Otro himno interpretado polifónicamente en Semana Santa en la Catedral de México fue ‘O Redemptor’ (No. 204), interpretado durante la bendición de los santos óleos en la misa del Jueves Santo; esta versión es una de las dos que he podido localizar en libros de polifonía hispanoamericanos¹⁰⁸. ‘Et incarnatus’ (No. 199) es otro de los textos de los que se han conservado pocas versiones polifónicas¹⁰⁹. Este versículo se cantaba habitualmente los domingos de Adviento y Cuaresma y en Jueves Santo. Sin embargo, por su posición en el manuscrito, antes del himno de ‘Gloria, laus et honor’, es posible que, tal y como sospecha Snow, el versículo también se cantase el Domingo de Ramos¹¹⁰.

Con respecto a los responsorios, se han conservado dos compuestos por López Capillas, interpretados ambos después de la lección el Viernes Santo (‘Tenebrae factae sunt’ y ‘Velum templi’, Nos. 115 y 116). Aunque conservado en la Catedral de Puebla, también fue compuesto para la Catedral de México otro ‘Velum templi’, obra de Fabián Pérez Ximeno (PueblaC Leg. 30); estos tres ejemplos aislados constituyen un pobre bagaje si consideramos que el total de responsorios susceptibles de ser cantados polifónicamente en los servicios de Tinieblas era de veintisiete¹¹¹. En cuanto a los salmos, hay tres versiones del más famoso salmo de Semana Santa, el ‘Miserere mei, Deus’, con el que se concluían los servicios de Tinieblas¹¹². Las obras han sido compuestas por Franco (No. 206) y Sumaya (Nos. 38 y 42). La versión de Franco es particularmente interesante, ya que constituye una de las primeras obras a dos coros compuestas en México. Un primer coro de SSAT, interpreta los versos 1, 5, 9, 13 y 17,

¹⁰⁷ También estaba destinado a interpretarse en Domingo de Ramos el ‘O Domine Jesu Christe’ de Sebastián Vivanco (No. 356).

¹⁰⁸ La otra versión es la de Juan Gutiérrez de Padilla, conservada en PueblaC 15/B, fols. 51v-52r.

¹⁰⁹ No se ha conservado ninguna versión polifónica de ‘Et incarnatus’ en fuentes polifónicas sudamericanas; véase Illari, *Polychoral culture*, 1:206-7.

¹¹⁰ Snow, *A New-World Collection*, 29-30.

¹¹¹ Véase Moroney y Caldwell, “Responsory. 4. Polyphonic settings”, *NG*², 21:225-28. El *Officium Hebdomadae Sanctae* de Victoria (1585; V1432) incluía dieciocho de estos responsorios.

¹¹² Véase la síntesis de Caldwell, “Miserere”, *NG*², 16:755.

mientras que un segundo coro de SATB, interpreta los versos 3, 7, 11, 15 y 19¹¹³. Muy probablemente, la copia original de este ‘Miserere’ puede identificarse con los ‘dos cuadernos encuadernados que contienen el salmo Miserere mei que se canta en Semana Santa’ que aparece en el inventario de 1589 [56-57]. Aunque no se trata de una policoralidad real –las ocho voces no suenan simultáneamente, sino de forma alternativa–, este ‘Miserere’ es el más temprano ejemplo de obra a ocho voces compuesto en Hispanoamérica. A modo de resumen, la siguiente Tabla recoge el repertorio de Semana Santa comentado (véase Tabla 5.8).

Tabla 5.8: Piezas polifónicas para Semana Santa en la Catedral de México¹¹⁴.

	<i>Género</i>	<i>Título</i>	<i>Compositor</i>	<i>No.</i>
Domingo de Ramos	Pasión	Passio secundum Mattheum	Rodríguez de Mata; Coronado; López Capillas	1, 2, 7
	Versículo	Et incarnatus	Anónimo	199
	Himno	Gloria, laus et honor	López Capillas	123, 200, 202
	Motete	O Domine Jesu Christe	Vivanco	355
Martes Santo	Pasión	Passio secundum Marcum	Coronado	3
Miércoles Sto.	Pasión	Passio secundum Lucam	Coronado	4
Jueves Santo	Lamentación 1ª	Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae	Franco; López Capillas	8, 127
	Versículo	Adjuva nos, Deus	Rodríguez de Mata; Salazar/López Capillas; Sumaya	37, 194- 197
	Himno	O Redemptor	Franco?	204
	Salmo	Miserere mei, Deus	Franco; Sumaya	38, 42, 206
Viernes Santo	Lamentación 1ª	De lamentatione Jeremiae Prophetae	Rodríguez de Mata	9
	Pasión	Passio secundum Joannem	Rodríguez de Mata; Coronado	5, 6
	Responso	Tenebrae factae sunt	López Capillas	115
	Responso	Velum templi scissum	López Capillas	116
Sábado Santo	Lamentación 1ª	De lamentatione Jeremiae Prophetae	Rodríguez de Mata; Sumaya	10, 40

¹¹³ La hipótesis de interpretación policoral de este salmo está apoyada por la concordancia de los versos para el coro 1 que se localiza en ChiN 1; según Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:47, otro libro hoy perdido contenía los versos correspondientes al coro 2, lo que prueba la interpretación policoral en el sentido de una separación de coros. Gracias a la copia de MéxC 10, este salmo puede reconstruirse completamente.

¹¹⁴ Cuando alguna obra se interpretaba varios días (como por ejemplo, el ‘Miserere’) en la tabla se ha colocado en el primero de ellos.

2.2.2. *Salmos de vísperas*

Al igual que el repertorio de Semana Santa, la colección de salmos de vísperas permite conocer ciertas particularidades litúrgico-musicales de la Catedral de México. El ciclo salmódico empleado en la Catedral de México durante los siglos XVII y XVIII fue compuesto por Hernando Franco probablemente durante el período 1575-1585, cuando ejerció como maestro de capilla en la catedral mexicana. Sin embargo, hay evidencias para sugerir que Franco comenzó a componer su ciclo salmódico durante su estancia como maestro de capilla en la Catedral de Guatemala, donde se ha conservado una copia del ‘*Laetatus sum*’ (No. 245).

Esta colección se nos ha transmitido en dos manuscritos: MéxC 11, fols. 1v-81r y MéxC 8, fols. 1v-51r. El primero de los manuscritos contiene la colección completa de salmos, probablemente tal y como fue ideada por Franco, mientras que el segundo presenta una selección de los salmos renacentistas que seguían siendo cantados en la segunda mitad del siglo XVIII (MéxC 12 se copió en 1774). Es muy probable que los fols. 1v-17r de MéxC 4/A también contuviesen parte del repertorio salmódico de Franco, ya que los fols. 16v-17r contienen el último verso de un anónimo ‘*Lauda Jerusalem*’ que coincide con el de Franco (No. 47). Mi hipótesis es que los primeros 16 folios de MéxC 4/A, que contenían salmos, se desgastaron por el uso y fueron reemplazados por nuevos folios que finalmente quedaron vacíos en su mayor parte¹¹⁵.

MéxC 11 es una copia póstuma datable *ca.* 1600 del ciclo original del propio Franco, que probablemente estuviese contenido en el libro de vísperas citado en el inventario de 1589 [46]. Este mismo inventario recoge diversos salmos en papeles sueltos que quizá se correspondan con estos mismos salmos [177, 214-15, 305]; como ya mencioné con anterioridad, desde la primera copia en borrador salida del escritorio del compositor hasta los manuscritos que hoy nos han llegado hubo varias copias intermedias en papeles sueltos o fascículos, usadas en la interpretación y hoy perdidas.

Los salmos son, junto con los himnos y los cánticos, los más importantes géneros polifónicos del servicio de vísperas. Este servicio comenzaba con el versículo ‘*Deus in adiutorium meum*’ y continuaba con cinco salmos, cada uno de los cuales iba precedido de su correspondiente antífona. El Domingo se cantaban los salmos 109 a 113

¹¹⁵ Tan sólo en los fols. 1v-6r se copiaron dos salmos estilísticamente más avanzados que los de Franco (Nos. 44 y 45), probablemente de la misma época en que se estaba copiando esa sección del manuscrito.

y el resto de los días de la semana desde el 114 hasta el 147, cinco cada día, si bien se omitían aquellos cantados en otros servicios del oficio divino¹¹⁶. No todos los salmos se interpretaban polifónicamente, sino sólo algunos, dependiendo de la solemnidad de la fiesta; puede decirse que el grado de solemnidad se traducía en una mayor o menor presencia de salmos polifónicos. Un acuerdo capitular de 1587 estableció la tradición de que en las vísperas ordinarias únicamente se cantasen en polifonía los salmos primero y quinto de las primeras vísperas¹¹⁷; en las vísperas de festividades más importantes del calendario litúrgico de la Catedral (Navidad, Reyes, Ascensión, Pentecostés, Corpus Christi, San Pedro y San Pablo, Asunción y Todos los Santos) se indicó que debía cantarse en polifonía también el tercer salmo¹¹⁸.

El ciclo salmódico, tal y como ha sido transmitido por MéxC 11, constituye un testimonio único de la historia de este repertorio por su coherencia y su carácter antológico: aparecen musicalizados los dieciséis textos salmódicos para todas las fiestas de primeras y segundas vísperas de los ciclos propios del temporal y del santoral de las fiestas de doble rango, así como para los Domingos; en total, treinta y dos salmos. Ello hace de este ciclo salmódico recién descubierto uno de los más completos de su época en España e Hispanoamérica, sólo igualado por el ciclo de salmos de Melchor Robledo, un compositor estrictamente contemporáneo de Franco¹¹⁹.

La colección comienza directamente con siete versiones de ‘Dixit Dominus’, intercaladas con otras siete versiones de ‘Laudate Dominum’, en ambos casos siguiendo el orden modal de primer a sexto tono, con una doble versión para el primer tono¹²⁰; no

¹¹⁶ Steiner y Falconer, “Vespers”, *NG*², 26:508-9.

¹¹⁷ Las primeras vísperas se cantaban la tarde antes de la fiesta principal mientras que las segundas vísperas son las que se cantaban el mismo día de la fiesta.

¹¹⁸ ACCMM, AC-3, fol. 248r, 24-VII-1587. Con anterioridad, las constituciones de la Catedral de 1585 se habían pronunciado en el mismo sentido (APÉNDICE 1, D5, parágrafo VII).

¹¹⁹ Las colecciones impresas de polifonistas españoles incluyen un menor número de salmos (la de Navarro –N283– contiene doce y la de Guerrero –G4873– sólo siete; véase Llorens Cisteró (ed.), *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia*, 9:20-34. Sobre los salmos de vísperas de Robledo, ampliamente diseminados en fuentes aragonesas, véase Calahorra Martínez (ed.), *Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica*, 2:23-28; y Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento*, 693-96. El ciclo salmódico de vísperas más completo de un solo compositor conservado en Hispanoamérica es el de Gutierre Fernández Hidalgo, integrado por nueve salmos (BogC GFH, fols. 2-51).

¹²⁰ A estas siete versiones de ambos salmos debe añadirse otra más de cada salmo copiado en MéxC 4/A, fols. 1v-6r (Nos. 44 y 45).

se copió ninguna versión de los versículos ‘Domine ad adjuvandum me’ y ‘Benedicamus Domino’, interpretados respectivamente como fórmulas de inicio y despedida de ciertas horas del oficio, que sabemos que se interpretaban polifónicamente por referencias documentales¹²¹. El elevado número de versiones de estos dos salmos se debe a que eran los salmos primero y quinto de las primeras vísperas de las fiestas del ciclo temporal excepto para Circuncisión, Corpus Christi y todas las fiestas de santos y ángeles¹²². A continuación aparecen los salmos polifónicos para la semana completa comenzando por el Domingo. Por razones desconocidas, el amanuense copió entre los salmos tercero y cuarto de ese día (‘Beatus vir’ y ‘Laudate Pueri’) otro ‘Laudate Dominum’ (No. 239), que es copia del que ya había aparecido con anterioridad como ‘secundi toni’ (No. 226). Tras los salmos del Domingo, primer día de la Semana, aparecen los salmos polifónicos interpretados los días feriados hasta el Sábado. Como rasgo llamativo, y contraviniendo las determinaciones capitulares, ninguno de los siguientes días, a excepción de la sexta feria, presenta polifonía para los salmos primero y quinto, sino para el cuarto y el quinto. También es interesante la introducción de una antifona polifónica, ‘Nos qui vivimus’ de Guerrero (No. 242), tradicionalmente asociada al salmo ‘In exitu Israel’. No se tiene constancia de que Franco ni ningún otro compositor de la Catedral compusiera versión musical alguna sobre este texto, por lo que parece que la versión preferida en México fue la del polifonista hispalense. La colección se cierra con dos versiones del quinto salmo de primeras vísperas para las fiestas de santas, Circuncisión y Purificación, ‘Lauda Jerusalem’. A principios del siglo XVIII, Sumaya compuso el tercer salmo ‘Credidi’ para las primeras vísperas de una importante festividad que aún no tenía su salmo en polifonía *a cappella* como era el Corpus Christi, así como otra versión alternativa de ‘Confitebor tibi’ para la quinta feria. La distribución del ciclo salmódico mexicano aparece resumida en la siguiente tabla (véase Tabla 5.9).

¹²¹ ACCMM, AC-5, fol. 405r, 14-VIII-1615 y AC-7, fol. 144r, 21-VII-1621. Se han conservado dos versiones polifónicas anónimas del primer texto y una del segundo en los manuscritos mexicanos de Chicago, alguna de las cuales quizá proceda de la Catedral de México; véase Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:236-37.

¹²² Snow, *The 1613 Print of Juan Esquivel de Barahona*, 18.

Tabla 5.9: El ciclo salmódico de la Catedral de México.

<i>Uso</i>	<i>Salmo</i>	<i>Nos.</i>	<i>Versos</i>
Primeras vísperas del ciclo temporal excepto Circuncisión, Corpus y todas las fiestas de santos y ángeles	1º: Ps. 109 ‘Dixit Dominus’	44, 223, 225, 227, 229, 231, 233, 235, 236	Impares (3) Pares (3) Mixto (2) Doxología (1)
	5º: Ps. 116 ‘Laudate Dominum’	45, 224, 226 [=239], 228, 230, 232, 234, 237	Impares (7) Pares (1)
Domingos	[1º: Ps. 109 ‘Dixit Dominus’] 3º: Ps. 111 ‘Beatus vir’ 4º: Ps. 112 ‘Laudate pueri’ 5º: Ps. 113 ‘In exitu Israel’	[véase arriba] 238 240 241	Impares Pares Impares
Feria II (Lunes)	1º: Ps. 114 ‘Dilexi quoniam’ 4º: Ps. 120 ‘Levavi oculos meos’ 5º: Ps. 121 ‘Laetatus sum’	243 244 245	Pares Pares Pares
Feria III (Martes)	4º: Ps. 124 ‘In convertendo’ 5º: Ps. 126 ‘Nisi Dominus’	246 247	Pares Pares
Feria IV (Miércoles)	4º: Ps. 130 ‘Domine non est’ 5º: Ps. 131 ‘Memento Domine’	248 249	Pares Pares/Impares
Feria V (Jueves)	4º: Ps. 136 ‘Super flumina’ 5º: Ps. 137 ‘Confitebor tibi’	250 251 421	Pares Pares/Impares
Feria VI (Viernes)	1º: Ps. 138 ‘Domine probasti me’ 5º: Ps. 141 ‘Voce mea’	252 253	Pares Pares/Impares
Sábado	1º: Ps. 143 ‘Benedictus Dominus’	254	Pares/Impares
Vísperas para el Común de Vírgenes y fiestas marianas	5º: Ps. 147 ‘Lauda Jerusalem’ ¹²³	255 256	Pares
Corpus Christi	3º: Ps. 115 ‘Credidi propter’	422	Impares

MéxC 8 presenta un extracto del repertorio salmódico de Franco, tanto de los salmos principales (cuatro ‘Dixit’ y cuatro ‘Laudate’) como de aquellos para los días feriados, seleccionado uno de la feria cuarta (‘Memento mei’), otro para la feria quinta (‘Confitebor tibi’), dos para la feria sexta (‘Domine probasti me’ y ‘Voce mea’), otro para las fiestas de santas (‘Lauda Jerusalem’) y otro más para los Domingos (‘In exitu Israel’). De esta forma, aunque el ciclo original ha quedado reducido, sigue estando casi completo desde el punto de vista musical al incluir versiones polifónicas para cinco de los siete días de la semana. Curiosamente, ninguno de los catorce salmos de Franco en

¹²³ Los otros salmos interpretados en las festividades marianas eran los números 109, 112, 121 y 126.

MéxC 8 aparece atribuido, pese a que el copista C8a usó como modelo MéxC 11, una fuente con las autorías especificadas.

El tratamiento musical de estos salmos se conforma a la tradición del estilo fabordón estricto y en ellos la fórmula salmódica aparece siempre de una forma más o menos reconocible¹²⁴. Desde el punto de vista modal, se aprecia un predominio de los salmos de primer, segundo, cuarto y sexto tonos (cinco ejemplos de cada caso), seguidos de los modos quinto y octavo (cuatro ejemplos de cada uno) y del tercero (tres ejemplos). Sin embargo, no aparece ni un solo ejemplo en séptimo tono¹²⁵. También es particular el caso del salmo ‘In exitu Israel’ (No. 241) compuesto, al igual que la versión de Guerrero (No. 50), en *tonus peregrinus*; se trata del único salmo de Franco compuesto en este tono irregular¹²⁶. Este salmo es, además, el más extenso de los compuestos por Franco, con un total de quince versos polifónicos. Otros salmos también extensos son ‘Domine probasti me’ (No. 251) y ‘Memento Domine David’ (No. 248) con doce y diez versos polifónicos respectivamente. Ambas versiones son de un gran valor, ya que se trata de las únicas versiones polifónicas de esos textos localizadas en fuentes hispanoamericanas, no apareciendo ni siquiera en la completa colección de salmos de PueblaC 6¹²⁷.

A diferencia de lo realizado en sus magnificats, donde prestó la misma atención a versos pares e impares, Franco mostró una clara preferencia por la musicalización de los versos pares en sus salmos. Ésta aparece en dieciséis de los treinta y dos salmos, frente a los once salmos en que presentó polifonía para los versos impares. Además, en otros cuatro casos más musicalizó todos los versos pares y también el último impar (Nos. 231, 233, 249y 253, rompiendo de este modo el rígido *alternatim* entre canto

¹²⁴ Está pendiente de realizar un análisis estilístico detallado del ciclo salmódico de Franco. Para una síntesis de la evolución estilística del género, véase Doe, Boyd y Planchart, “Psalm. IV. Polyphony”, *NG*², 20:467-70.

¹²⁵ Desconozco a qué puede deberse esta ausencia. En cualquier caso, el septimi toni, junto con el quinti y el tertí, es uno de los tonos salmódicos menos empleados por los polifonistas.

¹²⁶ El nombre de ‘peregrino’ alude a que, a diferencia del resto de modos, éste presenta dos cuerdas de recitación, en *la* y, desde la *mediatio* del verso, en *sol*. Una de las pocas piezas que presenta este modo en el repertorio gregoriano es el salmo ‘In exitu Israel’, según “Tonus peregrinus”, *NG*², 25:609. Para más información sobre este modo, véase Meier, “Deviations from the Rules of the Mode: the Clausula Peregrina”, *The Modes of Classical Polyphony*, 248-85.

¹²⁷ El ciclo salmódico poblano ocupa los fols. 3v-114r y, aunque numéricamente contiene más piezas que el ciclo mexicano –cuarenta y una–, sólo presenta musicalizaciones para diez textos salmódicos.

llano y polifonía¹²⁸. ‘Benedictus Dominus Deus’ (No. 254) es el único salmo que presenta tanto versos pares como impares. Se trata de un salmo bastante singular, ya que se divide en dos partes, la primera de las cuales presenta polifonía para los versos pares (comenzando con ‘Misericordia mea’) mientras que la segunda, ‘Deus canticum novum’, hace lo propio con los versos impares¹²⁹.

La plantilla usual es la de cuatro voces (SATB), si bien en algunos de los versos intermedios Franco dispone una plantilla para voces agudas (SSAT). Sólo excepcionalmente emplea menos de cuatro voces (tan sólo en el verso 5 ‘Dominus a dextris’ de No. 231 y en el 27 ‘Sed nos’ de No. 241; en ambos casos emplea un trío de SAT). Con más frecuencia –en un tercio aproximadamente de sus salmos– Franco amplió el número de voces en la Doxología, haciendo uso además de diversos procedimientos canónicos. Nueve de sus salmos presentan los últimos versos polifónicos a cinco voces (duplicando las voces de soprano o alto) y otros dos alcanzan las seis voces (Nos. 231 y 233), consiguiendo un final muy efectivo. Se trata en ambos casos de dos salmos muy especiales por distintos motivos y no sólo por presentar seis voces en el último verso polifónico. Ambos ‘Dixit Dominus’ presentan dos versiones polifónicas del sexto verso ‘Dominus a dextris’, una de las cuales va acompañada de la inscripción “Sed si malu eris” (“Pero si fuera malo”), lo que podría interpretarse como una segunda versión que presenta el compositor por si la primera no fuese del agrado del futuro maestro o de los propios músicos. Además, ambos salmos musicalizan los versos pares, pero presentan también el último verso impar en polifonía. Se trata probablemente de una práctica específica de la Catedral de México que hace de este ciclo salmódico, al igual que de las obras de Semana Santa, un testimonio único de la tradición musical de la catedral mexicana.

¹²⁸ Quizá como reminiscencia, Sumaya hizo lo propio en su ‘Confitebor’ (No. 421). Sobre esta práctica, véase Higginbottom, “Alternatim”, *NG*², 1:426-27.

¹²⁹ Este salmo no debe confundirse con el cántico de Zacarías ‘Benedictus Dominus Deus Israel’ (Lucas, 1:68-79), interpretado en el oficio de laudes; véase Caldwell y Dyer, “Benedictus (ii)”, *NG*², 3:247.

2.3. Entre lo local y lo internacional: el repertorio de antífonas, magnificats, misas y motetes

El repertorio de antífonas, magnificats, misas y motetes constituye una curiosa amalgama de composiciones locales, copiadas en manuscritos, y obras internacionales presentes en libros impresos, de algunos de los cuales también se hicieron copias manuscritas, totales o parciales. A continuación presentaré las características más relevantes de este repertorio.

2.3.1. Antífonas

Las antífonas se cantaban en el oficio divino enmarcando a los salmos y los cánticos. En su mayor parte este repertorio se ha conservado en canto llano, siendo relativamente pocas las antífonas que se musicalizaban polifónicamente; en los libros mexicanos se han conservado veintitrés antífonas. Dos de las antífonas que más frecuentemente se han musicalizado han sido ‘Asperges me’ y ‘Vidi aquam’, las dos antífonas ceremoniales cantadas durante la aspersion del agua bendita en la procesión que precede la celebración de la misa todos los Domingos del año, tanto dentro como fuera del Tiempo Pascual. Dos misales impresos, los de Eduardo Duarte Lobo (TepMV 7) y José de Torres (MéxC 14) presentan al inicio una versión de cada antífona (Nos. 383, 384, 536 y 537). Se han conservado también versiones locales de ambos textos (Nos. 31 y 32), en los que el anónimo compositor –probablemente Hernando Franco– alterna canto llano con polifonía a cuatro voces. De ambas versiones se han conservado segundas y terceras copias en fuentes tardías, lo que indica el uso continuado de estas piezas durante el siglo XVIII.

Junto con estas dos antífonas relacionadas con la misa en la Catedral de México se cantaron en polifonía otras antífonas para determinadas festividades como la Natividad de la Virgen el 8 de septiembre (‘Cum iucunditate’ de López Capillas, No. 128), la Purificación el 2 de febrero (‘Lumen ad revelationem’ de Franco, No. 209) o el Domingo in Albis que conmemora la Resurrección (‘Surrexit Dominus’ de Franco, No. 210). La antífona de la Purificación se ha transmitido también en dos concordancias guatemaltecas (GuatC 1 y JacSE 7), por lo que posiblemente fue compuesta por Franco en la década de 1560, con anterioridad a su llegada a México. Esta misma versión de Franco también se empleó en la Catedral de Puebla, donde existen otras dos copias, una

de ellas con atribución a Guerrero (PueblaC Leg. 29), lo que indica la talla y el prestigio del compositor extremeño. ‘Nos qui vivimus’ y ‘Christus factus est’ fueron otras de las antífonas interpretadas polifónicamente en México. De la primera se ha conservado una única versión, la de Guerrero, en tres copias (No. 51, 144, 242); de la segunda, en cambio, hay tres versiones, una de ellas anónima (No. 203) y las otras dos de Franco (No. 41, ya citada en el inventario de 1589 [56-57]) y López Capillas (No. 118).

De las antífonas marianas las más importantes son las cuatro que se cantaban al final de completas, una para cada sesión del año: ‘Alma Redemptoris Mater’ (desde Adviento a 1 de febrero), ‘Ave Regina Caelorum’ (desde el 2 de febrero hasta el Miércoles Santo), ‘Regina caeli laetare’ (tiempo pascual y semana de Pentecostés) y ‘Salve Regina’ (en el tiempo ordinario, desde el Domingo de Trinidad hasta el Sábado anterior al primer domingo de Adviento)¹³⁰. En el caso español, esta última antífona era el principal ítem del servicio de la Salve, que adquirió gran importancia musical como servicio litúrgico independiente en las catedrales del mundo hispano¹³¹. El culto mariano no era exclusivo de España, pero lo que sí fue particular aquí fue su intensidad y longevidad¹³². De cada una de estas antífonas se han conservado dos versiones de Guerrero (Nos. 217, 218, 467 y 468) y Sumaya (Nos. 102 y 103) y se tiene constancia de la existencia de otras de Pérez Ximeno (inventario poblano de 1718, [1419]), lo que parece indicar que las antífonas marianas de Guerrero se cantaron en la Catedral de México hasta principios del siglo XVIII, cuando Sumaya decidió ampliar ese repertorio con nuevas versiones para dos de los textos.

La más popular de las antífonas marianas fue ‘Salve Regina’, de la que se han conservado dos versiones musicales diferentes, una sin autoría y otra de Guerrero. La versión anónima (No. 207) presenta polifonía para las estrofas 1, 4, 6 y 7 y entre los compositores candidatos hay que mencionar una vez más a Franco quien, con sus cinco salves, fue uno de los compositores que más hizo por la consolidación de este servicio

¹³⁰ Huglo y Halmo, “Antiphon. V. Marian antiphons”, *NG*², 1:745-46.

¹³¹ Snow, *A New-World Collection*, 65-78.

¹³² Sobre la devoción mariana en Amberes, Roma y Venecia, véase Forney, “Music, ritual and patronage at the Church of Our Lady, Antwerp”, *Early Music History*, 7 (1987), 1-57; Lionnet, “La ‘Salve’ de la Sante Marie Majeure: la musique de la chapelle Borguese au 17ème siècle”, *Studi musicali*, 12/1 (1983), 97-121; y Moore, “Venezia favorita da Maria: Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute”, *JAMS*, 37 (1984), 299-355.

musical en el Nuevo Mundo¹³³. La otra versión de la ‘Salve Regina’ conservada en los libros de polifonía es la de Francisco Guerrero (No. 466), de la que se realizaron tres copias en la catedral mexicana (Nos. 49, 219 y 279). Al igual que Victoria¹³⁴, Guerrero compuso, cuatro versiones diferentes de esta antifona, tres de las cuales fueron difundidas en América: 1) la editada en su colección *Sacrae cantiones*, no. 12, que se copió en GuatC 4, fols. 134v-138r; 2) la dada a conocer en su colección de motetes de 1570 (no. 16), copiada también en GuatC 4, fols. 143v-147r y, sin autoría, en Legajo 34 de Puebla; 3) la revisión que efectuó para el *Liber Vesperarum*, fols. 139v-143r, y que volvió a imprimir con ligeras variantes en las colecciones de motetes de 1589 (no. 38) y 1597 (no. 20); y 4) una cuarta versión, conservada únicamente en SevBC 1, fols. 25v-29r, y que no llegó a publicarse. Las principales diferencias entre las versiones 1 y 2 radican en los versos puestos en polifonía (1, 3, 5 y la segunda mitad del 6 en 1555, frente a 2, 4, primera mitad del 6 y 7 en 1570). Lo distintivo de la versión de 1570 en relación a la revisada de 1584 se aprecia en la cadencia final de la voz de alto, que en el caso de la versión 2 finaliza en *re* y en la versión 3 en *si natural*, así como en el movimiento rítmico del bajo en el antepenúltimo compás. La última versión exhibe una plantilla para voces agudas (SSSA frente a la plantilla estándar de SATB, lo cual quizá se relacione con la interpretación de los seises) y la polifonía para los versos 2, 4, primera mitad del 6 y 7, es totalmente distinta a las tres anteriores. Los siguientes ejemplos musicales tratan de resumir estas variantes melódicas de los últimos compases.

¹³³ El inventario de 1589 recogía además una ‘Salve’ en romance a cinco voces [104-108]. Bernardo Illari también ha encontrado salves en romance en la Catedral de La Plata; véase Illari, *Polychoral culture*, 2:394-411. Otros compositores de la Catedral que hicieron aportaciones al repertorio de la salve, si bien dentro del “stile concertato” latino, fueron Fabián Pérez Ximeno, Antonio de Salazar, Ignacio de Jerusalem, Mateo Tollis de la Roca y Antonio Juanas.

¹³⁴ Véase Wojcicka-Hruza, “Multiple settings of the *Salve Regina* antiphon: Tomás Luis de Victoria’s contribution to the Renaissance veneration of the Virgin Mary”, en Crawford y Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae*, 409-33.

Ejemplo musical 5.1: Salve en Guerrero, *Sacrae Cantiones* (1555), no. 12 (cc. 177-183).

S
o dulcis Vir - go sem - per Ma - ri - a.

A
go sem - per Ma - ri - a.

T
dul-cis Vir - go sem - per Ma - ri - a.

B
o dulcis Vir - go sem - per Ma - ri - a.

Ejemplo musical 5.2: Salve en Guerrero, *Motteta* (1570), no. 16 (cc. 117-123).

S
Ma - ri - a.

A
Ma - ri - a sem - per Ma - ri - a.

T
ri - a sem - per Ma - ri - a.

B
per Ma - ri - a. sem - per Ma - ri - a.

Ejemplo musical 5.3: Salve en Guerrero, *Liber Vesperarum* (1584), fols. 142v-143r (cc. 117-123).

S
Ma - ri - a.

A
Ma - ri - a vir - go Ma - ri - a.

T
a vir - go Ma - ri - a.

B
go Ma - ri - a vir - go Ma - ri - a.

Ejemplo musical 5.4: Salve en Guerrero, SevBC 1, fols. 28v-29r (cc. 98-104)

The image shows a musical score for a four-part setting of the 'Salve Regina'. It consists of four staves, labeled S1, S2, S3, and A. Each staff has a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes. A dashed vertical line is on the left side of the score, indicating the beginning of the piece.

S1: *sem - per Ma - ri - a sem - per Ma - ri - a.*

S2: *sem - - per Ma - ri - - - a.*

S3: *sem - per Ma - ri - a sem - per Ma - ri - - - a.*

A: *sem - per Ma - ri - a sem - per Ma - ri - - a*

Las tres copias de la ‘Salve Regina’ localizadas en la Catedral de México, así como la que se aparece sin autoría en otro manuscrito de procedencia conventual, ChiN 4, se ajustan a la tercera versión. Así pues, parece evidente que la diseminación de esta antífona en la ciudad de México partió del impreso de 1584. En el caso de Puebla, la copia que aparece en PueblaC 1, fols. 42v-46r, parte también del impreso de 1584, pero la versión del Legajo 34 coincide con la variante 2. Al igual que en Puebla, las fuentes guatemaltecas muestran el conocimiento de dos tradiciones, en este caso las más antiguas en la transmisión de esta obra (variantes 1 y 2), manifestando así una tradición más plural que la seguida en México.

Otras antífonas cantadas en polifonía en la Catedral de México fueron las antífonas de O, siete antífonas que se cantaban con el magnificat los siete días anteriores a la Natividad del Señor, y cada una de las cuales comenzaba con la exclamación ‘O’¹³⁵. No puede determinarse con exactitud desde cuando estas antífonas comenzaron a cantarse polifónicamente en la Catedral de México. Un acuerdo de 1755 indica que estas obras debían interpretarse “como antes y como se debe con la música, bajones y de contrapunto”¹³⁶. Aunque no se han copiado en formato de facistol, sino en papeles

¹³⁵ Sherr, “O Antiphons”, *NG*², 18:252-53.

¹³⁶ ACCMM, AC-42, fol. 136v, 7-I-1755.

sueltos, se han conservado las siete antífonas de la O a cuatro voces sin autoría, si bien hay indicios para atribuir las a Jerusalem (MéxC Leg. Dc17)¹³⁷. El siguiente cuadro reúne el repertorio de antífonas contenido en los libros de polifonía de la Catedral (véase Tabla 5.10).

Tabla 5.10: Antífonas polifónicas en los libros de la Catedral de México.

<i>Título</i>	<i>Compositor</i>	<i>No.</i>
Alma Redemptoris Mater	Guerrero, Sumaya	102, 469
Asperges me	Franco?, Duarte	31, 383,
	Lobo, Torres	536
Ave Regina Caelorum	Sumaya	103
Convertere Domine	Franco?	261
Cum iucunditate	López Capillas	128
Christus factus est	Franco, López	41, 118,
	Capillas, anónimo	203
Dirige Domine	Franco?	260
Lumen ad revelationem	Franco	209
Nequando rapiat	Franco?	262
Nos qui vivimus	Guerrero	51
Regina caeli	Guerrero	217, 218
Salve Regina	Guerrero, anónimo	49, 207
Surrexit Dominus	Franco?	210
Vidi aquam	Franco?, Duarte	32, 384,
	Lobo, Torres	537

2.3.2. *Magnificats*

Uno de los géneros más importantes del siglo XVI junto con la misa fue el magnificat, quizá debido a su estratégica posición como punto culminante del servicio de vísperas. Desde principios de esa centuria se estableció como práctica habitual de los compositores la creación de ciclos de magnificats en los ocho tonos eclesiásticos¹³⁸. Los libros de polifonía de la Catedral de México contienen diversos ciclos de magnificats que suman ochenta y nueve piezas. Ninguna catedral hispanoamericana ha conservado semejante número de versiones en formato de libro de facistol, lo que confiere a este

¹³⁷ Otras dos famosas antífonas marianas musicalizadas por Jerusalem fueron ‘Sub tuum praesidium’, ‘Tota pulchra’ y ‘Non fecit taliter’, esta última para la festividad de la Virgen de Guadalupe.

¹³⁸ Kirsch, “Magnificat. 2. Polyphonic to 1600”, *NG*², 15:588. El primer ciclo impreso de magnificats fue el de Carpentras, editado en la década de 1530.

repertorio una gran importancia. En primer lugar examinaré brevemente los ciclos impresos y, a continuación, los ciclos manuscritos¹³⁹.

El primer ciclo se encuentra en el *Liber Vesperarum* de Francisco Guerrero (TepMV 3, fols. 86v-139r) y contiene diez magnificats, siete de los cuales están compuestos para los versos pares y los tres restantes para los versos impares¹⁴⁰. La colección de magnificats de Guerrero tuvo una gran difusión en Hispanoamérica y se convirtió en la colección de cabecera en las catedrales de Guatemala y Puebla, donde se conservan varias copias manuscritas del ciclo¹⁴¹. Ese mismo estatus de colección de referencia alcanzó en algunas catedrales españolas como las de Baeza, Plasencia o Toledo. En otras catedrales como las de Orihuela y Santiago de Compostela, el ciclo de Guerrero fue objeto de una reelaboración musical por parte de los maestros locales, dando como resultado una obra nueva. No he conseguido localizar ninguna copia manuscrita de los magnificats de Guerrero en la Catedral de México, pero sí en otro manuscrito procedente de la ciudad, ChiN 4, fols. 30v-37r (No. 461).

La colección de magnificats de Aguilera de Heredia (TepMV 6) gozó de una transmisión manuscrita enorme, quizá mayor que la del ciclo de Guerrero. Esta colección de cánticos es única en el contexto español, ya que no se conoce ninguna colección contemporánea tan monumental (cinco ciclos y treinta y seis piezas), y que haga un uso tan asiduo de la técnica policoral (doce son a ocho voces); la otra colección española de principios del siglo XVII dedicada exclusivamente a magnificats es la de Vivanco (Salamanca, 1607; V2249), que incluye dieciocho cánticos y sólo uno es a ocho voces. No todos los magnificats de Aguilera de Heredia han gozado de la misma transmisión. Así, apenas hay copias de los veinticuatro primeros magnificats, que son a cinco, seis y ocho voces. Los cánticos más copiados han sido, con diferencia, los

¹³⁹ Una interesante introducción a la composición de magnificats en el siglo XVI aparece en Crook, *Orlando di Lasso's imitation magnificats*, 3-14.

¹⁴⁰ El ciclo completo de dieciséis magnificats apareció en otro libro impreso (Lovaina, 1563; G4868); la edición completa se encuentra en el décimo volumen de las obras completas del compositor; véase Llorens Cisteró (ed), *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia*, MME 56.

¹⁴¹ Los magnificats de G4873 se copiaron dos veces en la Catedral de Puebla (la primera copia aparece en PueblaC 1, fols. 31v-92r y la segunda en PueblaC 16, fols. 1v-156r y PueblaC 17, fols. 157r-330v). Un ciclo con los tonos primero a octavo se copió en GuatC 2/B intercalados con los de Palestrina y Morales. Según Snow, las versiones de Guerrero presentan importantes variantes con respecto a la versión impresa, al igual que ocurre con sus himnos; véase Snow, "Music by Francisco Guerrero in Guatemala", *Nassarre*, 3/1 (1987), 170-78.

magnificats a cuatro voces seguidos de los cuatro últimos magnificats a ocho voces, que presentan polifonía tanto para los versos impares como para los pares. En total, casi una treintena de fuentes transmiten copias manuscritas de alguno de esos magnificats. Una de ellas, CuencaC 8, transmite las doce piezas, en tanto que otros quince manuscritos presentan los ocho magnificats a cuatro voces. Otro manuscrito, MurciaC 7, sólo presenta los magnificats a ocho. Un resumen de las transmisiones en fuentes manuscritas aparece en la siguiente tabla (Tabla 5.11).

Tabla 5.11: Manuscritos con concordancias de los últimos doce magnificats de la colección de Aguilera de Heredia (TepMV 6).

<i>Tono</i>	<i>Magnificat 4vv (Nos. 524 a 531)</i>								<i>Magnificat 8vv (Nos. 532 a 535)</i>			
	<i>1°</i>	<i>2°</i>	<i>3°</i>	<i>4°</i>	<i>5°</i>	<i>6°</i>	<i>7°</i>	<i>8°</i>	<i>1°</i>	<i>3°</i>	<i>6°</i>	<i>8°</i>
ÁvilaC 2	X	X	X	X	X	X	X	X				
BarbaC 1						X						
CádizC 3	X	X	X	X	X	X	X	X				
CarriSC s.s.			X			X	X	X				
CuencaC 8	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
GranC 4	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	
HuescaC 5						X						
LisboaS 10									X			
MálaC 12	X	X	X	X	X	X	X	X				
MurciaC 7									X	X	X	X
PalenC 3	X	X	X	X	X	X		X				
PalenC ML	X	X		X								
PalmasC A							X	X				
PamploC 3				X	X	X	X					
PlasC 2	X	X	X	X	X	X	X	X				
RoncesRC 1	X	X	X	X	X	X	X	X				
SegC 9	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
SegorC Leg			X									
SevBC 10	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
TarazC 13	X	X	X	X	X	X	X	X				
ValenC 7	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		
ValenC 11	X	X	X	X	X	X	X	X				
VallaC Legs	X	X	X	X	X	X	X	X	X			
VilaP 16												X
ZaraP c'	X	X	X	X	X	X	X	X				
ZaraP 6	X	X	X	X	X	X	X	X				

Al igual que ocurre con el ciclo de Guerrero, existe una copia manuscrita mexicana de un magnificat de Aguilera de Heredia a ocho voces en la colección mexicana de Chicago (No. 524). Del otro libro impreso de magnificats en uso en la Catedral de México, el de Duarte Lobo (TepMV 5), no se ha podido localizar ni una

sola copia manuscrita, ni en fuentes ibéricas no hispanoamericanas, un hecho tan sorprendente como la amplia diseminación de los ciclos de Guerrero y Aguilera de Heredia. El libro de Duarte Lobo incluía dos ciclos de magnificats, uno con polifonía para los versos impares y otro para los versos pares.

Al margen de estos ciclos impresos, se han conservado otros tres ciclos manuscritos de magnificats y parte de un cuarto. El primer ciclo cronológicamente hablando es de Hernando Franco, la colección de este tipo más temprana conservada en Hispanoamérica. Originalmente estuvo integrada por dieciséis magnificats, incluyendo versiones para los versos pares e impares en cada uno de los ocho tonos eclesiásticos; sin embargo, se han perdido los correspondientes al tercer tono por lo que sólo es posible estudiar catorce. Pese a ello, Franco es el compositor más prolífico de magnificats del período virreinal hispanoamericano¹⁴². La colección de cánticos de Franco se ha transmitido en una fuente única de la que no se ha podido localizar ni una sola concordancia; ello probablemente indique que estos magnificats fueron compuestos para la Catedral de México y que no se interpretaron en ninguna otra capilla. El manuscrito en cuestión es TepMV 1, una fuente póstuma copiada en 1611 a partir de un modelo hoy perdido, quizá alguna de las colecciones de magnificats citadas en el inventario de 1589 [9, 10, 53].

Franco siguió de cerca las convenciones del siglo XVI en la composición de magnificats establecidas por el ciclo de Morales que el polifonista extremeño sin duda conoció, ya que en el verso 9 ‘Suscepit Israel’ del primer magnificat de la colección (No. 400) citó un motivo que aparecía en el magnificat homónimo de Morales. De hecho, esta alusión musical puede interpretarse como una invocación del ciclo de Morales, conservado en varias copias hispanoamericanas, y modelo para todos los compositores de magnificats del siglo XVI, incluidos Lasso y Palestrina¹⁴³. Un examen

¹⁴² Esta cifra resulta, sin embargo, muy inferior a las 101 versiones que Lasso compuso sobre este texto. Palestrina, el segundo compositor más prolífico, compuso 35; véase Crook, *Orlando di Lasso's imitation magnificats*, 14-15 y 214-17.

¹⁴³ Sobre las implicaciones de la cita musical, véase Burkholder, “Allusion”, *NG*², 1:408-9; y “Modelling”, 16:860-62. El ciclo completo de Morales se ha conservado en GuatC 2/B; en PueblaC 2/A sólo se copiaron los ocho que presentan polifonía para los versos pares. Otros manuscritos hispanoamericanos que transmiten uno o varios cánticos son ChiN 4, GuatC Leg. s.s., BloomL 3 y BogC A.

detenido del ciclo revela, efectivamente, la presencia de varios rasgos comunes con la colección del polifonista hispalense¹⁴⁴.

La colección de Franco se integra, en realidad, por dos ciclos *octo tonorum*, uno con polifonía para los versos impares y otro para los pares¹⁴⁵. La interpretación de estos magnificats se realizaba en *alternatim*: los versos polifónicos los cantaba la capilla de música mientras que los monódicos corrían a cargo del coro de canto llano, los ministriles o el órgano, tal y como recogen las propias Actas Capitulares¹⁴⁶. Parece que la interpretación de todos los versos en polifonía responde a una práctica local exclusiva de la capilla papal que no es posible extrapolar a otras instituciones¹⁴⁷. El resto de características generales son las típicas de su época. La plantilla habitual es a cuatro voces, si bien la reduce a tres en los versos intermedios (verso 5 ‘Et misericordia eius’ en las versiones con versos polifónicos impares y verso 8 ‘Esurientes implevit bonis’ en las versiones pares). La reducción de la plantilla en los versos intermedios era una convención de los polifonistas renacentistas para crear una textura más variada. Según Reese, en el caso del verso octavo, la reducción presenta un gran simbolismo y se relaciona con el significado del texto¹⁴⁸. Otra de las prácticas frecuentes en los magnificats a partir de Morales, la de añadir una o dos voces que presentan el canto llano en canon en el último versículo polifónico, también aparece en los Franco (Nos. 401, 403, 406, 408, 410). Todos los versos están compuestos en compás binario salvo dos (los últimos versos polifónicos Nos. 409 y 411). Otras características del estilo de Franco en general y de estos magnificats en particular es el respeto hacia la fórmula

¹⁴⁴ El ciclo de Franco ha sido estudiado, desde el punto de vista analítico, por Eiseman, *A Critical Study of the Polyphonic Magnificats of Fernando Franco*.

¹⁴⁵ Siguiendo la costumbre, ninguno de sus magnificats comienza directamente con la palabra ‘magnificat’ en polifonía, sino con ‘Anima mea’.

¹⁴⁶ En un acuerdo capitular de 1595 se recuerda a los ministriles su obligación de tañer “el salmo, magnificat, verso, alleluia, ofrenda, comunicanda o lo que les ordenare con los instrumentos que les señalare en el facistol o fuera de él así en el de los cantores como en el suyo [...]”, ACCMM, AC-4, fols. 115r-v, 28-II-1595. Véase también Ruiz Jiménez, “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, en Griffiths y Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales*, 213-15; y Nelson, “Alternatim practice in 17th-century Spain: the integration of organ versets and plainchant in psalms and canticles”, *Early Music*, 22/2 (1994), 240-41.

¹⁴⁷ Los ciclos de magnificats de Morales y Festa copiados en fuentes vaticanas presentan polifonía de forma continuada para los doce versos; véase Llorens Cisteró, *Capellae Sixtinae Codices*, 37-38 y 45-46.

¹⁴⁸ Reese, “The Polyphonic Magnificat of the Renaissance as a Design in Tonal Centers”, *JAMS*, 13 (1960), 77.

melódica del tono, incorporada en el tejido polifónico, y la ausencia de terceras en numerosos acordes, lo que confiere a su polifonía cierto sabor arcaico.

El ciclo de magnificats de López Capillas se ha conservado en dos manuscritos, TepMV 2/B, fols. 1v-49r y MadBN 2428, fols. 175v-225r. El ciclo debió componerse entre abril de 1654, cuando López Capillas fue nombrado maestro de capilla de la Catedral, y julio de 1659, cuando presentó al Cabildo un libro con misas y su colección de cánticos. Al igual que ocurre con sus misas, López Capillas decidió componer su ciclo de magnificat en “stile antico”, y no en el nuevo estilo concertado que le era contemporáneo. Sin embargo, el polifonista novohispano no fue el único compositor de la segunda mitad del siglo XVII que compuso ciclos de magnificats en “stile antico”¹⁴⁹. El ciclo de López Capillas está integrado por ocho magnificats para los versos impares (Nos. 423 a 430). El hecho de que los tres magnificats conservados de Sumaya (Nos. 420 a 422) también presenten polifonía para los versos impares muestra un énfasis particular de la tradición de la Catedral en esos versos, frente a la tradición predominante de componer polifonía para los versos pares¹⁵⁰. El ciclo de magnificats de López Capillas muestra la paulatina disolución de algunas de las convenciones vistas en Franco. Aunque se respeta el *alternatim* y el uso de la imitación es todavía persistente, el tono salmódico ya no suele aparecer citado literalmente. Sus ocho magnificats son a cuatro voces y reducen la plantilla a tres invariablemente en el quinto verso, pero a diferencia de Franco, no aumentó el número de voces en la Doxología salvo en la versión del quinto tono (No. 427).

Como se ha mencionado, los libros de polifonía presentan tres magnificats de Manuel de Sumaya para los versos impares y a cuatro voces (Nos. 420 a 422). No se sabe si Sumaya compuso, como Franco y López Capillas, el ciclo completo de magnificats, pero es muy probable, teniendo en cuenta la tradición de componer ciclos completos y no obras sueltas; el hecho de que se hayan conservado los magnificats de los tonos primero, segundo y tercero, copiados en ese mismo orden sugiere una secuencia. Que Sumaya hubiese compuesto el ciclo completo de magnificats no sería

¹⁴⁹ Véase, por ejemplo, el ciclo de magnificats a cuatro voces compuesto por Juan García de Salazar (1639-1710) y conservado en las catedrales de Burgos y El Burgo de Osma; véase Capdepón, “García de Salazar, Juan”, *DMEH*, 5:444.

¹⁵⁰ Erb, “Aspects of form in Orlando di Lasso's Magnificat settings”, en Bergquist (ed.), *Orlando di Lasso Studies*, 2-3.

nada extraño, ya que otros compositores contemporáneos como Luis Serra en Zaragoza compusieron colecciones de este tipo en “stile antico” a principios del siglo XVIII¹⁵¹. En el caso de Sumaya, se tratarían de obras de juventud, compuestas bajo la supervisión de su maestro Antonio de Salazar, ya que aparecen en un códice copiado en 1717. En sus tres magnificats Sumaya trató el canto llano de una forma más libre que sus predecesores, si bien respetó la tradicional reducción de la plantilla a tres voces en el verso 5.

2.3.3. Misas

El total de misas o secciones de ellas conservadas en los libros de polifonía es de treinta y cinco –sin contabilizar segundas copias–, trece de ellas conservadas en libros manuscritos y el resto en tres libros impresos. Se trata, en todos los casos, de las secciones correspondientes al ordinario de la misa, no existiendo versiones polifónicas del ‘Deo gratias’, la respuesta al versículo de despedida ‘Ite missa est’, cantado en la conclusión de la misa¹⁵². Los volúmenes de Duarte Lobo (TepMV 7) y Torres (MéxC 14) están dedicados prácticamente a misas y son casi idénticos en cuanto a sus contenidos y organización. Ambas antologías incluyen el mismo número de misas, ocho, precedidas de las dos antífonas y seguidas de uno o dos motetes. En el caso del libro de Alonso Lobo (TepMV 4) las seis misas comparten protagonismo con siete motetes. De estos tres libros impresos se han realizado copias, totales o parciales, tanto en fuentes europeas como hispanoamericanas. Las seis misas del libro impreso de Alonso Lobo gozan de transmisiones manuscritas paralelas en España, Portugal y México. Sin embargo, las dos que alcanzaron mayor número de transmisiones, con seis copias en cada caso, son precisamente las que aparecen en manuscritos mexicanos (Misa ‘Petre ego pro te rogavi’ y Misa ‘O Rex Gloríae’, Nos. 476 y 476, ambas copiadas en MéxVal). Por contra, de la primera de las misas de la colección, la Misa ‘Beata dei genitrix’ (No. 471), sólo he podido localizar una concordancia en un manuscrito que contiene las seis misas de Alonso Lobo, ValenP 21.

¹⁵¹ El ciclo de Serra se conserva en un manuscrito de El Pilar de Zaragoza copiado en 1739. Para su estudio, véase Carreras, *La música sacra española en el siglo XVIII. El libro de Magnificat de Luis Serra*.

¹⁵² Sólo he localizado tres ‘Deo gratias’ en manuscritos guatemaltecos (BloomL 2, fols. 17v-18r; BloomL 8, fols. 34v-35r; BloomL 9, fols. 17v-18r). Para su transcripción, véase Borg, *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts*, 2:396, 582 y 657.

Curiosamente, el mayor número de copias derivadas del libro de misas de Duarte Lobo (TepMV 7) no se localiza en fuentes ibéricas, sino inglesas. El manuscrito LonBL 5046 contiene una copia en partitura de toda la colección, que data de mediados del siglo XVIII. Otros manuscritos londinenses contienen copias completas o parciales: Misa ‘De beata Virgine’ (No. 538; LonRC 942 y LonBL F.86), Misa Defunctorum (No. 545; LonRA 63, LonRC 941 y LonRC 1195), Misa ‘Cantate Domino’ (No. 544; LonRA 63) y Misa ‘Elizabeth Zachariae’ (No. 542; LonBL F.86 y LonRC 343); el ‘Benedictus’ de esta última misa también se ha transmitido en dos copias mexicanas (Nos. 215 y 292), siendo las únicas concordancias de esta misa en un manuscrito ibérico. La otra concordancia manuscrita del libro de Duarte Lobo en el Nuevo Mundo es la Misa ‘Sancta Maria’ (No. 107), que sólo presenta uno de los dos ‘Christe eleison’ que aparecen en el impreso. El libro de misas de Torres (MéxC 14) también fue objeto de copias íntegras, tanto en formato de libro (BarcBC 791, EscSL Leg. 25, GranC 7, LisboaC 7) como en papeles sueltos (MadPR Leg. 1576). Las misas más copiadas son: Misa ‘Nativitas est hodie’ y la Misa Defunctorum (Nos. 386 y 392), con siete concordancias en cada caso. Sin embargo, no he localizado copias de ellas en fuentes hispanoamericanas.

La transmisión de la Misa ‘Aeterna Christi munera’ de Palestrina (No. 106) ilustra los diferentes patrones de transmisión de una obra a lo largo del tiempo y, a la vez, las particularidades de las copias mexicanas. La obra apareció originalmente en el quinto libro de misas de Palestrina (Roma, 1590; P670) y de ella he contabilizado trece copias, ocho en el ámbito ibérico –cuatro peninsulares y cuatro hispanoamericanas–, otras cuatro en Italia y una en Alemania. ¿Cómo una misa de Palestrina es transmitida por el doble de fuentes hispanas que italianas? Para responder a esta pregunta, es necesario distinguir tres tradiciones distintas en la transmisión de esta misa: 1) tradición derivada del citado impreso romano; 2) tradición derivada del *Compendium Missarum* de Casiano López Navarro (Madrid, 1728-29); y 3) tradición derivada de las primeras ediciones modernas de las obras de Palestrina¹⁵³. Las cuatro copias peninsulares derivan de la segunda tradición, es decir, del volumen con obras de Palestrina copiado por López Navarro y enviado a distintas catedrales alrededor de 1730, lo que podría indicar una transmisión más temprana en México que en la propia Península Ibérica. Las copias

¹⁵³ Para una explicación pormenorizada de estas tres tradiciones, véase el Volumen II, No. 104.

americanas no responden a la misma tradición, ya que tres de ellas (MéxVal, PueblaC 13 y MéxC 5) derivan directamente del impreso palestriniano, como indican varias evidencias: se copiaron con anterioridad al volumen madrileño y comparten ciertas características, tanto notacionales (las tres, por ejemplo, repiten escrupulosamente los ennegrecimientos del movimiento ‘Et in spiritum’ que aparecen en el impreso) como de selección del repertorio (las tres omiten el último ‘Agnus Dei’ a cinco voces). Por tanto, parece que el último ‘Agnus’ de esta misa de Palestrina no se cantó en México. La copia de la Catedral de México carece también de otras tres secciones del Sanctus (‘Pleni sunt’, ‘Hosanna’ y ‘Benedictus’), una práctica que quizá pudiera relacionarse con la interpretación de un motete a cargo del organista en ese movimiento del ordinario de la misa¹⁵⁴.

Al igual que la Misa ‘Aeterna Christi munera’ de Palestrina, la misa de difuntos de Guerrero, copiada sin atribución en MéxC 2 (No. 27) se ha transmitido en un número inusualmente alto de copias, diecinueve. La mayor parte de las copias son españolas (nueve) o hispanoamericanas (seis), pero hay también copias en Portugal, Italia, Bélgica y Alemania, lo que indica la adaptación de esta pieza a distintos contextos y tradiciones litúrgicas. También en este caso cabe distinguir tres tradiciones en la transmisión de esta obra en función del libro impreso que ha servido de modelo¹⁵⁵. La copia de MéxC 2 deriva del primer libro de misas de Guerrero (G4870). Sin embargo, puesto que el manuscrito se copió *ca.* 1700, el copista sólo anotó seis de los trece números de la misa de Guerrero que seguían siendo válidos según la liturgia postridentina, al igual que ocurrió con la otra copia mexicana del siglo XVIII, ChiN 4.

La copia de la misa de réquiem de Guerrero en MéxC 2 presenta varias singularidades¹⁵⁶. El versículo ‘In memoria aeterna’ del gradual ‘Requiem aeternam’ se copió antes de la misa de difuntos propiamente dicha, como si fuese una obra autónoma (No. 25). También se copiaron por separado las dos partes del tracto ‘Sicut cervus’ (No. 29) y su versículo ‘Sicut anima mea’ (No. 28), que no aparecen intercalados en la misa (como es normal en otras colecciones de polifonía, incluido el impreso de 1566), sino al

¹⁵⁴ Snow, *The 1613 Print of Juan Esquivel de Barahona*, 24.

¹⁵⁵ Véase el Volumen II, No. 27.

¹⁵⁶ Con anterioridad a la misa de Guerrero, la misa de difuntos interpretada en la Catedral de México fue la de Morales, tal y como indica el inventario de 1589 [54].

final de ésta y copiados en orden inverso, anteponiendo la *secunda pars* a la *prima*. Estas dos últimas obras, junto con el responsorio ‘Dicit Dominus’ (No. 26), catalogado como ‘motete’ en la tabla al inicio del manuscrito y cantado durante el tiempo pascual en la liturgia pretridentina, fueron omitidos en el *Missale Romanum* de Pío V (1570). La copia mexicana de este ‘Dicit Dominus’ es, en sí misma, de gran interés, ya que se trata de una de las escasas transmisiones manuscritas localizadas de esta obra. A diferencia de la copia mexicana, las tres copias de la misa de difuntos de Guerrero localizadas en Puebla (PueblaC 3, PueblaC Legs. 11 y 34) derivan del segundo libro de misas de Guerrero (G4872), que incluía la versión reformada. Por tanto, vemos cómo las dos catedrales más importantes del virreinato tenían tradiciones litúrgicas y musicales distintas en cuanto a la misa de réquiem: la Catedral de Puebla se adaptó a la versión tridentina de difuntos, mientras que la de México, en contra de la prescripción papal, mantuvo la tradición de difuntos anterior a la reforma de Trento, sobre la cual realizó sus propias variantes¹⁵⁷.

Las ocho misas de López Capillas fueron compuestas entre *ca.* 1640 y *ca.* 1670, pero están escritas en “stile antico” y presentan algunas características típicas de las misas del siglo XVI, como el empleo de la técnica paródica o el uso de motivos imitativos al inicio de cada sección, apartándose por completo del “stile concertato” contemporáneo. La selección, en el tercer cuarto del siglo XVII, de un género como la misa y la composición de un número concreto, ocho, son también elementos de la tradición renacentista. La misa ocupó un lugar fundamental en la producción de los maestros renacentistas y cualquier compositor del siglo XVI que se preciase tenía que componer misas. Por otro lado, la composición de ocho misas presenta un carácter de ciclo unitario en la mentalidad de los compositores de la época. Así, el primer y el segundo libro de misas de Morales –citados ambos en el inventario de 1589 [6-7]– incluían ocho misas y ese mismo número aparece en los libros de misas tercero y quinto de Palestrina, en el tercer libro de misas de Cardoso y en el de Felipe de Magalhães (ambos editados en Lisboa, 1636; C1041 y M122) y en el libro de misas de Duarte Lobo (TepMV 7), que sin duda López Capillas conoció en la Catedral de México. Las fuentes

¹⁵⁷ Según Wagstaff, “Franciscan Mission Music in California, c. 1770-1830: Chant, Liturgical and Polyphonic Traditions”, *Journal of the Royal Music Association*, 126 (2001), 81, la tradición litúrgica de difuntos seguida en las misiones de California durante el siglo XVIII también incluía aspectos de la tradición pretridentina.

manuscritas muestran también tendencia a copiar ciclos de ocho misas, tal y como aparece en PueblaC 13, fols. 1v-121r. El libro de Torres, editado en 1701 (MéxC 14) también incluía curiosamente ocho misas.

Las ocho misas de López Capillas pertenecen al tipo de misa parodia en el que el modelo no sólo es citado de forma más o menos literal en algunos fragmentos, sino que es reelaborado desde el punto de vista rítmico, melódico y armónico, dando lugar a una obra completamente nueva¹⁵⁸. La tradición compositiva de misas parodia en la Catedral de México parece que fue establecida por Fabián Pérez Ximeno, primer compositor de quien se han conservado misas de este tipo¹⁵⁹. López Capillas aprendió la técnica paródica de Antonio Rodríguez de Mata en México y, especialmente, de Juan Gutiérrez de Padilla en Puebla; en este último lugar conoció también los motetes de Palestrina en una edición veneciana de 1601 (PueblaC Leg. 35), sobre dos de los cuales posteriormente compondría sus misas. La mejor descripción de la técnica apareció en un tratado bien conocido por López Capillas, el *Melopeo y maestro* (1613). Cerone aconsejaba utilizar el inicio y el final del modelo al comienzo y al final de los cinco movimientos de la misa. Asimismo, indicaba que los segundos motivos compuestos a partir del modelo debían emplearse en el resto de la misa, pero especialmente al inicio del Kyrie II y en el Agnus. Un trabajo posterior deberá estudiar en detalle estas técnicas de adaptación¹⁶⁰.

La selección de los modelos paródicos puede considerarse asimismo un síntoma del gusto musical local: tres de las misas utilizan obras del propio compositor (‘Pange lingua’, ‘Aufer a nobis’ y ‘Super Alleluia’), otras dos, motetes de Palestrina (‘Quam pulchri sunt’ y ‘Benedicta sit’), otras dos, fuentes profanas (‘Re Sol’ de Riscos y ‘Batalla’ de Jannequin), mientras que la restante usó las sílabas de la solmisación (Misa ‘Super Scalam Aretinam’). Todas estas misas comparten ciertas características: 1) el número predilecto de voces es de cuatro (cuatro de las ocho misas son a cuatro voces, dos a cinco y dos a seis); esta plantilla estándar suele ampliarse a seis voces en el Agnus

¹⁵⁸ Para una discusión del concepto “parodia”, véase Crook, *Orlando di Lasso's imitation magnificats*, 151-54.

¹⁵⁹ Se trata de misas policorales a ocho y once voces (PueblaC Legs. 23 y 24).

¹⁶⁰ Tilmouth y Sherr, “Parody (i)”, *NG²*, 19:145-47. Un trabajo muy útil en esta dirección es el de Rees, “Some observations on parody Masses by Magalhaes, Cardoso and Garro”, *Revista Portuguesa de Musicología*, 7-8 (1997-98), 7-25.

III y reducirse a tres en el Benedictus; 2) empleo de motivos subsidiarios derivados del modelo; 3) preferencia por las brillantes sonoridades mayores, ya que tan sólo la Misa ‘Re sol’ (No. 110) está en tonalidad menor; y 4) uso esporádico del descriptivismo musical, como ocurre en algunos pasajes de la Misa ‘Re sol’. Un aspecto un tanto sorprendente en un polifonista del tercer cuarto del siglo XVII es la presencia de inscripciones enigmáticas y acertijos musicales con implicaciones simbólicas. Cinco de las ocho misas de López Capillas presentan este tipo de inscripciones –especialmente en los Agnus–, siendo la Misa ‘Quam pulchri sunt’ la más elaborada y compleja en este sentido. Los enigmas musicales llamaron la atención de Cerone, quien dedicó una sección completa de su *Melopeo* a este tema (véase Tabla 5.12)¹⁶¹.

Tabla 5.12: Inscripciones enigmáticas en las misas de Francisco López Capillas.

<i>Misa</i>	<i>Movimiento</i>	<i>Inscripción (voz afectada)</i>
Quam pulchri sunt	Agnus II	Ego sum Alpha et omega (S1)
		Incipiat in novissimo loco (A1)
		Ad locum unde exerunt revertuntur (B1)
	Agnus III	Lignum etiam vitae in medio paradisi. Querite et invenientis (S)
		In me manet et ego in illo (A1)
		Pulsate et aperietur vobis (A2)
Benedicta sit Sancta Trinitas	Agnus III	Qui me invenerit inveniet vitam (T)
		Positus in medio quo me vertam necio (B)
Super Scalam Aretinam	Agnus III	Canon in subdiapente (A1 y B1)
Re Sol	Agnus III	Sub diapason, In unisono
Aufer a nobis	Agnus III	Canon tenor in diapason (T)
	Agnus III	Vado et venio (T)

De siete de las ocho misas se conservan dos copias con algunas variantes de interés. Una primera copia del ciclo completo de las ocho misas se encuentra cuidadosamente anotada en MadBN 2428, fols. 1v-174r. La segunda copia se encuentra dispersa en tres códices (MéxC 5, MéxC 6 y MéxC 7). No puede establecerse con claridad la relación estemática entre estas fuentes. Según Lester Brothers, MadBN contiene la copia inicial del ciclo con ciertos detalles estilísticos “modernos” que el compositor se vio obligado a corregir en la “conservadora” segunda versión, copiada en

¹⁶¹ Véase Arias, “Cerone and his enigmas”, *AnM*, 44 (1989), 85-114 y, del mismo autor, “Canonic usage in the masses of Sebastian de Vivanco”, *AnM*, 41 (1986), 125-45.

los tres manuscritos catedralicios¹⁶². Sin embargo, hay ciertas evidencias que sugieren que tanto MadBN como las otras tres fuentes derivan de un modelo común, probablemente el ‘libro de misas y magnificats’ que el López Capillas presentó al Cabildo en 1659 y que actualmente no se conserva¹⁶³. Las dos copias de una misma misa suelen emplear el mismo número de folios en su copia y transmiten las mismas secciones de la misa. Por otro lado, el inventario de 1712 menciona el libro de 1659 [10] y otros tres volúmenes de López Capillas dedicados a misas [3 y 12, probablemente MéxC 5 y MéxC 6] o a misas y motetes [5, MéxC 7], por lo que, aparentemente, no hubo más volúmenes de misas con este repertorio.

El repertorio de misas más temprano que se conserva es, como en tantos otros géneros, el de Hernando Franco. Suyas son las tres únicas misas feriales conservadas en los códices catedralicios (Nos. 191 a 193), aunque quizá también fuese de Franco la misa a cuatro sobre el canto llano ‘Petrus Apostolus’ [229] citada en el inventario de 1589. Sin embargo, se trata de una renta bastante exigua teniendo en cuenta que la misa fue, junto al magnificat, el texto más frecuentemente musicalizado desde mediados del siglo XV hasta principios del siglo XVII. Estas misas feriales se interpretaban en los tiempos de Adviento y Cuaresma, así como en las ferias o días de la semana –excepto sábado y domingo– que no hay fiestas importantes. Como corresponde a la austeridad del tiempo litúrgico, estas misas carecen de ‘Gloria’ y ‘Credo’ y exhiben un canto llano que no es de tradición romana y que tampoco coincide con el que empleó Pedro Bermúdez en su misa feria, la más cercana cronológicamente a la de Franco. Por tanto, de nuevo la Catedral de México se desmarcó de las tradiciones monódicas romanas, empleando entonaciones propias. Estas misas se caracterizan por su sencillez musical y se reducen prácticamente a una armonización del canto llano. La primera de estas misas, a cinco voces, presenta una doble versión polifónica del ‘Christe eleison’. La vigencia de estas misas está acreditada por la copia de dos de ellas en un códice de 1781 (Nos. 283 y 284). Este repertorio de misas feriales de la Catedral de México es

¹⁶² Brothers, L., “Renaissance, Post-Renaissance and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico”, en Crawford y Wagstaff (eds.), *Encomium musicae*, 78.

¹⁶³ ACCMM, AC-13, fols. 216r-v, 18-VII-1659 (APÉNDICE 1, D27).

particularmente interesante, ya que se trata una de las pocas catedrales hispanoamericanas que han conservado este repertorio¹⁶⁴.

2.3.4. *Motetes*

El repertorio de motetes contenido en los libros de polifonía es uno de los más amplios, con ciento veintiocho piezas, si bien en un 90 % se trata de un repertorio no local integrado en antologías impresas o copias manuscritas de ellas. Este escaso número de motetes de autores locales se debe a la pérdida de los manuscritos que contenían este repertorio. El inventario de 1589 recoge seis cuadernos con motetes de Hernando Franco [47-52], cuatro libretes con motetes de varios autores [326-329], varias antologías manuscritas con motetes y misas [11, 55], amén de otros motetes sueltos¹⁶⁵. Por otro inventario, el de 1712, sabemos que había un libro de motetes de Francisco López Capillas [6] y otros dos volúmenes con motetes de varios autores para Cuaresma y Semana Santa [8 y 9]¹⁶⁶. El inventario poblano de 1718 recoge otros cinco motetes de Fabián Pérez Ximeno [1416, 1421-24]. De este repertorio muy poco ha sobrevivido, pues sólo se han conservado seis motetes de López Capillas (Nos. 113, 114, 117, 121, 122, 126), dos motetes de difuntos de Franco (Nos. 257 y 258) y otro par de motetes anónimos (Nos. 198 y 308). Algunos de ellos están dedicados a tiempos litúrgicos específicos como Cuaresma ('Ecce nunc tempus', No. 117), Corpus Christi ('Ego enim accepi', No. 121), difuntos ('In horrore visionis nocturnae', No. 122) o el tiempo pascual ('Alleluia', No. 126) mientras que otros se dedican a festividades concretas ('Quicumque voluerit' para los Apóstoles, No. 114, 'Beatus es' para San Sebastián, No. 198, 'Laetetur omne saeculum' para María Magdalena, No. 366).

En los últimos treinta años diversos musicólogos han tratado de esclarecer la funcionalidad del motete en la liturgia, mostrando la existencia de prácticas locales muy diversas. En Roma, por ejemplo, los motetes se interpretaban en el ofertorio, la

¹⁶⁴ En una importante catedral como La Plata no hay rastro de misas feriales; véase Illari, *Polychoral culture*, 1:207.

¹⁶⁵ Los motetes anónimos citados son los siguientes: 'Sancti Dei omnes' [129-32], 'Plange Jerusalem' [195], 'Veni sponsa Christi' [223], 'Hic est corpus' [224], 'Ave Maria' [225] y 'Ad te levavi oculos meos' [254]. También se citan otros de Morales ('Tu es Petrus' [217]), Lupus ('Jesus' [221]) y Verdelot ('Si bona suscepimus' [249]).

¹⁶⁶ PueblaC Leg. 30 contiene cuatro motetes de Cuaresma y Semana Santa de López Capillas y Pérez Ximeno, probablemente pertenecientes en origen a la Catedral de México y llevados a Puebla por Francisco Vidales.

elevación, la comunión y después del ‘Ite missa est’ de la misa. En Venecia se cantaban en sustitución del ‘Deo gratias’ al final de las segundas vísperas mientras que en Milán sustituían a determinadas secciones del ordinario de la misa, una tradición relacionada con la liturgia ambrosiana¹⁶⁷. A partir del siglo XVII, el término ‘motete’ adquirió una gran imprecisión, siendo denominadas así piezas cuyos textos eran de salmos, lecciones, himnos o antífonas¹⁶⁸. Así ocurre en MéxC 7, cuyo índice cataloga como motetes dos responsorios (‘Tenebrae factae sunt’ y ‘Velum templum’) y dos antífonas (‘Christus factus est’ y ‘Cum iucunditate’). Estas denominaciones indican cómo el motete había dejado de ser un género para convertirse en un estilo compositivo.

La información disponible sobre la función de los motetes en México no es muy abundante, pero confirma algunos de los usos mencionados anteriormente. Hay alusiones a la interpretación de motetes en capillas laterales durante las procesiones ordinarias; los motetes también formaban parte del repertorio de los ministriles y, ocasionalmente, eran parte del repertorio exigido en los aniversarios¹⁶⁹. La copia de trece motetes en MéxC 12 junto con himnos, salmos y antífonas podría indicar su interpretación en los servicios de vísperas o completas, si bien no ha podido probarse documentalmente. Por tanto, parece que en México, al igual que en otros lugares, el motete fue un género muy flexible que se adaptó a distintos contextos y funciones: por un lado, el motete aparece como interpolación en los servicios litúrgicos, pero por otro podía actuar como pieza devocional en servicios paralitúrgicos.

Los motetes suelen aparecer en antologías que incluyen obras sólo de este género, normalmente ordenadas según el calendario litúrgico, con la excepción de los motetes de Semana Santa y los de difuntos, que suelen aparecer con el resto de obras afines. MéxC 9 y MéxC 13 son dos antologías dedicadas exclusivamente a motetes. La primera es una copia manuscrita casi completa del libro de motetes de Victoria (Roma,

¹⁶⁷ Véase Shepherd, “A Liturgico-Musical Reappraisal: Two Studies”, *Current Musicology*, 23 (1977), 69-78; Cummings, “Towards an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet”, *JAMS*, 34 (1981), 45; Blackburn, *Music for Treviso Cathedral*, 25-30; y Ward, “The *Motetti Missales* Repertory Reconsidered”, *JAMS*, 39/3 (1986), 491-523.

¹⁶⁸ Wolff, “Motet. III. Baroque. 1. General”, *NG²*, 17:215-16.

¹⁶⁹ En un acuerdo de 1611 se alude a la interpretación de motetes en los altares del Perdón, San Miguel, Santa Ana, San Bartolomé y San Sebastián; véase ACCMM, AC-5, fols. 245r-v, 30-VIII-1611. El aniversario fundado por el tesorero Alonso Altamirano y celebrado el 16 de agosto incluía “motetes o villancicos”; véase *Diario manual*, fol. 157r.

1585; 1585¹), con treinta y dos motetes de cuatro a ocho voces para el Común de Santos. El copista mostró una clara preferencia por las obras a un solo coro, ya que copió todo el impreso salvo las cuatro últimas obras, las únicas a ocho voces. La colección impresa de Victoria tuvo una amplísima circulación en la época y de ella se conserva un gran número de copias manuscritas, tanto en fuentes hispanas como italianas.

Una de las antologías impresas de motetes más completas publicada en España en el siglo XVII fue la de Sebastián de Vivanco (Salamanca, 1610; V2251), con un total de setenta y cuatro motetes para todo el año litúrgico¹⁷⁰. El ejemplar de México (MéxC 14) lleva como colofón el año 1614, si bien parece tratarse de una reedición de la de 1610, aunque hay que realizar un estudio comparativo detallado del texto transmitido por ambos impresos. Las copias manuscritas de los motetes de Vivanco se localizan fundamentalmente en cuatro fuentes: GuadM (2), SalaC 1, SalaC 3 y MéxC 12; resulta significativo que, tras las fuentes de Salamanca –ciudad donde Vivanco fue maestro de capilla–, el manuscrito que transmite más copias de estos motetes sea la fuente mexicana (Nos. 294 a 303). Las fuentes salmantinas son las más importantes, no sólo por el número de transmisiones de estos motetes (cuarenta y seis en SalaC 3 y treinta y siete en SalaC 1), sino por las variantes transmitidas. SalaC 1, un manuscrito copiado para la Catedral de Salamanca en tiempos de Vivanco, presenta versiones marcadamente diferentes para catorce de los motetes contenidos en el impreso¹⁷¹. Frente a estas copias, las diez concordancias mexicanas derivan claramente del impreso. Aunque se copiaron los motetes respetando el orden del libro impreso, el criterio de selección del copista mexicano no está demasiado claro, pues incluye tanto motetes para la Virgen como para los santos, apóstoles, ángeles y el Corpus Christi.

Como se ha señalado, lo más frecuente es que los motetes aparezcan en antologías dedicadas al género. La otra opción era que los motetes se copiasen en el

¹⁷⁰ El libro de motetes de Esquivel de Barahona (Salamanca, 1608; E826), también conocido en la Catedral de México, contenía setenta y un motetes.

¹⁷¹ Burgueño Rioja, *Sebastián de Vivanco: motetes*, 20. Agradezco a Montserrat Font el haberme permitido consultar este trabajo. Para otros ejemplos de divergencias entre fuentes manuscritas e impresas, véanse los estudios de Rive, “Victoria's *Lamentationes Geremiae*: A Comparison of Cappella Sistina Ms. 186 with the corresponding portions of *Officium Hebdomadae Sanctae* (Rome, 1585)”, *AnM*, 20 (1965), 179-208; y Wojcicka-Hruza, “A manuscript source for Magnificats by Victoria”, *Early Music*, 25/1 (1997), 83-98.

mismo libro que las misas, generalmente tras éstas, tal y como ocurre tanto en los libros manuscritos mencionados en los inventarios como en los libros impresos de Alonso Lobo (TepMV 4), Duarte Lobo (TepMV 7) y Torres (MéxC 14). Los dos últimos presentan uno y dos motetes respectivamente, probablemente destinados a interpretarse con alguna de las misas del libro. En el volumen de Alonso Lobo, en cambio, los motetes tienen un mayor protagonismo, con siete piezas. Del repertorio de motetes contenido en estos impresos se han conservado copias manuscritas. Los motetes ‘Pater peccavi’ y ‘Audivi vocem de caelo’ de Duarte Lobo (Nos. 546 y 547) aparecen en Toledo (ToleBC 23) y en un total de dieciséis copias inglesas localizadas en Londres y Cambridge, mientras que el ‘Versa est in luctum’ de Torres (No. 392) sólo se ha localizado en fuentes españolas. En el caso de Alonso Lobo sólo se han localizado copias de tres de sus siete motetes: ‘Credo quod Redemptor’ (No. 481), ‘Vivo ego’ (No. 482) y ‘O quam suavis est’ (No. 477); dos de las tres copias de este último motete se conservan en manuscritos mexicanos. Como vemos, las fuentes manuscritas de la Catedral de México permiten aumentar el catálogo de la transmisión de motetes de importantes polifonistas como Guerrero, Victoria, Lobo o Vivanco. Si bien esas copias no presentan versiones distintas de las obras transmitidas, las concordancias mexicanas son de gran interés en otro sentido, ya que revelan la recepción e interpretación continuada de esa música hasta el final del siglo XVIII.

2.4. El ciclo himnódico, un ejemplo de adaptación y pervivencia del repertorio

En el servicio de vísperas, una vez que se han escuchado los salmos con su correspondiente antífona, se interpreta un himno. El estudio de los himnos presenta un gran interés ya que permite ver, quizá con mayor claridad que en otros géneros, las particularidades litúrgicas de cada institución a través del número de fiestas, su grado de solemnidad y los textos empleados. El ciclo himnódico de la catedral mexicana se ha conservado completo en dos manuscritos (MéxC 4/A, fols. 17v-104r y MéxC 4/B, fols. 1v-20r) y una selección del mismo aparece en otras dos fuentes tardías (MéxC 8, fols. 52v-65r y MéxC 12, fols. 6v-24r). Otros himnos sueltos aparecen en distintos libros (MéxC 2, MéxC 7, MéxC 10/A y TepMV 2/A). Estos manuscritos han conservado el ciclo himnódico tal y como se interpretaba desde la segunda mitad del siglo XVII y su

estudio ofrece la oportunidad de analizar las complejas relaciones entre el repertorio musical, su cambio como respuesta a las reformas litúrgicas, su adaptación a una nueva institución y su pervivencia a lo largo del tiempo.

Muy poco conocemos de la tradición himnódica seguida en México en el siglo XVI, debido a la pérdida de la mayor parte del repertorio de esa centuria. El inventario de 1589 menciona tres manuscritos de polifonía con himnos [9, 46 y 230] que debieron contener los primeros ciclos polifónicos de himnos cantados en la Catedral de México, así como varios himnos sueltos que serían muy importantes para conocer los orígenes del género en Hispanoamérica¹⁷². En la primera reunión capitular de la Catedral en marzo de 1536 los canónigos ordenaron que se pidiese a la Catedral de Sevilla “unas entonaciones de los himnos de todo el año y de los tonos de los salmos” y años más tarde se compraron seis misales sevillanos¹⁷³. Por tanto, puede afirmarse con cierta seguridad que durante las primeras décadas en la Catedral de México se siguió el breviario y el misal de la archidiócesis hispalense¹⁷⁴. La vigencia de los libros litúrgicos sevillanos en México fue prorrogada en 1565 por el Segundo Concilio Provincial Mexicano y no fue hasta 1585 cuando el Tercer Concilio Provincial Mexicano decretó el seguimiento de las directrices marcadas por el Concilio de Trento y la adopción de los nuevos libros reformados, el breviario (1568) y el misal (1570) de Pío V¹⁷⁵.

El breviario tridentino fue reformado posteriormente por otros pontífices. Las reformas más importantes corrieron a cargo de Clemente VIII (Papa entre 1592 y 1605) y Urbano VIII (1623-1644), cuya edición del breviario en 1632 se mantuvo hasta el siglo XX sin modificaciones importantes, siendo tan sólo objeto de algunos añadidos. Las sucesivas reformas del breviario han tenido una incidencia directa en la música ya

¹⁷² En el inventario se cita el himno mariano ‘Ave Maris Stella’ a cuatro voces [138, 231] y los himnos de Navidad y los Santos Inocentes [178], en ambos casos sin consignar título, por lo que no sabemos si se trataba de versiones anteriores o posteriores al breviario tridentino (1568). En el caso del himno de Navidad, podría tratarse del ‘Chiste Redemptor omnium... Ex patre’ o de su equivalente en el breviario sevillano, empleado en México hasta 1585 (‘Veni redemptor gentium’). Para los Santos Inocentes, el breviario romano impuso el ‘Salvete flores martyrurum’.

¹⁷³ ACCMM, AC-1, fol. 3r, 1-III-1536; y fol. 66v, 13-I-1545.

¹⁷⁴ Sobre el ciclo pretridentino de himnos de la Catedral de Sevilla, véase Ruiz Jiménez, “*Infunde amorem cordibus: an early 16th-century polyphonic hymn cycle from Seville*”, *Early Music*, 33/4 (2005), 619-38.

¹⁷⁵ Sobre este asunto, véanse las secciones 1.1 y 1.2 del Capítulo I. Estos dos importantes libros son ahora mucho más accesibles gracias a su edición facsimilar; véase Sodi y Triacca (eds.), *Monumenta liturgica Concilii Tridentini* 2 y 3.

que han cambiado las fiestas de primera categoría que requerían himnos y también los textos de los himnos que se señalaban a cada fiesta¹⁷⁶. Por consiguiente, los compositores se vieron obligados a crear un repertorio ajustado a los requerimientos del nuevo breviario. Daniel Zager y Robert Snow han estudiado cómo el breviario de Pío V obligó a Orlando Lasso y Francisco Guerrero respectivamente a rehacer los ciclos himnódicos pretridentinos en las décadas de 1570 y 1580 para adaptarlos a la nueva situación litúrgica¹⁷⁷. A continuación describiré cómo compositores y copistas respondieron a las reformas del breviario en el siglo XVII en México.

El ciclo himnódico de la Catedral de México se conserva en MéxC 4/A-B. Esta fuente, resultado de la encuadernación conjunta de dos libros copiados en épocas distintas, contiene un total de sesenta obras, de las que cuarenta y cinco son himnos, algunos en dobles copias. La primera sección del manuscrito –México 4/A– muestra signos evidentes de un uso continuado durante un gran período de tiempo y contiene treinta y un himnos, de los que sólo dos identifican al compositor, José de Agurto Loaysa, maestro de capilla de la Catedral de México entre 1683 y 1688. Entre los restantes himnos anónimos he podido identificar diecinueve de Francisco Guerrero y uno de Cristóbal de Morales, más tres obras de atribución conflictiva al mismo Agurto Loaysa, Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya; las seis obras restantes permanecen anónimas. Por su parte, MéxC 4/B contiene un total de nueve himnos atribuidos a Salazar y Sumaya; el hecho de que estemos ante un copista contemporáneo de los propios compositores –Rodríguez de Guzmán– hace que las atribuciones de MéxC 4/B sean bastante fiables. Los himnos aparecen ordenados en ambos manuscritos según el calendario litúrgico. La siguiente tabla presenta los *hymni per totum annum* de la Catedral de México. En la primera columna se consigna la festividad para la que fue escrita el himno, y en las siguientes el incipit textual, su autoría y detalles sobre su aparición en los manuscritos (véase Tabla 5.13).

¹⁷⁶ Para una historia de las novedades introducidas por cada breviario, véase Bäumer, *Histoire du Bréviaire*, 2:251-30; Baudot, *The Breviary. Its History and Contents*, 131-95; y Batiffol, *History of the Roman Breviary*, 191-235.

¹⁷⁷ Zager, “Post-Tridentine liturgical change and functional music: Lasso's cycle of polyphonic Latin hymns”, en Bergquist (ed.), *Orlando di Lasso Studies*, 41-63; Snow, “Music by Francisco Guerrero in Guatemala”, 153-202; y, de este último autor, “Liturgical reform and musical revisions: reworking of their Vespers Hymns by Guerrero, Navarro and Durán de la Cueva”, *Livro de Homenagem*, 465-99. Las diferencias entre los dos ciclos de Navarro han sido estudiadas por Thomas, *The music of Juan Navarro based on Pre-Existent Musical Materials*, 228-300.

Tabla 5.13: El ciclo himnódico de la Catedral de México.

<i>Festividad</i>	<i>Título</i>	<i>Autor</i>	<i>MéxC 4/A-B</i>	<i>MéxC 8</i>	<i>MéxC 12</i>
	Te Deum ¹⁷⁸	[Morales]	48		
Adviento	Creator alme siderum	[Guerrero]	46, 52		
Natividad	Jesu redemptor omnium	[Guerrero]	53		
Epifanía	Crudelis Herodes	[Guerrero]	54		
San José	Te Joseph celebrent	Agurto Loaysa	55		277
Ascensión del Señor	Salutis humanae Santor	[Guerrero]	56		
Santísima Trinidad	Iam sol recedit	[Guerrero]	57	157	
Santa Cruz	Vexilla Regis prodeunt	[Salazar?]	58		272
Natividad San Juan Bautista	Ut queant laxis	[Guerrero]	59		
San Pedro y San Pablo	Decora lux aeternitatis	[Guerrero]	60		
María Magdalena	Pater superni luminis	Anónimo	61		278
Santiago Apóstol	Defensor alma Hispaniae	Anónimo	62		
Transfiguración del Señor	Quicumque Christum	[Guerrero]	63		273
Aparición de San Miguel Arcángel	Te splendor et virtus	[Guerrero]	64		274
Ángel custodio	Custodes hominum	[Agurto Loaysa?]	65		275
Santa Teresa	Regis superni luminis	Anónimo	66		276
Dedicación de una iglesia	Caelestis Urbs Jerusalem	[Guerrero]	67		
Todos los Santos	Placare Christi servulis	[Guerrero]	68		
Común de los Apóstoles Tiempo Pasc.	Tristes erant apostoli	[Guerrero]	69		
Común de los Apóstoles fuera del Tiempo Pasc.	Exsultet orbis gaudiis	[Guerrero]	70	145	
Común de un Mártir	Deus tuorum militum	[Guerrero]	71	146	
Común de varios Mártires	Sanctorum meritis	[Guerrero]	72	147	
Común de confesores	Iste confessor	[Guerrero]	73	148	
Común de Vírgenes	Jesu corona Virginum	[Guerrero]	74	149	
Común de Santas Mujeres	Fortem virili pectore	Anónimo	75	150	
Virgen	Stabat Mater	Anónimo	76		
Pentecostés	Veni creator spiritus	Anónimo	77		
Virgen	Quem terra pontus	Sumaya	79	151	
Santísima Trinidad	Summae parens clementiae	Agurto Loaysa	82	154	
Virgen	Ave Maris Stella	[Guerrero]	85	155	
Santísimo Nombre de Jesús	Jesu dulcis memoria	[Salazar?]/Sumaya	86, 87		280
Conversión de San Pablo	Egregie Doctor Paule	Salazar/Sumaya	88, 89		293

¹⁷⁸ El ‘Te Deum’ es cantado en el oficio al final de maitines siempre que se ha dicho el ‘Gloria’ de la misa. Sin embargo, este himno tiene un uso muy extendido fuera de la liturgia ordinaria, como himno de acción de gracias en ocasiones de gran solemnidad.

Arcángel San Gabriel	Christe Sanctorum decus	Salazar/Sumaya	90, 91	
Santa Cruz	Vexilla regis	Salazar	92, 93	
Sangre de Jesucristo	Maximus Redemptor	Sumaya	94	281
Las Cadenas de San Pedro	Miris modis	Salazar/Sumaya	95, 96	282
San José	Te Joseph celebrent	Sumaya	97	
Corpus Christi	Sacris solemnibus	Sumaya	99	
San Pedro	Aeterna Christi munera	Sumaya	101	

Tal y como muestra la Tabla 5.13, no todas las fiestas de vísperas de primer rango tenían himno polifónico, aunque sí la mayoría. El ordenamiento de la sección MéxC 4/A es, con algunas variantes, el típico de las colecciones de himnos tal y como ha sido descrito por Ward¹⁷⁹: primero se copiaron los himnos del ciclo temporal, desde el Domingo de Adviento hasta el Domingo después de Pentecostés, y después el Ciclo Santoral, con el propio de los Santos, siguiendo el orden de las fechas de las fiestas, y el Común de los Santos, respetando la jerarquía con que aparecen en los breviarios –apóstoles, un mártir, varios mártires, confesores y vírgenes–. Sin embargo, el manuscrito mexicano se aparta de la ordenación prototípica, ya que en el primer bloque –ciclo temporal–, se han insertado varios himnos de Santos (San José, Natividad de San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, María Magdalena y Santiago Apóstol). Como contrapartida, un himno del ciclo temporal (Pentecostés) aparece al final del Común de Santos y el himno de dedicación de una iglesia, tradicionalmente el último ítem de las colecciones himnódicas, aparece separando el Propio y el Común de los Santos. Por su parte, la sección MéxC 4/B del manuscrito presenta siete himnos de santos ordenados según el calendario e, intercalados, dos himnos del ciclo temporal (‘Sacris solemnibus’ y ‘Vexilla Regis’). Salvo en el caso de San José, ninguna de las festividades con himnos de la sección B aparecían en la sección A. Como detalle singular, ambas secciones presentan algunos invitorios (Nos. 78, 80, 83, 84, 98 y 100). Finalmente, MéxC 8 y MéxC 12 presentan una selección del ciclo himnódico, el primero más centrado en el Común de Santos y el segundo en el ciclo temporal y el Propio de los Santos. Siguiendo

¹⁷⁹ Véase Ward, “The Polyphonic Office Hymn and the Liturgy of Fifteenth Century Italy”, *Musica Disciplina*, 26 (1972), 169-70.

una tendencia constatable desde mediados del siglo XVII, ambos reducen el número de estrofas polifónicas a una¹⁸⁰.

Quizá el rasgo más sobresaliente de MéxC 4/A-B sea el elevado número de concordancias con los himnos de Francisco Guerrero publicados en su *Liber Vesperarum* de 1584 (TepMV 3), un libro recibido en la Catedral de México al año siguiente de su publicación¹⁸¹. Las copias de MéxC 4/A-B, al igual que las de MéxC 8 y MéxC 12, no presentan atribución; la carencia de autorías es un elemento característico de estas fuentes tardías, no sólo en México, sino también en otros lugares¹⁸². Esta falta de atribuciones, unida a la presencia de Agurto Loaysa como compositor de dos himnos en ese mismo manuscrito, llevó erróneamente a Thomas Stanford a considerar que el resto de los himnos anónimos también eran de su autoría. Por su parte, Juan Manuel Lara Cárdenas atribuyó dos de estos himnos de Guerrero a Hernando Franco (Nos. 56 y 59)¹⁸³. La siguiente Tabla presenta los himnos de Guerrero localizados en MéxC 4/A y su contrapartida impresa en el *Liber Vesperarum*, libro que ha permitido la identificación del repertorio anónimo (véase Tabla 5.14).

¹⁸⁰ Snow, *The 1613 Print of Juan Esquivel de Barahona*, 19.

¹⁸¹ Véase Marín López, J., “«Por ser como es tan excelente música»”, 216-18. Los himnos de Guerrero contenidos en el *Liber Vesperarum* han sido editados por Llorens Cisteró (ed.), *Francisco Guerrero. Opera Omnia. Volumen XII. Los himnos de Vísperas*, MMM 56.

¹⁸² Véase Castagna, “O 'Estilo Antigo' no Brasil, nos Séculos XVIII e XIX”, en Vieira Nery (ed.), *A Música no Brasil Colonial*, 173.

¹⁸³ Véase Stanford, *La música de México. III. Antología. 1. Período virreinal*, 42; y Lara Cárdenas (ed.), *Hernando Franco. Obras*, TTPM 9, 1:XXIV.

Tabla 5.14: Himnos de Francisco Guerrero en MéxC 4/A-B y su contrapartida impresa en el *Liber Vesperarum*.

<i>Festividad</i>	<i>México 4/A</i>			<i>Liber Vesperarum, 1584 (TepMV 3)</i>		
	<i>Íncipit textual</i>	<i>Estrofas polifonía</i>	<i>No.</i>	<i>Íncipit textual</i>	<i>Estrofas polifonía</i>	<i>No.</i>
Adviento	Creator alme siderum	1, 4	52	Conditor alme siderum	2, 4, 6	432
Navidad	Jesu Redemptor omnium	1, 6	53	Christe Redemptor omnium... Ex Patre	2, 4, 6	433
Epifanía	Crudelis Herodes	1, 4	53	Hostis Herodes	2, 6	434
Ascensión del Señor	Salutis humanae Sator	1, 2	56	Jesu nostra redemptio	2, 4	437
Trinidad	Jam sol recedit	1	57	O lux beata Trinitas	2	439
San Juan Bautista	Ut queant laxis	1, 4	59	Ut queant laxis	2, 4	441
San Pedro y San Pablo Apóstoles	Decora lux	1, 2	60	Aurea luce	1, 3	442
Transfiguración	Quicumque Christum	1, 4	63	Quicumque Christum	2, 4	444
San Miguel	Te splendor et virtus	1, 5	64	Tibi Christe splendor	2, 4	445
Todos los Santos	Placare Christe servulis	1, 6	68	Christe Redemptor omnium... conserva	2, 4, 6	446
Virgen	Ave Maris Stella	1, 6	85	Ave Maris Stella	2, 4, 6	447
Apóstoles fuera de Pascua	Exsultet orbis gaudiis	1, 6	70	Exsultet caelum laudibus	2, 4, 6	448
Apóstoles en Pascua	Tristes erant Apostoli	1, 4	69	Tristes erant Apostoli	2, 4	449
Un Mártir	Deus tuorum militum	1, 4	71	Deus tuorum militum	2, 4	450
Varios Mártires	Sactorum meritis	1, 4	72	Sanctorum meritis	2, 4	451
Confesores	Iste confessor	1, 4	73	Iste confessor	2, 4	452
Virgenes	Jesu corona virginum	1, 4	74	Jesu corona Virginum	2, 4	453
Consagración de la Iglesia	Caelestis urbs Jerusalem	1, 5	67	Urbs beata Jerusalem	2, 5	454

Los cambios textuales de los himnos dedicados a una misma festividad se deben a que la versión impresa del ciclo presenta los textos del breviario tridentino de Pío V (1568) mientras que la copia manuscrita sigue los del breviario reformado de Urbano VIII (1632)¹⁸⁴. En un intento por perfeccionar el latín de los himnos, Urbano VIII,

¹⁸⁴ He consultado diversos repertorios bibliográficos de impresos mexicanos del siglo XVII, pero ninguno recoge una edición del breviario romano, por lo que probablemente se empleasen en México las ediciones de Roma o de Amberes. Para las diferentes ediciones de ambos breviarios romanos, véase Bohatta, *Bibliographie der Breviere*, 31-86. Para una edición de los textos himnódicos de ambos breviarios, véase *Hymni de Tempore et de Sanctis in textu antiquo et novo*.

llamado “último papa humanista”, revisó y modificó los textos de gran parte de ellos¹⁸⁵. Ello significó que los textos incluidos en el *Liber Vesperarum* de Guerrero, que se habían empleado en México desde finales del siglo XVI, ya no servían. Con la publicación del *Breviarium Romanum* de Urbano VIII se hizo necesario suministrar música para una serie de nuevos textos y festividades que antes no habían recibido un tratamiento polifónico. Frente a lo realizado contemporáneamente en algunos centros eclesiásticos de la Península Ibérica, como las catedrales de Zamora y Málaga, donde los maestros locales compusieron nuevamente el ciclo completo de himnos¹⁸⁶, en la Catedral de México no se compuso *in toto* el ciclo, sino que, mediante la técnica del contrafactum, se reaprovecharon dieciocho himnos que Guerrero publicó en su libro de vísperas y se actualizaron textualmente conforme a los requerimientos del nuevo breviario de Urbano VIII. El propio Cabildo fomentó este reaprovechamiento y en un acuerdo capitular de 1646 ordenó expresamente al copista Antonio Rubio que hiciera un libro nuevo con los himnos corregidos “aprovechando del viejo los que fueren posibles”¹⁸⁷.

Así, el himno para la festividad de la Natividad de Jesucristo, que en el breviario de Pío V aparece con el texto ‘Christe Redemptor omnium... Ex Patre’ es reemplazado por el que figura en el breviario de Urbano VIII, ‘Jesu Redemptor omnium’. Además de cambiar el texto, también se cambiaron las estrofas puestas en polifonía. En el ciclo impreso se muestra una preferencia por la musicalización polifónica de dos o tres estrofas, casi siempre las estrofas pares, mientras que en el ciclo manuscrito aparecen una o dos estrofas, casi siempre una par y otra impar¹⁸⁸. De las siete estrofas de que consta el citado himno, la versión impresa de 1584 dispone polifonía para las estrofas 2,

¹⁸⁵ No conozco ningún estudio sobre la revisión del himnario por parte de Urbano VIII. Una introducción a esta problemática y su relación con la música aparece en Lenti, “Urban VIII and the revision of the Latin hymnal”, *Sacred Music*, 120/3 (1993), 30-33. Sobre la formación humanística de esta Papa, véase Hammond, *Music & Spectacle in Baroque Rome*, 17-25.

¹⁸⁶ Los ciclos de Zamora y Málaga fueron compuestos respectivamente por Juan García de Salazar y Estêvão de Brito. Para su transcripción, véase López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, 9:327-599; y Querol Gavaldá (ed.), *Estêvão de Brito. Vol. 1. Motectorum liber primus, officium defunctorum, psalmi hymnique per annum*, 109-38.

¹⁸⁷ AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 184, Expediente 9, 12-I-1646 (APÉNDICE 1, D21).

¹⁸⁸ Clemente VIII recomendó la interpretación de la primera y la última estrofa de cada himno en polifonía.

4, y 6 mientras que en el manuscrito se copió la música de Guerrero de las estrofas 2 y 6 y le aplicó el texto de las estrofas 1 y 6 del breviario reformado. La Tabla 5.15 presenta el texto completo del himno de esta festividad en los dos breviarios mencionados y muestra en letra cursiva las estrofas del himno puestas en polifonía en cada caso.

Tabla 5.15: Texto del himno a la Natividad de Jesucristo en los breviarios de Pío V y Urbano VIII y estrofas en polifonía (*Hymni de Tempore et de Sanctis*, 30-31).

<i>Pío V (1568)</i>	<i>Urbano VIII (1632)</i>
1. Christe Redemptor omnium Ex Patre Patris unice, Solus ante principium Natus ineffabiliter.	1. <i>Jesu Redemptor omnium, quem lucis ante originem, Parem paternae gloriae, Pater supremus edidit.</i>
2. <i>Tu lumen, tu splendor Patris Tu spes perennis omnium: Intende quas fundunt preces Tui per orbem famuli.</i>	2. Tu lumen et splendor Patris, Tu spes perennis omnium: Intende quas fundunt preces, Tui per orbem servuli.
3. Memento salutis Auctor Quod nostri quondam corporis Ex ilibata Virgine Nascendo, formam sumpseris	3. Memento, rerum, conditor, Nostri quod olim corporis Sacrata ab alvo Virginis Nascendo, formam sumpseris
4. <i>Sic praesens testatur dies currens per anni circulum, Quod solus a sede Patris Mandi salus adveneris</i>	4. Testatur hoc praesens dies, Currens per anni circulum, Quod solus e sinu Patris Mundi salus adveneris.
5. Hunc coelum, terra, hunc mare, Hunc omne quod in eis est, Auctorem adventus tui Laudans exultat cantico	5. Hunc astra, tellus, aequora, Hunc omne quod caelo subest Salutis auctorem novae Novo salutatur cantico.
6. <i>Nos quoque, qui sancto tuo Redempti sanguine sumus, Ob diem natalis tui, Hymnum novum concinimus.</i>	6. <i>Et nos, beata quos sacri Rigavit unda sanguinis, Natalis ob diem tui, Hymni tributum solvimus.</i>
7. Gloria tibi Domine, Qui natus es de Virgine Cum Patre et Sancto Spiritu In sempiterna saecula. Amen	7. Jesu, tibi sit gloria, Qui natus es de Virgine, Cum, Patre et almo Spiritu In sempiterna saecula. Amen

A pesar de re-textualizar la música de Guerrero, el ciclo himnódico no quedó completo por diferentes motivos. En primer lugar, había una serie de festividades que aparecían en el breviario de Pío V, pero que no habían recibido un tratamiento musical en el libro impreso de Guerrero. Así ocurre con el himno a Santiago Apóstol ‘Defensor alme Hispaniae’ (No. 62) que aparecía en el apéndice “Proprium sanctorum hispanorum” del breviario romano. En segundo lugar, Clemente VIII y Paulo V introdujeron en los libros litúrgicos de principios del siglo XVII una serie de nuevas

festividades con himno propio que, lógicamente, no habían recibido tratamiento musical de Guerrero por haberse incorporado al breviario con posterioridad a su muerte. El breviario de Clemente VIII (1602) introdujo los textos para las festividades de María Magdalena ('Pater superni luminus', No. 61) y el Común de las Santas Mujeres ('Fortem virili pectore', No. 75) mientras que Paulo V, por medio de un decreto de 1608, introdujo la festividad del Ángel Custodio con su correspondiente texto ('Custodes hominum', No. 65)¹⁸⁹.

La reforma más drástica de los textos de los himnos tuvo lugar con Urbano VIII. El ciclo himnódico de la catedral mexicana presenta varios himnos cuyos textos fueron introducidos en la liturgia por el Papa Barberini: San José ('Te Joseph celebrent', No. 55), Santa Teresa ('Regis superni luminis', No. 66), Virgen María ('Stabat Mater', No. 76) y Santísima Trinidad ('Summae parens clementiae', No. 82)¹⁹⁰. Para estos casos, no hubo más remedio que componer nueva música. Lo más probable es que fuesen los compositores locales los encargados de componer estas nuevas versiones. Ello explicaría, al menos parcialmente, su ausencia en fuentes paralelas. La atribución de dos de estos nuevos himnos (Nos. 55 y 82) a Agurto Loaysa debe tenerse en cuenta. Este músico sirvió en la Catedral desde 1640 y fue maestro de capilla en la década de 1680; además, en una referencia documental contemporánea a este compositor (1674) el Cabildo solicitó al copista la confección de libros de canto que incluyesen los nuevos santos y festividades de Urbano VIII¹⁹¹. Otro candidato que encaja en esta cronología es Francisco López Capillas, de quien se conserva un himno para las vísperas del Corpus Christi 'Pange lingua' (No. 120). Quizá uno de estos dos compositores fue el responsable de las nuevas versiones musicales para tres festividades que ya habían sido tratadas por Guerrero en su libro de vísperas, pero que, por circunstancias desconocidas,

¹⁸⁹ Cinco años después de la publicación del decreto la festividad del Ángel Custodio estaba implantada en la Catedral de México; en septiembre de ese año se compraron veinticuatro cuadernillos con su oficio, y en diciembre se realizó un pago al librero de la Catedral Diego de Mendoza por encuadernar un libro de canto llano con el oficio propio de esa festividad; véase ACCMM, AC-5, fols. 294r y 308r, 7-IX y 20-XII-1612, respectivamente.

¹⁹⁰ Para la historia de estos himnos, véase Britt, *The Hymns of the Breviary and missal*, 72, 243-45 y 305-7.

¹⁹¹ ACCMM, AC-19, fol. 70r, 13-II-1674: "Propuso el señor Quevedo se hiciesen libros de canto para los santos nuevos que en virtud de la bula de su santidad Urbano VIII está dispuesto se haga. Habiéndolo entendido se determinó por todos que los señores jueces hacedores libren el gasto necesario para que se hagan los libros como los que están en el coro".

no se reaprovecharon: los himnos de la Santa Cruz ('Vexilla Regis', No. 435)¹⁹², Pentecostés ('Veni Creator Spiritus', No. 438) y María Magdalena ('Lauda mater ecclesiae', No. 443) fueron reemplazados por versiones musicalmente distintas con los textos reformados del nuevo breviario (Nos. 58, 77 y 61 respectivamente)¹⁹³. Aunque la atribución de los himnos anónimos a Agurto Loaysa resulta verosímil, debe tomarse con cautela ya que no he encontrado otra prueba contundente en esa dirección, y las atribuciones de esas dos piezas al citado compositor han sido realizadas por una mano distinta a la del copista musical. Tampoco hay que descartar que se trate de *contrafacta* de otros autores españoles, por el momento no localizados.

El ciclo himnódico de la Catedral de México quedó definitivamente completado a principios del siglo XVIII con las composiciones de Salazar y Sumaya, copiadas en un libro independiente –MéxC 4/B– que luego se encuadernó al cuerpo principal del manuscrito –MéxC 4/A–¹⁹⁴. La aportación de estos autores al ciclo himnódico puede resumirse en cuatro aspectos: 1) musicalización de himnos para dos festividades que ya existían desde el siglo XVI y de las que se disponía el himno de vísperas pero no el de maitines, para Corpus Christi ('Sacris solemnibus', No. 99) y para el Común de los Apóstoles ('Aeterna Christi munera', No. 101, específicamente asignado a la festividad de la Cátedra de San Pedro en Roma)¹⁹⁵; 2) musicalización de tres textos de himnos que aparecieron en el breviario de Urbano VIII, pero que no habían sido puestos en música por pseudo-Agurto Loaysa, para la Conversión de San Pablo ('Egredie Doctor Paule',

¹⁹² De este himno ya existía otra versión musical anónima en MéxC 2 con el texto reformado de Urbano VIII (No. 33).

¹⁹³ Guerrero dispuso polifonía para las estrofas 2, 4 y 6 del himno de Pentecostés, mientras que el anónimo mexicano lo hizo para las estrofas 1 y 6. Con respecto al himno a María Magdalena, Guerrero puso polifonía para las estrofas 2, 4 y 7, y el anónimo mexicano para las estrofas 1 y 3.

¹⁹⁴ El citado inventario de 1712 menciona tres volúmenes con himnos, todos ellos atribuidos a Guerrero. Uno de ellos, el más viejo de todos y "muy maltratado" [22], podría identificarse con *Liber Vesperarum* de Guerrero. El segundo volumen, con "vísperas e himnos de todo el año su autor Francisco Guerrero" [13] podría identificarse con MéxC 4/A, mientras que el tercer volumen, más pequeño y de menos fojas, podría ser una copia del ciclo himnódico anterior a MéxC 4/A, realizada en el propio siglo XVII y hoy perdida. El repertorio de himnos se completaba en ese inventario con cuatro libretes de a medio folio usados en las procesiones [25-28].

¹⁹⁵ Para ambas festividades ya se disponía de los correspondientes himnos de vísperas: 'Pange lingua' (No. 440) y 'Exsultem caelum laudibus' (No. 448).

No. 88), Arcángel San Gabriel ('Christe Sanctorum Decus', No. 90)¹⁹⁶ y San Pedro ad vincula ('Miris modis', No. 95); 3) musicalización de dos himnos introducidos con posterioridad al breviario de Urbano VIII cuyas festividades eran importantes en el calendario local, el Santísimo Nombre de Jesús ('Jesu dulcis memoria', Nos. 86 y 87) y la Preciosísima Sangre de Jesús ('Maximus Redemptor', No. 94)¹⁹⁷; y 4) composición de nuevas versiones musicales para festividades cuyos himnos ya habían sido musicalizados con anterioridad, la de San José ('Te Joseph celebrent', No. 97), o las vísperas del Corpus Christi ('Sacris solemnibus', No. 99)¹⁹⁸.

Volviendo de nuevo a las copias anónimas de los himnos de Guerrero en Méx4/A, un estudio de las divergencias entre la versión impresa y la copia manuscrita indica que el *Liber Vesperarum* (1584) fue el modelo a partir del cual se copiaron las piezas del hispalense en ese manuscrito, una hipótesis reforzada por el hecho de que este impreso estuvo disponible en México desde el año siguiente a su publicación. En la mayor parte de los casos se trata de variantes poco significativas, derivadas del empleo de la técnica del *contrafactum*. Esta técnica, entendida como sustitución y adaptación de nuevos textos en obras preexistentes, fue una práctica habitual de los compositores medievales y del primer renacimiento, en obras tanto monódicas como polifónicas. En los últimos veinte años, diversos estudiosos han demostrado cómo el *contrafactum* se infiltró en misas, motetes, chansons francesas o lauda y madrigales italianos, así como también en el repertorio devocional¹⁹⁹. Por el carácter métrico de sus textos –muchos

¹⁹⁶ En el breviario de Clemente VIII 'Christe sanctorum decus' existía como himno de laudes para la festividad de San Miguel, siendo Urbano VIII quien lo asignó de forma definitiva a la festividad del Arcángel San Gabriel.

¹⁹⁷ Según Julian, *A Dictionary of Hymnology*, 1:585-89, el oficio del Santísimo Nombre de Jesús fue autorizado en 1721 por Inocencio XIII. Según Bäumer, *Histoire du Bréviaire*, 2:410, la Festividad de la Sangre de Nuestro Señor Jesucristo quedó fijada en el calendario por un decreto de Pío IX en 1849, si bien se celebraba en algunas catedrales -como la de México- con anterioridad a esa fecha.

¹⁹⁸ Un proceso similar de revisión y cambio textual se aprecia en el ciclo himnódico de la Catedral de Toledo; véase Noone, *Códice 25*, 32-36.

¹⁹⁹ Véase Tirro, *Renaissance Musical Sources in the Archive of San Petronio in Bologna*, 12; Blackburn, *Music for Treviso Cathedral*, 9; "Josquin's Chansons: Ignored and Lost Sources", *JAMS*, 29/1 (1976), 30-76; Cattin, "Contrafacta Internazionali: musiche europee per laude italiane", 411-42; Rorke, "Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan", *Music & Letters*, 65/2 (1984), 168-75 y Ros-Fábregas, "Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *Se canta al tono de...*", *RMS*, 16/3 (1993), 1505-14.

del tipo yámbico dímetro—, el repertorio himnódico se prestaba especialmente al empleo de este procedimiento²⁰⁰.

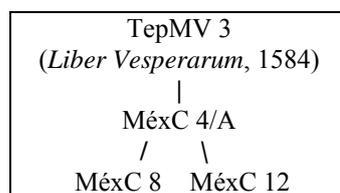
Las variantes habituales, al margen de la más evidente e importante adición de un nuevo texto, son de tipo rítmico y no afectan ni a la estructura musical ni a la melodía, pero sí a la forma en que el texto se canta. Para procurar una mejor adaptación del texto el copista rompe algunas ligaduras (No. 56 y 67) y, de forma muy frecuente, divide una figura en dos de valor inferior para poder colocar más texto (No. 52 por ejemplo); es también reseñable que el copista se preocupó de distribuir el texto en todas las voces, incluida la del bajo. En otras ocasiones, para crear mayor variedad rítmica, divide la breve en semibreve con puntillo y mínima (o dos semínimas en mínima con puntillo más semínima), cambios que no se relacionan estrictamente con el proceso de readaptación textual, sino que parecen ser una puesta en papel de cómo se cantaba la música de Guerrero en la Catedral de México (Nos. 52 y 68). Otras variantes están relacionadas con la adición o eliminación de alteraciones cromáticas con respecto al impreso, especialmente en las cadencias (Nos. 67 ó 72); en cambio, no he localizado la realización de las típicas transposiciones a segunda o tercera que, a veces, aparecen en las copias manuscritas.

El cambio más importante, desde el punto de vista estructural, se relaciona con los cánones que Guerrero dejó sin resolver en el impreso, y que el copista mexicano omitió en su copia. Varias de las estrofas canónicas a cinco voces del impreso parecen, a simple vista, a cuatro voces en la copia manuscrita, y tan sólo el *signum congruentiae* sugiere la presencia de un canon, pero no se indica qué voz es la afectada ni a qué intervalo se produce la entrada (Nos. 54, 56, 67, 68 y 85). ¿Acaso los músicos de la capilla sabían esos himnos de memoria y no necesitaban esta información? Puesto que estos detalles sí aparecen especificados en otras estrofas de Agurto Loaysa con estructura canónica, parece tratarse de una omisión deliberada. Las excepciones son Nos. 70 y 73, donde el copista anotó la inscripción canónica sobre la voz correspondiente, permitiendo así la correcta interpretación del canon, y No. 64, donde el copista decidió escribir la resolución íntegra del canon.

²⁰⁰ El carácter poético y versificado de los textos himnódicos ha sido señalado por Schmidt-Beste, “Verse metre, Word Accent and Rhythm in the Polyphonic Hymn of the Fifteenth Century”, *Studi musicali*, 38/2 (1999), 363-96. Sin embargo, Picker, “Contrafactum. 2. After 1450”, *NG²*, 6:368-70, no señala nada a propósito de la práctica de realizar *contrafacta* en los himnos.

Otros cambios que no tienen efecto en la música, pero que también son destacables, residen en la alteración de la ubicación de las voces en el manuscrito (No. 53)²⁰¹ o en la sustitución del signo de mensuración del impreso (C) por otro similar (C partida), lo que podría ser indicio de una práctica notacional local (No. 50). Las escasas variantes, su naturaleza y el seguimiento de ciertos detalles gráficos y notacionales muestran que los himnos de Guerrero contenidos en México 4/A se copiaron del *Liber Vesperarum* de 1584 (TepMV 3), y que ese manuscrito sirvió a su vez como modelo para las copias tardías de MéxC 8 y MéxC 12, incorporando no sólo sus textos, sino también sus pequeñas variantes (véase, por ejemplo Nos. 57 y 157). El estema de la Tabla 5.16 indica que las copias mexicanas de los himnos de Guerrero forman una tradición relativamente compacta y cerrada, derivada del impreso romano de 1584, y donde no hay variantes significativas²⁰².

Tabla 5.16: Transmisión de los himnos de Francisco Guerrero en la Catedral de México.



Más allá de la parte mecánica del proceso de transmisión, la aplicación de esta antigua técnica al repertorio himnódico de Guerrero en México no fue, en absoluto, gratuita, sino que trajo algunas consecuencias de interés. La primera es que quedó completamente anulada la consistente asociación de un texto a un canto llano tradicional preexistente. Cada texto podía ser cantado con diferentes melodías según las zonas; Guerrero compuso sus himnos del *Liber Vesperarum* basándose en el *cantus firmus* hispano tal y como aparece en el *Intonarum Toletanum* (Alcalá de Henares, 1515). Esas melodías tradicionales aparecen ahora con nuevos textos. Otra importante consecuencia

²⁰¹ El otro cambio de disposición de las voces en el manuscrito aparece en los fols. 4v-5r de MéxC 2 (No. 11).

²⁰² Sobre las posibilidades que el estudio sistemático de variantes ofrece al musicólogo, véase Noblitt, "Filiation vis-à-vis its Alternatives: Approaches to Textual Criticism", en Finscher (ed.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, 2:111-25.

que se desprende de este proceso de adaptación textual es la transformación dramática de las relaciones música-texto y la anulación de todos los procesos de descriptivismo musical, a los que Guerrero era tan aficionado.

Finalmente, el reajuste del ciclo himnódico de Guerrero en México y su copia parcial en dos manuscritos de finales del siglo XVIII (MéxC 8 y MéxC 12) nos muestra la vigencia estilística del ‘stile antico’ y de la música misma de Guerrero en México doscientos años después de haber sido compuesta. El alto número de concordancias de los himnos de Guerrero en otros manuscritos mexicanos (ChiN 4, PueblaC 5, 11 y 12 y GuatC 2/A), así como en fuentes peninsulares (BaezaC 2, SevBC 2 o ValenC 1, entre otros) indica que su música de vísperas fue el repertorio más difundido, copiado e interpretado del compositor. Curiosamente, este repertorio, el que más fama le dio, es uno de los más desconocidos hoy para nosotros. Por el inventario de 1589 se tiene constancia de que hubo otros ciclos impresos disponibles en la Catedral de México, como los de Tomás Luis de Victoria y Juan Navarro, pero de ninguno de esos himnos se hicieron copias manuscritas, prefiriéndose siempre las versiones de Guerrero. La elección de los compositores y la selección de obras nos habla de las preferencias de la capilla y también de sus gustos musicales. Las razones de esta pervivencia hay que buscarlas no sólo en cuestiones de tipo práctico (la necesidad de disponer de himnos para vísperas), sino también estéticas, ya que su música era considerada buena y válida incluso dos siglos después de haber sido compuesta. Por el número de copias y su amplitud cronológica, no hay duda de que uno de los compositores más cantados a finales del siglo XVIII en México era Francisco Guerrero.

2.5. El oficio de difuntos, una propuesta de reconstrucción del repertorio

El oficio de difuntos de la Catedral de México constituye uno de los repertorios más originales de la colección mexicana. Las obras para esta ceremonia ocupan los últimos trece folios de MéxC 11 y la mayor parte de MéxC 2, una antología que en su mayor parte presenta polifonía exequial. En una primera sección explicaré la estructura, cronología y algunas de las singularidades del oficio mexicano para después, en la segunda sección, presentar la propuesta de reconstrucción que he ideado del oficio, y cuya edición musical aparece en el tercer volumen de este estudio, acompañada de un CD/DVD.

2.5.1. Estructura y cronología del oficio de difuntos mexicano

La idea de la muerte en la sociedad mexicana ya constituía un rasgo destacado de la civilización azteca que se acentuó con la llegada de los españoles, quienes la instrumentalizaron en su beneficio y la convirtieron en un verdadero espectáculo sonoro y visual, tal y como lo acreditan tanto los sermones y arengas religiosas como los catafalcos funerarios²⁰³. Por ello, tal y como han notado diferentes historiadores, la sociedad colonial ponía un acento más fuerte en los principios de muerte y destrucción que la peninsular. Los textos relacionados con las exequias de personalidades importantes como reyes, virreyes, arzobispos y nobles fueron impresos en forma de crónicas literarias. Como prueba de la importancia dada a la temática mortuoria, unas doscientas de las quinientas relaciones de fiestas impresas en México durante el período virreinal se dedicaron a fiestas fúnebres, una cifra muy por encima de las publicadas para otros actos festivos como las proclamaciones de nuevos monarcas o la llegada de nuevas autoridades²⁰⁴.

La estructura de la liturgia de difuntos quedó definitivamente fijada en la segunda mitad del siglo XVI con el Concilio de Trento. Con anterioridad a esa fecha, existieron diferentes variantes locales tanto en la estructura como en la música y los textos empleados en el oficio. Esta multiplicidad quedó unificada cuando Pío V promulgó el breviario reformado con los nuevos textos destinados no sólo a la ceremonia de difuntos, sino a todas las celebraciones cristianas. Desde entonces, la estructura litúrgica del réquiem quedó dividida en dos grandes bloques: la misa y el oficio de las horas, éste a su vez con tres secciones:

- Maitines: este servicio era el más extenso y también el más variable. Comenzaba con el invitatorio (antífona ‘Regem cui omnia vivunt’ y salmo 94 ‘Venite exsultemus’) y continuaba con tres secciones de idéntica estructura y extensión llamadas nocturnos, en las que se alternaban salmos y antífonas por un lado, y responsorios y lecciones por otro.

²⁰³ Véase una selección de catafalcos mexicanos en Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*.

²⁰⁴ Según Solano, “Fiestas en la ciudad de México: estudio historiográfico”, *Ciudades hispanoamericanas y pueblos de indios*, 252, de los más de quinientos relatos conservados del período virreinal, casi doscientos recogen fiestas fúnebres. Véase también Rubial García, *La plaza, el palacio y el convento*, 37-38.

- Laudes: este breve servicio tenía la misma estructura que el de vísperas. Se cantaban cuatro salmos con sus correspondientes antífonas y dos cánticos (el de Ezequiel sustituyendo al cuarto salmo y el de Zacarías sustituyendo al magnificat), ambos precedidos de sus correspondientes antífonas.

- Vísperas: este servicio consistía básicamente en la sucesión de cinco salmos con sus correspondientes antífonas, el magnificat con su antífona y un salmo final, ‘Lauda anima mea’, de carácter optativo. Los textos de este servicio apenas han sufrido variación²⁰⁵.

Esta estructura básica, tal y como quedó definida por Trento, fue objeto de algunas variaciones en España, que pueden resumirse en los siguientes puntos: 1) selección de textos para ser musicalizados que no aparecen en el rito romano, pero sí en el castellano (en España se usó con frecuencia el invitatorio ‘Circumdederunt me’, ausente en la práctica romana); 2) diferente posición de un mismo ítem (‘Memento mei’ aparece en la liturgia romana como primer responsorio del segundo nocturno, mientras que en la española aparece como segundo responsorio del tercer nocturno); 3) distinta consideración de un mismo texto (‘Requiem aeternam’ es usado en España como responsorio, mientras que en la liturgia romana no tiene esa consideración); 4) las melodías empleadas como base de las versiones polifónicas no derivan de las fuentes romanas, sino de las toledanas, tal y como vimos en el repertorio de Semana Santa; y 5) los fragmentos de texto cantado en polifonía y aquellos reservados al canto monódico son distintos en cada caso (las entonaciones de las primeras palabras en canto llano suelen ser más largas en la tradición hispana que en la romana).

La tradición de componer polifonía para los maitines del difuntos fue establecida por Cristóbal de Morales y Juan Vázquez, cuya *Agenda Defunctorum* (Sevilla, 1556; V996) se adelantó en treinta años a la primera antología italiana con repertorio exequial, compuesta por Giammateo Asola y publicada en 1586²⁰⁶. Por lo tanto, estamos ante una tradición peculiar hispana fuerte y tempranamente desarrollada por la monarquía en la

²⁰⁵ Véase Tibaldi, “Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l'ufficio dei difunti polifonico”, *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 11/1 (1990), 161-68; y Wagstaff, *Music for the Dead*, 13-33.

²⁰⁶ Véase Tibaldi, “Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII”, 171-73. Por el cronista Francisco Cervantes de Salazar sabemos que en una fecha tan temprana como 1559 se interpretaron en México diversas obras de difuntos de Morales. Por otro lado, el manuscrito PueblaC 3 contiene tres obras de difuntos de Vázquez; véase Wagstaff, *Music for the Dead*, 352-64 y 394.

Península y sus colonias²⁰⁷. Esta tradición llegó tempranamente a México y un testimonio de 1559 indica que un músico local, el maestro de capilla Lázaro del Álamo, ya componía piezas polifónicas para los maitines de este servicio litúrgico. Por ello, no debe extrañarnos que el oficio de difuntos de la Catedral de México, tal y como se ha conservado en la actualidad, sea uno de los más completos y originales en el mundo hispánico.

El oficio de difuntos mexicano es transmitido por dos manuscritos. Mientras que MéxC 11, fols. 81v-94r, presenta únicamente las antífonas del primer nocturno y una selección de responsorios, MéxC 2, fols. 1r-58v, 73v-90r, reúne la polifonía para los tres nocturnos de maitines, misa y vísperas de difuntos. Sin embargo, ambos manuscritos comparten una notable característica, la de presentar las piezas en el mismo orden en el que se suceden en el servicio. Ello hace de ambas fuentes, en especial de MéxC 2, antologías netamente prácticas en el sentido de que permiten una interpretación del oficio de difuntos de principio a fin²⁰⁸. La siguiente Tabla 5.17 presenta la estructura del oficio mexicano. Aunque el servicio de vísperas era el primero y se celebraba la tarde anterior al día de la festividad, en la fuente mexicana aparece después de maitines. Dado el carácter marcadamente práctico de la colección, hay que tomar en cuenta este hecho y por eso en la reconstrucción se ha respetado ese orden. Los textos que han recibido un tratamiento polifónico aparecen en negrita y el número entre paréntesis que aparece junto a ellos remite al número en el Catálogo del Volumen II.

²⁰⁷ Ya desde el siglo XV existía toda una tradición de desplegar públicamente la emoción en los servicios funerarios de personajes aristocráticos mediante plañideras, unas mujeres contratadas para que llorasen por el difunto. Esta tradición todavía se conserva en algunos países hispanoamericanos; véase Wagstaff, "Music for the Dead and the Control of Ritual Behavior in Spain, 1450-1550", *The Musical Quarterly*, 82/1 (1998), 555-60.

²⁰⁸ Otros manuscritos, por ejemplo GranC 6, se organizaron por géneros; véase Snow, "An Unknown 'Liber Matutini et Missae pro defunctis' at the Cathedral of Granada", *RMS*, 16/5 (1993), 1734-40.

Tabla 5.17: El oficio de difuntos de la Catedral de México según la liturgia tridentina, MéxC 2 y MéxC 11.

MAITINES	
Invitatorio [I]: antífona ‘Circumdederunt me’ (256, 257)	
Invitatorio [II]: antífona ‘Regem cui omnia vivunt’ + Salmo 94 ‘Venite exultemus’ (11 y 258)	
<i>Nocturno I</i>	
Antífona 1 ‘Dirige Domine’ (260)	Salmo 5 ‘Verba mea auribus’
Antífona 2 ‘Convertere Domine’ (261)	Salmo 6 ‘Domine ne in furore’ (12, 263)
Antífona 3 ‘Nequando rapiat’ (262)	Salmo 7 ‘Domine Deus meus’
Lección 1 ‘Parce mihi Domine’ (13, 264)	Responsorio 1 ‘Credo quod Redemptor’
Lección 2 ‘Taedet animam meam’	Responsorio 2 ‘Qui Lazarum’ (14, 265)
Lección 3 ‘Manus tuae Domine’	Responsorio 3 ‘Domine quando veneris’
<i>Nocturno II</i>	
Antífona 1 ‘In loco pascuae’	Salmo 22 ‘Dominus regit me’
Antífona 2 ‘Delicta iuventutis’	Salmo 24 ‘Ad te Domine’ (16)
Antífona 3 ‘Credo videre bona’	Salmo 26 ‘Dominus illuminatio’
Lección 4 ‘Responde mihi’ (17)	Responsorio 4 ‘Memento mei’ (18, 267)
Lección 5 ‘Homo natus’	Responsorio 5 ‘Hei mihi Domine’ (19)
Lección 6 ‘Quis mihi’	Responsorio 6 ‘Ne recorderis’ (15, 266)
<i>Nocturno III</i>	
Antífona 1 ‘Complaceat tibi’	Salmo 39 ‘Exspectans’
Antífona 2 ‘Sana Domine’	Salmo 40 ‘Beatus qui’ (20)
Antífona 3 ‘Sitivit anima mea’	Salmo 41 ‘Quemadmodum’
Lección 7 ‘Spiritus meus’ (21)	Responsorio 7 ‘Peccatem me’ (23, 268)
Lección 8 ‘Pelli meae’	Responsorio 8 ‘Domine secundum’ (22)
Lección 9 ‘Quae de vulva’	Responsorio 9 ‘Libera me’ (24)
LAUDES	
Antífona 1 ‘Exsultabunt Domino’	Salmo 50 ‘Miserere mei’
Antífona 2 ‘Exaudi Domine’	Salmo 64 ‘Te decet hymnus’
Antífona 3 ‘Me suscepit’	Salmo 62 ‘Deus Deus meus’
Antífona 4 ‘Aporta inferi’	Cántico de Ezequiel ‘Ego dixi’
Antífona 5 ‘Omnis spiritus’	Salmo 148 ‘Laudate Dominum’
Antífona ‘Ego sum resurrectio’	Cántico de Zacarías ‘Benedictus’
VÍSPERAS	
Antífona 1 ‘Placebo Domino’	Salmo 114 ‘Dilexi quoniam’ (34)
Antífona 2 ‘Hei mihi Domine’	Salmo 119 ‘Ad Dominum’
Antífona 3 ‘Dominus custodit te’	Salmo 120 ‘Levavi oculos meos’
Antífona 4 ‘Si iniquitates’	Salmo 129 ‘De profundis clamavi’
Antífona 5 ‘Opera manum tuarum’	Salmo 137 ‘Confitebor tibi’ (35)
Antífona ‘Omne quod dat’	Cántico ‘Magnificat’ (36)

Un análisis de esta Tabla permite detectar algunas particularidades del oficio mexicano²⁰⁹. En primer lugar, el oficio presenta polifonía para los tres nocturnos de maitines, y no sólo para el primero, que es lo más normal en las antologías de difuntos de aquella época, tanto en España como en Hispanoamérica. Otro de los rasgos más

²⁰⁹ Véase también Wagstaff, “Los salmos del tercer libro de coro de la Catedral de México: una aportación novohispana a la tradición musical hispánica”, *Ha*, 120-121 (1999), 17-39.

sorprendentes de la colección estriba en la musicalización de textos que habitualmente se interpretaban en canto llano, tales como los salmos (Nos. 12, 16 y 20) o las antífonas de maitines (Nos. 260, 261 y 262)²¹⁰. Un tercer elemento llamativo es el mantenimiento de elementos pretridentinos pese a copiarse más de un siglo después –como enseguida veremos– tales como el empleo de un canto llano pretridentino o la posición del responsorio ‘Ne recorderis’ (No. 15), que en la liturgia romana y la sevillana aparece en el segundo nocturno, pero que en la fuente mexicana aparece en el primero, antes del salmo del segundo nocturno ‘Ad te Domine’.

El oficio de difuntos mexicano, tal y como nos ha llegado en la actualidad, es fruto de diferentes fases, la primera de las cuales está protagonizada por Hernando Franco. De las trece obras de difuntos en MéxC 11, todas excepto el anónimo ‘Ne recorderis’, en realidad de Francisco de la Torre (No. 266), pueden relacionarse con Franco: cuatro se atribuyen a él en el propio manuscrito y otras cuatro aparecen con su nombre en fuentes concordantes. Es probable que las cuatro piezas restantes (las tres antífonas de maitines y otro ‘Ne recorderis’, Nos. 260, 261, 262 y 269) sean también de Franco, teniendo en cuenta el contenido del manuscrito, dedicado en un 90 % a este autor, y su consideración de items del primer nocturno de maitines. La atribución a Franco de estas cuatro piezas se refuerza teniendo en cuenta que, según un acuerdo de 1591, la costumbre de la catedral mexicana durante el siglo XVI fue la de cantar en polifonía únicamente el primer nocturno del oficio de difuntos²¹¹. Por ello, no es sorprendente que MéxC 11, un manuscrito copiado *ca.* 1600, recoja exclusivamente obras para esa sección de maitines²¹². Una concordancia de la lección ‘Parce mihi’ en GuatC 3 parece indicar que, como ya se comentó a propósito del ciclo salmódico, Franco inició la composición del primer nocturno en Guatemala a principios de la década de 1570, completándolo posteriormente en México.

²¹⁰ La única antología mortuoria con antífonas polifónicas es la *Agenda Defunctorum* de Vázquez. Con respecto a los salmos polifónicos, sólo una fuente peninsular, ValenP 9, presenta polifonía para esos textos.

²¹¹ ACCMM, AC-4, fol. 60r-v, 11-X-1591: “[...] Iten se trató que en la vigilia que se dice por los difuntos que el Cabildo entierra se digan tres nocturnos como lo manda la regla del breviario y se mandó que solamente se diga un nocturno así por la antigua costumbre de esta iglesia que nunca ha dicho más de un nocturno como por no decirse el mismo día del entierro [...]”.

²¹² He localizado una referencia de 1602 relativa a la encuadernación de un libro de polifonía con música de difuntos. Desconozco si este volumen es MéxC 11 o un ejemplar hoy perdido; véase ACCMM, AC-4, fol. 282r, 12-V-1602.

Todo el repertorio exequial de MéxC 2, una fuente copiada alrededor de 1700, es anónimo, a excepción de las tres obras polifónicas de vísperas, atribuidas dos a Fabián Pérez Ximeno y una a Luis Coronado. Estas piezas fueron compuestas en la década de 1640 como consecuencia de un acuerdo capitular de 1644 en el que se hacía extensible el canto polifónico de difuntos también a vísperas²¹³. Más difícil resulta la atribución del resto de piezas anónimas de los nocturnos segundo y tercero. Wagstaff se ha mostrado vacilante a la hora de atribuir este repertorio a Lázaro del Álamo o al mismo Franco²¹⁴. Entre los posibles autores de este repertorio local hay que considerar también a Antonio Rodríguez de Mata, quien en 1626 copió un libro de difuntos para la Catedral de México²¹⁵. Aunque no he localizado ninguna referencia en el período de este maestro que haga extensible el canto polifónico a los nocturnos segundo y tercero, es posible que este libro polifónico de 1626 incluyese nuevas versiones para esas secciones. Ello no sería extraño teniendo en cuenta que es precisamente en el primer cuarto del siglo XVII cuando los oficios de difuntos españoles e italianos, que hasta el momento habían circunscrito la polifonía al primer nocturno, comenzaron a musicalizar textos de los otros dos nocturnos²¹⁶.

El oficio de difuntos de la Catedral de México ocupa un lugar único en el contexto de las antologías polifónicas de difuntos conocidas en el mundo ibérico. MéxC 2 presenta versiones musicales para responsorios y salmos de los nocturnos segundo y tercero de maitines que no han aparecidos en polifonía en otros manuscritos. Por otro lado, el descubrimiento que hice de MéxC 11 permite constatar la existencia de una tradición independiente para la composición de antifonas polifónicas similar a la de los responsorios y salmos, y que hasta el momento era desconocida. Finalmente, la presencia de concordancias de diversas secciones de este oficio en fuentes coloniales de diversa procedencia y cronología (GuatC 3, ChiN 4, PueblaC 3) no hace sino confirmar

²¹³ ACCMM, AC-10, fol. 399r, 14-X-1644: “Mandóse a pedimento del bachiller doctor Gabriel Ordóñez que las vísperas de los difuntos sean a canto de órgano y así se notifique a la capilla y apuntador”.

²¹⁴ Wagstaff, “Los salmos del tercer libro de coro”, 34-35.

²¹⁵ ACCMM, AC-8, fol. 71r, 20-X-1626: “Determinóse que se pasen en cuenta al señor racionero Antonio Rodríguez de Mata maestro de capilla 50 pesos que dijo haber gastado y tenido de costos un libro de música de difuntos en su apuntación y demás recaudo”. Este volumen, hoy perdido, pudo servir de modelo para la copia de las secciones correspondientes de MéxC 2.

²¹⁶ Para el caso español, véase Wagstaff, *Music for the Dead*, 563-79; y, para el italiano, Tibaldi, “Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII”, 174-81.

la amplia difusión de algunas de las piezas de este oficio en el virreinato novohispano y su consideración como modelo de oficio de difuntos en distintas instituciones religiosas hispanoamericanas.

2.5.2. La interpretación del oficio de difuntos hoy: entre la reconstrucción y la recreación

Como caso práctico de reconstrucción del repertorio de la Catedral de México he seleccionado la ceremonia de la conmemoración de los difuntos. La reconstrucción que presento tanto en partitura como en CD/DVD fue realizada bajo mi supervisión musicológica en un concierto el 7 de diciembre de 2005 en el Auditorio de las Ruinas de San Francisco de Baeza, dentro de la IX edición del Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Dicho concierto, a cargo de la Grande Chapelle que dirigía el maestro Àngel Recasens, fue grabado por Canal Sur y retransmitido por la televisión autonómica andaluza. La selección de esta ceremonia para el experimento de la reconstrucción obedece a varios motivos. Se trata, como hemos visto, de una festividad de gran originalidad en México, que permitía además integrar a compositores de diferentes épocas y que incorporaba algunas de las piezas de Hernando Franco que descubrí recientemente (MéxC 11). A continuación, trataré de justificar la realización de esta reconstrucción y explicaré qué partes del oficio he seleccionado.

Desde hace dos décadas, musicólogos e intérpretes han venido colaborando en la realización de reconstrucciones por medio de las cuales pretendían superar la moderna mentalidad de la sala de conciertos y acercar la música sacra a su contexto ceremonial y litúrgico²¹⁷. La moda de las reconstrucciones, ya sea en formato de concierto o en disco compacto, llegó en la década de 1990 al Nuevo Mundo, donde ya existen varios trabajos de estas características sobre ceremonias hispanoamericanas²¹⁸. En el caso de la

²¹⁷ Véase Dixon, "Handel's Music for the Carmelitas: A Study in Liturgy and Some Observations on Performance", *Early Music*, 15/1 (1987), 16-29; así como su valiosa síntesis "Liturgical reconstructions: An Apologia and Some Guidelines", en Paynter y otros (eds.), *Companion to Contemporary Musical Thought*, 2:1065-78.1065-78.

²¹⁸ Véase, por ejemplo, la reconstrucción de la festividad de las vísperas de San Juan Bautista ca. 1775 en la Catedral de la Plata ideada por Bernardo Illari y Piotr Nawrot (*Roque Ceruti (c. 1685-1760). Vêpres Solennelles de Saint-Jean Baptiste. La Plata*, Ensemble Elyma, dir. Gabriel Garrido, K617089, 1998); la de los maitines de Navidad de 1702 en la Catedral de Bogotá realizada por Egberto Bermúdez (*Al dichoso nacer de mi niño*, De Mvsica, dir. Egberto Bermúdez, MA-HCOL006, 2002); y la festividad de Nuestra Señora de Guadalupe de 1718 en la Catedral de la Plata propuesta por Illari (*Fiesta criolla*, Ensemble Elyma, dir. Gabriel Garrido, K617139, 2002).

Catedral de México hay disponibles al menos tres reconstrucciones de distintas festividades realizadas por Bruno Turner, Jordi Savall y Craig Russell y que han sido llevadas al disco en los dos últimos casos²¹⁹. El ámbito académico universitario se ha hecho igualmente eco de esta tendencia y dos recientes tesis doctorales presentan reconstrucciones musicales de ceremonias españolas²²⁰.

Sin embargo, este tipo de reconstrucciones musicales también han tenido detractores que únicamente ven en ellas una abstracción académica y artificial que poco tiene que ver con lo que realmente sucedía en el pasado²²¹. Efectivamente, si quisiéramos ser más realistas, nuestra reconstrucción tendría que haberse celebrado en la propia Catedral de México, con su nutrido clero (capitulares, seis capellanes, seis niños de coro y un número indeterminado de ministros de coro) portando las vestimentas históricas, utilizando los ciriales y objetos litúrgicos originales y acompañando cada acción ritual con los movimientos y gestos correspondientes. De la misma forma, tendría que prestarse atención a los diferentes espacios en los que tenía lugar la acción (altar mayor, crujía y coro) y a los movimientos procesionales en las naves catedralicias, incluyendo la estación en la capilla del Santo Cristo, tal y como previene el ceremonial²²². Para dotar de un mayor realismo a la reconstrucción y hacerla totalmente “auténtica” los músicos deberían ser españoles, criollos e indios de una capilla eclesiástica y no cantantes profesionales ingleses.

Pero ni siquiera haciendo este ejercicio arqueológico nuestra reconstrucción sería auténtica, ya que esta música no tiene el mismo significado para nosotros que para Franco y sus contemporáneos. Admitiendo, por tanto, que cualquier reconstrucción es parcial desde el momento en que se presenta en el marco habitual de un programa de

²¹⁹ Se trata del aspersorio y misa de los Santos Inocentes el 28 de diciembre de 1656 (*The Aspersion and Mass of the Holy Innocents*, Pro Musica Sacra, dir. Bruno Turner, BBC Radio, 1987); las exequias de Carlos V en noviembre de 1559 (*Cristóbal de Morales. Officium defunctorum. Missa pro defunctis*, La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XX, dir. Jordi Savall, Astrée Audivis E8765, 1992); y la fiesta de la Virgen de Guadalupe el 12 de diciembre de 1764 (*Ignacio de Jerusalem. Matins for the Virgin of Guadalupe 1764*, Chanticleer, dir. Joseph Jennings, Teldec 0630-19340-2, 1998).

²²⁰ Véase Baade, *Music and music-making in female monasteries in seventeenth-century Spain*, 342-66; y Rodríguez, *Música, poder y devoción*, 1:395-421. En ellas se reconstruye respectivamente la música para fiestas marianas, Natividad y Corpus Christi en conventos castellanos del siglo XVII y la ceremonia de las Cuarenta Horas tal y como pudo celebrarse en el Alcázar madrileño en 1699.

²²¹ Crook, *Orlando di Lasso's imitation magnificats*, 4-8.

²²² *Diario manual*, fols. 106r-v.

concierto y no como servicio litúrgico formando parte del culto real, no es menos cierto que este tipo de reconstrucciones crean una atmósfera distinta y constituyen un intento de acercarse al espíritu de la música litúrgica. Quizá por ello sería más correcto emplear el término “recreación” que el de “reconstrucción”. Esta propuesta es tan sólo una de las posibles alternativas de presentación de este repertorio en forma de concierto. Más allá de autenticidades imposibles, el único objetivo de esta reconstrucción es el de recuperar, de una forma atractiva y verosímil, una ceremonia celebrada hace más de trescientos años en la Catedral de México.

Uno de los rasgos más característicos de esta reconstrucción es la omnipresencia del canto llano, verdadero eje en torno al cual gira todo el oficio. Puede afirmarse que el canto llano es el protagonista de la reconstrucción y se halla muy presente en todo el oficio no sólo en las piezas exclusivamente monódicas, sino también en el repertorio *alternatim* (como salmos y responsorios) y en las piezas netamente polifónicas en las que el canto llano aparece nota por nota en una de las voces (generalmente en las del cantus o tenor). La importancia del canto llano y sus conexiones con la polifonía a la que sirve de base ha sido reclamada por diferentes musicólogos y es fundamental para entender la polifonía litúrgica de esta época en general y la de difuntos en particular²²³. Sin embargo, la mayoría de las ediciones de música litúrgica del período se limitan a presentar únicamente la polifonía, remitiendo, en el mejor de los casos, a fuentes modernas más accesibles como el *Liber Usualis*. En esta reconstrucción se ha integrado la polifonía con el canto llano original empleado en la Catedral de México durante el siglo XVI en los maitines de la ceremonia de los difuntos, tomado del impreso *Manuale Sacramentorum secundum vsum Ecclesiae Mexicanae* (México, 1560; véase Fig. 5.9). Este libro era una especie de guía para la administración de los sacramentos, entre los cuales aparece la extremaunción. Las melodías de este manual son anteriores a la reforma tridentina y fueron empleadas por Franco como *cantus firmus* para la construcción de sus obras polifónicas. El citado *Manuale* no incluye las melodías de vísperas, que se han tomado del cantoral 6-1-2 de

²²³ Véase Turner, “A matter of chants”, *Leading Notes. Journal of the National Early Music Association*, 1/2 (1991), 15-16; “[Not quite so] Plainsong [as you used to think] in the Age of Polyphony”, *Leading Notes. Journal of the National Early Music Association*, 2/1 (1992), 16-18; y Asensio Palacios, “El canto llano en la España del Siglo XVI. De olvidos y protagonismos”, 253-54. Como caso práctico de estudio, véase el excelente trabajo de Sherr, “The performance on chant in the Renaissance and its interactions with polyphony”, en Kelly (ed.), *Plainsong in the age of polyphony*, 178-208.

la Catedral de México, copiado probablemente por José Lázaro de Peñalosa en 1727 y que contiene los textos y las melodías de la misa, vísperas y laudes de difuntos según el breviario reformado.

Figura 5.9: Inicio del responsorio 'Credo quod redemptor' del *Manuale Sacramentorum* (fol. 102v).

Credo quod redemptor meus
vivit et in novissimo
die de terra surrec
turus sum. Et in carne

Dada la enorme extensión del oficio en su conjunto y la presentación de esta reconstrucción en versión de concierto, se han seleccionado dos de los momentos culminantes del mismo, el primer nocturno de los maitines y las vísperas. La festividad de los difuntos comenzaba cuando el maestro de ceremonias tocaba la campanilla indicando que el servicio podía comenzar. A continuación, el oficio se iniciaba directamente con el invitatorio. Como característica española que también aparece en el Nuevo Mundo, pero no en la práctica romana, debe subrayarse la presencia inicial de la

antífona ‘Circumdederunt me’ seguida de otra pieza del mismo género, ‘Regem cui omnia vivunt’ y su correspondiente salmo invitatorio ‘Venite exultemus’. La introducción de la primera antífona aumentaba la duración y, por tanto, la solemnidad de la ceremonia. De ambas antífonas existen dobles versiones atribuidas a Franco, por lo que quizá el anónimo salmo también sea suyo. La edición musical presenta las cuatro obras [Apéndice 2, nos. 1-4] y la reconstrucción sonora incorpora dos de ellas [Apéndice 2, nos. 1 y 4]²²⁴.

Por su representatividad e importancia, se ha escogido el primer nocturno de maitines, que incluye tres antífonas polifónicas (‘Dirige Domine’, ‘Convertere Domine’ y ‘Nequando rapiat’ [Apéndice 2, nos. 5, 7 y 9]) acompañadas de sus correspondientes salmos (los extremos, ‘Verba mea’ y ‘Domine Deus meus’ en canto llano, y el central, ‘Domine ne in furore’, en polifonía [Apéndice 2, nos. 6, 8 y 10]). El otro gran bloque del primer nocturno está constituido por la combinación alternada de tres lecciones (‘Parce mihi’, ‘Taedet animam meam’ y ‘Manus tuae Domine’, estas dos últimas recitadas [Ed. nos. 11, 13 y 15]) con otros tantos responsorios (‘Credo quod Redemptor’, ‘Qui Lazarum’ y ‘Ne recorderis’ [Ed. nos. 12, 14, 16 y 17]). Del último de los responsorios, uno de los más difundidos del oficio en fuentes españolas, se editan dos versiones polifónicas diferentes, seleccionándose para el concierto la de Franco.

Como ya se explicó, una vez que se han completado los tres nocturnos de maitines tiene lugar el breve oficio de laudes. Dado que posee la misma estructura que el servicio de vísperas y que las fuentes polifónicas mexicanas no incluyen ninguna pieza para esta sección, nuestra reconstrucción omite este servicio y pasa directamente al de vísperas, que daba comienzo a las tres de la tarde. Justo antes del inicio de vísperas, y para dar una mayor variedad musical, se introdujo en el concierto el motete de difuntos a seis ‘In horrore visionis nocturnae’ de Francisco López Capillas²²⁵. Tras este elaborado motete, los músicos realizaron un minuto de oración que sirvió como tránsito hacia el servicio de vísperas, del que se seleccionaron las antífonas primera y

²²⁴ Sobre la interpretación del invitatorio, véase Wagstaff, “Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me*: An Alternate Invitatory for Matins for the Dead and Music for Charles V”, en Crawford y Wagstaff (eds.), *Encomium musicae*, 27-36; y “Morales's *Officium*, chant traditions, and performing 16th-century music”, *Early Music*, 32/2 (2004), 230-38.

²²⁵ Este motete aparece en Lara Cárdenas (ed.), *Francisco López Capillas (ca. 1608-1674). Obras*, TMAP 5, 1:42-49.

quinta ('Placebo Domino' y 'Opera manum tuarum' [Apéndice 2, nos. 18 y 20]) con sus respectivos salmos polifónicos ('Dilexi quoniam exaudiet' y 'Confitebor tibi Domini', [Apéndice 2, nos. 19 y 21]), omitiendo las antífonas segunda, tercera y cuarta y sus salmos, que eran interpretadas en canto llano. No obstante, se ha respetado la presencia del magnificat de difuntos como colofón del servicio, precedido de su antífona 'Omne quod dat' [Apéndice 2, nos. 22 y 23]. Las plegarias finales o preces [Apéndice 2, no. 24], que alternan una serie de versículos y responsorios recitados alternativamente por el solista y el coro, cierran el servicio con la misma sobriedad con que comenzó.

Desde el punto de vista estilístico, cabe distinguir dentro del repertorio polifónico dos tipos de piezas cuyos modelos compositivos se encuentran en las piezas que para esta festividad compusieron Morales y Vázquez, autores bien conocidos en México. Un primer grupo incluye aquellas obras que incorporan el cantus firmus en una de las voces –con frecuencia cantus o tenor– mientras que las restantes realizan un acompañamiento homorrítmico muy simple con el texto declamado silábicamente. Esta sencillez era deliberadamente buscada por los compositores, quienes creaban una polifonía sencilla de nota contra nota donde lo más importante era la audición del cantus firmus y la perfecta inteligibilidad del texto. Entre las piezas que ilustran este estilo compositivo figuran el invitatorio 'Regem cui omnia vivunt' [Apéndice 2, no. 4], la lección 'Parce mihi Domine' [Apéndice 2, no. 11] o los salmos 'Domine ne in furore' y 'Confitebor tibi Domine' [Apéndice 2, nos. 8 y 21].

El otro grupo de obras también presenta el canto llano, a veces dispuesto en valores largos en una de las voces, siendo el punto de partida de una polifonía discretamente imitativa, más rica, adornada y con una mayor independencia melódica, aunque sin alcanzar las licencias del motete libremente compuesto²²⁶. Frente a la austeridad de las obras del primer grupo, las de éste daban una mayor variedad musical a la ceremonia. Las antífonas del invitatorio 'Circumdederunt me' [Apéndice 2, nos. 1 y 2], las tres del primer nocturno ('Dirige Domine', 'Convertere Domine' y 'Nequando rapiat' [Apéndice 2, nos. 5, 7 y 9]), así como los responsorios [Apéndice 2, nos. 12, 14,

²²⁶ Orlando di Lasso compuso dos ciclos de piezas con los textos de las lecciones de difuntos, a los cuales dio un tratamiento plenamente motetístico sin ninguna relación con el canto llano; véase Winemiller, "Lasso, Albrecht V and the Figure of Job: speculation on the History and Function of Lasso's *Sacrae lectiones ex propheta Iob* and Vienna Mus. ms. 18744", *Journal of Musicological Research*, 12 (1993), 273-302. Morales compuso versiones motetísticas alternativas únicamente para las tres primeras lecciones del primer nocturno de maitines.

16 y 17] y el magnificat de vísperas [Apéndice 2, no. 23] se encuadran en este estilo. Las obras polifónicas de vísperas, compuestas en la década de 1640, medio siglo después que las de Franco, muestran, sin embargo, una gran continuidad en el estilo y no incorporan la técnica policoral, practicada por Pérez Ximeno y Coronado en piezas para otras festividades. Se aprecia, por tanto, un deseo expreso por parte de estos compositores de mantenerse apegados a la tradición compositiva característica de difuntos. Para darle un carácter de reconstrucción sonora “integral” la música monódica y polifónica se acompaña de las secciones recitadas correspondientes [Apéndice 2, nos. 13 y 15], cuya introducción permite mantener la coherencia textual y ceremonial del oficio. Los cantorales consultados no contienen los tonos de cantilación de estas lecciones; tal y como hubiese realizado cualquier sochantre *ca.* 1700, el tenor Hervé Lamy improvisó en directo estas secciones. Se ha utilizado el sonido de una campanilla, originalmente empleada por el maestro de ceremonias para indicar el inicio y el final de las ceremonias, y que en la reconstrucción aparece enmarcando los servicios de maitines y vísperas. También se ha ideado una reconstrucción parcial de los elementos visuales. Se ha tratado de evocar el ambiente sombrío de la ceremonia a través de una tenue iluminación, conseguida a través de cuatro candelabros dorados del siglo XVIII. En la misma línea, se ha colocado un túmulo policromado, símbolo funerario por excelencia, cubierto por un paño mortuario. Este túmulo estuvo en uso hasta mediados del siglo XX en Baeza²²⁷.

Las obras de Franco exhiben algunas características típicas del estilo de este autor, que ya fueron señaladas por Barwick hace más de medio siglo²²⁸. La tendencia a componer en el registro grave de las voces hace que sus piezas no tengan la brillantez de tesituras más agudas. El tiple, por ejemplo, nunca sobrepasa el *sol* agudo [Apéndice 2, no. 6, verso 7, c. 1⁸]. La presencia persistente del canto llano en la polifonía hace que abunden los movimientos melódicos de grado, aunque hay saltos hasta de octava. Desde el punto de vista armónico, Franco omitió la tercera en algunos acordes, dejando la tríada incompleta [Apéndice 2, no. 8, verso 1, c. 6], lo que se traduce en un sabor arcaico, como ya se comentó a propósito de los magnificats. Asimismo, Franco se tomó

²²⁷ Según el ceremonial mexicano de 1751, la tumbilla se colocaba en la Catedral de México en medio de la crujía hacia la grada del Altar Mayor. Se iluminaba con ocho luces y se vestía con un paño de tela morado. Sobre ella se colocaba un cojín con el mismo color y sobre éste la mitra.

²²⁸ Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:148-71.

incluso la libertad de presentar quintas paralelas al final de su lección ‘Parce mihi’ [Apéndice 2, no. 11, cc. 86-87]. Las cadencias empleadas son las típicas del período (auténtica y plagal) y el tratamiento de la disonancia es bastante convencional para tratarse del último cuarto del siglo XVI. Todos estos elementos confieren a su polifonía una sonoridad particular, quizá algo monótona para el oyente actual, si bien dentro de la estética impuesta por el género de difuntos, en el que se pretendía impresionar por la simplicidad contrapuntística, la claridad de líneas y el dramático juego de silencios y sonidos, que en Franco se convierten en un recurso expresivo de gran importancia.

La documentación catedralicia contemporánea a Franco permite conocer de forma casi exacta la plantilla para la que compuso este oficio. Hacia 1582, la capilla mexicana estaba integrada por diez cantores adultos y un número desconocido de niños de coro²²⁹. Teniendo en cuenta que no todos los cantores tendrían la misma competencia y que no todos estarían disponibles en un determinado momento, parece evidente que la polifonía de Franco fue interpretada por un reducido número de cantores, quizá uno o, como mucho, dos por voz. Otros estudios de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII realizados en otros ámbitos como la Capilla Papal o la Real Capilla de Madrid apuntan en esa misma dirección²³⁰. El número de cantores resulta determinante no sólo para imaginarse la potencia sonora, sino también el ritmo y la equilibrio de la recitación en las obras homofónicas, que constituyen el grueso del oficio. En este sentido, un grupo pequeño de seis cantores solistas como el que aquí se propone funcionaría mejor que un nutrido coro²³¹.

En la Catedral de México, como en el resto de catedrales del mundo hispano, había organistas y ministriles que tañían diversos instrumentos y que contribuían a la solemnización del culto. Sin embargo, los ministriles no solían participar en el oficio de difuntos. El *Caeremoniale Episcoporum* de 1600 ni siquiera contemplaba el uso del órgano, aunque es bastante probable que se usase en el *alternatim* con el coro polifónico

²²⁹ Véase la sección 5.1.1 del Capítulo I.

²³⁰ Véase Lionnet, “Performance practice in the Papal Chapel during the 17th century”, *Early Music*, 15/1 (1987), 12; Sherr, “Performance Practice in the Papal Chapel during the 16th Century”, *Early Music*, 15/4 (1987), 460; y Robledo, “Questions of performance practice in Philip III's chapel”, *Early Music*, 22/2 (1994), 215-16.

²³¹ Bradshaw, “Performance Practice and the Falsobordone”, *Performance Practice Review*, 10/2 (1997), 229-30.

en salmos y responsorios²³². En cuanto al resto de instrumentos, un acuerdo capitular de 1606 indica claramente que los ministriles no tenían obligación de asistir a la ceremonia de difuntos a excepción del bajón, un instrumento que reforzaba o sustituía a la voz más grave²³³. Para esta reconstrucción se ha optado por una versión más arriesgada, prescindiendo de la presencia de cualquier apoyo instrumental y optando por la tradición interpretativa *a cappella*. Las piezas en canto llano y las secciones monódicas *alternatim* eran interpretadas por el coro de capellanes o por un cantor elegido entre los mejores del coro. Este rol es asumido en la reconstrucción por el experimentado tenor y cantollanista Hervé Lamy, que actúa como sochantre solista.

Sobre otros aspectos relacionados con la práctica musical no se dispone de información. Todas las piezas del oficio, salvo una, están escritas en claves naturales y el diapasón empleado en la interpretación ha sido el contemporáneo (*la'* = 440 Hz). Al igual que harían los propios músicos del Renacimiento, dos de las piezas [Ed. nos. 1 y 4] se interpretaron un tono más alto de lo que aparecen en la edición por su registro extremadamente grave, que quizá se relacione con el carácter sombrío de la ceremonia. La pieza escrita en *chiavette* es el salmo ‘Dilexi quoniam exaudiet’ [Apéndice 2, no. 19] que, siguiendo la convención, se ha transcrito e interpretado una cuarta más baja de lo que está escrito²³⁴.

Es muy probable que el timbre vocal, la pronunciación del latín y, en definitiva, el sonido producido por la capilla mexicana fuese distinto al que se ofrece en esta reconstrucción. Pero lo que sería aún más diferente es el significado que esta música tendría en las mentes de los indígenas cristianizados que acudían a la Catedral de México en las festividades de mayor solemnidad. No deja de resultar sorprendente y hasta contradictorio cómo una de las funciones litúrgicas más importantes de una gran catedral como la de México se solemnizase con un repertorio cuyas principales características son la sencillez y la economía de medios.

²³² Véase Tibaldi, “Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII”, 197.

²³³ ACCMM, AC-5, fol. 21v, 12-I-1606. Esta misma determinación aparece en otras catedrales españolas como la de Palencia; véase Gallego, “José de Herrera. Instrucción de apuntadores (1643)”, *RMS*, 2 (1979), 386.

²³⁴ Véase Johnstone, “‘High’ clefs in composition and performance”, *Early Music*, 34/1 (2006), 45.

Resumen

La colección de libros de polifonía de la Catedral de México es una de las más valiosas, interesantes y completas que se conserva en Hispanoamérica. Sus veintidós volúmenes y sus más de quinientas cincuenta piezas –muchas de ellas *única*– muestran el esplendor musical de la Catedral y nos acerca al complejo mundo de la recepción de repertorios internacionales en América durante el período virreinal. Algunos de los libros han sido citados por diversos estudiosos, pero hasta el momento la colección no había sido estudiada como un todo. Los libros que descubrí recientemente completan la colección de polifonía e incrementan de forma significativa el número de obras de algunos compositores locales, en especial de Hernando Franco. MéxC 11 es un manuscrito excepcional en este sentido, ya que duplica la producción conocida de este compositor, siendo además una de las fuentes más tempranas de polifonía hispanoamericana. Puesto que los códices han sido recopilados durante un período considerablemente largo de tiempo (casi dos siglos) y se ha contado con la enorme ventaja de contar con documentación de archivo (ceremonial, inventarios, actas capitulares, etc.) este estudio de conjunto ha permitido conocer qué contienen esos manuscritos, quién los compiló, cuándo, dónde y por qué.

Los libros de polifonía de la Catedral de México constituyen un grupo inusualmente compacto y bien definido, asociado a una institución con unas demandas concretas, de ahí que sea necesario abordar el estudio de la colección de forma conjunta y no de sólo uno o varios manuscritos. Al hablar de la colección me refiero tanto a los manuscritos como a los impresos, ya que estos últimos guiaron los gustos musicales, permitieron conocer los autores internacionales y estilos compositivos predominantes en Europa y fueron utilizados como depósito del que copiar obras. Es aquí donde entran en juego el criterio del copista y el gusto de la institución en la labor de selección para la configuración de la colección, entendida no sólo como grupo de libros, sino como fenómeno compilatorio que implica recepción, selección e introducción de obras y autores en repertorio.

En la primera sección de este Capítulo se ha puesto de manifiesto la necesidad de estudiar los manuscritos musicales no sólo como colecciones de música, sino como objetos artísticos en sí mismos, a veces con un elevado contenido simbólico. La coordinación de distintos tipos de evidencia ha permitido la datación –a veces

aproximada, otras exacta— de los quince volúmenes manuscritos que integran la colección, y que se extiende desde 1600 hasta 1781. Hay seis grupos de manuscritos relacionados con otras tantas fases en la formación del repertorio polifónico catedralicio. Cada uno de estos grupos se caracterizó por la presencia de determinados compositores, copistas y libros. Un estudio de las autorías ha revelado la existencia de dieciocho compositores, tanto peninsulares como criollos; la presencia de compositores indígenas es nula. Tampoco hay atribuciones conflictivas. El estudio integrado de todos los libros que conforman la colección, ya sean manuscritos o impresos, ha permitido revelar la autoría casi noventa obras que permanecían anónimas y proponer nuevas hipótesis sobre las piezas que permanecen sin autor. En su compilación han intervenido al menos veintiún copistas musicales distintos, quienes en su mayor parte han sido los responsables de la decoración de las iniciales. Algunos de los libros presentan una gran austeridad, pero otros presentan ilustraciones y elementos figurativos que, unidos a la presencia de colores e inscripciones enigmáticas, conforman un programa emblemático.

Un examen del repertorio polifónico de la catedral mexicana ofrece interesantes semejanzas y diferencias con respecto a otras colecciones conocidas. Resulta peligroso realizar generalizaciones sobre las prácticas locales en un determinado lugar, ya que para verificar su singularidad es necesario ponerlas en contexto y además tener en cuenta que podía haber variantes sobre dichas prácticas y que éstas evolucionaron a lo largo del tiempo. Sin embargo, a partir del estudio realizado del repertorio polifónico es posible detectar algunas características propias, al menos en el marco hispanoamericano, como así ocurre con las misas feriales o los versículos ‘Et incarnatus’, géneros musicales que aparecen en otras colecciones polifónicas de América del Sur.

El repertorio de pasiones es bastante especial por las secciones del relato evangélico para las que presentan polifonía, un rasgo que no se repite en otras catedrales hispanoamericanas con repertorio pasional como las de Puebla o Guatemala. Algunos salmos también resultan atípicos, ya que en ellos se rompe el *alternatim* regular de los versos, disponiendo dos versos seguidos en polifonía. La presencia de algunos versos o estrofas *si placet* en determinadas piezas como los ‘Dixit Dominus’ y la misa ferial de Franco o el ‘Gloria, laus et honor’ de López Capillas resulta igualmente reseñable, ya que no aparece en el repertorio homónimo de otras catedrales hispanoamericanas. La

selección de los versos interpretados polifónicamente de magnificats o himnos también puede verse como una práctica local. En México se mostró una preferencia por los versos impares, frente a la práctica más común de musicalizar los pares. Por otro lado, el orden específico de las piezas que conforman la misa de difuntos o el ciclo himnódico es diferente al que presentan otras fuentes que transmiten ese repertorio. Precisamente, el ciclo de himnos constituye una interesante huella de los procesos de recepción y asimilación de la polifonía española en México, al incluir un significativo número de obras hasta ahora anónimas que en realidad son de Francisco Guerrero, adaptadas a un nuevo contexto ceremonial e interpretativo.

El estudio del repertorio polifónico ha mostrado las diferentes tradiciones litúrgico-musicales entre dos de las catedrales más importantes de Nueva España como son las de México y Puebla. En lo relativo a la música de difuntos, en México se siguió la versión pretridentina de la misa de difuntos de Guerrero, mientras que en Puebla se prefirió la versión reformada. En la capital se interpretaban en polifonía secciones de los tres primeros nocturnos de maitines mientras que en Puebla, al igual que casi todas las iglesias hispanas, sólo se disponía polifonía para el primer nocturno. En lo relativo al repertorio de la salves también hubo diferencias entre ambas instituciones. México prefirió la versión del *Liber Vesperarum* (1584) de Guerrero, mientras que la catedral poblana disponía además de la versión de 1570 del mismo compositor y de las versiones de Robledo y Victoria. A juzgar por las obras conservadas, parece que los compositores poblanos hicieron un uso más asiduo de la técnica policoral que caracterizó la polifonía litúrgica desde finales del siglo XVI mientras que los activos en México siguieron componiendo a un solo coro; sin embargo, tal y como indican los inventarios y otras referencias documentales, ello no es más que un espejismo derivado del estado actual de conservación del Archivo.

Uno de los aspectos que requiere una atención más urgente es el de los cantos llanos empleados en México, tanto por su importancia en sí mismos como por su relación con la polifonía. A lo largo de este estudio se ha puesto de manifiesto la existencia de cantos llanos locales, que, a veces, no sólo consisten en transformaciones o simplificaciones del canto romano, sino en entonaciones nuevas. El canto llano empleado en el oficio de difuntos o las misas feriales presenta entonaciones propias, distintas a las de la tradición romana y peninsular. Otro elemento destacado, en relación

al canto llano empleado en México, es la sorprendente vigencia durante los siglos XVII y XVIII de los cantos llanos anteriores a Trento, especialmente si tenemos en cuenta el papel que la Catedral de México ejercía como institución de referencia. En cualquier caso, el estudio de los distintos tipos de canto llano empleados en México es un tema sobre el que habrá que profundizar en el futuro.

Otra de las conclusiones que puede extraerse de este Capítulo es la importancia del estudio de los manuscritos polifónicos tardíos. La mayoría de los códices de polifonía de la Catedral de México fueron copiados en el siglo XVIII, pero contienen repertorio retrospectivo de los siglos XVI y XVII. Estas fuentes polifónicas tardías han sido despreciadas por generaciones de investigadores, quienes no veían en ellas, sino las últimas ramas del tronco estemático en la transmisión de una obra. Sin embargo, todo depende de lo que uno espere encontrar en ellas. Estos manuscritos no serán muy interesantes si en ellos buscamos nuevas obras que aumenten el catálogo de nuestros compositores. Pero desde otro punto de vista estos códices son de una gran utilidad, pues al estar separados temporalmente del arquetipo permiten trazar las líneas de la evolución del repertorio interpretado por la capilla y conocer los últimos eslabones de un proceso que se inició con la creación de la obra. El estudio de MéxC 4/A, MéxC 8 y MéxC 12 ha mostrado el valor único y singular de este tipo de fuentes, ignoradas por la musicología quizá por el elevado número de anónimos que contiene y la penosa tarea de la búsqueda de concordancias.

El compositor que más aparece en estos manuscritos es Francisco Guerrero, el más interpretado en México si tenemos en cuenta el número de copias de sus obras, abarcando casi todos los géneros que compuso. Desde nuestro punto de vista, y ahora que las *opere omnia* de compositores españoles e hispanoamericanos se van completando, tan importante es el proceso de creación de una obra como la cronología y particularidades de su transmisión, un trabajo que en las áreas hispanoamericanas no se ha realizado hasta el momento. Por tanto, aunque no aparezca ni una obra nueva de Guerrero, la colección mexicana permite estudiar las particularidades y conocer los nuevos públicos que tuvieron acceso a su música, y en cómo su audición pudo transformar la música novohispana del período.

Los estilos y técnicas compositivas cultivados en la Catedral de México eran los mismos que se cultivaban en la Europa de la época, desde la simple homofonía de los

salmos y lecciones de Franco al estilo paródico que domina las misas de López Capillas, pasando por otras piezas con presencia del cantus firmus. De hecho, los compositores eran peninsulares en su mayoría y trabajaban al servicio de una institución donde se seguían las tradiciones españolas. En este contexto, la polifonía clásica *a cappella*, con sus géneros característicos, constituye el hilo conductor de la tradición musical en las fiestas más importantes del calendario litúrgico hasta el final del período virreinal, y se acabó convirtiendo en símbolo del poder y el prestigio de la iglesia mexicana. La polifonía de difuntos de Franco, con el estilo sencillo típico de las exequias, alejado de cualquier complejidad, es un buen ejemplo. Aunque la polifonía contenida en los libros estudiados es de tradición netamente occidental, la interpretación de esa música por parte de una capilla integrada por peninsulares, criollos e indígenas sería radicalmente distinta a si fuera interpretada por una capilla europea, como también lo sería el significado que esta música tendría para los fieles que asistían a las ceremonias cantadas en la Catedral.

En síntesis, los libros de polifonía mexicanos constituyen un importante e interesante punto de encuentro entre el Viejo y el Nuevo Mundo y sitúan a la Catedral de México como una de las instituciones fundamentales para estudiar la historia de la música en el mundo hispano durante los siglos XVI al XVIII.

CONCLUSIONES

La tradición de estudio de las instituciones eclesiásticas durante la Edad Moderna por parte de la musicología española ha alcanzado un importante desarrollo en las últimas décadas. Sin embargo, la práctica totalidad de esta literatura musicológica se ha centrado en el estudio de las catedrales de la España peninsular y no ha considerado la actividad musical de las catedrales del Nuevo Mundo, que durante los siglos XVI al XIX constituyeron una prolongación natural de la vida musical peninsular. Los motivos que explican esta ausencia de investigación hay que buscarlos no sólo en la gran disponibilidad de fuentes musicales y documentales existentes en las instituciones peninsulares, sino también en las sensibilidades y orientaciones historiográficas que han guiado a los musicólogos españoles. En cualquier caso, ello ha hecho olvidar que la España de la Edad Moderna, según la visión que tenían los propios contemporáneos, no terminaba en la Península Ibérica, sino que incluía también la floreciente vida musical de los virreinos americanos. La incorporación de esta “historia” como parte de la música española plantea un nuevo escenario con fascinantes interrogantes.

La investigación realizada para esta Tesis Doctoral ha permitido presentar por primera vez un estudio de las relaciones musicales entre España y una institución hispanoamericana, la Catedral de México, durante un período considerablemente amplio y lleno de cambios como es la época virreinal (1521-1821). La elaboración de este estudio de conjunto sobre las modalidades de intercambio musical ha sido posible gracias al intenso estudio de un gran número de fuentes documentales y musicales en más de una veintena de archivos americanos y europeos. Las evidencias localizadas a uno y otro lado del Atlántico han puesto de manifiesto hasta qué punto el estudio de la música en una catedral hispanoamericana prestando atención a sus relaciones con la Península Ibérica enriquece nuestra visión de la música española y mexicana del período y presenta la circulación de los músicos y repertorios españoles como parte de un fenómeno de dimensiones casi mundiales.

Desde la óptica europea, la ciudad de México queda demasiado lejos aún hoy, y también lo estuvo en el pasado. Sin embargo, esta metrópoli fue uno de los grandes centros político-religiosos del mundo moderno. Según el primer censo de población fiable, la ciudad contaba con 110.000 habitantes en la década de 1790, lo que la convertía en la tercera ciudad más poblada del imperio español, tras Madrid y Barcelona. Su condición de capital administrativa del Virreinato, sede arzobispal y asiento de la universidad más antigua de América, atrajo una numerosa colonia de poetas, artistas y mercaderes extranjeros, quienes dotaron a la ciudad de un ambiente animado y realmente cosmopolita. Su localización era remota desde la Península, pero se hallaba en una de las más importantes líneas de comunicación de lo que llegaba al Nuevo Mundo desde Europa. Asimismo, México fue el puente de unión con Asia, la más lejana posesión del imperio español, actuando como correa de transmisión de los modelos institucionales que venían de España al resto de Hispanoamérica y a Filipinas. En sentido inverso, la capital virreinal también actuó como centro de redistribución hacia Europa de las riquezas del comercio pacífico y del norte del continente. Ello hizo de la ciudad de México una pieza clave dentro del engranaje de la política imperial española, eslabón de múltiples contactos y centro de una tupida red que operaba en varios sentidos y a distintos niveles.

La Catedral de México era una institución muy rica y poderosa a causa de un paulatino proceso de adquisición de propiedades y la exención de impuestos del clero. Por su importancia, sus rentas y su número de canónigos y músicos, la de México era un catedral de tipo alto, comparable a las grandes sedes archidiócesanas españolas como Toledo, Santiago de Compostela y Sevilla. El análisis de las constituciones y otra documentación normativa ha relativizado la influencia del modelo sevillano, sobrevalorada por la historiografía, y ha mostrado que otras instituciones también actuaron como modelos ceremoniales y musicales, tales como las catedrales de Granada y Santiago de Compostela y la Real Capilla de Madrid. La influencia de esta última institución no es sorprendente teniendo en cuenta que la catedral mexicana funcionó al mismo tiempo como capilla del arzobispo y también como una capilla cortesana bastante *sui generis*, que participaba en la solemnización musical de acontecimientos relacionados con la familia real. Quizá el Real Patronato de la iglesia americana y la

intervención directa del rey en el nombramiento de los prebendados explique el sentido de estas participaciones.

Los fundamentos organizativos de la Catedral procedían de la Península Ibérica. Se creó un coro de canto llano formado por miembros del Cabildo, capellanes y músicos bajo la dirección del sochantre, se instituyó tempranamente el cargo de organista, se creó una capilla de música –la primera cronológicamente adscrita a una catedral en Hispanoamérica, 1536–, y una institución propia para la educación musical de los niños, el Colegio de Infantes. El carácter gremial de la profesión musical llevó al establecimiento, siguiendo el ejemplo español, de cofradías y congregaciones integradas por músicos como la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, fundada por el maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno en 1651. El interés por emular las prácticas españolas llevó incluso al diseño de una organización espacial que remitía directamente a modelos españoles. El calendario litúrgico incluía festividades que en su mayor parte coincidían con las de catedrales españolas, lógicamente mezcladas con otras fiestas locales. Una comparación del *Diario Manual* de la Catedral de México (1751) con la *Regla de coro y cabildo* de la Catedral de Sevilla (1760) muestra que casi un 80 % de las festividades de mayor rango eran comunes en ambas instituciones. Sin embargo, más allá de la teórica pretensión de uniformidad, confluyeron en México tradiciones litúrgico-musicales de origen romano y peninsular muy variadas que crearon un corpus de festividades y prácticas ceremoniales originariamente españolas y, al mismo tiempo, genuinamente mexicanas. Al margen de las variantes y adaptaciones formales practicadas, en la mentalidad del Cabildo y los músicos estaba la idea de que en México las ceremonias se hacían como en la Península Ibérica.

Inicialmente se quisieron emplear los mismos sistemas de provisión de los puestos musicales a través del sistema de edictos y oposición, pero su recurrente fracaso y la falta de aspirantes llevó al Cabildo a decantarse por el sistema de elección directa, escogiendo generalmente a uno de los músicos activos en la capilla. El caso del magisterio de capilla resulta paradigmático en este sentido, ya que sólo dos de las siete oposiciones a maestro de capilla realizadas durante los tres siglos de Virreinato resultaron realmente efectivas (aquellas de las que salieron electos Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya, en 1688 y 1715 respectivamente). Esta tendencia también resulta evidente en el otro gran cargo de responsabilidad musical de la Catedral: la sochantría.

El bajo índice que convocatorias por medio de oposiciones y el fracaso de las que llegaron a celebrarse puede interpretarse como una contradicción considerando la importancia de la sede; sin embargo, este *modus operandi* se debía, en realidad, al veto soterrado a los músicos no blancos para los puestos relevantes de la capilla y a la dificultad de los músicos peninsulares para desplazarse a México.

En términos globales, la capilla mexicana experimentó un crecimiento ininterrumpido de sus efectivos musicales durante los siglos XVI al XVIII, aunque en ciertos momentos de crisis hubo regresiones. Sin embargo, la música siempre consumió una parte importante de los recursos económicos del Cabildo. La composición vocal e instrumental de la capilla no difería sustancialmente de los registros vocales y los instrumentos que aparecen en las catedrales peninsulares, con la salvedad de ciertos instrumentos autóctonos como el tololoche que probablemente sea una evolución autóctona de un instrumento de origen europeo parecido al contrabajo. Analizando la integración de los nuevos timbres y su cronología, salta a la vista la temprana evolución de la Catedral de México, que hace de ella una institución pionera en la recepción de instrumentos europeos en el Nuevo Mundo. En la década de 1580 la capilla disponía de efectivos musicales suficientes para la interpretación de piezas policorales; en 1590 ya había capones importados directamente desde España; en la década de 1710 se introdujeron violines, violones y oboes y, desde 1736, clarines y trompas, que a veces llegaron con los propios músicos extranjeros. El estudio de las plantillas –en coordinación con la circulación de los músicos y el repertorio y el análisis de los inventarios– ha revelado el carácter pionero de esta institución en la recepción de los desarrollos modernos como la policoralidad en el siglo XVI y la italianización en las primeras décadas del siglo XVIII, proporcionando una visión más amplia y enriquecida de ambos fenómenos.

Un acercamiento a las actividades y funcionamiento de la capilla ha permitido establecer los ámbitos de actuación dentro y fuera de la Catedral. Como corresponde a su rango de capilla oficial de la ciudad, la actividad de la capilla era muy intensa; al margen de solemnizar las horas canónicas y misas en días de fiesta, los músicos catedralicios participaron en numerosas fundaciones de aniversario, en procesiones urbanas como la del Corpus Christi y San Hipólito y en acontecimientos culturales extraordinarios. Desde mediados del siglo XVII la capilla catedralicia entró en conflicto

con otras agrupaciones y reivindicó en varias ocasiones sus derechos de exclusiva frente a otras capillas establecidas en la ciudad, dando lugar a una serie de conflictos por competencias. El más áspero de estos conflictos tuvo lugar en la década de 1760 y enfrentó a los músicos catedralicios con la capilla de la Universidad de México, fundada por Antonio Segura Portillo, un antiguo músico de la Catedral y apoyada por el virrey. El pleito llegó al Consejo de Indias, quien finalmente prohibió las actividades de la capilla universitaria.

Uno de los rasgos más originales de la capilla mexicana lo constituye la presencia de músicos indios, que debió tener importantes consecuencias no sólo desde el punto de vista tímbrico o musical, sino también social e ideológico. Salvo excepciones, los músicos que no eran blancos no llegaron a ostentar puestos de responsabilidad en la Catedral, tendiendo a desarrollar su actividad en parroquias o como músicos independientes. La Catedral era vista como un reducto de peninsularidad y, probablemente, no era el lugar más deseado por muchos indios. Los casos del cantor mulato Luis Barreto y del organista indio Juan de Velasco son excepcionales y su contratación se debió a sus sobresalientes cualidades musicales y al interés del propio Cabildo –integrado mayoritariamente por blancos– por contar con sus servicios. La presencia de estos músicos acabó por conformar una capilla multiétnica, con personas de distintos orígenes sociales, distintas lenguas y, quizá, hasta distintas religiones.

Al margen de los distintos elementos formales e institucionales, la principal diferencia quizá resida en el discurso ideológico de la institución, sutilmente distinto al de la metrópoli, y en el que todos sus elementos, incluida la música, fueron utilizados como elementos propagandísticos. En este sentido, el nombramiento de los músicos blancos en los cargos musicales de mayor responsabilidad era un reflejo del orden social del período. Este rasgo, unido a las particularidades con las que los modelos peninsulares fueron adaptados en la Catedral de México nos permite hablar de un tipo particular de catedral, hispana, pero con su propia idiosincrasia. Por tanto, puede hablarse de una suerte de mestizaje o aculturación institucional, un proceso de gran complejidad, ya que no se trata de una transmisión simplista del bagaje institucional español ni de una copia formal, sino de una adecuación tanto conceptual como material que hunde sus raíces en tradiciones musicales locales de gran influencia.

La Catedral de México, al igual que sus contrapartidas peninsulares, disfrutó de una animada y cosmopolita vida musical que se tradujo en la presencia de músicos y repertorios procedentes de Europa. La dependencia de las instituciones peninsulares para nutrirse del mejor repertorio y los mejores músicos no debe interpretarse como un signo de esterilidad creativa, sino como el punto de partida de un proceso de mestizaje justificado por un amplio y opulento pasado común. Por ello, resulta prioritaria la reconstrucción de las estructuras y redes a través de las cuales los músicos y los repertorios foráneos llegaron a México. La circulación de música y músicos comprende una variada y compleja casuística. Debido a la carencia de fuentes seriadas para el estudio de estos aspectos, he presentado una visión articulada en torno a diferentes casos de estudio. No obstante, la muestra seleccionada para esta Tesis Doctoral es suficientemente representativa del conjunto y permite, gracias al manejo de fuentes de distintas épocas, ver la evolución del fenómeno.

El estudio de la movilidad de los músicos ha desvelado cómo la separación geográfica de Europa no impidió una emigración masiva de músicos hacia el Nuevo Mundo. Al margen de la distancia y los riesgos del viaje oceánico, en la movilidad de los músicos se combinan otros elementos determinantes como las posibilidades laborales del marco urbano, las circunstancias personales de cada individuo, los motivos económicos y las coyunturas institucionales en los centros de destino. Al existir un menor número de catedrales y una gran separación geográfica entre ellas, los músicos que pasaban al Nuevo Mundo desarrollaron, en líneas generales, carreras más estables que en la Península Ibérica.

Durante los siglos XVI al XVIII la Catedral de México ejerció una poderosa atracción, y a ella llegaban periódicamente desde todas las regiones de España bajo perfiles migratorios que podían ser muy distintos. Muchos de ellos viajaron a México siendo jóvenes y se presentaron de forma directa al Cabildo para conseguir su primer empleo. Otros, en cambio, eran músicos de talento que ya habían servido en instituciones españolas y que eran expresamente llamados por los cabildos hispanoamericanos a través de sus representantes en la Península, lo que constituía una muestra de reconocimiento y prestigio en la época. Muchos de ellos aprovecharon la protección de alguna autoridad eclesiástica o civil o el contacto de algún familiar o colega. Finalmente, los menos arriesgados se ofrecieron desde la propia Península, no

iniciando el viaje hasta contar con la certeza de su admisión. En cualquier caso, los ejemplos estudiados ponen de manifiesto que la movilidad de las personas es un fenómeno que supera la rigidez de las modernas divisiones político-administrativas.

La movilidad de los músicos dentro del virreinato novohispano permite establecer por primera vez jerarquías y relaciones entre las diferentes capillas de música novohispanas, si bien la escasez de estudios sobre otras instituciones no permite delimitar con precisión la posición de cada centro dentro de la red institucional. No obstante, la dinámica de circulación de los músicos a partir de la información disponible sitúa a la Catedral de México en el centro de una tupida red institucional que actuó, por un lado, como centro receptor de músicos europeos y, por otro, como centro suministrador para otras instituciones, tanto de la propia ciudad de México como de otras catedrales novohispanas. El establecimiento de tres patrones de movilidad en la Catedral de México (entre virreinos; entre distintas regiones dentro del virreinato novohispano; y dentro de la propia ciudad) permite estudiar el fenómeno de la movilidad de los músicos de una forma más real, con todas sus ramificaciones, ampliando y diversificando el panorama de la movilidad de los músicos.

El continuado movimiento migratorio de los músicos europeos hacia México confirma la dependencia del personal musical foráneo para el sostenimiento de la capilla catedralicia; de hecho, al menos trece de los veinte maestros de capilla del período virreinal procedían de Europa. Los virreinos americanos constituyeron una prolongación natural de la actividad de los músicos españoles, y muchos músicos se movían hacia o desde Hispanoamérica. El Nuevo Mundo, pues, estaba mucho más presente en los horizontes profesionales de los músicos europeos de lo que los estudios realizados hasta la fecha han dejado ver.

Junto a la movilidad de los músicos, esta Tesis presenta los mecanismos y procesos de circulación de repertorios, ya que la disponibilidad y distribución de la música europea determinó el repertorio hispanoamericano. La gran cantidad de repertorio importado en la Catedral de México se debió a la confluencia de dos elementos: por un lado, el gran interés de los músicos peninsulares por darse a conocer en el Nuevo Mundo, haciendo llegar sus obras personalmente o a través de algún contacto, y, por otro, la aspiración de maestros y autoridades hispanoamericanas de disponer de repertorio foráneo, especialmente asociado con las capillas eclesiásticas

más prestigiosas del momento. Este interés mutuo enriqueció los intercambios musicales durante ese período y convirtió a archivos catedralicios como el de México en lugares fundamentales para el estudio de la difusión de compositores peninsulares que nunca viajaron al Nuevo Mundo.

La difícil situación de la imprenta musical y los problemas y limitaciones en la producción del papel determinaron una masiva importación durante el siglo XVI de libros litúrgicos y cantorales, demandados en unas cantidades muy elevadas. Pese a la alejada posición geográfica de México con respecto a los grandes centros musicales del momento y la lentitud de los transportes, la existencia de unas conexiones comerciales muy fluidas y una tupida red de contactos personales e institucionales posibilitaron la formación de un archivo internacional. Sólo la activa intervención de agentes tan distintos, desde los músicos a las autoridades políticas y religiosas, pasando por mercaderes y libreros, explica la rápida difusión de la cultura musical española en la Catedral de México y, desde ahí, a su periferia.

A través de diferentes ejemplos se ha mostrado la integración de las colonias americanas dentro del mercado musical de los compositores peninsulares. La sección dedicada a los libros de polifonía sintetiza las principales variantes empleadas para la adquisición del repertorio: el repertorio llevado consigo por los propios músicos; el activo papel de los libreros mexicanos en la importación de música; y el envío directo de libros por parte de los polifonistas. Se trataba de las mismas vías institucionalizadas de distribución que existían en España. Gracias a los inventarios estudiados sabemos que, por una u otra vía, llegaron a Nueva España los libros impresos de polifonistas españoles (Cristóbal de Morales, Francisco y Pedro Guerrero, Tomás Luis de Victoria, Juan Navarro, Diego Bruceña, Philippe Rogier, Alonso Lobo, Sebastián López de Velasco, Sebastián Aguilera de Heredia, Juan Esquivel de Barahona y Diego Bruceña, entre otros), portugueses (Eduardo Duarte Lobo) y de otros países europeos, especialmente de Italia (Pierre Colin, Giovanni Perluigi da Palestrina, Bartolomeo Roy y Giovanni Francesco Anerio, entre otros); la mayor parte de estos autores extranjeros también eran conocidos en la España peninsular. El estudio de estas modalidades de circulación –mantenidas en el siglo XVIII como lo indican los ejemplos de José de Torres, José de Blasco, José de Nebra y Casiano López Navarro– permite rebatir la tradicional visión según la cual la transferencia de los estilos musicales europeos al

Nuevo Mundo fue un proceso lento. Las evidencias aportadas en este estudio apuntan justamente en la dirección contraria; el ávido deseo de los cabildos y libreros de tener bien surtido el rico mercado americano con las novedades editoriales propició la llegada de muchos libros el mismo año de su publicación o muy poco después. Algunos impresos musicales publicados en España llegaron a México en fechas muy tempranas, siendo recibido en la Catedral incluso antes que en algunas instituciones españolas.

La sección dedicada a la circulación de papeles sueltos ha ampliado las fórmulas empleadas, que son tan diversas como las procedencias de las obras discutidas, evidenciando la circulación de repertorio como parte del equipaje del músico y la existencia de copistas encargados de realizar copias para el mercado hispanoamericano. Fabián Pérez Ximeno en 1622 y Cayetano Echevarría en la década de 1770 fueron dos de los compositores peninsulares activos en la Catedral de México que trajeron consigo obras de sus maestros y de otros colegas. Francisco Lizondo y Juan de Ledesma, vinculados a las capillas reales de Madrid en distintos momentos de los siglos XVII y XVIII, copiaron música con destino a Nueva España. Lo mismo puede decirse de otros copistas vinculados a las catedrales de Sevilla y Cádiz, como Juan de Avecilla, Matías Montañana, Miguel Gámez y otros copistas anónimos.

La Catedral de México estableció incluso contacto directo con otras ciudades fuera de España para nutrirse de repertorio. Por ejemplo, se ha documentado el contacto entre Domingo Dutra, maestro de capilla de la catedral mexicana en la década de 1740, y Gaetano Carpani, maestro de capilla en la iglesia del Gesù de Roma. El envío de Carpani, integrado por obras litúrgicas propias y de otros compositores activos en Roma como Antonio Bencini, Francesco Ciampi y Antonio Aurisicchio –estos dos últimos activos en la iglesia nacional española de San Giacomo degli Spagnoli–, posibilitó el conocimiento de las tendencias musicales internacionales del siglo XVIII. Este hecho muestra, por un lado, que la música europea podía llegar al Nuevo Mundo sin pasar necesariamente por España, y, por otro, que Hispanoamérica era parte del mercado de difusión del repertorio litúrgico romano. Si bien la presencia de estas obras en México no implica necesariamente que éstas se interpretasen regularmente o que formasen parte del repertorio catedralicio, sí que evidencia, al menos, que cualquier músico de la capilla tenía a su disposición un repertorio cosmopolita que incluía a los compositores

españoles y extranjeros de mayor prestigio de la época, lo que posibilitó una temprana italianización del repertorio de los maestros locales.

Este trabajo ha puesto igualmente de manifiesto el papel fundamental de la Catedral de México como centro de referencia a donde llegan modelos institucionales, músicos, repertorio, estilos interpretativos y prácticas compositivas y desde donde pasan a otras instituciones de Nueva España y Asia. Además de ser un centro de importación y recepción de primer orden en la América española, la Catedral de México actuó también como centro de distribución de modelos institucionales (como así lo muestra el seguimiento de las constituciones mexicanas en la Catedral de Manila), del personal musical (varios músicos europeos, como Carlo Peri, Francisco Rueda y José Gavino Leal, pasaron por México antes de instalarse en otras instituciones) y del repertorio internacional recibido (como así lo muestran las obras de Antonio Bencini en la Colegiata de Guadalupe y la Catedral de Valladolid). En Nueva España, la Catedral de México tenía a su disposición un extenso mercado, lo que le permitía actuar más como exportador de todo lo recibido desde Europa y de la producción local allí generada (el caso de Ignacio Jerusalem, con obras en casi todas las catedrales mexicanas, resulta paradigmático), que como centro importador de la música de otras catedrales novohispanas. Esta situación encaja con la posición de la Catedral como centro de la administración virreinal y capital de la cultura musical novohispana, mostrando la existencia de unas vías institucionalizadas que fomentaban la transmisión de obras desde Europa hacia México y al resto del virreinato, a veces sin pasar por la Península Ibérica. El fenómeno de la circulación de obras entre la Catedral de México y otras instituciones del Viejo Mundo nos puede ayudar a tener una visión más equilibrada del repertorio interpretado en México durante la época virreinal. La integración natural de la catedral mexicana dentro del espacio musical europeo nos muestra una imagen sonora más diversa de lo que hasta ahora se pensaba en una catedral americana.

La Archivo de Música de la Catedral de México incluía cantorales de gran formato, libros de polifonía, libretos de partes y papeles sueltos con piezas en latín y castellano. No se han localizado, por el momento, piezas con texto indígena, debido, por un lado, a la ausencia efectiva de maestros indígenas compositores al servicio de la Catedral y, por otro, al bloqueo de ese repertorio por parte de los músicos y canónigos catedralicios. El estudio combinado de las fuentes musicales, los inventarios, las Actas

Capitulares y otra documentación de archivo ha arrojado interesantes resultados que permiten avanzar en el estudio de la formación de los archivos musicales eclesiásticos, integrados no sólo por las obras de los maestros de capilla locales, sino también por un abundante corpus de composiciones originadas fuera de la Catedral.

El estudio del Archivo de Música desde la triple perspectiva de su ubicación, su custodia y su propiedad ha puesto de manifiesto algunas de las variables a las que podía estar sujeta la conservación de los libros y papeles de música. La cambiante ubicación del Archivo dentro de la Catedral (sacristía, coro, colegio de infantes, capillas laterales, etc.) muestra la consideración del Archivo no como un objeto cerrado y único, sino variado y disperso en distintos lugares de la Catedral y bajo la supervisión de distintas personas (maestro de capilla, maestro de infantes, sochantre, etc.). El Cabildo siempre mostró un vivo interés por el Archivo, como así lo indican los reiterados acuerdos sobre su conservación y ampliación. Ello se debía a que el Cabildo se creía el legítimo propietario no sólo de la música comprada con sus recursos, sino también de aquella compuesta por sus maestros. El estudio del destino de la producción de algunos maestros de capilla muestra las distintas opciones: la donación a la Catedral (Francisco López Capillas), la asignación a un familiar (Fabián Pérez Ximeno) y la venta a través de sus herederos (Ignacio Jerusalem). La propiedad de los libros y papeles de música y el estudio a las cláusulas testamentarias dan las claves para el estudio de la formación de los archivos y la difusión de determinados compositores.

A través del estudio de la formación del Archivo se han podido determinar cuatro vías que sirvieron para incorporar fondos musicales al Archivo: préstamo, donación, compra y producción propia, unas vías que, por otro lado, no son específicas de las bibliotecas musicales. Un estudio institucional de la figura del copista nos indica que fue ésta la vía a través de la cual el Archivo aumentó sus fondos en mayor medida. Por medio de una serie de canales bien definidos, y en los que estuvieron implicados no sólo los propios músicos, sino también las autoridades religiosas y políticas, el Archivo musical de la Catedral de México fue creciendo, llegando a ser, a finales del siglo XVIII, uno de los más completas de Hispanoamérica, con unos contenidos similares a los grandes archivos eclesiásticos españoles de Toledo o Sevilla.

El análisis de nueve inventarios inéditos (seis pertenecientes a la Catedral de México y tres a la de Puebla) ha permitido realizar una reconstrucción de la formación y

el uso del Archivo de una forma real y cercana. El estudio pormenorizado de estos documentos se ha realizado en el contexto de otros inventarios musicales españoles e hispanoamericanos, desvelando la existencia de un repertorio extenso e internacional acorde con la importancia de la institución. Los inventarios comentados son de gran interés, como ocurre con el inventario de 1589, un documento que permite corregir la conservadora visión de la praxis musical en el México de finales del siglo XVI, ya que incorpora piezas de compositores franco-flamencos y un detallado registro del repertorio en romance. Este inventario también es importante, ya que incluye el repertorio policoral local más temprano conocido en Hispanoamérica, con varias obras locales a ocho y doce voces. Otros inventarios del siglo XVIII, en especial el de 1770, presentan una gran cantidad de nombre foráneos, mostrando la pronta y completa asimilación del estilo musical europeo en Hispanoamérica.

Los archivos hispanoamericanos, como el de la Catedral de México, no son importantes únicamente por el hecho de contener obras españolas de las que no hay copia en sus lugares de origen, sino, lo que resulta más interesante, por su contribución al establecimiento del canon. Durante los siglos XVI al XVIII aún no se habían establecido repertorios musicales a través de concierto, por lo que en esta época el canon, entendido como conjunto de compositores y obras modelo, ha de examinarse a través del número de copias, su procedencia, y su posición central en el repertorio de las instituciones receptoras. En este sentido, los archivos hispanoamericanos pueden contribuir al establecimiento de un grupo de compositores ibéricos canónicos, un fenómeno al que la musicología tradicional no le ha prestado demasiada atención.

Finalmente, este estudio ha servido para poner en el mapa musicológico los veintidós libros de polifonía de la Catedral de México, que constituyen una de las más importantes y completas colecciones de libros de polifonía conservadas en Hispanoamérica. Se ha realizado una catalogación (Volumen II) y estudio de estos libros integrándolos no sólo en su contexto más inmediato –la institución, los músicos y los libros de canto llano–, sino también buscando relaciones más generales. De los veintidós libros de polifonía, quince son manuscritos y el resto impresos, incluyendo, en total, 563 piezas, muchas de ellas *única*. Estos libros muestran el esplendor musical de la Catedral y nos acercan al complejo mundo de la recepción de repertorios internacionales en América durante el período virreinal. Algunos de los libros han sido

citados por diversos estudiosos, pero hasta el momento la colección no había sido estudiada en su conjunto.

En el curso de la investigación para esta Tesis Doctoral he descubierto cinco nuevos libros de polifonía que completan la colección de polifonía e incrementan de forma significativa el número de obras de algunos compositores locales, en especial de Hernando Franco. Uno de los volúmenes descubiertos, el libro de polifonía 11 (MéxC 11) es un manuscrito excepcional en este sentido, ya que duplica la producción conocida de este compositor y es, además, una de las fuentes más tempranas de polifonía hispanoamericana. Algunas de las piezas de este libro aparecen transcritas y grabadas por primera vez en esta Tesis (Volumen III). Puesto que los libros han sido recopilados durante un período considerablemente largo de tiempo (casi dos siglos) y se ha contado con documentación de archivo relativa a los mismos (ceremonial, inventarios, Actas Capitulares, etc.), este estudio de conjunto ha permitido conocer qué contienen esos manuscritos, quién los compiló, cuándo, dónde y por qué.

Los libros polifónicos de la Catedral de México constituyen un grupo inusualmente compacto y bien definido, asociado a una institución con unas demandas concretas, de ahí que sea necesario abordar el estudio de la colección de forma conjunta y no de uno o varios manuscritos individualmente. Se trata, en última instancia, de evaluar la colección, entendida no sólo como grupo de libros, sino como fenómeno compilatorio que implica la recepción, selección e introducción de obras y autores en repertorio. Los manuscritos musicales no sólo se han estudiado desde el punto de vista del repertorio que contienen, sino como objetos artísticos en sí mismos, a veces con un elevado contenido simbólico. Desde el punto de vista físico, los libros presentan unas dimensiones de tipo medio alto, si bien hay algunos volúmenes de formato más reducido, lo que es indicativo de una función también distinta. En su compilación han intervenido al menos veintiún copistas musicales distintos; la mayoría de ellos han sido los responsables de la decoración de las iniciales. La decoración de algunos libros es muy austera, pero otros volúmenes presentan ilustraciones y elementos figurativos que, unidos a la presencia de colores e inscripciones enigmáticas, conforman un programa emblemático.

La coordinación de distintos tipos de evidencia ha permitido la datación –a veces aproximada, otras exacta– de los quince volúmenes manuscritos que integran la

colección, y que se extiende desde 1600 hasta 1781. Tras un estudio de los libros he podido establecer seis grupos de manuscritos relacionados con otras tantas fases en la formación del repertorio polifónico catedralicio. Cada uno de estos grupos se caracterizó por la presencia de determinados compositores, copistas y libros. Un estudio de las autorías ha revelado la existencia de dieciocho compositores, tanto peninsulares como criollos; la presencia de compositores indígenas es nula. La fiabilidad de las atribuciones es bastante alta, ya que no se han localizado atribuciones conflictivas. El estudio integrado de todos los libros que conforman la colección ha permitido revelar la autoría de casi noventa obras que hasta ahora se consideraban anónimas y proponer nuevas hipótesis sobre las piezas que permanecen sin autor.

Un examen del repertorio polifónico de la catedral mexicana ofrece interesantes semejanzas y diferencias con respecto a otras colecciones conocidas. Entre las características propias del repertorio polifónico mexicano, al menos en el marco hispanoamericano, figuran las misas feriales y los versículos 'Et incarnatus', géneros musicales que no aparecen en otras colecciones polifónicas de América del Sur. El repertorio de pasiones es bastante especial por las secciones del relato evangélico para las que presentan polifonía, un rasgo que no se repite en otras catedrales hispanoamericanas con repertorio pasional como las de Puebla o Guatemala. Algunos salmos también resultan atípicos ya que en ellos se rompe el *alternatim* regular de los versos, disponiendo dos versos seguidos en polifonía. La presencia de algunos versos o estrofas *si placet* en determinados piezas como los 'Dixit Dominus', la misa ferial de Franco y el 'Gloria, laus et honor' de López Capillas resulta igualmente reseñable, ya que no aparece en el repertorio homónimo de otras catedrales hispanoamericanas. La selección de los versos interpretados polifónicamente de magnificats o himnos también puede verse como una práctica local. En México se mostró una preferencia por los versos impares, frente a la práctica más común de musicalizar los pares. Por otro lado, el orden específico de las piezas que conforman la misa de difuntos o el ciclo himnódico es diferente al que presentan otras fuentes que transmiten ese repertorio. Precisamente, el ciclo de himnos constituye una interesante huella de los procesos de recepción y asimilación de la polifonía española en México, al incluir un número significativo de obras anónimas que en realidad son de Francisco Guerrero, adaptadas a un nuevo contexto ceremonial e interpretativo.

El estudio del repertorio polifónico ha mostrado las diferencias litúrgico-musicales entre dos de las catedrales más importantes de Nueva España como son las de México y Puebla. En lo relativo a la música de difuntos, en México se siguió la versión pretridentina de la misa de difuntos de Guerrero, mientras que en Puebla se prefirió la versión reformada. En la capital se interpretaban en polifonía secciones de los tres primeros nocturnos de maitines mientras que en Puebla, al igual que casi todas las iglesias hispanas, sólo se disponía polifonía para el primer nocturno. En lo relativo al repertorio de la salves también hubo diferencias entre ambas instituciones. México prefirió la versión del *Liber Vesperarum* (1584) de Guerrero mientras que la catedral poblana disponía además de la versión de 1570 del mismo compositor y de las versiones de Robledo y Victoria. A juzgar por las obras conservadas, parece que los compositores poblanos hicieron un uso más asiduo de la técnica policoral que caracterizó la polifonía litúrgica desde finales del siglo XVI, mientras que los activos en México siguieron componiendo a un solo coro; sin embargo, tal y como indican los inventarios y otras referencias documentales, ello no es más que un espejismo derivado del estado actual de conservación del Archivo.

Uno de los aspectos que requiere una atención más urgente es el de los cantos llanos empleados en México, tanto por su importancia en sí mismos como por su relación con la polifonía. A lo largo de este estudio se ha puesto de manifiesto la existencia de cantos llanos locales, que a veces no sólo consisten en transformaciones o simplificaciones del canto romano, sino en entonaciones nuevas. El canto llano empleado en el oficio de difuntos o las misas feriales presenta entonaciones propias, distintas a las de la tradición romana y peninsular. Otro elemento destacado, en relación al canto llano empleado en México, es la sorprendente vigencia durante los siglos XVII y XVIII de los cantos llanos anteriores a Trento, especialmente si tenemos en cuenta el papel que la Catedral de México ejercía como institución de referencia. En cualquier caso, el estudio de los distintos tipos de canto llano empleados en México es un tema sobre el que habrá que profundizar en el futuro.

Otra de las conclusiones que puede extraerse es la importancia del estudio de los manuscritos polifónicos tardíos y la pervivencia del repertorio renacentista. La mayoría de los libros de polifonía de la Catedral de México fueron copiados en el siglo XVIII pero contienen repertorio retrospectivo de los siglos XVI y XVII. Estas fuentes

polifónicas tardías han sido despreciadas por generaciones de investigadores, quienes no veían en ellas sino las últimas ramas del tronco estemático en la transmisión de una obra. Sin embargo, todo depende de lo que uno espere encontrar en ellas. Estos manuscritos no serán muy interesantes si en ellos buscamos nuevas obras que aumenten el catálogo de nuestros compositores. Pero desde otro punto de vista estos libros son de una gran utilidad, pues al estar separados temporalmente del arquetipo permiten trazar las líneas de la evolución del repertorio interpretado por la capilla y conocer los últimos eslabones de un proceso que se inició con la creación de la obra. El estudio de tres libros (MéxC 4-A, MéxC 8 y MéxC 12) ha mostrado el valor único y singular de este tipo de fuentes, ignoradas por la musicología quizá por el elevado número de anónimos que contiene y las dificultades de búsqueda de concordancias.

Uno de los compositores que más aparece en estos manuscritos es Francisco Guerrero. A la luz de la copia masiva de obras de Guerrero en el Nuevo Mundo hasta el siglo XVIII, abarcando casi todos los géneros que compuso, no resulta exagerado afirmar que este compositor fue, desde el punto de vista geográfico y musical, uno de los más influyentes de la Europa católica. Ahora que las *opere omniae* de nuestros compositores se van completando, tan importante es el proceso de creación de una obra como la cronología y particularidades de su transmisión. Por tanto, aunque no aparezca ni una nueva obra de Guerrero en México, la colección mexicana permite estudiar las particularidades y conocer los nuevos públicos que tuvieron acceso a su música, y en cómo su audición pudo transformar la música novohispana del período.

Los libros de polifonía del Catedral de México indican que el repertorio interpretado en los siglos XVII y XVIII no sólo incluía las composiciones modernas de los sucesivos maestros de capilla, sino que también mantenía un corpus de obras antiguas, entre las que se encontraban especialmente los himnos de Francisco Guerrero, lo que explica la ausencia de este género de obras en compositores posteriores. Por lo tanto, música antigua y moderna de autores españoles y novohispanos aparece integrada de form natural en los libros de la colección.

Los estilos y técnicas compositivas cultivados en la Catedral de México eran los mismos que se cultivaban en la Europa de la época, desde la simple homofonía de los salmos y lecciones de Franco al estilo paródico que domina las misas de López Capillas, pasando por otras piezas con presencia del cantus firmus. De hecho, los compositores

eran peninsulares en su mayoría y trabajaban al servicio de una institución donde se seguían las tradiciones españolas. En este contexto, la polifonía clásica *a cappella*, con sus géneros característicos, constituye el hilo conductor de la tradición musical en las fiestas más importantes del calendario litúrgico hasta el final del período virreinal, y se acabó convirtiendo en símbolo del poder y el prestigio de la iglesia mexicana. La polifonía de difuntos de Franco, con el estilo sencillo típico de las exequias, alejado de cualquier complejidad, es un buen ejemplo. Aunque la polifonía contenida en los libros es de tradición netamente occidental, la interpretación de esa música por parte de una capilla integrada por peninsulares, criollos e indígenas sería radicalmente distinta, como también lo sería el significado que esta música tendría para los fieles que asistían a las ceremonias cantadas en la Catedral.

Este estudio de conjunto sobre los intercambios musicales en la Catedral de México ha mostrado cómo esta institución se convirtió en un fértil marco de relaciones musicales, culturales y humanas. Aunque periférica desde la óptica de la Europa continental, la ciudad de México era en realidad uno de los grandes centros musicales del hemisferio occidental. Dicho en otras palabras, la periferia de México era geográfica, pero no musical ni cultural. Esta Tesis Doctoral constituye una abierta invitación a relativizar los conceptos de centro y periferia, tal y como los entiende la historiografía europea. Institucionalmente, la catedral mexicana funcionó como una institución española más en términos de infraestructura, organización, funcionamiento y actividades, con sus propias particularidades, como cualquier catedral peninsular, pero española, al fin y al cabo. Por su privilegiada posición dentro de una red internacional de comunicación, México funcionó como una extensión natural de la vida española en ultramar, como avanzadilla de lo hispano en América; en síntesis, como una España en el Nuevo Mundo, de ahí la propiedad de su denominación como “Nueva España”. Es posible que la catedral mexicana fuese más “española” en sus costumbres y prácticas –o al menos, eso pensaban sus autoridades– que catedrales hispanoamericanas con localizaciones más alejadas geográficamente, enclavadas en centros urbanos de menor europeización y al margen de las principales rutas comerciales.

Este estudio no hace sino confirmar las recíprocas, variadas y complejas influencias musicales entre España y el Nuevo Mundo, de las que tanto queda por investigar, y que hicieron de la Catedral de México no sólo una de las instituciones más

importantes e internacionales del imperio hispano, sino un escenario fascinante para analizar los límites de la difusión de la cultura musical europea durante la Edad Moderna.



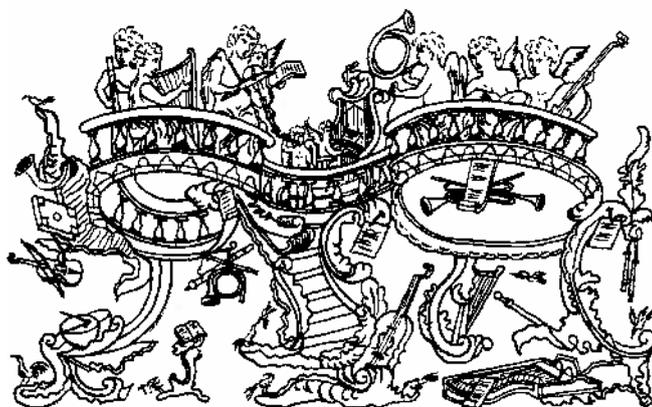
MÚSICA Y MÚSICOS ENTRE DOS MUNDOS: LA CATEDRAL DE MÉXICO Y SUS LIBROS DE POLIFONÍA (SIGLOS XVI-XVIII)

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor
Mención “Doctorado Europeo”

JAVIER MARÍN LÓPEZ

Realizada bajo la dirección del Prof. Dr. EMILIO ROS-FÁBREGAS

VOLUMEN II: CATÁLOGO COMENTADO DE LIBROS DE POLIFONÍA DE LA CATEDRAL DE MÉXICO



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA
GRANADA, 2007

Ilustración de la portada:

Tepetzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato,
Cantoral II, fol. 212 (fragmento),

perteneciente originalmente a la Catedral de México

Libro copiado en 1760 por José Andrés Gastón Balbuena

Original en tinta roja

ÍNDICE

ÍNDICE.....	v
INTRODUCCIÓN AL CATÁLOGO.....	1
CATÁLOGO COMENTADO	
1. MéxC 1.....	9
2. MéxC 2.....	33
3. MéxC 3.....	77
4. MéxC 4/A-B.....	91
MéxC 4/A.....	93
MéxC 4/B.....	157
5. MéxC 5.....	175
6. MéxC 6.....	198
7. MéxC 7.....	221
8. MéxC 8.....	263
9. MéxC 9.....	290
10. MéxC 10/A-B.....	330
MéxC 10/A.....	332
MéxC 10/B.....	365
11. MéxC 11.....	370
12. MéxC 12.....	411
13. MéxC 13.....	439
14. MéxC 14.....	495
15. TepMV 1.....	523
16. TepMV 2/A-B.....	546
TepMV 2/A.....	548
TepMV 2/B.....	557
17. TepMV 3.....	570
18. TepMV 4.....	627
19. TepMV 5.....	654
20. TepMV 6.....	673
21. TepMV 7.....	710
22. MadBN 2428.....	735
APÉNDICE I. ÍNDICES DE COMPOSITORES Y GÉNEROS.....	754
1. Índice de obras por compositor.....	754
2. Índice de obras por géneros.....	767
APÉNDICE II. CONCORDANCIAS ENTRE LOS LIBROS DE POLIFONÍA CATALOGADOS.....	781

APÉNDICE III. ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS, INSCRIPCIONES, FECHAS Y TEXTOS EN LOS LIBROS DE POLIFONÍA.....	784
1. Nombre propios.....	784
2. Fechas.....	785
3. Inscripciones y títulos.....	786
4. Textos.....	787
APÉNDICE IV. ÍNDICE GENERAL DE OBRAS (INCLUYE LAS PIEZAS CON EL MISMO TÍTULO EN FUENTES DE POLIFONÍA HISPANOAMERICANAS).....	789
APÉNDICE V. FUENTES EMPLEADAS.....	840
1. Fuentes de canto llano.....	840
A. Impresas.....	840
B. Manuscritas.....	841
2. Fuentes de polifonía.....	843
A. Impresas.....	843
A.1. Impresos de un único autor.....	843
A.2. Impresos de varios autores.....	847
B. Manuscritas.....	848
C. Índice de fuentes manuscritas por países.....	910

INTRODUCCIÓN AL CATÁLOGO

Este volumen contiene un Catálogo de los veintidós libros de polifonía asociados a la Catedral de México; son veinticinco si consideramos que tres de ellos –MéxC 4, MéxC 10 y TepMV 2– se han formado por la encuadernación de dos volúmenes, que distingo con las letras A y B). Mi descripción de las fuentes difiere considerablemente de catálogos musicales anteriores, al incorporar íncipits musicales de todas las obras, comentarios individualizados de diversa naturaleza sobre cada composición y una lista de concordancias¹.

Los libros son descritos en orden numérico (1-22), si bien su distinta ubicación actual en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (MEX-Mc), en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotztlán (MEX-Mvi)² y en la Biblioteca Nacional de Madrid (E-Mn) sugiere establecer las siglas siguientes: MéxC 1-14, TepMV 1-7 y MadBN 2428, respectivamente; véase el Listado de siglas al final de esta Introducción. Dentro de cada grupo, se han antepuesto los manuscritos a los impresos. Para la numeración de los manuscritos he seguido el inventario de dieciséis libros publicado por Stanford, al que he añadido, en orden cronológico, los cinco volúmenes que descubrí durante mi investigación en 2002, y que, al parecer, se habían extraviado entre los libros de canto llano (MéxC 10 a MéxC 14)³, así como el libro conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (MadBN 2428). Los impresos también se han ordenado cronológicamente.

¹ Véase Stevenson, *RBMSA*, 134-142; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 220-25 y 237-39; y la sección 1 del Capítulo V.

² En el *DMEH*, 1:XXVII, este archivo se ubica erróneamente en la ciudad de Tepotztlán (estado de Morelos) y no en Tepotztlán (estado de México), que es donde se localiza el Museo Nacional del Virreinato. Por ello, propongo la sigla ME-Tmv en lugar de ME-Mvi, que es la que aparece en el mencionado *Diccionario*.

³ Marín López, “Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México”, *Historia Mexicana*, 208 (2003), 1073-94.

El inventario de cada libro comienza con una concisa descripción física del volumen siguiendo el formato del *Census-Catalogue*⁴: material escritorio; lista de contenidos por géneros; lista de compositores representados en el manuscrito, indicando el número de obras por compositor; *unica*; descripción física (medidas, detalles sobre paginación o foliación, descripción de la encuadernación, nomenclatura de las voces e inscripciones); marcas de agua; decoración; copistas; datación; firmas anteriores; y bibliografía. He ideado un sistema combinado de números y letras para la identificación de los diferentes copistas que han intervenido dentro de un mismo manuscrito: a la C de copista le siguen el número de libro y el de copista. Por ejemplo, C7b indicaría que se trata del segundo (b) copista (C) que ha intervenido en el manuscrito 7 (MéxC 7).

Tras la descripción de cada libro de polifonía, presento el inventario de composiciones que contiene con la siguiente información sobre cada pieza:

1. Número de orden general del catálogo de libros y número de orden dentro del libro de polifonía. Por ejemplo, el No. 115 (7/6) indica que se trata de la obra número 115 de la numeración general (que asciende hasta el número 563), y que es la pieza número 6 dentro del libro 7 de la Catedral de México (MéxC 7).
2. Folios ocupados por cada pieza
3. Título de la obra: se ha mantenido la ortografía original del manuscrito. Todo lo que figura entre corchetes ha sido añadido por el autor.
4. Compositor: se reproducen las atribuciones tal y como aparecen en el manuscrito. Cuando el compositor no se menciona, figura la abreviatura 'Anón.' (anónimo) y si la autoría se ha determinado a través de concordancias, ésta aparece entre corchetes.
5. Plantilla: se usan las abreviaturas de soprano (S), alto (A), tenor (T) y bajo (B). Cuando aparece más de una voz por registro, se utilizan números; por ejemplo, S1 y S2 señala que hay dos sopranos.
6. Íncipit musical: he elaborado el íncipit musical con el objeto de facilitar la identificación de concordancias a futuros investigadores. He optado por realizar el íncipit musical de todas las voces, ya que buena parte del

⁴ La descripción del método empleado aparece en *Census-Catalogue of Manuscripts Sources of Polyphonic Music*, 1:xiv-xxix.

repertorio litúrgico en latín (himnos, salmos, antífonas, etc.) deriva directamente del canto llano, y la realización del íncipit únicamente del S imposibilita la correcta identificación de las obras. Presento íncipits musicales de todas las obras catalogadas (tanto manuscritas como impresas), estén editadas o no, lo que redundará no sólo en la mayor utilidad de este Catálogo, sino también en una evidente comodidad para el investigador. Se ha puesto especial cuidado en hacer coincidir las sílabas del texto debajo de las notas musicales tal y como aparecen en la fuente original. En el caso de las misas, proporciono íncipits para cada uno de los cinco movimientos del ordinario. Para los himnos y las salves, presento el íncipit de cada una de las estrofas o versículos polifónicos.

7. Íncipit del texto al inicio de cada folio siguiendo el S.
8. Inscripciones: siempre que ha sido posible, he identificado los nombres propios (casi siempre de intérpretes y copistas) que aparecen en los libros.
9. Concordancias: en este apartado presento un listado de las concordancias que he podido localizar, ordenadas alfabéticamente por su sigla, indicando la autoría que aparece en la fuente concordante. Cuando ha sido necesario, se ha dividido entre concordancias en fuentes manuscritas por un lado e impresas por otro, y entre concordancias en fuentes españolas e hispanoamericanas. Se han localizado no sólo las concordancias existentes dentro de este grupo de libros asociados a la Catedral de México, sino todas las que me ha sido posible identificar, en su mayoría no establecidas hasta ahora.
10. Ediciones facsímilares totales o parciales, si existen.
11. Ediciones modernas, ordenadas cronológicamente y señalando la fuente empleada por el transcriptor, siempre que haya sido posible identificarla.
12. Fuente textual y asignación litúrgica.
13. Canto preexistente: siempre que ha sido posible, he identificado el canto llano empleado (recurriendo a los correspondientes manuscritos e impresos litúrgicos), así como su tradición romana, sevillana, toledana o específicamente mexicana; véase el Apéndice IV.

14. Grabaciones discográficas: en el caso de las composiciones musicales de maestros activos en México, se ofrece un listado con las grabaciones existentes. En el caso de los compositores peninsulares el listado es selectivo.
15. Comentarios: esta sección incluye comentarios de diversa naturaleza acerca de aspectos estilísticos, problemas de atribución conflictiva o peculiaridades en la transmisión de la pieza catalogada.
16. Colación: en el caso de que la pieza catalogada exista en otras fuentes y se aprecien variantes de interés, se ofrece información sobre las relaciones entre las fuentes concordantes.
17. Tabla: se presenta una transcripción diplomática del índice del libro (sea manuscrito o impreso), así como transcripciones de todos los textos que aparezcan en la fuente (portada, dedicatoria, licencia de impresión y colofón). En el caso de documentos en latín (licencias de impresión y dedicatorias) se aporta la correspondiente traducción al castellano.

Para la catalogación de los siete libros impresos se han mantenido los mismos criterios que para los manuscritos, con la salvedad de que se ha omitido el punto 7 de los arriba reseñados y se ha introducido un nuevo campo al inicio en el que se identifica el impreso según la sigla RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) y se precisan los ejemplares conservados. Una revisión sistemática de los catálogos e inventarios publicados hasta la fecha en el mundo ibérico me ha permitido ampliar, en la mayor parte de los casos, el número de ejemplares reseñados en RISM, e incluso añadir un libro impreso desconocido hasta la fecha (MéxC 13). Asimismo, en el inventario de los impresos se ha aligerado considerablemente el apartado de Comentarios, remitiendo a la bibliografía correspondiente. Mi descripción se basa en el ejemplar conservado en México, y que presenta algunas particularidades con respecto a otros ejemplares (folios encuadrados fuera de lugar, pérdida de folios, inscripciones manuscritas y otros detalles)⁵.

⁵ Para la descripción de libros impresos, me ha resultado de gran utilidad el trabajo de Boorman, "Glossary", en Sadie y Krummel (eds.), *Music Printing and Publishing*, 489-550.

El Catálogo se completa con cinco Apéndices. El Apéndice I está integrado por dos índices que tienen por objeto la localización de las piezas catalogadas. El primer índice incluye por orden alfabético a los compositores representados en los libros de polifonía de la Catedral de México, mientras que el segundo agrupa las obras catalogadas por géneros musicales⁶.

El Apéndice II presenta las concordancias existentes entre los libros de polifonía de la Catedral de México catalogados. A través de este Apéndice es posible ver las relaciones que los propios manuscritos de la colección mantienen entre sí. Por ejemplo, MéxC 1 únicamente tiene concordancias con otros dos libros de la colección (MéxC 3 y MéxC 7), mientras que, en el extremo opuesto, MéxC 12 comparte piezas nada menos que con otros nueve libros de la serie: MéxC 2, MéxC 3, MéxC 4-A, MéxC 4-B, MéxC 10-A, MéxC 13, TepMV 3, TepMV 4 y TepMV 7.

El Apéndice III presenta una lista de los nombres propios, fechas, inscripciones y textos que aparecen en los libros de polifonía de la Catedral de México. Se han excluido de este Apéndice las inscripciones correspondientes a número de voces, tono, asignación litúrgica de las obras y atribuciones; estas últimas aparecen en el Apéndice I.

El Apéndice IV es un índice general por orden alfabético que incluye, además de las obras catalogadas, las piezas con el mismo título en fuentes de polifonía conservadas en Hispanoamérica, o custodiadas en bibliotecas de otros países, pero de procedencia hispanoamericana. Debido a la escasez de inventarios sistemáticos, me ha parecido conveniente elaborar este Apéndice, que permite localizar todas las concordancias textuales de una determinada pieza, ordenadas alfabéticamente por autor. Por ejemplo, el ‘Magnificat. Anima mea’ de primer tono de Luis Coronado (No. 36) es un *unicum* y no tiene concordancia musical conocida; sin embargo, es interesante observar que, con el mismo título, existen treinta y nueve versiones de catorce autores distintos en una veintena de manuscritos procedentes de Puebla, Guatemala y Bogotá. En este índice no se ha incluido el repertorio en *stile concertato* conservado en papeles sueltos, ya que no forma parte del objetivo de esta Tesis Doctoral y su volumen es muy elevado. En este índice se señalan en negrita los números que corresponden a las obras que se encuentran en el Catálogo de los libros de polifonía de México para facilitar su localización. Confío

⁶ El estilo de estos índices, en los que se ha modernizado la ortografía original, ha sido tomado de Atlas, *The Cappella Giulia Chansonnier*, 1:259-66.

en que la laboriosa realización de este índice pueda ser el punto de partida para futuros estudios por géneros o por textos musicalizados.

El Apéndice V reúne las fuentes de canto llano y polifonía empleadas para la realización del Catálogo. Las fuentes musicales proceden de una quincena de países del ámbito hispano y anglosajón: Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, España, Estados Unidos, Guatemala, Italia, México, Perú, Portugal y Reino Unido. El total de fuentes musicales manejadas para la realización de este Catálogo asciende 480, de las que 160 aproximadamente son de procedencia hispanoamericana. Muchas de ellas, especialmente hispanoamericanas y andaluzas, han sido consultadas directamente o a través de microfilm, y algunas de ellas han sido examinadas por primera vez para este trabajo, como ocurre con la colección de libros de polifonía de la Catedral de Baeza; a la información sobre el resto de fuentes he accedido por medio de la bibliografía correspondiente. Cada libro impreso de polifonía aparece convenientemente identificado con la sigla estándar a partir de los repertorios internacionales de fuentes musicales. He utilizado la Serie A/I de RISM para los impresos dedicados a un solo compositor (ordenados alfabéticamente según la inicial del apellido del autor seguido de un número de orden), y la Serie B/I, 1, para los impresos en los que se publican obras de más de un compositor (ordenados cronológicamente). Si alguno de estos libros impresos ha sido localizado en archivos americanos, se indica entre corchetes su ubicación.

Los libros manuscritos aparecen ordenados alfabéticamente de acuerdo con la sigla del *Census-Catalogue* (ciudad, nombre de la biblioteca o archivo, signatura), salvo en el caso de las fuentes conservadas en Zaragoza, que el *Census-Catalogue* presenta como “Sara” y yo he cambiado por “Zara”, y las fuentes de Roma, en las que he sustituido “Rome” por “Roma”. Cuando existe contradicción en la numeración de un manuscrito en el *Census-Catalogue* y su localización actual en el archivo (por ejemplo, GranCR 7 del *Census* es GranCR 1; o SegC 3 del *Census* es SegC 1) he optado por seguir la numeración actual del archivo, indicando la doble denominación del manuscrito. Para aquellos manuscritos que no aparecen en el *Census-Catalogue* he ideado una denominación siguiendo la normativa allí empleada. Para la identificación exacta del archivo en el que se conserva cada fuente, he empleado las siglas

archivísticas de la Serie C de RISM⁷. Para los archivos españoles e hispanoamericanos que no aparecen listados en RISM, he tomado las siglas de la obra de referencia a nivel hispano, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, que emplea el mismo sistema que RISM. Para aquellos archivos españoles e hispanoamericanos que no aparecen en el *Diccionario*, he ideado una sigla siguiendo los mismos criterios. Siguiendo el esquema establecido en la serie ‘Monuments of Renaissance Music’ a partir del volumen de Howard M. Brown, de cada manuscrito se aporta una breve descripción que incluye la datación, procedencia, copista, la literatura musicológica más relevante y las obras del Catálogo que tienen concordancias con esa fuente⁸.

La Bibliografía y Discografía citada aparece en el Volumen III. Dicho volumen, que incluye la edición del Oficio de Difuntos en la Catedral de México *ca.* 1700 a partir de los libros de polifonía catalogados (Apéndice 2), contiene un CD de audio y un DVD con la grabación del concierto en el que se estrenaron estas piezas.

El repertorio musical hispanoamericano no se ha estudiado de forma sistemática por diversas razones, siendo una de las principales la falta de información sobre las fuentes. Confío en que la realización de este Catálogo contribuya al conocimiento del rico repertorio polifónico de Hispanoamérica.

⁷ Véase Benton (ed.), *Directory of Music Research Libraries*. México, al igual que el resto de países hispanoamericanos, no cuenta aún con una sección dentro de este directorio internacional de bibliotecas.

⁸ Véase Brown, *A Florentine Chansonnier from the time of Lorenzo the Magnificent*, 1:181-99.

Siglas de los libros de polifonía catalogados

1. MéxC 1	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 1	Catedral
2. MéxC 2	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 2	Catedral
3. MéxC 3	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 3	Catedral
4. MéxC 4	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 4/A-B	Catedral
5. MéxC 5	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 5	Catedral
6. MéxC 6	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 6	Catedral
7. MéxC 7	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 7	Catedral
8. MéxC 8	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 8	Catedral
9. MéxC 9	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 9	Catedral
10. MéxC 10	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 10/A-B	Catedral
11. MéxC 11	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 11	Catedral
12. MéxC 12	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 12	Catedral
13. MéxC 13	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 13	Catedral
14. MéxC 14	México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Metropolitano de México, Libro de Polifonía 14	Catedral
15. TepMV 1	Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato, Libro de Polifonía 1	
16. TepMV 2	Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato, Libro de Polifonía 2/A-B	
17. TepMV 3	Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato, Libro de Polifonía 3	
18. TepMV 4	Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato, Libro de Polifonía 4	
19. TepMV 5	Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato, Libro de Polifonía 5	
20. TepMV 6	Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato, Libro de Polifonía 6	
21. TepMV 7	Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato, Libro de Polifonía 7	
22. MadBN 2428	Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sala de Música, MS 2428	

1.

MEX-Mc: MéxC 1

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 1

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Papel

7 pasiones, 3 lamentaciones = 10

Luis Coronado-2, Luis Coronado/Hernando Franco-1, Hernando Franco-1, Francisco López Capillas-1, Antonio Rodríguez de Mata-3, Antonio Rodríguez de Mata/Luis Coronado-2

8 unica

121 folios de papel, *ca.* 58'5 x 42 cm (caja 52 x 32 cm). Foliación en números árabes original en tinta [i] + 1-119, [120]. El primer y el último folio no llevan numeración. La numeración a veces se ve borrosa por una mancha de humedad y agua en la esquina superior derecha de casi todos los folios. Folios en blanco sin pentagramas: i^r, 14v-15r, 33v, 45v-46r, 59v, 71v, 80v, 94v-95r, 105v-106r, 119v, [120v]. Folios perdidos: ninguno. Cubiertas de madera forradas en cuero marrón con unas labores decorativas en oro y restos de guarniciones de metal. Los folios están formados por la unión de dos piezas de papel pegadas. El cuerpo del manuscrito esta despegado del lomo del libro. En el fol. 15v se lee "Vicente". En la tabla del fol. [120r] están los títulos de las obras en el mismo orden en que aparecen en el manuscrito (primero las pasiones y luego las lamentaciones). 8 pentagramas por página. El nombre de las voces aparece siempre sobre la voz respectiva, con la nomenclatura "TRIPLE-ALTO-TENOR-BAXO". Salvo indicación expresa, el texto aparece en todas las voces. Todas las composiciones son a cuatro voces (SATB), salvo aquellas secciones o versículos señaladas con otras combinaciones de voces.

MARCA DE AGUA: Una marca de agua aparece en los folios de guarda: una gran flor de lis en cuya parte superior hay una corona, la cual está debajo de otra flor de lis. Debajo del conjunto aparecen las letras GR y en la parte inferior la leyenda "...A Honi...".

DECORACIÓN: Iniciales romanas en color negro, no miniadas. El motivo del frontispicio del libro, las llaves cruzadas y la tiara, reaparece en MéxC 2, lo cual hace presumir que las dos ilustraciones son obra de un mismo iluminador.

COPISTAS: Copiado por un mismo copista de principio a fin (C1a).

DATACIÓN: Manuscrito copiado con seguridad antes de 1750 y, con bastante probabilidad, antes de 1712, con repertorio retrospectivo para Semana Santa de finales del siglo XVI y los primeros dos tercios del siglo XVII. Copiado en México para uso de la Catedral.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 17. En 1949, Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, no citó este volumen entre los libros musicales de la Catedral de México. El códice ha recibido distintas signaturas por diferentes autores como Spiess y Stanford, *An introduction*, 25 (libro 1), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 141-42 (Choirbook II), Valdez, “Guía del microfilm”, 160 (I E17.1 C3 Leg I AM 1917), Stanford, *Catálogo de los acervos*, 220 (LiPol I, no. 1463). Algunos estudiosos como Lara (López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:xiii) y M. Brothers, *The Polyphonic Passion*, 12, siguen la signatura de Stevenson.

INVENTARIO

fol. [i^r] en blanco

fol. [i^v] En el centro aparece una ilustración con varias inscripciones. La ilustración propiamente dicha consiste en una tiara papal coronada por una cruz dorada que reposa sobre un libro con los filos de las páginas plateados. Debajo del libro hay dos llaves cruzadas de color plata. A lo largo de la sección central plateada de la triara en se lee “Timoteo Gonzales” y en una de las llaves “Brisuela y Gonzales Hermanos de cordis”. La parte superior de la composición que hace de fondo de la tiara es de color rosado, y la parte inferior (donde aparecen el libro y las llaves) es de color rojo. La ilustración aparece enmarcada por un rectángulo de color amarillo; junto a este marco rectangular hay un doble recuadro de color gris metálico.

Comentario:

No he localizado a ningún **Timoteo González** en las listas de infantes del Colegio de la Asunción de la Catedral de México, por lo que me pregunto si Timoteo pudiera ser uno de los nombres de José Antonio González, infante y librero del coro en la década de 1750. **Pedro José Mariano Brisuela [=Brizuela]** entró en el colegio de infantes el 21-I-1744 cuando contaba con 11 años. En 1756 aparece citado como trompa de la capilla y con la obligación de “cantar y asistir a todas las funciones de la capilla”; seguía activo en 1768. La inscripción “hermanos de cordis” (“hermanos de corazón”) probablemente indica que González y Brisuela, en el Colegio de Infantes, eran muy amigos.

fol. 1r Dice: “Passio secundum/Mattheum/Domingo”. Debajo aparece un diseño geométrico de motivos entrelazados en posición horizontal. Debajo del diseño aparece la siguiente inscripción:

Anttº Ruis y Pedro Brisela el día 30 de Marso de mil setesientos y sinquenta.

Comentario:

Sobre la identidad de **Pedro Brisela** (= Pedro José Mariano Brisuela), véase el Comentario anterior. Un Joaquín Ruiz fue admitido como infante en 1738; desconozco si pudiera corresponderse con **Antonio Ruiz**.

No. 1 (1/1). fols. 1v-14r *Passio secundum Mattheum* Mº Antonio de Matta / Ludovicus Coronado 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for SATB voices. It consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: Pas-si-o Do-mi-ni nos-tri. The score is in common time (C) and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

fol. 1v-2r *Passio Domini nostri*
In illo tempore
 fol. 2v-3r *NON in die festo ne forte tumultus*
VT quid perditio haec
 fol. 3v-4r *Ubi vis paremus tibi*
Hic dixit possum desturere
 fol. 4v-5r *Reus est mortis*
Prophetiza nobis Christo
ET tu cum Iesum (SB)
 fol. 5v-6r *ET hic erat cum Iesum (SB)*
Vere et tu ex illis
 fol. 6v-7r *Fleuit amare*
Quid ad nos
NON licet eos mittere
 fol. 7v-8r *Nihil tibi & iusto illi (SB)*
 fol. 8v-9r *Barabbam*
Crucifigatur

Sanguis eius super nos
 fols. 9v-10r *Ave Rex Judeorum*
Vah, qui destruis templum Dei
 fols. 10v-11r *Alios salvos facit*
 fols. 11v-12r *Eli Eli lamma sabachani* (ATB)
Deus meus (ATB)
 fols. 12v-13r *Eliam vocat iste*
Sine videamus
Vere filius Dei
 fols. 13v-14r *Contra sepulcrum*
Tristis est anima mea (ATB)

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 1v-2r se lee “Dominica In Ramis & Palmarum. Rvo. y M^o Antonio de Matta”. En las partes de S y T de los fols. 3v-4r se lee antes del nombre de la voz: “Ancilla”; en esos mismos fols. y en las partes de A y T se lee “ET cum Iesu Tacet”. En las mismas voces vuelve a aparecer una anotación semejante en fols. 3v-4r (“Et hic erat Tacet”) y fols. 6v-7r (Nihil tibi/Tacet). En el S, fol. 11v se lee “Eli Tacet” y fol. 13v: “Tristis est tacet”. El copista erróneamente copió “BAXO” en la parte de T en fol. 9v.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Stevenson, “Mexico City Cathedral Music, 1600- 1675”, 83 (sólo fols. 7v-8r y 9v-10r).

M. Brothers, *The Polyphonic Passion*, 100-14; en 183-211 incluye una transcripción del canto llano a partir de *Pass 1582*¹.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Mateo, 26: 36-75 y 27: 1-60, tal y como aparece en el *OHS*, 599-602. Se canta durante el Evangelio de la Misa del Domingo de Ramos.

Canto preexistente:

Esta pasión sigue la tradición del tono toledano, tal y como aparece en *Pass 1582*, fols. 2r-36r, pero transportado. Las únicas notas de la línea monódica gregoriana aparecen en fol. 14v tras la última perícopa del B. *PassMex 1604*, fols. 1v-27r, ofrece un tono diferente, debido probablemente a que no estaba destinado a su uso en catedrales, sino a las parroquias de indios o, en sentido más amplio, a la iglesia misional.

¹ Este libro, conservado en el archivo de la Catedral de México, tiene la signatura Departamento XXIX, Oficina 72, Obra 20. Se trata de un tercer ejemplar de este libro impreso localizado en México, pues hasta ahora se tenía noticia de los existentes en el Museo “José Luis Bello” de Puebla y en la Newberry Library de Chicago, Case VM2184.92 C36 1582, este último de procedencia mexicana. Este impreso no aparece catalogado entre los libros corales que catalogó Stanford, *Catálogo de los acervos*, 225-36.

Comentarios:

La obra presenta una atribución conflictiva: en el cuerpo manuscrito se atribuye a Antonio Rodríguez de Mata, mientras que en el índice se dice que es del “Magister Ludovicus Coronado”. Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 141, y posteriormente en “Mexico City Cathedral Music, 1600-1675”, 82, la atribuye a Rodríguez de Mata, dando preeminencia a la adscripción en la parte superior de la pieza sobre la atribución de la tabla. M. Brothers, *The Polyphonic Passion*, 60, mantiene esta atribución en base a criterios de estilo. La pieza es una sucesión de acordes en una homofonía a cuatro partes, ocasionalmente reducida a tres e incluso dos voces (en el caso de Rodríguez de Mata, las extremas S y B); esta contraposición es muy llamativa desde el punto de vista tímbrico. Casi toda la música está en C, aunque en momentos puntuales usa la C partida. Pertenece al tipo de pasión responsorial en la que se ponen en polifonía algunas partes del cronista, Cristo y la turba o multitud. Sin embargo, como rasgo singular de este tipo de pasiones mexicanas, se dispone polifonía para algunas secciones del texto evangélico que no han sido frecuentemente musicalizadas en las fuentes manuscritas españolas conocidas (véase González Valle, *La tradición del canto litúrgico*, 59-83) ni en los libros impresos de Guerrero y Victoria. Así, además del exordio inicial que declama el título de la lectura, en esta Pasión aparecen en polifonía otros fragmentos del texto: 1) las acusaciones de las siervas a Pedro (“Et cum Jesu” y “Et hic erat cum Jesu”); 2) las palabras pronunciadas por la mujer de Pilato (“Nihil tibi”); y 3) las palabras pronunciadas por Cristo en el jardín de Gethsemane (“Tristis est anima mea usque ad mortem”), última perícopa. Esta selección de los textos es determinante a la hora de establecer las dos tradiciones en la composición de las pasiones mexicanas que apunta Snow, *A New-World Collection*, 44-45: la tradición andaluza, llevada a Nuevo Mundo por Pedro Bermúdez, y de la que son ejemplos las pasiones polifónicas de GuatC 4 y PueblaC 1, y la tradición de la ciudad de México, transmitida a través de las pasiones de MéxC 1, ChiN y MéxCar, que emplean el canto toledano. Esta pasión se compone de 29 perícopas, mientras que la Pasión de San Mateo que Snow atribuye a Bermúdez en PueblaC 1 y GuatC 4 (ambas anónimas) consta de 26 perícopas. La de Juan de Carabantes en el mismo manuscrito guatemalteco sólo alcanza las 22 perícopas.

fols. 14v-15r blanco

No. 2 (1/2). fols. 15v-33r *Passio secundum Mattheum* M° Luis Coronado/Antonius Rodriguez de Matta 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for SATB voices. It consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'Pas- si- o Pas- si- o'. The score is in a single system with a repeat sign. The lyrics are: Pas- si- o Pas- si- o.

- fols. 15v-16r *Passio Domini nostri*
 fols. 16v-17r *Non in die festo ne forte tumultus*
 VT quid perditio haec
 fols. 17v-18r *Vbi bis paremus tibi*
 Numquid ego sum Domine
 fols. 18v-19r *Hic dixit possum destruere templum*
 Reus est mortis
 fols. 19v-20r *Prophetiza nobis Christo*
 ET tu cum Jessu (SB)
 fols. 20v-21r *Et hic erat cū Iesu Nazarenum (SB)*
 Vere et tu ex illis es
 fols. 21v-22r *Fleuit amare*
 Quid ad nos
 fols. 22v-23r *Non licet eos*
 fols. 23v-24r *Nihil tibi et iusto illi (SB)*
 Barabbam
 fols. 24v-25r *Crucifigatur*
 Crucifigatur
 fols. 25v-26r *Sanguis eius super nos*
 Ave Rex Judaeorum
 fols. 26v-27r *Vah qui destruis templum Dei*
 fols. 27v-28r *Alios saluos fecit*
 fols. 28v-29r *liberet nunc si vult*
 fols. 29v-30r *Eli Eli lamma*
 Deus meus Deus meus
 fols. 30v-31r *Eliam uocat iste*
 Sine videamus an veniat
 Vere filius Dei
 fols. 31v-32r *Contra sepulcrum*
 fols. 32v-33r *Tristis est anima mea*

Inscripciones:

En el fol. 15 v se lee “Vicente”. En la parte superior de los fols. 15v-16r se lee “Dominica In Palmis a 4 Del M° Luis Coronado”. En las partes de A y T se lee en fols. 19v-20r “Et tu cum Iessu/Tacet”; en los fols. 20v-

21r: “Et hic erat cū Iessu/Tacet”; en fols. 23v-24r: “Nihil tibi/Tacet”. En los fols. 19v-20r, 20v-21r y 23v-24r en las partes de S y B se lee. “Ancilla A duo”. En los fols. 28v-29r se lee debajo de las voces de S y A: “Residuum”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Stevenson, “Mexico City Cathedral Music, 1600- 1675”, 84 (sólo fols. 24v-25r).

M. Brothers, *The Polyphonic Passion*, 115-32.

Pérez Ruiz, *Transcripción y edición crítica*, 103-26.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 1

Canto preexistente:

Es el mismo que se emplea en la pasión No. 1, pero en este caso sin transportar. Tras la perícopa correspondiente a la frase de Cristo “Eli, Eli, lamma sabacthani” (fols. 29v-30r) aparece en las cuatro voces el inicio de la entonación gregoriana en la nota sol con las palabras “Hoc est” que dice el cronista, y sirve de enlace con la siguiente frase polifónica, “Deus meus”.

Comentarios:

Se trata de otro caso de atribución conflictiva: en el manuscrito se atribuye a Luis Coronado pero en el índice aparece a nombre de “Antónius Rodríguez de Matta”. Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 141, y “Mexico City Cathedral Music, 1600-1675”, 82, la atribuye, siguiendo el criterio comentado más arriba, a Coronado. Al igual que No. 1, pertenece al tipo de pasión responsorial en la que se ponen en polifonía las partes de la turba. La pieza es una sucesión de acordes en una homofonía a cuatro partes, ocasionalmente reducida a dos voces en dos ocasiones (como en el caso anterior, las voces extremas S y B). También pone en polifonía el exordio inicial y las palabras de las siervas, la mujer de Pilato y Jesús en Gethsemane (en este último caso, no aparece al final de la pasión, sino poco antes de la mitad). Todas las secciones polifónicas usan la métrica binaria excepto el “Crucifigatur” (fols. 24v-25r), donde cambia a compás ternario; este rasgo no aparece en la pasión catalogada como ítem No. 1. Además, tiene una extensión mayor (30 perícopas). M. Brothers, *The Polyphonic Passion*, señala el carácter abiertamente tonal de esta pasión (patente de modo muy claro en el *exordio* inicial), frente al lenguaje armónico más bien modal de la pasión de Rodríguez de Mata. Tampoco faltan los ejemplos de descriptivismo musical en fragmentos especialmente dramáticos del texto como “Vah, qui destruis templum”, precedido de una sorpresiva pausa, y “Crucifige, crucifige, crucifige eum”, intensificado rítmicamente mediante puntillos.

Aparece puesto en polifonía un verso que no fue musicalizado por Guerrero, Victoria ni otros polifonistas: “Numquid ego sum, Domine”. Curiosamente en la Catedral de Las Palmas se siguió esta misma tradición en la composición de pasiones, al disponer polifonía para este verso, tal y como muestra la pasión homónima de Melchor Cabello, maestro de capilla en Las Palmas entre 1613-15; véase Siemens Hermnández, “Las pasiones polifónicas”.

En el fol. 15v de se lee “Vicente”; en la Catedral de México hubo añ menos tres cantores con este nombre en la segunda mitad del siglo XVIII: Vicente Santos Pallarés, infante desde 1725, librero desde 1732 y sochantre desde 1735 hasta *ca.* 1764; Vicente Ramírez de Arellano, infante desde *ca.* 1719, cantor y corneta de la capilla hasta 1754. Más tardía es la figura de Vicente Gómez, contratado en 1784 como cantor bajete y nombrado sochantre desde el año siguiente; aún seguía en activo en 1818.

fol. 33v en blanco

fol. 34r Dice: “Passio Secundū. Marcum/Martes”.

No. 3 (1/3). fols. 34v-45r *Passio secundum Marcum* L[ui]s Coronado 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in common time (C) and G major. The lyrics are: "Pas- si- o Do- mi ni nos- tri" repeated across the staves. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Tenor part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with a double bar line and repeat signs.

fols. 34v-35r *Passio Domini nostri*

In illo tempore

fols. 35v-36r *Non in die festo ne forte tumultus*

fols. 36v-37r *Vt quid perditio*

fols. 37v-38r *Quo uiscamus*

Nan quid?

fols. 38v-39r *Tristis est anima mea*

fols. 39v-40r *Quoniam nos audivimus*

fols. 40v-41r *Prophetiza*

Et tu cum Jesu (SB)

Et hic erat cū Iesu Nazarenum (AB)

Vere ex illis es

fols. 41v-42r *Et caput flere*

Crucifige eum

Crucifige eum
 fols. 42v-43r *Ave Rex Judeorum*
Vah qui destruis templum
 fols. 43v-44r *Alios salvos fecit*
 fols. 44v-45r *Ecce Eliam vocat*
Hierosolymam

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 34v-35r se lee flanqueando el nombre de S y A: “Passio secundum Marcum”. En los mismos folios, pero a los lados de T y B aparece: “Del M. Ls. Coronado a 4 Martes”. En fol. 40v aparece en A: “Et tu cū Iessu./Tacet”; en T del fol. 41r se lee “Ancilla tacet”. En el fol. 41r se lee junto a la perícopa del B *Et tu cum Jesu*: “Ancilla a duo”. En los fols. 44v-45r se lee al final de las cuatro voces: “Finis”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

M. Brothers, *The Polyphonic Passion*, 133-41; en 212-36 incluye una transcripción del canto llano tomado de *Pass 1582*.
 Pérez Ruiz, *Transcripción y edición crítica*, 127-40.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Marcos, 14: 32-72 y 15: 1-46, tal y como aparece en el *OHS*, 611-614. Se interpreta en la lectura del Evangelio de la Misa del Martes de Semana Santa.

Canto preexistente:

Emplea el canto toledano tal y como aparece en *Pass 1582*, fols. 36v-64r. El tono que aparecen en *PassMex 1604*, fols. 28v-50r, es mucho más complejo e incluye algunos melismas, frente al silabismo de la versión de *Pass 1582*.

Comentarios:

Tanto en el manuscrito como en el índice la obra aparece atribuida unilateralmente a Luis Coronado, si bien en la tabla hay un error de numeración, al situar su comienzo en el fol. 46. La pieza es una sucesión de acordes en una homofonía a cuatro partes, únicamente reducida a dos voces (S y B) en fols. 40v-41r. Al igual que los Nos. 1 y 2, también se pone en polifonía el exordio inicial, las partes de la turba o multitud, las palabras de las mujeres (siervas y mujer de Pilato) y las palabras de Cristo en Gethsemane. Todas las secciones polifónicas usan la métrica binaria. Antes de la última perícopa “Hierosolyman” (fols. 44v-45r) aparece en las cuatro voces una nota cuadrada negreada (sol) que indica la nota dejada por el cronista, para que cada una de las voces la tome como referencia y enlace la sección polifónica. En el fol. 44v el texto y el

nombre de las voces A y B ha sido copiado por un amanuense distinto al del resto del manuscrito, caracterizado por unos caracteres redondeados, una pluma de punta más gruesa y una letra de mayor tamaño. Al igual que la pasión No. 2, esta pasión está tiene final en sol, con dos bemoles en la armadura. Se compone de 19 perícopas.

Esta pasión constituye uno de los escasísimos ejemplos de musicalización del texto de Marcos localizado en libros de polifonía de Hispanoamérica (MécCar y PueblaC 1 contienen pasiones de los otros tres evangelistas, pero no de Marcos). Incluso es relativamente extraño localizarlo en fuentes peninsulares.

fols. 45v-46r en blanco

No. 4 (1/4). fols. 46v-59r *Passio secundum Lucam* L[ui]s Coronado/Fernando Franco 4 v. (SATB)

S
Pas- si- o Do- mi- ni

A
Pas- si- o Do- mi- ni

T
Pas- si- o Do- mi- ni

B
Pas- si- o Do- mi- no

fols. 46v-47r *Passio Domini nostri*

In illo tempore

fols. 47v-48r *Vbi bis paremus tibi*

Nihil

Domine ecce gladij duo hic

fols. 48v-49r *Domine si percutimus*

fols. 49v-50r *Et hic cum illo erat (SAB1B2)*

fols. 50v-51r *Fleuit amare*

Prophetiza

fols. 51v-52r *Si tu es Christus*

Tu ergo es filius Dei?

fols. 52v-53r *Quid adhuc desideramus testimonium*

fols. 53v-54r *Hunc invenimus subvertentem gentem*

fols. 54v-55r *Commouit Populum docens*

fols. 55v-56r *Tolle hunc*

Crucifige cricifige eum

fols. 56v-57r *Alios salvos fecit*

fols. 57v-58r *Si tu es Rex Judeorum*

Domine memento mei (ATB)

fols. 58v-59r *Pater in manus tuas (ATB)*

Haec videntes

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 34v-35r se lee, flanqueando el nombre del S y A: “Passio secundum Lucam a 4 Del M. Ls. Coronado”. En los mismos folios, pero a los lados de las voces de T y B aparece: “Miércoles Del M. L. Coronado A 4 voces”. En fols. 49v-50r al finalizar la perícopa de S se lee “Ad Libitum”, y después de la de A: “Ad Placitum”. Junto al B del fol. 49v se lee “Al tiple”; junto al B del fol. 50r aparece: “Al Alto”. En el fol. 57v en el S se lee “Domine memento mei. Tacet”, en caracteres redondeados y de mayor tamaño, similares a los aparecidos en fol. 44v. En los fols. 58v-59r junto a las voces de A, T y B se lee “a 3”. Este verso aparece atribuido a “Fernando Franco”. En el fol. 58v se lee en el S: “Pater in manus tuas. Tacet”; debajo de la última perícopa (“Haec videntes”) pone “Finis”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

M. Brothers, *The Polyphonic Passion*, 142-54; en 237-60 incluye una transcripción del canto llano tomado de *Pass 1582*.
Pérez Ruiz, *Transcripción y edición crítica*, 141-56.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Lucas, 22: 39-71 y 23: 1-53, tal y como aparece en el *OHS*, 621-623. Se interpreta en la lectura del Evangelio de la Misa el Miércoles de Semana Santa.

Canto preexistente:

Emplea el tono toldano tal y como aparece en *Pass 1582*, fols. 64v-93v. La versión melódica contenida en *PassMex 1604*, fols. 50v-72r, es claramente distinta.

Comentarios:

La obra se atribuye en el índice también a “Ludovícus Coronado”, pero se equivoca al situar su inicio en el fol. 60. Como en las otras dos pasiones de este autor ya comentadas (Mateo y Marcos), se ponen en polifonía los mismos fragmentos del relato evangélico. También al igual que en ellas, el centro tonal oscila en torno a *sol*, con dos bemoles en la armadura. Todas las perícopas son a cuatro voces, excepto la que lleva por texto “Et hic cum illo erat” (fols. 49v-50r), donde reemplaza al T por un segundo B; en fols. 57v-59r (“Domine memento mei” y “Pater in manus tuas”) prescinde de S. Al igual que en sus otras pasiones, Coronado dispuso en polifonía el exordio inicial y las partes de la turba. Coronado añade en este caso polifonía para las palabras del ladrón (“Domine, memento mei”). Todas las secciones polifónicas usan la métrica binaria, y algunas de ellas, como “Tolle hunc” (texto de la crucifixión), presentan un ritmo más agitado con una finalidad dramática. El número total de perícopas asciende a 21, sobrepasando así las 17

secciones en polifonía de la Pasión de San Lucas de Bermúdez. La fuente atribuye los versos de los fols. 58v-59r (“Pater in manus tuas” y “Haec videntes”) a Hernando Franco. Siguiendo este criterio, Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 141, la considera una obra aparte y la incluye en la lista de obras compuestas por Franco. Esta tesis es mantenida en su entrada sobre el compositor para el *The New Grove*², 9:194. Otros musicólogos, siguiendo a Stevenson, han mantenido esta posición: Catalyne, *The New Grove*¹, 6:791; Tello, *DMEH*, 6:248; y M. Brothers, *The Polyphonic Passion*, 65. Como bien apunta Lara (Franco, *Obras*, ed. Lara, vol. 1:XXIV), es más lógico atribuir este verso a Luis Coronado que a Franco, ya que en las obras de Franco nunca aparecen dos bemoles en la armadura y sí en la Pasión según San Lucas. A este argumento habría que añadir los siguientes: 1) el texto está extraído de la Pasión según San Lucas, 23, versículo 26 y relata la muerte de Jesús (“Padre, en tus manos pongo mi espíritu’. Y, dicho esto, expiró”), por lo que sería forzado considerarla como una obra aparte teniendo en cuenta que la obra anterior se corresponde con el relato de Lucas; además, tiene la misma armadura, mensuración y finalis que el resto de la pasión de Coronado; 2) estas dos perícopas no aparecen catalogadas como una obra aparte de Franco en la tabla del fol. 120r; y 3) antes de la primera perícopa (“Pater in manus tuas”) aparece una nota cuadrada negreada (*sol*) que es la nota de referencia con la que termina el cronista y que sirve para enlazar la sección polifónica, subrayando la continuidad de la pieza. Sin embargo, el hecho de que el inventario de 1589 aluda a a dos perícopas anónimas, “Consummatum est” y “Pater in manus tuas” (APÉNDICE 1, D6 [246-247]), indica que algunos de las secciones de la pasión podían circular e interpretarse de forma independiente, por lo que no hay que descartar totalmente la atribución a Franco.

fol. 59v en blanco

fol. 60r Dice: “Passio secūdū./Joannem/M. Luis Coronado”.

No. 5 (1/5). fols. 60v-71r *Passio secundum Joannem* L[uijs Coronado 4 v. (SATB)

S
Pas- si- o Do- mi- ni nos- Pas- si- o Do- mi- ni

A
Pas- si- o Do- mi- ni

T
Pas- si- o Do- mi- ni

B
Pas- si- o Do- mi- ni

- fols. 60v-61r *Passio Domini nostri*
In illo tempore
- fols. 61v-62r *Iessum Nazarenum*
Numquid & tu ex discipulis (SB)
- fols. 62v-63r *Nunquid & tu et discipulis*
Si non esset hic malefactor
- fols. 63v-64r *NObis non licet*
NOn hunc sed Barabbam
Aue Rex Judaeorum
- fols. 64v-65r *Crucifigue crucifigue eum*
- fols. 65v-66r *NOS legem habemus*
- fols. 66v-67r *Si hunc dimittis*
- fols. 67v-68r *Tolle tolle crucifigue eum*
- fols. 68v-69r *NOn habemus Regem*
Noli scribere
- fols. 69v-70r *NOn scindamus*
Consummatum est
- fols. 70v-71r *Transfixerunt*

Inscripciones:

En los fols. 60v-61v se lee, flanqueando el nombre de las voces cuatro voces: “Feria 6ª in Paraceve a 4 Del M. Ls. Coronado”. En fols. 61v-62r al finalizar la perícopa de A y T se lee “Nūquid. Tacet”. Junto a S y B de los fols. 61v-62v se lee “Ancilla a duo”. En el fol. 70v se lee al final de la última perícopa en S y T: “Finis”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

M. Brothers, *The Polyphonic Passion*, 155-64; en 261-80 incluye una transcripción del canto llano tomado de *Pass 1582*.
Pérez Ruiz, *Transcripción y edición crítica*, 157-69.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Juan, 18: 1-40 y 19: 1-42, tal y como aparece en *OHS*, 499-520. Se canta en el Evangelio de la Misa del Viernes Santo de Semana de Santa.

Canto preexistente:

Emplea el tono toledano tal y como aparece en *Pass 1582*, fols. 94r-118r. La versión contenida en *PassMex 1604*, fols. 72v-89r, está más cercana al canto romano que al toledano.

Comentarios:

En la tabla la obra también se atribuye al “Magíster Ludovícus Coronado”, pero sitúa su inicio en el fol. 72. Como en las otras tres pasiones de este autor ya comentadas (Mateo, Marcos y Lucas), se ponen en polifonía los mismos textos. También al igual que en ellas, el centro tonal oscila en torno a *sol*, con dos bemoles en la armadura. Todas las perícopas son a cuatro voces excepto una, la que lleva por texto “Numquid & tu ex discipulis” (fols. 61v-62r) para las habituales voces extremas de S y B, procedimiento ya visto en sus otras pasiones. Al margen de disponer en polifonía el texto para las secciones de la turba, incluye las palabras de Cristo “Consummatum est”, en la que emplea simbólicamente valores rítmicos largos. Todas las secciones polifónicas usan la métrica binaria. El número total de perícopas asciende a 18, sobrepasando así las 17 secciones en polifonía de la Pasión de San Lucas de Rodríguez de Mata (mismo manuscrito, No. 6), pero no las 19 de Bermúdez.

fol. 71v en blanco

fol. 72r Dice: “Passio. secundum/Joannem/M. DE M^o. Antonio Ro. De Matta”.

No. 6 (1/6). fols. 72v-80r *Passio secundum Joannem* Ant^o Ro. de Matta 4 v. (SATB)

S

A

T

B

Pas- si- o Do- mi- ni nos- tri Pas si- o Do- mi- ni nos- tri

Pas- si- o Do- mi- ni nos- tri Pas- si- o Do- mi- ni nos- tri

- fol. 72v-73r *Passio Domini nostri*
In illo tempore
Iessum Nazarenum
- fol. 73v-74r *Iessum Nazarenum*
Numquid es tu ex discipulis
Si non esset hic malefactor
- fol. 74v-75r *NObis non licet*
NOn hunc sed Barabbam
Aue Rex Judaeorum
- fol. 75v-76r *Crucifigue crucifigue eum*
NOs legem habemus
- fol. 76v-77r *Si hunc dimittis*
Tolle tolle crucifigue eum
- fol. 77v-78r *NOn habemus Regem*
Noli scribere
- fol. 78v-79r *NOn scindamus*
COnsummatum est
- fol. 79v-80r *Videbunt in quem transfixerunt*

Inscripciones:

En los fols. 72v-73v se lee, flanqueando el nombre de las voces cuatro voces: “Feria 6ª in Paraceve a 4 Del M. Antº Ro. De Matta”. En los fols. 79v-80r se lee al final de la última perícopa en las cuatro voces: “Finis”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

M. Brothers, *The Polyphonic Passion*, 165-71.

Marín López, *Música Española en el México Virreinal*, 2:4-19.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 5.

Canto preexistente:

Véase No. 5. Usa el tono toledano transportado, si bien de una manera menos explícita que en su Pasión según San Mateo (No. 1).

Comentarios:

En la tabla la obra se atribuye a Antonio Rodríguez de Mata, situando su inicio en el fol. 81. Al igual que en las otras pasiones del autor (Mateo, No. 1 de este manuscrito; y Lucas, ChiN 2, fols. 115v-118r y ChiN 5, fols. 122v-125r), la de San Juan no lleva alteraciones en la armadura, está escrita íntegramente en compás binario y sitúa los finales de las secciones polifónicas en *la* y *re*. En definitiva, esta pasión es exponente de la economía de medios y el marcado carácter silábico del estilo de Rodríguez de Mata en sus pasiones, frente a la mayor complejidad

imitativa que se aprecia en las de Coronado. Todas las perícopas son a cuatro voces. Al igual que en sus otras tres pasiones conocidas, Rodríguez de Mata dispone en polifonía el exordio inicial. El número total de perícopas asciende a 17. Como se ha visto en otras pasiones, el compositor intensifica rítmicamente los fragmentos textuales asociado al momento de la crucifixión (“Crucifige eum”) y emplea valores largos en otros (“Ave Rex Judaeroum” y las palabras finales de Cristo “Consummatum est”).

fol. 80v en blanco

fol. 81r Dice: “Passio, secūdū/Mattheū,/M^o, Fran^{co}, López,/Capillas”.

**No. 7 (1/7). fols. 81v-94r *Passio secundum Mattheum* M. Franciscus Lopez
Capillas 4 v. (SATB)**

S
Pas- si- o Do- mi- ni nos- tri

A
Pas- si- o Do- mi- ni nos-

T
Pas- si- o Do- mi- ni nos- tri

B
Pas- si- o Do- mi- ni nos- tri

fols. 81v-82r *Passio Domini nostri*

fols. 82v-83r *Non in die festo*

Vt quid perditio est

fols. 83v-84r *Vbi bis paremus tibi*

Nunquid ego sum

Hic dixit possum destruere

fols. 84v-85r *Reus est mortis*

Prophetiza

fols. 85v-86r *Vere tu ex illis es*

fols. 86v-87r *Quid ad nos?*

Non licet eos mittere

Barabbam

fols. 87v-88r *Barabbam*

fols. 88v-89r *Crucifigatur*

Crucifigatur

Sanguis eius super nos

fols. 89v-90r *Aue Rex Judeorum*

fols. 90v-91r *Vah qui destruis templum Dei*

fols. 91v-92r *Alios saluos fecit*

fols. 92v-93r *Eliam vocat iste*

Sine videamus
 fols. 93v-94r *Vere filius Dei*
Contra sepulchrum

Inscripciones:

En los fols. 81v-82v se lee, flanqueando el nombre de S y A: “Passio Dni. Nostri xpti. A 4 secū. Matheum”. En los mismos folios pero a los lados de las partes de T y B se lee “Mag. Franciscus Lopez Capillas”. En los fols. 85v-86r se lee en A y T: “Ancilla Tacet”. En esas mismas voces en fols. 87v-88r se lee “Nihil tibi Tacet”. En fols. 85v-86r, S y B tienen dos pautados en blanco; parece que el copista dejó espacio en blanco y que se dio cuenta de que en realidad no tenía que escribir nada. Este hecho de dejar pautados en blanco reaparece en los fols. 87v-88r en las cuatro voces. En los fols. 86v-87r, las notas de la última perícopa de las cuatro voces (“Barabbam”) han sido borradas, y a su lado una inscripción dice: “no sirbe”. En el margen inferior derecho del fol. 92r se lee la inscripción: “verte folius” (“pasa la página”), y al final de la última perícopa en las cuatro voces: “Finis”.

Concordancia:

MéxC 7/15 (No. 124), Fran^{co}. Lopez

Edición facsimilar:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:xxi (fol. 81v, sólo B)

Ediciones modernas:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:29-38 (a partir de MéxC 7); en 92-103 Lara proporciona el canto llano que alterna con la polifonía extraído de Pass 1582.

M. Brothers, *The Polyphonic Passion*, 172-80 (a partir de MéxC 1).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 1

Canto preexistente:

Véase No. 1

Colación:

Ambas fuentes transmiten una versión casi idéntica desde el punto de vista musical. Resultan de gran interés las inscripciones que aparecen en los fols. 86v-87r: las notas del fragmento musical que coinciden con el texto “Barabbam” han sido borradas, y a su lado una inscripción dice: “no sirbe”. ¿Cómo puede explicarse este hecho? M. Brothers, *The Polyphonic Passion*, 92-95, cree que López Capillas compuso esta pasión durante sus años al servicio de la Catedral de Puebla (1641-48) y bajo la influencia de Juan Gutiérrez de Padilla. Más tarde, cuando la obra se copió en MéxC 1, el copista dejó el hueco para escribir las palabras de las criadas “Nihil tibi”, siguiendo la tradición musical de México (véase el

Comentario de No. 1). Sin embargo, la pasión de López Capillas, compuesta dentro de la tradición andaluza –la seguida en Puebla–, no incluyó originalmente música polifónica para este fragmento, quedando el espacio en blanco para las palabras (fols. 87v-88r). Por tanto, su hipótesis se basa en que esta pasión fue copiada en MéxC 1 en época de Ximeno e incluida posteriormente en MéxC 7. La evidencia nos muestra en cambio que MéxC 1 se copió a principios del siglo XVIII, tomando como modelo MéxC 7, fuente contemporánea al compositor y copiada durante su magisterio en la Catedral de México. La inscripción “no sirbe” se debe a que el amanuense se equivocó al copiar la perícopa “Barabbam” antes de las palabras “Nihil tibi”, cambiando así el orden en el relato evangélico: por ello borró las notas y puso esa inscripción en fols. 86v-87r. En los fols. 87v-88r dejó efectivamente el espacio necesario para escribir el dúo de las siervas “Nihil tibi” ideado para las voces extremas, que finalmente quedó en blanco y después copió la música polifónica para “Barabbam”. La hipótesis de M. Brothers es convincente en este punto, pero se equivoca al derivar la versión de MéxC 7 de MéxC 1, cuando en realidad la relación se dio a la inversa.

Comentarios:

En la tabla la obra aparece situada en tercer lugar, atribuida al “Magíster Franciscus Lopez Capilla”; sin embargo, el copista de la tabla se equivocó al situar su inicio en fol. 34. Es la única pasión conservada de este compositor. Al igual que las otras pasiones de este manuscrito, aparecen en polifonía los textos correspondientes a la turba o multitud. Todas las perícopas son a cuatro voces. López Capillas dispone en polifonía el exordio inicial que declama el título de la lectura elegida. Todas las secciones polifónicas usan la métrica binaria. Al igual que la Pasión según San Mateo de Mata (No. 1), el número total de perícopas asciende a 22.

fol. 94v seis pentagramas en blanco

fol. 95r blanco

No. 8 (1/8). fols. 95v-105r *Incipit lamentatio Hieremiae Prophetae* Ferdinandus Franco 4 v. (SATB)

S
A
T
B

In- ci- pit la- men- ta- ti- o In- ci- pit la- men- ta- ti- o

In- ci- pit la- men- ta- ti- o In- ci- pit la- men- ta- ti- o

fols. 95v-96r *Incipit lamentatio Hieremiae*

Aleph

fols. 96v-97r *Quomodo sedet sola*

fols. 97v-98r *Princeps prouintiarum*

fols. 98v-99r *Beth*

Plorans plorauit

fols. 99v-100r *maxilis eius*

fols. 100v-101r *omnes amici eius*

fols. 101v-102r *Gimel*

Migrauit (ATB)

fols. 102v-103r *suam et multitudinem*

fols. 103v-104r *Omnes persecutors eius*

fols. 104v-105r *Hierusalem convertere*

Inscripciones:

En los fols. 95v-96r se lee, flanqueando el nombre de S y A: “Feria 4^a a 4 Tenebrarum”. En los mismos folios pero a los lados de T y B se lee “Feria 4^a Ferdinandus Franco”. En los fols. 101v y 102v se lee “Migrauit Tacet”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones facsimilares:

Stanford, “Una Lamentación de Jeremías”, 250-69 (completa).

Stevenson, “Mexico City Cathedral Music: The Founding Century”, 162-64 (fols. 95v-98r).

Ediciones modernas:

Stanford, “Una Lamentación de Jeremías”, 240-49.

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:79-91.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Lamentaciones de Jeremías, 1: 1-14 (*LU*, 631-33). Primera Lección del Primer Nocturno de Maitines del Jueves Santo.

Canto preexistente:

Emplea el tono del canto toledano en el S tal y como aparece en *OHS* 1616, fols. vii-xix. La versión que aparece en el *PassMex 1604*, fols. 90r-92r es de tradición romana y no toledana. Un estudio de las variantes melódicas del tono toledano aparece en Snow, *A New-World Collection*, 55-59. Franco emplea el mismo tono toledano que López Capillas en su Lamentación para el Jueves Santo de MéxC 7/16 (No. 125).

Grabación discográfica:

El Esplendor de la Catedral de México, pista 17.

Comentarios:

La atribución en el cuerpo del manuscrito es confirmada en la tabla. Es la única lamentación que he localizado de este compositor. Todas las secciones polifónicas son a cuatro voces excepto la que lleva por texto “Migravit” (fols. 101v-103r) donde prescinde del S. Franco dispone en polifonía el exordio inicial que declama el título de la lectura elegida y las tres primeras letras del alfabeto hebreo (Aleph, Beth, Ghimel) con sus versos correspondientes. Todas las secciones polifónicas usan la métrica binaria. Stanford, “Una Lamentación de Jeremías”, 237-38, afirma, a propósito de esta pieza, lo siguiente: “Es una obra de fuerza de fuerza de expresión poco común, y estilo singular, aun cuando sencillo”; el mismo autor señala como rasgo característico de la obra “la insistencia de la figura *re fa sol* ascendente, con la cual se inician todas las secciones. Parece haber algo de un *cantus firmus* pero que no hemos podido identificar”. Al margen de estos comentarios, un tanto discutibles, la transcripción de Stanford presenta algunos problemas rítmicos y armónicos; véanse las críticas de Stevenson, “Mexico City Cathedral Music Music. The Founding Century”, 161 y 165.

fols. 105v-106r en blanco

No. 9 (1/9). fols. 106v-114r *De lamentatione Ieremiae Prophetae* M. Antt° Rodri. de Matta 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for SATB voices. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is labeled 'S' (Soprano) and the bottom staff is labeled 'A' (Alto). The second system has two staves: the top staff is labeled 'T' (Tenor) and the bottom staff is labeled 'B' (Bass). Each staff contains a melodic line with lyrics underneath. The lyrics are 'De la- men- ta- ti- o- ne' repeated twice. The music is in a simple, homophonic style with a clear melodic line and a steady rhythm.

fols. 106v-107r *De lamentatione Ieremiae Prophetae*
Heth
fols. 107v-108r *Cogitavit Dominus*
fols. 108v-109r *suam a perditione*
fols. 109v-110r *Teth*
Defixae sunt in terra
fols. 110v-111r *perdidit & contriuit*
fols. 111v-112r *Caph*
Defecerunt prae lachrimis
fols. 112v-113r *effusum est in terra*
fols. 113v-114r *Hierusalem convertere*

Inscripciones:

En los fols. 106v-107v se lee, flanqueando el nombre de S y A: “Lectio 1^a Feria 5^a a 4 Tenebrarum”. En los mismos folios pero a los lados de las partes de T y B se lee “M^o Antt^o Rodrig. de Matta a 4”.

Concordancias:

MéxC 3/3 (No. 39), M^o. Mata
MéxCar, fols. 191-196, Anón.

Ediciones modernas:

Bal y Gay, ed., *El Códice del Convento del Carmen*, 161-72 (a partir de MéxCar).
Barwick, *Two México City Choirbooks*, 27-46 (a partir de MéxC 3).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Lamentaciones de Jeremías, 2: 8-15 (*LU*, 692-93). Primera Lección del Primer Nocturno de Maitines del Viernes Santo.

Canto preexistente:

Emplea el tono del canto toledano tal y como aparece en *PassTole 1576*. La versión que aparece en el *PassMex 1604*, fols. 95v-97r es de tradición romana y no toledana.

Colación:

Parece que MéxCar y MéxC 1 están asociadas desde el punto de vista estemático, ya que ambas fuentes transmiten una versión diferente a la de MéxC 3. Tanto MéxCar como MéxC 1 omiten la polifonía de la letra “Jod” con su verso “Sederunt in terra”. Este fragmento sí que aparece en MéxC 3.

Comentarios:

La atribución en el cuerpo del manuscrito es confirmada en la tabla. Todas las secciones polifónicas son a cuatro voces. Como acostumbra a hacer en sus tres pasiones conservadas, Rodríguez de Mata dispone en polifonía el exordio inicial que declama el título de la lectura elegida,

acompañado de las letras hebreas Heth, Teth y Caph con sus respectivos versos. Todas las secciones polifónicas usan la métrica binaria. La armadura presenta un bemol, y la tonalidad es *sol menor*. La obra exhibe la misma austeridad que sus pasiones, estando bastante alejada de la riqueza armónica de la versión que compuso casi un siglo después Manuel de Sumaya (No. 40).

No. 10 (1/10). fols. 114v-119r *De lamentatione Ieremiae Prophetae* M. Matta 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in a single system with four staves. The lyrics are 'De la- men- ta- ti- o- ne' repeated across the staves. The music is in a minor key (one flat) and a binary meter. The Soprano part starts with a treble clef and a common time signature. The Alto part starts with a treble clef and a common time signature. The Tenor part starts with a bass clef and a common time signature. The Bass part starts with a bass clef and a common time signature. The lyrics are: S: De la- men- ta- ti- o- ne; A: De la- men- ta- ti- o- ne; T: De la- men- ta- ti- o- ne; B: De la- men- ta- ti- o- ne.

fols. 114v-115r *De lamentatione Ieremiae Prophetae*

Heth

fols. 115v-116r *Misericordiae Domini*

Teth

fols. 116v-117r *Bonum est viro*

fols. 117v-118r *Iod*

Dabit percutienti

fols. 118v-119r *Hierusalem convertere*

Inscripciones:

En los fols. 114v-115r se lee, flanqueando el nombre de S y A: “Feria 6^a Tenebrarū, M^o. Matta”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Lamentaciones de Jeremías, 3: 22-30 (*LU*, 754-55). Primera Lección del Primer Nocturno de Maitines del Sábado Santo.

Canto preexistente:

Al igual que en las dos anteriores lamentaciones, esta obra emplea el tono del canto toledano tal y como aparece en *PassTole 1576*. La versión que

aparece en el *PassMex 1604*, fols. 100r-101v es de tradición romana y no toledana.

Grabación discográfica:

Renaissance Choral Music from Mexico.

Comentarios:

La atribución en el cuerpo del manuscrito es confirmada en la tabla. Todas las secciones polifónicas son a cuatro voces. Como acostumbra a hacer en sus tres pasiones conservadas y en su lamentación para el Viernes Santo (No. 9), Rodríguez de Mata dispone en polifonía el exordio inicial que declama el título de la lectura elegida. Las letras hebreas que Mata pone en polifonía son Heth, Teth, y Jod, con sus respectivos versos, y todas las secciones polifónicas usan el compás binario.

fol. 119v en blanco

fol. [120r] [Tabla de contenidos]. La tabla aparece situada sobre un fondo rojo y rodeada de un margen rectangular de color amarillo, dentro del cual se desarrolla un motivo decorativo de color gris plata compuesto por dos líneas entrelazadas en forma de 8 y con unos puntos en medio y a los lados de cada elipse. Aparecen dos rúbricas en forma de pájaro en la parte inferior y otra en el ángulo superior izquierdo. Su transcripción diplomática es la siguiente:

[rúbrica en forma de pájaro]		
<i>Passio secundu3 Matheum Magister</i>		
<i>Ludovicus Coronado folio</i> _____	<u>1</u>	
<i>Passio secundu3 Matheum Magister</i>		
<i>Antonius Rodríguez de Matta</i> _____	<u>15</u>	
<i>Passio secundu3 Matheum Magister</i>		
<i>Franciscus Lopez Capilla folio</i> _____	<u>34</u>	
<i>Passio secundu3 Marcu3 Magister</i>		
<i>Ludovicus Coronado folio</i> _____	<u>46</u>	
<i>Passio secundu3 Lucam Magister</i>		
<i>Ludovicus Coronado folio</i> _____	<u>60</u>	
<i>Passio secundu3 Joānem Magister</i>		
<i>Ludovicus Coronado folio</i> _____	<u>72</u>	
<i>Passio secundu, Joānen3 Magister</i>		
<i>Antonius Rodríguez de Matta folio</i> _____	<u>81</u>	
<i>Lectio prima feria 4ª Thenebrarum</i>		
<i>Magister Ferdinandus Franco folio</i> _____	<u>95</u>	
<i>Lectio prima feria 5ª Thenebraru3</i>		
<i>Magister Antonius Rodríguez de</i>		
<i>Matta folio</i> _____	<u>106</u>	
<i>Lectio prima feria 6ª Thenebraru3</i>		
<i>Magister Antonius Rodríguez</i>		
<i>De Matta folio</i> _____	<u>114</u>	
[rúbrica en forma de pájaro]		

fol. [120v] en blanco

2.

MEX-Mc: MéxC 2

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 2

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Papel

8 responsorios, 5 salmos, 3 lecciones, 3 tractos, 2 antífonas, 1 invitatorio, 1 himno, 1 magnificat, 1 versículo, 1 misa = 26

Anónimos-8, Luis Coronado-1, (Hernando Franco)-7, (Hernando Franco?)-2, (Francisco Guerrero)-5, Fabián Pérez Ximeno-2, (Francisco de la Torre)-1

13 unica

92 folios de papel *ca.* 56'5 x 39'5 (caja 50 x 35). Foliación consecutiva en números árabes [i] + 1-90, [91]. Folios en blanco: 1r, 6v, 34r, 43v, 58v-59r, 65v-66r, 72v, 78v, 90v, [91r-v]. Pastas de madera forradas en cuero marrón con unas labores decorativas en oro y con restos de guarniciones de metal y cuero. Mismas características externas y formato que MéxC 1, MéxC 3, MéxC 10 y TepMV 2. Los folios están formados por la unión de dos piezas de papel pegadas. Encuadernación en mal estado, con ambas pastas despegadas del cuerpo del manuscrito y el lomo prácticamente destruido. En el fol. 67r se lee "Mivera". La "Tabla" del fol. 1v ordena las obras por géneros (lecciones, responsos, misa, motetes, himno de la cruz). 8 pentagramas por página. El nombre de las voces (TIPLE-ALTO-TENOR-BAXO) aparece siempre dentro de una cartela. Salvo indicación expresa, el texto aparece en todas las voces. Todas las composiciones son a cuatro voces (SATB), salvo los dos salmos de Pérez Ximeno y aquellas secciones o versículos señalas con otras combinaciones de voces.

MARCA DE AGUA: Una marca de agua se localiza en la hoja de guarda posterior y se compone de tres círculos; el círculo superior tiene una forma ligeramente ovalada y está flanqueado por dos grifos; encima de él hay una corona y dentro una cruz. Otro círculo contiene las letras SP y el tercero la letra I. Las hojas centrales no tienen marcas de agua pero sí se notan los corondeles.

DECORACIÓN: Iniciales romanas, no miniadas pero más ornamentadas que las de MéxC 1, y siempre insertas en un cuadrado. No presenta ilustraciones ni miniaturas, salvo el motivo del frontispicio. Precisamente el hecho de que presente los mismos motivos decorativos (una tiara papal y las llaves) lo relaciona con MéxC 1 y hace presumir que ambas pudieron ser obra del mismo ilustrador.

COPISTAS: Copiado de principio a fin por un único copista (C2a), que es el mismo que aparece en la primera sección de MéxC 10 (C10a).

DATACIÓN: Wagstaff, “Franciscan Mission Music”, 64, y *Matins for the Dead*, vii, data el manuscrito después de 1700 e incluso después de 1750. Sin embargo, distintas evidencias muestran que esta antología mortuoria se copió en torno a 1700 o en fechas inmediatamente anteriores en México para el uso del coro catedralicio a partir de un ejemplar hoy perdido copiado en 1602 con repertorio exclusivamente mortuorio, al cual se añadieron obras procedentes de otro libro de mediados del siglo XVII que también se ha perdido hoy (Véase Capítulo IV, 2.4.2).

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 27. En 1949, Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, no citó este volumen entre los libros musicales de la Catedral de México. MéxC 2 ha recibido distintas signaturas por diferentes autores: Spiess y Stanford, *An introduction*, 25 (libro 2), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 142 (Choirbook III), Valdez, “Guía del microfilm”, 160 (II E17.2 C3 Leg II AM 1918) y Stanford, *Catálogo de los acervos*, 220 (LiPol II, no. 1464). Algunos estudiosos como Lara (Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:XXI) y Wagstaff, *Music for the Dead*, xvii, siguen la signatura de Stevenson. Otros como Baird, *Santa Eulalia M.MD.* 7, 137, emplean la de Spiess y Stanford. Realicé un inventario preliminar de esta fuente en Marín López, *Música española en el México Virreinal*, 2:121-45.

INVENTARIO

fol. [i^r] aparece una ilustración con varias inscripciones. La ilustración consiste en dos llaves cruzadas descansando sobre un libro en cuyo lomo puede leerse:

Oficiu3, Defunctoru3

Encima de las llaves aparece una tiara papal dividida en tres franjas y en la parte superior de la primera de ellas se lee:

Timoteo torres cuebas,

En la parte inferior de la tiara se lee “Cotiño”. En la parte inferior y entre las llaves aparece una calavera de cuatro dientes reposando sobre dos huesos cruzados en forma de aspa. Toda la composición aparece enmarcada con una doble línea.

Identificación:

Timoteo Torres Cuevas fue admitido como infante de coro de la Catedral el 19-I-1742 por su voz; allí se aplicó también al estudio del órgano. Posteriormente ocupó la plaza de librero y el 26-I-1756, previo informe del maestro de capilla Jerusalem, fue admitido como cantor contralto del segundo coro de la capilla. Tras trece años de servicio en la capilla, fue despedido por el Cabildo al contraer matrimonio y dejar de asistir a la escoleta; Torres Cuevas replicó que se había casado porque así se lo habían aconsejado los médicos, ya que si no contraía matrimonio no había de sanar de la enfermedad que padecía. Un hermano de Timoteo llamado Juan fue admitido como seise el 22-I-1746.

fol. [i^v] aparece la “Tabla” con las obras ordenadas por géneros. Su transcripción diplomática es la siguiente:

TA	BLA,
Inuitatorio seguido_____ Pagina 1	MOTETES
Nocturno Primero _____ Pagina 7	Sicut Cerbus_____ Pagina 56
Sitibit anima mea _____ Pagina 54	Liverame Domine_____ Pagina 58
Nocturno Segundo_____ Pagina 15	In memoria aeterna_____ Pagina 39
Nocturno Tercero_____ Pagina 27	Dicit Dominus_____ Pagina 41
RESPONSOS ¹	HIMNO DE LA CRUS
[Qui L]azarum_____ Pagina 13	Vexilla Regis_____ Pagina
Et omnis a duo_____ Pagina 42	
[Ne recor]deris_____ Pagina 14	
[Memento me]i_____ Pagina 25	
[Hei Mih]i_____ Pagina 26	
[Domin]e secundum_____ Pagina 35	
[Pec]atem me_____ Pagina 36	
[Lib]erame Domine_____ Pagina 37	
MYSSA,	
Requiem aeternam_____ Pagina 45	
Asperges me Domine_____ Pagina 60	
Vidi aquam &_____ Pagina 62	

fol. 1r en blanco

¹ La pérdida de un trozo de papel impide la lectura completa de esta sección de la Tabla.

No. 11 (2/1). fols. 1v-6r *REgem cui omnia – Venite exultemus Domino* Anón. 4 v.
(SATB)

S
Re- gem cu- i o- mni- a

A
Re- gem cu- i o- mni- a

T
Re- gem cu- i o- mni- a

B
Re- gem cu- i o- mni- a

fols. 1v-2r *REgem cui omnia*
VENite exultemus Domino

fols. 2v-3r *Quoniam Deus magnus*
fols. 3v-4r *Quoniam ipsius est mare*
fols. 4v-5r *Hodie si vocem eius*
fols. 5v-6r *Quadráginta annis*

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Wagstaff, *Music for the Dead*, 1-24.
Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:218-236.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 94 (LU, 1779-81). Invitatorio de Maitines del Oficio de Difuntos.

Canto preexistente:

ManuMex 1560, fols. 96r-101r.
ManuMex 1568, fols. 100r-103r.
PsalmMex 1584, fol. 292v.

Grabación discográfica:

El oficio de difuntos en la Catedral de México, pista 3.

Comentarios:

Es muy frecuente encontrar este Invitatorio de Maitines como comienzo de numerosos oficios de difuntos localizados en fuentes españolas. Está compuesto por la antífona *Regem qui omnia vivunt* seguido del Salmo 94 *Venite Exultemus*. Duncan, *A Sixteenth-Century Mexican Chant Book*, 63-78, da indicaciones acerca de su interpretación. Wagstaff, *Music for the Dead*, 615-20, da el incipit de once invitatorios de este tipo compuestos por compositores españoles e hispanoamericanos anteriores a 1630. El más difundido de estos invitatorios con más de una veintena de copias manuscritas fue el de Cristóbal de Morales, del cual se ha

conservado una copia manuscrita parcial en PueblaC 3, fols. 37v-42r; el *Regem* en cuestión (fols. 36v-37r), a siete voces, es anónimo, y va seguido de una de las dos versiones del salmo *Venite* de ‘morales’, del que sólo se copiaron cuatro versículos: *Quoniam Deus, Quoniam ipsius, Hodie* y *Requiem*; PueblaC 3 es, hasta el momento, la única fuente americana para esta obra. La versión en MéxC 2 no concuerda en ninguno de sus versos con las de Morales ni Vázquez, por lo que es posible que sea de algún maestro de capilla de la Catedral, quizá Franco, si bien no hay pruebas concluyentes para su adscripción.

fol. 6v pautados en blanco

fol. 7r Dice: “Nocturno” y, debajo, “I”; aparecen insertados en sendas cartelas.

No. 12 (2/2). fols. 7v-10r *Domine ne in furore* Anón. [Hernando Franco] 4/6 v. (SATB)

S
Do- mi- ne ne in fu- ro- re tu- o

A
Do- mi- ne ne in fu- ro- re tu-

T
Do- mi- ne ne in fu- ro- re

B
Do- mi- ne ne in fu- ro- re tu

fols. 7v-8r *REgem cui omnia vivunt*

DOmine ne in furore

ET anima mea turbata est

fols. 8v-9r *QVoniam non est*

Turbatus est a furore

fols. 9v-10r *Exaudivit Dominus*

Requiem aeternam (S1S2AT1T2B)

Concordancias:

ChiN 4, fols. 70v-73r, Anón.

MéxC 11/41 (No. 263), Ferdinand⁹ Franco

PueblaC 3, fols. 76v-79r, F[ranco]

PueblaC Leg. 34, fer^{do}. franco (falta S)

Ediciones modernas:

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:157-61 (a partir de PueblaC 3).

Stevenson, *Music in Mexico*, 108-110 (a partir de PueblaC 3); no transcribe el último verso a 6.

Wagstaff, “Los salmos en el tercer libro”, 33 (no especifica fuente).
 Wagstaff, *Music for the Dead*, 25-31 (a partir de MéxC 2).
 Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:240-247 (a partir de MéxC 2).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 6 (*LU*, 1783). Maitines del Primer Nocturno del Oficio de Difuntos, entre las antifonas *Convertere Domine* y *Nequando rapiat*. Su texto aparece en *ManuMex 1568*, fol. 75r.

Canto preexistente:

Sigue el tono salmódico romano (*LU*, 1783) con ligeras variantes. En el verso 1 aparece en el S. En los versos siguientes va cambiando y transformándose hasta convertirse en casi irreconocible. En el último verso, el canto vuelve a aparecer con claridad en T.

Grabaciones discográficas:

The Aspersion and Mass for the Holy Innocents, corte 14 (versión instrumental incluida entre el Sanctus y el Benedictus de la *Missa Super Alleluia* de Francisco López Capillas, No. 129); sólo *Requiem aeternam*.

El oficio de difuntos en la Catedral de México, pista 5.

Comentarios:

Domine, ne in furore es el salmo que se canta en el Primer Nocturno de los Maitines, tras la antífona *Convertere Domine*, no musicalizada en la fuente mexicana, pero sí encontrada en otras antologías mortuorias, por ejemplo, Vázquez, *Agenda* (ed. Rubio, 21-22). El salmo se compone de 11 versos, de los cuales aparecen en polifonía los impares (todos a 4 voces excepto el último *Réquiem aeternam*, a 5, donde añade una S más), confiando los pares al canto llano. Stevenson, *Music in México*, 111, señala algunos detalles de pintura musical sobre la palabra “morte” del verso 5, donde aparece un inesperado *si* bemol en el bajo, o en la frase “furore oculos” del verso 7, con un melisma en todas las voces. Snow, *A New-World Collection*, 11-12, cree que esta obra, así como algunas otras destinadas al servicio de difuntos, pudieron ser compuestas por Franco durante su etapa como maestro de capilla en la Catedral de Guatemala.

No. 13 (2/3). fols. 10v-12r *Parce mihi, Domine* Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

S A

Par- ce mi- hi Do- mi- ne Par- ce mi- hi Do- mi- ne

T B

Par- ce mi- hi Do- mi- ne Par- ce mi- hi Do- mi- ne

fols. 10v-11r *PARce mihi Domine*
fols. 11v-12r *Peccaui Quid faciam*

Concordancias:

GuatC 3, fols. 61v-63r, Anón.
MéxC 11/42 (No. 264), Anón.
PueblaC 3, fol. 79v-82r, Anón.
PueblaC Leg. 34, fer^{do}. franco (falta S)

Ediciones modernas:

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:161-64 (a partir de PueblaC 3).
Barwick, *Motets from Mexican Archives*, no. 3 (a partir de PueblaC 3).
Barwick, "Puebla's Requiem Choirbook", 126 (a partir de PueblaC 3; incompleto).
Wagstaff, "Franciscan Mission Music in California", 70 (a partir de MéxC 2; incompleto).
Wagstaff, *Music for the Dead*, 32-40 (a partir de MéxC 2).
Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:249-55 (a partir de MéxC 2).

Canto preexistente:

Sigue el tono salmódico romano, siempre llevado por el S. Este mismo tono es usado por Vázquez, *Agenda*, (ed. Rubio, 27-33), pero transportado a una 4ª superior (recita sobre *re* y no sobre *la*, como hace la versión de Franco).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Job, 7: 16-21 (*LU*, 1785). Lección I de los Maitines del Oficio de Difuntos. Su texto aparece en *ManuMex 1560*, fol. 106v, antes del responsorio *Credo quod redemptor*.

Grabación discográfica:

El oficio de difuntos en la Catedral de México, pista 7.

Comentarios:

Franco puso música al texto completo. La más conocida musicalización de este texto la realizó Morales, la cual, a pesar de no haberse preservado en ninguna fuente hispanoamericana, circuló en la América hispana, ya que se cita como una de las obras interpretadas en las Exequias de Carlos V en México (1559); véase Wagstaff, *Music for the Dead*, 354, nota 83. Sin duda, Franco debió conocer la versión del sevillano debido a las numerosas coincidencias estilísticas, demasiadas para ser una simple casualidad: ruptura del texto en unidades gramaticales tratadas homofónicamente (*peccavi* en ambos casos), interrupción del discurso melódico en las mismas palabras, creando un efecto suspensivo (*tibi*), uso del mismo canto llano presentado en la misma voz (S) y cadencia final en *mi*. El tratamiento del texto en ambas obras es muy similar. Para otros

aspectos estilísticos, véase Barwick, “Puebla’s Requiem Choirbook”, 127.

No. 14 (2/4). fols. 13v-13r *Qui Lazarum* Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

S A

Qui La-za-rum Qui La-za-rum Qui La-za-rum Qui La-za-rum

T B

Qui La-za-rum Qui La-za-rum Qui La-za-rum Qui La-za-rum

fols. 13v-13r *Qui Lazarum*
Tu eis Domine
Qui venturus est
Kyrie eleison

Concordancias:

ChiN 1, fols. 83v-83r, Anón.
 MéxC 11/43 (No. 265), Anón.
 PueblaC 3, fols. 90v-91r, Anón.
 PueblaC Leg. 34, fer^{do}. franco (falta S)

Ediciones modernas:

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:166-68 (a partir de PueblaC 3).
 Wagstaff, “Los salmos en el tercer libro”, 32 (a partir de MéxC 2); sólo incluye los dos primeros versos, el segundo de ellos incompleto.
 Wagstaff, “Franciscan Mission Music in California”, 69 (a partir de MéxC 2); sólo incluye el primer verso.
 Wagstaff, *Music for the Dead*, 41-46 (a partir de MéxC 2).
 Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:257-262 (a partir de MéxC 2).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Responsorio ubicado entre las Lecciones II y III de los Maitines del Oficio de Difuntos. El texto aparece en *LU*, 1786.

Canto preexistente:

ManuMex 1560, fols. 88v-89r.
ManuMex 1568, fols. 90r-91r.
PsalmMex 1584, fol. 299v.
 El canto llano, de tradición romana, es bastante similar al que aparece en *LU*, 1786, y siempre llevado por el S.

Grabación discográfica:

El oficio de difuntos en la Catedral de México, pista 10.

Comentarios:

Tal y como apunta Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:233-34, las voces inferiores no se limitan a acompañar la melodía gregoriana que aparece en S, sino que crea un rico contrapunto que embellece el cantus firmus. Puebla C 3 usa como último verso el *Requiem aeternam*, mientras que ChiN 1 y MéxC 2 disponen el *Kyrie eleison*. La musicalización de este texto no ha sido frecuente. La completa antología de Vázquez, *Agenda*, no incluyó música para este ítem. Wagstaff, *Music for the Dead*, 650-52, sólo ha localizado otros tres ejemplos.

No. 15 (2/5). fols. 13v-14r *NE recorderis* Anón. [Francisco de la Torre] 4 v. (SATB)

S

A

Ne re- cor- de- ris Ne re- cor- de- ris Ne re- cor- de- ris Ne

T

B

Ne re- cor- de- ris Ne re- cor- de- ris Ne re- cor- de- ris Ne re- cor-

fols. 13v-14r *NE recorderis*
DVm veneris
Dirige
KYrie eleison

Concordancias:**Fuentes peninsulares:**

- AlbaC 2, fols. 58v-63r, Anón.
- ÁvilaA 9, fols. 68v-69r, Anón.
- ÁvilaC 1, fols. 177v-178r, Anón.
- ÁvilaC 2, fols. 128v-131r, Christophorus Morales
- BarcBC 454/A, fol. lxxviii^f, Anón.
- BarcBC 454/B, fol. lxxiii^f, Anón.
- CalaC 2, fols. 55v-57r, Anón.
- CalaC 5, fols. 44v-46r, Anón.
- CarriSC s.s./A, fols. 157v-158r, Anón.
- CoimU 34, fols. 13v-13r, Anón.
- EscSL 7, fols. 5v-8r, Pedro Tafalla
- EscSL 10, fols. 16v-18r, Anón.
- GranC 6, fols. 16v-17r, Anón.
- GranC Leg. 315/3, Anón.

GranCR Leg. 2/7, Anón.
 GuadM (3), fols. 86v-87r, De Guerrero
 Ledesma s.s., 108v-109r, Anón.
 MontsM 753, fols. 26v-27r, Anón.
 MontsM 1085, fols. 88v-89r, Anón.
 NYorkH 861, fols. 45v-46r, Morales
 OpBP 40, fols. 229v-230r, Anón.
 OriC 2, fols. 57v-58r, Anón.
 PalmaM 6832, fols. 210v-211r, Anón.
 PlasC 2, fols. 58v-63r, Anón.
 SegC s.s., fol. 228v, Anón. (sólo S)
 SegC 3, fols. 11v-12r, Christophorus Morales
 SegorC 1, fols. 42v-43r, Anón.
 SilosA 21, fols. 76v-77r, Anón.
 SoriaSP 7, fols. 44v-46r, Anón.
 TaraC 2/3, fols. ccxxvii^v-ccxxviii^r, F. de la Torre
 TaraC 5, fols. 87v-88r, Sanabria
 ToleBC 1, fols. 83v-87r, Fran^{co} de la Torre
 ToleBC 21, fols. 121v-122r, Francisco de la Torre
 TuiC 5, fols. 99v-100r, Morales
 ValenC 3, págs. 84-86, Anón.
 ValenP 9, fols. 67v-69r, Anón.
 ValenP 9, fols. 87v-88r, Anón.
 ValenP 9, fols. 102v-103r, Anón.
 VallaC 5, fols. lxxi^v-lxxii^r, Anón.

Fuentes hispanoamericanas

BloomL 7, fols. 33v-34r, Anón.
 ChiN 4, fols. 88v-89r, Anón.
 MéxC 11/44 (No. 266), Anón.
 PueblaC 3, fols. 93v-93r, Anón.
 PueblaC Leg. 29, Anón.
 PueblaC Leg. 34, Morales, Gerrero (falta S)

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro-hispana*, s. XVI, tomo 1º, serie 1ª, 89-91 (a partir de EscSL 7); lo atribuye a Tafalla.
 Pedrell, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, 1:18-19 (a partir de SegC 3).
 Rubio, *Cristóbal de Morales. Estudio crítico*, 301 (sólo los dos primeros versos).
 Baird, *Santa Eulalia*, 194-95 (a partir de BloomL 7).
 Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 2:147-49 (a partir de BarcBC 454).
 Wagstaff, *Music for the Dead*, 144-46 (a partir de BarcBC 454); incluye el canto llano extraído del *ManuMex 1560*.
 Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento*, 579-81 (a partir de CarriSC s.s.).

González Barrionuevo, *El Códice polifónico de Santa Clara la Real* (a partir de CarriSC s.s.).

Rodríguez García, *Un libro de atril del Colegio del Patriarca, 372-77* (a partir de ValenP 9).

Wagstaff, *Music for the Dead*, 47-51 (a partir de MéxC 2).

Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:263-268 (a partir de MéxC 2).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Responsorio interpretado a continuación de la Lección VI, dentro del Segundo Nocturno de los Maitines del Oficio de Difuntos. El texto aparece en *LU*, 1792.

Canto preexistente:

Aunque con pequeñas variantes, Torre usó la melodía romana que aparece en el *LU*, 1792. Las fuentes monódicas impresas mexicanas presentan un canto llano muy similar (véase *ManuMex 1560*, fols. 105r-v; *ManuMex 1568*, fols. 109r-110r).

Grabaciones discográficas:

Cristóbal de Morales. Officium defunctorum, pista 6.

El oficio de difuntos en la Catedral de México, pista 12.

Colación:

Con sus cuarenta y seis transmisiones localizadas hasta el momento, esta pieza fue un auténtico *hit-parade* durante los siglos XVI al XVIII. Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1:272, y 2:149, establece tres versiones de este responsorio en función de unas diferencias localizadas en el primer compás en la parte de A. La versión 1 es la más antigua (aparece en los libros copiados durante el siglo XVI) y presenta un riguroso movimiento de terceras en S y A (BarcBC 454, SegC s.s.). Las versiones 2 y 3 insertan las notas *re* y *fa* del A para completar el acorde, consiguiendo una mayor independencia (TaraC 2/3, TaraC 5 y ToleBC 21); la versión 3 sigue en esencia la versión 2 pero reduce a la mitad los valores, de blancas a negras en la transcripción moderna (ToleBC 1). La versión que aparece en las siete fuentes hispanoamericanas de esta pieza deriva de la variante 2 que aparece en ToleBC 21, empleada en los libros copiados en los siglos XVII-XVIII. Estas siete fuentes presentan varias singularidades:

1) En todas ellas excepto en MéxC 11 aparece un *si* bemol como armadura en las cuatro voces.

2) A pesar de que algunas de ellas se integran en manuscritos íntegramente destinados al oficio de difuntos (MéxC 2 y PueblaC 3) o en secciones de un manuscrito dedicadas a este servicio (MéxC 11, PueblaC Legs. 29 y 34, ChiN 4 y BloomL 7), todas presentan como último verso el texto *Kyrie eleison*, y no el característico de la liturgia de difuntos, el *Réquiem aeternam*.

3) Se localiza una variante musical significativa al inicio del S en PueblaC Leg. 29 y BloomL 7: el S comienza *fa-mi-fa* en lugar de comenzar *re-do-fa*.

Parece, por tanto, que todas las fuentes hispanoamericanas copiaron esta obra a partir de un ejemplar común (el derivado de la versión 2 de Ros-Fábregas), pero que allí se desarrolló en dos tradiciones: BloomL 7 y PueblaC Leg. 29 –es probable que también PueblaC Leg. 34, aunque la falta del S no permite confirmarlo– por un lado y las restantes fuentes por otro.

Comentarios:

Esta pieza es el primer ítem del segundo nocturno de los maitines. Lo destacable de esta obra es que se ha transmitido en treinta y seis fuentes diferentes esparcidas por territorio español (Andalucía, Castilla, Aragón y Cataluña), portugués (Coimbra, Oporto) e hispanoamericano (Guatemala, México, Puebla). La pieza se incorporó a diferentes contextos litúrgicos (catedralicios, conventuales, parroquiales). Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:231-33, dio cuatro fuentes; Baird, *Santa Eulalia*, 137-38 localizó ocho fuentes; Borg, *The Guatemalan Music Manuscripts*, 1:213, presentó doce concordancias; Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1:139 y 271, dio siete fuentes; Wagstaff, *Music for the Dead*, 138-39, resume las referencias anteriores y da un total de veintinueve concordancias para esta obra, de las cuales sólo 3 tienen atribución a Torre. Wagstaff, *Music for the Dead*, 139, cita una concordancia incorrecta, BloomL 4; de hecho, omite los folios en los que se encuentra la pieza; esta obra ni aparece en el inventario de ese manuscrito realizado por Borg, *The Guatemalan Music Manuscripts*, 1:185-90, ni en el propio manuscrito consultado a través de microfilm. Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento*, 703-4, atribuye la obra a Morales siguiendo la tradición de SegC 3. No cita las concordancias con BarcBC 454 debido a que el copista de su fuente, CarriSC s.s., elevó el tenor una octava y lo convirtió en tiple 1, por lo que parece una obra distinta, pero al comprobar el resto de las voces, es evidente que se trata de la misma obra (S1=T; S2=S; A=A; y B=B). Rubio, *Cristóbal de Morales. Estudio crítico*, 298, comenta de esta pieza: “Los responsorios polifónicos, según la costumbre española, consisten en breves frases que alternan con el canto llano. El de Morales lleva la melodía en la voz superior, y su simplicidad estilística raya en el contrapunto de nota contra nota”. Como muestra de que este responsorio se seguía cantando tres siglos después de haber sido compuesto, ChiN 4 (un manuscrito copiado en el siglo XVIII a partir de un ejemplar del siglo XVI) tiene la siguiente inscripción sobre la parte de B: “Se da tono en Dela salve y se toca Con la clauue que tiene y el/compás Mallor”.

fol. 14v Contiene los textos completos de la Lección II (Taedet animam meam) y la Lección III (Manus tuae Domine) tal y como aparecen en *ManuMex 1568*, fols. 107v-108r y 109r).

fol. 15r Dice: “Nocturn^o” y, debajo, “II”; aparecen insertados en sendas cartelas.

No. 16 (2/6). fols. 15v-22r *Ad te Domine* Anón. 4/6 v. (SATB)

S A
T B

Ad te Do- mi- ne le- va- ui Ad te Do- mi- ne le- va- ui
Ad te Do- mi- ne le- va- ui Ad te Do- mi- ne le- va- ui

- fols. 15v-16r *AD te Domine levauit*
CONFUNDANTUR OMNES
 fols. 16v-17r *DIRIGE ME IN VERITATE TUA*
DELICTA IUVENUTIS
 fols. 17v-18r *DIVLcis & rectus Dominus:*
VNiversae viae
 fols. 18v-19r *QVIS est homo qui timet*
FIRMAMENTUM EST DOMINUS
 fols. 19v-20r *RESPICE IN ME & MISERERE MEI:*
VIDE HUMILITATEM MEAM
 fols. 20v-21r *CVSTODI ANIMAM MEAM*
LIBERA DEUS ISRAEL
 fols. 21v-22r *ET LUX PERPETUA (S1S2AT1T2B)*

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Wagstaff, “Los salmos en el tercer libro”, 36-38 (sólo versos 1, 3, 5).
 Wagstaff, *Music for the Dead*, 52-68.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 24 (*LU*, 1788). Maitines del Segundo Nocturno del Oficio de Difuntos, entre las antífonas *Delicta juventutis* y *Credo videre*.

Canto preexistente:

Aunque con pequeñas variantes, el anónimo compositor emplea la melodía romana que se corresponde con el *LU*, 1792. El *cantus* se percibe claramente en todas las intervenciones polifónicas y casi siempre aparece en el S (v. 1, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23), si bien en algunas ocasiones está muy escondido y pasa casi inadvertido (v. 9 ó 19). La única voz aparte del S que lleva el canto monódico es el T (3, 5, 7, 25; en este último caso, se trata del T2).

Comentarios:

Esta pieza consiste en una musicalización polifónica de los versos impares (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25) del Salmo 24. Todas las estrofas aparecen para 4 voces, excepto la última, a 6. En 1626 se pagó a Rodríguez de Mata por la copia de un libro de difuntos, que probablemente incluyó musicalizaciones de los textos de los nocturnos segundo y tercero; véase Capítulo V, sección 2.5.1.

No. 17 (2/7). fols. 23v-24r *Responde mihi* Anón. 4 v. (SATB)

S A
Res- pon- de mi- hi qu an- tas Res- pon- de mi- hi qu an- tas

T B
Res- pon- de mi- hi qu an- tas Res- pon- de mi- hi qu an- tas

fols. 23v-23r *REsponde mihi*:
fols. 23v-24v & *consumere me vis*

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Wagstaff, *Music for the Dead*, 69-76.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Job 13: 22-28 (*LU*, 1791). Lección IV del Segundo Nocturno de los Maitines del Oficio de Difuntos. En la liturgia de difuntos, es la pieza musical previa al responsorio *Memento mei*.

Canto preexistente:

Se localiza en S y T.

Comentarios:

No son muy numerosas en el oficio de difuntos hispano las versiones polifónicas de la Lección IV. Wagstaff, *Music for the Dead*, 642-44, presenta solamente cinco ejemplos (además del de MéxC 2), de los que sólo dos tienen autoría: Brito (MálaC 11, fols. 4v-7r) y Vázquez (*Agenda*, 51-59). Las otras versiones aparecen anónimas en ToleBC 22, fols. 114v-119r, EscSL 10, fols. 13v-17r y GranC 6, fols. 6v-9r, si bien esta última, según Snow, es atribuible (al igual que todo el el repertorio mortuario que aparece en el volumen), a Santos de Aliseda.

No. 18 (2/8). fols. 24v-25r *Memento mei Deus* Anón. [Hernando Franco] 4 v.
(SATB)

fols. 24v-25r *Memento mei Deus*
Nec aspiciat me
DE profundis clamaui ad te Domine
KYrie eleison

Concordancias:

MéxCar, fols. 181-182, fer^{do}, fran^{co},
MéxC 11/45 (No. 267), Anón.

Ediciones modernas:

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:169-71 (a partir de MéxCar).
Bay y Gay, ed., *El Códice del Convento del Carmen*, 153-55 (a partir de MéxCar); incluye las secciones monódicas extraídas de *LU*, 1791.
Andreo, *Música de la Época Virreinal*, 53-56.
Wagstaff, *Music for the Dead*, 77-84.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Responsorio ubicado entre las Lecciones IV y V dentro del Segundo Nocturno de los Maitines del Oficio de Difuntos hispano. Su texto completo puede verse en *LU*, 1791.

Canto preexistente:

ManuMex 1560, fols. 86r-87r.
ManuMex 1568, fols. 88r-89r.
El canto llano empleado es de tradición romana y aparece con claridad en la de S.

Grabaciones discográficas:

El Esplendor de la Catedral de México, pista 16.
Música Sacra de la Colonia, pista 3.
Polifonía en la Nueva España, pista 12.
Spanish and Mexican Renaissance Vocal Music, CD 2, pista 6.

Spain and the New World, CD 2, pista 6.
El milagro de Guadalupe, pista 1.

Comentarios:

La versión de MéxCar también emplea como último verso el Kyrie eleison. Ambas son prácticamente idénticas desde el punto de vista musical y sólo difieren en pequeños detalles no significativos. El texto de este responsorio no debe confundirse con el del motete de Semana Santa *Domine memento mei*; se conserva una versión de este último texto en PueblaC Leg. 30, fol. 28, atribuida a Francisco Vidales (veáse Reitz, *The Holy Week Motets*, 249-51).

No. 19 (2/9). fols. 25v-26r *Hei mihi Domine* Anón. 4 v. (SATB)

fols. 25v-26r *HEi mihi Domine*
MYserere mei
ANima mea turbata est valde

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Wagstaff, *Music for the Dead*, 85-90.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Responsorio cantado entre las Lecciones V y VI dentro de los Maitines del Oficio de Difuntos. El texto puede localizarse en *LU*, 1791-92.

Canto preexistente:

La fuente monódica no concuerda con la del *LU*.

Comentarios:

Las secciones polifónicas de esta pieza aparecen en cursiva: *Hei mihi Domine*, quia a peccavi nimis invita mea. Quid faciam miser? Ubi fugiam, nisi ad te Deus meus? *Miserere mei*, dum veneris in novissimo die. *Anima mea turbate est valde*, sed tu Domine succure ei. Wagstaff, *Music for the Dead*, 657, sólo conoce otra pieza polifónica sobre este

texto, encontrada en ToleBC 22, fols. 111v-114r, además de la de MéxC 2. Se ha conservado un motete homónimo de anónimo que concuerda con la versión de Guerrero en Puebla (PueblaC 3, fols. 16v-19r) y otra copia atribuida a este autor (PueblaC Leg. 32). Se trata de un motete extralitúrgico cantado durante la Elevación; en la fuente impresa de Guerrero (G4872) aparece situado entre el Benedictus y el Agnus Dei.

fol. 26v Contiene los textos completos de la Lección V (*Homo natus est*) y la Lección VI (*Qvis mihi hoc tribuat*) tal y como aparecen en el *LU*, 1791 y 1792 respectivamente.

fol. 27r Dice: “Nocturn^o” y, debajo, “III”; aparecen insertados en sendas cartelas.

No. 20 (2/10). fols. 27v-31r *Beatus qui intelligit* Anón. 4 v. (SATB)

S
Bea- tus qui in- tel- li- git

A
Bea- tus qui in- tel- li- git

T
Bea- tus qui in- tel- li- git

B
Bea- tus qui in- tel- li- git

fols. 27v-28r *BEatus qui intelligit*

DOminus Opem ferat

fols. 28v-29r *INimici mei dixerunt*

Egrediebatur

fols. 29v-30r *VERbum iniquum constituerunt*

TV autem Domine

fols. 30v-31r *ME autem propter innocentiam*

REquiem aeternam

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Wagstaff, “Los salmos en el tercer libro”, 39 (sólo primer verso).

Wagstaff, *Music for the Dead*, 91-102.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 40 (*LU*, 1794-95). Maitines del Tercer Nocturno del Oficio de Difuntos, tras la antífona *Sana Domine*.

Canto preexistente:

El *cantus* está tomado de la tradición romana y aparece en S y T.

Comentarios:

Beatus qui intelligit es la primera pieza del manuscrito que se encuadra dentro del Nocturno III. Se trata de una versión polifónica del texto del Salmo 40 (LU, 1794-95), del cual ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15).

No. 21 (2/11). fols. 31v-33r *Spiritus meus attenuabitur* Anón. 4 v. (SATB)

S

A

T

B

Spi- ri- tus me- us at- te- nua-

Spi- ri- tus me- us at- te- nua-

Spi- ri- tus me- us at- te- nua- bi- tur

Spi- ri- tus me- us at- te- nua-

fols. 31v-32r *Spiritus meus attenuabitur*
fols. 33v-33r *torquentes cor meum*

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Wagstaff, *Music for the Dead*, 103-111.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Job 17: 1-3 y 11-15 (LU, 1797). Lección VII del Nocturno III de los Maitines del Oficio de Difuntos.

Canto preexistente:

Sigue el tono salmódico, llevado en todo momento por el T.

Comentarios:

Al final del T, en la parte inferior del fol. 32v aparece, en notas más pequeñas, el tono salmódico que permite a esta pieza enlazarse con la siguiente; este detalle subraya el carácter práctico del manuscrito, perfectamente ordenado para interpretar el servicio completo de principio a fin. El texto de esta Lección VII del Nocturno III aparece puesto en polifonía íntegramente. La fuente mexicana es una de las tres localizadas en Hispanoamérica que ofrece una versión polifónica de esta lección. Las fuentes para este texto en España no son abundantes (entre ellas, la

antología mortuoria de Vázquez, *Agenda*, 64-75; MálaC 11, 7v-10r, Sthephan de Britto; GranC 6, 9v-12r, Anón.). Wagstaff, *Music for the Dead*, 646-48, señala otras fuentes polifónicas para este texto en ToleBC 22, ValenC 3 y EscSL 10.

fol. 33v contiene los textos completos de la Lección VIII (Pelli meae) y la Lección IX (QUare de vulua eduxiste me?) tal y como aparecen en el *LU*, 1797 y 1798 respectivamente.

fol. 34r en blanco

No. 22 (2/12). fols. 34v-35r *Domine, secundum actum meum* Anón. 4 v. (SATB)

S
Do- mi- ne se- cun- dum

A
Do- mi- ne se- cun- dum

T
Do- mi- ne se- cun- dum

B
Do- mi- ne se- cun- dum

fols. 34v-35r *DOMine, secundum actum meum*
UT tu Deus
AMplius lauame Domine

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Wagstaff, *Music for the Dead*, 112-116.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Responsorio ubicado entre las Lecciones VIII y IX del Tercer Nocturno de los Maitines del Oficio de Difuntos (*LU*, 1798).

Canto preexistente:

El T lleva el *cantus firmus* de tradición romana, que aparece, con ligeras variantes, en *LU*, 1798.

Comentarios:

Se trata de otra versión polifónica única, por cuanto este texto no aparece musicalizado en ninguna otra colección mortuoria de características similares. Señalo en cursiva las partes del responsorio puestas en polifonía: *DOMine, secundum actum meum nolite iudicare: Nihil dignum*

in conspectu tuo egi: ideo deprecor majestatem tuam, *UT tu Deus* deleas iniquitatem meam. *AMplius lauame Domine* ab injustitia mea, *Et a delicto meo munda me.*

No. 23 (2/13). fols. 35v-36r *PEccantem me quotidie* Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

S A
Pec- can- tem me quo- Pec- can- tem me quo- ti-

T B
Pec- can- tem me quo- ti- die Pec- can- tem me quo- ti- die

fols. 35v-36r *PEccantem me quotidie*
Qvia in inferno
DEus in nomine tuo saluum me fac
KYrie eleison

Concordancias:

MéxCar, fols. 179-180, fer^{do}, franco
MéxC 11/46 (No. 268), Anón.

Ediciones modernas:

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:172-73 (a partir de MéxCar).
Bal y Gay, ed., *El Códice del Convento del Carmen*, 151-53 (a partir de MéxCar); incluye secciones monódicas extraídas del *LU*.
Wagstaff, *Music for the Dead*, 117-122 (a partir de MéxC 2); incluye secciones monódicas extraídas del *ManuMex 1560*.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Responsorio interpretado entre las Lecciones VII y VIII dentro de los Maitines del Tercer Nocturno del Oficio de Difuntos (*LU*, 1797).

Canto preexistente:

ManuMex 1560, fols. 89v-90v.
ManuMex 1568, fols. 91v-92v.
El S lleva el *cantus* gregoriano de tradición romana, idéntico al que aparece en *LU*, 1197.

Grabaciones discográficas:

Polifonía en la Nueva España, pista 11.
Hanacpachap, pista 6.

Colación:

Las versiones musicales que transmiten las tres fuentes son prácticamente idénticas, incluso en las alteraciones añadidas. Posiblemente se copiaron a partir de un mismo ejemplar.

MéxCar y MéxC 11 proporcionan el canto llano para las secciones del texto no polifónicas: “Et non me paenitentem timor mortis conturbat me”, “Nulla est redemptio”, “Miserere mei Deus et salva me” y “Et in virtute tua libera me”.

No. 24 (2/14). fols. 36v-38r *Libera me, Domine* Anón. [Hernando Franco?] 4 v. (SATB)

S
Li- be- ra- me Do- mi- Li- be- ra- me Do- mi-

T
Li- be- ra- me Do- Li- be- ra- me

fols. 36v-37r *Libera me Domine*
*QV*ando caeli
Dum veneris
*TR*emens factus sum

fol. 37v *Dies illa Dies ire* (ST)

fol. 38r El copista dispuso tres pautados para el A con las iniciales y la clave de Do3 y otros tres pautados para el B con las iniciales y la clave de Fa4, dejándolos en blanco.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Wagstaff, *Music for the Dead*, 123-31.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Responsorio del Tercer Nocturno de los Maitines del Oficio de Difuntos (LU, 1767).

Canto preexistente:

El S sigue con algunas variantes la melodía de tradición romana que aparece en el LU, 1767.

Comentarios:

Libera me Domine es uno de los más famosos responsorios del oficio de difuntos. La persistente presencia del canto llano en el S hace pensar que el compositor de la pieza fue Hernando Franco. Presento el texto musicalizado polifónicamente en cursiva: *Libera me Domine* de morte aeterna, in die illa tremenda: *Quando caeli* movendi sunt et terra: *dum veneris* judicare saeculum per ignem. *Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit*, atque ventura ira. *Dies illa. Dies irae*, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde. *Kyrie eleison*. Wagstaff, *Music for the Dead*, 663-65 cita, además del *Libera* de la presente fuente, otros seis ejemplos, compuestos por Anchieta, Vázquez, Guerrero, Victoria, Ruimonte, Montemayor y el anónimo en BarcOC 10, fols. 133v-134r. A estas versiones pueden añadirse la versión a 5 de Vázquez, *Agenda*, 76-91 y la que aparece en MálaC 11, fols. 55v-59r, atribuida a Estêvão de Brito.

**No. 25 (2/15). fols. 38v-40r *In memoria aeterna erit* Anón. [Francisco Guerrero]
4 v. (SATB)**

S A
In me- mo- ri- a ae- In me- mo- ri- a ae- ter-

T B
In me- mo- ri- a ae- TACET

fols. 38v-39r *IN memoria aeterna erit* (SAT)
fols. 39v-40r *NO n timebunt*

Inscripciones:

En el fol. 39r se lee en la mitad inferior del folio: “BASSUS TACCET”.

Concordancias:

Véase No. 27 (Grupo C).

Ediciones:

Véase No. 27.

Fuente textual y asignación litúrgica:

In memoria aeterna erit es el último versículo del gradual *Requiem aeternam* de la Misa de Difuntos (No. 27).

Canto preexistente:

Se ubica en el S y no deriva del rito romano, sino del hispano, tal y como se recoge en numerosos tratadistas de canto llano hasta entrado el siglo XIX. Su entonación concuerda con la de Ramoneda, *Arte de canto llano*, 172-73.

Comentarios:

En la Tabla aparece como un motete. Por ello, he decidido incluirlo como una obra aparte, aunque textualmente forma parte del Gradual de la Misa de Difuntos. ChiN 4 contiene la misma versión de 1566 de la misa de Guerrero, pero omite el versículo *In memoria aeterna*, por lo que parece que la circulación de esta pieza fue restrictiva. El texto empleado es el que aparece en la versión de la misa de difuntos de 1556: *In memoria aeterna erunt iusti ab auditione mala non timebunt* (*ManuMex 1568*, fol. 112v). Este texto fue ligeramente modificado en el misal de Pío V, y la versión de la Misa de Difuntos de 1582 aparece así: *In memoria aeterna erit iustus ab auditione mala non timebit* (*LU*, 1808-9). Las diferencias del versículo en las versiones de 1556 y 1582 fueron sólo textuales, pues la música de ambas es idéntica. La versión que aparece en PueblaC Leg. 36 va precedida de la inscripción “sencillo” y está atribuida expresamente al “divino morales”, mientras que la de PueblaC Leg. 17 es a cuatro voces; sobre las dos versiones de la Misa de difuntos de Morales, véase Wagstaff, *Music for the Dead*, 423-81.

No. 26 (2/16). fols. 40v-43r *Dicit Dominus* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

S A
Di- cit Do- mi- nus Di- cit Do- mi- nus ij
T B
Di- cit do- mi- nus Di- cit Do- mi- nus

fols. 40v-41r *Dicit Dominus ego sum resurrectio* (A1A2TB)

fols. 41v-42r *ET omnis que vivit* (SA)

fols. 43v-43r *IN aeternum*

Inscripciones:

En los fols. 41v-42r se lee debajo de las cartelas de S y A: “A DVO.”. En el fol. 41v se lee hacia la mitad, inserto en una cartela: “TENOR TACCET,” y en el fol. 42r: “BASSUS TACE”.

Concordancia:

Impresa:

G4870, fols. CXXXVII^v-CXXXIX^r

Ediciones modernas:

Merino, *The Masses of Francisco Guerrero*, 2:273-75.

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 136, 8-10.

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 9:152-57 (*Responsorium*).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Juan, 11: 25-26. Si se omiten las dos primeras palabras, el texto de esta pieza es idéntico al de la antifona de difuntos *Ego sum resurrectio* (LU, 1770) que precede al Cántico de Zacarías en el servicio de difuntos y el oficio de difuntos en Laudes. Guerrero lo incluyó en su *Liber primus missarum* (1566; G4870) en la categoría de tracto acompañado de su segundo verso *Et omnis* y lo consideró como propio del tiempo pascual (*In tempore resurrectionis*).

Canto preexistente:

Al igual que ocurre en la obra anterior, Guerrero empleó un canto monódico de tradición hispana. En los dos primeros versos el *cantus* aparece en el S pero en el último verso, *In aeternum*, pasa al T. Guerrero omite algunos melismas del canto gregoriano en su versión polifónica.

Comentarios:

En la Tabla, *Dicit Dominus* aparece como motete. En el libro impreso de 1566 tenía una estructura ternaria: verso 1 (*Dicit Dominus ego sum resurrectio et vita: qui credit in me, etiam si mortuus fuerit vivet*), verso 2 (*Et omnis qui vivit credit in me non morietur*) y la frase final (*In aeternum*). Esta pieza fue omitida en la edición de la misa de difuntos de 1582. Como alternativa a este tracto *Dicit Dominus*, Guerrero añadió el tracto *Sicut cervus* (No. 29) con su segunda parte, *Sitivit anima mea* (No. 28), a los cuales les dio un tratamiento como motetes independientes. La versión polifónica del *Dicit Dominus* es bastante difícil de encontrar, pues no aparece en otras antologías con repertorio exequial como las de Vázquez, MálaC 11, GranC 6 y PueblaC 3. Además, no aparece entre los ítems de difuntos copiados en ChiN 4, fuente que transmite la misma versión de la misa que MéxC 2. Guerrero plantea un juego de timbres: el primer verso es para A1A2TB (en el manuscrito se dice que el A2 es para T, pero se trata de un error: el T se escribe en el verso final en Fa3, mientras que en este primer verso aparece en Do4, misma clave que usa el A1); el segundo es para un dúo SA y en la sección final para cuatro voces SATB.

fol. 43v en blanco

fol. 44r pautados en blanco

No. 27 (2/17). fols. 44v-53r [*Missa pro defunctis*] Anón. [Francisco Guerrero]
4 v. (SATB)

Introito

S A
Do- na e- is Do- na e- is Do- mi- ne

T B
Do- na e- is Do- mi- ne Do- na e- is Do- mi- ne ij

Kyrie

S A
Ky-ri- e- lei- Ky- ri- e- ley- son ij

T B
Ky- ri- e- lei- Ky- ri- e- lei- son

Gradual

S A
Do- na e- is Do- na e- is Do- mi- ne

T B
Do- na e- is ij Do- na e- is Do- mi-

Ofertorio

S A
Li- be- ra a- ni- mas o- Li- be- ra a- ni- mas

T B
Li- be- ra a- ni- mas o- Li- be- ra a- ni- mas o- mni-

Sanctus

Musical score for the Sanctus, featuring Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part is divided into sections A and B, and the Tenor part into sections B and A. The lyrics are: San- ctus San- ctus ij and San- ctus San- ctus ij.

Agnus

Musical score for the Agnus Dei, featuring Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part is divided into sections A and B, and the Tenor part into sections B and A. The lyrics are: Qui tol- lis pec- ca- ta Qui tol- lis pec- ca- ta and Qui tol- lis pec- ca- ta mun- Qui tol- lis qui tol-

- fol. 44v-45r *Requiem aeternam*
*DO*na eis Domine
- fol. 45v-46r *TE* decet himnus
ET tibi redetur
- fol. 46v-47r *KY*rie
*CH*riste
*KY*rie
- fol. 47v-48r *RE*quiem aeternam
*DO*na eis Domine
- fol. 48v-49r *DO*mine Iessu *CH*riste
*LI*bera animas omnium
- fol. 49v-50r *sed signifer Sanctus Michael:*
- fol. 50v-51r *SA*nctus
*PL*eni sunt caeli
- fol. 51v-52r *BE*nedictus – *Q*ui venit
*AG*nus Dei – *Q*ui tollis
- fol. 53v-53r *AG*nus Dei – *Q*ui tollis
*AG*Nus Dei – *Q*ui tollis

Concordancias:

Grupo A:

Impreso:

[*Psalmorum 4 vocum Liber I, accedit Missa defunctorum. Roma: Apud Bladum, 1559. Perdido*]

Manuscrito:

GuatC 3, fols. 63v-70r, Guerrero

Grupo B:

Impreso:

G4870, fols. CXXXIII^v-CXLIX^r

Manuscritos:

BurC 1, 93v-102r, Anón.

BrusBR 3856, Fr. Guerrero

ChiN 4, fols. 77v-88r, Anón.

CoimU 34, fols. 24v-26r, gurreiro (sólo el Gradual)

[MéxC 2, fols. 44v-53r, Anón.]

VallaC 5, fols. 36v-39r, Guerrero (sólo introito y Kyrie)

Grupo C:

Impreso:

G4872, fols. 119v-140r.

Manuscritos:

MontsM 753, fols. 36v-47r

MünS 1768, Fran^{co} Guerrero

PueblaC 3, 6v-16r, 19v-28r, Fran^{co} Guerrero

PueblaC Leg. 11, Guerrero

PueblaC Leg. 34, Fran^{co} Guerrero (falta S)

RomaC 2663, Guerrero

SegC 14, fols. 150v-167r, Anón.

SevBC 13, 1v-47r, Anón.

ValenC 3, fols. 26-48, Francisci Guerrerri

VallaC 1, fols. 71v-79r, Guerrero

VillaP Leg. 4, págs. 38 y sigs., Guerrero

ZamoraC 4, fols. 104v-115r, Guerrero

Ediciones modernas:

Merino, *The Masses of Francisco Guerrero*, 2:272-91 (G 4870) y 3:229-77 (G4872).

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, nos. 136 (G4870) y 107 (G4872).

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 9:139-224.; Llorens propone una reducción de los contenidos de ambas ediciones en una sola misa con 18 números, optando por transcribir la última versión de las partes concordantes (G4872), lo cual le lleva a obviar algunos cambios de alcance.

López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, 1:89-129 (a partir de BurC 1).

Versiones transmitidas:

Existen tres tradiciones distintas en la transmisión de esta obra.

A) **Tradicón derivada del *Psalmorum 4 vocum liber I, accedit Missa defunctorum* (1559)**. De este libro impreso no se conoce ningún

ejemplar. Esta hipótesis, propuesta por Snow, se basa en la ausencia del gradual *Requiem aeternam*, el ofertorio *Domine Jesu Christe*, el “Pleni-Hosanna I” y el “Benedictus-Hosanna II” del *Sanctus* y la primera invocación del *Agnus*. Además de estas omisiones, la comparación de la música revela algunas variantes que incitan a Snow a pensar que la misa de GuatC 3 se copió de la versión impresa desconocida de 1559. Llorens, *Opera omnia*, 9:27, cree que este libro impreso no existió, pero no da argumentos que apoyen sus tesis. En *Opera omnia*, 11:33, Llorens reiteró su convicción.

- B) **Tradición derivada del libro impreso G4870, fols. CXXXIII^v-CXLIX^r: Francisco Guerrero, *Liber Primus Missarum* (París: Nicolas du Chemin, 1566).** Llorens, *Opera omnia*, 4:13-20, dio una descripción del libro impreso. Las copias localizadas aparecen en RISM, Serie A/I/3, 393.

Este libro impreso de Guerrero fue conocido en la Catedral de México². Este grupo de fuentes manuscritas sólo incluyeron seis de los trece ítems presentados en el impreso. Estos fueron el Introito (*Requiem aeternam*), Kyrie, Gradual (*Requiem aeternam*), el Ofertorio (*Domine Jesu Christe*), *Sanctus* y *Agnus Dei*. La inclusión de estos ítems y no los restantes se debe a que cuando fueron recopilados durante el siglo XVII el copista sólo anotó los ítems que seguían siendo válidos en la liturgia postridentina de difuntos. Los rasgos de esta versión son:

- uso del tracto *Dicit Dominus* (No. 26) o en su lugar del *Sicut cervus* (No. 29 y su segunda parte *Sitivit animina mea*, No. 28).
- ni el texto ni el canto monódico de la comunión son los de la misa romana de difuntos.
- el canto llano que aparece en Kyrie, *Sanctus* y *Agnus* no es del rito romano, sino de misales españoles (*more hispano*).
- el canto llano del introito y del ofertorio difiere melódicamente de su contrapartida romana.

Guerrero repitió estos seis ítems en su *Missarum liber secundus* (1582), pero con algunas modificaciones textuales.

- C) **Tradición derivada del libro impreso G4872, fols. 119v-140r: Francisco Guerrero: *Missarum liber secundus* (Roma: Domenico Basa, [colofón Francesco Zanetto], 1582).** Llorens, *Opera omnia*, 4:21-30, da una descripción del libro impreso. Las copias localizadas aparecen en RISM, Serie A/I/3, 395 (entre ellas, un ejemplar en la Catedral de Bogotá).

Los cambios introducidos por Guerrero con respecto a la edición de 1566 obedecen a la nueva situación litúrgica creada tras el Misal de Pío V. Las alteraciones y sustituciones que Guerrero realizó ya fueron anotados por Merino, *The Masses of Francisco Guerrero*, 1:159-63; los más importantes fueron:

² Véase Marín López, “«Por ser como es tan excelente música»...”, 213-15.

- eliminación del tracto *Sicut cervus* y sustitución por el tracto *Absolve Domine*.
- introducción de nuevos ítems como la comunión *Lux aeterna*.
- algunas palabras frases del texto del gradual y el ofertorio fueron cambiadas lo cual obligó a Guerrero a realizar algunos ajustes melódicos.
- seguimiento de cerca del canto monódico romano publicado en el misal de 1570.

SevBC 13 es un manuscrito copiado en el siglo XIX a partir de G4872. El elevado número de folios en que se copió la misa de Guerrero obedece a diversas circunstancias: 1) dispone sólo de seis pentagramas por página; 2) anota el canto monódico; y 3) gran tamaño de las notas. SegC 14 consiste en varias páginas impresas desgajadas de volúmenes de misas de Sebastián de Vivanco y Guerrero, encuadernadas en un solo volumen y paginadas, hasta el folio 167. Wagstaff, *Music for the Dead*, 542, cita como concordancia para esta misa el manuscrito BloomL 4. He revisado tanto el catálogo de Borg, *The Polyphonic Music*, 1:185-90, como el propio manuscrito a través del microfilm y no hay resto alguno de una misa de difuntos en esa fuente. La única misa de difuntos que he localizado en los manuscritos de Bloomington aparece en BlommlL 9, fols. 36r-37v; se trata de una misa monódica de difuntos con introito (fols. 36r-v), tracto (fols. 37r-v), ofertorio (fol. 37v).

Grabaciones discográficas:

Francisco Guerrero († 1599): Requiem, pistas 2-12, 14-17, 18-22, 24-25.
Francisco Guerrero. Vespers for All Saints Missa pro defunctis, pistas 9-20.

Comentarios:

1. Introito *Requiem aeternam*. Guerrero divide el introito en dos secciones: antífona y salmo. Todo el texto aparece en polifonía excepto las frases iniciales de la primera, *Requiem aeternam*, y de la segunda, *Te decet hymnus*. Según Snow, “An Unknown *Missa pro defunctis*”, 392, el empleo de entonaciones largas, en este caso con dos palabras (*Requiem aeternam* y no sólo *Requiem*) es un rasgo característico de los polifonistas españoles. El S lleva el canto llano de tradición hispana que concuerda con *ManuMex 1560*, fols. 106r-107r, y la versión en otros tratadistas españoles (Ramoneda, *Arte de canto llano*, 160-70).
2. *Kyrie*. Tiene una estructura tripartita: *Kyrie I-Christe-Kyrie II*. El *cantus* aparece en el S (*Kyrie I*) y después pasa al T (*Christe* y *Kyrie II*).
3. Gradual *Requiem aeternam*. En la versión de 1566 se dividió en tres secciones: Réquiem aeternam-In memoria aeterna-Non timebit. Las dos últimas aparecen tratadas musicalmente de modo independiente en otro lugar del manuscrito (fols. 38v-40r, No. 25). El canto llano

aparece en el S y concuerda con *ManuMex 1560*, fols. 107v-108r y de Ramoneda, *Arte de canto llano*, 171-72.

4. Ofertorio *Domine Iesu Christe*. En 1566 Guerrero sólo puso polifonía a la antífona. Incluye el incipit monódico del ofertorio. Tampoco incluye el versículo *Hostias et preces* que sí aparece por ejemplo en la Misa de Requiem a 5 de Morales. El canto llano aparece en el S y concuerda con el que aparece en *ManuMex 1560*, fols. 109r-110r, que es similar al que presenta Ramoneda, *Arte de canto llano*, 177-78. Esta sección de la misa de difuntos no debe confundirse con el motete *O Domine Iesu Christe*, del que Guerrero compuso dos versiones distintas.
5. *Sanctus*. Tiene una estructura tripartita: Sanctus-Pleni sunt-Benedictus. El Benedictus aparece con su entonación gregoriana. El *cantus firmus* comienza en el A pero luego pasa al S (*ManuMex 1560*, fols. 110v-112r). Presenta con algunas variaciones el *cantus* que aparece en Ramoneda, *Arte de canto llano*, 180.
6. *Agnus*. Aparece la entonación en gregoriano. En la versión de 1566, el Agnus se divide en cuatro partes: Agnus I- Agnus II-Agnus III-Sempiternam. En 1582, Guerrero dispuso la palabra “sempiternam” de la sección anterior, con lo que el Agnus es más breve. El *cantus* aparece en el S y concuerda con la entonación que aparece en *ManuMex 1560*, fols. 114r-v y Ramoneda, *Arte de canto llano*, 180-81.
7. El copista no copió ninguna de las versiones de la comunión de 1566 (una a 4 y otra a 5) sobre el texto *Lux aeterna*.

PueblaC Leg. 36 conserva la versión a cinco voces de la misa de difuntos de Morales, compuesta seguramente durante su estancia en Roma, e impresa en su segundo libro de misas (1544⁵; para su edición, véase Cristóbal de Morales, *Opera omnia*, ed. Anglés, 3:114-53). Esta misa fue interpretada durante las exequias de Carlos V en 1559 celebradas en la ciudad de México, como así lo señala la crónica *Túmulo imperial* de Francisco Cervantes de Salazar (México, 1560). Para un somero análisis de esta obra y sus divergencias con respecto a los modelos italianos, véase Wagstaff, *Music for the Dead*, 423-41. Sobre las copias de la Misa de difuntos de Guerrero en Sevilla, véase Ruiz Jiménez, *La librería de canto de órgano*, 290-93.

En el libro impreso de misas *Missarum Ioannis Esquivelis* de Juan Esquivel de Barahona (Salamanca, 1608; E825), que fue conocido en la Catedral de México, se incluyó como último item una misa de difuntos a cinco voces acompañada de la antífona ceremonial *In paradissum*, a seis. Para su colección de 1613, Esquivel compuso otra versión de la misa, y añadió otras piezas para la liturgia de difuntos (*Responde mihi*, *Ne recorderis*, *Dies irae*, *Requiescat in pace* y *Amen*); véase Snow, *The 1613 Print*, 33-35.

No. 28 (2/18). fols. 53v-55r *SYtivit anima mea* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (A1A2TB)

A1

A2

T

B

Sy- ti- uit a- ni- ma me- a

Sy- ti- uit a- ni- ma me- a

Sy- ti- uit a- ni- ma me-

Sy- ti- uit a- ni- ma me-

fols. 53v-54r *SYtiuit anima mea*
fols. 54v-55r *quando veniam*

Inscripciones:

En los fols. 53v-54r aparece escrito el nombre de las voces dentro de las cartelas: ALTO 2º, ALTO 1º, TENOR, BAXO. En los fols. 54v-55r se lee al comienzo de todas las voces inscrito en cartelas: “RESSIDVŪ”.

Concordancias:

Impresa:

G4870, fols. CXLII^v-CXLIV^r

Manuscrita:

PueblaC Leg. 34, Guerrero (falta S).

Ediciones modernas:

Merino, *The Masses of Francisco Guerrero*, 2:280-83.

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 136, 13-15.

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 9:164-66.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 41, verso 3 (LU, 776BB-776CC). Segundo verso del *Sicut cervus*. Véase No. 29.

Canto preexistente:

Aparece ubicado en el T y es muy similar al que aparece en LU, 776BB-776CC.

Comentarios:

Se trata del segundo verso de No. 29. *Sicut cervus*. Sin embargo, los catalogo como composiciones independientes puesto que Guerrero los trató como dos motetes separados. Contrariamente a la norma, la parte de A1 aparece en fol. 54r y la de A2 en el fol. 53r. El texto musicalizado es el siguiente: *Sitivit anima mea ad Deum vivum y quando veniam, et apparebo ante faciem Dei mei?* En las últimas palabras se registra una

variante textual, pues el *LU*, 776 CC, dice *Domini* y no *Dei mei*. Rubio, *Agenda*, 62-64, transcribe una pieza con este mismo título compuesta por Vásquez, pero la ubica como novena antifona del tercer nocturno. Por tanto, parece que este texto fue usado tanto en la Misa (tracto) como en el oficio (Ad Matutinum).

No. 29 (2/19). fols. 55v-57r *SYcut cervus* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

S
A
T
B

Sy- cut cer- Sy- cut cer-

Sy- cut cer- vus Sy- cut cer- vus ij

fols. 55v-56r *SYcut ceruus*

fols. 56v-57r *ad fontes aquarum* (A1A2TB)

Concordancias:

Impresa:

G4870, fols. CXL^v-CXLII^r

Manuscrita:

BurC 1, 102v-104r, Anón.

Ediciones modernas:

Merino, *The Masses of Francisco Guerrero*, 2:277-80.

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 136, 11-12.

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 9:161-63.

López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, 1:179-83 (a partir de BurC 1).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 41, verso 2 (*LU*, 776BB). La segunda parte, *Sitivit anima mea*, aparece catalogada como motete independiente (No. 28).

Canto preexistente:

Aparece ubicado en el T y es muy similar al que aparece en *LU*, 776BB.

Comentarios:

El compositor prescribió el uso de esta pieza como alternativa al tracto *Dicit Dominus*, considerado propio del tiempo pascual. Guerrero pone en polifonía las dos frases: *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum e Ita desiderat anima mea ad te, Deus*. En el tracto de 1582, *Absolve Domine*,

Guerrero sólo musicalizó la primera, dando como resultado una pieza más breve. Como ocurre en el *Dicit Dominus* (No. 26), Guerrero plantea un contraste de timbres: el primer verso es para SATB mientras que el segundo aparece escrito para A1A2TB.

No. 30 (2/20). fols. 57v-58r *Libera me, Domine* Anón. 4 v. (SATB)

S

A

T

B

Li- be- ra me Li- be- ra me ij

Li- be- ra me Li- be- ra me ij

fols. 57v-58r *Libera me Domine*
in die illa tremenda
quando caeli

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 24.

Canto preexistente:

El S sigue muy de cerca el canto monódico del rito romano.

Comentarios:

El ítem No. 24 de este mismo manuscrito es otra versión anónima (posiblemente de Franco) de este famoso responsorio. Sin embargo, las partes textuales que musicaliza son diferentes: *Libera me Domine de morte aeterna. In die illa tremenda quando caeli movendi sunt et terra.* La versión de 1566 de la misa de Guerrero no incluyó este responsorio, mientras que la edición de 1582 tiene una versión a cuatro voces que no concuerda con la que aquí aparece.

fols. 58v-59r en blanco

No. 31 (2/21). fols. 59v-62r [*Asperges me Domine*] Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

S A
His- so- po & mun- da- bor His- so- po & mun- da-

T B
His- so- po & mun- da- bor His- so- po & mun- da- bor

S A
Se- cun- dum ma- gnam Se- cun- dum ma- gnam

T B
Se- cun- dum ma- gnam mi- se- Se- cun- dum ma- gnam

fols. 59v-60r *ASperges me Domine*
Hissopo & mundabor
 fols. 60v-61r *SEcundum magnam*
 fols. 61v-62r *SICut erat*

Concordancias:

MéxC 10/A-26 (No. 216), Anón.
 MéxC 12/36 (No. 305), Anón.

Edición moderna:

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:3-7, “Aspérges me (I)” (a partir de MéxC 2).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 50, verso 8 y 1 (*LU*, 646). Antífona ceremonial cantada durante la procesión que precede a la Misa todos los Domingos fuera del Tiempo Pascual.

Canto preexistente:

Aparece la entonación gregoriana sobre las palabras *Asperges me Domine*, *Miserere mei Deus* y *Gloria Patri & Filio & Spiritui Sancto*, en todos los casos en el T. El canto llano es una variante hispana asociada a este texto, similar a la que aparece en el antifonario 5-1-1-, fols. 1v-3r. El

Asperges me de Alonso de Trujillo (GuatC 4, fols. 131v-132r) presenta, según Snow, *A New-World Collection*, 27-28, una variante local empleada en Segovia.

Comentarios:

Esta antífona no tiene ninguna relación con la liturgia de difuntos. El texto musicalizado es: *Asperges me Domine. Hissopo mundabor lavabis me, Super nivem de albabor* (para su traducción véase Lara, *Obras*, 1:XXXI). Lara se refiere a esta obra como “motete responsorial”, cuando en realidad se trata de la famosa antífona ceremonial. Además, afirma que aparece atribuida a Franco en MéxC 10 (XXIII, “pero en cambio aparece atribuida a Franco en el libro de coro que descubrí en 1990”); ni en el cuerpo del manuscrito ni en el índice de este libro (donde aparece al final junto a un anónimo Benedictus) aparece el nombre de Franco. Sin embargo, es atribuible a él en función del canto monódico empleado, de tradición segoviana. Franco compuso otra versión musicalmente distinta de esta obra (*Obras*, ed. Lara, 1:9-11), de la que he localizado tres concordancias: Anón., PueblaC Leg. 36 ([S]AT[B]), Anón., PueblaC 13, fol. 3r (sólo Sicut erat para A y B) y M^o Franco, PueblaC 20, fols. 1v-4r (SATB).

No. 32 (2/22). fols. 62v-65r [*Vidi aquam*] Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

S A
E- gre- dien- tem de tem- E- gre- dien- tem de tem-

T B
E- gre- dien- tem de tem- E- gre- dien- tem de tem-

S A
Quo- ni- am in sae- cu- lum Quo- ni- am in sae- cu- lum

T B
Quo- ni- am ij Quo- ni- am in sae- cu- lum

fols. 62v-63r *Vidi aquam*
EGredientem de templo
 fols. 63v-64r & *dicent*
 fols. 64v-65r *QVoniam in saeculum*
Sicut erat

Concordancias:

MéxC 10/A-18 (No. 208), Anón.
PueblaC 13, fols. 3v-5r, Anón.
PueblaC 20, fols. 4v-6r, Anón.
PueblaC Leg. 36, Anón. (faltan S y B)

Edición moderna:

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:14-18 (a partir de MéxC 2).

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto completo aparece en *LU*, 12. Al igual que el No. 31, el texto de esta antifona se relaciona con el agua bautismal, por lo que no forma parte de la liturgia de difuntos propiamente dicha. Se interpreta desde el Domingo de Pascua hasta el de Pentecostés.

Canto preexistente:

En la parte de T aparece una *intonatio* en notación cuadrada gregoriana de las palabras *Vidi aquam* y *Confitemini Domino quoniam bonus*, asignada al T; posteriormente el tono pasa al S. Esta melodía es similar a la que aparece en el antifonario 5-1-1, fols. 3v-5r.

Grabación discográfica:

El esplendor de la Catedral de México, pista 14.

Comentarios:

Lara, *Obras*, 1:XXXIII-XXXIV, afirma que este “motete responsorial [...] está basado en una melodía medieval del siglo X, de modo VIII, también convertida en ‘canto llano’, sólo que aquí el autor no utiliza estrictamente como *cantus firmus*, sino libremente, en forma imitativa entre todas las voces”. El citado autor además escribe: “los versos del salmo 117 [*Confitemini*] también están tratados polifónicamente, lo cual confiere mayor solemnidad al motete”. Sin embargo, el mismo hecho de la alternancia nos indica que esta pieza no puede ser un motete.

fol. 65v pautados en blanco

fol. 66r en blanco

No. 33 (2/23). fols. 66v-72r *VExilla Regis prodeunt* Anón. [Hernando Franco?]
4 v. (SATB)

S A

1. Ve- xil- la Re- gis 1. Ve- xil- la Re-

T B

1. Ve- xil- la Re- 1. Ve- xil- la Re- gis

S1 S2

3a. Im- ple- ta sunt 3a. Im- ple- ta sunt quae con-

S3 T

3a. Im- ple- ta sunt quae con- 3a. Im- ple- ta sunt quae con-

S1 A

5a. Be- a- ta cu- jus bra- chi- 5a. Be- a- ta cu- jus

S2 T

5a. Be- a- ta cu- jus bra- 5a. Be- a- ta cu- jus bra- chi- is

S A

3b. Im- ple- ta sunt im- 3b. Im- ple- ta sunt ij

T B

3b. Im- ple- ta sunt quae con- 3b. Im- ple- ta sunt quae con- ci-

S
5b. Be- a- ta cu- jus bra- 5b. Be- a- ta cu jus bra-

T
5b. Be- a- ta cu- jus bra- 5b. Be- a- ta cu- jus bra- chi- is

S
7. Te fons sa- lu- tis Tri- 7. Te fons sa- lu- tis

T
7. Te fons sa- lu- tis Tri- 7. Te fons sa- lu- tis Tri-

fol. 66v-67r *VExilla Regis prodeunt*
 fol. 67v-68r *IMpleta sunt quae* (S1S2S3T)
 fol. 68v-69r *BEata cuius brachijs* (S1S2AT)
 fol. 69v-70r *IMpleta sunt quae*
 fol. 70v-71r *BEata cuius brachijs*
 fol. 71v-72r *TE fons salutis*

Inscripciones:

Sólo el fol. 65v presenta los nombres de las voces insertos en cartelas, como es habitual en todo el manuscrito. Las estrofas 3a, 3 b, 5a y 5 b no tienen indicación de voces, si bien es fácil deducirlo por las claves. A partir de fol. 70r vuelven a aparecer los nombres de las voces.

Concordancias:

GuadC s.s. (2), Franco³
 MéxC Leg. 32, Anón.

Edición moderna:

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:50-63 (a partir de MéxC 2).

³ En las notas introductorias al disco *Música de la Catedral de Guadalajara*, Aurelio Martínez Corona afirma que seis de las obras grabadas en el disco (entre ellas este *Vexilla*) han sido transcritas de alguno de los cuatro libros de polifonía de la Catedral de Guadalajara (México). Puesto que no he podido consultar estos manuscritos ni tampoco existe un catálogo o inventario de los mismos, no es posible precisar la sigla o signatura del libro de polifonía ni los folios en que aparece esta obra, ni tampoco confirmar la atribución a Franco. Es probable que se copiase en GuadC s.s. (2), un volumen que contiene himnos de vísperas.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto aparece en *LU*, 575-76. Himno de Vísperas interpretado durante la Consagración de la Santa Cruz el 3 de Mayo. También se interpreta el Primer Domingo del tiempo de Pasión. Desde el *Breviarum Romanum* de 1568, este himno también es empleado como acompañamiento de la procesión de regreso del Santísimo Sacramento al altar mayor el Viernes Santo.

Canto preexistente:

El canto llano empleado no es el romano, sino la variante española o *more hispano*, tal y como aparece en *IntoTole* 1515, fols. iv^v-v^f.

Grabación discográfica:

Música de la Catedral de Guadalajara, pista 4 (sólo estrofa 1).

Comentarios:

En este caso, el autor pone en polifonía las estrofas impares 1, 3 (en dos versiones, a y b), 5 (también en una doble versión, a y b) y 7. Lo más original de este himno estriba en las versiones dobles de las estrofas 3 y 5, que requieren plantillas también diferentes (S1S2S3T la estrofa 3a y S1S2AT la estrofa 5a). Guerrero puso en polifonía las estrofas 2, 4 y 6 tanto en la versión manuscrita pretridentina de *GuatC 2/A* como en el *Liber Vesperarum* (1584; G4873). Probablemente el compositor de esta obra tuvo a mano la versión de Guerrero de 1584, pues hay conexiones melódicas entre la estrofa 2 de Guerrero y la 1 de MéxC 2. Según Lara, *Obras*, 1:XXIV: “Tanto el hecho de estar en el mismo *Libro de coro III* [MéxC 2], como sobre todo las características estilísticas del himno *Vexilla Regis*, me persuaden a asignarlo también al mencionado compositor [Franco]. Dichas características son: la textura contrapuntística, el uso de los timbres vocales semejante al *Miserere*, la armonía generada en el modo dórico medieval, la correspondencia de estos mismos elementos en la estrofa *Arbor decora et fulgida* del *Libro de coro XIX* del Archivo de la Catedral de Puebla donde sí aparece el nombre de Franco. Lo mismo sucede con el *Asperges me* (I), cuya sonoridad recuerda la música gótica de Ockeghem”. En caso de que efectivamente esta obra sea de Hernando Franco, sería la segunda versión de este himno que compuso, pues se conoce otra copiada en *PueblaC 19*, fols. 55v-57r (sólo estrofa 4, *Arbor decora et fulgida*).

fol. 73v en blanco

fol. 73r en la parte superior aparece una cartela realizada a base diseños geométricos entrelazados en forma de doble voluta dentro de los cuales hay un triángulo. En el interior de esta cartela se lee “Salmus Quia inclinuit/quinqve vocibus./Mº Fauian Ximeno”.

No. 34 (2/24). fols. 73v-78r [*Dilexi, quoniam exaudiet*] Fauian X^o [Fabián Pérez Ximeno] 5 v. (SA1A2TB)

S
Qui-a in-cli- na- Qui- a in- cli- na- vit au- rem Qui- a in- cli- na- vit au-

T
Qui- a in- cli- na- Qui- a in- cli- na- vit

fols. 73v-74r *Q*Via inclinavit aurem tuam
 fols. 74v-75r *T*Ribulationem & dolorem
 fols. 75v-76r *C*Vstodiens parvulos (SATB)
 fols. 76v-77r *Q*Via eripuit me
 fols. 77v-78r *R*Equiem aeternam

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 73v se lee flanqueando la cartela de TIPLE: “De el Ma^o Fauian X^o”. En A2 del fol. 75v se lee debajo del nombre de la voz: “Custodiens Tacet,”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Marín López, *Música española en el México Virreinal*, 2:24-38.
 Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:273-283.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 114 según la Vulgata (*LU*, 1772), y 116 según la numeración luterana y hebrea. Interpretado en las Vísperas del Oficio de Difuntos tras la antífona *Placebo Domino*.

Canto preexistente:

El propio manuscrito no aporta ninguna información con respecto a la monodía. El tono salmódico aparece en A1 (versos 2 y 8) y T (versos 4, 6 y 10).

Grabación discográfica:

El oficio de difuntos en la Catedral de México, pista 16.

Comentarios:

Este salmo se compone de 11 versos, los nueve tradicionales más los dos específicos de la liturgia de difuntos. El compositor pone en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8 y 10), confiando los impares al canto llano (1, 3, 5, 7, 9, 11). Los versos polifónicos están escritos a 5 voces (SA1A2TB) excepto el verso 6, en el que se prescinde de una de las dos voces de A. Los signos de mensuración empleados se reducen al *tempus imperfectum* sin partir y sólo en el último verso polifónico (10. *Requiem aeternam*), el específico de la liturgia de difuntos, aparece el *tempus imperfectum* partido. La pieza está escrita en claves transportadas o *chiavette* (aparecen Sol en 2ª para S, Do en 1ª para A1 y A2, Do en 3ª para T y Do en 4ª para B). La parte izquierda está ocupada por STB y la derecha por las dos A, si bien es frecuente que el B emplea el espacio inferior del folio opuesto; esta circunstancia aparece indicada por una mano señalando el pentagrama por el que continúa la música de esa parte.

fol. 78v en blanco

fol. 79r en la parte superior se lee “Salmus Confitebor,/quinque Vocibus./Mº, Fauian Ximº,”

No. 35 (2/25). fols. 79v-84r *Confitebor tibi Domine* Mº. Fauian Ximº [Fabián Pérez Ximeno] 5 v. (S1S2ATB)

S1
Con-fi-te-bor ti-bi Do-mi-ne

S2
Con-fi-te-bor ti-bi Do-mi-ne

A
Con-fi-te-bor ti-bi Do-mi-

T
Con-fi-te-bor ti-bi Do-mi-ne in

B
Con-fi-te-bor ti-bi Do-mi-ne in

fols. 79v-80r *CONFITEBOR TIBI DOMINE*

Quoniam audisti

fols. 80v-81r *SVper misericordia*

Quoniam magnificasti

fols. 81v-82r *CONFITEANTUR*

Quia audierunt

fols. 83v-83r *QVoniam excelsus*

fols. 83v-84r *REquiem aeternam*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 79v-80r 73v se lee flanqueando la cartela de las dos S: “De el M^o Fauian Xim^o”.

Concordancia:

No conocida.

Edición facsimilar:

Marín López, *Música española en el México Virreinal*, 2:147 (sólo fols. 79v-80r).

Ediciones modernas:

Marín López, *Música española en el México Virreinal*, 2:39-53.

Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:284-295.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 137 según la Vulgata (*LU*, 1775) y 138 según la numeración luterana y hebrea. Este salmo se interpreta en las Vísperas del Oficio de Difuntos tras la antifona *Opera manum tuarum*.

Canto preexistente:

El tono salmódico es confiado a tres voces distintas a lo largo de la obra: S2 (versos 1 y 5), T (versos 3 y 10) y S1 (verso 7, si bien de modo tan evidente como en los anteriores casos).

Grabaciones discográficas:

México Barroco, Puebla III, pista 10 (sólo se interpreta las secciones en polifonía y se omite la interpretación del segundo hemistiquio del verso 5).

El oficio de difuntos en la Catedral de México, pista 18.

Comentarios:

Este salmo se compone de 11 versos, los nueve tradicionales más los dos específicos de la liturgia de difuntos. Ximeno compone polifonía para los versos 1, 3, 5, 7 y 10, dejando los restantes en canto monódico (2, 4, 6, 8, 9, 11). El compositor rompe el rígido alternatim confiando dos versos consecutivos (8 y 9) a la monodía. Los cinco versos polifónicos están escritos a 5 voces (S1S2ATB).

La versión atribuida a Sumaya (No. 421) está compuesta sobre el mismo esquema modal que la de MéxC 2, lo cual nos indica, primeramente, que ambos compositores se sirvieron del mismo canto preexistente. Sin embargo, en la versión de Sumaya se aprecia un mayor movimiento rítmico. Sumaya dispone los versos 1, 3, 5, 7, 9 y 10 a 4 voces, y añade una parte de segunda soprano para el verso 10 (que en este caso contiene el texto de la Doxología Menor). La versión que Guerrero presenta en su *Liber Vesperarum*, fols. 4v-7r, y de la cual se conserva una copia en PueblaC 5, fols. 5v-9r (ed. Llorens, *Vísperas de Reyes*, 57-64) es, en realidad, una musicalización del salmo 110, que posee un primer

hemistiquio del verso 1 idéntico al 137 (*Confitebor tibi Domine in toto corde meo: in consilio justorum...*).

No. 36 (2/26). fols. 84v-90r *Magnificat [primi toni]* L[ui]s Coronado 4 v. (SATB)

S
A

A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do-

T
B

A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a Do-

fols. 84v-85r *Magnificat*
ANima mea
 fols. 85v-86r *QVia respexit*
 fols. 86v-87r *ET misericordia eius*
 fols. 87v-88r *DEposuit potentes*
 fols. 88v-89r *SVscepit Israel*
 fols. 89v-90r *Requiem aeternam* (S1S2AT1T2B)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 84v se lee flanqueando la cartela del S: “De el Ma^o Ls. Coronado”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Marín López, *Música española en el México Virreinal*, 2:54-67.
 Pérez Ruiz, *Transcripción y edición crítica*, 170-79.
 Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:296-306.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Lucas, 1: 46-55 (LU, 207-18). Se interpreta en la hora canónica de Vísperas (en este caso del Oficio de Difuntos). Según el *Breviario* de Pío V (1570), el canto del Magnificat quedó ubicado en las Vísperas del Oficio de Difuntos entre la antífona *Omne quod dat mihi Pater* y el *Pater noster*.

Canto preexistente:

El propio manuscrito proporciona la *intonatio* sobre la palabra inicial “Magnificat”, una entonación descendente alejada de la romana. El compositor elude la cita explícita de la melodía gregoriana.

Comentarios:

Los versos del Magnificat propiamente dicho van seguidos habitualmente de la Doxología Menor (11. *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*; 12. *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen*). Sin embargo, en este caso esos dos versos tradicionales han sido sustituidos (como ocurre en otras piezas de MéxC 2) por la terminación propia de la festividad de difuntos (11. *Requiem aeternam, dona eis Domine*; 12. *Et lux perpetua luceat eis*). El compositor escribe en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 11), reservando los pares (2, 4, 6, 8, 10) al canto monódico. Todos los versos aparecen musicalizados a 4 voces, excepto el último (11) compuesto para seis voces (S1 S2 A T1 T2 B); el cambio de mensuración de C a C partida y el empleo de valores más largos otorgan a esta última sección polifónica una gran solemnidad. No es frecuente encontrar magnificats compuestos *ex novo* para la liturgia de difuntos.

fol. 90v en blanco

fol. [91r] pautados y cartelas en blanco sobre los que no se llegó a escribir

fol. [91v] pautados con notas y garabatos. Hacia la mitad del papel pegado a la pasta posterior se lee “Mui Señor Dⁿ Philipe de Jhs” [borrón]

3.

MEX-Mc: MéxC 3

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 3

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Papel

2 lamentaciones, 2 salmos, 1 antifona, 1 secuencia, 1 versículo = 7

(Hernando Franco)-1, (Francisco López-Capillas)-1, Antonio Rodríguez de Mata-1, Manuel de Sumaya-4

4 unica

53 folios, *ca.* 56 x 41 (caja 51 x 31'5). Foliación consecutiva en números árabes, omitida en algunos folios: [i]-[ii] + [1], 2, [3-6], 7-50, [51]. Folios en blanco: fols. [i^r-i^v], 45v-46r, 50v. Folios perdidos: ninguno. No tiene hoja con título, índice o tabla ni frontispicio con ilustraciones. Pastas de madera forradas de cuero marrón con los mismos diseños decorativos en oro que MéxC 1, MéxC 2 y TepMV 2; conserva dos pequeñas guitas o cuerdas de color blanco que servían para cerrar el libro. Una inscripción al comienzo señala la fecha de copia y el copista principal: "Guzⁿ me Escribio Año de 1717". 8-10 pentagramas por página. A diferencia de MéxC 1 y MéxC 2, los dos amanuenses que intervinieron en la copia de MéxC 3 omiten sistemáticamente el nombre de las voces. Todas las composiciones son a cuatro voces (SATB), salvo el *Adjuva nos* inicial de Sumaya, que requiere cinco.

DECORACIÓN: Capitulares de estilo romano en color rojo, negro y azul.

COPISTAS: Se detecta la presencia de dos copistas, ambos con notación de cabezas redondeadas. El primero de ellos (C3a), identificado con Simón Rodríguez de Guzmán, copió los fols. i^r-45r, e intervino además en otros tres libros de polifonía de la Catedral (C4d, C10b y C16a). El segundo copista (C3b) fue el responsable de los cinco folios finales.

MARCA DE AGUA: La marca de agua que aparece en las hojas de guarda consiste en un tallo de planta sobre un cuadrado.

DATACIÓN: Esta colección con música de Semana Santa fue copiada en 1717 para su uso en la Catedral de México.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 14. En 1949, Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, no citó este volumen entre los libros musicales de la Catedral de México. El códice ha recibido distintas signaturas por diferentes autores: Spiess y Stanford, *An introduction*, 25 (libro 3), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 138-39 (Choirbook IV), Valdez, “Guía del microfilm”, 161 (III E17.3 C3 LEG III AM 1919) y Stanford, *Catálogo de los acervos*, 221 (LiPol 3, no. 1465).

INVENTARIO

fols. [i^r-i^v] en blanco

fol. [ii^r] en la parte superior derecha aparece la siguiente inscripción:

Guzⁿ me Escribio Año de 1717

Edición facsimilar:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, xlix.

Comentarios:

Simón Javier Rodríguez de Guzmán Valle comenzó a servir como seise en la Catedral de México *ca.* 1690. En 1696, gracias a su voz de contralto atiplado, fue nombrado músico de la capilla, con obligación de continuar sus clases con el maestro de capilla Antonio de Salazar. En 1702, el propio Salazar certificó los avances de Rodríguez de Guzmán, no sólo en lo teórico, sino también en lo práctico: “le ha quedado muy buen pedazo de voz de contralto atiplado en que sirve en los primeros coros y en lo demás cantando tiples en todo lo que se ofrece”. En 1716, siendo ya maestro de capilla Manuel de Sumaya, aparece como maestro de infantiles. En 1721 dejó este cargo para ocupar el de contador de la catedral. Sus actividades como copista se remontan a 1706, cuando copió un cantoral monódico con la festividad de San José (no. 56); otros cantorales copiados están fechados en 1713 (no. 72, con piezas para la festividad del común de varios mártires) y 1723 (no. 83, un antifonario); hay otros cantorales con rasgos de su escritura que no están firmados ni fechados. Como copista de música polifónica, intervino en cuatro libros de la capilla: C3a (MéxC 3, fols. i^r-45r), C4d (MéxC 4/B, fols. 1v-24v), C10b (MéxC 10/A-B, fols. 1v-7r, 36r, 38, 47, 62-63, 84, 86, 94v-97r) y C16b (TepMV 2/A, fols. i^r-38r). Su influencia se deja sentir también en el copista de MéxC 9 (C9a); véase Capítulo IV, sección 2.4.

No. 37 (3/1). fols. [ii^v]-[4r] *ADiuva nos Deus* Mag. Sumaya 5 v. (S1S2ATB)

S1 Ad-ju-va nos De-us Ad-ju-va nos De- Ad-ju-va nos De-

S2 Ad-ju-va nos De-us Ad-ju-va nos De-

A Ad-ju-va nos De-

T Ad-ju-va nos De-us Ad-ju-va nos De-

B Ad-ju-va nos De-

fols. [ii^v]-[1r] *ADiuva nos Deus salutaris*
 fols. [1v]-2r *noster et propter gloriam nominis*
 fols. 2v-[3r] *tui Domine libera nos et propitius esto*
 fols. [3v]-[4r] *peccatis nostris propter nomen tuum*

Inscripciones:

Encabezando el fol. [ii^r] se lee “Quinq3 vocíb^s. Mag. Sumaya,”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 1-13.

Russell, *The Mexican Baroque Collection*.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este texto tiene dos fuentes: 1) verso 9 del Salmo 78; 2) versículo del responsorio *Emendemus in melius* (LU, 524). Su ubicación litúrgica es la Feria Cuarta Cinerum, es decir, el Miércoles de Ceniza, que da comienzo al tiempo de Cuaresma. Según Snow, *A New-World Collection*, 89, se trata del primero de los tres versos que constituyen el tracto *Domine non secundum peccata nostra* que, desde el Miércoles de Ceniza, se canta todos los lunes, miércoles y viernes en Adviento excepto el Miércoles de la primera semana de Adviento y el Miércoles y Viernes de Semana Santa. Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, xxi-xxx, considera equivocadamente que esta pieza es un motete libremente compuesto y lo confunde con la antífona *Adjuva nos*.

Canto preexistente:

El cantus firmus, llevado por el S2, es una variante española con la que se cantaba tradicionalmente este texto (*do'-re'-mi'-fa'-mi'-mi'-re'-mi'-la-la-sol-do'-do'-re'-mi'*).

Comentarios:

Se musicaliza polifónicamente el versículo completo. El canto llano empleado en esta obra ya fue usado en el siglo XVII por otros compositores activos en México como Antonio Rodríguez de Mata y Juan Gutiérrez de Padilla; además, en el caso de estos dos autores también se trata de versiones a cinco voces en las que el cantus firmus aparece en la misma voz, la S2. Por ello, parece que Sumaya recogió toda una tradición que venía del siglo XVII en la composición de este tipo de piezas, tanto en el tono monódico empleado como en la plantilla y en la disposición del mismo dentro del tejido polifónico.

Tal y como apunta Snow, *A New-World Collection*, 38, nota 28, la transcripción de Barwick debe usarse con precaución, puesto que el texto no está correctamente aplicado a la música y olvida señalar algunas ligaduras. La transcripción de Russell tiene mayor rigor en cuanto a la aplicación del texto, pero igualmente deja de señalar las ligaduras e indica los ennegrecimientos con tresillos de blancas, frente a la convención de indicar esta particularidad mediante corchetes rotos (⌈ ⌋). Summers fue más allá en su crítica a la edición de Barwick (*Latin American Music Review*, 4:2, 1983, 279), lamentándose ante la ausencia de una bibliografía, una lista de manuscritos y las concordancias; para otras recensiones de la edición de Barwick, véase Béhague, *Music & Letters*, 64/374 (1983), 316; y Stevenson, *Inter-American Music Review*, 5/2 (1983), 125.

No. 38 (3/2). fols. [4]^v-12r *Miserere mei, Deus* Mrō. Sumaya 4 v. (SATB)

S
Mi- se- re re me- i De- us Mi- se- re- re me- i De- us

A
Mi- se- re- re me- i De- us

T
Mi- se- re- re me- i De- us

B
Mi- se- re- re me- i De-

- fols. [4v]-[5r] *Miserere mei Deus*
AMplius lavame
 fols. [5v]-[6r] *Tibi soli peccavi*
 fols. [6v]-7r *ECce enim veritatem*
REdde mihi laetítiam
 fols. 7v-8r *AUditui meo dabis*
 fols. 8v-9r *COmundū crea in me*
 fols. 9v-10r *LIbera me de sanguinibus*
 fols. 10v-11r *QUoniam si voluisses*
 fols. 11v-12r *BEnigne fac Domine*
TUnc imponent

Inscripciones:

Encabezando el fol. [4v] se lee “Mrō. Sumaya, Año 1717”. En el ángulo superior izquierdo de ese fol. aparece escrito, con una grafía distinta a la de la música: “para los viernes”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 14-26.
*Music of the Hispanic World*¹.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 50 según la numeración cristiana y 51 según la numeración luterana y hebrea. Para su texto, véase *LU*, 646 (traducido en la *Biblia de Jerusalem*, 724). Constituye el tercero de los cuatro items que siguen al Benedictus en los Laudes de Jueves, Viernes y Sábado Santo en Semana Santa. Es uno de los siete salmos penitenciales. Tal y como indica la inscripción, esta versión de Sumaya se interpreta los Viernes Santo.

Canto preexistente:

El manuscrito no proporciona ninguna entonación de los versos en monodía. No se detecta el uso de ningún *cantus firmus*.

Grabación discográfica:

Música Sacra de la Colonia, pista 11.

Comentarios:

Este *Miserere* fue compuesto para la Semana Santa de 1717, y está fechado seguramente para distinguirlo de otra versión de este salmo del propio Sumaya que aparece en este mismo libro (No. 42), quizá compuesta con anterioridad. Sumaya pone en polifonía los versos impares, así como la segunda mitad del verso 20. El texto aparece correctamente dispuesto debajo de todas las voces excepto de la de B, donde sólo se escriben las dos o tres primeras palabras del verso; este hecho sugiere una interpretación instrumental de esta voz. Snow, *A New-World Collection*, 48, subraya la fuerte ambigüedad modal de esta obra; efectivamente, sus versos finalizan sucesivamente en *fa* (versos 1 y 7), *la* (versos 5, 13, 19 y segunda mitad del 20) y *do* (versos 3, 9, 11, 15 y 17). Desde el punto de vista estilístico, la obra no es de gran complejidad y presenta un ritmo más animado que anteriores versiones de este salmo como, por ejemplo, la de Pedro Bermúdez (GuatC 3 y 4, ed. Snow, *A New-World Collection*, 244-52). La versión de Alonso Lobo en PueblaC Leg. 30 es igualmente homofónica (he localizado otra copia de esta obra en SevBC 14, fols. 32v-44r; véase la edición de Cárdenas Serván, *El polifonista Alonso Lobo*, 95-104); el copista poblano no copió la

¹ No he podido comprobar si la edición incluye este *Miserere* o la otra versión de Sumaya en este mismo manuscrito (No. 42).

polifonía del primer verso, comenzando directamente con el tercero (*Amplius lavame*).

El texto de este salmo no debe confundirse con el de la antífona de Completas *Miserere mihi Domine*, de la cual Juan de Lienas compuso una versión a tres voces (S1S2A) copiada por duplicado en los manuscritos del Convento de la Encarnación (ChiN 2, fols. 126v-127r y ChiN 5, fols. 19v-20r). Asimismo, tampoco debe confundirse con el motete de difuntos *Redemptor Deus miserere Salvator*, del que se conserva una anónima y deteriorada versión polifónica (SATB) en MéxVal, fols. 137v-138r; esa obra no aparece en el catálogo realizado por Stevenson, “Sixteenth and Seventeenth century resources in Mexico (Part II)”, 13, reimpresso sin variantes en *Renaissance and Baroque*, 132.

No. 39 (3/3). fols. 12v-22r *De lamentatione Ieremiae Prophetae* M°. Mata 4 v. (SATB)

fols. 12v-13r *DE lamentatione, Ieremiae*
HEth
 fols. 13v-14r *COgitauit Dominus dissipare*
 fols. 14v-15r *[su-]am a perditione*
 fols. 15v-16r *Teth*
Defixae sunt in terra
 fols. 16v-17r *perdidit et contriuit*
 fols. 17v-18r *IOd*
Sederunt in terra
 fols. 18v-19r *[Si-]on: Consperserūt cinere*
 fols. 19v-20r *CAph*
Deferunt prae lacrymis
 fols. 20v-21r *terra iecur meum*
 fols. 21v-22r *Ierusalem, conuertere*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 12v se lee “Feria 6 in Parasceue, M° Mata”.

Concordancias:

MéxC 1/9 (No. 9), M. Antt° Rodri. de Matta
 MéxCar, fols. 191-196, Anón.

Ediciones modernas, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabación discográfica, colación y comentarios:

Véase No. 9

No. 40 (3/4). fols. 22v-33r *De lamentatione Ieremiae Prophetae* Mrō. Sumaya
4 v. (SATB)

S
De la- men- ta- ti- o- ne

A
De la- men- ta- ti- o- ne

T
De la- men- ta- ti- o- ne

B
De la- men- ta- ti- o- ne

fols. 22v-23r *De lamentatione Ieremiae Prophetae*

Heth

fols. 23v-24r *Miseri cordiae Domini*

fols. 24v-25r *Heth*

NOuidiculo, multa est

fols. 25v-26r *Heth*

PArs mea Dominus

fols. 26v-27r *Teth.*

BONus est Dominus

fols. 27v-28r *Teth*

BONum est praestolaricū

fols. 28v-29r *Teth*

BONum est viro

fols. 29v-30r *Iod*

Sedebit solitarius (TB)

fols. 30v-31r *IOD*

Ponet in pulvere

fols. 31v-32r *Iod*

DAbit percutientí se

fols. 32v-33r *Jerusalem Ierusalem*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 22v se lee “Sabbato Sancto. Mrō Sumaya”.

En el centro del fol. 23r se lee de nuevo: “Mrō Sumaya”. En los fols.

29v-30r se lee en las voces de S y A: “Sedebit/solitarius/tacet,”. En el

fol. 29v se lee antes del T: “Solo”.

Concordancia:

No conocida.

Edición facsimilar:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, xxvi (fols. 22v-23r)

Ediciones modernas:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 47-66.

Russell, *The Mexican Baroque Collection*.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 10

Canto preexistente:

Emplea el canto llano de tradición toledana tal y como aparece en *PassTole 1576*.

Grabación discográfica:

Mexican Baroque. Music from New Spain, pista 21.

Comentarios:

Esta pieza pasa por ser una de las mejores obras *a cappella* de Sumaya, pues sintetiza como pocas el conocimiento que Sumaya tenía de la tradición y, al mismo tiempo, subraya su capacidad para realizar innovaciones sobre ella. Con esta lamentación, parece como si el compositor se propusiese demostrar su pleno dominio del lenguaje polifónico clásico. Que esta lamentación fue escrita en el estilo de los maestros antiguos se aprecia a simple vista en el abundante uso de las ligaduras y los ennegrecimientos, elemento que destaca visualmente en el manuscrito, en especial en las secciones melismáticas sobre las que se pronuncia las letras hebreas que preceden a cada verso.

La sensibilidad de Sumaya en las relaciones música-texto queda igualmente patente. Toda la pieza está compuesta a cuatro voces y no es casualidad que la plantilla se reduzca a un dúo de voces graves (TB) al pronunciar el texto “Sedebit solitarius et tacebit (“Se sentó solo y en silencio”), enmudeciendo las dos voces agudas; incluso el mismo acto de sentarse es descrito mediante un movimiento descendente en el B desde la nota *la* al *si bemol* grave. Un movimiento melódico similar aparece, en este caso en las cuatro voces, cuando el texto menciona “Ponet in pulve reos suum” (“Que ponga su boca en el polvo”).

Otro elemento que Sumaya toma de la tradición en la composición de las lamentaciones es el respetuoso empleo del canto llano de tradición toledana como elemento vertebrador de la estructura polifónica. Quizá lo que no es tan frecuente es que este adquiere una estructura simétrica de gran fuerza estructural, tal y como ha señalado Craig Russell, “Manuel de Sumaya: Reexamining the *a Cappella* Choral Music”, 97-100. La pieza se halla dividida en tres secciones que comienzan respectivamente con las letras Heth, Teth y Iod, y cada una de estas secciones se divide a su vez en tres subsecciones, lo cual arroja un total de nueve. Sumaya no sólo respeta musicalmente esta división del texto, sino que se vale de ella para construir una simetría musical, al ubicar el *tonus lamentationum* en las diferentes voces: la entonación monódica es llevada dos veces por cada una de las voces superiores (S= 4, 9; A= 1, 6; T= 3, 7), mientras que el B, a modo de bisagra, lleva la melodía en los fragmentos intermedios de cada subsección (2, 5, 8). Ello da lugar a la sucesión *ATB* y *ATB* que muestra el esquema.

Heth	Teht	Iod
<i>A B T</i>	<i>S B A</i>	<i>T B S</i>
1 2 3	4 5 6	7 8 9

Para destacar musicalmente las intervenciones del B en la parte central de cada subsección, Sumaya dispone una textura contrapuntística que contrasta la que aparece en los movimientos extremos (1, 3, 4, 6, 7 y 9), más cercana a la homorritmia.

Otro elemento novedoso que Sumaya introduce en la tradición compositiva de lamentaciones consiste en la armonía. Ya en los cc. 3-5, mientras las voces declaman el *exordium* inicial con el título de la lectura elegida, Sumaya introduce un atrevido acorde de quinta aumentada. Otro ejemplo de audacia armónica, un acorde de quinta disminuida, aparece en el cc. 99 sobre la palabra “anime”. Toda la pieza está concebida como un gradual *crecendi* cuyo punto culminante se ubica justamente en la última unidad poética (“Jerusalem, Jerusalem, convertere”), para lo que Sumaya compuso la sección más extensa desde el punto de vista musical.

La concepción que Sumaya muestra de la lamentación en esta obra contrasta fuertemente con la manifestada por el maestro contemporáneo de Sumaya en la Catedral de Lima, Tomás de Torrejón y Velasco. La lamentación para Jueves Santo de Torrejón es una obra policoral a dos coros (SAT SATB) y bajo continuo, si bien es mucho más breve (sólo 87 compases en la *Antología* de Claro Valdés, 165-67, frente a los 241 de Sumaya) y virtuosística (como ocurre cuando la S del coro 1 entona las palabras “Lamentatio Jeremiae Prophetae”). El tono monódico, con una función estructural y hasta simbólica en Sumaya, no aparece en la obra de Torrejón, que posee un fuerte empuje tonal.

No. 41 (3/5). fols. 33v-35r *Christus factus est* Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

S

Chri- stus fa- ctus est pro no- bis

A

Chri- stus fa- ctus est pro no- bis

T

Chri- stus fa- ctus est pro no-

B

Chri- stus fa- ctus est pro no-

fols. 33v-34r *CHRISTUS FACTUS EST*
MORTEM AUTEM CRUCIS
 fols. 34v-35r *PROPTER QUOD ET DEUS*

Concordancias:

ChiN 2, fols. 122v-123r, Anón.
ChiN 5, fols. 127v-128r, Anón.
MéxC 10-A/15 (No. 205), F. Franco
MéxC 12/20 (No. 289), Anón.

Ediciones modernas:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 67-71 (a partir de MéxC 3).
Andreo, *Música de la Época Virreinal*, 96-99 (a partir de Barwick).
Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:93-96 (a partir de MéxC 10/A).

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto de esta antífona para laudes está tomado de la Epístola de San Pablo a los Filipenses, 2: 8-9 (*LU*, 669; *Nueva Biblia de Jerusalén*, 1726). Se interpreta en tras el *Benedictus* de la Misa del Oficio de Laudes los Jueves, Viernes y Sábado de Semana Santa. El primer enunciado (*Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem*) corresponde al Jueves Santo. El Viernes Santo se añade al texto anterior las palabras “*mortem autem crucis*”. Finalmente el Sábado Santo se añade todo el versículo (*Propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen, quod est super omne nomen*).

Canto preexistente:

El inicio del S se asemeja al tono monódico que aparece en el *OHS 1616*, fol. liii, si bien se aleja poco después.

Grabación discográfica:

El esplendor de la Catedral de México, pista 13.

Colación:

Las versiones transmitidas por MéxC 3 y MéxC 10/A son musicalmente idénticas e incluyen las mismas alteraciones cromáticas, pues en ambas copias intervino Simón Rodríguez de Guzmán (en el caso de MéxC 10/A, su presencia sólo se aprecia en el fol. 47v); la versión de No. 286 es muy similar. Las dos fuentes conventuales (ChiN 2 y 5) transmiten una versión de la antífona que difiere en algunos aspectos de la versión de las tres fuentes catedralicias: 1) las tres secciones, separadas en las fuentes catedralicias con una doble barra, aquí aparecen seguidas, sin ninguna separación, dando a entender una interpretación de principio a fin; 2) el B en las versiones conventuales sólo tiene el incipit del texto; y 3) ninguna de las fuentes conventuales presenta las dos alteraciones en las cadencias, elemento que aparecen en las copias de la Catedral (*sol #* en el S, c. 17; *do #* en el S, c. 25). Es probable que MéxC 3, la fuente de la Catedral más temprana, sirviese de modelo a MéxC 10/A y éste, a su vez, a MéxC 12.

Comentarios:

Aunque Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, xxxvii, afirma reconocer los rasgos estilísticos que caracterizan la obra latina de Sumaya con facilidad, la identificación de esta pieza en MéxC 10/A permite atribuirle a Hernando Franco. Franco puso en polifonía los tres enunciados de que consta este texto, correspondientes al Jueves, Viernes y Sábado Santo. La pieza se interpreta habitualmente seguida de un Miserere, tal y como ocurre en esta fuente (obra de Sumaya) y MéxC 10/A (compuesto también por Franco). Lara, *Hernando Franco. Obras*, 1:XLII, afirma que la obra “tiene también una elaboración muy vertical, lo que le da un carácter de solemne recogimiento, sin perder su expresividad”.

El desaparecido libro impreso de motetes de Juan Esquivel de Barahona (E826) incluía una versión de este texto a cuatro voces.

No. 42 (3/6). fols. 35v-45r *Miserere mei, Deus Mag. Sumaya* 4 v. (SATB)

S
Mi- se- re- re me- Mi- se- re- re me- i De- us

A
Mi- se- re- re me- i De- us

T
Mi- se- re- re me- i De- us

B
Mi- se- re- re me- i De- us

- fols. 35v-36r *Miserere mei Deus*
AMplius lavame
 fols. 36v-37r *Tibi soli peccavi*
 fols. 37v-38r *ECce enim veritatem*
 fols. 38v-39r *AVditui meo dabis*
 fols. 39v-40r *COmundum crea in me*
 fols. 40v-41r *REdde mihi laetitiam*
 fols. 41v-42r *LIBera me de sanguinibus*
 fols. 42v-43r *QUoniam si voluisses*
 fols. 43v-44r *BErige fac Domine*
 fols. 44v-45r *TUnc imponent*
GLoria Patri et filio

Inscripciones:

Encabezando el fol. 35v se lee “Mag. Sumaya,”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:Barwick, *Two Mexico City Choirbooks, 72-85.*Russell, *The Mexican Baroque Collection.*

Véase No. 38.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 38.

Canto preexistente:

El manuscrito no proporciona ninguna entonación de los versos en monodía. No se detecta el uso de ningún *cantus firmus*.

Comentarios:

Este Miserere no lleva ninguna inscripción para distinguirlo de esa otra versión del mismo salmo que lleva la fecha de 1717. Ambas versiones comparten algunos rasgos: 1) los versos puestos en polifonía (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19 y la segunda mitad del verso 20); 2) carácter instrumental del B; 3) misma mensuración (C) y armadura (un bemol); y 4) las únicas palabras repetidas en ambas versiones aparecen al inicio del verso 5, “Tibi soli peccavi”; esta frase se repite completamente en esta versión, mientras que la primera (No. 38), sólo repite la última palabra. Sin embargo, a diferencia de la versión de 1717, este salmo presenta en polifonía la primera sección de la Doxología Menor (“Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto”).

fols. 45v-46r en blanco

No. 43 (3/7). fols. 46v-50r *Alleluia. Dic nobis Maria* Anón. [Francisco López Capillas] 4 v. (SATB)

S
Al- le- lu- ia Al- le- lu- ia al

A
Al- le- lu- ia Al- le- lu- ia

T
Al- le- lu- ia Al- le- lu- ia

B
Al- le- lu- ia Al- le- lu- ia

fols. 46v-47r *Alleluia*

Dic nobis Maria (ST)

Sepulchrū Cristi viventis et

gloriam vidi resurgentis (AB)

fols. 47v-48r *Dic nobis Maria* (ST)

Angelicos testes sudarium et vestes (AB)

- Alleluia*
fols. 48v-49r *DIc nobis Maria* (ST)
SVrrexit Christus spes mea
praecedet vos in Galileam (AB)
Alleluia
fols. 49v-50r *SCimus Christus surrexisse a mortuis vere*
tu nobis victor Rex Miserere. Amen
Alleluia

Inscripciones:

En el fol. 48r sobre el A se lee “Solus” y sobre el B: “Solo”.

Concordancias:

MéxC 7/18 (No. 127), M^o. Fran^{co} Lopez
MéxC 10/A-24 (No. 214), M^o. Fran^{co} Lopez

Edición facsimilar:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, xxvii (fols. 46v-47r y 49v-50r).

Ediciones modernas:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 86-93 (a partir de MéxC 3).
Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology*, 239-41 (a partir de MéxC 7).
Estrada (ed.), *La Música de México. 3. Antología* 1:49-51 (transcripción de Stanford a partir de MéxC 3).
Stevenson, “Hispanic American Music: 1580-1765 [II]”, 61-63 (a partir de MéxC 7).
L. Brothers, “Francisco López Capillas. First Great Native Composer”, 108-10 (transcripción de Stevenson a partir de MéxC 7).
Rosewall, *Sacred Polyphony in New Spain*, 89-97; incluye acompañamiento de instrumentos (a partir de MéxC 7).
López Capillas, *Obras*, ed Lara, 2:83-86 (a partir de MéxC 10).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Su texto procede, en parte, de la secuencia *Victimae Paschale Laudes* (LU, 780), cuya autoría se atribuye al monje Wipo (siglo XI). Se interpreta en la Misa de Resurrección y durante el tiempo de Pascua.

Canto preexistente:

No he localizado ningún canto preexistente, por lo que parece tratarse de una obra libremente compuesta.

Grabaciones discográficas:

Entre dos mundos, pista 4.
Música del Descubrimiento, LP 2, lado B, corte 4.
Masterpieces of Mexican Polyphony, pista 5.
Mosaico Mexicano, pista 4.
Music from the Californias, pista 8 (versión con instrumentos de viento).

Primer Festival de Música Renacentista y Barroca Americana, CD 2,
pista 2.

Renaissance Choral Music from Mexico.

Colación:

Las versiones transmitidas por las tres fuentes son prácticamente idénticas, y las copias de MéxC 3 y MéxC 10/A probablemente partieron de MéxC 7, la copia más antigua, que probablemente es contemporánea del compositor.

Comentarios:

Esta pieza fue copiada en el manuscrito por una mano distinta a las de las otras seis piezas. Consta de un estribillo imitativo a cuatro voces (“Alleluia”), con un característico intervalo inicial de 4^a (SA) y 5^a (TB) descendente, que alterna con cuatro versos a dúo (uno para ST y los tres restantes para AB). Esta alternancia de fuerzas corales crea un efecto dramático y da al relato un mayor realismo: las cuatro voces sólo intervienen en la palabra “Alleluia”, mientras que los diálogos entre la Virgen y sus interlocutores se realizan simbólicamente a dúo.

fol. 50v en blanco

fols. [51r-v] en blanco

4.

MEX-Mc: MéxC 4/A-B

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 4

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Papel

45 himnos, 7 invitorios, 4 antífonas, 4 salmos = 60

Anónimos-10, José de Agurto Loaysa-2, (José de Agurto Loaysa?)-2, (Francisco Guerrero)-22, (Hernando Franco)-1, (Cristóbal de Morales)-1, Antonio de Salazar-4, (Antonio de Salazar?)-1, Manuel de Sumaya-12, (Manuel de Sumaya)-3, (Manuel de Sumaya?)-1

11 única

129 folios, *ca.* 51'5 x 38 (caja 42 x 33). Este volumen consta de dos manuscritos con foliación independiente en números árabes, copiados en épocas distintas, pero que se encuadernaron juntos: MéxC 4/A ([1-12], 16-104) y MéxC 4/B ([1]-24). El papel de la sección B, la más moderna, es blanco, mientras que el de la sección (A) es amarillento. Folios en blanco: [1r], [7v]-[12v], 104v, [1r]. Folios perdidos: [13]-[15]. El volumen carece de índice y frontispicio. Pastas de madera forradas de cuero marrón, desprendidas parcialmente de la encuadernación; conserva las guarniciones de metal, aún útiles. Encuadernación en mal estado, con algunos folios sueltos o desencuadernados (45-63, 101-107). Otros folios están rajados (18, 28, 29, 46, 87, 101, 24) o han perdido parte de la música (81, 82, 86, 102, 103). Están especialmente deteriorados los folios 22-25. Los copistas no indican el nombre de las voces casi nunca. Sólo dos de las primeras 42 piezas (sección A) tienen atribución y, gracias al estudio de las concordancias, he podido atribuir a sus autores treinta obras antes anónimas. Todas las composiciones son a cuatro voces (SATB), salvo la antífona *Nos qui vivimus* (No. 51, a cinco voces) y aquellas secciones o versículos señalados con otras combinaciones vocales. El manuscrito muestra señas de un uso prolongado: las esquinas inferiores de la mayoría de los folios están ennegrecidas, y en algunas páginas se han perdido, pegándose trozos de papel. La sección B finaliza en medio de la antífona *Ave Regina Caelorum* de Sumaya, por lo que el manuscrito está incompleto, a falta de los dos últimos folios; gracias al inventario de *ca.* 1770, sabemos que esta obra de Sumaya era la última. 8-10 pentagramas por página.

MARCA DE AGUA: Una marca de agua aparece en el folio de guarda posterior y consiste en un corazón sobre una campana, debajo de la cual aparecen las letras VVA. Los demás folios no tienen marca de agua, sino simplemente las muestras de los corondeles que cruzan la página.

DECORACIÓN: El volumen no tiene miniaturas ni ilustraciones. Las iniciales son sencillas, de tipo romano, y la mayor parte de ellas son de color rojo, aunque hay algunas de color azul y negro.

COPISTAS: Se aprecia la intervención de cuatro copistas distintos: C4a copia los fols. [1v]-[6r] en notación redondeada; C4b intervino en los fols. [6v]-[7r] en notación también redondeada, pero más pequeña; C4c, de escritura similar a C3b, fue el responsable de los fols. 16r-104r, con su característica escritura de notas redondeadas; y C4d (también localizado en MéxC 3 y TepMV2) responsable de los últimos 24 folios (sección B). Este copista Cd4 es Simón Rodríguez de Guzmán, como así lo indican las capitales coloreadas en rojo, azul y negro, y su característica escritura cursivizada.

DATACIÓN: Esta antología musical para el servicio de vísperas se copió en México, para uso del coro catedralicio. La sección no puede datarse antes de muy finales del siglo XVII, ya que Sumaya (*ca.* 1680-1755) es el compositor más joven representado en esa sección. La sección B se copió probablemente entre 1712 y 1733 aproximadamente, coincidiendo con la fecha de actividad como copista de Rodríguez de Guzmán. Ambos libros fueron encuadernados en un solo volumen en un momento indeterminado, quizá con motivo de la copia de la sección B, con la idea de completar el ciclo de himnos para vísperas de la Catedral.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 15. En 1949, Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, no citó este volumen entre los libros musicales de la Catedral de México. El códice ha recibido distintas signaturas por diferentes autores: Spiess y Stanford, *An introduction*, 25 (libro polifónico 4), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 139-41 (Book V), Estrada (ed.), *La Música de México. Antología. Período virreinal* 1:42 (Libro Polifónico IV), Valdez, “Guía del microfilm”, 161-63 (IV E17.4 C3 LEG IV AM 1920), Stanford, *Catálogo de los acervos*, 221-22 (LiPol IV, no. 1466). Algunos estudiosos como Lara (Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:XXIV), siguen la signatura de Stevenson.

INVENTARIO

MéxC 4/A

fol. [1r] en blanco

No. 44 (4/1). fols. [1v]-[4r] *Dixit Dominus* Anón. 4 v. (SATB)

S A
Di- xit Do- mi- nus Do- mi- (no) Di- xit Do- mi- nus Do- mi (no)

T B
Di- xit Do- mi- nus Do- mi- (no) Di- xit Do- mi- nus Do- mi- (no)

fols. [1v]-[2r] *Dixit Dominus Domino meo*
Virgam virtutis tuae emittet
 fols. [2v]-[3r] *Juravit Dominus et nō paenitebit eum*
Judicabit in nationibus
 fols. [3v]-[4r] *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto*

Concordancia:

MéxC 12/1 (No. 267), Anón.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 109 según la Vulgata (*LU*, 128-32) y 110 según la numeración luterana y hebrea; para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalem*, 785-86. Primer salmo interpretado en el Oficio de Vísperas de las fiestas más solemnes del ciclo temporal, excepto Circuncisión, Corpus Christi y todas las fiestas de Santos masculinos y Ángeles.

Comentarios:

Este salmo se compone de 10 versos, los ocho del texto salmódico más las dos de la Doxología Menor. El compositor pone en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7 y 9), confiando los pares al canto llano (2, 4, 6, 8, 10). Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB). Esta pieza está escrita a medio camino entre la notación mensural (forma de los silencios) y la notación moderna u ortocrónica (aparecen diversas ligaduras empleadas en los sentidos actuales de suma de valores de igual

altura y de interpretación ligada de las notas). El B no tiene el texto colocado debajo de las notas, como ocurre en las otras tres voces, sino que sólo presenta el incipit textual, circunstancia que, unida a los amplios y continuos saltos de 8ª, señala su interpretación instrumental. Tiene un sentido armónico tonal muy evidente (sol menor).

No. 45 (4/2). fols. [4v]-[6r] *Laudate Dominum* Anón. 4 v. (SATB)

S

A

Lau- da- te Do- mi- num Lau- da- te Do- mi- num o- mnes

T

B

Lau- da- te Do- mi- num Lau- da- te Do- mi- num

fols. [4v]-[5r] *Laudate Dominum omnes gentes*

fols. [5v]-[6r] *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*

Concordancia:

MéxC 12/2 (No. 268), Anón.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 116 según la Vulgata (*LU*, 166-69) y 117 según la numeración luterana y hebrea; para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalem*, 790. Quinto salmo interpretado en el Oficio de Vísperas de las fiestas más solemnes del ciclo temporal, excepto Circuncisión, Corpus Christi y todas las fiestas de Santos masculinos y Ángeles.

Comentarios:

Este salmo se compone de 4 versos, dos del texto salmódico más las dos de la Doxología Menor. El compositor pone en polifonía los versos impares 1 y 3, confiando los números 2 y 4 al canto llano. Este salmo comparte algunos rasgos con el anterior (No. 44), por lo que es muy probable que sean del mismo compositor: los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB), el carácter híbrido de la notación (en este caso, el “Gloria Patri” en 3/2 tiene incluso líneas divisorias) y el sentido armónico claramente tonal (re menor en este caso). Estilísticamente, también es una obra del siglo XVIII.

No. 46 (4/3). fols. [6v]-[7r] [*Creator alme siderum*] Anón. [Francisco Guerrero]
4 v. (SATB)

[sin texto]

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancias:

MéxC 4/A-9 (No. 52), Anón.

Véase No. 52 para el resto de concordancias manuscritas e impresas.

Ediciones modernas, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 52.

Comentarios:

Esta pieza carece de texto y fue copiada por un amanuense distinto al de las dos piezas anteriores y también al del resto de esta sección A del manuscrito. El cantus firmus que exhibe el A me ha permitido identificarlo con el himno *Creator alme siderum* de Francisco Guerrero (No. 52). Con respecto al himno original de Guerrero (G4873), el anónimo copista sólo anotó la música correspondiente a la primera estrofa “Qui condolens”. Sin embargo, a partir de la mitad de esta primera estrofa, la música es diferente a la del himno de Guerrero, por lo que parece que el copista decidió completar él mismo la pieza. Además, la escritura tiene un carácter abocetado, por lo que parece más una especie de borrador o ejercicio compositivo realizado en el siglo XVIII sobre el himno de Guerrero que una obra acabada. Ello explica por qué ni siquiera se copió el texto.

fols. [7v]-[12v] folios en blanco con nueve pautados por folio

fols. [13r]-[15v] faltan tres folios antes del fol. 16r con el que se inicia la foliación del manuscrito con números árabes.

No. 47 (4/4). fols. 16r-17r [*Lauda Jerusalem quarti toni*] Anón. [Hernando Franco] 4/5 v. (SATB)

S2

PERDIDA

Qui an- nun- ci- at ver- bum

A

PERDIDA

Qui an- nun- ci- at ver- (bum)

fol. 16r *Q*Vi annunciat verbū suum Jacob ([S1]S2A[T])

fols. 16v-17r *G*Loria Patri et Filio Et Spiritui Sancto (S1S2ATB)

Concordancias:

MéxC 8/13 (No. 142), Anón.

MéxC 11/33 (No. 255), Ferdinand⁹ Franco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 147 según la Vulgata y la numeración luterana y hebrea (LU, 202-7); para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalén*, 816. Quinto salmo interpretado en el Oficio de Vísperas de las fiestas marianas del ciclo temporal, las fiestas de Santas femeninas, la Circuncisión y la Purificación, y la Dedicación de una iglesia (junto a Dixit Dominus y Laetatus sum).

Canto preexistente:

Este salmo sigue el cuarto tono salmódico, recitando sobre *la* y con cadencia en *mi*.

Comentarios:

Este salmo está incompleto, pues de los 11 versos de que consta, aparecen musicalizados sólo los dos últimos pares (8 “Qui annuntiat”, sólo voces de S2 y A y 10 “Gloria Patri”, éste completo). Es posible que los folios pautados en blanco inmediatamente precedentes estuvieron destinados a la copia de los versos pares 2, 4 y 6 de esta pieza, copia que finalmente nunca se realizó. Véanse los Comentarios de la versión completa (Nos. 142 y 255).

DuranC Leg. 2A.36 contiene un *Lauda Jerusalem* de Franco que no he podido consultar, por lo que desconozco si concuerda con este quarti toni, con el de octavi toni (No. 256) o si es una versión distinta.

No. 48 (4/5). fols. 17v-26r [*Te Deum*] Anón. [Cristóbal de Morales] 4/6 v.
(SATB)

S
Te ae-ter-num pa-trem

A
Te ae-ter-num pa-trem

T
Te ae-ter-num pa-trem

B
Te ae-ter-num pa-trem

- fols. 17v-18r *TE aeternum Patrem omnis terra veneratur
Tibi cherubim & seraphim incessabili*
- fols. 18v-19r *Sanctus
Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae*
- fols. 19v-20r *Te prophetarum laudabilis
Te per orbem terrarum Sancta confitetur*
- fols. 20v-21r *Venerandū tuum verum & unicum Filium
Tu Rex gloriae Christe*
- fols. 21v-22r *Tu ad liberandū suscepturus hominem
Tu ad dexterā Dei sedes*
- fols. 22v-23r *Te ergo quaesumus tuis famulis*
- fols. 23v-24r *Saluum fac populū tuū Domine
Per singulos dies benedicimos te*
- fols. 24v-25r *Dignare Domini die isto sine peccato
Fiat misericordia tua Domine super nos*
- fols. 25v-26r *In te Domine speravi non confundar in aeternum
(S1S2A1A2TB)*

Concordancias:

- GranCR Leg. 6, no. 28, Morales; versos pares
- QuadM Leg. 120, Boluda; todos los versos (los pares de Morales y los impares añadidos por otro compositor, quizá Bartolomé de Quevedo, según Noone, *Códice 25*, 71)
- Ledesma s.s., 185v-193r, morales; versos pares
- MontsM 752, fols. 11v-20r, Anón.
- ToleBC 25, fols. 34v-41r, Morales; versos pares
- ToleBC Leg. s.s., fols. 44v-51v, Anón.; todos los versos (sólo S)
- VallaC s.s., fols. 60v-66r, Anón.; versos pares

Edición moderna:

- Noone, *Códice 25*, 197-210 (a partir de ToleBC 25).

Fuente textual y asignación litúrgica:

- El texto utiliza pasajes extraídos de los salmos y el Sanctus de la misa. Himno de acción de gracias o alabanza a Dios (*LU*, 1832-37)

interpretado al final de los Maitines los domingos y días de fiesta, después del último responsorio y a veces como sustituto de éste. En la Catedral de México era frecuente interpretar el Te Deum en polifonía con una o dos chanzonetas cuando un nuevo arzobispo tomaba posesión.

Canto preexistente:

De las dos versiones monodicas más frecuentes, esta pieza usa la menos solemne, confiada al S.

Comentarios:

De los 29 versos de que consta este himno, la copia de Morales en MéxC 4/A pone en polifonía los versos pares 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30 más el versículo final “In te Domine speravi”. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces excepto el último, en el que se duplican S y A, y el signo de mensuración empleado en todos ellos es el tempus imperfectum (C partida). La versión anónima de PueblaC Leg. 36 es híbrida en tanto en cuanto pone polifonía para los versos pares e impares (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 28 y 30); el versículo final, al igual que en la versión de Morales, también es para seis voces. Noone, *Códice 25*, 71, cita erróneamente dos concordancias granadinas: Granada, Capilla Real 6, Núm. 219 y Granada, Capilla Real, s.s. [=5], Núm. 207. Puesto que no recoge las variantes de estas fuentes, es posible que Noone no consultase directamente las fuentes y tomase las concordancias de E. Russell, “A New manuscript source”, 47, item no. 26. En la Capilla Real sólo hay un Te Deum de Morales y no dos: se trata en realidad de una única concordancia, que apareció bajo el no. 207 dentro del Leg. 5 en el primer catálogo de López Calo (1958), 113, y bajo el número 219 del Leg. 6 (antes 5) del segundo catálogo de López Calo (1993), 1:64. Según Noone, *Códice 25*, 73, Morales compuso este *Te Deum* en Roma para la capilla papal (1535-45). Dos de las versiones más conocidas del siglo XVI fueron las impresas por Juan Navarro y Francisco Guerrero en sus respectivos libros de vísperas, ambos conocidos en México (N283 y G4873). También se conoció en México la versión a cuatro voces de Victoria.

No. 49 (4/6). fols. 26v-30r [*Salve Regina*] Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

S

A

1. Vi- ta dul- ce- do

1. Vi- ta vi- ta dul- ce- do

T

B

1. Vi- ta dul- ce- do

1. Vi- ta vi- ta

MéxC 4/A

S
4. Ad te sus- pi- ra- mus A
4. Ad te sus- pi- ra-

T
4. Ad te sus- pi- ra- mus B
4. Ad te sus- pi- ra- mus

S
6. Et Jes- sum ij A
6. Et Jes- sum

T
6. Et Jes- sum ij B
6. Et Jes- sum

S
7. O cle- mens ij A
7. O cle-

T
7. O cle- mens o pi- B
7. O cle-

fol. 26v-27r *Vita dulcedo et spes nostra, salve*
 fol. 27v-28r *AD te suspiramus gementes & flentes*
 fol. 28v-29r *ET Jesum benedictum fructum ventris tui*
 fol. 29v-30r *O Clemens o pia o dulcis Virgo Maria*

Inscripciones:
 Ninguna.

Concordancias:
 Impresas:
 G4871 [=PueblaC Leg. 33], No. 16
 G4873 [=TepMV 3/36, No. 466]
 G4875, No. 38
 G4877 [PueblaC Leg. 32], No. 20

Manuscritas:

Fuentes españolas

BarcBC 786, págs. 227-234, Guerrero
BarcBC 788, págs. 235-238, Guerrero
CádizC 5, fols. 14v-27r, Anón.
JaénC 1, fols. 98v-102r, Guerrero
Ledesma s.s., fols. 178v-182r, Guerrero
MurciaC 4, págs. 11-15, Anón.
OlivP s.s., fols. 117-124, Anón.
PlasC 2, fols. 1v-5r, Guerrero
PriegoP 1, fols. 34v-37r, 156v-157r, Anón.
SegC 6, fols. 32v-36r, Guerrero
SevBC Leg. 51-1-4, Francisco Guerrero
SigC 4, fol. 67v-75r, Francisco Guerrero
VallaP s.s., fol. 38v-40r, 42v-43r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

BogGFH, fols. 100-117, Guerrero
ChiN 4, fols. 61v-65r, Anón.
GuatC 4, fols. 143v-147r, Guerrero
MéxC 10/A-29 (No. 219), M^o Guerrero
MéxC 12/10 (No. 279), Anón.
PueblaC 1, fols. 42v-46r, Anón.
PueblaC 5, fols. 92v-96r, Franciscus Guerrero
PueblaC Leg. 34/53, Anón. (ha perdido el S)

Otras fuentes

VatS 484, fols. 31v-32r, Francisci Guerrieri

Ediciones modernas:

Pedrell, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, 2:48-53.
Elústiza-Castrillo, *Antología musical*, 94-99 (a partir de VallaP s.s.).
Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 2:194-204.
Davison-Apel, *Historical Anthology of Music*, 150-51 (a partir de Pedrell).
Hueller, *The Musical Settings of the Marian Antiphons*, 2:43-54 (a partir de G4873, con las variantes de G4871).
Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 3:65-71 (a partir de G4873).
Rosewall, *Sacred Polyphony in New Spain*, 72-84 (a partir de Pedrell).
Llorens, *Visperas de Reyes*, 128-37 (a partir de G4873).
Snow, *A New-World Collection*, 356-62 (a partir de GuatC 4).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Antífona mariana cantada al final del servicio de Completas, como un apéndice a este servicio, o bien como principal ítem del Servicio de la Salve, un servicio que en el caso español se independizó y adquirió una gran importancia musical, con la creación *ex novo* de obras polifónicas para el mismo. Véase Snow, *A New-World Collection*, 65-78. Sobre la

práctica sevillana de esta devoción y su relación con la capilla de la Antigua, véase Suárez Martos, *El rito de la Salve*, 41-76.

Canto preexistente:

Se basa en una variante española de la melodía de la Salve que, a pesar de ser cantada de diferentes formas, es distinta a la empleada en otras partes de Europa. La variante mexicana que responde a esta tradición aparece en *PsalMex 1584*, fols. 82v-83r.

Grabaciones discográficas (selección):

Spanish Sacred Music of the Renaissance, CD 1, pista 4.

Francisco Guerrero. Hispalensis, pista 6.

Francisco Guerrero. Motetes, "Canciones y Villanescas", pista 18.

Comentarios:

Esta versión musical presenta en polifonía las estrofas 1, 4, 6 y 7, las mismas que el libro impreso. Guerrero compuso, al igual que Victoria, cuatro versiones de la Salve:

1) La editada en su colección *Sacrae cantiones* (G4867), no. 12, que se copió en GuatC 4, fols. 134v-138r, TaraC 4, fols. 106v-110r y SevBC 1, fols. 10v-14r.

2) La dada a conocer en sus colección de motetes de 1570 (G4871), no. 16, copiada también en Ledesma s.s., GuatC 4, fols. 143v-147r y PueblaC Leg. 34.

3) La revisión que efectuó para el el *Liber Vesperarum* (G4873), fols. 139v-143r (No. 466 de este Catálogo), y que volvió a imprimir con ligeras variantes en las colecciones de motetes de 1589 (G4875), no. 38, y 1597 (G4877), no. 20; y

4) Una última versión, conservada únicamente en SevBC 1, fols. 25v-29r, y que no llegó a publicarse.

Las principales diferencias entre las versiones 1 y 2 radican en los versos puestos en polifonía (1, 3, 5 y la segunda parte del 6 en 1555, frente a 1 – excepto la palabra *Salve*–, 2, 4, primera mitad del 6 y 7 en 1570). Lo distintivo de la versión de 1570 en relación a la revisada de 1584 se aprecia en la cadencia final del A, que en el caso de la versión 2 finaliza en *re* y en la versión 3 en *si* natural, así como en el movimiento rítmico del bajo en el antepenúltimo compás. La última versión exhibe una plantilla distinta (SSSA frente a la plantilla estandar de SATB) y la polifonía es totalmente distinta a las tres anteriores.

Las copias manuscritas muestran que la versión más difundida fue la contenida en el *Liber Vesperarum* (tradicción 3), tal y como lo acreditan la mayoría de las copias americanas (BogGFH, ChiN 4, PueblaC 1 y 5, y las tres de la Catedral de México, MéxC 4/A, MéxC 10/A y MéxC 12) así como las copias peninsulares de CádizC 5, SegC 6, SevBC Leg. 51 y VallaP s.s., todas ellas con el *si* natural en el A. La variante publicada en 1570 también fue conocida en Hispanoamérica (copia en Guat C 4 y PueblaC Leg. 34). Para un análisis estilístico de la obra, véase González Barrionuevo, *Francisco Guerrero*, 488-90.

No. 50 (4/7). fols. 30v-38r *In exitu Israel* Anón. [Francisco Guerrero] 4/5 v. (SATB)

Soprano: Do- mus Ja- cob de po- pu- lo bar- ba- (ro)

Alto: Do- mus Ja- cob de po- pu- lo bar- ba- (ro)

Tenore: Do- mus Ja- cob de po- pu- lo bar- ba-

Basso: Do- mus Ja- cob de po- pu- lo bar- ba-

- fols. 30v-31r *In exitu Israel de egypto - DOMus Jacob de populo*
Mare uidit et fugit: Jordanis corversus
- fols. 31v-32r *Quid est tibi mare quod fugisti*
A facie domini mota est terra
- fols. 32v-33r *NON nobis Domine non nobis (SSAT)*
DEus autem noster in caelo
- fols. 33v-34r *OS habent et non loquentur*
Manus habent et nō palpabunt
- fols. 34v-35r *DOMus israel sperauit in domino*
Qui timent Dominū sperauit
- fols. 35v-36r *BENedixit domui Israel*
ADjiciat dominus super uos
- fols. 36v-37r *CAelum caeli Domino terrā*
SEd nos qui uiuimus benedicimos Domino (SAT)
- fols. 37v-38r *Sicut erat in principio et nunc et semper (S1S2ATB)*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 30v: “Psalmus In exitu Israel. Quatuor uocibus”. En el centro del fol. 33r se lee “BASSVS NON NOBIS TACET”. En la parte inferior del fol. 37r: “((SED NOS QVI VIVIMVS TACET))”.

Concordancias (selección):

Impresas

G4873, fols. 12v-18r

Manuscritas

Fuentes españolas

ÁvilaC 3, fols. 118v-140r, Guerrero

BaezaC 3, fols. 10v-25r, Franciscus Guerrero

CádizC 3, fols. 25v-43r, Anón.

GranCR 1, fols. 69v-77r, Anón.

MálaC 12, fols. 85v-96r, Anón.

MurciaC 4, págs. 19-38, Anón.

PamploC 1, fols. 9v-16r, Navarro
PamploC 2, fols. 34c-41r, Michaelis Nauarri
PamploC Leg. 5104/4, M.Navarro
PlasC 2, fols. 57v-64r, Guerrero
SegC 4, fols. 31v-36r, Anón.
SevBC 2, fols. 2v-10r, Anón.

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC 5, fols. 15v-23r, Franciscus Guerrero
PueblaC 11, fols. 22v-41r, Anón.

Ediciones modernas:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 108.
González Barrionuevo, *Guerrero*, 461 (sólo versos 1-4).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 113 según la Vulgata (*LU*, 153-61) y 114 según la numeración luterana y hebrea. Para su traducción véase *Nueva Biblia de Jerusalem*, 788. Quinto salmo interpretado en el Oficio de Vísperas todos los Domingos.

Canto preexistente:

Al igual que el libro impreso, el propio manuscrito proporciona la entonación monódica del primer hemistiquio del primer verso (“In exitu Israel de Egipto”). La entonación se aproxima con algunas variantes a la del tono peregrino (*LU*, 160) con final en *re*. *GradMex 1576*, fol. 203r, presenta una versión monódica de este salmo.

Grabación discográfica (selección):

Francisco Guerrero. Battle Mass. Missa de la Batalla Escoutez, pista 8.

Colación:

La copia manuscrita de MéxC 4/A se ha copiado del libro impreso de 1584, aunque con ligeras variantes. El cambio más notable consiste en un cambio de mensuración, sustituyendo la C del libro impreso por C partida, si bien desde el verso “Quid est” pone el mismo signo de mensuración que el libro impreso. Además, el copista anotó el signo de mensuración al inicio de cada verso, mientras que el libro impreso sólo lo coloca al inicio de la obra o cuando hay algún cambio mensural. El copista no anotó el sostenido junto al *do* final del A en el verso “Sed nos”. Otra diferencia no significativa entre el libro impreso y la copia manuscrita consiste en que esta última añade calderones en la última nota de cada verso, si bien no en todas las voces ni de modo sistemático.

Comentarios:

Esta versión que pone en polifonía los versos impares es la única conocida de este salmo de Guerrero. Juan Navarro incluyó otra versión de este salmo en su libro impreso (N283; ed. Rubio, *Psalmi, Hymni ac*

Magnificat, 61-70). Como en otros de sus salmos, lleva la rúbrica “Cum tribus choris”, señalando la división del coro en tres grupos, el primer encargado del canto llano, el segundo de la polifonía y el tercero nuevamente del canto llano. Navarro puso polifonía a los versos 3, 5, 8, 12, 15, 18, 21, 14, 17 y 29. La versión de Guerrero fue muy conocida en su época; su contemporáneo Pacheco en el *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos*, 338, afirma lo siguiente: “Compuso muchas misas, magnificats y salmos; y entre ellos *In exitu Israel de Aegypto*, de quien los que mejor sienten juzgan que estaba entonces arrebatado en alta contemplación”.

No. 51 (4/8). fols. 38v-39r *NOs qui uiuimus* Anón. [Francisco Guerrero] 5 v. (S1S2ATB)

The musical score consists of two staves. The top staff is divided into three measures labeled S1, S2, and A. The bottom staff is divided into two measures labeled T and B. The lyrics are: S1: Nos qui vi- vi; S2: Nos qui vi- vi-; A: Nos qui vi- vi- mus; T: Nos qui vi-; B: Nos qui vi- vi- mus.

fols. 38v-39r *NOs qui uiuimus benedicimus Domino*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancias (selección):

Impresas

G4873, fols. 18v-19r

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 3, fols. 25v-27r, Anón.

CádizC 3, fols. 43v-44r, Anón.

GranCR 1, fols. 77v-78r, Lobo

SevBC 2, fols. 10v-11r, Anón.

Fuentes hispanoamericanas

MéxC 8/15 (No. 144), Anón.

MéxC 11/20 (No. 242), Francisco Guerrero

PueblaC 5, fols. 23v-24r, Francisco Guerrero

Pueblac 11, fols. 41v-43r, Anón. (omite el S2)

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:Antífona que va acompañando al salmo *In exitu Israel* (No. 50).**Canto preexistente:**

Parece que no está construida sobre ningún canto preexistente, sino que tiene un carácter libre, construido imitativamente sobre un motivo ascendente *fa-sol-si-la*. *PsalMex 1584*, fol. 38v, presenta una versión monódica de esta antífona.

Colación:

No se registran variantes entre el libro impreso y la copia de MéxC 4, que incluye las tres alteraciones accidentales que aparecen en el libro impreso (dos en la S1 y una en el T). El copista respetó la distribución del texto. La única diferencia con respecto al libro impreso consiste en la ubicación de los silencios, que en el caso del T aparecen un espacio por encima de lo que aparecen en el libro impreso.

Comentarios:

A excepción de las antífonas marianas, de gran popularidad, el resto de las antífonas se cantaban casi siempre en canto llano. *Nos qui vivimus* es una de esas antífonas polifónicas de Guerrero. Para más información sobre las antífonas de Guerrero, véanse los Nos. 217, 218, 459 y 460.

No. 52 (4/9). fols. 39v-41r *Creator alme siderum* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

S A
1. Cre- a- tor al- me si- de-
T B
1. Cre- a- tor al- me si- de-

S A
4. Cu- jus po- tes- tas glo- ri- tas
T B
4. Cu- jus po- tes-

fol. 39v-40r *CReator alme siderum AEterna lux credentium*
fol. 40v-41r *Cuius potestas gloriae nomenque*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 39v-40r: “In Adventu Domini”.

Concordancias¹:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/2, No. 432]
Conditor alme siderum
2. Qui condolens (SATB)
4. Cujus fortis (SATB)
6. Laus honor (SATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 1v-9r, Anón.
SevBC 2, fols. 17v-20r, Anón.; estrofas 2, 4 y 6
ToleBC 25, fols. 59v-61r, GVERO; estrofa 2 y doxología
ValenC 1, fols. 2-9, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 1v-3r; Guerrero; estrofas 2 y 6
MéxC 4/A-3 (No. 46), Anón.; sin texto, música de estrofa
1
PueblaC 5, fols. 97v-100r, Franciscus Guerrero; estrofas 2,
4 y 6

Ediciones modernas:

Estrada, ed., *La Música de México. 3. Antología* 1:42-44 (transcripción de Stanford a partir de MéxC 4; atribuye erróneamente la obra a Agurto Loaysa).

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 138 (a partir de G4873).

Snow, “Guerrero in Guatemala”, 181-85 (sólo estrofa 2, a partir de G4873 y GuatC 2/A).

Stevenson, “Sor Juana’s Mexico City Musical Coadjutors”, 26; atribuye la obra, siguiendo a Stanford, a Agurto y Loaysa (a partir de MéxC 4).

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:125-129 (a partir de G4873).

¹ La amplia diseminación geográfica y cronológica de los dos ciclos himnódicos de Francisco Guerrero y su frecuente aparición sin autoría condena cualquier intento de catalogación sistemática a la parcialidad. Por imposibilidad física no he podido consultar todos y cada uno de los manuscritos hispanoamericanos con repertorio himnódico de vísperas susceptibles de tener obras de Guerrero; quedará esta labor para futuros estudios. Entre estos manuscritos destaca GuadC s.s. (2), un libro de polifonía de 400 folios de la Catedral de Guadalajara que, por su época y características, seguramente contenga himnos anónimos que en realidad son de Guerrero. Lo mismo puede decirse de numerosas fuentes españolas con repertorio himnódico como PalmasC H/IX-1, OriC 6, OvieC 6 y VallaC 3, cuya investigación en detalle excede los límites de este trabajo.

Noone, *Códice 25*, 254-57 (a partir de ToleBC 25).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno del primer Domingo de Adviento (*LU*, 324). Su texto procede del *BrevRom 1632*, fol. 125.

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. ii^r. Se localiza en la parte de A (estrofa 1) y S (estrofa 4). *PsalMex 1584* no presenta ningún himno para esta festividad.

Colación:

El copista cambió el compás de la primera estrofa “Creator alme siderum” y en lugar de \circ que aparece en el libro impreso colocó ϕ seguido de 3/2. También se preocupó de poner líneas divisorias en esta primera estrofa. Se observan algunos reajustes rítmicos provocados por el proceso de adaptación de la música al nuevo texto, tales como la división de la breve en dos semibreves para la colocación de dos sílabas (\circ en el libro impreso por $q\ q$ en el manuscrito; T, estrofa 4, “sonat”), y de la semibreve en dos mínimas (q en el libro impreso por $q\ q$ en el manuscrito; T, estrofa 4, cadencia final). Para crear mayor variedad rítmica, otras veces divide la breve en semibreve con puntillo seguida de mínima (\circ en el libro impreso por $q\cdot q$ en el manuscrito; T, estrofa 4, “curvantur”).

Comentarios:

De las seis estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para los versos 1 y 4 (siempre a 4 voces) obviando la música de la estrofa 4 del libro impreso. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2, 4 y 6, también a 4 voces. Según Noone, “Cristóbal de Morales in Toledo”, 352, 360, y *Códice 25*, 89, la versión copiada en ToleBC 25 es asignada a la festividad de la Anunciación y Nuestra Señora de la O, y seguramente fue compuesta por Guerrero en Toledo en 1545-46. Otros compositores con ciclos himnódicos como Juan Navarro y Jerónimo Durán compusieron esas mismas estrofas en sus himnos respectivos. Esquivel de Barahona dio polifonía a los versos 2 y 4, Rodrigo de Ceballos sólo dio polifonía a la estrofa 2 y Estêvão de Brito a las estrofas 2 y 6².

² En la sección de Comentarios de este grupo de himnos realizaré alusiones a las estrofas puestas en polifonía por otros compositores en sus respectivos ciclos himnódicos. Las fuentes musicales a las que aludiré son: N283 (Juan Navarro, *Psalmi, Hymni ad Magnificat*, Roma, Jacopi Tornerii, 1590), CórdoC 142 (ciclo himnódico de Jerónimo Durán de la Cueva), GuatC 2/A (ciclo himnódico de Pedro Bermúdez) y MálaC 2 (ciclo himnódico del portugués Estêvão de Brito). Siempre que aluda a Juan Esquivel de

En la transcripción arriba citada, Stanford afirma que este “motete” está atribuido expresamente (“de mano del mismo copista”, precisa) a José de Agurto y Loaysa, “al igual que los motetes de la primera parte del Libro Polifónico IV”. Se trata de un error doble, pues estas obras no son motetes, sino himnos; por otro lado, esta obra aparece claramente anónima, y del total de obras de esta sección A del manuscrito, sólo dos se atribuyen expresamente a Agurto y Loaysa (Nos. 55 y 82); esta circunstancia no implica automáticamente que el resto de piezas también sean de su autoría. Las atribuciones fueron realizadas en una época posterior y por una mano distinta a la encargada de copiar la música y el texto, por lo que parecen ser adicciones tardías cuya veracidad puede ponerse en entredicho. Entre los motivos aducidos por Stanford para atribuir estas obras a Agurto Loaysa, menciona “un incremento en el movimiento hacia las cadencias finales; enigmas en latín para los cánones y, en general, el vocabulario armónico”.

**No. 53 (4/10). fols. 41v-43r *Iesu Redemptor omnium* Anón. [Francisco Guerrero]
4/5 v. (SATB)**

S
1. Je- su Re- dcm- ptor o- mni- um

A
1. Je- su Re- dcm- ptor o- mni- um

T
1. Je- su Re- dem- ptor o- mni- um

B
1. Je- su Re- dem- ptor o- mni- um

S1
6. Et nos bc- a- ta quos

S2
6. Et nos bc- a- ta

A
6. Et nos bc- a- ta quos

T
6. Et nos be- a- ta quos sa- cri

B
6. Et nos be- a- ta quos sa- cri

fols. 41v-42r *IESu Redemptor omnium quem lucis ante originem*
fols. 42v-43r *Et nos beata quos sacri reigavit* (S1S2ATB)

Barahona, me refiero a su impreso *Psalmorum, Hymnorum, Magnificarum et Mariae Quatuor Antiphonarum*, Salamanca, Francisco de Ceatesa, 1613.

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 41v-42r: “Yn Natiuitate Domini”.

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/3, No. 433]

Christe Redemptor omnium Ex Patre

2. Tu lumen (SATB)

4. Sic praesen (SAT)

6. Nos quoque (SSATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols.9v-17r, Anón.

SegC 4, fols. 77v-79r, Anón.

SevBC 2, fols. 20v-24r, Anón.; estrofas 2, 4, 6

ValenC 1, fols. 10-19, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 4v-8r, Guerrero; estrofas 2, 4, 7

PueblaC 5, fols. 100v-104r, Franciscus Guerrero; estrofas
2, 4, 6

PueblaC 11, fols. 69v-72r, Anón.; estrofa 2

Ediciones modernas:

Snow, “Guerrero in Guatemala”, 187-89 (sólo estrofa 2 a partir de G4873 y GuatC 2/A).

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:130-136 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Vísperas a la Natividad del Señor (*LU*, 365-67). Su texto procede del *BrevRom 1632*.

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. iii^r.

Colación:

Por circunstancias desconocidas, el copista alteró la disposición de las voces en el manuscrito al copiar la estrofa 2, permutando el orden de las dos voces agudas (en MéxC 4 se copió primero la S2 y después la S1, frente al orden S1 S2 del libro impreso). En la estrofa 6, el copista olvidó anotar el *sol* semibreve que precede al salto de octava en el S1 sobre la palabra “himni” y también omitió el sostenido que aparece en la última nota de esa voz, que sí aparece en la versión impresa.

Comentarios:

De las siete estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para los versos 1 y 6, omitiendo la música de la estrofa intermedia del

libro impreso. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2, 4 y 6. Navarro dispone polifonía para los versos 2 y 4, Durán compuso las estrofas 2, 4, 6 y 7, Esquivel las estrofas 2 y 4 y Brito las estrofas 2 y 7.

No. 54 (4/11). fols. 43v-45r *Crudelis Herodes* Anón. [Francisco Guerrero] 4/5 v. (SATB)

S
1. Cru- de- lis He- ro- des
1. Cru- de- lis He- ro- des ij

T
1. Cru- de- lis He-
1. Cru- de- lis He- ro- des De-

S
4. No- vum ge- nus po- ten-
4. No- vum ge- nus po- ten- ti- ae

T
4. No- vum ge- nus
4. No- vum ge- nus po-

fols. 43v-44r *CRudelis Herodes Deum regem uenire quid times*
fols. 44v-45r *Novum genus potentiae aquae*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 43v-44r: “Yn Epiphania Domini”.

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/4, No. 434]

Hostis Herodes impie

2. Ibant magi (SATB)

4. Novum genus (SATTB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols.24v-30r, Anón.

SegC 4, fols. 79v-81r, Anón.

SevBC 2, fols. 30v-32r, Anón., estrofas 2, 4

ToleBC 25, fols. 55v-57r, [Gue]RRERO; estrofa 2 y doxología

ToleBC 25, fols. 77v-79r; GVERERO; estrofa 2 y doxología

ValenC 1, fols. 20-27, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 13v-14r, Guerrero; estrofa de la doxología

PueblaC 5, fols. 104v-106r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 4

PueblaC 11, fols. 72v-80r, Anón.; estrofas 2 y 4

Ediciones modernas:

Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 1:49-53 (a partir de G4873).

Llorens, *Vísperas de Reyes*, 86-91 (a partir de G4873).

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:137-42 (a partir de G4873).

Noone, “Cristóbal de Morales in Toledo”, 354 (a partir de ToleBC 25 y G4873); sólo estrofa 1.

Noone, *Códice 25*, 245-48 (texto de Epifanía) y 296-300 (texto de la Transfiguración); a partir de ToleBC 25.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Primeras Vísperas dedicado a los Reyes (*LU*, 464-65). Su texto procede del *BrevRom 1632*.

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fols. iii^{r-v}. El *PsalMex 1584* no incluye ninguna versión de este himno.

Colación:

En el libro impreso de Guerrero la estrofa 4 consiste en un canon a cinco voces que Guerrero dejó sin resolver. El manuscrito no aporta ninguna información para la interpretación de esta estrofa de forma canónica, y a simple vista parece tratarse de una estrofa a cuatro voces. Sólo el *signum congruentiae* sobre la tercera nota de el S señala la entrada en canon de otra voz, pero el manuscrito no precisa de qué voz se trata (T1) ni a qué intervalo se produce la entrada (‘in diapason’, esto es, a la octava). No sabemos si los músicos sabrían de memoria el himno de Guerrero hasta el punto de no ser necesario precisar los tipos de cánones de las últimas estrofas de sus himnos, pero lo cierto es que el manuscrito no es autoexplicativo en este punto. Puesto que estas indicaciones sí aparecen en la estrofa canónica también a cinco voces del himno *Te Joseph celebrent* (No. 55), parece tratarse de una omisión deliberada. En el B de la última estrofa se observa cómo el copista se preocupó de distribuir el texto en aquellas secciones en las que el libro impreso indica repetición del mismo mediante ‘ij’.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para los versos 1 y 4. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2 y 4. Navarro y Ceballos compusieron polifonía únicamente para el verso 2, Durán compuso las estrofas 2, 4, y 5, mientras que Esquivel y Bermúdez compusieron las estrofas 2 y 4. Brito asignó polifonía a las estrofas 2 y 5. Las versiones conservadas en GuatC 2/A y ToleBC 25 se corresponden con el antiguo ciclo himnódico de Guerrero compuesto ca. 1545, y contienen importantes variantes musicales con respecto a la edición impresa, que es la que se copió en MéxC 4. La primera versión de ToleBC 25 tiene el texto propio de la Epifanía, pero la segunda lleva el texto de la festividad de la Transfiguración *O nata lux de lumine*, al cual se le aplicó la versión del breviario de Pío V, *Quicumque Christum quaeritis*. Véase Snow, “Music by Francisco Guerrero in Guatemala”, 189-90; y Noone, “Cristóbal de Morales in Toledo”, 352, 354-55, 360.

**No. 55 (4/12). fols. 45v-47r *Te Ioseph celebrent* Joseph de [Agurto y] loaiza
4/5 v. (SATB)**

S A
1. Te Ioseph celebrent 1. Te Ioseph celebrent ce le

T B
1. Te Ioseph celebrent 1. Te Ioseph celebrent ij

S1 S2 A
5. Nobis summa Trias 5. Nobis summa Trias 5. Nobis summa Trias

T B
5. Nobis summa Trias 5. Nobis summa Trias

fols. 45v-47r *Te Ioseph celebrent agmina caelitum*

fols. 45v-47r *NObis summa trias, parce precantibus da* (S1S2ATB)

Inscripciones:

En el ángulo superior derecho del fol. 46r en grafía posterior a la del resto “B.^r Joseph de loaiza”. En la parte superior de los fols. 44v-46r:

“Hymnus Sanctissimi Iosephi”. En la parte superior del fol. 45v se lee “TRES IN VNVM”, y en el folio opuesto “ALTVS Resolucio” (parte superior del folio) y “Bassus Resolucio” (en el centro).

Concordancia:

MéxC 12/8 (No. 274), Anón.; sólo estrofa 1

Edición moderna:

Stanford y Spiess, *An Introduction*, 99-104 (a partir de MéxC 4).

Ediciones facsimilares:

Stanford y Spiess, *An Introduction*, 171-72 (a partir de MéxC 4).

Stevenson, “Sor Juana’s Mexico City Musical Coadjutors”, 25 (a partir de MéxC 4).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la festividad de San José (*LU*, 1445-47), celebrada el 19 de marzo. Esta festividad se celebraba con gran solemnidad en la Catedral de México, debido a que este santo era patrón de Nueva España, y el Colegio de Infantes se erigió bajo su advocación. Según el *Diario Manual*, fols. 74-75, es un día de primera clase y “de puntos desde primeras vísperas hasta otro día a sexta inclusive, hay seis capas en primeras vísperas y misa y cuatro en segundas vísperas, todas en cuadrante. En todo hay capilla, música, instrumentos y repiques, hay procesión que hace estación en la capilla de este glorioso Santo, hay sermón y se adelanta media hora para esta solemnidad, entrándose en el coro a las ocho y media de la mañana [...] Las segundas vísperas de este día son con capilla, música y cuatro capas de cuadrante y la conmemoración del señor San Joaquín se canta por la capilla en el facistol mayor de contrapunto como está dicho el día 3 de febrero que se hace con San Blas [...] En la vísperas del señor San José se cantan los maitines con toda solemnidad de capilla, música, instrumentos, villancicos, órganos, seis capas [...] Estos maitines han de cantarse justo después de completas y por la tarde”. Existieron varias fundaciones que patrocinaron la devoción a San José, entre ellas la fundación de 10.000 pesos del arzobispo Juan Antonio Vizarrón (1682-1747).

Canto preexistente:

La melodía que sirve de tema a las dos estrofas de este himno es la misma que Guerrero empleó en su himno *Sanctorum meritis* (No. 72). Está en modo mixolidio. El antifonario 5-2-4, copiado por Simón Rodríguez de Guzmán en 1706, incluye todo el oficio de San José; en el fol. 21r aparece el incipit textual de este himno, pero no presenta ninguna melodía.

Comentarios:

La letra cursivizada de la adscripción a Agurto y Loaysa de este himno es claramente distinta a la del copista de la música y el texto de esta sección

A del manuscrito y también a la mano que copió su nombre en el otro himno atribuido en a él en esta fuente, el *Summae parens clementiae* (No. 80). De las cinco estrofas de que consta este himno, se presenta polifonía para los versos 1 y 5. Ambas secciones se basan en un mismo tema musical con un característico comienzo de 5ª descendente y ascendente (*re'-sol-re'-mi'-do'-si-do'*) que es tratado imitativamente en todas las voces. Curiosamente, este tema es idéntico al que Guerrero empleó años antes en las dos estrofas polifónicas (2 y 4) de su himno *Sanctorum meritis* (*Liber Vesperarum*, fols. 73v-75r). La estrofa 5 del himno de Loaysa (“Nobis summa trias”) presenta alusiones literarias y musicales a la Santísima Trinidad. El texto dice “Nobis summa Trias parce praecantibus” (“Dios Todopoderoso, Tres en Uno, atiende nuestras súplicas”, y el manuscrito indica “Tres in unum” aludiendo al juego canónico que se produce entre S1, A y B. La primera expone el tema, que es repetido *ad subdiapente* (esto es, a la quinta inferior) por las otras dos voces, que le responden *ad minimam* (a la blanca, en el caso del B), y *ad semibreve* (a la redonda, en el caso del A). Stevenson, *DMEH*, 1:140, destaca la suma destreza polifónica de Agurto, que en este caso emplea un texto que “no aparece en ninguna colección de Palestrina ni de Victoria”.

Se ha conservado otra versión polifónica de este texto compuesta por Manuel de Sumaya, MéxC 4/B-54 (No. 97), que le sirvió como base para la misa a seis voces del mismo nombre conservada en OaxC Leg. 49.22, pero compuesta durante su estancia en la Catedral de México; véase el Comentario del No. 97.

**No. 56 (4/13). fols. 47v-49r *Salutis humanae Sator* Anón. [Francisco Guerrero]
4 v. (SATB)**

S A
1. Sa- lu- tis hu- ma- nae Sa- 1. Sa- lu- tis hu- ma- nae Sa-

T B
1. Sa- lu- tis hu- ma- nae Sa- 1. Sa- lu- tis hu- ma- nae Sa- tor ij

S A
4. Te co- gat in- dul- gen- ti- a 4. Te co- gat in- dul- gen- ti- a

T B
4. Te co- gat in- dul- gen- ti- a 4. Te co- gat in- dul- gen- ti- a

fol. 47v-48r *Salutis humanae Sator Iesu voluptas cordium*
fol. 48v-49r *Te cogat indulgentia vt damna nostra sarcias*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 47v-48r: “In Ascensione Domini”.

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/7, No. 437]
Jesu nostra redemptio
2. Quae te vicit (SATB)
4. Ipsa te cogat (SSATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

SevBC 2, fols. 37v-39r, Anón.; estrofas 2, 4
ValenC 1, fols. 38-45, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC 5, fols. 111v-113r, Franciscus Guerrero; estrofas
2, 4
PueblaC 11, fols. 102v-110r, Anón.; estrofas 2, 4

Ediciones modernas:

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:118-22; Lara la atribuye erróneamente a
Hernando Franco (a partir de MéxC 4).
Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:158-63 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la festividad de la Ascensión
del Señor (*LU*, 852). Su texto procede del *BrevRom 1632*.

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. viii^r. No hay ninguna versión de este himno en
PsalMex 1584.

Colación:

En el B de la estrofa 1, el copista rompe la ligadura *cum opposita proprietate* (“crimina” en el libro impreso, “cordium” en el manuscrito), para una mejor adaptación del texto. En el S de la misma estrofa, el copista añadió el sostenido en el *do* final. A igual que ocurrió con la última estrofa del himno a la Epifanía (No. 54), el copista no aporta ninguna información sobre la ampliación de la plantilla a cinco voces y la realización del canon; vuelve a aparecer el *signum congruentiae* en el S, pero no se indica que el S2 ha de realizar un canon a la cuarta inferior (‘in diatesaron’).

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para los versos 1 y 4. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2 y 4, lo mismo que Navarro y Esquivel. Bermúdez compuso polifonía únicamente para el verso 2, Durán de la Cueva compuso las estrofas 2, 4, y 5 y Brito las estrofas 2 y 5. Dentro del nutrido repertorio himnódico de GuatC 2/A no hay ninguna estrofa de este himno atribuida a Guerrero. Lara, *Franco. Obras*, 1:xxiv, atribuye erróneamente la obra a Hernando Franco “por su carácter austero y solemne; una estructura modal muy cercana al *oktoechos* medieval; motivos melódicos sencillos y breves que forman la base de las imitaciones; procesos cadenciales que no recurren aún al juego de los grados V-I de sus respectivas escalas, salvo en la cadencia final; tendencia a dar sonidos muy graves a la parte de Alto –como en el himno *Ut queant laxis* [...] y la presencia de lo que el Dr. Stevenson llama el «tresillo de Josquin»”.

No. 57 (4/14). fols. 49v-50r *Iam sol recedit* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

S
1. Jam sol re- ce- dit i- gne-

A
1. Jam sol re- ce- dit i- ne-

T
1. Jam sol re- ce- dit i- gne-us

B
1. Jam sol re- ce- dit i- gne- us

fols. 49v-50r *Iam sol recedit igneus Tu lux perennis Vnitas*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 49v-50r: “Yn festo Santissime Trinitatis”.

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/9, No. 439]

O lux beata Trinitas

2. Te mane laudum (SATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

SevBC 2, fols. 47v-48r, Anón.; estrofa 2

ValenC 1, fols. 54-57, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 28v-29r, Guerrero; estrofa 2

MéxC 8/28 (No. 157), Anón.; estrofa 1

PueblaC 5, fols. 117v-118r, Franciscus Guerrero; estrofa 2

PueblaC 11, fols. 114v-118r, Anón.; estrofa 2

Ediciones modernas:Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 146 (a partir de G4873).Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:172-74 (a partir de G4873).**Fuente textual y asignación litúrgica:**Himno de Segundas Vísperas dedicado a la festividad de la Ascensión del Señor (*LU*, 915). Su texto procede del *BrevRom 1632*.**Canto preexistente:***IntoTole 1515*, fol. ix^r. La versión mexicana aparece en *PsalMex 1584*, fol. 70r**Colación:**Al final del A se registra un error, producto seguramente de un despiste del copista. La sucesión original de las cuatro últimas notas en el libro impreso es *re-do-do-re*, mientras que en el manuscrito aparece *re-re-do-re*. MéxC 8 se copió de MéxC 4 y no del libro impreso puesto que conserva esa variante.**Comentarios:**De las tres estrofas de que consta este himno, las dos fuentes de la Catedral ofrecen polifonía únicamente para el verso 1. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía sólo para la estrofa 2, al igual que la versión de GuatC 2/A, que es prácticamente idéntica a la versión impresa. Navarro, Esquivel y Brito también musicalizaron la estrofa 2, y Durán añadió a ésta la 3.**No. 58 (4/15). fols. 50v-52r *Vexilla Regis prodeunt* Anón. 4 v. (SATB)**

S

A

1. Ve- xil- la Re- gis pro- 1. Ve- xil- la Re- gis pro-

T

B

1. Ve- xil- la Re- gis pro- de- 1. Ve- xil- la Re- gis pro-

S1
4. Ar- bor de- co- ra et ful-

S2
4. Ar- bor de- co- ra et ful- gi-

T
4. Ar- bor de- co- ra et ful- gi-

B
4. Ar- bor de- co- ra et ful- gi-

fols. 50v-51r *Vexilla regis prodeunt fulget crucis misterium*

fols. 51v-52r *Arbor decora et fulgida, ornata Regis purpura* (SSTB)

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 50v-51r: “In festo Sancte Crucis”. En los fols. 51v-52r aparece el nombre de las voces.

Concordancias:

MéxC 4/B-49 (No. 92), Anón.; sólo estrofa 1 (estrofa 6 “O crux” atribuida a Salazar; véase No. 93)

MéxC 12/3 (No. 272), Anón.; sólo estrofa 1

Edición moderna:

Russell, *The Mexican Baroque Collection*; lo atribuye a Antonio de Salazar (transcribe estrofas 1 y 6 a partir de MéxC 4/B).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 33.

Canto preexistente:

El canto llano empleado no es ni el romano ni la variante española o *more hispano*. En México se usaron dos variantes que aparecen en *Psalmex 1584*, fol. 198v una, y fols. 222r y 260r otra.

Comentarios:

Este himno pone en polifonía las estrofas 1 y 4, ambas a 4 voces. La estrofa 1 concuerda nota por nota con la que aparece en la sección B de este mismo manuscrito (No. 92) y en MéxC 12. En MéxC 4/B, esta primera estrofa (No. 92) aparece seguida de la estrofa 6 “O Crux” atribuida a Salazar (No. 93). Russell deduce de ello que también Salazar fue el autor de la estrofa 4; así, el himno completo tendría polifonía para las estrofas 1, 4 y 6. Puesto que Salazar y Sumaya compusieron varias obras al alimón (cada uno una parte) la atribución de las estrofas 1 y 4 a Salazar debe, al menos, cuestionarse. Otro *Vexilla Regis* en GuatC 2/A, atribuido a Guerrero, así como la versión impresa de G4873, también pone en polifonía tres estrofas (2, 4 y 6), lo mismo que las versiones de Durán de la Cueva y Rodrigo de Ceballos. Navarro prefirió las estrofas impares (1, 3, 5, y 7), Esquivel musicalizó sólo las estrofas 2 y 6 y Brito las estrofas 1 y 6.

No. 59 (4/16). fols. 52v-55r *Vt queant laxis* Anón. [Francisco Guerrero] 4/5 v. (SATB)

fols. 52v-53r *Vt queant laxis resonare fibris mira gestorum*
 fols. 53v-54r *Ventris obstruso recubans cubili senseras* (SAT1T2B)
 fols. 54v-55r *thalamo manentem hinc parens nati meritis*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 52v-53r: “In Natiuitate Santi Ioanis Baptiste”. En el fol. 53v se lee “tenor resolutio” encima de la segunda voz y “tenor” encima de la tercera.

Concordancias:

Impresas

- G4873 [=TepMV 3/11, No. 441]
- Ut queant laxis
- 2. Nuntius celso (SATB)
- 4. Ventris obstruso (SATTB)

Manuscritas

Fuentes españolas

- SevBC 2, fols. 52v-55r, Anón.; estrofas 2, 4
- ToleBC 25, fols. 69v-71r, [GVERRE]RO; estrofa 2
- ValenC 1, fols. 58-67, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

- GuatC 2/A, fols. 43v-46r, Anón.; estrofas 2, 4

PueblaC 5, fols. 123v-126r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 4

PueblaC 11, fols. 123v-136r, Anón.; estrofas 2, 4

Ediciones modernas:

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:130-135; a partir de MéxC 4; Lara la atribuye a Hernando Franco, e incluye estrofas monódicas extraídas del *LU*.

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:184-90 (a partir de G4873).

Noone, *Códice 25*, 280-82 (a partir de ToleBC 25).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la festividad del Nacimiento de San Juan Bautista (*LU*, 1504), celebrada el 24 de Junio.

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. xiii^{r-v}. La versión mexicana se localiza en el *PsalMex 1584*, fol. 206v.

Colación:

El copista mexicano no anotó la indicación la leyenda “Qui se exaltat humiliabitur” que aparece encima de la palabra “CANON” en el libro impreso. Guerrero optó por publicar la resolución de este entresijo, según el cual se produce un canon *per motu contrario* (por movimiento contrario o inversión) y *ad unisinum* (al unísono) entre S y T1. Puesto que el propio Guerrero proporciona la resolución en su libro impreso, el copista anotó las cinco voces de esta última estrofa.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4 es la única fuente manuscrita que ofrece polifonía para las estrofas 1 y 4 (Navarro también musicalizó estas mismas estrofas en N283). La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2 y 4, al igual que la versión de GuatC 2/A, si bien esta última presenta importantes variantes musicales (Snow, “Music by Francisco Guerrero”, 198). Durán musicalizó las estrofas 2, 4 y 5; Esquivel se quedó con 2 y 4 y Brito con las estrofas extremas (1, 5). Lara, *Franco. Obras*, 1:xxiv-xxv, atribuye erróneamente esta obra a Hernando Franco, señalando que es característico en ella la “tendencia a dar sonidos muy graves a la parte del Alto”. Según Noone, *Códice 25*, 101, la versión original de esta obra fue compuesta por Guerrero en junio de 1546.

No. 60 (4/17). fols. 55v-57r *Decora lux aeternitatis* Anón. [Francisco Guerrero]
4 v. (SATB)

S
1. De- co- ra lux ae- ter- ni- ta- 1. De- co- ra lux ij

T
1. De- co- ra ae- ter- 1. De- co- ra lux ij

S
3. O Ro- ma fe- lix quae duo- 3. O Ro- ma fe-

T
3. O Ro- ma fe- lix ij 3. O Ro- ma fe- lix

fols. 55v-56r *Decora lux aeternitatis auream diem beatis*
fols. 56v-57r *O Roma felix quae duorum principum es*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 52v-53r: "In festo Sancti Petri Apostoli".

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/12, No. 442]
Aurea luce
1. Aurea luce (SATB)
3. O felix Roma (SATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 124v-133r, Anón.; estrofas 3 y 4
SevBC 2, fol. 55v, Anón.; estrofa 1 (sólo ST)
ValenC 1, 68-73, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC 5, fols. 126v-128r, Franciscus Guerrero; estrofas
1, 2
PueblaC 11, fols. 145v-149r, Anon; estrofa 1
PueblaC 12, fols. 150v-156r, Anon, estrofa 2

Edición moderna:

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:191-96 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la festividad de los Apóstoles San Pedro y San Pablo (*LU*, 1522-23), celebrada el 29 de Junio. El texto apareció en el *BrevRom* 1632.

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. xv^f. La versión mexicana aparece en el *PsalMex* 1584, fol. 215r.

Colación:

El copista omitió el sostenido que aparece en la primera nota del S en la primera estrofa.

Comentarios:

De las cuatro estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para las estrofas 1 y 3, al igual que la contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* y las versiones de Navarro y Brito. Durán musicalizó las estrofas 2 y 4 y Esquivel sólo musicalizó la estrofa 2. En GuatC 2/A, fols. 41v-42r se conserva la estrofa 2 de este himno, compuesta por Pedro Bermúdez quien, consciente de que no se disponía de ningún himno para esta importante festividad en Guatemala, compuso esa pieza, completando de modo deliberado el ciclo de fiestas en función de los himnos de Guerrero de que disponían.

No. 61 (4/18). fols. 57v-59r *Pater superni luminis* Anón. 4 v. (SATB)

S A

1. Pa- ter su- per- ni lu- mi- nis

T B

1. Pa- ter su- per- ni lu- mi- nis

S A

3. As- ta- re non ti-

T B

3. As- ta- re non ti- met cru-

fol. 57v-58r *Pater superni luminis cum Magdalenam respicis*
 fol. 58v-59r *Adstare non timet cruci sepulcro inharet anxia*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 57v-58r: “In festo Sanctæ Mariæ Magdalenæ”.

Concordancia:

MéxC 12/9 (No. 275), Anón.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Primeras Vísperas dedicado a la festividad de María Magdalena penitente (*LU*, 1565), celebrada el 22 de Julio. El texto está tomado del *BrevRom 1632*.

Canto preexistente:

El cantus firmus no coincide con la versión toledana del *IntoTole 1515*, fol. xvii^f, ni con la versión mexicana del *PsalMex 1563*, fol. 147v, y del *PsalMex 1584*, fol. 226r.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, la fuente mexicana ofrece polifonía para las estrofas 1 y 3. Guerrero en el *Liber Vesperarum* musicalizó las estrofas 2, 4 y 7 (No. 433). Navarro puso en polifonía las estrofas 2 y 6, Durán la 2, 4 y 5, Esquivel sólo la 2 y 4 y Brito la 2 y 5. Ambas secciones se basan en un mismo tema musical derivado del cantus firmus (*fa-la-si-do'-re'-do'*), que es tratado imitativamente en todas las cuatro voces.

No. 62 (4/19). fols. 59v-61r *Defensor alme Hispaniae* Anón. 4 v. (SATB)

S

A

1. De- fen- sor al- me His- pa-

T

B

1. De- fen- sor al- me His- pa-

S

3. Gra- tes re- sert His- pa- ni- a

A

3. Gra- tes re- sert His- pa- ni- a

T

3. Gra- tes re- sert His- pa-

B

TACET

fols. 59v-60r *Defensor alme Hispaniae Iacobe vindex hostium*

fols. 60v-61r *Grates resert Hispania felix tuo quae nomine te gloriatur*
(SAT)

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 59v-60r: “In festo Sancti Iacobi Apostoli”. En fol. 60r se lee en la parte de B: “Bassus tacet”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Vísperas dedicado a la festividad del Apóstol Santiago, celebrada el 25 de Julio. Este texto fue introducido en el suplemento para España del *Breviarium Romanum* de Pablo V (1605-6).

Canto preexistente:

El canto llano en que se basa este himno es similar al que exhibe el himno *Quicumque Christum* (No. 63).

Comentarios:

De las siete estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para las estrofas 1 y 3. Puesto que la festividad fue introducida con posterioridad a la muerte de Guerrero, el *Liber Vesperarum* no contiene ningún himno dedicado a Santiago. Durán puso polifonía a las estrofas 2, 4, 6 y 7, Esquivel sólo a la 2 y 4 y Brito a la primera y la última (1, 7). La versión de GuatC 2/A de Bermúdez dispone en polifonía las estrofas 2, 5 y la Doxología. Bermúdez completó el ciclo himnódico de Guatemala, componiendo obras para textos de los que no existían versiones polifónicas. Esta misma labor fue desarrollada en México por el anónimo compositor de esta obra, del mismo modo que ocurre con *Pater superni luminis* (No. 61).

No. 63 (4/20). fols. 61v-63r *Quicumque Christum* Anón. [Francisco Guerrero]
4 v. (SATB)

S
1. Qui-cum-que Chri-stum quae- 1. Qui-cum-que Chri-stum

T
1. Qui-cum-que Chri-stum 1. Qui-cum-que Chri-

S
4. Hunc et Pro-phe-tis tes- 4. Hunc et Pro-phe-tis

T
4. Hunc et Pro-phe-tis tes-ti-bus 4. Hunc et Pro-phe-tis tes-ti-

fols. 61v-62r *Quicumque Christum quaeritis, oculos in altum tollite*
fols. 62v-63r *Hunc & Prophetis testibus iisdemque signatoribus*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 61v: “In festo Transfigurationis Domini”.

Concordancias:

Impresas

- G4873 [=TepMV 3/14, No. 444]
- Quicumque Christum
- 2. Illustre quidam (SATB)
- 4. Hunc et Prophetis (SATB)

Manuscritas

- GuatC 2/A, fols. 35v-36r, Guerrero; estrofa 2
- MéxC 12/4 (No. 273) Anón.; estrofa 1
- PueblaC 5, fols. 138v-140r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 4
- PueblaC 12, fols. 187v-197r, Anon; estrofas 2, 4

Ediciones modernas:

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:124-127 (a partir de MéxC 4); Lara lo atribuye erróneamente a Franco y añade las estrofas monódicas extraídas del *LU*.

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:201-204 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la festividad de la Transfiguración del Señor, celebrada el 6 de agosto (*LU*, 1590).

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. xvii^r; la versión mexicana aparece en *PsalMex 1584*, fol. 239^v.

Colación:

No existen variantes sustanciales entre la versión impresa y la copia manuscrita.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para las estrofas 1 y 4. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2 y 4, siempre a 4 voces. En GuatC 2/A sólo aparece la estrofa 2. Navarro puso en polifonía las estrofas 2 y 5 y Durán añadió a estas dos la 4. Esquivel musicalizó las estrofas 2 y 4 y Brito sólo la primera.

No. 64 (4/21). fols. 63v-66r *Te splendor et virtus* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

S
1. Te splen- dor et vir- tus Pa- tris
A
1. Te splen- dor et vir-

T
1. Te splen- dor et vir-
B
1. Te splen- dor et vir- tus

S
5. Pa- tri si- mul- que fi-
A
5. Pa- tri si- mul- que fi-

T
5. Pa- tri si- mul- que fi-
B
5. Pa- tri si- mul- que fi-

fols. 63v-64r *Te splendor et virtus Patris, te vita Iesu cordium*

fols. 64v-65r *laudamus inter angelos*

fols. 65v-66r *Patri simulque filio tibi que sancte spiritus sicut fuit*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/15, No. 445]

Tibi Christe Splendor

2. Collaudamus venerantes (SATB)

4. Gloriam Patri melodis (SATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

SevBC 2, fols. 58v, Anón.; estrofa 4 (sólo ST)

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 53v-54r, Anón.; estrofa 2

MéxC 12/5 (No. 274), Anon; estrofa 1

PueblaC 5, fols. 140v-142r, Franciscus Guerrero; estrofas
2, 5

Edición moderna:

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:201-204 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la festividad de San Miguel Arcángel (*LU*, 1661), celebrada el 29 de Septiembre. También puede interpretarse el 29 de Mayo, con motivo de la Aparición de San Miguel Arcángel. Este texto está en el *BrevRom 1632*.

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. xxiii^r; la versión mexicana aparece en el *PsalMex 1584*, fol. 267^r.

Colación:

El copista, que en anteriores himnos presentó ligeras variantes rítmicas, ahora juega con los silencios. En la primera estrofa, el A presenta un silencio de semibreve que el copista divide en los silencios de mínima. En el S en el libro impreso aparece un silencio de longa, que el copista divide en un silencio de breve y dos de semibreve. La música de la estrofa 4 del manuscrito (estrofa 5 en el libro impreso) presenta una estructura canónica, según la cual el S persigue al A “expectando quinque pausas” para entrar a distancia de cuarta (‘in diatesaron’). Curiosamente, el copista mexicano decidió resolver el canon, siendo el único caso de resolución canónica en todo el manuscrito.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para las estrofas 1 y 5. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2 y 4. Navarro y Durán dispusieron las mismas estrofas que el libro impreso de Guerrero, mientras que Esquivel sólo musicalizó la estrofa 2 y Brito sólo la primera.

No. 65 (4/22). fols. 66v-69r *Custodes hominum* Anón. 4/5 v. (SATB)

S
1. Cus- to- des ho- mi- num psal- 1. Cus- to- des ho- mi- num

A
1. Cus- to- des ho- mi- num

T
1. Cus- to- des ho- mi- num psal- 1. Cus- to- des ho- mi- num

B
1. Cus- to- des ho- mi- num

S
4. San- ctae sit Tri- a- di la- us 4. San- ctae sit Tri- a- di la-

A
4. San- ctae sit Tri- a- di la-

T1
4. San- ctae sit Tri- a

T2
4. San- ctae sit Tri- a- di

B
4. San- ctae sit Tri- a-

fols. 66v-67r *Custodes hominum psallimus angelos*

fols. 67v-68r *Sanctae sit triadi laus pia jugiter cuius* (SAT1T2B)

fols. 68v-69r *cuius in omnia regnat gloria saecula*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 66v: “Sancti Angeli Custodis”. En la parte superior del fol. 67v se lee “Cantus a V tenor 2º in diapason”.

Concordancia:

MéxC 12/6 (No. 272), Anón.; sólo estrofa 1

Ediciones modernas:

Estrada, ed., *La Música de México. 3. Antología* 1:45-47 (transcripción de Stanford a partir de MéxC 4; atribuye la obra a Agurto Loaysa).

Stevenson, “Sor Juana’s Mexico City Musical Coadjutors”, 27; la atribuye, siguiendo a Stanford, a Agurto Loaysa (a partir de MéxC 4; sólo última estrofa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Vísperas y Maitines dedicado a la festividad del Ángel Custodio (*LU*, 1666-67). Este texto fue introducido en España en 1605-6 por Pablo V, siendo asignado al primer día libre después de la festividad de San Miguel el 29 de septiembre. Posteriormente se asignó de modo permanente al 2 de Octubre.

Canto preexistente:

El canto llano empleado en este himno aparece en el antifonario MéxC 1-1-6. Se localiza en el T (estrofa 1) y en el S y T2 (estrofa 4). Stevenson, “Sor Juana’s México City Musical Coadjutors”, 26, señala que el cantus firmus de esta obra es el mismo que aparece en el himno *Sacris solemnibus* de Manuel de Sumaya (Nos. 99 y 406).

Comentarios:

De las cuatro estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para las estrofas 1 y 4. Para esta festividad, Durán empleó el texto *Orbis patrator optime* y puso en polifonía las estrofas 2, 4 y 6; Esquivel sólo compuso 2 y 4 y Brito sólo la primera. La versión de GuatC 2/A no es de Bermúdez, sino de Gaspar Fernández, quien dispuso en polifonía únicamente el verso 2. La autoría es uno de los aspectos más controvertidos de esta obra. Stanford, 42, la atribuye a Agurto y Loaysa en virtud del compás ternario de la primera estrofa, “un compás distinto del ritmo característico de los demás motetes del Libro polifónico IV”. El compás ternario no es exclusivo de la producción de Agurto y Loaysa. El mismo Guerrero lo usó en algunas estrofas de sus himnos, como el himno de Adviento *Creator alme siderum* (No. 52), cuya estrofa 4 está escrita en compás ternario. También Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya usaron el compás ternario en alguna de sus composiciones latinas, por lo que la atribución de Stanford no se sostiene. La primera estrofa tiene un carácter homofónico y silábico, mientras que la segunda, a 5 voces, tiene una estructura canónica. El propio manuscrito indica “tenor 2º in diapason”, aludiendo al canon que se produce entre S y T2; esta última repite exactamente la melodía de aquella una octava baja, y con un desfase de tres semibreves (tres blancas en la transcripción de Stanford).

No. 66 (4/23). fols. 69v-72r *Regis superni* Anón. 4/5 v. (SATB)

S
1. Re- gis su- per- ni nun- A
1. Re- gis su- per- ni nun- tia

T
1. Re- gis su- per- ni nun- tia B
1. Re- gis su- per- ni nun-

S1
4. Sit la- us Pa- tri S2
4. Sit la- us Pa- tri A
4. Sit la- us Pa- tri cum

T
4. Sit la- us Pa- tri cum fi- li- o B
4. Sit la- us Pa- tri cum fi- li- o

fols. 69v-70r *Regis superni nuntia domum paternam deseris*

fols. 70v-71r *Sit laus Patri cum Filio & Spiritu Paraclito* (S1S2ATB)

fols. 71v-72r [*San*]cta Trinitas nunc et per omne saeculum

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 69v: “In festo Sanctae Tereciae”.

Concordancia:

MéxC 12/7 (No. 273), Anón.; sólo estrofa 1

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Primeras y Segundas Vísperas dedicado a la festividad de Santa Teresa (*LU*, 1688-89) celebrada el 15 de Octubre.

Canto preexistente:

Es similar al empleado por el himno *Pater superni luminis* (No. 61).

Comentarios:

De las cuatro estrofas de que consta este himno, la fuente mexicana ofrece polifonía para las estrofas 1 y 4. No se conoce versión polifónica de este himno en las colecciones himnódicas de Guerrero, Esquivel, Durán de la Cueva y Brito. Sólo Navarro compuso un himno para esta

festividad dentro de su antiguo ciclo de himnos para vísperas (ÁvilaC 3, fols. 88v-92r).

**No. 67 (4/24). fols. 72v-76r *Caelestis Vrbs Ierusalem* Anón. [Francisco Guerrero]
4/5 v. (SATB)**

S A
1. Cae- le- stis urbs Je- 1. Cae- le- stis urbs Je- ru-

T B
1. Cae- le- stis urbs Je- ru- sa- 1. Cae- le- stis urbs Je- ru- sa- lem

S A
5. De- cus pa- ren- ti de- bi- 5. De- cus pa- ren- ti de-

T B
5. De- cus pa- ren- ti de- bi- tum 5. De- cus pa- ren- ti de- bi-

fols. 72v-73r *Caelestis Vrbs Ierusalem beata pacis*
fols. 73v-74r *sponsaeque ritu cingeris mille angelorum millibus.*
fols. 74v-75r *Decus parentibi debitum sit usquequaque altissimo*
fols. 75v-76r *et inclyto Paraclito cui laus potestas gloria aeterna*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 72v: "Dedicationis Ecclieiq". En la esquina superior derecha de ese folio se lle un número '75'.

Concordancias:

Impresas

- G4873 [=TepMV 3/24, No. 454]
- Urbs beata Jerusalem
- 2. Nova veniens (SATB)
- 5. Gloria et honor (SATTB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 241v-251r, Anón.; estrofas 1 y 3

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 75v-77r, Guerrero; estrofas 2, 5

PueblaC 5, fols. 164v-168r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 5

PueblaC 12, fols. 291v-301r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:258-65 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la Consagración de una Iglesia (LU, 1248-49). En el caso de la Catedral de México, el *Diario Manual*, fols. 95v-96r, prescribe que esta festividad se celebrará el 31 de agosto. Este texto fue introducido por el *BrevRom 1632*.

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. xxiii^v; la versión mexicana de este himno aparece en *PsalMex 1584*, fol. 286v.

Colación:

En la contrapartida impresa, la última estrofa polifónica muestra un canon, pero como ya ocurrió en los himnos para Epifanía y Ascensión (Nos. 54 y 56), el manuscrito no aporta ninguna información para la interpretación de esta estrofa de forma canónica, y a simple vista parece tratarse de una estrofa a cuatro voces. Según la inscripción del fol. 80v del libro impreso, el T ha de seguir a la octava al S; Guerrero además añadió “Erunt primi nouissimi, et nouissimi primi”, inscripción que indica que ese canon ha de ser del tipo cancrizante. Otras modificaciones incluyen la ruptura de la ligadura del B en la estrofa 5 sobre la palabra “debitum”, así como la introducción de alteraciones en las cadencias (estrofa 1, S).

Comentarios:

De las cuatro estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para las estrofas 1 y 5. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2 y 5, mismas que aparecen en GuatC 2/A. La copia de PueblaC 5 pone en polifonía las estrofas 2 y 5; la primera de ellas tiene manuscrito debajo del texto de la estrofa 2 (“O sorte numpta prospera”) el de la estrofa 1 (“Caelestis urbs Jerusalem”). Navarro y Durán compusieron polifónicamente las mismas estrofas que el libro impreso de Guerrero, mientras que Esquivel y Brito sólo musicalizaron la estrofa 2.

No. 68 (4/25). fols. 76v-78r *Placare Christe servulis* Anón. [Francisco Guerrero]
4/5 v. (SATB)

S A
1. Pla- ca- re Chri- ste ser- vu- lis 1. Pla- ca- re Chri- ste ser- vu- lis ij

T B
1. Pla- ca- re Chri- ste pla- ca- re 1. Pla- ca- re Chri- ste ser- vu-

S A
6. Au- fer- te gen- 6. Au- fer- te gen- tem per-

T B
6. Au- fer- te gen- tem 6. Au- fer- te gen-

fols. 76v-77r *Placare Christe servulis quibus patris clementiam*
fols. 77v-78r *Auferte gentem perfidam credentium de finibus*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 76v: "Omnium Santorum". En la esquina superior derecha de ese folio se lee el número: '74'.

Concordancias:

Impresas

- G4873 [=TepMV 3/16, No. 446]
Christe Redemptor omnium, conserva
2. Beata quoque (SATB)
4. Martires Dei inclyti (SSA)
6. Gentem auferte perfidam (SSATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

- SevBC 2, fols. 59v-61r, Anón.; estrofas 2, 4
ValenC 1, fols. 74-81, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

- GuatC 2/A, fols. 55v-56r, Guerrero; estrofa 2
PueblaC 5, fols. 142v-145r, Franciscus Guerrero; estrofas
2, 4

PueblaC 12, fols. 205v-212r, Anón.; estrofa 2

Edición moderna:

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:211-19 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a Todos los Santos (*LU*, 1730) celebrada el 1 de Noviembre. Este texto fue introducido por el *BrevRom* 1632.

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. xxv^v. La versión mexicana de este himno aparece en *Psalmex* 1584, fol. 274v.

Colación:

Al igual que en el himno anterior, se pierde la estructura canónica de la última estrofa polifónica, al omitir en el manuscrito las inscripciones que sí aparecen en el libro impreso y que indican el tipo de canon y las voces implicadas. En este caso, el S2 sigue canónicamente al T a la octava superior, y su entrada se indica por un *signum congruentiae* que en este caso sí mantiene el copista mexicano. En la estrofa 1, T, el copista cambió la quinta nota (*si* en la versión manuscrita y *la* en la impresa). Los mayores cambios ocurren hacia el final de la estrofa 6 en el B, donde se registran interesantes variantes rítmicas, que en este caso no están estrechamente relacionadas con la adaptación del texto, puesto que no cambia el número de notas: así, sustituye dos mínimas por mínima con puntillo seguida de semínima.

Grabación discográfica (selección):

Francisco Guerrero. Vespers for All Saints, pista 6.

Comentarios:

De las siete estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para las estrofas 1 y 6. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2, 4 y 6, modificando para cada estrofa la plantilla escogida. GuatC 2/A sólo proporciona polifonía para la estrofa 2. Navarro eligió las estrofas 2 y 7, Durán las estrofas 2, 4, 6 y 7, Esquivel las estrofas 2 y 4 y Brito sólo la última estrofa (7).

No. 69 (4/26). fols. 78v-80r *Tristes erant Apostoli* Anón. [Francisco Guerrero]
4 v. (SATB)

S A
1. Tri- stes e- rat a- po- 1. Tri- stes e- rant a- po- sto-

T B
1. Tri- stes e- rat a- po- sto- 1. Tri- stes e- rant a-

S A
4. Ga- li- le- ae ad al- ta 4. Ga- li- leae ad alta mon- ti-

T B
4. Ga- li- le- ae ad alta 4. Ga- li- leae ad al- ta mon

fols. 78v-79r *Tristes erant Apostoli de Christi acerbo funere*

fols. 79v-80r *Galileae ad alta montium se conferunt Apostoli Iesuque*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 78v: “Comune Apostolorum in tempore Paschali”. En la esquina superior derecha de ese folio se lee el número: ‘69’.

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/19, No. 449]

Tristes erant Apostoli

2. Sermone blando (SATB)

4. Quo agnito (SATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 195v-205r, Anón.; estrofas 3, 5 y 6.

SevBC 2, fols. 73v-75r, Anón.; estrofas 2, 4

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 60v-62r, Guerrero; estrofas 2, 4

PueblaC 5, fols. 154v-156r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 4

PueblaC 12, fols. 244v-258r, Anón.; estrofas 1, 4

Edición moderna:

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:236-40 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a los Apóstoles e interpretado en el Común de los Apóstoles y los Evangelistas durante el Tiempo Pascual (*LU*, 1121). Este texto fue introducido en el *BrevRom 1632*.

Canto preexistente:

La versión mexicana de este himno aparece en el *PsalMex 1584*, fol. 103r.

Colación:

Las versiones del libro impreso y del manuscrito MéxC 4 son prácticamente idénticas desde el punto de vista musical.

Comentarios:

De las seis estrofas de que consta este himno, MéxC 4 y PueblaC 12 ofrecen polifonía para las estrofas 1 y 4. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2 y 4, mismas estrofas que aparecen en GuatC 2/A. Navarro y Esquivel eligieron las estrofas 2 y 6 y Durán añadió a estas dos la 4. Brito sólo compuso polifonía para la estrofa 2.

**No. 70 (4/27). fols. 80v-82r *Ex[s]ultet orbis gaudiis* Anón. [Francisco Guerrero]
4/5 v. (SATB)**

S

1. Ex- sul- tet or- bis ga- u- dijs

A

1. Ex- sul- tet or- bis ga- u- dijs

T

1. Ex- sul- tet or- bis ga- u- dijs ij

B

1. Ex- sul- tet or- bis ga- u-

S

6. Pa- tri si- mul- que

A1

6. Pa- tri si- mul- que

A2

6. Pa- tri si- mul Pa-

T

CANON IN DIAPASON

B

6. Pa- tri si- mul-s

fol. 80v-81r *Exultet orbis gaudiis caelum resultet laudibus*
fol. 81v-82r *Patri sumulque Filio tibiue sancte Spiritus, sicut fuit*
(SA1A2TB)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 80v: “Comune Apostolorum”, y en la del fol. 81v se lee “Tenor Canon in diapason”.

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/18, No. 448]
Exsultet caelum laudibus
2. Vos saeculi (SATB)
4. Quorum praecepto (SAT)
6. Deo Patri sit Gloria (SAATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 187v-195r, Anón.; estrofas 3, 5 y 6
SevBC 2, fols. 69v-72r, Anón.; estrofas 2, 4, 6
ValenC 1, fols. 82-89, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 17v-18r, Anón.; estrofa 1
GuatC 2/A, fols. 56v-60r, Guerrero; estrofas 2, 4 (dos versiones), 6
GuatC 3, fols. 5v-6r, Anón.; estrofa 1
GuatC 3, fols. 76v-77r, Anón.; estrofa 2
MéxC 8/16 (No. 145), Anón.; estrofa 1
PueblaC 5, fols. 151v-154r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 4, 6
PueblaC 12, fols. 238v-244r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:229-35 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a los Apóstoles e interpretado en el Común de los Apóstoles y los Evangelistas fuera del Tiempo Pascual (LU, 1115). Este texto fue introducido en el *BrevRom 1632*.

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. xiiii^v; la versión mexicana aparece en el *PsalMex 1584*, fols. 93v y 147v.

Colación:

La estrofa 6 presenta un canon entre S y T, que esta vez si fue anotado por el copista no sólo con el *signum congruentiae*, sino con la inscripción

“Tenor Canon in diapasón” que aparece sobre el S. Las páginas donde está copiada esta pieza muestran signos de un uso continuado, perdiéndose parte del B en el fol. 81r y del T en el fol. 81v.

Comentarios:

De las seis estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para las estrofas 1 y 6. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2, 4 y 6, modificando la plantilla vocal empleada en cada una de ellas. GuatC 2/A proporciona versiones polifónicas para las estrofas 2 y 6, así como dos versiones diferentes para la estrofa 4. Navarro eligió las estrofas 2 y 6 y Durán añadió a estas dos la 4. Esquivel sólo musicalizó la estrofa 2 y Brito sólo la primera.

No. 71 (4/28). fols. 82v-84r *Deus tuorum militum* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

S A
1. De- us tu- o- rum mi- (litum)

T B
1. De- us tu- o- rum mi-

S A
4. Ob hoc pre- ca- tu sup-

T B
4. Ob hoc pre- ca- tu sup- pli- ci

fols. 82v-83r *Deus tuorum militum sors et corona, praemium*

fols. 83v-84r *Ob hoc precutu supplici te poscimus piis sime*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 82v-83r: “Commune unius martyris”.

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/20, No. 450]

Deus tuorum militum

2. Hic nempe (SATB)

4. Ob hoc precatu (SATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 195v-205r, Anón.; estrofas 3, 5 y 6

SegC 4, fols. 110v-112r, Anón.

SevBC 2, fol. 77v, Anon; estrofa 2 (ST)

SevBC 2, fol. 78r, Anón.; estrofa 4 (AB)

ValenC 1, fols. 98-103, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 19v-20r, Anón.; sin texto (música de la estrofa 1)

ChiN 4, fols. 20v-21r, Anón.; estrofa 1

GuatC 2/A, fols. 62v-65r, Guerrero; estrofas 2, 4, 5

MéxC 8/17 (No. 146), Anón.; sólo estrofa 1

PueblaC 5, fols. 156v-158r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 4

PueblaC 12, fols. 258v-264r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:241-43 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a un Mártir e interpretado en el Común de un Mártir durante el Tiempo Pascual (*LU*, 1142).

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. xxxiii^v; *Psalmex 1584* ofrece dos versiones musicales distintas para este himno en el fol. 107r (similar a la del *IntoTole 1515*) y en el fol. 111v.

Colación:

No hay diferencias musicales entre las versiones de MéxC 4 y el libro impreso.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para las estrofas 1 y 4. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2 y 4. GuatC 2/A proporciona versiones polifónicas para las estrofas 2, 4 y 5. Navarro prefirió sólo las estrofas 2 y 5, mientras que Durán escogió las estrofas 2, 4 y 6. Esquivel y Brito sólo musicalizaron la segunda estrofa.

No. 72 (4/29). fols. 84v-86r *Sanctorum meritis* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

S A
1. San-cto-rum me-ri-tis 1. San-cto-rum me-ri-tis in-

T B
1. San-cto-rum me-ri-tis ij 1. San-cto-rum me-ri-

S A
4. Cae-dun-tur gla-di-is mo- 4. Cae-dun-tur gla-di-is

T B
4. Cae-dun-tur gla- 4. Cae-dun-tur gla-di-is mo-

fols. 84v-85r *Sanctorum meritis inclyta gaudia Pangamus socii*

fols. 85v-86r *Caeduntur gladiis more bidentium non murmur resonat*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 84v-85r: “Commune plurimorū martyrū”.

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/21, No. 451]

Sanctorum meritis

2. Hi sunt (SATB)

4. Caeduntur gladiis (SATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 213v-221r, Anón.; estrofas 3, 5 y 6

SegC 2, fols. 72v-74r, franciscus Guerrero; presenta el texto de la festividad del Ángel Custodio

SevBC 2, fols. 78v-80r, Anón.; estrofas 2, 4

ValenC 1, fols. 104-11, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 21v-22r, Anón.; estrofa 1

GuatC 2/A, fols. 65v-67r, Guerrero; estrofas 2, 4

MéxC 8/18 (No. 147), Anón.; estrofa 1
 PueblaC 5, fols. 158v-160r, Franciscus Guerrero; estrofas
 2, 4
 PueblaC 12, fols. 264v-271r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:244-47 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a varios Mártires e interpretado en el Común de varios Mártires fuera del Tiempo Pascual (*LU*, 1157).

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. xxxv^r. La versión mexicana de este himno aparece en *PsalMex 1584*, fol. 115v, y contiene algunas variantes de interés; véase Duncan, *A Sixteenth-Century Mexican Chant Book*, 121-27.

Colación:

El copista mexicano no anotó dos sostenidos en el S en la primera estrofa sobre las palabras “gaudía” y optímum”, que sí aparecen en el libro impreso.

Comentarios:

De las seis estrofas de que consta este himno, la fuente mexicana ofrece polifonía para las estrofas 1 y 4. Tanto la contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* como la manuscrita de GuatC 2/A presentan polifonía para las estrofas 2 y 4. La estrofa 2 (“Hi sunt”) de la versión de PueblaC 5 tiene también escrito debajo el texto correspondiente a la estrofa 1, “Sanctorum meritis”. Navarro puso en polifonía las estrofas 2 y 6 y Durán, como en el himno anterior, escogió las estrofas 2, 4 y 6. Esquivel sólo musicalizó la estrofa 2. Brito distinguió entre el Común de Varios Mártires durante el tiempo pascual (*Rex Gloriose Martyrum*, sólo estrofa 1) y fuera de éste (*Sanctorum meritis*, estrofa 2).

No. 73 (4/30). fols. 86v-88r *Iste confessor* Anón. [Francisco Guerrero] 4/5 v. (SATB)

Soprano (S) and Alto (A) parts: 1. Is- te con- fes- sor Do- mi- (ne) 1. Is- te con- fes- sor ij

Tenor (T) and Bass (B) parts: 1. Is- te con- fes- sor ij 1. Is- te con- fes- sor ij

S
4. Nos- ter hinc il- li cho- rus 4. Nos- ter hinc il- li

A

T1
CANON IN DIAPASON

T2
4. Nos- ter

B
4. Nos- ter hinc

fol. 86v-87r *Iste confessor Domini colentes quem pie laudant*
 fol. 87v-88r *NOster hinc illi chorus obsequentem corcinit (SAT1T2B)*

Inscripciones:

En la parte superior de los fol. 86v-87r: “Commune Confessoris”.
 Encima del S en fol. 87v se lee “Tenor Canon in diapason”.

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/22, No. 452]
 Iste Confessor Domine
 2. Qui pius prudens (SATB)
 4. Unde nunc noster (SATTB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fol. 221v-230r, Anón.; estrofas 3 y 5
 SevBC 2, fol. 80v-82r, Anón.; estrofas 2, 4
 ValenC 1, fol. 112-119, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fol. 22v-23r, Anón.; estrofa 1
 MéxC 8/19 (No. 148), Anón.; estrofa 1
 PueblaC 5, fol. 160v-162r, Franciscus Guerrero; estrofas
 2, 4
 PueblaC 12, fol. 271v-279r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:248-53 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado al Pontífice Confesor e interpretado en el Común del Pontífice Confesor durante el Tiempo Pascual (*LU*, 1177).

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. xxxvii^r; *PsalMex 1584* ofrece dos versiones musicales de este himno en el fol. 124v (versión similar a la de *IntoTole 1515*) y en el fol. 130r.

Colación:

Al final del segundo hemistiquio del primer verso se registra una variante textual: el manuscrito dice *hac die laetus meruit beatas scandere sedes*, mientras que el *LU* recoge estas tres palabras *supremos laudis honores*. Desde el punto de vista musical la versión manuscrita de MéxC 4 y la impresa son prácticamente idénticas. La estrofa 4 presenta una estructura canónica en el libro impreso, que es indicada en la copia manuscrita, al igual que ocurre en la última estrofa del himno No. 70. En el caso de este himno de los Confesores, un T sigue a la octava al S, comenzando en el *signum congruentiae*.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para las estrofas 1 y 4. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2 y 4. En GuatC 2/A no hay ningún *Iste confessor* atribuido a Guerrero, pero sí a Bermúdez, de quien se copiaron dos. El primero dispone polifonía para la estrofa 2 y el segundo para las estrofas 2, 4 y la Doxología. Navarro puso en polifonía las estrofas 2, 4 y 5 y Durán, como en los himnos anteriores, escogió las estrofas 2, 4 y 6. Esquivel y Brito sólo musicalizaron la estrofa 2. Se ha perdido la parte inferior del fol. 87v afectando al T2.

**No. 74 (4/31). fols. 88v-90r *Iesu corona Virginum* Anón. [Francisco Guerrero]
4 v. (SATB)**

The musical score is presented in four systems, each with two staves (Soprano and Alto on the top, Tenor and Bass on the bottom). The lyrics are as follows:

System 1: S: 1. Je- su co- ro- na Vir- A: 1. Je- su co- ro- na Vir-
System 2: T: 1. Je- su co- ro- na Vir- B: 1. Je- su co- ro- na
System 3: S: 4. Te de- pre- ca- mur sup- A: 4. Te de- pre- ca-
System 4: T: 4. Tc dc- pre- ca- mur sup- pli- ccs B: 4. Tc dc- pre- ca- mur sup- pli- ccs

fol. 88v-89r *Iesu corona Virginum quem mater illa concipit*
fol. 89v-90r *Te deprecamur supplices nostris ut addas sensibus,*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 88v-89r: “Commune Virginum”.

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/23, No. 453]
Jesu corona virginum
2. Qui pascis (SATB)
4. Te deprecamur (SATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 230v-236r, Anón.; estrofas 3 y 5
SegC 2, fols. 100v-102r, franciscus Guerrero, estrofas 2 y 4
SegC 4, fols. 116v-118r, Anón., estrofas 2 y 4
SevBC 2, fols. 84v-86r, Anón.; estrofas 2, 4
ValenC 1, fols. 120-127, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 23v-24r, Anón.; estrofa 1
GuatC 2/A, fols. 72v-74r, Anón.; estrofas 2, 4
MéxC 8/20 (No. 149), Anon; estrofa 1
PueblaC 5, fols. 162v-164r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 4
PueblaC 12, fols. 279v-285r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:254-58 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la Virgen e interpretado en el Común de la Virgen durante el Tiempo Pascual (*LU*, 1211-12).

Canto preexistente:

PsalMex 1584, fols. 134v y 185r.

Colación:

La versión en MéxC 4 y la del *Liber Vesperarum* son prácticamente idénticas.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para las estrofas 1 y 4. Tanto la contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* como la manuscrita de GuatC 2/A presentan polifonía para

las estrofas 2 y 4. Navarro puso en polifonía las estrofas 2 y 5 y Durán, como en los himnos anteriores, escogió las estrofas 2, 4 y 6. Como ocurre en No. 73, Esquivel y Brito sólo dispusieron polifonía para la estrofa 2.

No. 75 (4/32). fols. 90v-91r *Fortem virili pectore* Anón. 4 v. (SATB)

S
A
T
B

1. For- tem vi- ri- li pe- 1. For- tem vi- ri- li pe- cto- (re)

1. For- tem vi- ri- li pe- cto- 1. For- tem vi- ri- li pe- cto- re

fols. 90v-91r *Fortem virili pectore laudemus omnes feminam,
quae sanctitatis gloria ubique fulget inclyta.*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 90v-91r: “Commune non Virginum”.

Concordancia:

MéxC 8/21 (No. 150), Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la Virgen e interpretado dentro del *Comunne non virginum* durante el Tiempo Pascual (*LU*, 1234-35).

Canto preexistente:

No coincide con el que aparece en el *LU*, 1234.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, las dos copias de esta obra en la Catedral de México ofrecen polifonía únicamente para la primera estrofa. Guerrero compuso una versión polifónica conservada en GuatC 2/A del himno de esta festividad, cuyo texto comienza *Hujus obtentu*. Probablemente el texto *Fortem virili pectore* fue introducido en el Breviario de Clemente VIII (1602). En su versión, Durán de la Cueva puso en polifonía las estrofas 2, 4 y 5, Esquivel las estrofas 2 y 4 y Brito sólo la primera.

No. 76 (4/33). fols. 91v-93r *Stabat Mater dolorosa* Anón. 4 v. (SATB)

S
Sta- bat ma- ter do- lo- ro- (sa) Sta- bat ma- ter ma-

T
Sta- bat ma- ter ij Sta- bat ma- ter Sta-

fols. 91v-92r *Stabat Mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa
Cuius animam gementem contristatam*
fols. 92v-93r *et dolentem pertransiuit glaudius*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 91v: “Hymnus Dolorū Sanctissimę Virginis Marię”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Secuencia atribuida al franciscano Jacopo da Todi e incorporada a la liturgia católica romana en 1727, si bien existieron versiones polifónicas con anterioridad. Se interpreta en la Misa de los Siete Dolores de la Virgen (*LU*, 1634v-37) el 15 de Septiembre.

Canto preexistente:

No coincide con el del *LU*.

Comentarios:

Aunque en el manuscrito tiene la consideración de himno, su texto coincide con el de la famosa secuencia *Stabat mater*. De las veinte estrofas de que consta el texto de Todi, la versión de MéxC 4 ofrece polifonía únicamente para los dos primeros versos. Las colecciones para vísperas de Guerrero, Navarro, Esquivel y Brito no incluyeron esto texto. Las versiones de Gutiérrez de Padilla y Salazar igualmente presentan polifonía para las estrofas 1 y 2. La obra de MéxC 4 presenta un carácter de motete independiente, similar al de los *Stabat Mater* del siglo XVIII, que no están concebidos para la interpretación alternatim.

No. 77 (4/34). fols. 93v-95r *Veni creator Spiritus* Anón. 4 v. (SATB)

fols. 93v-94r *Veni Creator Spiritus, mentes tuorum visita*
 fols. 94v-95r *PER te sciamus da Patrem, noscamus Filium*

Concordancia:

MéxCar, fols. 34-35, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Bal y Gay, *Códice del Convento del Carmen*, 7-9 (a partir de MéxCar).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas interpretado en Pentecostés (LU, 885-86).

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. ix^v.

Grabaciones discográficas:

El esplendor de la Catedral de México, pista 19.

Comentarios:

De las siete estrofas de que consta este himno, la fuente mexicana ofrece polifonía para las estrofas 1 y 6. Francisco Guerrero editó su versión en el *Liber Vesperarum* presentando polifonía para las estrofas 2, 4 y 6 (No. 428), las mismas que escogió Navarro. Esquivel musicalizó las estrofas 2 y 4 y Brito las estrofas 1 y 3. Durán eligió las estrofas impares (1, 3, 5 y 7). Bermúdez, GuatC 2/A, fols. 25v-28r, escribió música para las estrofas

1, 5 y la Doxología, así como una doble versión para la estrofa 3. Posiblemente este himno sea obra de algún compositor mexicano.

No. 78 (4/35). fols. 95v-96r *Venite adoremus* Anón. [Manuel de Sumaya] 4 v. (SATB)

fols. 95v-96r *Venite adoremus regem regum*
Cuius hodie ad aethernum virgo

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 95v-96r: “Inuitatorium”.

Concordancias:

ChiN 6, fols. 131v-132r, Anón.; texto del invitatorio a la Asunción
MéxC 4/A-37 (No. 80), Anón.; texto del invitatorio a la Concepción
MéxC 4/A-41 (No. 84), Anón.; texto del invitatorio a los Apóstoles
MéxC 4/B-55 (No. 98), Mrō. Sumaya; texto del invitatorio al Corpus
MéxC 8/23 (No. 152), Anón.; texto del invitatorio a la Natividad de
Nuestra Señora
MéxC 8/27 (No. 156), Anón.; texto del invitatorio a los Confesores
TepMV 2/A-1 (No. 415), Mag. Emmanuelis de Sumaya; texto del
invitatorio al Corpus

Edición moderna:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 97-99 (transcribe la versión con
texto del Corpus a partir de TepMV 2/A).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Invitatorio de Maitines para la fiesta de la Asunción de la Virgen,
celebrada el 15 de Agosto.

Canto preexistente:

El *GradMex 1576*, fol. 199v, presenta una versión musical asociada a
este texto, pero la cataloga dentro de los ofertorios.

Grabaciones discográficas:

De Andalucía al Nuevo Mundo, pista 5; graba la versión con el texto del Corpus, *Christum Regem adoremus* (No. 98).

Música del Descubrimiento, LP 1, cara B, corte 4; graba la versión con el texto del Corpus, *Christum Regem adoremus* (No. 98).

Colación:

Desde el punto de vista musical, pueden establecerse dos versiones distintas; la primera (A) es la que aparece en No. 78 y se caracteriza por tener una primera sección más breve y con un final distinto al de la segunda versión (B); sin embargo, la segunda sección de la versión (A) tiene el doble de extensión que la segunda sección de la versión (B), que es la que se localiza en las siete fuentes restantes.

Comentarios:

Es muy frecuente encontrar este Invitatorio de Maitines como comienzo de numerosos ciclos de maitines para las diferentes festividades de la Virgen compuestos por los maestros mexicanos del siglo XVIII. Aunque la obra aparece anónima, la atribución de esta música en la sección B de este manuscrito así como en TepMV 2/A a Sumaya resulta determinante. También resulta decisiva la inclusión de esta pieza para la datación de MéxC 4/A. Las numerosas concordancias localizadas muestran la práctica usual de la técnica del contrafactum en Nueva España. Como muestra la lista de concordancias, se conservan ocho fuentes musicales de esta obra con textos de seis festividades diferentes.

No. 79 (4/36). fols. 96v-97r *Quem terra pontus* Anón. [Manuel de Sumaya?] 4 v. (SATB)

S
Quem ter- ra pon- tus sy-

A
Quem ter- ra pon- tus sy- de-

T
Quem ter- ra

B
Quem ter- ra pon- tus sy

fols. 96v-97r *Quem terra Pontus sydera colunt adorant*

Concordancia:

MéxC 8/22 (No. 151), Anón., estrofa 1

Ediciones modernas:

No conocidas.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Maitines para las Fiestas de María. En este caso esta pieza fue interpretada en la Fiesta de la Asunción de María, como así lo demuestra el invitatorio (No. 78) que precede al himno para esta ocasión. Esta festividad se celebra el 15 de Agosto. El texto de este himno fue introducido en el *BrevRom 1632*.

Canto preexistente:

No localizado. Aparece en el S.

Comentarios:

Es muy frecuente encontrar este Himno de Maitines en numerosos ciclos de maitines de Antonio Juanas, Ignacio Jerusalem, Tollis de la Rocca, Francisco Delgado y otros, dedicados a la Virgen. Estos ciclos, muy frecuentes en la segunda mitad del siglo XVIII en las catedrales mexicanas, se componen de invitatorio, himno y ocho responsorios para solistas, coro y orquesta. En este caso, se pone en polifonía únicamente la primera estrofa del himno. La obra comienza con un motivo melódico ascendente en el A (*fa-sol-la-do*) que luego se repite en el S, mientras que T y B comienzan con un motivo contrapuesto descendente. Puesto que el invitatorio que precede a este himno es de Manuel de Sumaya, es probable que también esta obra sea suya.

No. 80 (4/37). fols. 97v-98r *Conceptionem Virginis Mariae* Anón. [Manuel de Sumaya] 4 v. (SATB)

S

A

Con- ce- pti- o- nem Vir- gi- nis Ma-

Con- ce- pti- o- nem Vir-

T

B

Con- ce- pti- o- nem Vir-

Con- ce- pti- o- nem Vir-

fols. 97v-98r *Conceptionem Virginis Mariae*
Christus eius Filium adoremus

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 97v-98r: “In Conceptione B. Mariae”.

Concordancias:

ChiN 6, fols. 131v-132r, Anón.; texto del invitatorio a la Asunción MéxC 4/A-35 (No. 78), Anón.; texto del invitatorio a la Asunción MéxC 4/A-41 (No. 84), Anón.; texto del invitatorio a los Apóstoles MéxC 4/B-55 (No. 98), Mrō. Sumaya; texto del invitatorio al Corpus

MéxC 8/23 (No. 152), Anón.; texto del invitatorio a la Natividad de Nuestra Señora

MéxC 8/27 (No. 156), Anón.; texto del invitatorio a los Confesores

TepMV 2/A-1 (No. 415), Mag. Emmanuelis de Sumaya; texto del invitatorio al Corpus

Ediciones modernas:

Véase No. 78.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Invitatorio de Maitines para la fiesta de la Inmaculada Concepción de María, celebrada el 8 de Diciembre.

Canto preexistente:

Psalmex 1584, fols. 158r y 257r, presenta una antifona con ese nombre, cuyo canto llano es distinto al de esta obra.

Grabaciones discográficas, colación y comentarios:

Véase No. 78

No. 81 (4/38). fols. 98v-99r *Deum verum unum in Trinitate* Anón. [José Agurto Loaysa?] 4 v. (SATB)

S A
De- um ve- rum u- num De- um ve- rum u- num in
T B
De- um ve- rum u- num in Trin- ni- De- um ve- rum u- num in

fols. 98v-99r *Deum verum unum in Trinitate*
Venite adoremus

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 98v-99r: “Invitatorium: In festo Sancte Trinitatis”.

Concordancia:

MéxC 8/24 (No. 153), Anón.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Invitatorio de Maitines para la fiesta de la Santísima Trinidad, celebrada el primer Domingo después de Pentecostés.

Canto preexistente:

No localizado.

Comentarios:

Aunque la obra aparece anónima, sirve de preámbulo al himno *Summae parens clementiae* atribuido a Joseph de Loaysa, por lo cual es probable que este invitatorio también sea suyo. Como motivo de cabeza y germen de la composición emplea el motivo *sol-la-sol-fa-sol-do'* expuesto sucesivamente en T-B-S-A.

No. 82 (4/39). fols. 99v-100r *Summae parens clementiae* Ioseph° ā Loaysa 4 v. (SATB)

S
Sum- mae pa- rens cle- men- (tia) Sum- mae pa- rens cle- men- (tia)

A
Sum- mae pa- rens cle- men- (tia)

T
Sum- mae pa- rens cle- men- tia Sum- mae pa- rens cle- men- (tia)

B
Sum- mae pa- rens cle- men- (tia)

fols. 99v-100r *Summae parens clementiae mundi regis*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 99v-100r: “Hymnus Sanctissime Tradis”.
En la parte superior derecha del fol. 100r se lee “Ioseph° ā Loaysa”.

Concordancia:

MéxC 8/25 (No. 154), Anón.; estrofa 1

Edición facsimilar:

Stanford, “Investigaciones en el Laboratorio de Sonido”, 4.

Edición moderna:

Stanford, “Investigaciones en el Laboratorio de Sonido”, 5-6.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Maitines para la fiesta de la Santísima Trinidad, celebrada el primer Domingo después de Pentecostés. Fue introducido en el *BrevRom* 1632.

Canto preexistente:
No localizado.

Comentarios:

De las tres estrofas de que consta este himno, las dos fuentes de la Catedral presentan polifonía solamente para la primera. Como es característico de otros himnos de este compositor (No. 55 y 65) la obra comienza imitativamente en las cuatro voces con un motivo melódico (en este caso el motivo es ascendente *fa-la-si-do'-re'-si*) que entra alternativamente en S-T-B-A.

No. 83 (4/40). fols. 100v-101r *CHRISTUS NATUS EST* Anón. 5 v. (S1S2ATB)

S1 Chri- stus na- tus est no- S2 Chri- stus na- tus est no- A Chri- stus na- tus est no- bis

T Chri- stus na- tus est na- tus no- B Chri- stus na- tus est no-

fols. 100v-101r *Christus natus est nobis*
Venite adoremus

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 100v-101r: “In Natiuitate Domini nr̄i. Jesu Xpī”.

Concordancia:

MéxC 10/B-32 (No. 222), Anón.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Invitatorio de Maitines para la fiesta de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo (*LU*, 368).

Canto preexistente:

No localizado.

Comentarios:

Encima del texto aparece anotado en mano posterior otra letra: “Christum Dei filium qui putare dignatus est filius Joseph”. Esta mano parece ser la

misma que ha realizado las anotaciones del nombre de Loaysa en los fols. 46r y 100r. El motivo empleado (*re-mi-fa-sol-la-sol*) aparece sucesivamente en S2-S1-A-T-B. Por el uso continuado del manuscrito, se ha perdido la parte inferior derecha del fol. 101r.

**No. 84 (4/41). fols. 101v-102r *REgem Apostolorum* Anón. [Manuel de Sumaya]
4 v. (SATB)**

S A
Re- gem A- po- sto- lo- rum Do- Re- gem A- po- sto- lo- rum Do-

T B
Re- gem A- po- Re- gem A- po-

fols. 100v-101r *REgem Apostolorum Dominū*
Venite adoremus

Concordancias:

ChiN 6, fols. 131v-132r, Anón.; texto del invitatorio a la Asunción
MéxC 4/A-35 (No. 78), Anón.; texto del invitatorio a la Asunción
MéxC 4/A-37 (No. 80), Anón.; texto del invitatorio a la Concepción
MéxC 4/B-55 (No. 98), Mrō. Sumaya; texto del invitatorio al Corpus
MéxC 8/23 (No. 152), Anón.; texto del invitatorio a la Natividad de
Nuestra Señora
MéxC 8/27 (No. 156), Anón.; texto del invitatorio a los Confesores
TepMV 2/A-1 (No. 405), Mag. Emmanuelis de Sumaya; texto del
invitatorio al Corpus

Ediciones modernas:

Véase No. 78.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Invitatorio de Maitines para la fiesta de San Pedro, celebrada el 29 de Junio.

Grabación discográfica y colación:

Véase No. 78.

Comentarios:

Encima del texto aparece anotado en mano posterior (similar a la del himno anterior) la palabra “Confessorum”, con lo cual se valida esta obra para su uso en el Común de los Confesores. Véase No. 78.

No. 85 (4/42). fols. 102v-104r *Aue maris stella* Anón. [Francisco Guerrero] 4/5 v. (SATB)

S A
1. A- ve Ma- ris stel- la

T B [voz perdida en MéxC 4; incipit tomado de MéxC8, fol. 63r]
1. A- ve Ma- ris stel- la

S A
6. Vi- tam praes- ta pu-

T [voz perdida en MéxC 4; tomada de TepMV 3, fol. 65v] B
6. Vi- tam praes- ta pu- ram

fols. 102v-103r *Aue maris stella Dei mater alma*

fols. 103v-104r *Vitam praesta puram ite para tutum*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 103r: “In festiuitatibus Virginis Mariae”.

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/17, No. 447]

Aue Maris Stella

2. Summens illud ave (SATB)

4. Monstra te (SAT)

6. Vitam praesta (SSATB)

G4877 [=PueblaC Leg. 32/72]

Aue Maris Stella

2. Summens illud ave (SATB)

6. Vitam praesta (SSATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

OlivP s.s., fols. 27-28; Guerrero; estrofa 1

PlasC 2, fols. 53v-55r, Guerrero

SevBC 2, fols. 65v-69r, Anón.; estrofas 2, 4, 6

SevBC Leg. 51-1-3, Guerrero; estrofas 2, 4 y 6

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 18v-19r, Anón.; estrofa 1

MéxC 8/26 (No. 155), Anón.; estrofa 1
PueblaC 5, fols. 145v-148r, Franciscus Guerrero; estrofas
1, 4, 6
PueblaC 12, fols. 212v-219r, Anón.; estrofa 1

Ediciones modernas:

Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 2:19-28 (a partir de G4873).
Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:220-28 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la Virgen María en el Común de las fiestas que llevan su nombre (*LU*, 1259-61).

Canto preexistente:

La versión mexicana de este himno, que exhibe algunas variantes con respecto a la tradición toledana, aparece en *PsalMex 1584*, fols. 157r, 179r, 248r. Este himno de Guerrero emplea una melodía casi idéntica a la que aparece en Villafranca, *Breve Instrucción*.

Colación:

Las dos versiones impresas son prácticamente idénticas desde el punto de vista musical, y sólo difieren en el hecho de que G4873 pone en polifonía las estrofas 2, 4 y 6 y G4877 sólo las estrofas 2 y 6. Esta circunstancia parece señalar que la copia de MéxC 4 se realizó a partir de G4877, libro libro impreso que también estuvo disponible en la Catedral. Un examen más atento sugiere que el modelo del manuscrito mexicano también pudo ser G4873, pues copia un sostenido sobre la nota *fa* en la primera cadencia del S en la primera estrofa, alteración que es omitida en G4877. La estrofa 6 es canónica en el libro impreso original, pero al igual que ocurre en otras estrofas con estructura canónica, el copista mexicano no señaló que un S2 ha de entrar a la cuarta inferior del S1. Sí se anotó el *signum congruentiae*, pero se desconoce si esta estrofa se interpretó con o sin el canon, pues el manuscrito no señala ni las voces implicadas en el mismo ni el intervalo de entrada.

Grabación discográfica (selección):

Francisco Guerrero. Motecta, pistas 8-15.

Comentarios:

De las siete estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para las estrofas 1 y 6. GuatC 2/A no tiene ningún himno con este nombre atribuido a Guerrero, pero sí un anónimo *Ave Maris Stella*, fols. 36v-41r, que pone en polifonía las estrofas 2, 4, 5, 6 y la Doxología. Navarro puso en polifonía las estrofas 2, 4 y 6 y Durán, como en el himno No. 77, escogió las estrofas impares 1, 3, 5 y 7. Esquivel musicalizó las estrofas 2 y 4 y Brito las estrofas 1 y 5. La versión de MéxC 4 ha perdido parcialmente el A y totalmente el B del fol. 103r y el T del fol. 103v.

fol. 104v en blanco

MéxC 4/B

Comentario:

Se inicia la sección MéxC 4/B, que presenta una foliación en números árabes ([1]-24), independiente de la sección A. Originalmente la sección B fue un manuscrito independiente copiado por Simón Rodríguez de Guzmán con posterioridad a la sección A, entre 1712 y 1733 aproximadamente. Se encuadernó junto a la sección A en un momento indeterminado, quizá con motivo de la copia de la propia sección B, con la idea de completar el ciclo de himnos para vísperas de la Catedral. La sección B ha perdido los dos últimos folios.

fol. [1r] en blanco

No. 86 (4/43). fols. [1v]-2r *IESu dulcis memoria* Anón. [Antonio de Salazar?] 4 v. (SATB)

S
Ie- su dul- cis me- mo- ri- a

A
Ie- su dul- cis me- mo- ri- a

T
Ie- su dul- cis me- mo- ri- a

B
Ie- su dul- cis me- mo- ri- a

fols. [1v]-2r *IESu dulcis memoria dās vera cordis gaudia*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. [1v]: “In S. N. Jesu. Enero.”

Concordancia:

MéxC 12/11 (No. 277), Anón.; sólo estrofa 1

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado al Santísimo Nombre de Nuestro Señor Jesucristo (*LU*, 452-53), cantado el Domingo entre la Circuncisión y la Epifanía.

Canto preexistente:

No concuerda con el que aparece en *LU*.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, la fuente mexicana ofrece polifonía para las estrofas 1 y 5, que polifónicamente son llamadas partes primera y segunda. Debido a la circunstancia de que cada una de estas partes ha sido compuesta por un compositor, las catalogo bajo números distintos. Aunque el texto de estas obras es el de un himno, la denominación de *prima* y *secunda pars* sugiere que estas piezas funcionaron como motetes en dos partes: No. 86 es la primera parte (estrofa 1 del texto del himno) y No. 87 es la segunda (estrofa 5 del himno) de una misma obra musical. El B no presenta el texto completo, sino sólo el incipit.

Aunque la obra aparece como anónima, es probable que, siguiendo la lógica de las obras posteriores (Nos. 88-89 y Nos. 90-91, obras en dos partes, una compuesta por Salazar y otra por Sumaya, maestro y discípulo en la Catedral de México), el autor de esta música sea Antonio de Salazar. El proceso de enseñanza maestro-discípulo implicó muchas veces la composición de piezas al alimón; así ocurre con el versículo *Adjuva nos, Deus*, cuya primera parte compuso probablemente Antonio Rodríguez de Mata (No. 195), dejando a su discípulo Francisco López Capillas la realización de la segunda (No. 196). Esta tradición no fue exclusiva de la Catedral de México; OaxC Leg. 49.45 contiene un salmo de tercia, *Bonitatem fecisti cum servo tuo* a 8 con violines y bc, del que Manuel de Sumaya, entonces maestro de capilla de Oaxaca, compuso la segunda parte, dejando la primera al indio Juan Mathías de los Reyes, su sucesor en el magisterio oaxaqueño.

No. 87 (4/44). fols. 2v-3r *Sis Jesu nostrū gaudium* Mrō. Sumaya 4 v. (SATB)

S

A

T

B

Sis Je- su no- strum gau- di- um

fols. 2v-3r *Sis Jesu nostrū gaudium quí es futurus praemium*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 2v: “Pars secunda = Enero.”. En la esquina superior derecha del fol. 3r aparece: “Mrō. Sumaya”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 86.

Comentarios:

Segunda parte (estrofa 5) de No. 86. Para más detalles, véase No. 86.

No. 88 (4/45). fols. 3v-4r *EGregie Doctor Paule* Mrō. Salazar 4 v. (SATB)

S A
E- gre- gie Do- ctor ij E- gre- gie Do- ctor ij

T B
E- gre- gie Do- ctor Pau- le E- gre- gie Do- ctor

fols. 3v-4r *EGregie Doctor Paule mores instrue et nostra tecum*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 3v: “In Conversióní S. Pauli Apos. Enero.”.
En la esquina superior derecha del fol. 4r se lee “Mrō. Salazar”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Russell, *The Mexican Baroque Collection*.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la Conversión del Apóstol San Pablo (LU, 1349-50) cantado el 25 de enero. También he localizado su texto como segunda estrofa del Himno de Laudes *Beate Pastor Petre* (LU, 1516-17) dedicado a los Apóstoles San Pedro y San Pablo y cantado el 29 de Junio. Este texto apareció en el *BrevRom 1632*.

Canto preexistente:

No concuerda con el que aparece en el antifonario MéxC 1-1-2, pero sí con el que presenta el *PsalMex 1584*, fol. 174r, que es similar al del *IntoTole 1515*, fol. xv^v. Este canto aparece en el T.

Comentarios:

Las dos estrofas de que consta este himno son musicalizadas polifónicamente, siendo denominadas partes primera y segunda. Al igual que ocurre en No. 86-87, cada una de estas partes ha sido compuesta por un músico distinto, y por ello aparecen catalogadas como obras separadas. Aunque el texto de estas obras es el de un himno, la denominación de *prima* y *secunda pars* sugiere que estas piezas funcionaron como motetes en dos partes: No. 88 es la primera parte (estrofa 1 del texto del himno) y No. 89 es la segunda (estrofa 2 del himno) de una misma obra musical, como un motete en dos partes. El B no presenta el texto completo, sino sólo el incipit.

Guerrero compuso un himno hoy perdido dedicado a esta festividad con el texto *Doctor Egregie Paule* (véase Snow, “Music by Francisco Guerrero in Guatemala”, 192-98). También compusieron versiones para esta festividad Navarro, Durán y Esquivel, todos con polifonía para la estrofa 2.

No. 89 (4/46). fols. 4v-6r *Sit Trinitatí sempiterna gloria* Mrō. sumaya 4 v. (SATB)

S A
Sit Tri- ni- ta- ti sem- pi- ter- (na)

T B
Sit Tri- ni- ta- ti sem- pi- ter- na

fols. 4v-5r *Sit Trinitatí sempiterna gloria honor potestas*
fols. 5v-6r [*gu-*]bernat omnia per universa aeternitatis

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 4v: “Secunda Pars Enero.”. En la esquina superior derecha del fol. 5r se lee “Mrō. sumaya”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna y canto preexistente:

Véase No. 88.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 88. También he localizado su texto como tercera estrofa del Himno de Laudes *Beate Pastor Petre* (LU, 1516-17) dedicado a los Apóstoles San Pedro y San Pablo y cantado el 29 de Junio.

Comentarios:

Segunda parte (estrofa 2) de No. 88. Para más detalles, véase No. 88.

No. 90 (4/47). fols. 6v-7r *CHriste Sanctoꝝ decus* Mrō. Salazar 4 v. (SATB)

S A
Chri- ste San- cto- rum de- cus Chri- ste San- cto- rum de- cus

T B
Chri- ste San- cto- rum de- cus an- ge- Chri- ste San- cto- rum de- cus an- ge-

fols. 6v-7r *CHriste Sanctoꝝ decus angeloꝝ gentis humanae*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 6v: “In festo S. Gabrieliis Archāgeli, Marzo”.
En la esquina superior derecha del fol. 7r se lee “Mrō. Salazar”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Primeras Vísperas dedicado al Arcángel San Gabriel (*LU*, 1409-10) cantado el 24 de Marzo. Según *LU*, 1702-3 esta himno también es susceptible de cantarse el 24 de Octubre, en las Segundas Vísperas por la Festividad del Arcángel San Rafael. En este caso, las inscripciones del manuscrito nos indican que se cantó en Marzo en la festividad de San Gabriel.

Canto preexistente:

El canto llano, llevado por el T, concuerda con el que aparece en el antifonario MéxC 1-1-2. La versión del *IntoTole 1515* aparece en el fol. xvi^f.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que se compone este himno, aparecen en polifonía las estrofas 1 y 5, reservando las restantes al canto monódico. Las estrofas en polifonía son llamadas partes primera y segunda. Al igual que ocurre en No. 86-87, 88-89, 90-91 y 95-96, cada una de estas partes ha sido compuesta por un músico distinto, y por ello aparecen

catalogadas como obras separadas. Aunque el texto de estas obras es el de un himno, la denominación de *prima* y *secunda pars* sugiere que estas piezas funcionaron como motetes en dos partes: No. 90 es la primera parte (estrofa 1 del texto del himno) y No. 91 es la segunda (estrofa 3 del himno) de una misma obra musical, como un motete en dos partes.

No. 91 (4/48). fols. 7v-8r *Virgo Dux pacis* Mrō. Sumaya 4 v. (SATB)

S
Vir- go Dux pa- cis Ge- ni- trix

A
Vir- go Dux pa- cis Ge- ni-

T
Vir- go Dux pa- cis Ge- ni-

B
Ge- ni- trix que lu- (cis)

fols. 7v-8r *Virgo Dux pacis Genitrixque lucis et sacer nobis*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 7v: “Secunda Pars”. En la esquina superior derecha del fol. 8r se lee “Mrō. Sumaya”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual, asignación litúrgica y Canto preexistente:

Véase No. 90.

Comentarios:

Segunda parte (estrofa 5) de No. 90. Para más detalles, véase No. 90.

No. 92 (4/49). fols. 8v-9r *VExilla Regis prodeunt* Anón. 4 v. (SATB)

fols. 8v-9r *VExilla Regis prodeunt fulget Curcis místeriū qua*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 8v: “In Festo S. Crucis, Mayo”.

Concordancias:

MéxC 4-A/15 (No. 58), Anon; estrofa 1
MéxC 12/3 (No. 272), Anón.; estrofa 1

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 33.

Ediciones modernas y canto preexistente:

Véase No. 58.

Comentarios:

Este pieza y la siguiente ponen en polifonía las estrofas 1 (No. 92) y 6 (No. 93) del himno *Vexilla Regis*, mientras que el otro *Vexilla* que aparece en la sección A de este mismo manuscrito (No. 58), presenta en polifonía las estrofas 1 (que concuerda con esta) y 4 (“Arbor decora et fulgida”). Aquí, las estrofas en polifonía son llamadas partes primera (estrofa 1) y segunda (estrofa 6); sin embargo, sólo la segunda parte (No. 93) es atribuida a Salazar. Craig Russell en su edición de esta obra cita erróneamente como fuente para su transcripción “Mexico City Choirbook VI”, cuando en realidad su fuente es el libro 4; Russell no comentó los problemas de atribución y asignó las dos partes (estrofas 1 y 6, Nos. 92-93) a Antonio de Salazar. Considerando la colaboración maestro discípulo de Sumaya y Salazar en varias obras latinas, la atribución de la *prima pars* “Vexilla Regis” a Sumaya debe, al menos, cuestionarse, sin eliminar la posibilidad de que, siguiendo el criterio de Russell, Salazar compusiera todas las estrofas (1, 4, 6; Nos. 58, 92 y 93), las mismas que en la versión impresa de Guerrero en el *Liber Vesperarum* (No. 425) que Salazar seguramente conoció. El B no presenta el texto completo, sino sólo el incipit.

No. 93 (4/50). fols. 9v-10r *O Crux ave spes unica* Mrō. Salazar 4 v. (SATB)

S
O Crux a- ve spes u- ni- ca

A
O Crux a- ve spes u- ni- ca

T
O Crux A- ve spes u- ni- ca a-

B
O Crux a- ve spes u- ni- (ca)

fols. 9v-10r *O Crux ave spes unica paschale quae fers gaudiū***Inscripciones:**

En la parte superior del fol. 9v: “Secunda Pars”. En la esquina superior derecha del fol. 8r se lee “Mrō. Salazar”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Véase No. 58.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 33. Se registra una variante textual en esta estrofa 6. El *LU*, 576, presenta el siguiente texto: “*O Crux, ave spes unica, Hoc passionis tempore Piiis adauge gratiam, Reisque dele crimina*”, mientras que el manuscrito dice: “*O Crux, ave spes unica, paschale quae fers gadium Piiis adauge gratiam, Reisque dele crimina*”.

Canto preexistente:

Véase No. 92.

Comentarios:

Segunda parte (estrofa 6) de No. 92. Para más detalles, véase No. 92.

No. 94 (4/51). fols. 10v-12r *MAXimus Redemptor Orbis* Mrō. Sumaya 4 v. (SATB)*Prima pars*

Soprano (S) part: Ma- xi- mus Re- de- Ma- xi- mus Re- de- mptor Or-

Tenor (T) part: Ma- xi- mus Re- de- mptor or- Ma- xi- mus Re- de-

Secunda pars

Soprano (S) part: Mi- sit in- fans car- ne scis- Mis- sit in- fans car- ne scis-

Tenor (T) part: Mis- sit in- fans car- ne scis- Mis- sit in- fans car-

fols. 10v-11r *MAXimus Redemptor Orbis: Morte vítā contulit*
 fols. 11v-12r *MISSit Infrā carne scissus Missit orans Sānguīnē*

Inscripciones:

A lo largo de la parte superior de los fols. 10v-11r: “Jullío = Hym, ad Vesp. In Festo Pretiossímí Sanguinis D. N. JesuChriste.”. En la parte superior del fol. 11v se lee “Secunda Pars”, y en la esquina de los fols. 11r y 12r: “Mrō. Sumaya”.

Concordancia:

MéxC 12/12 (No. 278), Anón.; sólo pars I

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Vísperas dedicado a la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, cantado el 1 de Julio. El *LU*, 1537v-1538, presenta otro himno cuyo texto comienza *Festivis resonent compita vocibus*.

Canto preexistente:

El canto llano aparece en el A (primera estrofa polifónica) y S (segunda estrofa polifónica).

Comentarios:

No he conseguido localizar el texto de este himno, por lo que no puedo afirmar qué estrofas son puestas en polifonía. En este caso, las partes I y II aparecen atribuidas a un único compositor, Sumaya por lo que he decidido catalogarlas como una sola composición. El B no presenta el texto completo, sino sólo el incipit.

No. 95 (4/52). fols. 12v-13r *MIris modis repente liber* Mrō. Salazar 4 v. (SATB)

S

A

T

B

Mi- ris mo- dis mi- ris mo- dis re- pen- te li- ber

Mi- ris mo- dis re- pen- te li- ber re-

Mi- ris mo- dis re- pen- te mi- (ris)

Mi- ris mo- dis re- pen- te li- (ber)

fols. 12v-13r *MIris modis repēte liber ferrea Christo inbēte*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 12v: “Agosto In festo S. Petrí ad vincula”. En la esquina superior derecha del fol. 13r se lee “Mrō. Salazar”.

Concordancia:

MéxC 12/13 (No. 279), Anón.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:Himno de Segundas Vísperas dedicado a la festividad de San Pedro Encadenado (*LU*, 1578) cantado el 1 de Agosto.**Canto preexistente:**

El canto llano no coincide con el que aparece en el antifonario MéxC 1-1-4, fol. 6r.

Comentarios:

Las dos estrofas de que se compone este himno son puestas en polifonía, siendo llamadas *pars* I (estrofa 1; No. 95) y *pars* II (estrofa 2; No. 96). Al igual que ocurre con otras piezas de esta sección B, cada una de estas partes ha sido compuesta por un músico distinto, y por ello aparecen catalogadas como obras separadas. Aunque el texto de estas obras pertenece al mismo himno, la denominación de *prima* y *secunda pars* sugiere que estas piezas funcionaron como motetes en dos partes: No. 95 (estrofa 1 del himno) y No. 96 (estrofa 2 del himno). El B no presenta el texto completo, sino sólo el incipit.

No. 96 (4/53). fols. 13v-14r *Sit Trinitati sempiterna gloria* Mrō. Sumaya 4 v. (SATB)

The musical score is presented in four staves, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is in C major. The lyrics 'Sit Tri-ni-ta-ti sem-pi-ter-na' are written below each staff. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first two parts (S and A), and the second system contains the last two parts (T and B). The lyrics are: 'Sit Tri-ni-ta-ti sem-pi-ter-na' for all parts.

fols. 13v-14r *Sit Trinitati sempiterna gloria honor potes*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 13v: “Secunda Pars”. En la esquina superior derecha del fol. 14r se lee “Mrō. Sumaya”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 95. Según la inscripción del manuscrito, *Sit trinitati* es la segunda parte de *Miris modis*. Sin embargo, el *LU*, 1578-79, presenta otro como segunda estrofa, cuyo inicio es *Patri perenne sit per aevum gloria*. En realidad, este texto es el tercer verso del Himno de Laudes *Beate pastor* (*LU*, 1517) cantado la festividad de San Pedro y San Pablo Apóstol el 29 de Junio.

Canto preexistente:

No concuerda con el que aparece en *LU*.

Comentarios:

Segunda parte (estrofa 2) de No. 95. Para más detalles, véase No. 95.

No. 97 (4/54). fols. 14v-15r [Te Joseph celebrent] Mrō. Sumaya 4 v. (SATB)

S A
No- bis sum- ma Tri- as No- bis sum- ma Tri- (as)

T B
No- bis sum- ma Tri- as No- bis sum- ma Tri- as

fols. 14v-15r *NObis summa Trías parce precantibus da Joseph*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 14v: “In festo Sanctissimi iosephí = Secūda Pars”. En la esquina superior derecha del fol. 15r se lee “Mrō. Sumaya”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 55.

Canto preexistente:

Véase No. 55. Modo mixolido. El canto llano aparece en el T.

Comentarios:

De las cinco estrofas de las que se compone este himno, el manuscrito sólo presenta polifonía para la última de las estrofas, “Nobis summa Trias”. Esta sección funciona como *pars* II de una pieza en dos secciones, cuya primera sección (otra estrofa polifónica) no fue anotada en el manuscrito. En este mismo manuscrito, se conserva otra versión polifónica de este himno atribuida a José de Agurto Loaysa, quien musicalizó, además de esta estrofa 5, la primera (No. 55). La versión de Antonio de Salazar copiada en PueblaC 5 presenta un canto llano distinto al de Sumaya; incluso el motivo inicial (una bordadura de semitono descendente) de la versión de Salazar guarda cierto parecido con el que Francisco Guerrero dispuso en su villanesca *Oy Joseph* (véase Guerrero, *opera omnia*, ed. García y Querol, 1:58).

Este himno le sirvió a Sumaya como base para la composición de su misa *Te Joseph celebrent*, obra que, aunque se conserva en un manuscrito probablemente autógrafo en la Catedral de Oaxaca (OaxC Leg. 49.22), fue compuesta por Sumaya durante sus primeros años en la Catedral de México, cuando aún no era maestro de capilla (1714). Que Sumaya se basó en este himno para la composición de su misa es evidente no sólo en la propia música, sino también en una inscripción en el Agnus, donde el compositor escribió el texto del himno. La obra es a seis voces y dos coros; el primer coro lo integran TB y el segundo SATB. Como bien apunta Aurelio Tello en los comentarios previos a su impecable transcripción de esta obra (Tello ed., *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Misas de Manuel de Sumaya*, 29-81), los cinco movimientos del ordinario de la misa están basados en el cantus firmus, que es expuesto al inicio de todos los movimientos, bien de modo literal (Kyrie o Agnus Dei) o con ligeras variantes rítmicas (Gloria); otras veces se presenta con aumentación de valores (Sanctus) o con disminución (Gloria), en su tono original (Kyrie, Gloria, Credo y Agnus) o transportado una cuarta superior (Sanctus). La obra nos muestra a un Sumaya bien formado, que domina a la perfección los recursos escolásticos del contrapunto. La temprana cronología de esta misa sugiere que su himno *Te Joseph celebrent* es también una obra de juventud.

No. 98 (4/55). fols. 15v-16r *CHRISTŪ REGĒ ADOREMUS* Mrō. Sumaya 4 v. (SATB)

The musical score is presented in two systems. The first system contains the Soprano (S) and Alto (A) parts. The second system contains the Tenor (T) and Bass (B) parts. The lyrics are: "Christum Regem adoramus".

fols. 15v-16r *CHristū Regē adoremus*
QUI se māducātatibus dat Spíritus

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 15v: “In festo Corporis Christi ad Matutinū Invitato”. En la esquina superior derecha del fol. 16r se lee “Mrō. Sumaya”.

Concordancias:

ChiN 6, fols. 131v-132r, Anón.; texto del invitatorio a la Asunción
 MéxC 4/A-35 (No. 78), Anón.; texto del invitatorio a la Asunción
 MéxC 4/A-37 (No. 80), Anón.; texto del invitatorio a la Concepción
 MéxC 4/A-41 (No. 84), Anón.; texto del invitatorio a los Apóstoles
 MéxC 8/23 (No. 152), Anón.; texto del invitatorio a la Natividad de
 Nuestra Señora
 MéxC 8/27 (No. 156), Anón.; texto del invitatorio a los Confesores
 TepMV 2/A-1 (No. 415), Mag. Emmanuelis de Sumaya; texto del
 invitatorio al Corpus

Fuente textual y asignación litúrgica:

Invitatorio de Primeras Vísperas de Maitines para la fiesta del Corpus Christi (*LU*, 918).

Ediciones modernas, canto preexistente, grabación discográfica, colación y comentarios:

Véase No. 78.

No. 99 (4/56). fols. 16v-17r *SACris solemnijis iūcta* Mrō. Sumaya 4 v. (SATB)

S
 1. Sa- cris so- le- mniis iun- cta
 A
 1. Sa- cris so- le- mniis iun- cta

T
 1. Sa- cris so- le- mniis iun- cta
 B
 1. Sa- cris so- le- mniis

fols. 16v-17r *SACris solemnijis iūcta sint gaudia*

Inscripciones:

En la esquina superior derecha del fol. 17r se lee “Mrō. Sumaya”.

Concordancia:

TepMV 2/A-2 (No. 406), M. Emmanuelis de Sumaya; sólo estrofa 1

Edición moderna:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 100-102 (a partir de TepMV 2/A).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Primeras Vísperas dedicado a la festividad del Corpus Christi (*LU*, 920-21) cantado tras el invitatorio *Christum Regem* (No. 98).

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fols. ix^v-x^r. Sumaya colocó el cantus firmus en el S. Este himno no fue incluido en *PsalMex 1584*.

Comentarios:

De las siete estrofas de que consta este himno, sólo se pone en polifonía la estrofa 1. La pieza presenta un compás ternario, que sólo había aparecido en este libro en las piezas de José de Agurto Loaysa. El B no presenta el texto completo, sino sólo el incipit. La versión de ChiN 4 es estrictamente homofónica y emplea el cantus firmus de tradición hispana en la voz superior mientras las restantes hacen de acompañamiento. En la recensión de la edición de Barwick (*Inter-American Music Review*, 5:2, 1983, 125), Stevenson señaló que la primera nota del c. 11 del S debería ser un *re* y no un *do* como transcribió Barwick; el manuscrito señala en este punto un *do*.

No. 100 (4/57). fols. 17v-18r *LAudemus Deum nostrū* Mrō. Sumaya 4 v. (SATB)

S

A

T

B

La- u- de- mus De- um

La- u- de- mus De- um

La- u- de- mus De- um

La- u- de- mus

fols. 17v-18r *LAudemus Deum nostrū*
IN veneratione Beatī Joseph

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 17v: “In Festo Patrocínij, B. Joseph Conf. Invítatorij”. En la esquina superior derecha del fol. 18r se lee “Mrō. Sumaya”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Invitatorio de Vísperas de Maitines para la fiesta del Patrocinio de San José Confesor, celebrada el 19 de marzo.

Canto preexistente:No concuerda con el que aparece en *LU*.**Comentarios:**

Aparecen musicalizados polifónicamente las dos secciones del invitatorio: a) *Laudemus Deum*; y b) *In veneratione*. Juan Esquivel de Barahona en su libro de motetes de 1608 (E826) incluyó un motete a María Magdalena con el mismo incipit textual.

No. 101 (4/58). fols. 18v-20r *AETerna Christi munera* Mrō. Sumaya 4 v. (SATB)*Prima pars*

S
Ae- ter- na Chri- sti mu- Ae- ter- na Chri- (sti)

T
Ac- ter- na Chri- sti Ac- ter- na Chri- sti

Secunda pars

S
Pa- tri si- mul- que Fi- li- Pa- tri si- mul- que Fi-

T
Pa- tri si- mul- que Fi- Pa- tri si- si- mul- que Fi-

fols. 18v-19r *AETerna Christi munera Apostolorū gloriā*
 fols. 19v-20r *PATris simūlq Filio, Tibi que Sancte Spiritus*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 18v: “In Festo S. Petri Apos. Ad Matut’, Hymn’”. En la esquina superior derecha del fol. 19r se lee “Mrō. Sumaya”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Russell, *The Mexican Baroque Collection*.

Stevenson, “Review Article «Tesoro de la Música Polifónica en México, VII»”, 128 (reproduce la transcripción de Russell).

Russell, “Manuel de Sumaya: Reexamining the *a Cappella* Choral Music of a Mexican Master”, 104-6.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Vísperas de Maitines para la fiesta del Apóstol San Pedro.

Canto preexistente:

El canto llano se localiza en el S en la primera parte y en el T en la segunda.

Comentarios:

En el artículo arriba mencionado, Russell estudia en detalle esta obra de Sumaya, que exhibe una rigurosa simetría estructural, hasta el extremo de que cada elemento introducido en la *prima pars* de la obra tiene su contrapartida en la *secunda pars* (véase el Ejemplo 7, 101). Al margen de esta simetría, la obra goza de una gran unidad debido al empleo de motivos similares en ambas secciones (es particularmente evidente la sucesión de dos terceras descendentes). El canto llano empleado por Sumaya es el mismo que usó Antonio de Salazar en su versión a cinco voces de este himno, ubicándolo en el S2.

No. 102 (4/59). fols. 20v-22r *ALma Redēptoris mater* Mrō. Sumaya 4 v. (SATB)

The musical score is presented in two systems. The first system is for Soprano (S) and Alto (A). The Soprano part begins with a treble clef and a common time signature. The Alto part begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics for the first system are: "Al- ma Re- dem- pto- ris Al- ma Re- dem-pto- (ris)". The second system is for Tenor (T) and Bass (B). The Tenor part begins with a bass clef and a common time signature. The Bass part begins with a bass clef and a common time signature. The lyrics for the second system are: "Al- ma Re- dem-pto- ris ma- Al- ma Re- dem-pto-ris ma- ter".

fols. 20v-21r *ALma Redēptoris mater quae pervia caeli porta manes*
 fols. 21v-22r *VIrgo prius ac posterius Gabriēlis ab ore*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 20v: “A Domín., 1º Aduent. Vsq̄. Ad Purific.”. En la esquina superior derecha de los fols. 21r y 22r se lee “Mrō. Sumaya”.

Concordancia:

MéxC 10/B-30 (No. 220), Mrō Sumaya

Edición moderna:

Russell, *The Mexican Baroque Collection* (a partir de MéxC 4).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Una de las cuatro antífonas marianas (*LU*, 273-74), interpretada en Completas desde el Adviento hasta la Purificación (2 de Febrero).

Canto preexistente:

Sumaya emplea un canto monódico similar al que aparece en *PsalMex 1584*, fol. 80r, y en el antifonario 2-6-6, fols. 204-7.

Comentarios:

Como ocurre en otras piezas de esta sección B del manuscrito, Sumaya divide el texto en dos partes musicales, que comienzan respectivamente con “Alma Redemptoris mater” y “Virgo pius ac posterius”. Al igual que en obras anteriores, Sumaya juega con la simetría y el contraste. Así, la primera parte se inicia con un movimiento melódico ascendente en todas las voces, que se opone al movimiento descendente con el que comienza la segunda parte. También puede entenderse como un elemento contrastante la introducción de la voz más aguda con un movimiento melódico ascendente como contrapartida al movimiento melódico descendente del resto de las voces (c. 7, 29); Russell, “Manuel de Sumaya”, 95, señala además que la sonoridad de la voz aguda destaca sobre el resto de la textura, preponderantemente grave.

No. 103 (4/60). fols. 22v-24v Ave Regina Caelorum M. Sumaya 4 v. (SATB)

The musical score is presented in two systems. The first system contains the vocal lines for Soprano (S) and Alto (A). The Soprano part begins with a melodic ascent, while the Alto part starts with a descending line. The lyrics 'A- ve Re- gi- na' are written below the notes. The second system contains the vocal lines for Tenor (T) and Bass (B). The Tenor part continues the melodic ascent, and the Bass part continues the descending line. The lyrics 'A- ve Re- gi- na' are also written below the notes. The score uses a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb).

fols. 22v-23r *Ave Regina Caelorum Ave Domina Angelorum*
fols. 23v-24r *Salve Radix salve porta ex qua mundo lux est orta*
fol. 24v *Gaude virgo gloriosa* (ST)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 22v: “A Purific. Vsq’. Ad Pascha.”. En la esquina superior derecha de los fols. 23r y 24r se lee “M^o. Sumaya” y “M^{ro}. Sumaya” respectivamente.

Concordancia:

MéxC 10/B-31 (No. 221), Mrō. Sumaya

Edición moderna:

Russell, *The Mexican Baroque Collection* (a partir de MéxC 4).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Una de las cuatro antífonas marianas (*LU*, 274-75), ubicada litúrgicamente en Completas después de *Alma Redemptoris Mater* (No. 102): desde la Purificación (2 de Febrero) hasta el Miércoles Santo inclusive.

Canto preexistente:

Sumaya emplea un canto monódico similar al que aparece en *PsalMex 1584*, fol. 81r, y en el antifonario 2-6-6, fols. 208-10.

Comentarios:

Esta pieza está incompleta en MéxC 4/B, ya que el manuscrito se interrumpe en el fol. 25r, conservando sólo la parte inicial de la penúltima estrofa (“Gaude Virgo Gloriosa”) a dos voces (ST). Gracias a la concordancia de MéxC 10-B, la obra puede reconstruirse íntegramente. Sumaya puso en polifonía el texto completo de la antífona, que quedó dividido musicalmente en tres secciones distintas. Un vistazo al inicio de las tres secciones nos muestra la cuidadosa planificación de Sumaya. La primera sección, “Ave Regina Caelorum”, se inicia con un dúo AT, incorporándose después S y B. En la segunda sección, “Salve Radix” comienza igualmente con el dúo AT, pero ahora se incorpora en primer lugar el B y después el S. Como contrapeso, en la tercera sección, “Gaude Virgo”, la primera voz en intervenir es el S y la última, tras su protagonismo, el A.

fols. [25r]-[26v] Perdidos. En estos dos folios estarían copiados el final de la antífona *Ave Regina Caelorum* de Sumaya. Gracias al inventario de ca. 1770 sabemos que esta obra de Sumaya era la última.

5.

MEX-Mc: MéxC 5

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 5

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Papel

4 misas = 4

Eduardo Duarte Lobo-1, Francisco López Capillas-2, Giovanni Pierluigi da Palestrina-1

0 unica

79 folios de papel, *ca.* 64 x 44 (caja 59 x 36). Es uno de los volúmenes más grandes de la colección. Foliación en números árabes 2-[79]. Los últimos cinco folios han perdido la esquina superior derecha, perdiendo también el número. Folios en blanco: 3r, 3v, 56v. Folios perdidos: portada, al menos tres folios en la sección central (uno entre los actuales 55 y 56 y dos entre los actuales 57 y 58, que coinciden con el *Benedictus-Osana* de la misa de Palestrina), y al menos otros dos folios al final, pues la música se interrumpe al inicio del *Agnus I* de la misa de Lobo. La carencia de índice no permite saber el contenido original del códice, y si había alguna obra más tras la misa de Lobo. Ha perdido las cubiertas y la encuadernación está en mal estado. Los tres primeros folios, al igual que los del final del volumen, presentan un gran deterioro y desgaste, debido a la ausencia de cubiertas. Algunos folios están rajados por la mitad (18-22, 44, 69, 77-78) y muchos presentan rajaduras en la parte inferior. El alto contenido en nitrato de la tinta ha ocasionado numerosos agujeros en el delgado papel. No dispone de hoja con título, índice o tabla ni de frontispicio con ilustraciones. No hay inscripción que ayude a datar el manuscrito, fuera de las tradicionales atribuciones de las obras y alguna instrucción relativa a la resolución canónica de los *Agnus Dei* de las dos primeras misas. 10 pentagramas por página. Al igual que ocurre en MéxC 3 y MéxC 4, el copista no indicó el nombre de las voces. Todas las composiciones son a cuatro voces (SATB), salvo aquellas secciones o versículos señalados con otras combinaciones de voces. Es uno de los manuscritos que muestra signos de un uso más prolongado.

MARCAS DE AGUA: No hay marcas de agua visibles.

DECORACIÓN: Las iniciales son simples, de color negro.

COPISTAS: Copiado de principio a fin por un mismo copista (C5a), con notación redondeada, pero diferente a la MéxC 4-A.

DATACIÓN: Esta antología de misas con repertorio local e internacional probablemente se copió entre 1659 o poco antes y 1674, año de la muerte de Francisco López Capillas, cuya intervención se aprecia en las dos primeras misas. Copiado en México para uso del coro de la Catedral.

LITERATURA Y SIGNATURAS: Este códice no aparece ni en el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, ni Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, citó este volumen entre los libros musicales de la Catedral de México vistos en 1949. El códice ha recibido distintas signaturas por diferentes autores: Spiess y Stanford, *An introduction*, 25 (libro 5), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 138 (Choirbook VI), Valdez, “Guía del microfilm”, 163 (V E17.5 C3 LEG V AM 1921), Stanford, *Catálogo de los acervos*, 222 (LiPol 5, no. 1467). Algunos estudiosos como Lara (López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 3:XXXI), L. Brothers, “A New World Hexachord Mass”, 5, y R. Johnson, *The Magnificats of Francisco López Capillas*, 260-62, siguen la signatura de Stevenson.

INVENTARIO

Fols. 1r-v perdido

No. 104 (5/1). fols. 2r-21r [*Missa Quam pulchri sunt gressus tui*] Mrō. Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4/6 v. (SATB)

S [voz perdida en MéxC 5; incipit tomado de MadBN 2428, fol. 111v] A

Ky-rie e-lei-son Ky-rie e-lei-son

T [voz perdida en MéxC 5; incipit tomado de MadBN 2428, fol. 111v] B

Ky-rie e-lei-son Ky-rie e-lei-son Ky-rie e-

S A

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus

T B

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus Bo-nae vo-lun-ta-tis la-

S
Pa- trem o- mni- po- ten- tem fa- Pa- trem o- mni- po- ten- tem fa-

T
Pa- trem o- mni- po- Fa- cto- rem cae-

S
San- ctus San- ctus San- ctus San- ctus

T
San- ctus San- ctus San-

S
A- gnus De- A- gnus De- i A- gnus

T
A- gnus De- i A- gnus De- i qui tol-

- fol. 2r *KYrie eleison* (AB)
 fol. 2v *Christe eleison* (ST)
 fols. 3r-3v pautados en blanco
 fol. 4r *KYrie eleison* (AB)
 fols. 4v-5r *ET in tera pax hominibus*
 fols. 5v-6r *potens Domine fili vnigenite*
 fols. 6v-7r *QUI tollis peccata mundi*
 fols. 7v-8r *sanctus Tu solus altissimus*
 fols. 8v-9r *Patrem omnipotētē*
 fols. 9v-10r *lumen de lumine Deum verum*
 fols. 10v-11r *ET incarnatus est de Spiritu Sancto*
 fols. 11v-12r *CRucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato*
 fols. 12v-13r *[cae-]lum sedet ad dextera Patris*
 fols. 13v-14r *ET in Spiritus Sanctū dominū et viuificantem*
 fols. 14v-15r *Ecclesiam Confiteor vnum baptisma*
 fols. 15v-16r *Et vitam venturi seculi Amen*

- fol. 16v-17r *Sanctus Domin^s Deus Sabaoth*
 fol. 17v-18r *HOsana in excelsis*
 fol. 18v-19r *AGnus Dei qui tollis peccata mundi* [Agnus I]
 fol. 19v-20r *AGnus Dei qui tollis peccata* (S1S2A1A2B1B2)
 [Agnus II]
 fol. 20v-21r *AGnus Dei qui tollis peccata* (SA1A2TB)
 [Agnus III]

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 2r: “Mrō. Fran^{co}. Lopez”. Se localizan un total de nueve inscripciones de índole musical presentadas a modo de acertijos. En la parte superior del fol. 19v: “Superius I^o A 6. Ego sum Alpha. Et Omega.”; en el centro de ese mismo folio, en medio de las dos voces, se lee la inscripción: “Bassis I ā 6. Ad locum vnde exerūt revertuntur”. En la parte superior del fol. 20r: “Altus 2^o. Incipiat in novísimo loco”. La mitad inferior del fol. 20r está ocupada por un dibujo que simula una planta de cruz latina de la cual brotan pequeñas hojas, dispuestas simétricamente. En las partes superior y central del fol. 20v: “Teror ā 5. quí me invenerít ínueniet Vítam” y “Bassis ā 5. posítus ín medio quo me vertam/necío”. En la parte superior del fol. 21r: “Lignum etiam vitae in medio Paradisi/Querite et invenientis. ā 5”; debajo de la primera voz de ese mismo fol. se lee: “Altus I^o. In me manet, et ego ín illo. A 5” y debajo de la segunda voz: “Altus 2^o. Pulsate et aperietur vobis”.

Concordancia:

MadBN 2428/6 (No. 562), Francisco Lopez

Ediciones modernas:

- L. Brothers, “Musical Learning in Seventeenth-Century Mexico”, 2829 (sólo final del Agnus III).
 Rothaus, *Missa Quam Pulchri sunt gressus tui. Agnus* (Agnus II y III).
 Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology*, 242-43 (a partir de MéxC 5, sólo Agnus II).
 Stevenson, “Hispanic American Music Treasury [II]”, 64-66 (a partir de MéxC 5, sólo Agnus II).
 L. Brothers, “Francisco López Capillas, First Great Native Composer”, 111-13 (transcripción de Stevenson; sólo Agnus II).
 Planchart, *Francisco López Capillas. Missa “Quam pulchri sunt”*.
 López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 4 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto *Quam pulchri sunt* es una adaptación libre de un fragmento del *Cantar de los Cantares*, 7:1. Estas partes del Ordinario de la Misa podían interpretarse cualquier día de festividad mariana; los motetes así llamados de Victoria y Lobo se dedican a la Concepción.

Grabación discográfica:

Latin American Musical Treasures, cara 2, corte 2 (sólo Agnus II).

Canto preexistente:

Según Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 139, esta misa se basa en el motete homónimo a cuatro voces de Palestrina editado por primera vez en su *Motecta festorum totius anni... liber primus* (Venecia: Antonio Gardano, 1564; P689), no. 28. Sin embargo, según la lista de motetes ofrecida en “Palestrina, Giovanni Pierluigi da: Works”, 18:951, *The New Grove*², el título del motete a cuatro voces de esa colección es *Quam pulchra sunt filia* y no *Quam pulchri sunt gressus tui*, que es lo que se lee claramente al inicio de la misa en la concordancia madrileña. Según la misma lista, el único motete de Palestrina que lleva ese título (si bien se lee ‘pulchra’ y no ‘pulchri’) no es a cuatro voces, sino a cinco y apareció en el *Motetorum quinque vocibus liber quartus* (Roma: Alessandro Gardano, 1583; P716), no. 25. Parece tratarse de un error del *New Grove*, puesto que, como señaló Stevenson, Palestrina editó un motete llamado *Quam pulchri sunt gressus* dedicado a la Concepción en su edición de 1564 (Palestrina, *Werke*, ed. Haberl, 5:83-86) que fue el que sirvió de base a López Capillas para la composición de su misa. Ello es evidente al observar la música y comprobar cómo el esquema rítmico del tema inicial del motete es reproducido con algunas variantes por el S en el Christe, por el A en el Sanctus y por el T en el Agnus I.

Colación:

No puede establecerse con claridad la relación estemática existente entre las dos fuentes, pero parece que las dos primeras misas de MéxC 5 fueron copiadas de otro manuscrito con misas y magnificats de López Capillas presentado al Cabildo por el propio compositor en 1659; de ese manuscrito, hoy perdido, probablemente también se copiaron las ocho misas que aparecen en MadBN 2428. Que ambas fuentes comparten un modelo común se aprecia en la casi idéntica distribución del texto y en que ambas suelen copiar las mismas porciones de música en cada folio (con un total de veinte folios en ambos casos). Sin embargo, el copista de la fuente madrileña prestó más atención a su trabajo que su colega de MéxC 5, algo más descuidado e inconsistente. El copista de MéxC 5 omitió algunas notas que sí aparecen en la fuente madrileña, y habiéndose percatado de su error, introdujo la nota o notas olvidadas cuando ya estaba escrito el fragmento, con la consiguiente concentración de notas en poco espacio (Credo, T, sílaba *factum*, y A, sílaba *omnia*). A continuación se detallan las variantes de mayor interés¹.

- Kyrie II: A, penúltima vez que aparece la palabra Kyrie, MadBN introduce tres notas (*la* mínima con puntillo-*fa* semimínima-*sol* mínima) que no aparecen en MéxC 5.

¹ Puesto que no existen ediciones completas de las misas de López Capillas, utilizo la colocación del texto (text underlay) como referencia para señalar las variantes musicales.

- Gloria: S, sobre la palabra *bonae* MadBN presenta las notas *do'* semibreve-*si* mínima-*do'* mínima con puntillo y MéxC 5 las notas *mi'* semibreve-*re'* mínima-*do'* mínima con puntillo; A, penúltima vez que aparece la palabra *agnus* MadBN escribe un *re* mínima que no aparece en MéxC 5; B, penúltima vez que aparece la palabra *Filius* MadBN escribe un *sol* mínima y MéxC 5 un *sol* semimínima; B, sobre la palabra *bonae* MadBN escribe *sol* mínima con puntillo-*sol* semimínima-*mi* mínima y MéxC 5 *sol* mínima con puntillo-*mi* mínima;
- Qui tollis: A, sobre las palabras *Patris*, *nobis* y *Christe* aparecen dos ligaduras del tipo *cum opposita proprietate* en MadBN, cuyo palito ascendente es omitido en MéxC 5; sobre la sílaba *altissimus* MadBN presenta un *fa* semibreve que no aparece en MéxC 5; B, sobre las palabras *mundi miserere* MadBN presenta *fa* mínima-*fa* mínima-*sol* mínima y MéxC 5 *fa* mínima-*sol* mínima-*la* mínima; sobre la palabra *gloria* MadBN presenta *la* mínima-*si* mínima y MéxC 5 *la* semibreve-*si* mínima.
- Credo: S, sobre el monosílabo *in unum* MadBN presenta un *la* mínima que no aparece en MéxC 5; penúltima vez que aparece la palabra *descendit* MadBN presenta un *la* mínima con puntillo-*si* semimínima y MéxC 5 un *la* mínima con puntillo-*si* mínima; T, sobre la sílaba *et propter* MadBN presenta un *mi* mínima y MéxC 5 un *re* mínima; B, sobre la palabra *qui propter nos* MadBN presenta *sol* mínima-*la* semibreve y MéxC 5 *la* mínima-*si* semibreve; a las tres ligaduras *cum opposita proprietate* de MadBN se les ha quitado el palito en MéxC 5.
- Et incarnatus: T, sobre *Maria* MadBN presenta un *re* semibreve que no aparece en MéxC 5.
- Crucifixus: B, sobre *resurrexit* MadBN presenta un *fa* mínima y MéxC 5 un *mi* mínima; sobre *die* MadBN presenta un *sol* mínima y MéxC 5 un *re* mínima; sobre *in caelum* MadBN presenta un *sol-la* mínimas que son omitidos en MéxC 5.
- Et in spiritum: A, sobre *filio* MadBN presenta un *fa* semimínima que es omitido en MéxC 5; *remissionem* MadBN presenta un *mi* mínima y MéxC 5 un *do* mínima; B, sobre *Dominum* y *vivificantem* MadBN presenta dos fusas antes de mínima que en MéxC 5 aparecen como semínimas.
- Sanctus: S, segunda vez que aparece la palabra *terra* MadBN presenta *do'* semimínima-*si* semimínima-*la* mínima-*sol* mínima-*sol* breve y MéxC 5 *sol* mínima-*re'* mínima con puntillo-*si* semimínima-*do* semimínima-*sol* semibreve.
- Osanna: B, penúltima vez que aparece la palabra *Ossana* MadBN presenta un *re* semibreve y MéxC 5 un *mi* semibreve.
- Agnus I: T, antes de la pausa con la que comienza Qui tollis, las tres últimas notas que MéxC presenta son *mi* mínima-*re* mínima-*mi* mínima-*do* mínima-*do* breve mientras que MadBN omite las dos notas subrayadas.
- Agnus II: S1, MéxC 5 omite un *do* semibreve que sí aparece en MadBN; en MadBN la voz inferior aparece como “Tenor 1º”, mientras que MéxC 5 aparece como “Bassis I”. El copista de la fuente madrileña

se equivocó a escribir el nombre de la voz, pues efectivamente se trata del B, tal y como lo señala la clave.

- Agnus III: El fol. 20v tiene pauta, pero el copista los dejó en blanco, ya que debe ser el intérprete quien averigüe las notas de esa voz a partir de las inscripciones enigmáticas que da el compositor. MadBN tampoco presenta resolución musical de los enigmas (fol. 130v).

Comentarios:

El título de esta misa es conocido a través de la concordancia española de MadBN, puesto que MéxC 5 ha perdido la primera página (con S y T del Kyrie I), en la que estaría ubicado el título de la misa. Los fols. 3r-3v presentan pautados en blanco donde deberían haberse copiado A y B del *Christe* y S y T del *Kyrie II*. Por lo tanto, el primer movimiento del ordinario de esta misa está incompleto y sólo puede ser reconstruido íntegramente a través de la fuente madrileña. El resto de los movimientos se conservan completos en ambas fuentes.

Desde el punto de vista armónico, López Capillas es un compositor de tradición palestriniana, caracterizado por una armonía consonante de cadencias perfectas y plagales, si bien en algunos momentos de esta misa emplea atrevidas disonancias sin preparación que nos recuerdan que nos hallamos ante un compositor de la segunda mitad del siglo XVII.

Una de las secciones más estudiadas de la misa es el *Agnus*. El *Agnus I* es a cuatro voces, y no tiene inscripción alguna, pero en los otros dos movimientos, López Capillas empleó todo su ingenio, presentando acertijos y enigmas musicales. El *Agnus II*, para seis voces, es el más espectacular de toda la misa, con un triple canon cancrizante o retrógrado. Sólo tres voces están escritas en notación musical, y en las otras tres aparecen estas inscripciones:

- S1: “Ego sum Alpha et Omega” (“Yo soy el Alfa y el Omega”)
- A1: “Incipiat in novissimo loco” (“Debe comenzar en el más nuevo lugar”).
- B1: “Ad locum unde exerunt revertuntur” (“Vuelven al lugar del cual salen”).

La segunda parte del movimiento se obtiene por una retrogradación de la primera, con un intercambio de voces. S2, A2 y B2 ofrecen el tema de S1, A1 y B1 respectivamente hacia atrás (es decir, de izquierda a derecha).

Si el *Agnus II* es el más espectacular, el *Agnus III*, a cinco voces, es el más enigmático, por la propia naturaleza de las inscripciones y pistas que dio el compositor. Dos de las cinco voces tienen que ser derivadas de las tres restantes, escritas en notación musical, a partir de las siguientes inscripciones:

- S: “Lignum etiam vitae in medio Paradisi. Querite et invenientis” (“Para estar seguro, el Árbol de la Vida [está] en medio del Paraíso. Busca y lo encontrarás”)
- A1: “In me manet, et ego in illo” (“Él vive en mí, y yo en Él”);
- A2: “Pulsate & aperietur vobis” (“Llama y será abierta por tí”);
- T (no tiene música): “Qui invenerit inveniet vitam” (“El que lo encuentre, encontrará la vida”);

- el B (no tiene música): “Positus in medio quo me vertam necio” (“Situado en el centro, no sé dónde volverá”).

Para interpretar correctamente este acertijo, hay que localizar en primer lugar el “Árbol de la Vida”, germen de toda la estructura, y que es el punto central de la voz interna de las tres con música (A1). De este modo, se debe comenzar el T en la mitad de A1 (“miserere nobis”) y regresar después al inicio de esa voz, produciéndose un canon al unísono con A1. El B interpreta las notas de A1 comenzando también en “miserere nobis”, pero una cuarta inferior, y regresando “in medio”, es decir, al punto al que comenzó (“miserere”). Esta estructura es perpetua, y López Capillas no indica ninguna forma de conclusión, por lo que debe inventarse un final que, a ser posible, cadencie en *sol*, como el resto de las secciones de la misa.

¿Cuándo y dónde pudo componer López Capillas esta misa? Probablemente, el compositor mexicano conoció la fuente paródica durante su estancia como bajonero en la Catedral de Puebla, cuyo archivo conserva una reedición de 1601 del primer libro de motetes de Palestrina (Venecia: Angelo Gardano, 1601; P722), hoy Leg. 35; tanto gustó esta colección en Puebla que 35 de los 36 motetes del impreso se copiaron en la primera sección del Leg. 34. A juzgar por los complejos procedimientos antes reseñados, propios de un compositor maduro y experimentado, es probable que López Capillas compusiese la misa durante su magisterio en la Catedral de México (1654-74). Con estos procedimientos, López Capillas demuestra ser uno de los compositores más interesantes del México colonial, con una amplia gama de recursos eruditos.

Aunque no se conservan en una fuente mexicana, sino española, un contemporáneo de López Capillas, Diego de Pontac, compuso otra misa con este nombre conservada en un manuscrito destinado a la imprenta (para una historia de esta fuente, véase Marín López, “Música y patronazgo musical”, 576-78 y 591-92). Ramos López, *La música en la Catedral de Granada*, 1:246, señala que Pontac no se basó ni en el motete conocido y que probablemente se sirviese del motete “de algún polifonista no catalogado hasta el momento, o quizá de un motete perdido del propio Pontac”. Sin embargo, la transcripción de la misa (Ramos, *La música en la Catedral de Granada*, 2:140-79), muestra que, al igual que López Capillas, Pontac se basó en el motete de Palestrina, pues empleó el mismo *motto*, un tetracordo descendente, al inicio de tres de los cinco movimientos del ordinario (Kyrie, T; Gloria, S y B; y Sanctus, A) que se inicia el S del motete del maestro romano. La Colegial de Jerez de la Frontera (E-JE), Legajo 6, no. 5, contiene una Misa a ocho voces de la segunda mitad del siglo XVII atribuida al M^o Lopez (Repetto Betes, *La Capilla de música de la Colegial de Jerez*, 128). Desconozco si este personaje pudiera identificarse con López Capillas, quien no compuso, que sepamos, misas a ocho voces, pero sí salmos.

No. 105 (5/2). fols. 21v-43r *Missa Benedicta sit S^{ta}. Trinitas* Fran^{co}. Lopez
 [Capillas] 4/6 v. (SATB)

S Ky- ri- e e- le-i- son Ky- ri- e

T Ky- ri- e e- Ky- ri- e e-

S Et in ter- ra pax ho- Et in ter- ra pax

T Et in ter- ra pax ho- Et in ter- ra pax ho-

S Pa- trem o- mni po- ten- tem Pa- trem o- mni- po-

T Fa- cto- rem cae- Pa- trem o- mni-

S San- ctus San- ctus San-

T San- ctus San- ctus

- fols. 21v-22r *KYrie eleison*
 fols. 22v-23r *CHriste eleison*
 fols. 23v-24r *KYrie eleison*
 fols. 24v-25r *ET in tera pax hominibus*
 fols. 25v-26r *Deus paster omnipotens Domine*
 fols. 26v-27r *QVi tollis peccata mundi*
 fols. 27v-28r *solus sanctus tu solus Dominus*
 fols. 28v-29r *Cum Sancto spírítu in glória Dei patris*
 fols. 29v-30r *Patrem omnípotentem ipso celi*
 fols. 30v-31r *vnígenitum et ex patrenatū omnia secula*
 fols. 31v-32r *verum de Deo vero genitum non factum*
 fols. 32v-33r *salutem descendit de celis*
 fols. 33v-34r *ET incarnatus est de Spiritu Sancto*
 fols. 34v-35r *CRucifixus etiam pro nobis sub Pōtio Pilato*
 fols. 35v-36r *Et ascendit in celum Et íterum venturus*
 fols. 36v-37r *ET in Spírítum sãctum Dóminus*
 fols. 37v-38r *vnam sanctã Catholicam et Apostolicam Ecclesiam*
 fols. 38v-39r *SANctus Dominus Deus Sabaoth*
 fols. 39v-40r *Benedíctus qui venít in nomine (SAT)*
 fols. 40v-41r *AGnus Dei qui tollis peccata mundi [Agnus I]*
 fols. 41v-42r *AGnus Dei qui tollis peccata (SA1A2TB1B2)*
 [Agnus III]
 fols. 42v-43r *mundí dona nobís pacem*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 21v: “Missa A 4. Benedicta sit Sta. Trinitas.”
 La parte inferior del fol. 40r presenta un dibujo en forma circular con motivos vegetales. En la parte superior del fol. 41v se lee: “Superius cū 6. vocíb. Canon in subDiapente”. Sobre la segunda voz: “Tenor cum 6. Vocíb. Canon in SubDíapente”. Sobre la tercera voz de ese folio: “Bassís Iº. Rsolutio cū 6. vocíb.”. En la parte superior del fol. 42r se lee: “Resolutió”.

Concordancia:

MadBN 2428/5 (No. 552), Franciscus Lopez

Ediciones modernas²:

Smith La Torra, “Transcriptions”, 25 págs. (a partir de MadBN 2428).
López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 4 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Partes del Ordinario de la Misa cantadas durante la festividad de la Santísima Trinidad, a juzgar por la festividad del motete en el que se basa.

Canto preexistente:

Esta misa basa todas sus secciones en otro motete mariano de Palestrina también a cuatro voces, *Benedicta sit Sancta Trinitas* (Palestrina, *Werke*, ed. Haberl, 5:33-35; y *Opere*, ed. Casimiri, 3:38-42). Al igual que el motete que sirvió a López Capillas como fuente paródica de su anterior misa, se editó por primera vez en su primer libro de motetes *Motecta festorum totius anni... liber primus* (Venecia: Antonio Gardano, 1564; P689), no. 11. *GraduMex 1576*, fol. 178v, incluye este texto entre los introitos.

Colación:

Al igual que ocurre con No. 104, las versiones mexicana y madrileña muestran algunas variantes significativas.

- Kyrie I: T, tercera vez que aparece la palabra *Kyrie* MadBN presenta dos *do* mínima mientras que MéxC presenta dos *la* mínima; el *sol* semibreve de la cadencia final lleva puntillo en MadBN y no lleva puntillo en MéxC.

- Christe: A, en la palabra *eleison* MadBN presenta un *mi* fusa, cuya cabeza el copista de MéxC 5 se olvidó de ennegrecer.

- Kyrie II: A, quinta vez que se repite la palabra *eleison* MadBN presenta un diseño ascendente *sol* mínima con puntillo-*la* semimínima-*si* mínima y MéxC presenta las notas *mi* mínima con puntillo-*sol* semimínima-*si* mínima; B, cuarta vez que se repite la palabra *Kyrie* MadBN presenta un *re* semibreve que en MéxC tiene valor de mínima, y, a la inversa, el *sol* mínima de la cadencia final de MadBN es transformado en semibreve en MéxC. Las dos primeras semibreves ennegrecidas que aparecen en A y B en MadBN no llevan palito y en MéxC 5 sí.

- Gloria: A, primera vez que aparece la palabra *agnus*, MadBN presenta *fa* mínima-*mi* mínima y MéxC *fa* mínima con puntillo-*mi* semimínima.

- Qui tollis: A, sobre la primera aparición de la palabra *tollis* MadBN presenta *sol* semimínima-*sol* semimínima-*fa* fusa-*mi* fusa y MéxC *sol* semimínima-*fa* semimínima-*mi* fusa-*re* fusa; segunda aparición de la palabras *Sanctus*, MadBN presenta un *do* mínima, que en MéxC tiene

² Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, xlvii, nota 3, anunció en 1973 la existencia de un trabajo en curso que incluiría un estudio y edición de las misas y magnificats de López Capillas a partir de la fuente madrileña, la Tesis Doctoral de Jo Ann Smith La Torra titulada *The Masses and Magnificats of Francisco López y Capillas in MS. 2428, Biblioteca Nacional, Madrid* (University of Southern California). Este trabajo no llegó a completarse, pero Smith La Torra realizó algunas transcripciones aún inéditas a las que tuve acceso gracias a la amabilidad de Bruno Turner.

valor de semibreve; T, sobre la palabra *sanctus* MadBN dispone *re* mínima con puntillo-*do* fusa-*si* fusa y MéxC *re* mínima con puntillo-*do* semimínima-*si* semimínima; tercera repetición de la palabra *Dei* MéxC presenta dos *mi* mínimas seguidas y MadBN sólo una.

- Credo: S, sobre la palabra *patrenatum* MadBN presenta un *mi* semínima que no aparece en MéxC; A, palabra *omnipotentem* MadBN presenta *mi* semimínima-*fa* semimínima-*sol* mínima mientras que MéxC presenta en su lugar *fa* semimínima-*sol* semimínima-*sol* mínima; en *omnium* MéxC omite un *do* breve que sí aparece en MadBN; B, sobre la palabra *pater* MadBN presenta una ligadura *cum opposita proprietate* sobre las notas *la-sol* mientras que MéxC lo hace sobre las notas *la-fa*; sobre las palabras *et invisiviliium* MadBN presenta *fa* semibreve-*fa* mínima y MéxC un dos *fa* mínimas; sobre la palabra *descendit* MadBN presenta *si* semimínima-*la* semimínima-*sol* fusa-*la* fusa y MéxC *si* fusa-*la* fusa-*sol* semimínima-*la* semimínima.

- Et incarnatus: S, sobre la palabra *factus* MadBN presenta un *fa* semimínima que en MéxC tiene valor de fusa.

- Crucifixus: A, sobre las palabras *sub Pontio* MadBN presenta *sol* mínima-*sol* mínima con puntillo-*sol* semimínima y MéxC *sol* mínima-*sol* semimínima-*sol* mínima; sobre la palabras *scripturas* MadBN presenta un *la* mínima y MéxC un *sol* mínima; sobre la palabra *sepulturas* MéxC divide un *do* mínima en dos semimínimas; B, la primera nota sobre la sílaba *gloria* en MadBN es un *la* semimínima que no aparece en MéxC.

- Et in spiritum: B, sobre las palabras *Filio simulado* MadBN presenta *do* mínima-*si* mínima-*la* mínima *sol* semibreve mientras que el copista de MéxC escribió *do* mínima-*la* mínima-*sol* mínima-*fa* semibreve-*mi* mínima; sobre la palabra *Apostolicam* MadBN presenta un *re* mínima que no aparece en MéxC.

- Agnus I: S, sobre la palabra *peccata* MadBN presenta un *do* mínima que no aparece en MéxC; A, la antepenúltima nota es un *mi* mínima que en MéxC tiene valor de semibreve; T, sobre la palabra *Dei* MadBN presenta un *re* mínima que en MéxC tiene valor de semibreve.

- Agnus III: B2, segunda repetición de la palabra *tollis* MadBN presenta un *do* semibreve y MéxC un *re* semibreve.

Comentarios:

Es posible que tanto en esta misa como en la anterior López Capillas se dejase influir por las palabras de Pietro Cerone, cuyo *Melopeo* (1613) tuvo muchísima influencia en México, y que fue conocido con seguridad por el compositor mexicano (véase la Declaración de la misa de MéxC 6). Cerone afirmó en su tratado, libro 1:90, que Palestrina “eclipsó la fama de los pasados, espantó a los presentes y dejó su perpetua memoria a los venideros”. López Capillas conoció la reedición veneciana de 1601 del primer libro de motetes de Palestrina durante su estancia como bajonero de la capilla de la Catedral de Puebla, cuyo archivo aún conserva los libretes impresos de Palestrina (Leg. 35) y dos copias manuscritas de este motete (Legs. 13 y 35, la primera copia carece de autoría). Con el repertorio tan a mano y quizá animado por las palabras

de Cerone, López Capillas escogió dos de sus motetes como base de sus misas paródicas.

Al igual que en la misa anterior, López Capillas también exhibe sus dotes como eximio contrapuntista, explotando el motto inicial del motete palestriniano (*do'-do'-si-do'-sol-do'-si-la-la-sol*) y combinando este material prestado con fragmentos nuevamente compuestos. Todos los movimientos son a cuatro voces excepto el Agnus III final, donde dispone una estructura canónica a seis voces. El S (*do'-do'-si-do'-sol*) y T (*do'-la-fa-do'*) son imitados respectivamente a distancia de una quinta inferior por el A1 (*fa-fa-mi-fa-do*) y B1 (*fa'-re'-si-fa'*). El A2 y B2 son compuestos libremente.

A pesar del título, no parece que el compositor realice abiertas alusiones simbólicas al concepto de Trinidad a través del número de partes, los aspectos métricos y la fraseología. Su dominio de la técnica unido a su gusto por las inscripciones enigmáticas de sus cánones llevaron a que Spiess y Stanford, *Introduction to certain*, 37, bautizasen a este compositor como el “Ockeghem de México”.

**No. 106 (5/3). fols. 43v-59r *Missa [Aeterna Christi munera]* MS° Palest[r]ina
4 v. (SATB)**

S A
Ky-ri-e e- Ky-ri-e e- le-i (son)

T B
Ky-ri-e e- lei-son Ky-ri-e e-

S A
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus

T B
Bo-nae vo-lun-ta-tis Et in ter-ra pax ho-mi-

S A
Pa-trem o-mni-po-ten-tem fa- Pa-trem o-mni-po-ten-tem fa-

T B
Pa-trem o-mni-po-ten-tem fa- Pa-trem

MéxC 5

S
A [voz perdida en MéxC 5; tomada de PueblaC 10-A, fol. 89r]
San-ctus San-ctus

T
B [voz perdida en MéxC 5; tomada de PueblaC 10-A, fol. 89r]
San-ctus San-ctus

S
A
A- gnus De- A- gnus De- i

T [voz perdida en MéxC 5; tomada de PueblaC 10-A, fol. 93v]
B
A- gnus De- A- gnus De- i

- fols. 43v-44r *KYrie eleison*
 fols. 44v-45r *CHriste eleison*
 fols. 45v-46r *KYrie eleison*
 fols. 46v-47r *ET in tera pax hominibus*
 fols. 47v-48r *filius patris Qui tollis peccata mundi*
 fols. 48v-49r *tu solus altissimus Jesu Christe*
 fols. 49v-50r *PAtrem omnipotentem*
 fols. 50v-51r *[De-]jum de Deo lumen de lumíne, Deum*
 fols. 51v-52r *Spíritu sancto ex Maria Vírgíne*
 fols. 52v-53r *ascendit in calum: sedet ad dexterā*
 fols. 53v-54r *qui ex patre filío que procedit*
 fols. 54v-55r *Ecclesiam in remissionem peccatorum*
 fol. 55v *SANctus Dominus Deus Sabaoth (ST)*
 fols. [55r-v bis] se ha perdido un folio entre los actuales fols. 55 y 56
 fol. 56r *Sabaoth Pleni sunt (AB)*
 fol. 56v blanco
 fol. 57r *Sabaoth Pleni sunt (AB)*
 fols. [57r-v bis y 58r-v bis] se han perdido dos folios entre los actuales fols. 57 y 58
 fols. 57v-58r *AGnus Dei qui tollis peccata mundi*
 fols. 58v-59r *mundi peccata mundi*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 43v-44r: “Missa ā 4 Vozes del MS,^o Palestina”.

Concordancias:

Grupo A:

Impreso:

P670, fols. 1v-11r

Manuscritos:

[MéxC 5, fols. 43v-59r, Palestina]

LoreB Leg. b.5, Palestrina

MéxVal, fols. 56v-65r, Joanne Petra Loysio

PueblaC 13, fols. 71v-81r, Palestina

RomaT Leg. 643,5, Palestrina; en partitura

VatS 280, fols. 37v-71r (no tiene Agnus Dei II)

VenC 261, págs. 7-10 y 14 (sólo T y B de Gloria, Credo y Agnus), Palestrina

VienNB Mus. 15807, fols. 82v-86r; en partitura

Grupo B:

Impresos:

AstorC 2, fols. 75v-96r, Praenestino

ÁvilaC 4, fols. 74v-95r, Anón.

BaezaC 5, fols. 75v-96r, Praenestino

BurC 9, fols. 74v-95r, Praenestino

CádizC 2, fols. 74v-95r, Praenestino

CoriaC 3, fols. 75v-96r, Praenestino

CuencaC 6, fols. 73v-94r, Joannes Praenestino

EscSL 6, fols. 74v-95r, Joannis Praenestini

ÉvoraC 2, fols. 74v-95r, Praenestino

LimaC s.s., fols. 75v-96r, Praenestino

LimaP s.s., fols. 75v-96r, Praenestino

MálaC 3, fols. 74v-95r, Praenestrino

MondoC 5, fols. 74v-95r, Praenestino

OriC 8, fols. 74v-95r, Praenestino

OsmaC s.s., fols. 74v-95r, Praenestino

PalenC 1, fols. 74v-95r, Praenestino

PamploC 4, fols. 55-79r, Palestrina

PlasC 3, fols. 74v-95r, Praenestino

PueblaC 10 - A, fols. 74v-95r, Joanis Praenestini

PueblaC 10 - B, fols. 74v-95v, Joanis Praenestini

RoncesRC 4, fols. 74v-95r, Praenestini

SalaC 7, fols. 9v-31r, Palestrina

SCompC 1, fols. 9v-29r, Palestrina

SDomC 3, fols. 76v-97r, Praenestrino

SegC 8, fols. 9v-31r, Praenestrino

SigC s.s., fols. 74v-95r, Praenestrino

TuiC 1, fols. 44v-65r, Palestrina

ValenC 10, fols. 74v-95r, Praenestrino

Manuscritos:

EscSL Leg. 78-1, Palestrina
 Lérida s.s., Palestrina
 MontsM 777, fols. 60v-82r, Joannis Praenestinus
 MoreliaC Leg. 136, Palestrina
 PalenC Leg. ML 2/32, Palestrina; incluye particella de contrabajo y bajón duplicando el B

Grupo C:

SChileC Leg. s.s., Palestrina

Ediciones modernas:

La Fage, *Cinq messes tirées du répertoire de la chapelle sixtine à Rome*, 157-84.
 Alfieri, *Raccolta di musica sacra di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1.
 Lück, *Sammlung ausgezeichneter Compositionen*, 1:87-112.
 Anderson, *Selected Compositions of Palestrina* (sólo el Sanctus).
 Merrit, *Sixteenth Century Polyphony*, 103 (sólo Kyrie, sin texto).
 Bäuerle, *Pierluigi da Palestrina*, 1.
 Ney, *Recueil de Musique Ancienne*, 1:69-104.
 Niedermeyer, *La Maîtrise*, vols. 1-2.
 Burkhart, *Anthology for Musical Analysis*, 27-36 (Sanctus, Benedictus, Agnus Dei I y II).
 Martin, *Palestrina's Mass "Aeterna Christi munera"*.
 Röseling, *Musica Spiritualis*, Serie 1/A, nº 2.
 Sáint-Requier, *Colección "Palestrina"*, 3, no. 46 (no incluye el Credo).
 Palestrina, *Opere*, ed. Casimiri, 15:1-19.
 Palestrina, *Werke*, ed. Haberl, 14:1-14.
 Shaw, *Missa Aeterna Christi munera*.
 Somma, *Missa Aeterna Chisti munera*.
 De Brant, *Church Music of the XVth and XVIth Centuries*, no. 8127.
 Proske, *Musica Divina*, 2:1 (facs. 8).
 Herrmann, *Sanctus* (sólo Sanctus).
 Bank, *Missa Aeterna Christi munera*.
 Druffel, *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Missa Aeterna Chisti munera*.
 Dunkley, *Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Missa Aeterna Christi Munera*.
 Imrie, *Mapa Mundi. Series E*, no. 7.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Partes del Ordinario de la Misa cantadas durante la festividad del Apóstol San Pedro, a juzgar por la festividad del himno en el que se basa.

Canto preexistente:

Esta misa basa todas sus secciones en el himno *Aeterna Christi munera* a 4 voces del propio Palestrina. Este motete no aparece en la lista de obras publicadas en las colecciones editadas por Haberl, *Werke*, y Casimiri, *Opere*.

Versiones transmitidas:

Existen tres tradiciones distintas en la transmisión de esta obra.

A) Tradición derivada de P670, fols. 1v-11r: *Missarum Liber Quintus* (Roma: Francesco Coattino, 1590).

Se trata de la tradición más antigua, derivada del libro impreso P670, de sus sucesivas reediciones (P671, P672) o de copias directas manuscritas realizadas a partir de los libros impresos citados. De esta tradición derivan las copias manuscritas más tempranas, de principios del siglo XVII: MéxVal y PueblaC 13. Aunque un poco posterior, la copia de MéxC 5 también deriva del libro impreso romano. También utilizaron el libro impreso o copias manuscritas como modelo otras concordancias europeas.

B) Tradición derivada del *Compendium Missarum* de Madrid.

Se trata de un libro copiado a estampilla e iniciales de molde por Casiano López Navarro, sochantre de la Real Capilla de Madrid, y que reunía varias composiciones de Palestrina. La colección se dedicó al rey Juan V de Portugal. Esta colección de misas, realizada en pleno siglo XVIII (poco antes de 1730) alcanzó una extraordinaria difusión en los territorios hispanos, como lo demuestran los más de veinte ejemplares localizados hasta la fecha. Según un acuerdo capitular de 29-VIII-1731 de la Catedral de Granada publicado por López Calo, “Un apócrifo palestriniano”, 322-23, López Navarro remitió a diferentes catedrales una carta subrayando las bondades de la colección y una muestra en papel, informado de que “todo su costo sería de 300 reales”. Actualmente he contabilizado cuatro ejemplares en Hispanoamérica, dos en Puebla, encuadernados en un único volumen –secciones A y B del Libro de Polifonía 10– y otros dos en Lima (Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 110).

No obstante, pueden distinguirse al menos dos versiones de este *Compendium Missarum*:

1. *Compendium Missarum Quinque Quadruplici voce concinendarum cum duobus aspersoriis aucthore Joanne Petro Ludovico Pranestrino Sacrosanctæ Bassilicæ Vaticanæ Mesochoro Serenissimo ac potentissimo Lusitanæ Regi D. Joanji Quinto Q.C.D. [Quem Deus Custodiat] Cassianus Lopez Navarro in Catholici Regis Sacello Succentor.*

La Misa *Aeterna Christi munera* ocupa los fols. 74v-95r. El índice en el fol. 2 incluye las siguientes obras: *Asperges me*, *Vidi aquam*, Misa *Brevis*, Misa *Iste confessor*, Misa *Sexti toni*, Misa *Aeterna Christi munera* y Misa *Emendemus in melius*. Se han localizado los siguientes ejemplares de este volumen: BaezaC 5, BurC 9, CádizC 2, CuencaC 6, EscSL 6, ÉvoraC 2, MálaC 3, MondoC 5.

2. *Compendium missarum quinque quatuor vocibus concinendarum cum aspersorio per annum auctore Joanne Petro Aloysio*

Praenestini, Sacrosanctae Basilicae Vaticanae Cappellae Magistro. Lopez scribebat Matriti. Anno 1728 [1729].

Libro con un contenido similar al anterior, del cual se hicieron diversas copias en los años 1728 y 1729, frente a la variante 1, que no indica ninguna fecha en su portada. Parece que el López encargado de realizar las copias es el mismo Casiano López Navarro mencionado más arriba. Los ejemplares que se ajustan a esta versión son los siguientes: AstorC 2, SDomC 3, PalenC 1, RoncesRC 4, SalaC 7, SegC 8, SigC s.s. y ValenC 10, así como los cuatro ejemplares americanos localizados hasta la fecha (LimaC s.s., LimaP s.s., PueblaC 10-A y PueblaC 10-B). De todos los ejemplares de este grupo, cuatro llevan inscrita la fecha de 1728 (SDomC 3, PamploC 4, SalaC 7, SegC 8); el resto llevan la fecha de 1729. El ejemplar de LimaC s.s. ha perdido la portada, por lo que no es posible precisar en cuál de los dos años se copió.

Los ejemplares ÁvilaC 4, PlasC 3, SCompC 1 han perdido la portada, por lo que no es posible encuadrarlos en una de estas dos variantes.

No he podido examinar la copia de Morelia, pero puesto que aparece en un conjunto de legajos con otras misas de Palestrina, entre las cuales están las misas *Iste confessor* y *Brevis*, es probable que la copia de la Misa *Aeterna Christi munera* también derivase del libro de López Navarro. La copia incluida en MontsM 777 se integra en un libro de polifonía procedente del Convento de la Encarnación de Madrid y preparado por Casiano López Navarro en 1731. Este libro, de 106 folios y titulado *Compendium in quo quatuor missae, quatuorque aspersoria continentur*, incluía tres de las misas de Palestrina presentes en los libros de López Navarro de 1728-29 (*Iste Confessor*, *Brevis* y *Aeterna Christi munera*) y la Misa *Simile est regnum caelorum* de Alonso Lobo, precedidas todas ellas del aspersorio de José de Torres. Parece tratarse de otra antología de misas compañera a la de 1728-29, en la que López Navarro incluyó no sólo obras de Palestrina, sino también de polifonistas españoles (A. Lobo) y de compositores asociados a la Real Capilla (Torres). PamploC 4 parece ser otra antología singular, ya que incluye seis misas y no cinco; la misa añadida, titulada *Assumpta est Maria*, también se atribuye a Palestrina.

C) Tradición tardía derivada de las primeras ediciones modernas de obras de Palestrina.

La copia conservada en SchileC Leg. s.s. parece ser tardía, muy probablemente del siglo XIX e incluye acompañamiento de órgano; es posible que se trate de una copia manuscrita realizada a partir de la edición de la misa de Carl Proske de mediados del siglo XIX. El archivo catedralicio chileno conserva varios de los tomos de música religiosa editados por Proske; véase Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 341.

No todos los ejemplares de los grupos 1 y 2 son idénticos en cuanto al orden y contenidos de la antología palestriniana. Aunque lo más frecuente es que la antología se componga de siete obras (dos antífonas y cinco misas) a veces las colecciones muestran variantes. Tres de los tres ejemplares copiados en 1728 (PamploC 4, SDomC 3 y SalaC 7), añaden después de la Misa *Emendemus* una sexta misa: *Assumpta es Maria* en el caso pamplonés, y una Misa *Sine Nomine*, en los otros dos libros. Estos manuscritos no tienen 120 folios, sino entre 143 y 147. El ejemplar de Tui, de sólo 89 folios, muestra el proceso inverso, pues omite la *Iste Confessor* y reordena el resto de misas (sólo cuatro) de la siguiente manera: *Sexti toni*, *Brevis*, *Aeterna Christi munera* y *Emendemus in melius*. En otras ocasiones, en cambio, se altera el orden de las obras, tal y como ocurre en las fuentes segoviana y salmantina, donde la misa *Aeterna Christi munera* aparece en primer lugar tras las dos antífonas, y no entre la Misa *Sexti toni* y la Misa *Emendemus in melius*, como es habitual en el resto de ejemplares. En SDomC 3 permuta el orden de las dos primeras misas (antepone la Misa *Iste Confessor* a la *Missa brevis*, mientras que en los otros ejemplares aparecen en orden inverso).

Grabaciones discográficas³:

Palestrina. Masses & Motets, CD 1 (incluye himno y misa).

Palestrina. Missa Aeterna Christi munera, pistas 2-6 (himno en pista 1).

Easter Day Mass.

Palestrina. Missa Papae Marcelli. Missa Aeterna Christi munera (pistas 6-10).

Colación:

La copia de MéxC 5 carece de los movimientos *Pleni sunt*, *Osanna* y *Benedictus* para STB, y además le falta el último *Agnus*, a cinco voces. Las copias de MéxC 5, MéxVal y PueblaC 13 derivan claramente del libro impreso P670, a juzgar por la la sección “*Et in spirtum*” del Credo, que aparece en el libro impreso palestriniano con notas ennegrecidas, que son reproducidas en las tres copias. López Navarro, en cambio, no usó este recurso, sino que mantuvo las figuras blanqueadas y cambió a compás ternario, pensando quizá que la práctica del ennegrecimiento podría suponer algún problema para los intérpretes de *ca.* 1730. Otra diferencia entre la versión impresa de Palestrina y la contenida en la antología de López Navarro estriba en la omisión del *Agnus* a cinco; parece que este segundo *Agnus* polifónico adquirió cierto carácter de optatividad, pues dos de las tres copias mexicanas consultadas (MéxVal y MéxC 5) lo omiten. Otras diferencias no significativas estriban en la introducción de algunas alteraciones accidentales y en la diferente distribución del texto en algunas secciones. La versión de MéxC 5 se distingue de las restantes en que el B no presenta el texto completo, sino sólo el inicio; esto ocurre en todos los movimientos excepto el *Kyrie*.

³ Sólo he incluido las grabaciones discográficas modernas realizadas sobre soporte digital. Para otras versiones grabadas en discos de vinilo anteriores a la década de 1990, véase Marvin, “Discography”, *Giovanni Pierluigi da Palestrina. A Guide to research*, 383-436.

Comentarios:

La amplia diseminación de la Misa *Aeterna Christi munera* en particular, y de la colección de misas de Palestrina compilada por López Navarro en general, sólo puede entenderse si consideramos la fama y prestigio del compositor italiano, cuya reputación no ha tenido parangón en la historia de la música. Su obra fue siempre considerada no sólo como paradigma para los compositores del *stile antico*, sino también como modelo compositivo y pedagógico en muchos centros eclesiásticos. Puesto que hacia 1730 era muy probable que los impresos romanos de ‘il Palestrino’ estuviesen más que deteriorados, López Navarro decidió editar una antología de misas, de circulación restringida sólo en los dominios españoles. Así, nunca faltaría la música del *princeps musicae* en las catedrales españolas. Al igual que la colección de misas de Torres (MéxC 14), la colección de López Navarro es importante en sí misma, por la música que contiene, pero también como manual práctico que aseguró una formación escolástica a numerosas generaciones de compositores del siglo XVIII.

López Calo, “Un apócrifo palestriniano”, 321-22, afirma que el aspersorio (que incluye *Asperges me* y *Vidi aquam*) así como la misa *Sexti Toni*, son apócrifos, pues no llevan la indicación del compositor que sí aparece en el resto de las obras. Sin embargo, el máximo especialista en el compositor, Knud Jeppesen, la considera auténtica (véase Jeppesen, “Palestrina, Giovanni Pierluigi da”, *Die Musik*, 10, columnas 673-74).

Aunque la copia de MéxC 5 derivó del libro impreso romano y no de la antología madrileña, es probable que la colección de López Navarro fuese conocida en México. El inventario musical de la Catedral de México fechado *ca.* 1770 menciona un libro “llamado de Palestrina papel de marca mayor con cuatro misas por tonos”. Si consideramos que una de las versiones de López Navarro incluyó cuatro misas (TuiC 1) y que cada una de estas misas está escrita en un tono distinto (*Aeterna Christi munera* es una misa de quinto tono, *Sexti toni*), es probable que se trate de un ejemplar, aún no localizado, de la antología española del maestro romano.

La atribución al maestro romano omitiendo la letra t (‘Palestina’) parece que fue frecuente en México, pues es la misma que aparece al inicio de sus misas en PueblaC 13 y PueblaC 20.

Se registran pérdidas de papel en el ángulo inferior derecho de los fols. 49r, 50r, 51r, 56r, 57r y 58r (y los ángulos inferiores izquierdos de sus respectivos folios versos) perdiéndose total o parcialmente el B y T, por lo que no es posible realizar una edición completa de esta misa a partir de MéxC 5. La sección más afectada es el Sanctus y el Agnus I, donde se ha perdido prácticamente la mitad inferior del folio.

No. 107 (5/4). fols. 59v-[79v] *Missa de S[ancta] María* Eduardo [Duarte] Lobo
4 v. (SATB)

S Ky- ri- e e- lei- son A Ky- ri- e e-

T Ky- ri- e e- lei- son ij B Ky- ri- e e- lei- son ij

S Et in ter- ra pax ho- mi- A Et in ter- ra pax

T Ho- mi- ni- B Ho- mi- ni- bus lau- da-

S Fa- cto- rem cae- li et ter- A Fa- cto- rem cae- li et ter-

T Pa- trem o- mni- po- ten- B Pa- trem o- mni- po- ten- tem

S San- ctus ij A San-

T San- B San- ctus ij

S A [voz perdida en MéxC 5; tomada de TepMV 7, fol. XXXIIIr]

A- gnus De- i A- gnus De-

T B [voz perdida en MéxC 5; tomada de TepMV 7, fol. XXXIIIr]

A- gnus De- A- gnus De-

- fols. 59v-60r *KYrie eleison*
 fols. 60v-61r *KYrie eleison*
 fols. 61v-62r *ET in tera pax hominibus*
 fols. 62v-63r *tuam, Deus Pater omni potens vnigenite*
 fols. 63v-64r *QVi tollis peccata mundi*
 fols. 64v-65r *[no-]stra ad dexteram Patris miserere nobis*
 fols. 65v-66r *Spíritus, in gloria Dei Patris*
 fols. 66v-67r *PAtrém omnípotentem*
 fols. 67v-68r *[Do-]minum Jesum Christū, vnigenítum*
 fols. 68v-69r *Patri per quē omnia facta sunt*
 fols. 69v-70r *ET incarnatus est de Spíritu Sancto*
 fols. 70v-71r *CRucífíxus etíam pro nobis sub Pōtio Pilato*
 fols. 71v-72r *[cae-]lum sedet ad dexteram Patris*
 fols. 72v-73r *ET in Spíritum sanctum Domínium*
 fols. 73v-74r *congloríficatur: qui locutus est per Prophetas*
 fols. 74v-75r *[bapti-]sma in remissionem peccatorum*
 fols. [75v]-[76r] *SAnctus Dominus Deus*
 fols. [76v]-[77r] *[Saba-]oth Plení sunt caeli et terra*
 fols. [77v]-[78r] *HOsanna in excelsis*
 fols. [78v]-[79r] *Benedictus qui venit (SAT)*
 fol. [79v] *AGnus Dei (ST)*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 59v: “Missa de S. María ã 4 Eduardo Lobo.”
 En el centro de la parte superior del fol. 60r se lee de nuevo. “S. María”.
 En la parte inferior del fol. 79r se lee: “Bassus tacet.”.

Concordancias:

Impresa

L2591 [=TepMV 7/4, No. 539]

Manuscritas

GranC 5, fols. 17v-41r, Anón.

OlivC s.s., fols. 75v-100r, Anón.

LonBLA 5046, pp. 33-55, Edvardi Lupi

Edición moderna:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 217, 239-40, 253-54, 273-74 (Kyrie I, no completo; Credo, no completo; Qui tollis, no completo).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Al igual que ocurre con No. 104, este Ordinario de la Misa puede interpretarse cualquier día de festividad mariana.

Canto preexistente:

Esta misa basa todas sus secciones en el motete mariano *Sancta Maria succurre miseris* de Francisco Guerrero (*Opera omnia*, ed. Llorens, 3:39-43), publicado dos veces en las colecciones de motetes de 1570 (G4871, no. 1) y 1597 (G4877, no. 2).

Colación:

Las diferencias musicales entre las versiones impresa y manuscrita de MéxC 5 son prácticamente inexistentes, por lo que es altamente probable que la copia mexicana derive del libro impreso (véase TepMV 7). El copista mexicano omitió el segundo de los *Christe eleison* del libro impreso, que sí aparece copiado en la fuente inglesa (LonBLA 5046).

Comentarios:

Con esta misa, Duarte Lobo se suma a la larga lista de compositores que rindieron homenaje a Francisco Guerrero basando sus misas paródicas en los motetes del compositor sevillano.

Las cinco secciones llevan colocado el texto debajo de cada voz. Se registran pérdidas de papel en el ángulo inferior derecho del fol. 66r, afectando al T del Credo. Las últimas páginas presentan unas esquinas muy desgastadas y deterioradas por la humedad. La música se interrumpe en el *Agnus I*, movimiento del cual sólo se han conservado incompletas el S y T; como el *Agnus II* es el canto llano, se ha perdido el *Agnus III* completo, a 6 voces y de estructura canónica. La misa se conserva completa en el ejemplar impreso y en las copia granadina y londinense, un manuscrito en pergamino que contiene, además de esta misa, otras obras de Duarte Lobo sin atribución, derivadas también con toda probabilidad del libro impreso (véanse Nos. 536 y 537 de este Catálogo). Toda la misa explota el motivo ascendente *sol-re'* en sus distintos movimientos, pasando por el T (*Kyrie* y *Sanctus*, *Hosanna*) y B (*Crucifixus*).

fols. [80r]-[81r] Perdidos. Faltan, al menos, otros dos folios al final del manuscrito. En el fol. [80r], del que sólo se ha conservado un pequeño fragmento de papel adherido a la encuadernación, estarían copiados el A y B del *Agnus I* y en los fols. [80v]-[81r] estaría copiado el *Agnus III* de la Misa *Sancta Maria* de Eduardo Duarte Lobo.

6.

MEX-Mc: MéxC 6

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 6

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Papel

2 *misas* = 2

Francisco López Capillas-2

0 unica

39 folios, *ca.* 58 x 42 (caja 51 x 33'5). No tiene foliación, por lo que le he asignado una a partir del primer folio: [1]-[39]. Folios en blanco: [2v, 21v-22r, 38v, 39v]. Folios perdidos: ninguno. La corrosión de la tinta ha ocasionado numerosos agujeros en casi todas las páginas de este libro. Papel delgado y poroso. Las cubiertas están forradas de pergamino amarillento; en la cubierta frontal aparece grabado un diseño geométrico consistente en un rectángulo dentro del cual hay un rombo, y a su vez dentro de éste, cuatro círculos concéntricos. El libro estuvo a punto de quemarse, pues la cubierta frontal tiene quemada la parte derecha del pergamino, dejando ver los restos de un libro impreso en letra gótica y texto en latín que sirvió para realizar la cubierta. No dispone de índice o tabla ni de frontispicio con ilustraciones. En el folio adherido al interior de la cubierta aparece una inscripción de uno de los colegiales, Eligio Joaquín del Campo, que nos indica que el libro seguía en uso en 1729. En el fol. [1r-v] aparece un prefacio titulado "DECLARACIÓN DE LA MISSA", escrito por el compositor Francisco López Capillas, en el que discute aspectos notacionales y mensurales de su Misa hexacordal apoyándose en diversas fuentes teóricas y musicales. Al final del libro, en fol. [39r], aparece un Soneto en el que se dedica la otra misa (de Batalla) al Arcángel San Miguel. 12 pentagramas por página. El nombre de las voces aparece indistintamente en latín y en castellano. Las obras contenidas en este libro están escritas a cinco (S A1 y T a la izquierda y A2 y B a la derecha) y seis voces (S1 T1 y T2 a la izquierda y S2 A y B a la derecha).

MARCAS DE AGUA: No hay marcas de agua visibles.

DECORACIÓN: Las iniciales, siempre en color negro, son de una gran sencillez, en estilo romano.

COPISTAS: Se detecta la presencia de dos copistas: C6a fue responsable de la copia de la primera misa (fols. [2v-21r]) y se caracteriza por una notación romboidal que

coincide con la que aparece en la sección central de MadBN 2428, en la que también se copió esta misa por parte del copista C22b; el segundo copista, C6b, fue el encargado de copiar la segunda obra (fols. [22v-38r]), con una notación más redondeada fruto de una mano más ligera y menos cuidadosa a la hora de indicar el nombre de las voces.

DATACIÓN: Manuscrito copiado durante el tercer cuarto del siglo XVII, probablemente entre *ca.* 1659 y 1674 para uso del coro de la Catedral. El libro seguía usándose en 1729.

LITERATURA Y SIGNATURAS: Este códice no aparece en el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, ni Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, citó este volumen entre los libros musicales de la Catedral de México vistos en 1949. El códice ha recibido distintas signaturas por diferentes autores: Spiess y Stanford, *An introduction*, 25 (libro polifónico 6), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 141 (Choirbook VII), Valdez, “Guía del microfilm”, 163 (VI E17.6 C3 LEG VI AM 1922), Stanford, *Catálogo de los acervos*, 223 (LiPol 6, no. 1468). Algunos estudiosos como Lara (López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 3:XXXI), L. Brothers, “A New World Hexachord Mass”, 5, y Johnson, *The Magnificats of Francisco López Capillas*, 260-62, siguen la signatura de Stevenson.

INVENTARIO

papel pegado a la cubierta frontal en la parte superior del papel pegado en la cara interna de la cubierta frontal se lee la siguiente inscripción:

Está a cargo del R^o Eligio Joachin del Campo Collegial Segundo seise y fundador / del dicho Collegio de Nra. Sra. delasumpción y S. Sn Joseph ano Domini 1729 A. D.

[rúbrica]

Comentario:

Eligio Joaquín del Campo fue uno de los diceséis primeros colegiales admitidos en el recién fundado Colegio de Infantes en 1725; cuando estampó su firma en MéxC 6 lo hizo en calidad precisamente de infante del Colegio en 1729. Permaneció en el Colegio hasta 1731, cuando fue nombrado acólito. Años después fue nombrado capellán de la obra pía de Lorenzana (una de las más ricas de la Catedral) y el 27-II-1742 fue nombrado capellán de erección; murió *ca.* 1744.

fols. [1r-1v] aparece un texto cuya transcripción diplomática es la siguiente:

DECLARACION DE LA MISSA

El motiuo que e tenido para declarar algunas dificultades a cerca de las figuras q / contiene la Missa por ser del tiempo Ternario a sido el auer causado nouedad a algunos / de mis Cantores, y auer contienda sobre dichas figuras: y aunque la autoridad de Maes / tro de Capilla desta santa Iglesia bastaua, pues claro se infiere, que no auia de sacar ningū / na obra a luz para que me la enmendaran los que no son maestros sino cãtores: porq no / todos los que componen son legitimamente, ni propriamente son Maestros perfectos, q / el vso de componer no a todos haze Maestros; pues ay muchos que componen por costū / bre y no por ciencia, y para probar esta verdad lean la Bula del Papa Iuan 22 porque Ma / estro en qualquier Arte a de ser científico y conocer sus causas por sus causas y el que no las supiere no las juzgue temerariamente, como algunos juzgaron desta obra y para satisfacerlos pondre aqui las autoridades de grandes Maestros en quien yo aprendi lo obrado. &c. /

- I En el primero Kyrie empieça el Tenor con vn longo, el qual es imperfecto; porque la figu / ra que se le sigue es su menor vale cinco semibreues, por que en el tiempo ternario pierde / la maxima y la longa la sexta parte de su valor, como lo dize el Maestro Pedro de Gueua / ra Loyola Maestro desta santa Iglesia en su compendio de musica en el Cap. 15. Pedro Manchicourt en el motete *Hic est panis*, en el Tiple *Prenestina*, en la 2.p. del motete / de S. Barbara 2º lib. a 5 Lupo en la Osanna de la Missa *peccata mea*: y si estas autoridades no bastaren con la de Ricafort en la 2ª.p. del motete *Beati omnes* en el Tenor valganse / de la arimetica, pues la sexta parte de 6. es vna. luego el longo imperfecto valdra cinco / semibreues, y el que lo contradixere pruebelo./
- II En el Christe el Alto lleua el canto llano con vna maxima imperfecta, y dos semibreues / con vn punto que muestran que van con la maxima, y con ellos cumplen el numero ter / nario, vale diez compases vean al Maestro Pedro de Loyola en la sita arriba pues siendo / dupla del longo, es euidente que pierde dos semibrebes; prosigue con vnos longos ne / gros, valen a quatro c mpases, por que toda figura negra en dicho tiempo pierde la tercia / parte de su valor, lean al dicho Pedro de Loyola en el Cap. 17 de su compendio de musica, como lo hizo el

Maestro Morales en la Missa lomearme, Lupo en el agnus de la Missa pe / ccata mea y todos los Maestros lo enseñan./

- III En el tercero Kyrie, el segundo contra alto lleva el canto llano con vnos brebes negros, va / len dos semibrebes, por la razon arriba dicha de la que pierden las figuras negras: el tenor / canta por tiempo imperfecto, y prolacion perfecta, empieza con pausa de longo que vale / doze compases y lleva el canto llano en semibrebes que cada vno tres compases, ve / an a Predestina en la Missa lomearme./
- III. En el Qui tollis de la Gloria, el Tenor muda el tiempo que es imperfecto o medio circulo / vuelto con prolacion perfecta, el semibrebe vale tres compases, el brebe seis, y las pausas tē / dran el mismo valor la dificultad esta en el *tu solus Sanctus* donde deciendo con el cantollano cō / minimas, las quales pasan dos al compas respecto del tiempo vuelto por que aqui pierde la mi / nima la mitad de su valor, y al que le pareciere que hago arte nuevo lea al Maestro Ceron en / el libro 20 al numero 4 sobre la explicación de la Missa de Prenestina Lomearme en la Gloria /
- V. En el *Incarnatus est*, el Tiple tiene vn longo negro in semibrebe negro, y dos seminimas, / el longo vale quatro compases, el semibreve vno, y las dos seminimas vale cada vna a medio / compas por respecto del longa y con ellas cumple el numero ternario como se puede ver en la / Missa Lomearme del dicho autor en el Credo donde el Contralto canta las figuras dichas en la / parte *Deum de Deo*. y el Maestro Pedro de Loyola lo trae doctamente en su compendio / en el Cap. 21 de la tercera manera del semibrebe negro, y la longa. /
- VI. En el Osana todos cantan al numero ternario como lo muestran sus figuras, no e que / [fol. [1v] rido hazer mas dificultades por no hazer incantable la Missa, que con esta decla / racion qualquiera con facilidad podra regirla, y al que le pareciere ser supuestas / dichas pruebas lea al Maestro Pedro Ceron en el libro 18. en el Cap. 9. donde ha / llara todo lo dicho, y otras muchas dificultades.

Ediciones modernas:

- L. Brothers, "A New-World Hexachord Mass", 39-40.
 L. Brothers, "Musical Learning in Seventeenth-Century Mexico", 2833-34.
 Stevenson, "Mexico City Cathedral Music 1600-1675", 113-14.
 Lara, "Declaracion de la Missa de Francisco Lopez Capillas", 126-28.

Comentarios:

Esta Declaración constituye un documento único y de extraordinario valor para ilustrar diferentes aspectos de la práctica interpretativa en las colonias hispanoamericanas. Este prefacio es consecuencia, al menos en parte, de las críticas que algunos miembros de la capilla realizaron al compositor de modo “temerario”, según sus propias palabras. López Capillas compuso su misa hexacordal en la década de 1650; esta obra presentaba la particularidad de haber sido escrita completamente en *tempus perfectum cum prolatione perfecta*, esto es, en compás ternario. El compositor señala que esta práctica mensural provocó “novedad a algunos de mis cantores”. Efectivamente, es probable que algún músico de la capilla se topase con algunas dificultades de lectura rítmica, y aprovechó la ocasión para arremeter contra el compositor en una “contienda sobre dichas figuras”. Aunque plenamente consciente de que sólo su “autoridad de maestro de capilla de esta Santa Iglesia bastaba”, López Capillas actuó como un auténtico ‘magister’, en el sentido más medieval del término, y escribió este texto en legítima defensa, despachándose a gusto contra aquellos “que componen por costumbre y no por ciencia” sin conocer las causas del arte musical. Como si se tratase de un documentado teórico, López Capillas invocó las diversas *auctoritas* “en quien yo aprendí lo obrado”. Además, establece una clara dicotomía, de raigambre griega, entre el mero intérprete o *cantor* y el maestro (de capilla), verdadero *musicus*.

Este párrafo introductorio, en el que el compositor expuso sus motivaciones, va seguido de seis párrafos numerados con una finalidad didáctica muy evidente, pues incluyen la explicación ilustrada de la imperfección de la longa inicial del T en el Kyrie I (I), la imperfección de la máxima por dos semibreves en el A1 al inicio del Christe (II), y en el A2 al inicio del Kyrie II (III), los ennegrecimientos de las breves en el T al inicio del Gloria (IV), la coloración en el S durante el “Et incarnatus” (V), y el canon del tipo cuatro en uno del “Hosana” (VI). Para ello se apoya en diversas fuentes teóricas y prácticas. Entre los primeros, López Capillas cita dos tratadistas:

Fuentes teóricas

[1] Pedro de Guevara Loyola: *Compendio de música*.

Pedro de Guevara es mencionado como “maestro de esta Santa Iglesia”. L. Brothers, “Musical Learning in Seventeenth-Century Mexico”, 2820, se pregunta, siguiendo a Stevenson, si Guevara, sevillano de nacimiento, pero de quien apenas hay noticias en España, pudo viajar a México, donde se convirtiera en ‘maestro’ de alguna disciplina al servicio de la Catedral. Sin embargo, en la documentación consultada en la Catedral no aparece ninguna referencia que apoye esta suposición.

López Capillas cita un tratado hoy perdido que denomina *Compendio de música*; puesto que se citan expresamente los capítulos 15, 17 y 21, es muy probable que este tratado fuese

consultado por el compositor. El único libro hoy conocido de Guevara es un *Arte de componer canto llano* (Sevilla: Andrea Pescioni, 1582). Precisamente, en el prefacio se cita otro tratado musical de Guevara titulado *De la verdad* y que comprendía seis volúmenes dedicados a canto llano, polifonía, proporciones, contrapunto y composición; se desconoce si el *Compendio de música* citado por López Capillas y este otro tratado, también desaparecido, tienen algo en común.

[2] Pietro Cerone: *Melopeo y maestro*.

El ‘Pedro Ceron’ que cita López Capillas en los párrafos IV y VI es el célebre tratadista autor de *El Melopeo y maestro* (Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613). Este enciclopédico tratado se convirtió en una autoridad y fue muy citado. En concreto, López Capillas se refiere al libro 18, capítulo 9, a propósito del compás ternario, y al libro 20, número 4, dedicado al análisis de la Misa *L’ homme armé* a cinco de Palestrina. Aunque López Capillas no cita el libro 22 de Cerone, dedicado a los cánones enigmáticos, es probable que se inspirase en él para la composición de los cánones que emplea tan magistralmente en los Agnus de sus misas Nos. 104 y 105. De la misma manera, el libro 12, capítulo 13, dedicado a la composición de misas parodia, también debió inspirar al maestro mexicano. Sobre los cánones explicados por Cerone, algunos de los cuales emplea López Capillas en sus misas, véase Arias, “Cerone and his enigmas”, 85-114.

El tratado de Cerone tuvo una amplia difusión en las colonias españolas de ultramar. Sólo en México se han localizado tres ejemplares: 1) México D.F., Biblioteca del Congreso de la Unión; 2) Puebla, Biblioteca Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; y 3) Oaxaca, Biblioteca “Fray Francisco de Burgoa” de la Universidad Autónoma de Oaxaca (véase Delgado Parra, “Los órganos históricos de la Catedral de México”, 45, nota 8). Abreu, *Sor Juana Inés de la Cruz*, 448-49, informó de la presencia de un ejemplar del *Melopeo* en la biblioteca personal de Sor Juana, que incluía interesantes anotaciones marginales realizadas por la propia monja. Otras referencias documentales confirman su disponibilidad en librerías de ciudad de México (Lemmon, “Towards an Inventory”, 133), Brasil (Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 270) y Manila (Irving, “En los confines de la tierra”, 181). La presencia de este tratado en las librerías personales de diversos maestros de capilla americanos es una prueba de su influencia directa; además de López Capillas, un maestro indígena de música activo en Cuzco, Matías Livisaca, tenía en su poder a su muerte (1722) “dos serones [=Cerone] y Un porque de la música [=El Porqué de la música de Andrés Lorente]” que mandó remitir a Antonio Durán de la Mota, maestro de capilla de Potosí (Baker, *Music and musicians*, 321-

23); otro ejemplo es el del maestro de capilla guatemalteco Rafael Antonio Castellanos, quien donó un ejemplar de “Don Pedro Zerone” al músico Miguel Pontaza por disposición testamentaria (Lemmon, “The Guatemalan Cathedral Repertoire”, 109).

Obras musicales

En su Declaración, López Capillas alude a seis obras concretas de cinco compositores que apoyan los procedimientos mensurales que el maestro mexicano quiere emplear. La música de todos estos compositores fue conocida en España, y dos de ellos, Manchicourt (director de la capilla flamenca de Felipe II) y Morales (nacido en Sevilla y activo en Toledo y Málaga) trabajaron en la península. Las obras mencionadas son las siguientes:

[1] Jean Richafort: motete *Beati omnes*.

La mayoría de los motetes de este compositor francés (*ca.* 1480-*ca.* 1547) se publicaron en un libro impreso titulado *Modulorum quatuor, quinque & sex vocum liber primus* (París: Le Roy y Ballard, 1556; R1300). En la lista de obras que figura en *NG*², 21:331, no aparece ningún motete con este nombre. Tampoco fue incluido en la lista de los motetes que editó Elzinga dentro del segundo volumen (motetes) de las obras completas del compositor (véase *Johannes Richarfort. Opera Omnia*). López Capillas se refiere expresamente a la segunda parte de este motete, que es citada en Cerone, *Melopeo y maestro*, 975; desconozco si esta obra podría tratarse de un *unicum* hoy perdido, que llegó a México de forma manuscrita.

[2] Pierre de Manchicourt: motete *Hic est panis*.

Este compositor franco-flamenco (*ca.* 1510-1564) se convirtió en maestro de la capilla flamenca de Felipe II, sucediendo en el cargo a Nicolás Payen desde 1559. López Capillas menciona la segunda parte del motete a cinco voces (SATTB) *Hic est panis*, la cual comienza con las palabras “Caro mea vere est cibus”; este motete es citado en Cerone, *Melopeo y maestro*, 974. La obra apareció publicada en tres antologías del siglo XVI: RISM 1535⁵, fol. 8, 1539⁵, fol. 22 y 1539⁶, fol. 15. Para su transcripción, véase Merrit, ed., *Treize livres de motets*, 13-109-115, Clemens non Papa, *Opera omnia*, ed. Kempers, 6:94-101 y Pierre de Manchicourt, *Opera Omnia*, ed. Wicks, 1:18-24, quien afirma que este motete toma el texto del verso del Alleluia para la misa del Corpus Christi. Clemens non Papa se sirvió de este motete como modelo para la composición de una misa parodia a cinco voces.

[3] Giovanni Palestrina: motete *Gaude Barbara* (5v).

Este motete de Palestrina aparece en su *Motetorum liber secundus* (Venecia: Girolamo Scotto, 1572; P705), fol. 19. Para una transcripción moderna, véase Palestrina, *Werke*, ed. Haberl, 2:59-67, y *Opera*, ed. Casimiri, 7:78-88. El motete es citado en Cerone, *Melopeo y maestro*, 974.

[4] Lupus Hellinck: Misa *Peccata mea* (4v).

Este compositor flamenco (ca. 1494-1541) es conocido fundamentalmente por sus misas parodia, de la que *Peccata mea Domine* es sólo un ejemplo de los trece conocidos. Esta misa se basa en el motete homónimo de Richafort y fue editada en la antología veneciana *Liber primus missarum quinque* (Venecia: Scotto, 1544; RISM 1544²), no. 1, que incluía otra misa de Hellinck (*Christus resurgens*) y otras tres de Verdelot, Bergem y Hesdin. La misa es citada en Cerone, *Melopeo y maestro*, 974.

[5] Giovanni Palestrina: Misa *L'homme armé* (5v).

Palestrina compuso dos misas con este título (véase Haar, “Palestrina as Historicist: the two *L'homme Armé* masses”). La versión a cinco voces apareció en *Missarum liber tertius* (Roma: Valerio Dorico, 1570; P664), fols. 52v-71r. Esta obra es citada por López Capillas en los párrafos III, IV y V. Según L. Brothers las citas de esta misa no están tomadas directamente de la obra, sino de Cerone, *Melopeo y maestro*, 1028-36.

[6] Cristóbal de Morales: Misa *L'homme armé* a cinco voces (5v).

Al igual que Palestrina, Morales compuso dos misas con este título a cinco y cuatro voces editadas en su *Missarum liber primus* (Roma: Valerio Dorico, 1544; M3580), fols. LXXXVI^v-CV^r y su *Missarum liber secundus* (Roma: Valerio Dorico, 1544; M3582), fols. CXIII^v-LXIX^r, respectivamente. Aunque Cerone no precisa a cuál de las dos se refiere, parece que alude a la primera. Morales es uno de los compositores españoles más citados por Cerone, quien hace referencia expresa a su Misa *L'homme armé* en el libro 12.

Lester Brothers, “A New-World Hexachord Mass”, 2825, sugiere que López Capillas cita estas obras musicales a través de Cerone, y que en realidad él nunca las vio, puesto que en ningún caso amplía la información suministrada por el teórico italiano. Desde mi punto de vista, esta afirmación debe matizarse, teniendo en cuenta la difusión de estos compositores en México y la riqueza musical de los dos archivos catedralicios que López Capillas conoció en Puebla y México. Así, en el caso de Palestrina he contabilizado casi 120 obras en suelo mexicano y ambas catedrales tuvieron libros impresos del compositor italiano hasta el siglo XVIII. No puedo demostrar si fueron exactamente los impresos de las obras [3] y [5] los que albergaron estas instituciones, pero esta

hipótesis no es descartable en el contexto de la difusión de Palestrina en México. Tampoco sabemos si las antologías que incluían las obras de Manchicourt [2] y Hellinck [4] citadas por López Capillas fueron conocidas en México. El extenso inventario musical de la Catedral de México fechado en 1589 incluía varios volúmenes de motetes impresos que carecen de título y que, consiguientemente, no he podido identificar. Además, es necesario subrayar que la música de estos compositores conocida en México no tuvo que derivarse necesariamente del libro impreso, ya que algunos de ellos alcanzaron una notable difusión manuscrita. Así, por ejemplo, el inventario musical de 1589 incluía “un motete a cinco de Lupo [=¿Lupus Hellinck?] que comienza *Jesus*”. En el caso de la misa de Morales [6], López Capillas pudo conocer la música misma; el mencionado inventario de 1589 incluía los dos libros impresos de misas y otras obras manuscritas del compositor (véase Capítulo IV, sección 3.1). El hecho de que López Capillas no amplíe la información suministrada por Cerone no significa necesariamente que no conociera y estudiase personalmente esas obras.

La Declaración de López Capillas, las *Empresas enigmáticas* de Vado y el *Prólogo ad Lectorem* de Durán:

La práctica de incluir prefacios explicativos por parte del compositor con un carácter netamente práctico no ha sido muy frecuente, aunque hay algunos ejemplos. Uno de los compositores que realizó un prólogo de estas características fue Juan del Vado (*ca.* 1625-1691), compositor, organista y violón de la Real Capilla y la Real Cámara. Tal y como estudió Robledo, “Los cánones enigmáticos”, el prólogo está incluido en un libro de atril titulado *Missas de façistor* (MadBN 1323 y 1325). Este libro incluye seis misas a cinco y seis voces precedidas por ocho “empresas enigmáticas o problemas musicales” cuya resolución (*difiniçion* la llama Vado) la da el propio compositor; estos cánones enigmáticos, presentados al principio del libro y resueltos al final del mismo, son circulares (esto es, sin fin). Los prefacios de Vado y López Capillas, ambos autógrafos, comparten algunos rasgos: 1) el claro carácter didáctico de sus explicaciones; 2) su inclusión en una antología de misas, que se abre en ambos casos con una misa hexacordal a cinco voces (la de Vado se llama misa ‘sobre los primeros interbalos del canto llano’); 3) la preocupación por sus posibles detractores, dejando claro que su autoridad como maestros está por encima de aquellos que no entienden el arte; 4) el empleo del mismo tipo de recurso canónico bajo la leyenda “vado et venio”, usada por López Capillas en el Agnus de su Misa *Aufer a nobis* y por Vado en su canon enigmático *Los bastones de Borgoña*; 5) la casi estricta contemporaneidad de Vado, quien presentó el códice en 1667 a la reina Mariana, y López Capillas, maestro de capilla en México entre 1654-74.

Otro ejemplo de prefacio explicativo en un libro de polifonía hispanoamericano es el realizado por el misionero franciscano Narciso Durán (1776-1846). En 1813, Durán escribió una antología con repertorio litúrgico cantado en la misión de San José (BerkB C62). Dicho

volumen comenzaba con un *Prólogo ad Lectorem* en el que explicaba las tipos de transposiciones realizadas con más frecuencia para adaptar el repertorio musical a su interpretación por parte de los indios de la misión. El prefacio también contenía información de gran interés sobre la importancia de la música dentro de la vida misional. Véase Silva, *Mission Music of California*, 29-33.

fol. [2v] en blanco

No. 108 (6/1). fols. [2v-21r] [Missa] *Super scalam Aretinam* Francisco Lopez 5 v. (SA1A2TB)

The musical score is presented in three systems, each with a Soprano (S) and Tenor (T) part. The lyrics are as follows:

System 1:

S: Ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e e-lei-son Ky-rie-lei-son ij

T: Ky-ri-e-lei-son Ky-ri-e-e-lei-son

System 2:

S: Et in-ter-ra pax ho-mi Et in-ter-ra pax ho-mi Et in-ter-ra pax ho-mi

T: Et in-ter-ra pax ho-mi Et in-ter-ra pax ho-mi

System 3:

S: Pa-trem o-mni-po-ten-tem Pa-trem o-mni-po-ten-tem Pa-trem o-mni-po-ten-tem

T: Pa-trem o-mni-po-ten-tem fa-cto Pa-trem o-mni-po-ten-

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the 'Sanctus' section, with Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part has markings A1 and A2. The Tenor part has a marking B. The lyrics are: S: San- ctus San- ctus San- ctus San- ctus San- ctus San- ctus; T: San- ctus ij San- ctus San- ctus Do-.

The second system is for the 'Agnus Dei' section, also with Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part has markings A1 and A2. The Tenor part has a marking B. The lyrics are: S: A- gnus De- i A- gnus De- i A- gnus De- i A- gnus De- i; T: A- gnus De- i qui tol- lis pec- gnus De-.

- fols. [2v-3r] *KYrie eleison*
 fols. [3v-4r] *CHriste eleison*
 fols. [4v-5r] *KYrie eleison*
 fols. [5v-6r] *ET in tera pax hominibus*
 fols. [6v-7r] *fili vnigenite Iesu Christe*
 fols. [7v-8r] *QVi tollis peccata mundi*
 fols. [8v-9r] *quoniam tu solus Sanctus*
 fols. [9v-10r] *PAtrem omnipotem*
 fols. [10v-11r] *Filium Dei vnigenitum*
 fols. [11v-12r] *[ge-]nitum non factum*
 fols. [12v-13r] *descendit de caelis*
 fols. [13v-14r] *ET incarnatus est*
 fols. [14v-15r] *CRucifixus etiam pro nobis*
 fols. [15v-16r] *Dominum & viuificante qui es Patre*
 fols. [16v-17r] *Ecclesiam confiteor*
 fols. [17v-18r] *SAnctus*
 fols. [18v-19r] *Osana in excelsis*
 fols. [19v-20r] *AGnus Dei qui tollis peccata*
 fols. [20v-21r] *nobis misere nobis*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. [2v] se lee “Superius super scalam Aretinam AV Francisco Lopez”. Cada voz aparece precedida por su denominación en latín (Superius, Altus, Tenor, Bassus). En algunos folios aparece, junto al nombre de la voz superior, “A v”. En el fol. [19v] se lee junto al nombre de cada una de las voces “Superius in dia passon Resolutio”, “Altus in vnisono” y “Tenor Canon in vnisono”. En la parte superior

izquierda del fol. [19r] se lee “in vnisono”. Falta un trozo de papel en la esquina superior derecha del fol. [20v].

Concordancia:

MadBN 2428/1 (No. 548), Francisco Lopez

Edición facsimilar:

Lara, “Declaración de la Missa”, 126 (fol. [2v], sólo S y A)

Ediciones modernas:

L. Brothers, *The Hexachord Mass*, 1:233-284.

L. Brothers, “A New-World Hexachord Mass”, 24-38 (a partir de MéxC 6, fragmentos de los cinco movimientos).

Stevenson, *Latin American Colonial Anthology*, 245-46 (a partir de MéxC 6, sólo Kyrie II).

Stevenson, “Hispanic American Music Treasury [II]”, 66-67 (a partir de MéxC 6, sólo Kyrie II).

L. Brothers, “Francisco López Capillas, First Great Native composer”, 113-14 (transcripción de Stevenson; sólo Kyrie II).

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 4 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Partes del Ordinario de la Misa.

Canto preexistente:

Esta Misa basa todas sus secciones en el hexacordo natural o grupo de seis notas a partir de *do: ut, re, mi, fa, sol, la* (*do, re, mi, fa, sol, la*, respectivamente). También aparece el hexacordo *durum* a partir de la nota *sol* (*sol, la, si, do, re, mi*).

Grabación discográfica:

Latin American Musical Treasures, cara B, corte 2 (sólo Kyrie II).

Colación:

Existen algunas diferencias entre las dos copias de esta misa. Las principales son las siguientes:

- Kyrie I: A1, sobre la quinta repetición de la palabra *eleison* MadBN presenta un *sol* mínima mientras que MéxC tiene un *sol* semimínima-*la* semimínima.
- Gloria, S, palabra *hominibus*, MéxC introduce un *do* mínima que se le había olvidado y lo escribe sin apenas espacio; A2, palabra *benedicimus*, MéxC 6 omite un *re* mínima que sí aparece en MadBN; T, sobre la primera aparición de la palabra *Jesuchriste* se aprecian borrones y posteriores modificaciones;
- Qui tollis: S, al copista de MéxC 6 se le habían olvidado las notas primera, segunda, tercera, quinta y sexta y tuvo que introducirlas con posterioridad sin apenas espacio; A2, sobre la palabra *sancto* MéxC

- pone *fa* mínima, mientras que el copista de MadBN que inicialmente copió esa nota, la borró y puso *mi* mínima
- Credo: S, sobre la palabra *genitum* MéxC 6 escribió *do* semimínima-*re* semimínima-*mi* mínima-*mi* mínima con puntillo-*re* semimínima-*do* mínima que luego borró, al igual que hizo más abajo con un *re* mínima sobre la segunda repetición de la palabra *salutem*; A2, sobre el melisma de la palabra *factorem*, MéxC 6 escribió un *si* semimínima que luego borró; sobre la palabra *lumen* MéxC 6 escribió *la* mínima-*sol* semibreve que luego borró; T, en el melisma sobre la palabra *Dominum*, MadBN escribió un *do* mínima que luego borró; sobre la palabra *filium Deum* MéxC copió *si-la* semibreves y luego los borró; sobre la palabra *homines* MéxC 6 escribió un *re* mínima que luego borró. Ninguno de estos borrones aparece en MadBN, que presenta siempre la versión corregida.
 - Crucifixus: T, sobre la palabra *regni* MéxC escribió un *la* mínima, que luego borró y sustituyó por *do* grave mínima; este cambio tuvo por objeto evitar unas quintas paralelas que se producían con el A2.
 - Et in Spiritum: S, sobre la palabra *procedit* MadBN escribió *la* semibreve, mientras que MéxC escribió *la* semimínima-*sol* semimínima-*la* mínima; en la segunda repetición de la palabra *vitam*, MéxC 6 olvidó las notas *si-sol* mínimas que luego añadió sin apenas espacio; A2, sobre las palabras *qui cum Patre* MéxC 6 olvidó algunas notas que luego copió sin apenas espacio; T, sobre la palabra después de la palabra *ecclesiam* MadBN añadió un *sol* semibreve que no aparece en MéxC.
 - Sanctus: S, sobre la palabra *Dominus* MéxC escribió dos *re* semimínima y luego borró el primero de ellos; la copia de MadBN sólo incorporó el segundo; A, sobre la quinta repetición de la palabra *Sanctus*, MéxC escribió las notas *do-re do-re* fusa, y luego borró las primeras notas *do-re*.
 - Agnus: A1, sobre la última repetición de la palabra *miserere nobis* MéxC 6 escribió *sol* mínima con puntillo-*fa* semimínima-*mi* semimínima-*re* mínima-*do* mínima-*re* semibreve, borró algunas notas, quedando una versión definitiva que fue la que se copió en MadBN: *sol* semibreve-*re* mínima-*re* semibreve; A2, sobre la tercera repetición de la palabra *Agnus*, MéxC escribió un *do* mínima que luego borró y sustituyó por un *sol* mínima, cambio que tenía por objeto evitar unas quintas paralelas que se producían con el A1; T, sobre la última repetición de la palabra *nobis* MéxC escribió y después borró un *la* mínima que luego borró, y que no aparece en la copia de MadBN.

La copia de MéxC 6 presenta una primera versión de la misa hexacordal, con algunas quintas paralelas y otros errores que fueron corregidos en el propio manuscrito, quizá por el propio compositor o por el copista a instancias de éste; puesto que estas modificaciones ya aparecen incorporadas en la copia madrileña, cabe deducir que ésta última copia (MadBN) se hizo a partir de la versión revisada de MéxC 6. La copia de México parece que se realizó de un modo algo mecánico, por un copista

más descuidado que el del manuscrito de Madrid, ya que se saltó algunas notas que luego se vio obligado a insertar, sin haber dejado el espacio necesario para ello. A pesar de estas inconsistencias, la copia de México nos brinda la oportunidad de conocer el proceso de supervisión que López Capillas realizó de su misa.

Pero ¿por qué estos cambios? L. Brothers, “Renaissance, post-Renaissance, and progressive”, 78, llamó la atención sobre estas variantes e insistió en la necesidad de tenerlas en cuenta a la hora de realizar una edición crítica de la misa. Según este autor, la copia de MadBN representa la versión que López Capillas concibió inicialmente y MéxC 6 la versión corregida con la que el compositor tuvo que conformarse, presionado por las conservadoras autoridades del Cabildo que le hicieron retirarse de la más moderna aunque incorrecta primera versión. El hecho de que no haya evidencias de que López Capillas practicase el estilo policoral en México apoya la tesis del autor en relación al clima poco receptivo para el “estilo progresista” con el que López Capillas se encontró en la capital, y que justifica, al menos parcialmente, su decisión de “[he] chose to devote himself conscientiously to Renaissance style, cultivating impressive but decidedly retrogressive learning” (p. 88), aunque tampoco descarta la elección personal, ya que los maestros de capilla anteriores y posteriores a López Capillas cultivaron el estilo policoral.

Comentarios:

Con esta misa, López Capillas se sumó a la lista de compositores que escribieron misas hexacordales, uno de los géneros compositivos más característicos del Renacimiento y el Barroco, junto a la tradición de misas de batalla (véase No. 109). La tradición compositiva de misas hexacordales fue muy desarrollada por los polifonistas del siglo XVI, como así lo acreditan los ejemplos de Cristóbal de Morales (Misa *Sobre las voces* a cuatro voces, que no llegó a publicarse y de la que se conservan cuatro copias españolas y una hispanoamericana; véase Apéndice IV), Ginés de Boluda (versión a cinco voces conservada ToleBC 35) y Palestrina (Misa *Ut re re mi fa sol la* a seis aparecida en su *Missarum liber tertius* de 1570, P664, fols. 105v-126r). Entre los posibles modelos que pudieron inspirar la composición de López Capillas por ser conocidos en la antigua Nueva España, se cuentan cinco:

- 1) Juan Esquivel de Barahona, Misa *Hexachordum* a ocho voces editada en su *Missarum Ioannis Esquivelis* (Salamanca: Artus Taberniel, 1608; E825), tercera de las misas de esta colección; de este libro impreso existió un ejemplar en la Catedral de México;
- 2) Francesco Soriano, Misa *Super voces musicales* a seis voces incluída en su *Missarum Liber Primus* (Roma: G. B. Robletti, 1609; S3981), del cual existió una copia en la Catedral de Oaxaca;
- 3) Melchor de Robledo, Misa *Super voces musicales*, cuyo Gloria y Credo se copió anónimamente en MéxCar, fols. 115-130, flanqueado por un Kyrie, Sanctus y Agnus de la Misa *Jesus Maria* Juan de Lienas.

4) la citada Misa de Morales, que se sabe circuló en Hispanoamérica, y que López Capillas conoció además por referencias indirectas gracias al tratado de Cerone.

Aunque no está basada propiamente en el hexacordo, la Misa *Jesus Maria* a cinco voces conservada en MéxCar, fols. 111-136, se basa en el motivo *fa-re-do-fa-sol-la*; este motivo ya fue empleado por Morales en su Misa *Cortilla*. El propio Stevenson, *La música en las Catedrales Españolas*, 378, nota 26, ya señaló la semejanza del motivo empleado en la Misa *Jesus Maria*, atribuida a Juan de Lienas, y el motivo empleado por Melchor de Robledo en una misa sin título copiada en tres fuentes españolas y una romana, VatS 22: “la misa de Lienas se acerca a la de Robledo porque está escrita para las mismas voces agudas y finaliza en acorde *la* (en lugar de hacerlo en el arrote de *re* que Morales había elegido”. Sorprendentemente, un estudio de concordancias ha revelado que no toda la misa de MéxCar es de Lienas, sino que dos movimientos (Gloria y Credo, fols. 115-130) son del propio Robledo, un compositor de cierta fama en México, como así lo acreditan dos copias de su salve en la Catedral de Puebla (PueblaC 1, fols. 47v-52r, y PueblaC Leg. 36, fols. 53-55; véase la edición de Calahorra Martínez, *Melchor de Robledo. Opera Polyphonica*). El villancico de Gaspar Fernández titulado *La sol fa mi re si el pan se me acaba qué comeré* constituye un extraño caso de obra hexacordal en romance (véase el Apéndice IV).

Todas las secciones de la misa de López Capillas se basan en el hexacordo, que aparece repetido un total de 202 veces, empleado como *cantus firmus* a lo largo de los 253 compases que ocupan esta misa en transcripción moderna. La obra es particular desde diversos puntos de vista. Rítmicamente está escrita en compás ternario, y su armonía, algo arcaica para la época, presenta algunos acordes huecos (esto es, sin tercera). A lo largo de toda la misa aparece un motivo melódico empleado recurrentemente al inicio de Kyrie I, Kyrie II, Gloria, Credo y Sanctus como medio de unificación y cohesión; el motivo está derivado del hexacordo de sol (♩.♩♩♩♩, *sol-la-si-do-re-mi*’). Una de las

secciones más llamativas es el Hosanna, no sólo por su brevedad (sólo 12 compases en transcripción moderna) y su disposición canónica (canon del tipo “cuatro en uno”), sino por estar basado única y exclusivamente en las notas del *hexacordum durum* o de *sol*. El orden de entrada es T-A1-A2-S. El T expone el tema (el hexacordo) que es imitado al unísono por el resto de las voces; mientras, el B evoluciona como una parte distinta e independiente. El mayor número de repeticiones del hexacordo se da en el Agnus, con un total de 44 presentaciones del hexacordo. El movimiento se inicia con el hexacordo descendente de *sol* en el S, simultáneamente combinado con el hexacordo ascendente de *do* en el A1. Ambas voces son imitadas por el T y B respectivamente en los siguientes dos compases, produciéndose un trabajo de las voces por parejas, también llamado *bicinium*.

L. Brothers, “Renaissance, post-renaissance, and progressive”, 78, señala que el estilo de López Capillas es bastante retardatario en relación a las

obras de su contemporáneo en Puebla Juan Gutiérrez de Padilla. Sin embargo, es necesario matizar que el juicio de Brothers se basa únicamente en la producción latina conservada del autor, pues no se existe ni una nota del abundante repertorio en romance que sabemos que compuso; además, existen referencias documentales a la producción policoral del compositor, de la cual los dos salmos *Dixit Dominus*, los dos *Beatus vir*, el *Laudate Dominum* y el *Magnificat*, todos ellos a ocho voces y conservados en PueblaC Leg. 24 (excepto el *Laudate*, conservado en OaxC Leg. 49.49), no son sino aislados ejemplos. Para un análisis pormenorizado de esta misa hexacordal en el contexto de otras misas hexacordales del siglo XVII, véase L. Brothers, *The Hexachord Mass*.

fol. [21v-22r] en blanco

No. 109 (6/2). fol. [22v-38r] *Missa [de la] Batalla* Fran^{co}. Lopez 6 v. (S1S2AT1T2B)

S1 S2 A
Ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e e-lei-son Ky-

T1 T2 B
Ky-ri-e Ky-ri-e-lei-son ij Ky-ri-e e-lei-son

S1 S2 A
Bo-nae vo-lun-ta-tis Et in-ter-ra pax ho-mi- Et in-ter-ra pax ho-

T1 T2 B
Et in-ter-ra pax ho-mi- Et in-ter-ra pax ho- Et in-ter-ra pax ho-mi-

S1 Pa- trem o- mni- po- ten- S2 Pa- trem o- mni- po- ten- tem A Pa- trem o- mni- po- ten-

T1 Pa- trem o- mni- po- ten- T2 Pa- trem o- mni- B Pa- trem o- mni- po- ten-

S1 San- ctus S2 San- ctus Do- A San- ctus San-ctus San-ctus San-

T1 San- ctus San- ctus T2 San- ctus San- ctus San- ctus B San- ctus San- ctus Do- mi-

S1 A- gnus De- S2 A- gnus De- i qui tol- A A- gnus De-

T1 A- gnus De- i T2 A- gnus De- i B A- gnus De- i qui

- fols. [22v-23r] *KYrie eleison*
 fols. [23v-24r] *Christe eleison*
 fols. [24v-25r] *KYrie eleison*
 fols. [25v-26r] *Et in terra pax hominibus*
 fols. [26v-27r] *Patris Filius Qui tollis peccata*
 fols. [27v-28r] *Deprecationem nostrā miserere nobis*
 fols. [28v-29r] *Patrem Omnipotentem*
 fols. [29v-30r] *venī de Deo vero Genitū nō factū*
 fols. [30v-31r] *Et incarnatus est de Spiritu Sancto*
 fols. [31v-32r] *Crucifixus etiam pro nobis*
 fols. [32v-33r] *Sedet ad dexteram Patris*
 fols. [33v-34r] *Et in Spiritum Sātum Dominum*
 fols. [34v-35r] *[re-]misionem peccatorum et expecto*
 fols. [35v-36r] *Sanctus Dominus Deus Sabaoth*
 fols. [36v-37r] *[o-]ssana in excelsis*
 fols. [37v-38r] *AGnus Dei qui tollis peccata mundi*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. [22v] a [38r] se lee “Missa Batalla M^o Fran^{co} Lopez”.

Concordancia:

MadBN 2428/4 (No. 551), M^o Francisco LoPez

Edición facsimilar:

Lara, “Declaracion de la Missa”, 127 (fol. [22v]).

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 4 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Partes del Ordinario de la Misa cantadas durante la festividad del Arcángel San Miguel, a quien se dedica el Soneto que aparece después de la misa.

Canto preexistente:

Esta misa basa todas sus secciones en la célebre canción *La guerre* (también llamada *Escoutez tous gentilz*) de Clément Jannequin que conmemora la Batalla de Marignano (véanse las ediciones de Expert, ed., *Les Maîtres musiciens*, 7:31-61; y Clément Jannequin (c. 1484-1558): *Chansons polyphoniques*, eds. Merritt y Lesure, 1, no. 3). La primera edición de esta pieza la realizó Attaignant en 1528. Esta versión a cuatro voces fue ampliada a cinco voces por Philippe Verdelot y editada por Susato en 1545. La obra tiene dos partes, la primera en estilo chanson y una segunda que es la batalla propiamente dicha, con un vívido retrato del transcurso de la guerra entre las tropas de Francisco I (finalmente victoriosas) y las de Maximiliano Sforza en septiembre de 1515.

Grabación discográfica:

Francisco Lopez Capillas. Messe de la Bataille, pistas 1, 6, 12 y 14.

Colación:

Las variantes más importantes entre las dos fuentes que transmiten esta obra son las siguientes:

- Kyrie I: S2, en MéxC 6 la última nota es un *la* semibreve que en MadBN adquiere valor de breve; A, sobre la segunda repetición de la palabra *eleison*, MéxC 6 copió *do* mínima con puntillo-*si* semimínima-*la* semimínima-*sol* semimínima-*la* semimínima-*si* semimínima y luego borró dos notas, *la* semimínima-*sol* semimínima, que no fueron copiadas en MadBN.
- Kyrie II: T2, hacia el final del movimiento, MéxC 6 omite un *la* semibreve que sí aparece en MadBN.
- Gloria: T2, sobre la palabra *bonae* MéxC escribió un *la* semibreve y MéxC un *la* breve.

- Qui tollis: T2, sobre la segunda repetición de la palabra *in gloria* MéxC escribió *si* semimínima y MadBN *re* semimínima; A, antepenúltima nota MéxC presenta un *si* mínima que el copista de MadBn substituyó por un silencio de mínima.
- Credo: A, sobre la palabra *Jesum* MéxC presenta un *fa* mínima que no aparece en MadBN; dos notas después, la fuente madrileña escribió un *fa* mínima que luego convirtió en semibreve borrando el palito ascendente.
- Crucifixus: S1, sobre la palabra *caelum* MadBN escribió un *la* mínima que no aparece en MéxC; S2, sobre la segunda repetición de la palabra *ascendit* MéxC escribió dos *la* semimínima y luego borró el segundo de ellos; B, sobre la primera repetición de la palabra *mortuos cuius* MéxC inicialmente escribió *do* semibreve que luego cambió por *do* mínima-*do* semimínima-*do* semimínima; esta última versión es la que se incorporó en la versión de MadBN.
- Agnus: T2, sobre la tercera repetición de la palabra *Dei* MéxC escribió *la* breve y MadBN *la* semibreve.

En varios momentos, el copista de MéxC se saltó notas y luego tuvo que introducirlas cuando el fragmento ya estaba escrito, con la consiguiente concentración de notas en poco espacio: *Christe*, S2, T1; *Kyrie II*, S2; *Gloria*, B; *Filius* T1 y T2; *Qui tollis*, T2 y A; *Et in Spiritum*, T1 y S2. Otras veces, como no disponía del espacio suficiente, tuvo que alargar el último pentagrama de una voz o parte usando para ello el margen, tal y como ocurre en el *Gloria*, voces S2 (fol. 26r) y S1 (fol. 27v), *Et in Spiritum*, A (fol. 34r); se trata de errores de cálculo del espacio disponible. Sobre la relación estemática entre MéxC y MadBN, véase la misa anterior.

Comentarios:

Con el nombre de “batalla” se conoce todo un repertorio vocal e instrumental basado en la canción de Jannequin arriba citada. Tal y como presenta Don Harran, “The concept of battle in music”, estas piezas suponen la contrapartida musical de un concepto teórico e histórico, el de la batalla, que recibió un prolijo tratamiento por parte de diversos escritores renacentistas.

El compositor que inició la tradición compositiva de misa de batalla fue el propio Jannequin, con su Misa *Super la bataille* a cinco voces publicada en 1532 (1532⁸). En España, la canción programática de Jannequin tuvo un gran impacto en el repertorio organístico del siglo XVII, con las composiciones de Correa de Arauxo, José Ximénez, Aguilera de Heredia y Juan Bautista Cabanilles, pero también se conservan ejemplos vocales. Parece que el primer compositor español en realizar una parodia vocal de la batalla fue Morales, si bien la obra se encuentra actualmente perdida. Guerrero con su Misa *Della Battalla escoutez* a cinco voces (*Missarum Liber Secundus*, 1582, G4872; fols. 37v-59r) y Victoria con su Misa *Pro Victoria* a once voces (*Missae, Magnificat, Motecta*, 1600; V1435) son los primeros ejemplos

conservados de misas de este tipo, ampliamente discutidos por Gudmundson, *Parody and Symbolism*.

Entre los posibles modelos que López Capillas pudo conocer para la composición de su misa hay que mencionar de nuevo a Juan Esquivel de Barahona, autor de una Misa *Batalla* también a seis voces publicada en su *Missarum Ioannis Esquivelis* (Salamanca, 1608; E825). Durante su estancia en Puebla pudo conocer la versión de Guerrero (además de la chanson original del propio Jannequin), pues existió un ejemplar del segundo libro de misas. No hay que descartar la posible influencia de las composiciones instrumentales inspiradas en el tema de la batalla en López Capillas, quien fue un destacado organista.

Sólo se ha conservado otro ejemplo de misa de batalla en fuentes mexicanas. Se trata de la versión a ocho voces compuesta por el antecesor de López Capillas en el magisterio de la Catedral de México, Fabián Pérez Ximeno, quien también fue un destacado organista; su misa de la batalla se conserva en dos fuentes distintas (véase Apéndice IV), y de ella existe no sólo una edición (Schleifer, *The Newberry Choirbooks*, 2:387-481), sino también una grabación discográfica (*México Barroco. Puebla V*).

Ambas misas (Pérez Ximeno y López Capillas) partieron de la chanson de Jannequin. Según Schleifer, *The Newberry Choirbooks*, 1:114, la misa de Pérez Ximeno no es una parodia directa de la chanson, sino una imitación libre que no tiene citas literales de la misma. Frente a ella, la versión de López Capillas condensa de forma más efectista los elementos bélicos (musicalmente hablando) de esta tradición compositiva siendo, al mismo tiempo, otro ejemplo más del dominio técnico y la imaginación del compositor. El motivo glorioso con carácter de fanfarria y rítmicamente marcado de *La Guerre* recorre toda la misa, a modo de elemento unificador o *leitmotiv*. Frente a otros autores como Guerrero, quien trata de borrar todo vestigio de temática profana en su parodia (Hernández Barrionuevo, *Francisco Guerrero*, 407), López Capillas no oculta en absoluto su fuente paródica. Usa con mucha frecuencia las notas repetidas a modo de *repercussio* y síncopas sobre las notas más importantes modalmente, escribió rápidos diseños escalísticos y algunos cambios de mensuración, rasgos todos ellos muy presentes en la chanson y ajenos por completo a un género como la misa.

El carácter festivo del tema ya aparece reflejado en el Kyrie I; los breves y marcados valores con puntillo del *Christe* tienen un carácter ceremonial y hasta marcial. El Gloria combina secciones lentas en (“*Qui tollis*” y “*Qui sedes*”) con otras más animadas y movidas (“*Filius Pater*” y “*cum solum*”), finalizando en un solemne Amen. Los continuos cambios de mensuración del Credo están directamente inspirados en la segunda parte de *La Guerre*; emplea el *tempus imperfectum cum prolatione imperfecta* en las secciones “*Et incarnatus*”, “*Crucifixus*”, “*Et Spiritum, in remissione*” y Amen final. El *tempus perfectum cum prolatione imperfecta* (modernamente un 3/2) aparece con las palabras *et interum*, *Confiteor* y *et vitam*. El Sanctus es el más breve de los movimientos y está concluido por el tradicional “*Hosana*”. López Capillas sólo compuso

un Agnus, cuyo solemne final diluye la tensión creciente acumulada a lo largo de toda la obra; el combate ha terminado.

Los ingredientes compositivos de la batalla fueron incorporados a las piezas con texto en castellano. Son numerosos los villancicos en archivos hispanoamericanos que expresan musicalmente detalles de una batalla, ya sea en la música (con efectos onomatopéyicos) o en el texto (con palabras como al arma, guerra, o aludiendo a instrumentos militares como cajas, pífanos, timbales o clarines). Véase Illari, *Polychoral Culture*, 2:288-295.

fol. [38v] en blanco

fol. [39r] aparece un texto, copiado por el mismo amanuense que copió el texto de la misa de la batalla (No. 109). Su transcripción diplomática es la siguiente:

+

DEDICATORIA AL GLORIOSO
SAN MIGUEL PRINCIPE DE LA MILICIA CEES
TIAL

Soneto

Puesto en el sol luzbel de su locura,
Con el Vt como Dios Miguel se opone,
Y en batalla de voces se dispone
Que a su Criador conozca la criatura

Desentonada la mayor altura,
El choro de luzbel se descompone
Y de El Santus que eterno se compone
Por Miguel la armonia se asegura

Esta guerra de voces en memoria
De vuestro Nombre O Capitán Valiente
Consagra nuestro choro militante

De vuestro Amparo Fia su Victoria
Que quien la consiguio de la serpiente
Medio Sera para La Paz Triunfante.

Edición facsimilar:

Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 1:691.

Comentario:

La práctica de introducir composiciones poéticas en los libros de polifonía es bastante extraña, si bien he localizado algunos ejemplos en la península como el OvieC 4, un libro de polifonía copiado en el siglo XVIII con obras de Esquivel de Barahona y Juan Páez, y que incluye un poema en latín con 13 versos alusivos a Apolo; véase Casares Rodicio, “Catálogo del archivo de música de la Catedral de Oviedo”, 189-90.

Análisis formal:

Desde el punto de vista formal, este poema responde a la estructura clásica del soneto, con catorce versos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Los versos son endecasílabos y, según la clasificación que propone Estébanez Calderón, *Breve Diccionario*, 147-48, hay cinco versos melódicos (2º, 3º, 7º, 8º y 9º), tres sáficos (5º, 10º y 14º), tres al estilo francés (4º, 11º y 12º), dos heroicos (6º y 13º) y uno enfático (1º). La rima es consonante en todos los versos y responde a la típica estructura: ABBA ABBA CDE CDE.

Análisis de contenido:

Desde el punto de vista temático, este soneto alude a una misa de batalla en la que dos coros, capitaneados por las fuerzas opuestas del Bien (Dios) y del Mal (Lucifer) pelean musicalmente. Existen tres grandes campos semánticos que el poeta anónimo entremezcla con cierta maestría, y que son la música (voces, coro, armonía, nombres ocultos de notas *ut*, *la*, *sol*), la religión (Luzbel, Dios, San Miguel, Sanctus) y lo bélico (batalla, guerra, capitán, valiente, victoria, militante, triunfante).

- Primer cuarteto: presenta el tema, esto es, la batalla entre los dos ejércitos o coros, ya que en el soneto se plantea de forma implícita la igualdad coro=ejército. Es posible que las notas *ut* (= *do*) y *sol* aludan a los dos tipos de hexacordos que López Capillas empleó en su misa hexacordal (hexacordo *naturale* o de *do* y hexacordo *durum* o de *sol*); se establece una batalla de voces en la que “se dispone”, esto es, se acuerda, que la criatura (puede ser Luzbel o también el hombre) conozca a su Creador. La batalla del coro de Luzbel (que canta sobre el hexacordo de *sol*) y el de San Miguel (que canta sobre el de *ut=do*) está planteada en esta primera estrofa.
- Segundo cuarteto: el coro de Lucifer-Luzbel se descompone al escuchar un Sanctus entonado por el coro de San Miguel, con el que la armonía celestial y musical queda asegurada. La armonía como concepto estético-musical ya fue presentada por Platón en el *Timeo*, explicando la composición del alma y del mundo desde el punto de vista numérico. La armonía de las esferas encuentra un defensor en San Miguel y su coro.
- Tercetos: Estos dos tercetos son los de mayor carga bélica. De esa guerra de voces (unas armónicas, otras desarmónicas) surge la

consagración del capitán valiente, San Miguel. Se dice que la victoria está segura, ya que en dicho coro (= ejército) está Jesucristo, a quien se alude de modo certero en los dos últimos versos: “quien la consiguió [la victoria] de la serpiente”; esta frase es una clara alusión a la victoria sobre el pecado original, representado por la tentadora serpiente de Adán y Eva. En el verso 11, el poeta dice que la guerra de coros consagra “nuestro” coro militante, declarándose un componente del coro celestial de San Miguel. Esta confesión nos lleva a preguntarnos si López Capillas, compositor de la misa de batalla y autor del prefacio explicatorio, podría ser también el creador de este belicoso soneto musical.

He localizado varios villancicos barrocos basados argumentalmente en esta pugna; valga como ejemplo el villancico *Luzbel es derrotado por San Miguel* de Jerónimo de Carrión (ca. 1661-1721), maestro de capilla de la Catedral de Segovia y uno de los compositores más prolíficos de su generación.

fol. [39v] en blanco

7.

MEX-Mc: MéxC 7

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 7

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Papel

6 motetes, 3 himnos, 3 misas, 2 antífonas, 2 responsorios, 1 canción (sin texto), 1 lamentación, 1 pasión, 1 secuencia = 20

Francisco López Capillas- 19, [Juan Martín de] Riscos-1

14 única

98 folios, *ca.* 48 x 33 (caja 43 x 27'5). Foliación en números árabes con algunos saltos: [i] + 1-89, 101-106, [107]-[108]. Folios en blanco: [i^v]-1r, 73v-74r, 106v, [107v]-[108r]. Folios perdidos: ninguno. Pastas de madera forradas de cuero negro, con unas labores decorativas en oro (similares a las aparecidas en MéxC 1 y MéxC 2); no conserva las guarniciones de metal y correas de cuero. La cubierta posterior no dispone de frontispicio con ilustraciones, pero sí tiene un índice al final del volumen, en el fol. 106r: "Index eorum quae in hoc opusculo continentur", que agrupa el repertorio por géneros. En la parte interna de ambas cubiertas se ha pegado un papel impreso en latín, posiblemente de los Jesuitas activos en México (se lee *Mexicana*). Algunos folios están rajados (20, 21, 34). El fol. 19 está especialmente deteriorado. La corrosión de la tinta es elevadísima, ocasionando agujeros en casi todas las páginas. El nombre de las voces aparece en casi todas las páginas. Todas las obras tienen atribución, y todas excepto una son de Francisco López Capillas. El manuscrito como tal no tiene inscripciones, pero se pegó un papel en el fol. 1 con la inscripción "Herm^{no} Joseph Gonzalo/Hermⁿ Querido [...] la tua a 11 del que corre y me alegre". 10-12 pentagramas por página. Las obras contenidas en este códice están escritas a 4-6 voces. Al final del índice, una inscripción dice "Aliqua opera enigmatica ingeniosa, quæ in principio content^f hic non annotantur" ("Algunas obras enigmáticas e ingeniosas que en un principio se contenían no se copiaron aquí"), dando a entender que el volumen que sirvió de modelo a MéxC 7 incluía otras obras de López Capillas que no se escribieron en MéxC 7.

MARCA DE AGUA: Aparece una marca de agua con varios elementos: un paisaje con montañas y un pájaro con una corona, debajo del cual se lee POLLERA. Junto a él una cruz griega y un insecto volando debajo de ella y un conejo. Debajo de todo esto aparecen las letras I y V. En la parte superior tres círculos con una media luna; encima del más elevado de estos círculos aparece una cruz.

DECORACIÓN: Los fols. 27r-28r tienen las iniciales y el texto en color rojo. Capitulares romanas de diferentes tamaños que incluyen motivos vegetales (ramas espinosas entrelazadas) y animales (peces). Por la riqueza de sus iniciales, algunas de las cuales parecen haberse inspirado en los impresos de Plantin (por ejemplo, letra ‘A’, fols. 68v-69r; véase TepMV 5 y TepMV 7) MéxC 7 está más cercano desde el punto de vista artístico a MadBN 2428 que otros manuscritos con música de López Capillas como MéxC 5 y MéxC 6; la semejanza de algunas iniciales (por ejemplo, la letra E, fols. 10v-11r de MéxC 7 y fols. 144v-145r de MadBN) sugiere la intervención del mismo ilustrador en ambos volúmenes. Aparecen algunas manos y ojos que señalan la alteración de la disposición normal de las voces en el manuscrito.

COPISTAS: En el volumen han intervenido tres copistas. El primero (C7a) es un copista de notación angular en forma de diamante que intervino hasta el fol. 35r, copiando las misas *Re Sol* y *Aufer a nobis*; este mismo amanuense fue el encargado de copiar ambas misas en el manuscrito MadBN 2428 (C22c). El segundo copista (C7b) copió los fols. 35v-73r, sección que contiene las obras cortas (motetes, himnos, antifonas). El tercer copista (C7c) copió la última obra, la Misa *Super Alleluia*. El texto, ligeramente cursivizado, ha sido escrito de principio a fin por el mismo copista, al igual que el índice, en el que no se aprecian adiciones posteriores.

DATACIÓN: Lara, *López Capillas. Obras*, 1: xx, afirmó que este códice “fue copiado y miniado por Simón Rodríguez de Guzmán en 1712” en base a la inscripción cronológica del fol. i^r. Sin embargo, en este libro han intervenido tres copistas de notación angular (véase Copista), ninguno de los cuales coincide con la notación típicamente redondeada de Rodríguez de Guzmán, cuya escritura no revela, por otro lado, las inconsistencias de los copistas de MéxC 7; además, Rodríguez de Guzmán copió fundamentalmente música de sus dos maestros, Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya, y no de López Capillas. Con respecto a la cronología, la copia de este libro no puede fecharse de modo preciso. Stevenson, “La música en la Catedral de México 1600-1750”, 20, nota 69, identificó este volumen con el libro de música que López Capillas donó al Cabildo en marzo de 1654, nada más ser admitido como maestro de capilla de la Catedral de México. López Capillas no había desarrollado ningún magisterio de capilla con anterioridad al de México, por lo que parece poco probable que presentase el mismo día de su nombramiento un libro con todas sus composiciones, algunas de ellas obra de un compositor maduro y experimentado. Parte de los contenidos del libro de 1654 pudieron servir para la copia de MéxC 7. Tras una valoración de las evidencias conservadas, sugiero que el libro debió copiarse durante el magisterio de López Capillas (1654-1674), pero nunca en una fecha tan tardía como 1712. Esta fecha de 1712 seguramente la escribió Gerónimo López de Arbizu cuando hizo un inventario de los libros de canto de órgano. Copiado en México para el uso del coro de la Catedral.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 25. En 1949, Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, no citó este volumen entre los libros musicales de la Catedral de México. El códice ha recibido distintas signaturas por diferentes autores: Spiess y Stanford, *An introduction*, 25 (libro polifónico 7), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 136-38 (Book VIII), Valdez, “Guía del microfilm”, 163-64 (VII C 3 E17.7 LEG. VII AM

1923), Stanford, *Catálogo de los acervos*, 223-24 (LiPol VII, no. 1469). Algunos estudiosos como Lara (López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:xx), L. Brothers, “A New-World Hexachord Mass”, 12, R. Johnson, *The Magnificats of Francisco López Capillas*, 260-62, y P. Rosewall, *Sacred Polyphony in New Spain*, 49-50, siguen la signatura de Stevenson.

INVENTARIO

fol. [i^r] En el centro de la parte superior se lee:

17^o12

Comentario:

El año de 1712 no debe identificarse con la fecha de copia, sino con el *terminus ante quem* del manuscrito. En 1712 Gerónimo López de Arbizu realizó un inventario de los libros de canto de órgano de la Catedral de México. Como asiento [5] de ese inventario aparece “Otro libro algo menor en papel de marca mayor de misas y motetes su autor el dicho señor racionero Francisco López Capilla”, que podría identificarse con MéxC 7. Como se ha indicado, el manuscrito debió copiarse en el tercer cuarto del siglo XVII. Véase Capítulo IV, sección 3.2.

fols. [i^v] -1r en blanco; se ha pegado un trozo de papel con una siguiente inscripción, parcialmente legible:

Herm^o Joseph Gonzalo/Herm^o Querido [...] la tuia a 11 del que corre y me alegre.

Identificación:

No he localizado ningún José Gonzalo como músico de la capilla de la Catedral de México, pero sí dos José González. El primer José González cronológicamente fue seise e infante de coro de la Catedral desde *ca.* 1715, y cantor de la capilla desde 1724. En 1739 ya era capellán de Lorenzana y poco después se convirtió en capellán de erección. Desde *ca.* 1740 fue nombrado ayudante del recién nombrado sochantre Vicente Santos. En 1750 formó parte del tribunal examinador de las oposiciones a maestro de capilla que finalmente ganó Ignacio de Jerusalem. Seguía activo en 1755. Hubo otro José Antonio González, que fue quien probablemente realizó la inscripción, ya que, además del cargo de infante y acólito, ejerció como librero de la Catedral dos años en la década de 1760.

No. 110 (7/1). fols. 1v-17r *Missa Re Sol Fran^{co}*. Lopez [Capillas] 4/6 v. (SATB)

S Ky- ri- e e- Ky- ri- e e-

T Ky- ri- e e- Ky- ri- e e-

S Et in ter- ra pax Et in ter- ra pax ho- mi-

T Et in ter- ra pax ho- Et in ter- ra pax

S Fa- cto- rem cae- li et ter- Pa- trem o- mni- po- ten-

T Pa- trem o- mni- po- ten- Pa- trem o- mni- po- ten-

S San- ctus San- tus San- ctus San- ctus

T San- ctus San- ctus San- ctus San- ctus

S
A- gnus De- i A- gnus De- i qui

T
A- gnus De- i A- gnus De-

- fols. 1v-2r *KYrie eleison*
 fols. 2v-3r *CHriste eleison*
 fols. 3v-4r *Kyrie eleison*
 fols. 4v-5r *ET in tera pax hominibus*
 fols. 5v-6r *Deus Paer omnipotens*
 fols. 6v-7r *QVi tollis peccata mundi*
 fols. 7v-8r *[nob-]bis quoniam tu solus Sanctus*
 fols. 8v-9r *Patrem omnipotem*
 fols. 9v-10r *Genitum nō factū*
 fols. 10v-11r *ET incarnatus est*
 fols. 11v-12r *Crucifixus etiam pro nobis*
 fols. 12v-13r *ET in Spiritum Sanctū Dominū*
 fols. 13v-14r *SANctus*
 fols. 14v-15r *Benedictus qui venit (SAT)*
 fols. 15v-16r *AGnus Dei qui tollis peccata [Agnus I]*
 fols. 16v-17r *AGnus Dei qui tollis peccata (S1S2ATB1B2)*
 [Agnus III]

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 1v: “Superius Missa a iiiij **Re Sol** Fran^{co}. Lopez”. La inscripción “Missa a iiiij **Re Sol** Fran^{co}. Lopez” aparece en la parte superior de casi todos los folios, si bien no se escribió en algunas secciones intermedias de cada uno de los movimientos. Cada parte aparece precedida por su nombre en latín (Superius, Altus, Tenor, Bassus) y la indicación aiiij (a 4 voces). En el fol. 15r se lee en la parte inferior: “Basus Tacet”. En el fol. 15v se lee, además de la inscripción mencionada, la siguiente: “Canon Tenor in Diapasón”, y junto al nombre del T “Resolutio”. En el fol. 17v se lee, además de la inscripción mencionada, la siguiente: “a VI”.

Concordancia:

MadBN 2428/7 (No. 554), Fran^{co}. Lopez

Edición facsimilar:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:xxi (sólo fol. 2r, A; fol. 10v, S y 11r, B).

Ediciones modernas:

Smith La Torra, *Transcriptions*, 23 págs. (a partir de MadBN 2428).

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 4 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Partes del Ordinario de la Misa.

Canto preexistente:

Esta misa basa todas sus secciones en la canción *Re Sol* de Riscos (No. 111).

Colación:

Las diferencias más notables entre las versiones transmitidas por MéxC 7 y MadBN 2428 son las siguientes¹:

- Kyrie I: B, al inicio MéxC presenta un silencio de breve y otro de mínima que no aparecen en MadBN; sobre la última repetición de la palabra Kyrie, MéxC presente dos *la* mínima y MadBN un *la* semibreve.
- Christe: S, sobre la segunda repetición de la palabra *eleison* MéxC presenta un *re* semimínima y MadBN un *re* mínima; T, sobre la tercera repetición de las palabras *Christe eleison* MéxC presenta un *sol* semibreve-*re* mínima-*do* semibreve, y se observa que entre las dos primeras notas se introdujeron originalmente *la-re* mínimas que luego se borraron; MadBN presenta un *sol* semibreve-*re* semibreve seguido de un silencio de mínima.
- Kyrie II: A, sobre la quinta repetición de la palabra *eleison* MéxC presemnta dos *fa* mínimas y MadBN un *fa* semibreve.
- Gloria: A, las dos primeras notas en MéxC son *re* mínima con puntillo-*re* semimínima y en MadBN dos *re* mínimas; sobre la palabra *adoramus* se escribieron en una primera versión: *mi* mínima-*re* semimínima-*mi* semimínima- *fa* semimínima- *sol* semimínima, y posteriormente se borraron las notas *re-mi* semimínimas; esta última versión es la que aparece en MadBN; B, originalmente sobre la segunda repetición de la palabra *propter magnam* MéxC olvidó introducir dos *fa* mínimas que tuvo que insertar cuando el resto del fragmento ya estaba escrito; estas dos notas aparecen en MadBN.
- Qui tollis: S, sobre la segunda repetición de la palabra *cum sancto* MéxC escribió *la* semibreve con puntillo-*sol* mínima y MadBN *la* semibreve-*sol* semibreve; A, sobre la palabra *solus* MéxC escribió dos *mi* mínimas y MadBN un *mi* semibreve; T, sobre la palabra *deprecationem* MéxC escribió un *do* mínima y MadBN también, pero después el cospita de Madrid tachó el palito, convirtiendo la nota en semibreve; sobre la segunda repetición de la palabra *nostram* MéxC olvidó un *fa* semimínima que después tuvo que introducir sin apenas espacio; B, sobre la segunda repetición de la palabra *Amen* MéxC escribió dos *si* mínimas y MadBN un *si* semibreve, y sobre la tercera

¹ Puesto que no existen ediciones completas de las misas de López Capillas, utilizo la colocación del texto (text underlay) como referencia para señalar las variantes musicales.

repetición de la palabra *amen* MéxC escribió dos *fa* graves mínimas y MadBN un *fa* grave semibreve.

- Credo: A, sobre la palabra *vero* MéxC presenta un *mi* mínima y MadBN un *mi* semibreve; sobre la segunda repetición de la palabra *caelis* MéxC presenta un *mi* originalmente mínima al que luego se le borró el palito; T, sobre la cuarta repetición de la palabra *descendit* MéxC presenta un *sol* semibreve y MadBn un *mi* semibreve; el copista de MéxC olvidó copiar la penúltima nota del movimiento, un *la* semibreve, que luego tuvo que insertar sin apenas espacio; B, sobre la palabra *potentem* MéxC escribió dos *re* mínimas y MadBN un *re* semibreve.
- Et in Spiritum: T, sobre la palabra *venturi* MadBN presenta un *fa* mínima que luego fue borrado.
- Sanctus: T, sobre la antepenúltima repetición de la palabra *ossanna*, MéxC escribió dos *re* semimínimas-*re* mínima y MadBN invirtió el orden, *re* mínima-dos *re* semimínimas; B, sobre la tercera repetición de la palabra *Sanctus* MadBN presenta un *re* mínima cuyo palito fue borrado.
- Benedictus: sobre las palabras *excelsis ossana* MadBN presenta un fragmento musical con varios borrones y tachones que indican la realización de modificaciones musicales. La versión modificada es la siguiente: *sol* semibreve-*fa* mínima-*sol* mínima-*re* mínima-*re* mínima-*do-si-la-sol* semimínimas-*fa* mínima-*fa* mínima. No puede reconstruirse la versión original, que parece que comenzaba con un *sol* mínima; el movimiento descendente *do-si-la-sol* parece que en la versión original se realizó una cuarta justa inferior (*sol-fa-mi-re*). La versión madrileña omite algunas alteraciones accidentales que sí aparecen en la mexicana.
- Agnus I: T, sobre la penúltima repetición de la palabra *mundi* MéxC escribió dos *sol* semibreve y MadBN un *sol* breve.
- Agnus III: en relación al intervalo que ha de hacer el T en el canon sobre el S, MadBN 2428 indica que ha de ser un canon ‘in subdiapason’ (a la octava inferior) mientras que la mexicana escribió simplemente ‘in diapason’ (a la octava); A, sobre la palabra *mundi* anterior a *dona*, MéxC escribió dos *rebrevés* y MadBN escribió *re* semibreve-*re* breve con puntillo.

A veces el copista de MéxC olvidó copiar una o varias notas, que luego tuvo que introducir cuando el fragmento ya estaba escrito, con la consiguiente concentración de notas en poco espacio: Et incarnatus, final del S y A, inicio del T; Crucifixus inicio del S; Sanctus, inicio del S, sección media de A y sección final del T; Agnus I, inicio del S; Agnus III, inicio del B1, final del S2.

Comentarios:

Esta misa resume algunos de los rasgos característicos de las misas de López:

- 1) Todos los movimientos son a cuatro voces excepto el Agnus III, donde incrementa el número de voces a seis, y el Benedictus, donde omite el B.
- 2) Empleo de los recursos canónicos: en el Agnus III el T sigue canónicamente al S a la octava inferior.
- 3) López explota todos los motivos de la canción de Riscos usada como paráfrasis en los cinco movimientos: el motivo inicial de Riscos (*la-re'-re'-re'-do'-si-la-sol-fa*) aparece expuesto por las cuatro voces en el Kyrie I, Gloria y en alguna de las cuatro en el resto de los movimientos (Crucifixus, B; Et spiritum y Sanctus, S; Agnus III, B1 y B2). A veces el tema aparece a modo de canon invertido (*re'-la-la-si-do'-re'-mi'-fa'*), tal y como ocurre en el B en Christe, Patrem omnipotentem, Agnus I (en este último movimiento formando un dúo con el A). El modelo polifónico es citado continuamente, y empleado como base de la construcción motivica, pero López Capillas emplea otros motivos subsidiarios en el curso de la misa. Hay algunos cambios de mensuración (pasa de métrica binaria a ternaria en Cum Sancto Spiritum del Gloria y Confiteor del Credo), aunque este recurso no es tan explotado como en su Misa *Batalla* (No. 109).

Esta misa también presenta algunos rasgos particulares que raramente aparecen en las otras misas de López Capillas, tales como el descriptivismo musical (claramente expresado en el elaborado *descendit*) o el empleo de abundantes terceras menores, que sugieren una tonalidad menor, frente a las preferencias mostradas en sus otras misas por las brillantes sonoridades mayores.

Esta misa es una de las dos misas (junto a la de *Batalla*, sobre la canción de Jannequin) que emplea una fuente profana; las restantes misas de López Capillas se basan en las sílabas de la solmisación (*Super Scalam Aretinam*), motetes de Palestrina (*Quam pulchri sunt* y *Benedicta sic Sancta Trinitas*) o sus propios motetes (*Aufer a nobis*, *Alleluia* y *Pange lingua*). El hecho de que López Capillas base esta misa sobre la canción de Riscos ha llevado a varios musicólogos (entre otros, Stevenson, “Mexican Colonial Manuscripts Abroad”, 203; y Koegel, “López Capillas, Francisco”, *DMEH*, 6:1007), a preguntarse si López Capillas pudo estudiar con Riscos en una hipotética visita a Jaén, donde Riscos era maestro de capilla, rindiéndole posteriormente un tributo al emplear una de sus canciones como fuente paródica (tradicción establecida en España en las publicaciones de misas de 1566 de Guerrero y 1602 de Lobo) y colocarla además en un lugar preeminente, al inicio de un libro dedicado íntegramente a sus obras (MéxC 7). En 1973 el propio Stevenson, “Francisco López Cotilla”, 203, afirmó que el compositor “nació, probablemente, en Andalucía, cerca de 1615”. Gracias al descubrimiento del testamento de López Capillas (Brothers, “Francisco López Capillas, First Great Native New World Composer”, 102; para su transcripción, véase Stevenson, “Mexico City Cathedral Music 1600-1675”, 111-13), sabemos que el compositor no era de la Península Ibérica, sino que nació en México alrededor de 1608 (con toda seguridad entre 1605 y 1610). Con respecto a un hipotético viaje a Jaén, si bien no

puede negarse categóricamente, por el momento no se han descubierto noticias ni en México ni en España. El reciente vaciado de las actas capitulares de la Catedral de Jaén realizado por Jiménez Cavallé, *Documentario de la Catedral de Jaén*, no arroja el nombre de ningún ‘Francisco López’ en la primera mitad del siglo XVII, y sí las de México (donde un Francisco López fue admitido como músico en 1631) y Puebla (donde López Capillas aparece documentado como organista y bajón desde 1641). ¿Pudo López Capillas realizar una visita a Jaén antes de 1631? Parece poco probable, teniendo en cuenta su corta edad y el reciente descubrimiento de una obra, un *Adiuva nos Deus* (Nos. 195 y 196), compuesto al alimón por Rodríguez de Mata (maestro de capilla en México entre ca. 1620-1641) y López Capillas, y que constituye la prueba más evidente de la relación maestro-discípulo que existió entre ambos.

Es interesante destacar que en MéxC 7, la misa va seguida de la canción que le sirvió como modelo, mientras que en MadBN 2428, el compositor optó por presentar sólo las misas parodia y no los modelos en las que se basan. Sobre las posibles vías de llegada de la canción de Riscos a México, véase más adelante.

No. 111 (7/2). fols. 17v-18r *Canción Re Sol* [Juan Martín de] Riscos 4 v. (SATB)

[sin texto]

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 17v- 18r se lee “Canción a iiii **Re Sol** Riscos”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

La pieza no tiene texto, por lo que no se sabe si es religiosa o profana. Lo más posible es que se trate de una obra profana, y el copista no anotó el texto para no romper el tono sacro del manuscrito.

Comentarios:

Según aclaran Jiménez Cavallé, “Juan de Riscos”, y López-Calo, “Risco”, *DMEH*, 9:209-12, existieron cuatro músicos llamados Juan de Riscos, activos entre *ca.* 1586-*ca.* 1644, todos los cuales vivieron en algún momento de sus vidas en Jaén. Hubo un primer Juan [Martín] de Riscos (1), quien habitualmente aparece en los documentos catedralicios simplemente como ‘Riscos’, probable compositor de la canción de MéxC 7, y quien no debe confundirse con sus dos sobrinos homónimos Juan de Riscos (2), maestro de capilla en Córdoba y Toledo, ni con Juan [Benítez] de Riscos (3), maestro de capilla en la Colegial de Santa María de Úbeda (Jaén), la Santa Capilla San Andrés de Jaén y la Catedral de Plasencia, donde murió. Juan [Martín] de Riscos (1) desarrolló su labor compositiva en diversos centros andaluces (Colegiata de Antequera, 1587-98; Capilla Real de Granada, 1598; y Catedral de Jaén 1598-1637). Ni en Antequera ni en Jaén hay obras de Martín de Riscos. Tampoco hay composiciones de Riscos en la Catedral de Sevilla, cuyo magisterio pretendió en 1600 (Stevenson, *La música en las Catedrales Españolas*, 353). Resulta llamativo que de las tres obras coservadas de Juan Martín de Riscos, dos de ellas se encuentren en fuentes hispanoamericanas; además de la canción *Re Sol*, he localizado la antífona *Salve Regina* a cuatro, conservada en la Catedral de Bogotá en una copia tardía de 1741 (Perdomo Escobar, *El Archivo Musical*, 744; existe una edición de Claro Valdés, *Antología de Música Colonial en América del Sur*, 174, y una grabación discográfica, *De Andalucía al Nuevo Mundo*, pista 3); la otra obra es el motete a cinco voces *Venite, ascendamus ad montem*, conservado en el libro de partes 6 de la Capilla Real de Granada, y que fue uno de los ejercicios de oposición de Riscos (véase la edición de López-Calo, *La Música en la Catedral de Granada*, 2:144-53).

Estructuralmente, la canción *Re Sol* tiene forma ABB, donde A está en compás binario y B (sección que se repite) en compás ternario. Por las Actas Capitulares de las Catedrales de Jaén (por ejemplo, volumen 20, fol. 105v, 14-7-1623) y Granada sabemos que Riscos, como cualquier maestro de capilla de la época, componía chanzonetas y villancicos para el Corpus y la Navidad. Es posible que esta obra sea una de esas chanzonetas.

Vías de difusión de la obra de Riscos:

Puesto que hemos descartado la posibilidad de que López Capillas viajase a Jaén y conociese personalmente a Riscos, ¿cómo pudo llegar esta obra a México? Hay un punto de encuentro entre Juan Martín de Riscos y América en la persona de Pedro Bermúdez. Bermúdez fue nombrado maestro de capilla en la Colegial de Antequera en 1584, siendo expulsado tres años después, tras agredir a un músico de su

capilla; su plaza fue ocupada justamente por Juan Martín de Riscos. Desde este momento las vidas de Riscos y Bermúdez corren paralelas por espacio de una década: ambos concurrieron sin éxito a las oposiciones para conseguir el magisterio de la Catedral de Málaga en 1586, después de lo cual los dos se afincaron en Granada buscando mejor suerte. En Granada volvieron a verse las caras como contrincantes en las concurridas oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Granada (1592), que finalmente ganó Luis de Aranda. Por aquel entonces, Bermúdez, que con anterioridad había concurrido también sin éxito a las anteriores oposiciones de la catedral granadina (1587), se había convertido en medio capellán de la Capilla Real. Quizá cansados de no ver reconocidos su valía, ambos músicos decidieron dar un giro a sus carreras: Riscos se estableció en la vecina ciudad de Jaén, donde fue nombrado sin previa oposición maestro de capilla de la Catedral (1598) y donde murió cuarenta años después (1637), mientras que Bermúdez inició una carrera de maestro de capilla por las Américas que le llevó a Cuzco (1597), Guatemala (1598) y Puebla (1603-6). Es probable que Bermúdez recopilase toda la música posible para llevársela consigo en su aventura americana, y que incluiría las composiciones de maestros destacados en el ambiente granadino de finales del siglo XVI. Ello explicaría la presencia en fuentes americanas de tres destacados maestros activos en Granada, cuya música se conserva en América en fuentes únicas:

- 1) Santos de Aliseda: en GuatC 4, fols. 71v-79r, se conserva una lamentación transcrita por Snow, *A New-World Collection*, 253-60; Bermúdez fue maestro de capilla en Guatemala durante cinco años.
- 2) Rodrigo de Ceballos: se conservan obras suyas en las catedrales de Guatemala, Puebla y Bogotá. Como ya apuntó Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos*, 30, y 70-73, el ciclo completo de magnificat de Ceballos se conserva en la Catedral de Bogotá. El antecesor de Bermúdez en Cuzco fue Gutiérrez Fernández Hidalgo, con quien coincidió en la antigua capital inca en 1597. El mismo Bermúdez o, más posiblemente, Fernández Hidalgo, quien venía de desempeñar el cargo de maestro de capilla en la Catedral de Bogotá, pudieron ser los responsables de enviar copias de parte de las obras de Ceballos y Riscos a Bogotá, donde actualmente se conservan.
- 3) Juan Martín de Riscos: es probable que Bermúdez llevase consigo la canción de Riscos durante toda su vida, dejándola a su muerte con sus obras en la Catedral de Puebla; allí pudo ser conocida por López Capillas, bajón y organista desde 1641 en aquella Catedral. López Capillas sería el responsable en última instancia de su copia en MéxC 7 después de su propia misa parodia sobre la canción.

No. 112 (7/3). fols. 18v-35r [*Mis/sa Aufer a nobis* Francisco Lopez [Capillas]
4 v. (SATB)

S Ky-ri- e e- A Ky- ri- e e-

T Ky- ri- e e- le- i-son B [voz perdida en MéxC 7; incipit tomado de MadBN 2428, fol. 154r] Ky- ri- e e- le- i-

S Et in ter- ra pax ho- ni- A Et in ter- ra pax ho- mi- ni-

T Et in ter- ra pax ho- mi- ni- B Et in ter- ra pax ho- mi-

S Pa- trem o- mni- A Pa- trem o- mni- po- ten-

T Pa- trem o- mni- po- ten- B Pa- trem o- mni- po-

S San- ctus San- ctus Do- mi- A San- ctus San-

T San- ctus San- ctus Do- mi- nus B San- ctus San- ctus San- ctus Do- mi- nus

S
A- gnus De- i qui tol- lis A- gnus De- i qui tol

T
A- gnus De- i A- gnus De- i A- gnus De- i

- fols. 18v-19r *KYrie eleison*
 fols. 19v-20r *CHriste eleison*
 fols. 20v-21r *Kyrie eleison*
 fols. 21v-22r *ET in tera pax hominibus*
 fols. 22v-23r *Domine Deus Rex celestis*
 fols. 23v-24r *QVi tollis peccata mundi*
 fols. 24v-25r *[Domi-]nus tu solus altissimus*
 fols. 25v-26r *Patrē omnipotem*
 fols. 26v-27r *[vni-]genitum est ex Patrenatum*
 fols. 27v-28r *ET incarnatus est*
 fols. 28v-29r *CRucifixus etiam pro nobis*
 fols. 29v-30r *est cū Gloria iudicare*
 fols. 30v-31r *ET in Spiritū Sanctum*
 fols. 31v-32r *[Confite-]or vnū baptisma*
 fols. 32v-33r *SANctus*
 fols. 33v-34r *Benedictus qui venīt (SAT)*
 fols. 34v-35r *AGnus Dei qui tollis peccata*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 18v: “[Mis-]sa A 4 **Tiple** Francisco Lopez”. Los demás folios están encabezados por el nombre de la misa y del compositor. Cada parte aparece precedida por su nombre en castellano (Tiple, Alto, Tenor, Baxo) y la indicación aiiij (a 4 voces). En el fol. 34r se lee en la parte inferior: “BtAaScSeUtS” [=BASSUS tacet, con las letras intercaladas, BASSUS con las letras rojas y tacet con letras blancas sobre fondo azul]. En el fol. 34v se lee, entre el S y T, la siguiente inscripción con letras rojas: “vado & venio”.

Concordancia:

MadBN 2428/8, (No. 546), Fran^{co}. Lopez

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 4 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Partes del Ordinario de la Misa.

Canto preexistente:

Esta misa basa todas sus secciones en el motete *Aufer a nobis* de Francisco López (No. 113).

Colación:

Las diferencias más notables entre las versiones transmitidas por MéxC 7 y MadBN 2428 son las siguientes:

- Kyrie I: S, sobre la cuarta repetición de la palabra Kyrie MéxC presenta un *do* mínima, cuyo palito fue tachado; T, sobre la segunda repetición de la palabra Kyrie MéxC presenta un *do* mínima cuyo palito ha sido tachado.
- Christe: A, sobre la palabra *eleison*, tanto MéxC como MadBN presentan una primera versión borrada y luego una segunda versión definitiva.
 1. Versión original borrada:
 - MadBN: *mi* semibreve-*fa-mi* mínima-*re* mínima con puntillo.
 - MéxC: *mi* semibreve-*fa-mi* mínima-*re-do* semimínima.
 2. Versión definitiva: *mi* semibreve con puntillo-*la-si-do-si* mínimas
Un poco más adelante, sobre el mismo A, MéxC escribió dos veces *la-si* fusas borrando después la primera aparición de ambas notas; B, MadBN escribió originalmente un *mi* mínima con puntillo como primera nota, a la que luego se le borró el palito ascendente.
- Kyrie II: A, sobre la sexta repetición de la palabra Kyrie MéxC escribió dos *la* mínimas y MadBN un *la* semibreve; un poco más adelante ocurre lo mismo sobre la nota *si*; T, antes de la segunda repetición de la palabra Kyrie MéxC escribió *sol* mínima-*sol* semibreve y MadBN escribió *sol* semibreve con puntillo; más adelante, MéxC escribió dos *la* mínimas y MadBN un *la* semibreve y poco después ocurre lo mismo con las notas *sol*, *la* y *fa*; sobre la cuarta repetición de la palabra Kyrie, MéxC escribió *la* mínima-*la* semimínima y MadBN en su lugar escribió *la* mínima con puntillo.
- Gloria: S, sobre la palabra *propter* MéxC presenta *la* mínima-*la-si-do-re* semimínimas y MadBN presenta *la* mínima-*si* mínima-*do-re* semimínimas; sobre la segunda repetición de la palabra *propter* MéxC presenta dos *mi* mínimas y MadBN un *mi* semibreve; lo mismo sucede sobre la palabra *gloria* con la nota *do*; sobre las palabras *Deus Rex* MéxC presenta *la* mínima-*la* semibreve y MadBN *la* semibreve con puntillo; A, sobre las palabras *hominibus bonae* tanto MéxC como MadBN presentan una primera versión borrada y luego una segunda versión definitiva.
 1. Versión original borrada:
 - MadBN: *mi* mínima-*fa* mínima-*re* mínima con puntillo.
 - MéxC: *mi* mínima-*fa* mínima-*mi* mínima-*re* semimínima.
 2. Versión definitiva: *mi* mínima-*la* mínima-*si* mínima-*do* mínima; en esta misma voz sobre la palabra *Domine* MéxC escribió una primera versión que luego se borró:
 - Versión original borrada: *re* mínima con puntillo-*mi-fa-sol-la* semimínimas-*fa* mínima.

- Versión definitiva: *re* mínima con puntillo-*mi* semimínima-*fa* mínima;
- T, sobre la palabra Rex MéxC presenta dos *si* mínimas y MadBN un *si* semibreve; el fragmento musical que acompaña al texto *Jesu Christe* ha sido borrado en MéxC; B, después de la palabra *agimus* MadBN escribió un fragmento musical que luego borró.
- Qui tollis: A, sobre la palabra *spiritu* MéxC escribió un *sol* breve y MadBN dos *sol* semibreves; T, sobre la palabra *ad dexteram* MéxC escribió dos *si* mínimas y MadBN un *si* semibreve; sobre la palabra *dexteram* MéxC escribió un *do* semibreve y MadBN dos *do* mínimas; sobre la palabra *Christe* MéxC olvidó copiar varias notas que tuvo que introducir posteriormente cuando el fragmento musical ya estaba acabado, con la consiguiente concentración de notas en poco espacio.
- Credo: A, sobre la palabra *unigenitum* MéxC escribió *do-re-mi* semimínimas y MadBN *do* semimínima-*re-mi* fusas; misma voz, sobre la palabra *consubs[tantia]lem* se escribió originalmente un melisma que comienza con las notas *la-si-do-re* semimínimas cuyo final ha sido borrado en ambos manuscritos, pero aún parcialmente visible en la copia de MéxC: *mi-fa-sol-fa-mi-re* semimínimas; B, sobre la palabra *vero* MéxC escribió *la* mínima que no aparece en MadBN; antes de la última nota, MéxC escribió dos *la* mínimas, borrando después el segundo de ellos; MéxC muestra que el compositor inicialmente ideó una cadencia final distinta para esta voz, pues se aprecia como última nota un *la* breve que finalmente fue borrado, prefiriendo la cadencia en *mi*.
- Crucifixus: A, sobre la palabra *scripturas* en MéxC hay un melisma que incluyó originalmente dos notas que después fueron borradas, *mi-re* semimínimas; también se borró un poco más adelante un *sol* semimínima; T, sobre la palabra *nobis* MéxC escribió inicialmente un *mi* mínima y luego se añadió, en un tamaño más pequeño, la nota *do* mínima, que es la que presenta la versión de MadBN; sobre la palabra *passus* MéxC inicialmente omitió y luego copió de forma comprimida las notas *do-la* mínima; B, al final de esta parte en el fol. 29r en MéxC se añadió por razones desconocidas una doble barra que no tiene ningún sentido, puesto que la música de esta parte continúa en el fol. 30r.
- Et in Spiritum: en MéxC se han añadido algunas notas cuando el fragmento ya estaba completado, con la consiguiente concentración de notas en poco espacio; por ejemplo, A, *tuum*, segunda repetición de *glorificatur* o segunda repetición de *baptisma*; B, *baptisma*.
- Sanctus: sobre la segunda repetición de la palabra *excelsis* MadBN escribió *la* mínima y luego le borró el palito, convirtiéndola en semibreve.
- Agnus: A, sobre la segunda repetición de la palabra *peccata* MéxC escribió originalmente una versión distinta a la actual que luego borró, pero que es parcialmente legible:
 - Versión original borrada: *mi'-mi'-re'-do-re'-la-fa'-mi'-do* mínimas.

- Versión corregida: *fa'-mi'-re'-do-re'* mínimas-*sol* semibreve-silencio de mínima.

Comentarios:

Esta misa fue compuesta por López Capillas sobre su propio motete, cuyo tema melódico (*la-si-si-do-re'-mi'*) aparece al comienzo de algunas partes de la misa (Kyrie, Qui tollis y Agnus en el S; y Credo, en S y T); este procedimiento contribuye a dotar a la misa de un carácter cíclico y unitario. Todos los movimientos son a cuatro voces y sólo en el Benedictus empleó tres, prescindiendo del B. Por circunstancias desconocidas, el texto de Et incarnatus aparece anotado en tinta roja y no negra, como ocurre con el resto de las obras y secciones del manuscrito. Al igual que en el resto de sus misas, López Capillas dispuso cánones en el único Agnus que compuso en esta misa, utilizando además el recurso de los acertijos musicales como ya se vió en su Misa *Quam pulchri sunt* (No. 104). Sobre el T aparece la inscripción “vado & venio” (“voy y vengo”), extraída del Evangelio de San Juan, 14:28, y que alude al momento cuando Cristo en la Última Cena, tras la traición de Judas, dijo a sus discípulos: “Me voy y volveré a vosotros” (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1576). López Capillas expresa este simbolismo musicalmente escribiendo una melodía que actúa como contratema en la misa (su comienzo es: *la-sol#-sol#-la-si-do*, notas iniciales de la secunda pars en compás ternario de su motete [cc. 15-17 en la transcripción moderna], con las que también se inicia el Crucifixus) y que en el caso concreto del Agnus es repetida en sentido inverso desde la mitad del movimiento, a modo de canon cancrizante (es decir, en sentido retrógrado); MéxC no escribió la segunda mitad de esta voz, sino que, llegado a la mitad del movimiento, el propio cantor tenía que comenzar a leer de izquierda a derecha sobre la parte ya dada; MadBN, en cambio, sí presenta escrita la parte completa de principio a fin. Tal y como apunta Stevenson, este tipo de canon ya fue empleado por Guerrero en el Agnus I de su Misa *Simile est regnum caelorum* (Merino, *The Masses of Francisco Guerrero*, vol. 3; y Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 5:64-91). Los cambios de mensuración se producen en los mismos puntos que la Misa *Re Sol*, No. 110 (pasa de métrica binaria a ternaria en Cum Sancto Spiritum del Gloria y Confiteor del Credo).

Se han perdido trozos de papel en los fols. 18, 19, 21, 27, siendo necesaria la concordancia madrileña para transcribir los movimientos Kyrie I, Christe, Gloria, Et incarnatus y Credo. Esta misa de López Capillas es una de las tres (junto a la Misa *Pange Lingua*, No. 550 y la Misa *Super Alleluia*, No. 129) que emplea motetes del propio compositor como fuente paródica. Al igual que ocurre en esos casos y también en el del resto de las misas, el manuscrito madrileño omite la fuente paródica y sólo presenta la misa.

No. 113 (7/4). fols. 35v-36r *Aufer a nobis* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

S Au-fer a no- A Au-fer a no-

T Au-fer a no- B Au-fer a no-

fols. 35v-36r *Aufer a nobis iniquitates nostras ut digni*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 35v- 36r se lee “De B.V.M. Fran^{co}. Lopez”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology*, 235-36.

Estrada ed., *La Música de México. 3. Antología* 1:52-53 (transcripción de Stanford).

Stevenson, “Hispanic American Music Treasury [II]”, 57-58.

Brothers, “Francisco López Capillas, First Great Native composer”, 104-105 (transcripción de Stevenson).

Andreo, *Música de la Época Virreinal*, 87-90.

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:24-25.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto no aparece en *LU*. Lara, *Obras*, 1:xxiv, señala como posible origen del texto la oración de penitencia escuchada al principio de la misa, e inspirada en la penúltima estrofa del himno *Ave Maris Stella*, en la que se suplica a la Virgen que elimine las injusticias para que puedan cantarle con mayor dignidad. Como el propio manuscrito indica, la obra se dedica, al igual que el himno No. 119, a la Virgen María.

Canto preexistente:

Obra libremente compuesta, sin *cantus firmus* gregoriano. *GradMex 1576*, fol. 199v, incluye una comunión titulada *Aufer a me*.

Comentarios:

Se trata del motete en cuarto tono que sirve como fuente paródica a la misa del mismo nombre (No. 112). A pesar de su brevedad (52 compases en transcripción moderna), esta pieza contiene cuatro cambios de mensuración. La obra comienza con una entrada imitativa de las voces en

este orden: A-S-B-T; A-B, por un lado, y S-T, por otro, presentan sendas melodías independientes. En la obra se alternan secciones casi homofónicas en 3/2 con otras de carácter imitativo libre en 4/4.

No. 114 (7/5). fols. 36v-37r *Quicumque voluerit* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

fols. 36v-37r *Quicumque voluerit inter vos mayor fieri*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 36v- 37r se lee “In festis Apostolorum Fran^{co}. Lopez”. En el fol. 36v debajo de la anterior inscripción, aparece la siguiente leyenda referida al S: “Si per notas vsq. Ad tēpora cātaueris/Non per nocta/beris”.

Concordancia:

No conocida.

Edición facsimilar:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:xxviii (sólo S).

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:38-40.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto dice así: “*Quicumque voluerit inter vos mayor fieri, sit vester minister*” (“*El que quiera ser el más importante entre vosotros, que se haga su servidor*”). Tiene dos fuentes litúrgicas: Marcos, 9: 35 y Lucas, 22: 26 (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1483 y 1530, respectivamente). En el índice aparece clasificada como un motete dedicado a la festividad de los Apóstoles.

Grabación discográfica:

Música Sacra de la Colonia, pista 8.

Comentarios:

Este motete demuestra que López no sólo se preocupó del simbolismo musical en sus misas. La obra presenta un comienzo imitativo en el que se ven implicadas las tres voces inferiores, mientras que el S entona un motivo a modo de cantus firmus en valores largos. Este motivo se repite en tres ocasiones, la primera y la tercera empezando en la nota *do* (*do'-si-do'-la-sol-la-si-do'*, tal y como comienzan el T y B) y la segunda en la nota *sol* (*sol-fa-sol-mi-re-mi-fa-sol*, tal y como comienza el A). En cada una de sus repeticiones, la duración de las figuras se reduce un tercio (pasando de redonda con puntillo a redonda y después a blanca en transcripción moderna). El desarrollo musical de esa voz y la inscripción sobre la misma (que traducida dice: “Si al cantar respetas la duración de las notas, no te equivocarás”) tienen un carácter simbólico muy evidente: la voz más destacada, la S, “la que quiere ser más importante”, aparece como servidora de las tres restantes, al repetir el motivo inicial de cada una de ellas. El simbolismo de López Capillas no se queda en lo propiamente musical, sino que también tiene su reflejo en el campo notacional: el S aparece escrito en figuras de breves (♩) y precedida de tres signos mensurales (O C ♪), que pudieran simbolizar los tres anuncios de la Pasión que hizo Cristo a sus discípulos, tal y como se recoge en el relato evangélico. Esta obra vuelve los ojos al pasado, recreando prácticas y poniendo en práctica recursos compositivos característicos del siglo XV como la misa discanto (basada en un *cantus firmus* colocado en esa voz), la disposición de varios signos mensurales seguidos al inicio de una voz (tal y como aparece en la Misa *Prolationum* de Johannes Ockeghem) y la presencia constante de acertijos y enigmas musical por medio de leyendas; estos aspectos hacen de López Capillas uno de los compositores más interesantes de todo el período colonial americano.

No. 115 (7/6). fols. 37v-39r *TEnebrae factae sunt* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

S
Te- ne- brae fa- ctae sunt Te- ne- brae fa- ctae sunt

A
Te- ne- brae fa- ctae sunt

T
Te- ne- brae fa- ctae sunt fa-

B
Te- ne- brae fa- ctae sunt fa-

fols. 37v-38r *TEnebrae factae sunt*
fols. 38v-39r *quid Et inclinatio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 36v- 37r se lee “Feria VI in Parasceve Fran^{co}. Lopez”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:72-76; transportado un tono bajo.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto es el relato evangélico de la Muerte de Jesús tras la Crucifixión, tal y como aparece descrita en Mateo, 27:45-46, Marcos, 15:33-34 y Lucas, 23:44-45 (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1467, 1492 y 1533, respectivamente). El texto, recogido en el *LU*, 703-4, comienza diciendo: “*Sobrevinieron las tinieblas cuando los judíos crucificaron a Jesús*”. Aunque en el índice aparece clasificado como un motete, su texto es el del quinto responsorio del Segundo Nocturno de Maitines del Viernes Santo.

Canto preexistente:

PassTole 1576, fols. 186r-v, y *OHS 1616*, fols. lxxxiiii-lxxxv, presentan melodías para este texto, pero López Capillas no siguió ningún cantus firmus en esta obra, libremente compuesta.

Grabación discográfica:

Música Sacra de la Colonia, pista 7.

Comentarios:

Este responsorio y el siguiente (*Velum Templi*, No. 116) pertenecen a la liturgia de Semana Santa. Este motete atesora un carácter dramático y descriptivo que recuerda el responsorio homónimo de Victoria publicado en su libro impreso con el oficio de Semana Santa de 1585 [=V1432] (*Officium Hebdomadae Sanctae*, ed. Rubio, 127-31). López Capillas, quien ya había rendido tributos musicales a Palestrina, Janequin y Riscos, ahora homenajea a Victoria citando una melodía empleada en el responsorio de ese nombre. Tras una entrada imitativa de las cuatro voces (T-A-S-B), se produce un efecto de cinco entradas (el A repite dos veces el tema inicial). La obra posee varios detalles descriptivos: 1) el motivo inicial descendente parece indicar la aparición de las tinieblas; 2) sobre las palabras *Dum crucifisissent* López Capillas dispuso escalas ascendentes en las voces extremas, simbolizando el levantamiento de la cruz; 3) el nombre de Jesús es recitado homofónicamente por las cuatro voces; 4) el clímax se alcanza sobre las palabras ‘*exclamavit Jesús voce magna*’ y tras ese culmen la música se ralentiza cuando Cristo exclama hacia la hora nona “*Deus meus, Deus meus*”, Lara, *Obras*, 2:xxxvi, afirma acertadamente que López Capillas empleó en esta sección un tema que aparece en el responsorio homónimo de Victoria (*sol-re'-mib'-re'*,

cc. 19-22). Pero el compositor mexicano introdujo dos interesantes variantes sobre el motivo victoriano: 1) el tema, que en Victoria sólo aparece en el B, aparece en la versión de López Capillas en todas las voces tratado imitativamente; y 2) el tema es presentado originalmente en el T, pero es notablemente transformado en las restantes voces (invertido en S: *re'-sol-fa#-sol*; transportado una quinta inferior en A: *do-sol-lab-sol*; transportado una quinta inferior y además invertido: *sol'-do'-si-do'*). Tanto Victoria como López Capillas dividieron el texto en dos secciones separadas por una cadencia. En la primera parte se canta casi todo el texto excepto el último verso (Et inclinatio capiti emisit spiritum; “E inclinada su cabeza, exhaló el espíritu”), sobre el cual se construye toda la secunda pars. El tema de esta sección (*fa-fa-do-re-do-re-mi-fa*) es expuesto primeramente por el A, y repetido imitativa y escalonadamente por las restantes voces. Victoria musicalizó el versículo final Pater in manus tuas, mientras que López Capillas prefirió omitirlo. La versión de Vidales también omitió este versículo final y es la más breve de las tres versiones comentadas (sólo 39 compases en transcripción moderna frente a los 58 de Victoria; la versión más extensa es la del maestro mexicano, con un total de 67 compases).

No. 116 (7/7). fols. 39v-41r *Velum templi scissum* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

S
Ve- lum tem- pli

A
Ve- lum tem- pli scis- sum est

T
Ve- lum tem- pli scis- sum est ve- lum

B
Ve- lum tem- pli scis- sum est scis-

fols. 39v-40r *Velum templi scissum*

fols. 40v-41r [*clama-]bat dicens*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 39v- 40r se lee “Feria VI in Parasceue Fran^{co}. Lopez”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:66-69.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto narra lo sucedido tras la muerte de Jesús, tal y como aparece descrita en Mateo, 27:51-52 y Lucas, 23:42 (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1467 y 1533, respectivamente). El texto (*LU*, 695-96) comienza diciendo: “*El velo del templo se rasgó y toda la tierra tembló*”. Aunque en el índice aparece clasificado como un motete, su texto es el del tercer responsorio del Primer Nocturno de Maitines del Viernes Santo.

Canto preexistente:

La obra de López Capillas está libremente compuesta. *PassTole 1576*, fols. 181r-v y *OHS 1616*, fol. lxxii, presenta una melodía con este texto.

Comentarios:

Este responsorio y el anterior (No. 115) pertenecen al oficio de Tinieblas de Semana Santa. También al igual que *Tenebrae factae sunt* se divide en secciones (en este caso cuatro), y todas ellas tienen detalles descriptivos. La primera sección se extiende sobre las palabras iniciales, que son tratadas imitativamente (A-T-S-B). La segunda sección describe con dramatismo el temblor de la tierra (“*et omnis terra tremuit*”; “*y toda la tierra tembló*”), declamando el texto homofónicamente a ritmo de corcheas. En la tercera parte, precedida igualmente de silencios, el narrador anuncia que el ladrón desde la cruz va a tomar la palabra, episodio articulado homofónicamente; la última sección está construida sobre las propias palabras del ladrón “*Domine memento mei*” (“*Señor acuérdate de mí*”). La versión de Gutiérrez de Padilla, también a cuatro voces, está dividida musicalmente en tres partes, y curiosamente presenta el mismo orden de entrada de las voces al inicio. Simbólicamente, la versión de López Capillas concede un mayor protagonismo a las palabras del ladrón (última sección), ideando un juego imitativo; en este punto Gutiérrez de Padilla presenta una agrupación de las voces por parejas a modo de bicinum (SB por un lado, AT por otro). La versión de López Capillas es más larga que la de su maestro de Puebla.

No. 117 (7/8). fols. 41v-42r *Ecce nunc tempus* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

S

A

T

B

Ec- ce nunc tem- pus ac- ce- pta- bi- (le) Ec- ce nunc tem- pus ac- ce-

Ec- ce nunc tem- pus ac- Ec- ce nunc ac- ce- ta- bi- (le)

fols. 41v-42r *Ecce nunc tempus acceptabile. Ecce nunc dies*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 41v- 42r se lee “In Dominicis Quadragessimae Fran^{co}. Lopez”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:10-12.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto procede de la Segunda Carta de San Pablo a los Corintios, 6:2-6 (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1701). El texto no aparece recogido en el *LU*; comienza diciendo: “*Ha llegado el tiempo favorable*”. En el índice aparece clasificado como un motete, ubicado litúrgicamente en los Maitines del Primer Domingo de Cuaresma.

Comentarios:

Este motete muestra un carácter sobrio y austero, característico del tiempo de Cuaresma. Las voces comienzan imitativamente, exponiendo la melodía por parejas (S y T en primer lugar, A y B después a distancia de 5^a), recurso empleado por otros polifonistas como Gutiérrez de Padilla en su sección “Domine memento mei” del motete *Velum templi scissum*. La siguiente sección musical coincide con el segundo verso (“*Ecce nunc dies salutis*”, “*ha llegado el día de la Salvación*”); de nuevo, las voces entran por parejas y, al igual que en el inicio, en *stretto* (es decir, una voz entra sin que la anterior haya terminado de exponer la melodía completa). La siguiente sección, más contemplativa, presenta homofónicamente el texto “*ejercitémonos en nosotros mismos*”.

El texto de este motete no debe confundirse con el del salmo de completas *Ecce nunc benedicite*, del cual se conserva una versión de Sebastián López de Velazco (PueblaC Leg. 37, 11 v.) y otra anónima (ChiN 3, fols. 5v-6r, ChiN 3, fols. 130v-131r, ChiN 5, fols. 18v-19r y ChiN 6, fols. 5v-6r, SATB SATB).

No. 118 (7/9). fols. 42v-43r *Christus factus est* Fr^o. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

S

A

T

B

Chri- stus fa- ctus est pro no- bis

fol. 42v-43r *CHristus factus est pro nobis oboediens*

Inscripciones:

En la parte superior de los fol. 42v- 43r se lee “Feria V in caena Dni et feria VI in Parasce^e et Sap, Vs post Bened Fr^o. Lopez”. Precediendo a cada una de las voces se lee “Fer VI additur” y debajo “Sab. additur”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:55-58.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 41.

Canto preexistente:

No coincide con el *OHS 1616*, fol. liii.

Grabación discográfica:

Música Sacra de la Colonia, pista 6.

Comentarios:

Aunque la obra aparece catalogada en el índice como un motete, su texto es el de la antífona de Laudes interpretada el Jueves, Viernes y Sábado Santo, a continuación del Benedictus y en casi total oscuridad, tras apagar la luz de los candelabros. Ello justifica la ausencia de la complejidad imitativa observada en otras obras suyas. En este sentido, Lara, *Obras*, 2:xxxiv, comenta que “la obra presenta también una elaboración discretamente contrapuntística, tendiendo más hacia una homofonía adornada”. A continuación de esta obra se interpreta el motete *Ante diem festum*, del que también López Capillas compuso una versión polifónica conservada en PueblaC Leg. 30 (ed. Lara, *Obras*, 2:59-64), única localizada sobre este texto.

No. 119 (7/10). fol. 43v-45r *Quem terra pontus* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

S A

2. Cu- i lu- na sol et o- mni- a 2. Cu- i lu- na sol et o- mni- (a)

T B

2. Cu- i lu- na sol et o- 2. Cu- i lu- na sol et o-

fol. 43v-44r *CVi Luna Sol et omnia deseerviunt per tempora*
fol. 44v-45r *perfussa coeli gratia*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 43v- 44r se lee “Himnū de Beata Virgine Maria Fran^{co}. Lopez”.

Concordancia:

No conocida.

Edición facsimilar:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:xxvi (solo fols. 43v-44r).

Ediciones modernas:

Spiess y Stanford, *An introduction*, 105-9.

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:31-35 y 51-55; la primera versión está transportada una 3ª menor descendente y unifica el compás de todas las voces en 4/4; la segunda versión está en el tono original y cada voz conserva su signo de mensuración.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Maitines para las Fiestas de María. En este caso, no puede precisarse para qué festividad mariana se compuso este himno.

Grabaciones discográficas:

Entre dos mundos, pista 5 (omite las estrofas en canto llano).

Baroque Music from Latin America - 2, pista 12.

Comentarios:

Se trata del himno mariano *Quem terra pontus*, del cual se pone en polifonía sólo la estrofa 2 (*Cui Luna sol et omnia deserviunt per tempora, perfussa coeli gratia gestant puellae viscera*), pero de un modo muy simbólico. Como es característico en la música de López Capillas, el simbolismo del texto aflora de nuevo en la música: la idea de las palabras *per tempora* (“por todos los tiempos”) queda expresada por el empleo de todos los *tempus* o tiempos existentes en la música mensural polifónica: S emplea el *tempus perfectum prolatio imperfecta* (O); A usa el *tempus imperfectum prolatio imperfecta diminutum* (C2); T canta en *tempus perfectum diminutum* (O partida); y B en *tempus imperfectum prolatio imperfecta integer valor* (C). En la sección central todas las voces tienen un ritmo ternario, sobre el texto *deserviunt per tempora* (“alaban en todos los tiempos”), declamado homorrítmicamente; a continuación, López Capillas dispone unas escalas ascendentes en el B, T y S sobre las palabras *per tempora*. La sección final (desde *perfussa caeli gratia* hasta el final) es la más extensa, y en ella se retorna a la mensuración inicial en cada voz. Por tanto, López Capillas le da un tratamiento motetístico a este texto himnódico, que queda dividido en tres partes.

No. 120 (7/11). fols. 45v-47r *Pange lingua* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 6 v.
(S1S2A1A2TB)

The image shows a musical score for a six-part setting of 'Pange lingua'. It consists of five staves of music. The parts are labeled S1, S2, A1, A2, T, and B. The lyrics are written below the notes. The first three staves (S1, S2, A1) and the last three staves (A2, T, B) each have a line of lyrics. The lyrics are: 5. Tan-tum er-go sa-cra- 5. Tan-tum er- go sa- cra- 5. Tan-tum er- go tan-tum 5. Tan- tum er- go sa- cra- 5. Tan- tum er- go 5. Tan-tum er- go sa- cra-

fols. 45v-46r *Tantum ergo sacramentum*

fols. 46v-47r *nouo cedat ritui*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 45v- 46r se lee “In Solemnitate SS. Corp. Xpi Hym Fran^{co}. Lopez”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:17-21.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Vísperas para la Fiesta del Corpus Christi. Su texto (*LU*, 950-52) comienza *Pange lingua gloriosi corporis misterium* (“Canta, lengua mía, el misterio del cuerpo glorioso”). Su invención se atribuye a Santo Tomás de Aquino (m. 1274).

Canto preexistente:

A pesar de ser uno de los himnos más frecuente en los libros españoles, no fue incluido en *PsalMex 1584*. López Capillas se valió del cantus firmus de tradición española conocido con el nombre de *more hispano* (*fa-sol-la-la-la-sol-sib-la-sol-la-sol-fa*); aparece en el S2 a lo largo de toda la estrofa. Esta variante española aparece en *LU*, 1852, “Cantus hispanus”.

Grabación discográfica:

Música Barroca Mexicana, pista 9.

Comentarios:

El himno *Pange lingua* es, junto al *Vexilla regis* (para la festividad de la Santa Cruz), uno de los preferidos por los polifonistas españoles; no ha habido compositor del siglo XVI que se precie que haya dejado de

componer música para estos textos. De las siete estrofas de que este himno, López Capillas escogió el texto de la estrofa 5 y le dio un tratamiento motetístico. Es probable que López Capillas tuviera presente la versión de Victoria, quien en su libro impreso de motetes de 1585 [=V1433] (copiado parcialmente en MéxC 9), musicalizó la estrofa 5, la trató como un motete, y además ubicó el cantus firmus *more hispano* en el S2, rasgos que aparecen en la obra de Victoria (Véase No. 173). Toda la pieza está en compás ternario. El cantus firmus aparece en el S2 en valores largos, mientras que las demás voces realizan una imitación libre de los motivos gregorianos. Guerrero puso polifonía a los versos 2, 4 y 5; Navarro optó por 2, 4 y 6, mientras que Durán de la Cueva musicalizó las estrofas 2, 4, 6 y 7. Esquivel sólo musicalizó las estrofas 2 y 5. Esta obra sirvió de base a López Capillas para la composición de la misa del mismo nombre, conservada en MadBN 2428 (véase No. 550).

**No. 121 (7/12). fols. 47v-50r *Ego enim accepi a Domino* Fran^{co}. Lopez [Capillas]
6 v. (SA1A2TB1B2)**

fols. 47v-48r *Ego enim accepi a Domino*
fols. 48v-49r *in qua nocte tradebatur*
fols. 49v-50r *et māducate Hoc est Corpus*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 47v- 48r se lee “a VI Sanctissim. Eucaristía Sacram. Fran^{co}. Lopez”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:7-15.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete toma el texto de la Primera Carta de San Pablo a los Corintios, 11:23-24 (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1688). El texto comienza diciendo “Yo recibí del Señor lo que os he transmitido”, y se

relaciona con la Última Cena de Jesús con sus discípulos (la inscripción del manuscrito dice “Sacramento de la Eucaristía”). Litúrgicamente está relacionado con la obra anterior, pues ambas se encuadran en la festividad del Santísimo Sacramento o Corpus Christi. Su texto fue introducido por el *BrevRom 1632* de Urbano VIII.

Canto preexistente:

Obra libremente compuesta, sin *cantus firmus*.

Grabaciones discográficas:

No conocidas.

Comentarios:

Frente a las numerosas versiones polifónicas del *Pange lingua*, esta obra de López Capillas es la única que he localizado sobre el texto *Ego enim accepi a Domino*. Esta pieza comparte algunos rasgos con el himno anterior: ambas se dedican a la misma festividad, tienen la misma armadura (un bemol) y la misma plantilla de seis voces, si bien distribuidas de modo diferentes (en el *Pange lingua* duplicó S y A y ahora va a duplicar A y B).

La obra se articula, como toda la música de López Capillas, en torno al texto, al tiempo que explota las posibilidades combinatorias de una plantilla de seis voces en las diferentes secciones textuales. Comienza con una escala ascendente imitada sucesivamente por T B2 A2 A1 y B1, mientras que el S presenta otra melodía que oscila en torno a la nota *re*. Al llegar a las palabras “quod et traditi vobis” (“lo que os he transmitido”), el compositor trabaja las voces por tríos: B2 T y A2, por un lado, y las tres restantes por otro. Este planteamiento aparece radicalizado cuando el texto menciona la traición a Jesús; la plantilla se divide en dos coros opuestos y enfrentados. En las palabras “Tomó el pan y dando las gracias dijo”, López Capillas invierte la agrupación bicoral, disponiendo, por un lado, a B1 A1 y S, y, por otro, a B2 T A2. En las palabras finales “hoc facite in meam commemorationem” (“haced esto en conmemoración mía”), López Capillas explota una nueva combinación, en este caso de voces extremas (B2 A1 y S, por un lado, y B1 T y A2, voces centrales, por otro). Aunque la obra no es estrictamente policoral, y no presenta una diferenciación específica de primer y segundo coro, existe un verdadero diálogo entre dos grupos distintos, de tal manera que uno repite lo que ha hecho el otro con más o menos variantes, prevaleciendo en conjunto la homorritmia, aunque también existen momentos imitativos.

No. 122 (7/13). fols. 50v-52r *IN horrore visionis nocturnae* Fran^{co}. Lopez
[Capillas] 6 v. (S1S2A1A2TB)

S1
In hor-ro- re vi- si-

S2
In hor-ro- re vi- si- o-

A1
In hor-ro- re vi- si o

A2
In hor-ro- re vi- si-

T
In hor-ro- re vi- si- o-

B
In hor-ro- re vi- si

fols. 50v-51r *IN horrore visionis nocturnae*

fols. 51v-52r [*homi-*]nes pauor tenuit me

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 50v- 52r se lee “Pro Defunctis Fran^{co}. Lopez”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:41-49; transportada un tono bajo.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete toma el texto del libro de Job 4:13-14 (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 860). El texto es la respuesta de Elifaz de Temán a Job. Aunque este texto no aparece en el *LU*, la obra fue compuesta para la festividad de los difuntos.

Canto preexistente:

Obra libremente compuesta, sin *cantus firmus*.

Grabaciones discográficas:

Música Barroca Mexicana, pista 8.

El oficio de difuntos en la Catedral de México, pista 13.

Comentarios:

El texto oscuro y austero de Job es evocado musicalmente por López Capillas con el motivo inicial de tercera menor ascendente. Su texto dice así: “Cuando las visiones nocturnas provocan ansiedad, cuando los hombres se rinden al sopor, fui presa de terror y agitación, que estremecieron todos mis huesos”. La obra alterna secciones imitativas y homofónicas.

No. 123 (7/14). fols. 52v-53r *GLoria, laus et honor* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

S
A
T
B

Glo-ri-a la-us et ho-nor ti-bi Glo-ri-a laus et

Glo-ri-a laus et ho- Glo-ri-a laus et ho-nor ti-(bi)

fols. 52v-53r *GLoria, laus et honor tibi sit Rex Christe*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 52v- 53r se lee “Dominica in palmis ad Process^e. Fran^{co}. Lopez”.

Concordancia:

No conocida.

Edición facsimilar:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:xix (fol. 52v).

Ediciones modernas:

Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology*, 237.

Stevenson, “Hispanic American Music Treasury [II]”, 59.

Brothers, “Francisco López Capillas, First Great Native composer”, 106 (transcripción de Stevenson).

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:26-27 (Gloria, Laus II; incluye las estrofas en gregoriano).

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto de este himno fue creado por Teodulfo de Orleans (*LU*, 586). Litúrgicamente se canta antes de entrar a la iglesia tras la procesión anterior a la misa del Domingo de Ramos. Las cinco estrofas que tiene actualmente el himno fueron revisadas por Clemente VIII en su *MissRom 1604*.

Canto preexistente:

Aunque no sigue de modo exacto ninguna entonación, el inicio del T y S indica que el compositor no siguió la entonación romana, sino la recogida en los libros litúrgicos españoles, ya que el cantus firmus concuerda con el que aparece en *PassTole 1576*, fol. 11v, y *OHS 1616*, fol. 14r. Esta misma melodía reaparecerá en la otra versión polifónica del compositor (No. 200). El *OHS 1582* presenta unas ligeras variantes (véase Snow, *A New-World Collection*, 30).

Grabaciones discográficas:

Festival of Early Latin American Music, Eldorado 1.
Música Sacra de la Colonia, pista 5.
Un pesebre colonial americano, pista 12.

Comentarios:

De López Capillas se ha conservado otra versión polifónica de este himno copiada en los libros MéxC 10/A y MéxC 12 (véanse Nos. 200-202, 288 y 307). El compositor pone en polifonía únicamente el refrán *Gloria, laus et honor*. La otra versión presenta polifonía, además de para el refrán, para la estrofa “Israel es tu Rex”, en una doble versión. La versión de MéxC 7 tiene un carácter imitativo.

No. 124 (7/15). fols. 53v-59r *Passio secundum Mattheum* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

fols. 53v-54r *Passio Domini nostri*
NOn in die festo
Vt quid perditio est
fols. 54v-55r *Vbi bis paremus tibi*
Hic dixit posū destruere
Reus est mortis
Nūqd ego sum
Prophetiza
fols. 55v-56r *Uere tu ex illis es*
Quid ad nos?
NOn licet eos mittere
Barabbam
fols. 56v-57r *Crucifigatur*
Crucifigatur
Sanguis eius super nos
Aue Rex Judeorum
Vah qui destruis templum Dei
fols. 57v-58r *[reaedi-]ficas illud sava te metipsum*
Alios saluos fecit
Eliam vocat iste
fols. 58v-59r *Sine videamus*
Vere filius Dei
Contra sepulchrum

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 53v-54v se lee “*Passio Dni. nostri xpi. Fran^{co}. Lopez*”.

Concordancia:

MéxC 1/7 (No. 7), M. Franciscus Lopez Capillas

Edición moderna:

Véase No. 7.

Fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 1.

Comentarios:

En la tabla la obra aparece situada bajo la inscripción “Hebdomadae maiori”, entre el *Gloria, laus et honor* (No. 123) y la Lamentación de Jeremías (No. 125). Presento información adicional sobre esta obra en los Comentarios de No. 7.

No. 125 (7/16). fols. 59v-68r *Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 5 v. (SA1A2TB)

The musical score is presented on two staves. The top staff contains three vocal parts: Soprano (S), Alto 1 (A1), and Alto 2 (A2). The bottom staff contains two vocal parts: Tenor (T) and Bass (B). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The lyrics are: "In- ci- pit la-men- In- ci- pit la- men- In- ci- pit la- men-ta- In- ci- pit la- men- ta- In- ci- pit la- men- ta- ti-".

fols. 59v-60r *Incipit lamentatio Hieremiae*

Aleph

Quomodo sedet sola

Princeps prouintiarum

fols. 60v-61r *Beth*

Plorans plorauit (SATB)

fols. 61v-62r *omnes amici eius*

Ghimel

fols. 62v-63r *Migrauit*

fols. 63v-64r *Omnes persecutors eius*

Daleth

fols. 64v-65r *Viae Sion lugeunt*

Omnes portae eius destructae

fols. 65v-66r *Uirgines eius squalide*

He

fols. 66v-67r *Facti sunt hostes eius*

Paruuli eius ducti sunt

fols. 67v-68r *Jierusalem convertere*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 59v-60v se lee “a v Lament. Jeremiae Proph. Lect I Fran^{co}. Lopez”. En el fol. 61r se lee “Altus: Plorans tacet”.

Las cuatro voces restantes de ese folio y el anterior aparecen precedidas de la inscripción: “A iiij”. Aparecen varias manos que indican la continuación de una voz en la página opuesta.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:39-54.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 8.

Canto preexistente:

Emplea el tono del canto toledano que aparece en el *OHS 1616*, fols. vii-xix. López Capillas emplea el mismo tono que empleó Hernando Franco en su lamentación para Jueves Santo (No. 8).

Comentarios:

Esta lamentación es la única conservada de este compositor. Todas las secciones polifónicas son a cinco voces excepto la que lleva por texto “Plorans ploravit” (fols. 60v-61r), donde prescinde de un A. Al igual que ya hiciera Franco en su Lamentación de Jueves Santo (No. 8), López Capillas dispone en polifonía el exordium inicial que declama el título de la lectura elegida. Todas las secciones polifónicas usan la métrica binaria. Además, el maestro del siglo XVII compuso polifonía para las cinco primeras letras del alfabeto hebreo con sus respectivas estrofas (*Aleph*, *Beth*, *Ghimel*, *Daleth* y *He*), mientras que Franco sólo musicalizó las tres primeras y ni siquiera Victoria empleó más de dos letras hebreas en ninguna de sus nueve lamentaciones. Por ello la lamentación de López Capillas es considerablemente más extensa que las de sus predecesores, alcanzando los 229 compases en la transcripción moderna. Lara, *Obras*, 1:xxxiii, nota la presencia de un motivo melódico ascendente de 3ª mayor (*re-fa#-sol*), que contribuye a unificar la obra, y que no es otra cosa que el inicio de la melodía del cantus firmus. Este motivo es usado al inicio de todas las letras del alfabeto griego y crea una gran unidad. Resulta ilustrativo comparar esta obra con otras homólogas de sus contemporáneos para darse cuenta de la monumentalidad de la misma. Gutiérrez de Padilla compuso dos lamentaciones para Jueves y Viernes Santo; la primera de ellas (PueblaC 15/B, fols. 17v-25r; ed. Imrie, *Mapa Mundi. Series F*, no. 2) es a seis voces (duplica S y T) y reduce la plantilla vocal a 4 voces (SSAT) en Ghimel y Migravit; no dispuso polifonía para Daleth y He, por lo que su extensión es menor que la de López (203 compases). Juan de Lienas también compuso lamentaciones; la de Jueves Santo (MéxCar, fols. 202-205; ed. Bal y Gay, *El Códice del Convento del Carmen*, 173-81) está escrita a cuatro voces, y sólo dispone una voz más (S) al final en “Omnes amici” y “Jerusalem convertere”. Lienas sólo compuso polifonía para las letras Aleph y Beth con sus

respectivas estrofas, alcanzando sólo los 138 compases, casi 100 menos que López. Ni Padilla ni Lienas emplearon el tono salmódico de López Capillas. La versión impresa de Victoria sólo alcanza los 112 compases, si bien es cierto que compuso tres lamentaciones para Jueves Santo y no sólo una. Frente a lo realizado por Victoria, quien solía escribir la frase final “Jerusalem convertere” para una plantilla mayor, ni López Capillas ni Gutiérrez de Padilla aumentaron el número de voces en ese punto.

No. 126 (7/17). fols. 68v-69r *Alleluia* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

S
Al- le- lu- ia

A
Al- le- lu- ia

T
Al- le- lu- ia Al- le-

B
Al- le- lu- ia

fols. 68v-69r *Alleluia*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 68v- 69r se lee “Superius a iij Alleluia Fran^{co}. Lopez”.

Concordancia:

MexC 10-A/23 (No. 213), Anón.

Ediciones modernas:

Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology*, 239 (a partir de MéxC 7).

Stevenson, “Hispanic American Music Treasury [II]”, 60 (a partir de MéxC 7).

Brothers, “Francisco López Capillas, First Great Native composer”, 107 (transcripción de Stevenson, a partir de MéxC 7).

Rosewall, *Sacred Polyphony in New Spain*, 85-88 (a partir de MéxC 7; incluye un acompañamiento de instrumentos).

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:90-92 (fuente no especificada).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Expresión de alabanza a Dios que aparece en los Salmos 110-18 y el Apocalipsis (19:1, 3, 4, 6). Como expresión general de regocijo, se encuentra en diferentes tipos de cantos, especialmente para el tiempo de Pascua, que celebra la Resurrección, por lo que está ausente de otros tiempos litúrgicos más austeros como la Cuaresma. En sentido más concreto, el Alleluia se canta en el Propio de la Misa durante todo el año,

excepto desde el Domingo de Septuagésima y la Cuaresma hasta Sábado Santo.

Canto preexistente:

Las melodías de los Alleluias suelen ser muy melismáticas. Parece que esta obra no emplea ningún *cantus firmus*, sino que fue libremente compuesta. *Psalmex 1584* presenta dos melodías para la antifona *Alleluia* (fol. 8v).

Grabación discográfica:

Festival of Early Latin American Music, Eldorado 1.

Comentarios:

Esta obra tiene un carácter abiertamente tonal (Do Mayor) y es de una gran brevedad; sirvió como fuente paródica a la misa del mismo nombre (Nos. 129 y 549). El inicio del S (*do-re-mi-fa-sol-mi-la*) sirve de motivo paródico en la misa construida sobre este motete. López Capillas compuso otras obras para celebrar la Pascua: *Alleluia. Dic nobis Maria* (Nos. 43, 127 y 214) y el verso *Dic nobis Maria* (Nos. 211 y 212).

No. 127 (7/18). fols. 69v-71r *Alleluia. Dic nobis Maria* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

fols. 69v-70r *Alleluia*

Dic nobis Maria (ST)

Sepulchrū Cristi viventis et

gloriam vidi resurgentis (AB)

Dic nobis Maria (ST)

ANGelicos testes sudarium et vestes (AB)

Alleluia

fols. 70v-71r *Dic nobis Maria* (ST)

SVrrexit Christus spes mea

praecedet vos in Galileam (AB)

Alleluia

SCimus Christus surrexisse a mortuis vere

tu nobis victor Rex Miserere. Amen

Alleluia

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 69v-70r se lee “In Resurr. D. N. Iesu xpi. Sequent. Fran^{co}. Lopez”.

Concordancias:

MéxC 3/7 (No. 43), Anón.

MéxC 10/A-24 (No. 214), Fran^{co} Lopez

Ediciones modernas, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabaciones discográficas y comentarios:

Véase No. 43.

No. 128 (7/19). fols. 71v-73r *Cum iucunditate Natiuitatem* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

S
Cum iucunditate

A
Cum iucunditate

T
Cum iucunditate

B
Cum iucunditate

fols. 71v-72r *Cum iucunditate Natiuitatem Beatæ Mariæ*
fols. 72v-73r *nobis intercedat ad Dominum*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 71v- 72r se lee “In Natiuit. B.M.V. Motete Fran^{co}. Lopez”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:27-30.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Aunque en el índice y al inicio de la propia obra se clasifica como “motete”, su texto es el de la antífona cantada en las Segundas Vísperas de la Fiesta de la Natividad de la Virgen (*LU*, 1626), el día 8 de Septiembre.

Canto preexistente:

López empleó el *cantus firmus* en modo séptimo de tradición romana tal y como aparece en *LU*, 1626; el inicio de la melodía gregoriana aparece enmascarado con adornos y notas de paso en el S. Esta versión fue recogida en *PsalMex 1584*, fol. 156v, si bien se dedica a la festividad de la Concepción (*Cum iucunditate Conceptionem*).

Grabación discográfica:

Música Sacra de la Colonia, pista 9.

Comentarios:

El texto dice: “*Celebremos con entusiasmo el nacimiento de la dichosa María, para que ella interceda por nosotros ante el Señor Jesucristo*”. El carácter entusiasta del texto tiene su contrapartida en la animada música de López Capillas, con frecuentes escalas ascendentes y descendentes de mínimas. El motivo inicial de la melodía gregoriana (*do'-la-do'-re'-do'*) es tratado imitativamente por todas las voces al inicio (las voces agudas, S y T, lo imitan al unísono y las graves, A y B, a la quinta, *sol-mi-sol-la-sol*).

fols. 73v-74r en blanco

No. 129 (7/20). fols. 74v-106r [Missa] Super All^a Fran^{co}. Lopez [Capillas] 5 v. (S1S2ATB)

The musical score is presented in five systems, each with two staves. The top staff of each system is for Soprano 1 (S1) and Soprano 2 (S2), and the bottom staff is for Tenor (T) and Bass (B). The music is in common time (C) and features a mix of treble and bass clefs. The lyrics are written below the notes.

System 1: Kyrie eleison

S1: Ky- ri- ri- ee- lei- son A: Ky- ri- e e- lei-

T: Ky- ri- e e- B: Ky- ri- e e- le-

System 2: Et in terra pax hominibus

S1: Et in ter- ra pax ho-mi- S2: Bo- A: Et in ter- ra pax ho-mi-

T: Bo- nae vo- lun- ta- tis lau- da- B: Et in ter- ra pax ho- mi- ni-

System 3: Patrem omnium

S1: Pa- trem S2: Pa- trem o- A: Pa- trem

T: Pa- trem o- mni- po- ten- tem fa- B: Pa- trem o- mni- po-

S1
San- ctus san-ctus san- ctus San- ctus

S2
San- ctus san-ctus san- ctus

A
San- ctus

T
San- ctus san- ctus

B
San- ctus san-

S1
A- gnus De- nus De- A- gnus De-

S2
A- gnus De- nus De- A- gnus De-

A
A- gnus De- nus De- A- gnus De-

T
A- gnus De- gnus De- i A- gnus

B
A- gnus De- gnus De- i A- gnus

- fols. 74v-75r *Kyrie eleison*
 fols. 75v-76r *Christe eleison*
 fols. 76v-77r *Kyrie eleison*
 fols. 77v-78r *Et in terra pax hominibus*
 fols. 78v-79r *[prop-]ter magnam Gloriam*
 fols. 79v-80r *Agnus Dei Filius patris*
 fols. 80v-81r *Qui tollis peccata mundi*
 fols. 81v-82r *tu solus altissimus*
 fols. 82v-83r *Patrē omnipotentem*
 fols. 83v-84r *[v-]nigenitum et ex Patrenatum*
 fols. 84v-85r *Patrī per quē omnia*
 fols. 85v-86r *Et incarnatus est*
 fols. 86v-87r *CRusifixus etiam pro nobis*
 fols. 87v-88r *sedet ad dexterā*
 fols. 88v-89r *ET Spiritū Sanctum*
 fols. 89v-90r *adoratur et con glorificatur*
 fols. 90v-101r *et expecto Resurrexiōnē* [el salto de foliación desde 89 al 101, pero no implica la pérdida de ninguna de las secciones de la misa]
 fols. 101v-102r *SANctus*
 fols. 102v-103r *Gloria tua Ossanna in excelsis*
 fols. 103v-104r *Benedictus qui venit (A1A2TB)*
 fols. 104v-105r *AGnus Dei qui tollis peccata*
 fols. 104v-105r *[no-]bis Miserere qui tollis*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 74v: “Superius I Super All^a a V Fran^{co}. Lopez”. Los demás folios están encabezados por el nombre de la voz superior, el título de la misa y el compositor. Cada parte aparece precedida por su nombre en latín (Superius, Altus, Tenor, Bassus) y la indicación a V, todo ello escrito en vertical. A la izquierda aparecen S1, A y B y a la derecha S2 y T.

Concordancia:

MadBN 2428/2 (No. 540), Francisco LoPez

Ediciones modernas:

Turner, *Missa Super Alleluia*.

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 4 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Partes del Ordinario de la Misa.

Canto preexistente:

Esta misa basa todas sus secciones en el breve motete *Alleluia* de Francisco López (Véase No. 126).

Colación:

La primera diferencia entre ambas fuentes estriba en la ubicación de las distintas voces: MéxC presenta en los folios verso el S, A y B y en los folios recto las dos voces restantes (S2 y T), mientras que MadBN presenta en los folios verso el S1 y T y en los folios recto el S2, A y B.

- Kyrie I: S1, sobre la palabra *eleison* MéxC presenta un *fa* semibreve con puntillo y MadBN omite el puntillo; T, sobre la tercera repetición de la palabra Kyrie MéxC presenta *la* mínima con puntillo-*si* semimínima y MadBN un *fa* semibreve.
- Christe: S1, sobre la quinta repetición de la palabra *Christe* MéxC escribió originalmente un *la* semimínima que después borró; S2, sobre la tercera repetición de la palabra *Christe* MéxC escribió originalmente un *fa* semimínima que después borró y sustituyó por un silencio de semimínima.
- Gloria: S1, sobre la palabra *magnum* MéxC escribió originalmente un *do* mínima que luego borró y sustituyó por *la-sol* semimínimas; en el melisma de la palabra *caelestis* MéxC escribió *sol-la* semimínimas que luego borró; S2, sobre la palabra *Patris Filius* MéxC escribió originalmente *mi* mínima-*mi-fa-sol-la* semimínimas, pero luego modificó el fragmento convirtiendo el *mi* en semibreve y borrando las otras cuatro notas; A, sobre la palabra *propter* MéxC escribió originalmente un *la* semimínima que luego borró; sobre la palabra *omnipotens* MéxC escribió originalmente un *re'* semimínima que luego borró: tanto *la* como el *re'* también se escribieron originalmente sobre en MadBN, pero luego se borraron; T, sobre la

palabra *Christe* MéxC escribió un *do* semibreve y MadBN dos *do* mínimas.

- Qui tollis: S1, después de la palabra *patris* MéxC borró algunas notas al final del segundo pentagrama y al principio del cuarto (fol. 81v); antes de la segunda repetición de la palabra *patris* MéxC escribió *mi-fa* semimínimas, pero después borró el *fa* y borró la plica al *mi* convirtiéndolo en semibreve; S2, sobre la palabra *deprecationem* MéxC escribió dos *re* mínimas y MadBN un *re* semibreve; MéxC borró algunas notas al inicio del cuarto pentagrama (fol. 82r).
- Credo: S2, sobre la palabra *genitum* MéxC escribió originalmente dos *sol'* mínimas, pero después borró el segundo y al primero le borró el palito, convirtiéndolo en semibreve; sobre la palabra *ex* MéxC borró un *mi* semibreve que escribió originalmente; sobre la palabra *et propter* MéxC escribió originalmente un fragmento que luego borró y substituyó por las notas *re-sol* mínimas.
- Et incarnatus: S1, sobre la palabra *Sancto* MéxC escribió *do-re-mi-fa-sol-mi* semimínimas y MadBN *do-re* semimínimas-*mi-fa-sol-mi* mínima; A, sobre la palabra *Sancto* MéxC escribió originalmente un *sol* mínima que luego borró; T, sobre la palabra *spiritu* MéxC escribió originalmente un *fa* semimínima que luego borró, escribiendo después un *do* semimínima; sobre la palabra *Sancto* MéxC originalmente escribió un *la'* mínima que borró, escribiendo después *do'* mínima; sobre la palabra *ex* MéxC escribió originalmente un *mi* semimínima que luego borró.
- Crucifixus: S1, sobre la palabra *sub* MéxC escribió originalmente un *la* semimínima que después borró.
- Et Spiritum: T, sobre la palabra *qui* MéxC escribió un *la* semibreve y MadBN un *la* semibreve con puntillo.
- Agnus: S2, sobre la palabra *Dei* MéxC escribió originalmente *re-mi* mínima borrando después el *mi* y convirtiendo el *re* en semibreve al borrar el palito; sobre las palabra *qui tollis* MéxC escribió originalmente *sol-la* mínimas, que luego borró, escribiendo finalmente dos *re* mínimas.

Grabación discográfica:

The Asperssion and Mass of the Holy Innocents, pistas 4, 5, 11, 14 y 16; entre el Sanctus y el Benedictus se grabó el Requiem aeternam final de *Domine ne in furore* de Hernando Franco (Véase No. 12).

Comentarios:

Esta misa fue escrita por López Capillas sobre su propio motete, cuyo tema melódico (*do-re-mi-fa-sol-mi-la*) aparece al comienzo de algunas partes de la misa (Kyrie I en el S1; *Christe* en T; Kyrie II, Gloria y Agnus en el S2), procedimiento que contribuye a crear una estructura cíclica y unitaria. A veces el tema es tratado imitativamente por dos voces al inicio de una sección: en “Et incarnatus” aparece en el S2 y B; “Et in Spiritu Sanctum” se da en el S2 y T; y en el Sanctus aparece en el S1 y A. Además aparece un contratema que protagoniza el “Benedictus” (*do'-la-*

si-do'-si) y que está derivado del motivo que cantan el A y B al inicio del motete. Todos los movimientos son a cinco voces y sólo en el Benedictus empleó cuatro, prescindiendo de las dos S y duplicando las de A (A1A2TB). El único Agnus de la Misa *Super Alleluia* no deja de ser atípico, puesto que López Capillas no creó estructuras canónicas ni aumentó la plantilla vocal, rasgos que aparecen en sus restantes misas. También es hasta cierto punto extraño que no se produzca ningún cambio de mensuración en ninguna de las cinco partes. Se han perdido trozos de papel en los fols. 75, 89 y 102, siendo necesaria la concordancia madrileña para transcribir el Kyrie I, Christe, Et Spiritum Sanctum y Sanctus. Esta misa es una de sus tres misas (las obras dos son la Misa *Aufer a nobis*, nos. 112 y 546 y Misa *Pange lingua*, no. 541) que emplea una obra del propio compositor como fuente paródica. Para estas tres obras, el manuscrito matritense omite la fuente paródica y sólo presenta la misa.

fol. 106v en blanco

fol. [107r] Aparece el índice o tabla del libro, enmarcada por una doble línea, que agrupa las obras por géneros y calendario litúrgico: misas a cuatro voces, motetes a cuatro voces, himnos, motetes a cinco voces, Semana Mayor [=Semana Santa] e *In Paschate* [=Tiempo Pascual]). Su transcripción diplomática es la siguiente:

Index eorum quae in hoc opusculo Continentur	
Miss, cum quatuor uocib.^s	
<i>Missa Re Sol folio, 2, Missa All^a A V folio</i>	74
<i>Mis, Aufer a nobis fol.</i>	19
Mot, ad iiiij	
<i>Aufer a nobis f</i>	36
<i>Quicumque voluerit. Apostolorum fol</i>	37
<i>Tenebrae factae. Pro feria vj parasc, fol</i>	38
<i>Velum templi. Pro eadem, fol</i>	40
<i>Ecce nunc temp^s, In Quadragesima fol</i>	42

<i>Christus fact^s, v post Bn.^e feria v et. Vj et sab,maoir hebd</i>	43
<i>Cum incunditate, in Natiuit. Beatiss. U. Mariae</i>	72
Hymni	
<i>Cui luna, Sol, ad iiij de BMU. Fol 44</i>	44
<i>Tantum ergo ad vj fol</i>	46
Mot. ad vj	
<i>Ego enim, de SS. Euchar. Sacramento. fol</i>	48
<i>In horrore visionis nocturnae, pro defunctis. fol</i>	51
Hebdom.maiori	
<i>Gloria, laus, Domin, in palm, ad processionem, a iiij, fol</i>	53
<i>Passio Domini. Ad iiij, fol</i>	54
<i>Lament. Ierem. Proph. Lect. 1. Feria, v, ad. v,</i>	60
In Paschate	
<i>Alleluia, ad iiij, fol</i>	69
<i>Sequentia. In resurrectione Dom, ad iiij & ad duo</i>	70
<i>Aliqua opera enigmatica ingeniosa, que in principio content^f hic non annotantur</i>	

Comentario:

La inscripción (“Aliqua opera enigmatica ingeniosa, que in principio content^f hic non annotantur”) puede traducirse como “Algunas obras enigmáticas e ingeniosas que en un principio se contenían no se copiaron aquí”. Esta rúbrica da a entender que el volumen que sirvió de modelo a MéxC 7 (probablemente, el libro presentado el compositor al Cabildo de la Catedral de México en 1654), incluía otras obras de López Capillas que no se escribieron en MéxC 7. El índice fue realizado de principio a fin por un mismo copista.

fols. [107v]-[108r] en blanco

8.

MEX-Mc: MéxC 8

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 8

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Pergamino

14 salmos, 10 himnos, 3 invitatorios, 1 antífona = 28

Anónimo-2, (José de Agurto Loaysa)-1, (José de Agurto Loaysa?)-1, (Hernando Franco)-14, (Francisco Guerrero)-8, (Manuel de Sumaya)-2

0 unica

67 folios, *ca.* 56 x 38 (caja 58 x 30). Foliación en números árabes que transcurre de forma consecutiva [i] + 1-65 + [66]. Pastas de madera forradas de cuero marrón, con guarniciones de metal aún útiles. Las pastas están bastante combadas y presentan unos diseños dorados insertos en cuadrados. 10 pentagramas por página. No tiene ilustraciones en el frontispicio, pero sí un título y una tabla. En el fol. 1 aparece una inscripción que indica la fecha de copia: 1774. En el fol. 65 aparece el índice, en el que se presentan 27 obras por géneros (primero salmos y después himnos e invitatorios). Notación mensural blanca. El copista no es sistemático a la hora de indicar el nombre de las voces que cantan cada parte; siempre que lo escribe lo hace en latín (SUPERIVS o CANTVS, ALTVS, TENOR, BASSVS). Todas las obras contenidas son a 4-5 voces, salvo aquellos versos o secciones donde se especifica otra plantilla. Ninguna obra tiene atribución. El volumen tiene concordancias manuscritas e impresas con fuentes mexicanas y españolas. Se conserva en un perfecto estado.

MARCA DE AGUA: Las páginas centrales son de pergamino y, por tanto, no poseen marca de agua. Los folios de guarda son de papel y la marca de agua está constituida por tres círculos, sobre el más elevado de los cuales hay una cruz, mientras que los otros dos presentan unas formas curiosas y las letras FIORETTO. En la parte baja aparecen varios grifos con una cruz y una corona.

DECORACIÓN: Capitulares dibujadas en color rojo y cada página tiene delimitada la caja de escritura por un diseño de motivos entrelazados de ese mismo color. Las iniciales en sí están ligeramente adornadas con motivos vegetales. Sólo aparecen seres elementales figurativos animales (pájaros) en los fols. 38v-39r y 40v.

COPISTAS: Libro copiado de principio a fin por un único copista (C8a) de finos trazos y notación romboidal que nos recuerda al aparecido en C1a y C3b. Copia de gran limpieza.

DATACIÓN: Este lujoso manuscrito en pergamino fue copiado en 1774 en México bajo la supervisión del chantre Luis Torres para el uso del coro de la Catedral a partir de diversos libros existentes en la Catedral, especialmente MéxC 4 y MéxC 11. Quizá fue el propio Torres quien escribió una serie de y símbolos en cruz (+) y anotaciones en letra cursivizada en MéxC 11, indicando las partes de ese libro que debían copiarse en el nuevo libro MéxC 8 (véase MéxC 11).

LITERATURA Y SIGNATURAS: Según el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 3. En la parte superior del folio pegado a la cubierta anterior se escribió “Nº 5”. En 1949, Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, no citó este volumen entre los libros musicales de la Catedral de México. El códice ha recibido distintas signaturas por diferentes autores como Spiess y Stanford, *An introduction*, 25 (libro polifónico 8), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 142-43 (Choirbook IX), Valdez, “Guía del microfilm”, 164-65 (VIII C 3 E17.8 LEG. VIII AM 1924), Stanford, *Catálogo de los acervos*, 224 (LiPol VIII, no. 1470). La falta de atribuciones en las obras de este libro (ninguna de sus 28 piezas presenta atribución, pero en 26 de ellas la autoría puede conocerse por concordancias) ha ocasionado la falta de interés por parte de los investigadores y apenas hay referencias a este libro en la literatura musicológica.

INVENTARIO

fols. [i^r]-[i^v] en blanco

fol. 1r En la mitad superior de ese folio aparece una inscripción latina inserta en un rectángulo compuesto a base de motivos vegetales entrelazados. El estilo de la escritura está muy cuidado, especialmente en las mayúsculas, que aparecen resaltadas en color rojo. La inscripción dice:

Liber adusū Metropolitanę Ecclesię
factus cum esset Dignissimus Cantor
D.D.D. Ludovicus Torres. anno M.D.
C.C.LXXÍV.

Identificación:

Existieron dos Luis de Torres en la Catedral de México, ambos muy relacionados. El primero de ellos ya figura como chantre de la Catedral de México en la década de 1720. Años después se convirtió en deán de la Catedral e intervino activamente en diversos asuntos de índole musical, particularmente durante la época de Ignacio de Jerusalem (1750-69). Este Luis de Torres tuvo un sobrino de origen panameño llamado Luis Antonio de Torres, que también llegó a ser chantre de la Catedral. Junto con su hermano Cayetano Antonio, maestrescuela de la Catedral, Luis Antonio reunió una formidable biblioteca que *ca.* 1788 se donó a la Catedral junto con 20.000 pesos de plata; por esta razón recibió el nombre de Biblioteca Turriana. En 1842, y tras otras donaciones, la biblioteca contenía más de doce mil volúmenes, que pasaron a formar parte de la Biblioteca Nacional de México. Por razones cronológicas, parece que el ‘Ludovicus Torres’ debe identificarse con el sobrino y no con el tío. El primero de los Torres ha sido considerado el autor de un libro de tientos partidos conservado en México que, en realidad, es del maestro de la Real Capilla José de Torres y Martínez Bravo; véase Valenzuela, “El libro para órgano de Joseph de Torres: un estudio de autorías”, *Heterofonía*, 120-121 (1999), 40-54.

**No. 130 (8/1). fols. 1v-4r *DLxit dominus [primi toni]* Anón. [Hernando Franco]
4/5 v. (SATB)**

S
Di- xit do- mi- nus do- mi- nus do- mi- no

A
Di- xit do- mi- nus do- mi- nus do- mi- no

T
Di- xit do- mi- nus do- mi- nus do- mi- nus do- mi- no

B
Di- xit do- mi- nus do- mi- nus do- mi- nus do- mi- no

fols. 1v-2r *DLxit dominus domino meo*

Virgā virtutis tuae emittet

fols. 2v-3r *JUrauit dominus et non pēnitebit eum* (S1S2AT)

Judicabit in nationibus

fols. 3v-4r *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (SAT1T2B)

Inscripciones:

En el margen inferior izquierdo del fol. 3r se lee escrito verticalmente: “BASSVS IVRAVIT DNS TACET”.

Concordancia¹:

MéxC 11/1 (No. 223), Ferdinandus Franco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 44.

Canto preexistente:

Este salmo sigue el primer tono salmódico, recitando sobre la nota *la* y con final en *re*. El tono salmódico empleado carece del característico arranque ascendente, pues ya la primera nota es *la*.

Comentarios:

Este salmo se compone de 10 versos, los ocho del texto salmódico más las dos de la doxología menor. El compositor pone en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7 y 9), confiando los pares al canto llano (2, 4, 6, 8, 10). Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB), excepto el verso 5, donde prescinde del B y duplica el S, y el de la doxología, en el que duplica el T. Como signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra la C partida. El tono salmódico es llevado por el S en los versos 1, 3, 5, por el A en el 7 y por el T1 en el último verso polifónico.

**No. 131 (8/2). fols. 4v-5r *LAudate Dominū [primi toni]* Anón. [Hernando Franco]
4 v. (SATB)**

S A

Lau- da- te do- mi- num o- mnes Lau- da- te Do- mi- num o-

T B

Lau- da- te do- mi- num o- mnes Lau- da- te Do- mi- num o-

fols. 4v-5r *LAudate Dominū omnes gentes*
GLoria patri ij

¹ Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:100-1, cita un manuscrito polifónico copiado en 1780 en la Catedral de Guadalajara (México) con 23 salmos de Juan Navarro, Miguel Placeres y anónimos. No he podido consultar esta fuente, por lo que desconozco si entre los anónimos hay alguno que coincida con los de Franco catalogados en MéxC 8 y 11 o con los de Guerrero catalogados en MéxC 4 y TepMV 3, también muy usados.

Concordancia:

MéxC 11/2 (No. 224), Ferdinandus Franco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 45.

Canto preexistente:

Al igual que el salmo anterior (No. 130), este Laudate sigue el primer tono salmódico (nota de recitación en *la* y final en *re*). De la misma manera, carece del característico arranque ascendente, pues ya la primera nota es el *la*.

Comentarios:

Este salmo se compone de 4 versos, dos del texto salmódico más las dos de la doxología menor. El compositor pone en polifonía los versos impares 1 y 3, confiando los números 2 y 4 al canto llano. Comparte rasgos estilísticos con el salmo anterior (No. 130). Los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB) y el Gloria Patri no está en tempus imperfectum partido, sino en 3/2; este cambio mensural también se produce en otra versión de este salmo conservada en MéxC 4 (No. 45) El tono salmódico es llevado por el S en ambos versos, si bien en el Gloria Patri de un modo menos evidente.

**No. 132 (8/3). fols. 5v-8r [Dixit Dominus secundi toni] Anón. [Hernando Franco]
4/5 v. (SATB)**

The musical score is presented in four staves, labeled S, A, T, and B. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The first two staves (S and A) have a double bar line after the first measure, and the last two staves (T and B) have a double bar line after the first measure. The lyrics are: "Do- nec po- nam i- ni- mi- cos tu- (os) Do- nec po- nam i- ni- mi- cos".

fols. 5v-6r *DO*nec ponam innimicos tuos

*TE*cum principium in die virtutis

fols. 6v-7r *DO*minus a dextris tuis

DE torrente in via bibet

fols. 7v-8r *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (SA1A2TB)

Inscripciones:

El copista cometió un error al escribir “Tenor” en el fol. 6r delante del B. En el fol. 7v se lee sobre el A: “Resolvitio”.

Concordancia:

MéxC 11/3 (No. 225), Ferdinandus Franco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 44.

Canto preexistente:Sigue el segundo tono salmódico que recita sobre *si* y cadencia en *sol*.**Comentarios:**

De los 10 versos de que consta este salmo, el compositor pone en polifonía los versos 2, 4, 6, 8 y 9, confiando los restantes al canto llano. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB), excepto el de la doxología, a 5, donde duplica el A. Como signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra el *tempus imperfectum* partido. El tono salmódico es llevado por el S (verso 2), A (6) y T (4 y 8). El A1 en el último verso polifónico es un canon del tipo *epidiapente ad semibreve* del S (es decir, entra una semibreve después a distancia de 5ª).

No. 133 (8/4). fols. 8v-9r LAudate dominum [secundi toni] Anón. [Hernando Franco] 4/5 v. (SATB)

S
Lau- da- te do- mi- num o- mnes

A
Lau- da- te do- mi- num o-

T
Lau- da- te do- mi- num o- mnes

B
Lau- da- te do- mi- num o-

fols. 8v-9r *LAudate Dominū omnes gentes*
GLoria patri et filio (S1S2ATB)

Concordancias:

MéxC 11/4 (No. 226), Ferdinand Franco

MéxC 11/16 (No. 238), Ferdinand Franco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 45.

Canto preexistente:

Al igual que el Dixit anterior (No. 132), este Laudate sigue el segundo tono salmódico que establece la nota de recitación en *si* y la final en *sol*.

Comentarios:

De los cuatro versos de que se compone este salmo, el compositor pone en polifonía los versos impares 1 y 3, confiando los números 2 y 4 al canto llano. El primer verso es 4 voces (SATB), pero en el Gloria Patri añade una segunda S. A diferencia de lo que ocurre en el anterior Laudate (No. 132), los dos versos polifónicos llevan la misma mensuración (*tempus imperfectum partido*). El tono salmódico es llevado por el S en ambos versos.

**No. 134 (8/5). fols. 9v-13r *Dixit dominus [terti toni]* Anón. [Hernando Franco]
4/5 v. (SATB)**

S

A

T

B

Di- xit do- mi- nus do- mi- no

Di- xit do- mi- nus do- mi- no

Di- xit do- mi- nus do- mi- no

Di- xit do- mi- nus do- mi- ni

fols. 9v-10r *Dixit dominus domino meo*

Virgam virtutis tuae emittet

fols. 10v-11r *Juravit dominus et nō pēnitebit eum* (S1S2AT)

fols. 11v-12r *Judicabit in nationibus*

fols. 12v-13r *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (S1S2ATB)

Inscripciones:

En el fol. 12r encima de la parte de la voz B se lee “Juravit Dominus Tacet”.

Concordancia:

MéxC 11/5 (No. 227), Ferdinandus Franco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 44.

Canto preexistente:

Este salmo sigue el tercer tono salmódico, recitando sobre *do* y con cadencia final en *la*. El tono salmódico empleado carece del característico arranque ascendente, pues ya la primera nota es el *do*.

Comentarios:

De los 10 versos del salmo, el compositor pone en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7 y 9), confiando los pares al canto llano (2, 4, 6, 8, 10). Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB), excepto el verso 5, donde prescinde de la voz B y duplica la S, y el de la doxología, en la que duplica el S. Como signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra la C partida. El tono salmódico es llevado por el S en los versos 1, 5 (en este último verso por S1), por el A en el 7 y por el T en el 3.

No. 135 (8/6). fols. 13v-14r *Laudate dominum [terti toni]* Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

S
Lau- da- te do- Lau- da- te do- mi- num

A
Lau- da- te do- mi- num

T
Lau- da- te do- Lau- da- te do- mi- num o-

B
Lau- da- te do- mi- num o-

fols. 13v-14r *LAudate dominum omnes gentes*
GLoria patri iij

Concordancia:

MéxC 11/6 (No. 228), Ferdinandus Franco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 45.

Canto preexistente:

Este salmo sigue el tercer tono salmódico, recitando sobre *do* y con cadencia en *la*. El tono salmódico empleado carece del característico arranque ascendente, pues ya la primera nota es el *do*.

Comentarios:

Tal y como ocurre en los ejemplos anteriores (Nos. 131 y 133), de los cuatro versos de que se compone este salmo, el compositor pone en

polifonía los versos impares 1 y 3, confiando los números 2 y 4 al canto llano. Ambos versos tienen 4 voces (SATB), pero en el *Gloria Patri* se produce un cambio de mensuración a compás ternario. El tono salmódico es llevado por el B en el primer verso polifónico, mientras que en la doxología no aparece en ninguna voz de modo evidente.

No. 136 (8/7). fols. 14v-16r *LAudate dominum [quarti toni]* Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

S A
Lau- da- te do- mi- num o- Lau- da- te do- mi- num o-

T B
Lau- da- te do- mi- num o- Lau- da- te do- mi- num o-

fols. 14v-15r *LAudate dominum omnes gentes*

fols. 15v-16r *GLoria patri et filio*

Concordancia:

MéxC 11/8 (No. 230), Ferdinand Franco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 45.

Canto preexistente:

Este salmo sigue un tono salmódico mixto. El primer verso polifónico está en cuarto tono salmódico, recitando sobre *la* y con final en *mi* (en el índice, la obra aparece como tono 4º, véase su transcripción diplomática al final del inventario de este volumen). El otro verso polifónico recita sobre *mi* y cadencia en *si*.

Comentarios:

Tal y como ocurre en los ejemplos anteriores (Nos. 131, 133 y 135), de los cuatro versos de que se compone este salmo, el compositor pone en polifonía los versos impares 1 y 3, confiando los números 2 y 4 al canto llano. Ambos versos tienen 4 voces (SATB). El tono salmódico es llevado por el T en el primer verso polifónico (recita sobre *la* con final en *mi*), mientras que en la doxología aparece en el A, recitando sobre *mi* con final en *si*. Modalmente es un tono de recitación híbrido, con dos cuerdas de recitación y dos finales diferentes.

No. 137 (8/8). fols. 16v-18r [*Dixit Dominus primi toni*] Anón. [Hernando Franco]
4 v. (SATB)

S Do- nec po- nam i- ni- mi- cos tu- A Do- nec po- nam i- ni- mi-

T Do- nec po- nam i- ni- mi- B Do- nec po- nam i- ni- mi-

fols. 16v-17r *DO*nec ponam inimicos tuos
TE cū principium in die virtutis

fols. 17v-18r *DO*minus a dextris tuis
De torrente in via bibet
*SIC*ut erat in principio

Concordancia:

MéxC 11/13 (No. 235), Ferdinand Franco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 44.

Canto preexistente:

Segue el primer tono salmódico que recita sobre *la* y cadencia en *re*.

Comentarios:

De los 10 versos de que consta este salmo, el compositor pone en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8 y 10), confiando los impares al canto llano. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB). Como signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra la C. El tono salmódico es llevado por S (versos 2 y 10), A (6) y T (4).

No. 138 (8/9). fols. 18v-23r [*Memento Domine David octavi toni*] Anón.
[Hernando Franco] 4 v. (SATB)

S Sic- ut iu- ra- vit do- mi- A Sic- ut iu- ra- vit do- mi- no

T Sic- ut iu- ra- vit do- mi- no B Sic- ut iu- ra- vit do- mi- no

fols. 18v-19r *Sicut iuravit domino: votū vouit*
Si dederō sonū oculis meis
Ecce audiui^s
 fols. 19v-20r *Surge domine î requiem tuam*
Propter dāuit seruū tuū
 fols. 20v-21r *Si custodī erint fili tui*
 fols. 21v-22r *Quoniā elegit domin^s*
Uiduā eius benedicē
 fols. 22v-23r *Illuc pducā cornu dauid*
GLoria patri et filio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 18v se lee “Memento Domine”.

Concordancia:

MéxC 11/27 (N. 249), Ferdinand Franco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 131 según la Vulgata (*LU*, 179-81) y 132 según la numeración luterana y hebrea (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 804). Es el primer salmo interpretado en las Segundas Vísperas de los ciclos temporal y santoral (el *LU* lo ubica en la Feria IV tras la antífona *Elegit Dominus Sion*).

Canto preexistente:

Este salmo sigue el tono salmódico octavo, con la recitación sobre *do* y cadencia sobre *sol*.

Colación:

La versión de MéxC 11, que probablemente fue la que sirvió como modelo para el copista de MéxC 8, presenta polifonía para el versículo once “Juravit dominus David”, que no se copió en MéxC 8.

Comentarios:

Este salmo se compone de 21 versos. Franco compone polifonía para los versos pares hasta el 20 inclusive más el verso 11, dejando los restantes en canto monódico. En ningún momento se rompe el rígido *alternatim* que caracteriza el repertorio salmódico. Está escrito en claves altas. Los diez versos polifónicos están escritos a cuatro voces y en ningún momento hay cambios de plantilla. Una de las voces recita el tono salmódico de modo reconocible (S en los versos 4, 6, 10 y 12 y T en los versos 2, 8, 14 y 16). En la última sección polifónica, correspondiente al primer verso de la doxología (“Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo”) se produce un cambio de mensuración lleno de simbolismo, ya que pasa de binario a ternario. No ha sido frecuente la musicalización polifónica de este salmo 131. La versión de Juan Navarro (N283 [=OaxC

(2)], ed. Rubio, *Psalmi, Hymni ac Magnificat*, 54-60) es asignada “In secundis Vesperis” y está en tercer tono. Como dato singular, lleva la rúbrica “Cum tribus choris”, señalando la división del coro en tres grupos, el primer encargado del canto llano, el segundo de la polifonía y el tercero nuevamente del canto llano. Dispone polifonía para los versos 2, 5, 8, 11, 14, 17 y 20. Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas*, 196, nota 83, afirmó que Guerrero compuso un salmo en octavo tono con polifonía para 10 versos, pero no menciona la fuente. En la bibliografía más reciente sobre el compositor, incluyendo el estudio monográfico de González Barrionuevo, no existe ninguna referencia más a este salmo. La coincidencia modal y el número de versos polifónicos con el de Guerrero, permite plantear la posibilidad de que Franco pudo inspirarse en la versión hoy perdida de Guerrero.

No. 139 (8/10). fols. 23v-27r [Confitebor tibi Domine sexti toni] Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

S A
T B

In cons- pe- ctu an- ge- lo- rum In cons- pe- ctu an- ge- lo- rum
In cons- pe- ctu an- ge- lo- rum In cons- pe- ctu an- ge- lo- rum

fols. 23v-24r *IN cōspectu angelorū psalā tibi*

fols. 24v-25r *In quacūque die invocabero te exaudi me
Et cantēt in vijs domini:*

fols. 25v-26r *Si ambulavuerō in medio tribulatiōnis*

fols. 26v-27r *GLoria patri et filio*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 23v se lee “Confitebor.”.

Concordancia:

MéxC 11/29 (No. 251), Ferdinand Franco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 137 según la Vulgata (*LU*, 181) y 138 según la numeración luterana y hebrea. Para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalén*, 808. Es el tercer salmo interpretado en las Segundas Vísperas de los

ciclos temporal y santoral (el *LU* lo ubica en la Feria V tras la antífona *Confitebor nomini tuo*).

Canto preexistente:

Sigue el sexto tono salmódico, recitando sobre *la* y con cadencia en *fa*.

Comentarios:

Este salmo se compone de 11 versos. Franco pone en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10). Los cinco versos polifónicos están escritos a 4 voces. El tono salmódico es confiado a dos voces distintas a lo largo de la obra: S (versos 2 y 6) y T (versos 4 y 8).

No. 140 (8/11). fols. 26v-34r [Domine probasti me sexti toni] Anón. [Hernando Franco] 4/5 v. (SATB)

S A
In- tel- li- xis- ti co- gi- ta- In- tel- li- xis- ti co- gi- ta-

T B
In- tel- li- xis- ti co- gi- ta- In- tel- li- xis- ti co- gi- ta-

fols. 26v-27r *INtellexisti cogitationes meas*

fols. 27v-28r *Ecce domine tu cognouisti omnia*

Quo ibo a spiritu tuo:

fols. 28v-29r *SI sūpsero penas meas ij (S1S2AT)*

Et dixi forsitā tenebre

fols. 29v-30r *Quia tu possedisti renes meos:*

Nō est occultatū os meū

fols. 30v-31r *Mihi autē ij nimis honoroficati (S1S2AT)*

fols. 31v-32r *Si occideris deus peccatores viri*

Nōne qui oderūt te domine oderam

fols. 32v-33r *Proba me deus et scito cor meum*

fols. 33v-34r *GLoria patri et filio (SA1A2TB)*

Inscripciones:

Debajo del segundo pentagrama del fol. 26v se lee “Domine prob,”. En la parte inferior del fol. 31v se lee “Bassus Tacet.”.

Concordancia:

Méc 11/30 (No. 252), Ferdinand9 Fraco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 138 según la Vulgata (*LU*, 186-87) y 139 según la numeración luterana y hebrea. Para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalén*, 809. Es el quinto salmo interpretado en las Segundas Vísperas de los ciclos temporal y santoral (el *LU* lo ubica en la Feria VI tras la antifona del mismo título). Su texto comienza *Domine probasti me et cognovisti me* (“Tú me escrutas, Señor, y me conoces”).

Canto preexistente:

Al igual que No. 139, este salmo sigue el sexto tono salmódico, recitando sobre *la* y con cadencia en *fa*.

Comentarios:

Este salmo se compone de 24 versos. El compositor pone en polifonía los versos pares hasta el 24 inclusive, no rompiendo en ningún momento el *alternatim* característico de los salmos. Todos versos polifónicos están escritos a 4 voces excepto el último (*Gloria Patri*), donde duplica el A. El compositor prescinde del B y duplica las S en los versos 8 y 14. El tono salmódico es confiado a dos voces distintas a lo largo de la obra, siempre reconocible aunque en algunas ocasiones más variado y ornamentado: S (versos 6, 8, 12, 14, 16, 18, 22 y 24) y T (versos 2, 4, 10, 20). La versión de Juan Navarro (N283 [=OaxC (2)], ed. Rubio, *Psalmi, Hymni ac Magnificat*, 41-49) está en segundo tono. Al igual que la versión del *Memento Domine*, lleva la rúbrica “Cum tribus choris”, señalando la división del coro en tres grupos; Navarro dispuso polifonía para los versos 2, 5, 8, 11, 14, 17, 20 y 23.

**No. 141 (8/12). fols. 34v-37r [Voce mea ad Dominum clamavi sexti toni] Anón.
[Hernando Franco] 4 v. (SATB)**

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in common time (C) and G major. The lyrics are: "Ef- fun- do in cons- pe- ctu e- (ius) Ef- fun- do in cons- pe- ctu". The Soprano and Alto parts are written on a single staff, while the Tenor and Bass parts are written on two separate staves. The lyrics are placed below the notes.

fols. 34v-35r *Effundo in cōspectu eius orationē*

In via hac qua ābulabam

fols. 35v-36r *Periit fuga a me: et nō est qui*

INTēde ad deprecationē (S1S2AT)

fols. 36v-37r *Educ de custodia anima mea*

GLoria patri et filio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 34v se lee “Voce mea”.

Concordancia:

MéxC 11/31 (No. 253), Ferdinandus Franco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 141 según la Vulgata (LU, 304) y 140 según la numeración luterana y hebrea. Para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalén*, 811. Este salmo se interpreta en las Vísperas de la FERIA VI tras la antífona *Educ de custodia animam meam*. Su texto comienza *Voce mea ad Dominum clamavi... deprecatus sum* (“Te invoco, Señor, ven presto”, escucha mi voz cuando te llamo). No debe confundirse con el Salmo 76, que presenta el mismo incipit textual del primer verso con una pequeña variante al final: *Voce mea ad Dominum clamavi... et intendit me* (LU, 305).

Canto preexistente:

Al igual que los dos salmos anteriores (Nos. 139 y 140), este salmo sigue el primer sexto salmódico, recitando sobre *la* y con cadencia en *fa*.

Comentarios:

Este salmo se compone de 12 versos. El compositor pone en polifonía los versos 2, 4, 6, 8, 10 y 11. Todos versos polifónicos están escritos a 4 voces, si bien en el verso 8 (*Intende deprecationem*), hay un cambio de plantilla (duplica el A y prescinde del B). El tono salmódico es confiado siempre al S en todos los versos polifónicos. Juan Navarro no incluyó ninguna versión de este salmo en su libro impreso (N283, *Psalmi, Hymni ac Magnificat*).

No. 142 (8/13). fols. 37v-42r [Lauda Jerusalem quarti toni] Anón. [Hernando Franco] 4/5 v. (SATB)

S

A

Quo- ni- am con- for- ta- vit se- ras

Quo- ni- am con- for- ta- vit se-

T

B

Quo- ni- am con- for- ta- vit se-

Quo- ni- am con- for- ta- vit

- fols. 37v-38r *QUoniā cōfortauit seras portarū*
 fols. 38v-39r *Qui emittit eloquiū suum*
 fols. 39v-40r *Mittit crystallū suā*
 fols. 40v-41r *QVi anūciat verbū suū iacob (S1S2AT)*
 fols. 41v-42r *GLoria patri et filio (S1S2ATB)*

Inscripciones:

Entre el S y T del fol. 37v se lee “Lauda Jerusalē”.

Concordancias:

- MéxC 4/A-4 (No. 47), Anón.; penúltimo verso incompleto (sólo S2 y A)
 y último verso completo.
 MéxC 11/33 (No. 255), Ferdinand⁹ Franco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 47.

Comentarios:

Este salmo se compone de 11 versos, las nueve del texto de David más los dos de la doxología. El compositor pone en polifonía los versos 2, 4, 6, 8 y 10. Todos versos polifónicos están escritos a 4 voces excepto el último donde duplica el S. El tono salmódico es confiado al T en algunos versos polifónicos (2 y 4), mientras que en los restantes versos no se hace evidente en ninguna de las voces. La versión de Guerrero (G4873 [=TepMV 3], ed. Llorens, *Visperas de Reyes*, 77-85) también presenta en polifonía los versos pares, pero todos, excepto uno, a seis voces. Juan Navarro incluyó otra versión de este salmo en su libro impreso con el último verso en canon (N283 [=OaxC (2)], ed. Rubio, *Psalmi, Hymni ac Magnificat*, 30-35).

No. 143 (8/14). fols. 42v-51r [In exitu Israel de Aegipto] Anón. [Hernando Franco] 4/5 v. (SATB)

S Do- mus Ja- cob de po- pu- A Do- mus Ja- cob de po-
 T Do- mus Ja- cob de po- pu- B Do- mus Ja- cob de po-

- fols. 42v-43r *DOmus Jacob de populo*
Mare uidit et fugit: Jordanis corversus
 fols. 43v-44r *Quid est tibi mare quod fugisti*
A facie domini mota est terra

fols. 44v-45r *NŌ nobis domine nō nobis*
Deus autem noster in caelo
fols. 45v-46r *Os habent et non loquentur*
Manus habēt et nō palpabunt
fols. 46v-47r *DOmus ísrael sperauit in domino*
fols. 47v-48r *QVi timēt Dominū sperauerūt*
fols. 48v-49r *Benedixit domui Israel*
Adjiciat dominus super uos
fols. 49v-50r *Celū caeli Domino terrā*
SEd nos qui uiuimus benedicimus Domino
fols. 50v-51r *Sicut erat in prîcipio et nūc et semper (S1S2ATB)*

Concordancia:

MéxC 11/19 (No. 241), Ferdinand⁹ Franco

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 50.

Canto preexistente:

El propio manuscrito proporciona la entonación monódica del primer hemistiquio del primer verso (“In exitu Israel de Egipto”). La entonación se aproxima con algunas variantes a la del tono peregrino (*LU*, 160) con final en *re*.

Comentarios:

De los 29 versos de que consta este salmo, se ponen en polifonía los versos impares. Todos versos polifónicos están escritos a 4 voces excepto el último donde duplica el S. Este salmo presenta algunas concomitancias con la pieza del mismo nombre de Guerrero (No. 52): mismo modo, idénticos versos puestos en polifonía, último verso con la misma plantilla que el de Guerrero (S1S2ATB), lo cual sugiere que Franco pudo inspirarse en ella.

No. 144 (8/15). fols. 51v-52r *Nos qui uiuimus* Anón. [Francisco Guerrero] 5 v. (S1S2ATB)

fols. 51v-52r *NOs qui uiuimus benedicimus domino*

Inscripciones:

En el fol. 51v se lee el nombre de las voces inferiores: “Superius 2^o” y “Tenor”.

Concordancias:

Impresas

G4873, fols. 18v-19r

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 3, fols. 25v-27r, Anón.

CádizC 3, fols. 43v-44r, Anón.

GranCR 1, fols. 77v-78r, Lobo

SevBC 2, fols. 10v-11r, Anón.

Fuentes hispanoamericanas

MéxC 4/A-8 (No. 51), Anón.

MéxC 11/20 (No. 242), Franciscus Guerrero

PueblaC 5, fols. 23v-24r, Franciscus Guerrero

PueblaC 11, fols. 41v-43r, Anón. (omite el S2)

Colación:

No se registran variantes entre el libro impreso y la copia de MéxC 8.

Edición moderna, fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 51.

**No. 145 (8/16). fols. 52v-53r *Ex/s]ultet orbis gaudijs* Anón. [Francisco Guerrero]
4 v. (SATB)**

fols. 52v-53r *Exultet orbis gaudijs Caelum resultet laudibus*

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/18, No. 448]

Exsultet caelum laudibus

2. Vos saeculi (SATB)

4. Quorum praecepto (SAT)

6. Deo Patri sit Gloria (SAATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 187v-195r, Anón.; estrofas 3, 5 y 6.

SevBC 2, fols. 69v-72r, Anón.; estrofas 2, 4, 6

ValenC 1, fols. 82-89, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 17v-18r, Anón.; estrofa 1

GuatC 2/A, fols. 56v-60r, Guerrero; estrofas 2, 4 (dos versiones), 6

GuatC 3, fols. 5v-6r, Anón.; estrofa 1

GuatC 3, fols. 76v-77r, Anón.; estrofa 2

MéxC 4/A-27 (No. 70), Anón.; estrofas 1 y 6.

PueblaC 5, fols. 151v-154r, Franciscus Guerrero; estrofas
2, 4, 6

PueblaC 12, fols. 238v-244r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 70.

Comentarios:

De las seis estrofas de que consta este himno, MéxC 8 ofrece polifonía únicamente para el verso 1, usando la música del verso 2 del libro impreso, mientras que MéxC 4/A añadió a esta la estrofa 6. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2, 4 y 6, modificando la plantilla vocal empleada en cada una de ellas. Para más detalles, véase No. 52.

**No. 146 (8/17). fols. 53v-54r *DEus tuorum militum* Anón. [Francisco Guerrero]
4 v. (SATB)**

fols. 53v-54r *DEus tuorum militum sors et corona praemium*

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/20, No. 450]

Deus tuorum militum

2. Hic nempe (SATB)

4. Ob hoc precatu (SATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 195v-205r, Anón.; estrofas 3, 5 y 6.

SegC 4, fols. 110v-112r, Anón.

SevBC 2, fol. 77v, Anon; estrofa 2 (ST)

SevBC 2, fol. 78r, Anón.; estrofa 4 (AB)

ValenC 1, fols. 98-103, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 19v-20r, Anón.; sin texto (música de la
estrofa 1)

ChiN 4, fols. 20v-21r, Anón.; estrofa 1

GuatC 2/A, fols. 62v-65r, Guerrero; estrofas 2, 4, 5

MéxC 4/A-28 (No. 71), Anón.; sólo estrofas 1 y 4

PueblaC 5, fols. 156v-158r, Franciscus Guerrero; estrofas
2, 4

PueblaC 12, fols. 258v-264r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 71.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4/A ofrece polifonía para los versos 1 y 4 y MéxC 8 sólo para la estrofa 1, empleando la música del verso 2 del libro impreso. La contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2 y 4. Para comentarios sobre el resto de las fuentes, véanse los Comentarios de No. 73.

No. 147 (8/18). fols. 54v-55r *Sanctorum meritis* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

fols. 54v-55r *Sanctorum meritis inclita gaudia Pangamus socii*

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/21, No. 451]
 Sanctorum meritis
 2. Hi sunt (SATB)
 4. Caedentur gladiis (SATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 213v-221r, Anón.; estrofas 3, 5 y 6.
 SegC 2, fols. 72v-74r, franciscus Guerrero; presenta el texto de la festividad del Ángel Custodio.
 SevBC 2, fols. 78v-80r, Anón.; estrofas 2, 4
 ValenC 1, fols. 104-111, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 21v-22r, Anón.; estrofa 1
 GuatC 2/A, fols. 65v-67r, Guerrero; estrofas 2, 4
 MéxC 4/A-29 (No. 72), Anón.; estrofas 1 y 4
 PueblaC 5, fols. 158v-160r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 4
 PueblaC 12, fols. 264v-271r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 72.

Comentarios:

De las seis estrofas de que consta este himno, MéxC 4/A ofrece polifonía para los versos 1 y 4 y MéxC 8 sólo para el verso 1. MéxC 8 emplea la música del verso 2 del libro impreso. Véase No. 72.

No. 148 (8/19). fols. 55v-56r *ISte cōfessor* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

fols. 55v-56r *ISte cōfessor Domini colētes quē pie laudant*

Concordancias:

Impresas

- G4873 [=TepMV 3/22, No. 452]
Iste Confessor Domine
2. Qui pius prudens (SATB)
4. Unde nunc chorus (SATTB)

Manuscritas

Fuentes españolas

- BaezaC 2, fols. 221v-230r, Anón.; estrofas 3 y 5.
SevBC 2, fols. 80v-82r, Anón.; estrofas 2, 4
ValenC 1, fols. 112-119, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

- ChiN 4, fols. 22v-23r, Anón.; estrofa 1
MéxC 4/A-30 (No. 73), Anón.; estrofas 1 y 4
PueblaC 5, fols. 160v-162r, Franciscus Guerrero; estrofas
2, 4
PueblaC 12, fols. 271v-279r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 73.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 8 sólo presenta la polifonía de la estrofa 1, copiando la música de la estrofa 2 del libro impreso. Véase No. 73.

No. 149 (8/20). fols. 56v-57r *JEsu Corona Virginum* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

fols. 56v-57r *JEsu Corona Virginum ij quem mater illa concipit*

Concordancias:

Impresas

- G4873 [=TepMV 3/23, No. 453]
Jesu corona virginum
2. Qui pascis (SATB)
4. Te deprecamur (SATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 230v-236r, Anón.; estrofas 3 y 5.

SegC 2, fols. 100v-102r, franciscus Guerrero, estrofas 2 y 4

SegC 4, fols. 116v-118r, Anón., estrofas 2 y 4

SevBC 2, fols. 84v-86r, Anón.; estrofas 2, 4

ValenC 1, fols. 120-127, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 23v-24r, Anón.; estrofa 1

GuatC 2/A, fols. 72v-74r, Anón.; estrofas 2, 4

MéxC 4/A-31 (No. 74), Anon; estrofas 1 y 4

PueblaC 5, fols. 162v-164r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 4

PueblaC 12, fols. 279v-285r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 74.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 8 presenta polifonía únicamente para el primer verso, tomando la música del verso 2 del libro impreso. Véase No. 76.

No. 150 (8/21). fols. 57v-58r *FORtem virili pectore* Anón. 4 v. (SATB)

fols. 57v-58r *Fortem virili pectore laudemus omnes feminam,
quae sanctitatis gloria ubique fulget inclita.*

Concordancia:

MéxC 4/A-32 (No. 75), Anón., estrofa 1.

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 75.

No. 151 (8/22). fols. 58v-59r *QVem terra pontus sydera* Anón. [José de Agurto Loaysa?] 4 v. (SATB)

fols. 58v-59r *QVem terra pontus sydera colūt adorāt*

Concordancia:

MéxC 4/A-36 (No. 79), Anón.; estrofa 1

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 79.

Comentarios:

La concordancia de MéxC 4/A va asociada al invitatorio de la Asunción de María. Véase No. 79.

No. 152 (8/23). fols. 59v-60r *NAtibitatē Virginis Mariae* Anón. [Manuel de Sumaya] 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for a four-part SATB choir. It consists of two systems of staves. The first system is for Soprano (S) and Alto (A), and the second system is for Tenor (T) and Bass (B). The music is in common time (C) and features a simple, homophonic setting of the text. The lyrics are: 'Na-ti-bi-ta-tem Vir-gi-nis Ma-' and 'Na-ti-bi-ta-tem Vir-'. The score includes clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

fols. 59v-60r *NAtiuitatē Virginis Mariae*
CHristus eius Filium adoremus

Concordancias:

ChiN 6, fols. 131v-132r, Anón.; texto del invitatorio a la Asunción MéxC 4/A-35 (No. 78), Anón.; texto del invitatorio a la Asunción MéxC 4/A-37 (No. 80), Anón.; texto del invitatorio a la Inmaculada MéxC 4/A-41 (No. 84), Anón.; texto del invitatorio a los Apóstoles MéxC 4/B-55 (No. 98), Mrō. Sumaya; texto del invitatorio al Corpus MéxC 8/27 (No. 156), Anón.; texto del invitatorio a los Confesores TepMV 2/A-1 (No. 405), Mag. Emmanuelis de Sumaya; texto del invitatorio al Corpus

Edición moderna:

Véase No. 78.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Invitatorio de Maitines para la fiesta de la Natividad de la Virgen, celebrada el 8 de Septiembre.

Canto preexistente, grabaciones discográficas y colación:

Véase No. 78.

Comentarios:

La música es exactamente la misma que aparece en MéxC 4/A, fols. 97v-98r, a la que ahora se le aplica el texto de la Natividad de la Virgen y no el de la Concepción, como en aquella ocasión. Esta pieza demuestra, como toda la primera sección de MéxC 4, que la práctica de adaptación de nuevos textos a una música preexistente fue muy frecuente en el México colonial. Véase No. 78.

No. 153 (8/24). fols. 60v-61r *DEum verū unū Trinitate* Anón. 4 v. (SATB)

fols. 60v-61r *DEum verū unū Trinitate*
VENite adoremus

Concordancia:

MéxC 4/A-38 (No. 81), Anón.

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 81.

No. 154 (8/25). fols. 61v-62r *Sūmae parens clemētia* Anón. [José Agurto Loaysa] 4 v. (SATB)

fols. 61v-62r *Sūmae parens clemētia mūdi regis*

Concordancia:

MéxC 4/A-39 (No. 82), Ioseph^o ā Loaysa, estrofa 1.

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 82.

No. 155 (8/26). fols. 62v-63r *Ave maris stella* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

fols. 62v-63r *Ave maris stella ij Dei mater alma ij*

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/17, No. 447]

Ave Maris Stella

2. Summens illud ave (SATB)

4. Monstra te (SAT)

6. Vitam praesta (SSATB)

G4877 [=PueblaC Leg. 32/72]

Ave Maris Stella

2. Summens illud ave (SATB)

6. Vitam praesta (SSATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

OlivP s.s., fols. 27-28; Guerrero; estrofa 1

PlasC 2, fols. 53v-55r, Guerrero
 SevBC 2, fols. 65v-69r, Anón.; estrofas 2, 4, 6

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 18v-19r, Anón.; estrofa 1
 MéxC 4/A-42 (No. 85), Anón.; estrofas 1 y 6
 PueblaC 5, fols. 145v-148r, Franciscus Guerrero; estrofas
 1, 4, 6
 PueblaC 12, fols. 212v-219r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna, fuente textual y asignación litúrgica, canto preexistente y colación:

Véase No. 85.

Comentarios:

De las siete estrofas de que consta este himno, MéxC 8 ofrece polifonía únicamente para el verso 1 mientras que MéxC 4/A presenta polifonía para los versos 1 y 6. Véase No. 85.

No. 156 (8/27). fols. 63v-64r *REgem Confesorum Dominū* Anón. [Manuel de Sumaya] 4 v. (SATB)

S
 A
 T
 B

Re- gem Con- fes- so- rum Do- Re- gem Con- fes- so- rum Do-
 Re- gem Con- Re- gem Con-

fols. 63v-64r *REgem Apostolorum Dominū*
VENite adoremus

Concordancias:

ChiN 6, fols. 131v-132r, Anón.; texto del invitatorio a la Asunción
 MéxC 4/A-35 (No. 78), Anón.; texto del invitatorio a la Asunción
 MéxC 4/A-37 (No. 80), Anón.; texto del invitatorio a la Inmaculada
 MéxC 4/A-41 (No. 84), Anón.; texto del invitatorio a los Apóstoles
 MéxC 4/B-55 (No. 98), Mrō. Sumaya; texto del invitatorio al Corpus
 MéxC 8/23 (No. 152), Anón.; texto del invitatorio a la Natividad de la
 Virgen
 TepMV 2/A-1 (No. 405), Mag. Emmanuelis de Sumaya; texto del
 invitatorio al Corpus

Edición moderna:

Véase No. 78.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Invitatorio de Maitines para la fiesta del Común de los Confesores.

Canto preexistente, grabaciones discográficas y colación:

Véase No. 78.

Comentarios:

Al igual que ocurre en No. 152, la música es exactamente la misma que aparece en MéxC 4/A, pero ahora se le aplica el texto del Común de los Confesores y no el de los Apóstoles. Ya en la concordancia de MéxC 4/A (No. 84) aparece anotado en mano posterior la palabra “Confessorum”, con lo cual se valida esta obra para su uso en el Común de los Confesores. Véase No. 84.

No. 157 (8/28). fols. 64v-65r *I Am sol recedit* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

fols. 64v-65r *I Am sol recedit igneus Tu lux perennis Vnitas*

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/9, No. 439]

O lux beata Trinitas

2. Te mane laudum (SATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

SevBC 2, fols. 47v-48r, Anón.; estrofa 2

ValenC 1, fols. 54-57, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 28v-29r, Guerrero; estrofa 2

MéxC 4/A-14 (No. 57), Anón.; estrofa 1

PueblaC 5, fols. 117v-118r, Franciscus Guerrero; estrofa 2

PueblaC 11, fols. 114v-118r, Anón.; estrofa 2

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente y colación:

Véase No. 57.

Comentarios:

De las tres estrofas de que consta este himno, las dos concordancias de la Catedral de México ofrecen polifonía únicamente para el verso 1,

empleando para ello la música de la estrofa 2 del libro impreso. Véase No. 57.

fol. 65v Aparece el índice o tabla del libro, enmarcada por una doble línea con florecillas en las esquinas. Las obras están agrupadas por orden de aparición en el manuscrito. Su transcripción diplomática es la siguiente:

Dixit D. ^s de 1. ^{RO} Tono	f.º	1
Laudate de 1. ^{ro} Tono	f.º	5
Dixit D. ^s de 2. ^o Tono	f.º	6
Laudate de 2. ^o Tono	f.º	9
Dixit D. ^s de 3. ^o Tono	f.º	10
Laudate de 3. ^o Tono	f.º	14
Laudate de 4. ^o Tono	f.º	15
Dixit D. ^s de 1. ^{ro} Tono	f.º	17
Memento D. ^e David.....	f.º	19
Confitebor Ang ^{ra}	f.º	24
D. ^e Probasti	f.º	27
Vocemea. f.º 35.	Lauda Ierusaē.	f.º 38
Inexitu f.º 43.	Hymn9. Exultet.	f.º 53
Hýn9. Ds. Tuorū. f.º 54.	Hýn9. Sanctorū.	f.º 55
Hýn9. Iste cōfe ^f . f.º 56.	Hyn9. Iesu cor ^a .	f.º 57
Hýn9. Fortē vir ⁱ . f.º 58.	Hyn9. Quē terra.	f.º 59
Inuitat. ^m Virg ^s . M. ^e . f.º 60.	Inuitat. ^m Trinitatis.	f.º 61
Hyn9. Sū me pa ^s . f.º 62.	Hýn9. Ave maris.	f.º 63
Inuitat. ^m Cōfes ^ū . f.º 64.	Hýn9. Iā sol.	f.º 65

fol. [66r]–[66v] en blanco

9.

MEX-Mc: MéxC 9

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 9

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Papel

33 *motetes* = 33

Tomás Luis de Victoria-31, Francisco Guerrero-2

0 única

146 folios *ca.* 57 x 40 (caja 43 x 29). Foliación en números árabes 1-146. Pastas de madera forradas de cuero marrón oscuro; restos de cierres en cuero. No tiene índice, ni frontispicio con ilustraciones. Folios en blanco: 1r, 111v-112r, 146v. Folios perdidos: ninguno. Iniciales en color verde, rosado y lila; las iniciales de los primeros folios están insertas en cuadros. En la contraportada aparecen diferentes inscripciones; en la parte superior izquierda se lee “Soy de Silva mallor”. Aparece otra inscripción en la parte inferior derecha, con otra letra distinta: “Siendo Colegial Miguel Camacho puso esto [sic]”. Debajo aparece “Camacho” y dos veces “Reinoso”, estas dos últimas con rúbrica. En el folio pegado a la tapa posterior, aparecen otras dos inscripciones: “Reinoso” (hacia la parte derecha de la mitad del folio) y “Soi de Mora” (más abajo, pero a la izquierda), ambos con rúbrica. Al comienzo de cada voz se aparece la denominación en latín (Cantus-Altus-Tenor-Bassus), casi siempre en vertical. La tinta ha traspasado el delgado papel en varios folios, pero en líneas generales su estado de conservación es óptimo. 9 pentagramas por página. Todas las obras son motetes, 13 a seis voces, 8 a cinco voces y el resto (doce) a 4 voces. Todas ellas tienen atribución excepto la No. 168.

DECORACIÓN: La festividad a la que se consagra cada motete así como el nombre “Thomae Ludouici de Victoria” están insertos en unas bellas y artísticamente dibujadas cartelas (posiblemente a imitación del original libro impreso) frecuentemente iluminadas, unas de color azul y otras rojo. Iniciales especialmente iluminadas en los fols. 41v, 16v-17r y 72v-73r; iniciales enmarcadas en un doble o triple recuadro hasta el fol. 84; desde este punto aparecen sin marco alguno.

COPISTAS: Se aprecia la intervención de un solo copista (C9a), de notación redondeada y con rasgos de la escritura de Simón Rodríguez de Guzmán, copista de MéxC 3 y TepMV 2. El anónimo copista de MéxC 9 se caracteriza por: 1) no cerrar completamente la *b* del bemol; y 2) realizar una variante en la escritura de la clave de fa

desde el fol. 84, añadiéndole un pequeño látigo en la parte inferior de la clave de Fa. Hubo dos copistas del texto: el primero, de letra romana, actuó en los fols. 1v-76r, 84v-109r, 112v-115r, 120v-123r y 130v-135r); el segundo, de letra cursiva, copió los folios restantes (76v-83r, 109v-111r, 115v-120r, 123v-130r y 135v-146r). Es característico de uno de los copistas (no sabemos si del responsable de la música, del que se ocupó del texto o del que dibujó las iniciales) el diseño de ojos y pequeñas manos que señalan la ubicación de una voz cuando ésta continúa en el folio siguiente.

DATACIÓN: Este manuscrito fue copiado para su uso en la Catedral de México *ca.* 1715-30, a partir del libro impreso 1585⁶.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 12. El tejuelo dice: “Nº 13 40= motetes para las festividades de Dⁿ Thomas de Victoria”, y otra etiqueta situada en la parte externa de la cubierta frontal dice “Nº 16 de motetes”. En 1949, Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, no citó este volumen entre los libros musicales de la Catedral de México. El códice ha recibido distintas signaturas por diferentes autores como Spiess y Stanford, *An introduction*, 25 (libro 9), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 142 (Choirbook I), Valdez, “Guía del microfilm”, 165-66 (IX C 3 E17.9 LEG. IX AM 1925), Stanford, *Catálogo de los acervos*, 224-25 (LiPol IX, no. 1471). Eugene Cramer, *Tomás Luis de Victoria. A guide to research*, 63, menciona este libro entre las fuentes manuscritas para los motetes de Victoria (M111).

IDENTIFICACIÓN: Se trata de una copia manuscrita de parte del libro impreso *Thomae Ludovici a Victoria Abulensis Motecta Festorum Totius Anni cum Commvni Sanctoum quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur. Ad serenissimum Sabandiae Ducem Carolum Emmanuelem Subalpinorum Principem optimum Piissimum*. Roma: Ex Typographia Domenici Bassae, MDLXXXV. Colofón: Alexandrum Gardanum. 100 ff (1585⁶ [=V1433])

El primero en efectuar la descripción del libro impreso fue Pedrell, *Tomás Luis de Victoria*, 84. El propio Pedrell editó su contenido en ocho volúmenes dentro de la opera omnia del compositor entre 1902-11. Posteriormente, Anglés discutió algunos aspectos del contenido del libro impreso en *Victoria. Opera Omnia*, 2: 19-24. Samuel Rubio establece las variantes existentes entre las distintas ediciones de los motetes en su artículo “Historia de las reediciones de los motetes de T. L. Victoria”. Este libro impreso no se copió completo, sino sólo los primeros 85 folios; el amanuense dejó de escribir los cuatro últimos motetes, tres de ellos de Victoria (*Ave Maria*, *Lauda Sion* y *Super flumina*) y el otro, *In illo tempore*, atribuido a “Surianus” (Francesco Soriano, compositor de la escuela romana)¹. Tampoco copió la portada (reproducida por Anglés en *Victoria. Opera omnia*, 4, Fac. 3). Esta colección contiene varios motetes para el Común de Santos.

¹ Francesco Soriano no sólo estuvo representado en Nueva España por el motete incluido en la antología de motetes de Victoria. Según Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:102, un deteriorado ejemplar del *Missarum Liber Primus* de Soriano (Roma: Giovanni Battista Robletti, 1609; S3982) se encontraba en la Catedral de Oaxaca de 1949. Sin embargo, el catálogo de los fondos musicales de esta Catedral realizado por Aurelio Tello (1990) no incluye referencia alguna a este libro impreso.

EJEMPLARES DEL IMPRESO (20):

- Badajoz, Archivo capitular de la Catedral, libro de polifonía 2 (incompleto)
 Coimbra, Biblioteca Geral da Universidad, MI-10 y 11 (2 ejemplares, el segundo de ellos incompleto)
 Córdoba, Archivo de la Catedral, libro de coro 146
 Firenze, Archivio Musicale dell' opera de S. Maria del Fiore, libro polifónico ss.
 Loreto, Capella Lauretana, libro de polifonía 12
 Milán, Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi, libro de polifonía s.s.
 New York, Hispanic Society of America, libro de polifonía HC 380/925
 Novacello, Abbazia, libro de polifonía s.s.
 Novara, Archivio del Fuomo e Archivio di S. Gaudenzio, libro de polifonía s.s.
 Oxford, Christ Church Library, libro de polifonía 1
 Reggio-Emilia, Archivio Capitolare di San Prospero, libro de polifonía s.s.
 Roma, Biblioteca Casanatense, libro de polifonía s.s.
 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia, libro de polifonía 177
 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, libro de polifonía 169
 Tarazona, Archivo capitular de la Catedral, libro de polifonía impresa 3
 Toledo, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía 20
 Valencia, Catedral Metropolitana, libro de polifonía 4
 Valencia, Real Colegio del Corpus Christi Patriarca, libro de polifonía 14
 Venecia, Biblioteca, Conservatorio "Benedetto Marcello", Fondo Torre Franca, libro de polifonía s.s.

INVENTARIO²

papel pegado al interior de la cubierta frontal Aparecen varias inscripciones: "Soy de Silva mallor". Aparece otra inscripción en la parte inferior derecha, con otra letra distinta: "Siendo Colegial Miguel Camacho puso esto". Debajo aparece "Camacho" y dos veces "Reinoso", estas dos últimas con rúbrica.

Identificación:

Francisco Silva fue examinado el 4-II-1738 junto a otros aspirantes a infantes de coro por el maestro de capilla Manuel de Sumaya y el maestro de infantes Domingo Dutra, siendo definitivamente admitido tres años después. **Miguel Ignacio Estolano Camacho** ingresó como infante del colegio el 16-I-1751 a los once años de edad. **José Reinoso** ingresó como seise del colegio en 1749; posteriormente fue librero, capellán de erección y contrabajo de la capilla. En 1809 aún seguía en activo, pero estaba casi imposibilitado. Hubo otro seise **José Antonio Reinoso**, activo entre ca. 1711-21.

² En el inventario de este manuscrito no he incluido la sección de grabaciones discográficas, ya que éstas aparecen de modo sistemático en Eugene Cramer, "Discography" (Chapter Ten), *Tomás Luis de Victoria. A Guide to Research*, 181-241, donde presenta 318 registros discográficos con música de Victoria. Para el caso de estos motetes, puede consultarse el índice de títulos (369-84), que remite al registro discográfico correspondiente.

fol. 1r en blanco

No. 158 (9/1). fols. 1v-11r *QUem vidistis pastores* T. L. de Victoria 6 v.
(S1S2AT1T2B)

S1 S2 A
Quem vi- dis- Quem vi- dis- Quem vi- dis- tis pas-

T1 T2 B
Quem vi- dis- Quem vi- dis- Quem vi- dis- tis pas-

- fols. 1v-2r *QUem vidistis pastores*
 fols. 2v-3r *dicite annum*
 fols. 3v-4r *it quis apparuit*
 fols. 4v-5r *Colaudentes dominum*
 fols. 5v-6r *Alleluia*
 fols. 6v-7r *Dicite quidnam vidistis*
 fols. 7v-8r *[an-]nuntiate nobis,*
 fols. 8v-9r *a choros Angelorum. Collaudantes*
 fols. 9v-10r *dominum. Alleluia*
 fols. 10v-11r *Alleluia*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 1v se lee “In die Natalis Domini” y la del fol. 2r: “Thomae Ludouici de Victoria Sex Vocum”.

Concordancias (selección)³:

Impresas

- V1421, fol. 35
 V1422, fol. 41
 1585⁶ [=V1433], fols. 1v-7r

Manuscritas

- LonBLA 34051, fols. 30 y sigs., Giovanni Maria Nanini
 LonBLE 2460-2461, fols. 25b y sigs., Thomaso Ludovico Vittoria

³ Existen multitud de copias de los motetes de Victoria en fuentes manuscritas europeas. Puesto que E. Cramer presenta la mayoría de estas fuentes concordantes y menciona qué obras de Victoria se copiaron (véase Cramer, “Manuscript Sources” (Chapter Five), *Tomás Luis de Victoria. A Guide to Research*, 47-90), en este inventario sólo presentaré la contrapartida impresa de cada motete y algunas concordancias manuscritas que, o bien no figuran en el catálogo de Cramer, o bien aparecen en fuentes mexicanas consultadas para este trabajo; también se han incluido, por su importancia y representatividad, las concordancias en fuentes vaticanas.

PueblaC Leg. 39, fol. 18, Vitoria (en la portada); faltan el S1, A, T1 y B
 TenMC 622, T. L. Victoria (sólo B2)
 VatS 296, fols. 12v-20r, Thomae Ludovici de Victoria
 WashCU 202, fols. 121v-129r, Victoria

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:90-96.
 Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 2:73-82.
 Rubio, *Motetes*, 2, no. 32.
 Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 19.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto de la primera parte de este motete se corresponde con el de la antifona de Laudes así llamada (*LU*, 395). Se interpreta en la Natividad del Señor.

Comentarios:

Motete de Navidad dividido en dos secciones; la *secunda pars* comienza “Dicite quidnam vidistis”. El motete alterna secciones en compás binario y ternario; véase Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas*, 495-96. El legajo 39 de la Catedral de Puebla contiene trece “motetes de Vitoria a cinco y a seis voces”; sólo se han conservado las partes correspondientes a las segundas voces (S2, A2 y T2). Considerando los motetes copiados así como el orden en el que aparecen en el legajo poblano, es muy probable que estas obras se copiasen de la edición veneciana de motetes de 1572 (V1421). Un inventario musical de la Catedral de Puebla de 1712 consigna la existencia de cinco libretes impresos de Victoria con motetes “ya viejos maltratados”. Este dato indica, por un lado, que la copia manuscrita del legajo debió producirse con posterioridad a esa fecha (ya entonces los impresos originales parecían estar gastados), y que ya para entonces (1712), uno de los seis libretes impresos se había extraviado. Lara, “La herencia musical virreinal”, 146, atribuye erróneamente los motetes contenidos en PueblaC Leg. 39 a Juan de Victoria, maestro de capilla burgalés activo en las catedrales de Puebla (1566-70) y México (1570-75): “Muy pocas obras tuyas [se refiere a de Juan de Victoria] se conservan en un legajo del archivo catedralicio poblano [Leg. 39]. Pero lo más lamentable es que este legajo está incompleto, pues sólo existen las partes de dos voces, debiendo ser cinco o seis”. Mi estudio de concordancias ha confirmado que, como ya apunté en Marín López, “Vitoria [Victoria], Juan de”, *DMEH*, 10:977-78, hasta el momento no se conoce ninguna obra de ese maestro activo en Nueva España.

No. 159 (9/2). fols. 11v-16r *PAstores loquebantur* Francisco Guerrero 6 v.
(S1S2ATB1B2)

fols. 11v-12r *PAstores loquebantur*
 fols. 12v-13r *inuicem transeamus*
 fols. 13v-14r *[os-]tendit nobis*
 fols. 14v-15r *Mariam & Joseph*
 fols. 15v-16r *[Allelu-]ia*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 11v se lee “In eodem festo Natalis Domini” y la del fol. 12r: “Autore Francisco Guerrero, Sex Vocum”.

Concordancias:

Impresas

G4875, fol. 30
 1585⁶ [=V1433], fols. 7v-10r

Manuscritas

MünS 3590, no. 36, Guerrero (transportado)
 NurLA 226, fols. 100v-120r, Guerrero
 RomaBN 117-21 y RomaSC 792-5, fol. 50r, Guerrero
 VatS 29, fols. 22v-28r, Francisco Guerrero

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:142-46, lo atribuye a Victoria (sólo primera parte a partir de 1585⁶).
 Rubio, *Tesoro Sacro Musical*, 28: 562-68.
 Petti, *The Chester Books of Motetes*, 16:21-26.
 Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 17 (a partir de G 4875).
 González Barrionuevo, *Guerrero*, 319-21 (sólo primera parte; faltan los compases iniciales).

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto se ha tomado del Evangelio de San Lucas, 2:15-16 (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1498). Al igual que No. 158, se interpreta en la Natividad del Señor.

Grabación discográfica:*Philip and Mary*, pista 7.**Comentarios:**

Ya en 1950, Samuel Rubio detectó que este motete no era de Victoria, sino de Guerrero; véase su artículo “El motete *Pastores loquebantur* publicado por F. Pedrell”. Se trata de un motete de Navidad dividido en dos secciones; Victoria sólo incluyó en su antología la primera de ellas, olvidando la segunda, que se iniciaba con la frase “Videntes autem”. El primero en analizar el simbolismo musical de la obra fue Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas*, 240 y “Tomás Luis de Victoria: Unique Spanish Genius”, 89-90. Su estudio sirvió como base al análisis de González Barrionuevo, *Guerrero*, 317-18.

No. 160 (9/3). fols. 16v-21r *Nigra sum sed formosa* T. L. de Victoria 6 v. (S1S2AT1T2B)

S1 Ni- gra sum sed for- mo- S2 Ni- gra sum sed for- mo- A Ni- gra sum sed for- mo-

T1 Ni- gra sum sed for- T2 Ni- gra sum sed for- mo- B Ni- gra sum sed for-

fols. 16v-17r *Nigra sum sed formosa*
 fols. 17v-18r & *introduxit me in cubiculum*
 fols. 18v-19r & *dixit mihi*
 fols. 19v-20r *intransit in berauit*
 fols. 20v-21r [*tem-*]pus putationis ad venit

Inscripciones:

En la cartela del fol. 16v se lee “In Purificatione Beata Mariae Uirginis” y la del fol. 17r: “Thomae Luouici de Victoria, Sex Vocum”.

Concordancias:**Impresas**

V1422, fol. 43
 V1427, fol. 116
 1585⁶ [=V1433], fols. 10v-13r

Manuscritas

PueblaC Leg. 41, no. 5, Victoria

Edición facsimilar:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4: Facs. 4 (sólo S y T).

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:136-39.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:97-100.

Rubio, *Motetes*, 3, no. 41.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto se ha tomado del Cantar de los Cantares, 2: 10-12 (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1498). Se interpreta para la festividad de la Purificación de la Virgen María, el día 2 de Febrero.

Comentarios:

Este motete cuyo texto se basa en el Cantar de los Cantares atesora, como el anterior, un claro simbolismo: a pesar de tener un compás binario (C), Victoria ennegrece las primeras notas de cada parte para subrayar el mensaje: “Soy negra, pero hermosa”. La obra se publicó por primera vez en el *Liber primus* (Venecia, 1576; V1427) y de ahí probablemente se realizó la copia poblana; el legajo en el que se copió la condordancia poblana incluye otro motete de Victoria, *Vidi speciosam* (No. 167), precedido de cuatro misas (dos de ellas anónimas, y las otras dos de compositores asociados como Victoria a la corte madrileña: Mateo Romero y Sebastián López de Velasco). Para el análisis y comparación de la obra de Victoria con el motete homónimo de Palestrina, véase Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas*, 496.

No. 161 (9/4). fols. 21v-26r *ARdens est cor meum* T. L. de Victoria 6 v. (S1S2AT1T2B)

S1 Ar- dens est cor me- S2 Ar- dens est cor me- um A Ar- dens est cor me- um

T1 Ar- dens est cor me- um T2 Ar- dens est cor me- um B Ar- dens est cor me- um

fols. 21v-22r *ARdens est cor meum*

fols. 22v-23r *[vi-]dere Dominum*

fols. 23v-24r *posuerunt eum*

fols. 24v-25r *[mi-]hi & ego eum*

fols. 25v-26r *Alleuia*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 21v se lee “In Resurrectione Domini” y la del fol. 22r: “Thomae Luouici de Victoria, Sex Vocibus”.

Concordancias:

Impresas

V1422, fol. 44

V1427, fol. 114

1585⁶ [=V1433], fols. 13v-16r

Manuscritas

BarCBC 787, pp. 341-347, Victoria

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:133-35.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:78-81.

Rubio, *Motetes*, 3, no. 34.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta para la festividad de la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, el Domingo de Resurrección.

Comentarios:

Ninguno.

No. 162 (9/5). fols. 26v-31r *SUR*rexit pastor bonus T. L. de Victoria 6 v. (S1S2AT1T2B)

S1 S2 A
Sur- re- xit pa -stor bo- Sur- re- xit pa- Sur- re- xit pa-

T1 T2 B
Sur- re- xit pa- Sur- re- xit pa- Sur- re- xit pa-

fols. 26v-27r *SUR*rexit pastor bonus
 fols. 27v-28r *animan suam*
 fols. 28v-29r *pro ouibus*
 fols. 29v-30r *[digna-]tus est*
 fols. 30v-31r *Alleuia*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 26v se lee “In eodem Festo Resurrectionis” y la del fol. 27r: “Thomae Lucouisi Victoria, Sex Vocibus”.

Concordancias:

Impresas

V1421, fol. 45

V1422, fol. 45

1585⁶ [=V1433], fols. 16v-19r

Manuscritas

LonBLE 2460-2461, fol. 105, Thomae Ludovici Victoria

VatS 294, fols. 21v-26r, Thomae Ludovici de Victoria

Ediciones modernas:Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:126-29.Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 2:83-87.Rubio, *Motetes*, 2, no. 33.**Fuente textual y asignación litúrgica:**

El texto es de la época de Pascua. Se interpreta para la festividad de la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo, el Domingo de Resurrección.

Comentarios:

Victoria emplea recursos dramáticos sobre la palabra resurrexit; véase Stevenson, *La Música en las Catedrales*, 500.

No. 163 (9/6). fols. 31v-36r *Congratulamini mihi* T. L. de Victoria 6 v. (S1S2AT1T2B)



S1 Con-gra-tu-la-mi-ni

S2 Con-gra-tu-la-mi-ni

A Con-gra-tu-la-mi-ni

T1 Con-gra-tu-la-mi-ni

T2 Con-gra-tu-la-mi-ni

B Con-gra-tu-la-mi-ni

fols. 31v-32r *Congratulamini mihi*fols. 32v-33r [*Domi-*]ni qui diligitisfols. 33v-34r *essem paruula*fols. 34v-35r *altísimo & de meis*fols. 35v-36r [*De-*]um et hominem

Inscripciones:

En la cartela del fol. 31v se lee “Visitatione Beata Maria” y la del fol. 32r: “Thomae Luouici de Victoria, Sex Vs”.

Concordancias:

Impresas

V1421, fol. 46

V1422, fol. 46

1585⁶ [=V1433], fols. 19v-22r

Manuscritas

MurciaC 8, fols. 10v-19r, Victoria

PueblaC Leg. 39, fol. 21, Vitoria (en la portada); faltan el S1, A, T1 y B

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:129-32.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:82-86.

Rubio, *Motetes*, 3, no. 40.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto está tomado del Evangelio de San Juan y narra la alegría de la Virgen por las promesas del Altísimo. Se interpreta en la festividad de la Visitación de la Virgen María, el 2 de Julio.

Comentarios:

Palestrina compuso dos motetes sobre este texto; véase Stevenson, *La Música en las Catedrales*, 491-92. Véase No. 158.

No. 164 (9/7). fols. 36v-41r *BE*nedita sit sancta Trinitas T. L. de Victoria 6 v. (SA1A2T1T2B)

S A1 A2

Be- ne- di- cta sit Be- ne- di- cta sit San- Be- ne- di- cta sit

T1 T2 B

Be- ne- di- cta sit San- cta Be- ne- di- cta sit Be- ne- di- cta sit

fols. 36v-37r *BE*nedita sit sancta Trinitas

fols. 37v-38r [*Tri-*]nitas

fols. 38v-39r *confitebimur eum*

fols. 39v-40r *quia feit nobis misericordiam*

fols. 40v-41r *Alleluia*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 36v se lee “In festo Sanctissimae Trinitatis” y la del fol. 37r: “Thomae Lucoici de Victoria, Sex Vs”.

Concordancias:

Impresas

V4121 fol. 43

V1422, fol. 51

1585⁶ [=V1433], fols. 22v-25r

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:118-21.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 2:88-92.

Rubio, *Motetes*, 3, no. 35.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto (“Bendita sea la Santísima Trinidad”) se ubica litúrgicamente en la festividad de la Santísima Trinidad, celebrada el Primer Domingo después de Pentecostés.

Comentarios:

El motete homónimo de Palestrina, conservado por triplicado en la Catedral de Puebla, sirvió como fuente paródica de la Misa *Benedicta sit Santa Trinitas* de López Capillas copiada en MéxC 5 y MadBN 2428 (Nos. 107 y 552). Stevenson, *La música en las Catedrales Españolas*, 491, comenta sucitamente el motete de Palestrina y su relación con el motete homónimo de Victoria.

No. 165 (9/8). fols. 41v-46r *O Sacrum conuiuium* T. L. de Victoria 6 v. (SA1A2T1T2B)

S
O Sa- crum con- ui- O Sa- crum con- ui- O Sa-crum con- ui-

T1
O Sa- crum con- ui- O Sa-crum con- ui O Sa-crum con- ui-

T2
O Sa- crum con- ui- O Sa-crum con- ui O Sa-crum con- ui-

B
O Sa- crum con- ui- O Sa-crum con- ui O Sa-crum con- ui-

fols. 41v-42r *O Sacrum conuiuium*

fols. 42v-43r *recolitur memoria*

fols. 43v-44r *passionis eius*

fols. 44v-45r *[fu-]turae gloriae*

fols. 45v-46r *Alleluia*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 41v se lee “In Festo Corporis Christi” y la del fol. 42r: “Thomae Luouici de Victoria, Sex Vocibus”.

Concordancias:

Impresas

V1421, fol. 44
 V1422, fol. 52
 V1427, fol. 118
 1585⁶ [=V1433], fols. 25v-28r

Manuscritas

PueblaC Leg. 36, fol. 30, Victoria
 RomaSC 792-5, fols. 8r-v, Victoria

Ediciones modernas:

Saint-Requier, “*Collection Palestrina*”, 2:1-5.
 Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:122-25.
 Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 2:93-97.
 Rubio, *Tesoro Sacro Musical*, 1948, Suplemento Musical, 370-377.
 Rubio, *Motetes*, 3, no. 36.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto coincide con el que aparece en *LU*, 959, que comienza “O sagrado banquete”. Se ubica litúrgicamente en las Segundas Vísperas de la festividad del Corpus Christi.

Comentarios:

La concordancia de la Catedral de Puebla aparece en un legajo misceláneo con música de compositores peninsulares (Mateo Romero, Philippe Rogier, Morales, Alonso Lobo, Vivanco) y activos en México (Hernando Franco y Juan Gutiérrez de Padilla). Además de este motete, aparecen otros dos motetes de Victoria (Nos. 167 y 176). Victoria compuso otro motete para voces agudas con este mismo texto conservado en este mismo libro de coro (Véase No. 182).

No. 166 (9/9). fols. 46v-51r *TU es Petrus* T. L. de Victoria 6 v. (S1S2AT1T2B)

The musical score is presented in two systems. The first system contains three staves labeled S1, S2, and A. The second system contains three staves labeled T1, T2, and B. Each staff begins with a treble clef (except for the bass line B which has a bass clef) and a common time signature 'C'. The lyrics 'Tu es Pe- trus tu' are written below each staff, with hyphens under 'Pe-' and 'trus' to indicate syllable placement. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests.

fol. 46v-47r *TU es Petrus*
fol. 47v-48r *petram aedificabo*
fol. 48v-49r *non praeualevunt*
fol. 49v-50r *claves Regni*
fol. 50v-51r *Regni Caelorum*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 46v se lee “In Festo Sancti Petri & Pauli” y la del fol. 47r: “Thomae Lucouici de Victoria, Sex Voces”.

Concordancias:

Impresas

V1421, fol. 39
V1422, fol. 53
1585⁶ [=V1433], fols. 28v-30r

Manuscritas

LonBLA 34051, fol. 94, Thomae Ludovici Vittoria
VatS 298, fols. 45v-53r, Thomae Ludovici de Victoria
VatS 299, fols. 6v-14r, Thomae Ludovici de Victoria

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:105-10.
Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:101-108.
Rubio, *Motetes*, 3, no. 37.

Fuente textual y asignación litúrgica:

La primera sección del texto se corresponde con al antífona homónima que aparece en *LU*, 1578. Se ubica litúrgicamente en las Primeras Vísperas de la festividad de los Apóstoles Pedro y Pablo, celebrada el 29 de Junio.

Comentarios:

La segunda sección del motete comienza con “Quodcumque ligaveris”. Al igual que el motete homónimo de Palestrina, está en modo mixolidio; véase Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas*, 501. No he localizado ningún motete con este texto en fuentes mexicanas, pero sí una misa con este título: Fernández, Gaspar, OaxC CMGF, fols. 153v-156r (SSSAB); véase *Gaspar Fernandes. Obras Sacras*, ed. Snow, 1-18.

No. 167 (9/10). fols. 51v-63r *VIdi speciosam* T. L. de Victoria 6 v.
(S1S2AT1T2B)

S1
Vi- di spe-

S2
Vi- di spe-

A
Vi- di spe-

T1
Vi- di spe-

T2
Vi- di

B
Vi- di

- fols. 51v-52r *VIdi speciosam*
 fols. 52v-53r *[ascen-]dentem*
 fols. 53v-54r *riuos aquarum*
 fols. 54v-55r *[vesti-]mentis odor*
 fols. 55v-56r *[rosa-]rum & lilia*
 fols. 56v-57r *& lilia*
 fols. 57v-58r *QUae est ista [secunda pars]*
 fols. 58v-59r *ascendit per desertum*
 fols. 59v-60r *ex aromatibus*
 fols. 60v-61r *& sicut dies*
 fols. 61v-62r *& lilia conual-*
 fols. 62v-63r *-lidum*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 51v se lee “In Assumptione Beatae Mariae” y la del fol. 52r: “Thomae Luouici de Victoria, Sex Vocs”.

Concordancias:

Impresas

- V1421, fols. 41-42
 V1422, fol. 47-48
 V1427, fol. 112
 1585⁶ [=V1433], fols. 30v-36r

Manuscritas

- PueblaC Leg. 36, fol. 33, Vitoria; sólo *prima pars*
 PueblaC Leg. 41, no. 6, Victoria; sólo *prima pars*
 VatS 29, fols. 103v-106r, Thomae Ludovici de Victoria; sólo *prima pars*
 ZaraP 18, Thomae Ludovicus Victoria

Ediciones modernas:

- Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:111-18.
 Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 2:98-107.

Rubio, *Motetes*, 3, no. 39.

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 123.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la festividad de la Asunción de la Virgen María, celebrada el 15 de Agosto.

Comentarios:

Curiosamente, las tres concordancias manuscritas citadas (dos de ellas mexicanas) presentan sólo la primera parte del motete; el hecho de que en la copia romana tampoco aparezca la segunda sección parece indicar que la versión ‘incompleta’ sin *secunda pars* fue interpretada en instituciones tan diferentes como la capilla papal o una catedral novohispana. Esta extensa pieza en dos partes tiene forma de responsorio aBcB. Victoria repite insistentemente las palabras “et sicut dies verni circumdabant eam flores rosarum” al final de la segunda parte. Según Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas*, 461, “el motete abunda en el arcaico tratamiento de la disonancia, así como en cromatismos muy acusados”. Este motete sirvió como base al compositor para la misa homónima a seis voces publicada en su colección impresa *Missae quatuor, quinque, sex et octo... Liber secundus* (Roma, 1592; V1434). Véase Nos. 160 y 165.

No. 168 (9/11). fols. 63v-72r *BEata dei genitrix* Anón. [Francisco Guerrero] 6 v. (S1S2A1A2TB)

The image shows a musical score for six voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto 1 (A1), Alto 2 (A2), Tenor (T), and Bass (B). The music is in a single system with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: S1: Be-a-ta de-i; S2: Be-a-ta de-i; A1: Be-a-ta de-i ge-; A2: Be-a-ta de-i; T: Be-a-ta; B: Be-a-ta de-i. The score includes various musical notations such as rests, notes, and bar lines.

fols. 63v-64r *BEata dei*

fols. 64v-65r [*geni-*]trix

fols. 65v-66r *templum Domini*

fols. 66v-67r *sola sine*

fols. 67v-68r [*A-*]lleluia

fols. 68v-69r *Ora pro populo* [secunda pars]

fols. 69v-70r *in terra*

fols. 70v-71r *semine*

fols. 71v-72r *Alleluia*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 63v se lee “In Natiuitate Beatæ Mariæ”. No tiene cartela en el fol. 64r.

Concordancias:

Impresas

G4875, fol. 29

1585⁶ [=V1433], fols. 36v-40r

Manuscritas

MurciaC 8, fols. 19v-26r, Guerrero

RomaBN 117-21 y RomaSC 792-5, fols. 50v-51r, Guerrero

Ediciones modernas:Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 151.Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 3:108-115.**Fuente textual y asignación litúrgica:**

La primera sección del texto se corresponde con la antífona homónima que aparece en *LU*, 1754. Se interpreta en la festividad de la Natividad de la Virgen María, celebrada el 8 de Septiembre.

Comentarios:

Esta pieza y la No. 159 son las dos obras de Guerrero en este libro impreso de Victoria. Si en el caso de No. 159 el copista anotó el nombre del compositor en el recto del folio, tal y como aparece en el libro impreso romano, en el caso del *Beata Dei Genitrix*, el amanuense olvidó anotar el nombre de Guerrero. Se trata de un motete en dos partes (la *secunda pars* comienza “Ora pro populo”). Alfonso Lobo escogió este motete de Guerrero como fuente paródica de la misa con la que abrió su libro impreso de misas y motetes de 1602 (No. 471).

No. 169 (9/12). fols. 72v-76r *TRahe me post te* T. L. de Victoria 6 v. (SA1A2T1T2B)

S

A1 A2

Tra- he me post Tra- he me post te post Tra- he me post te post te

T1 T2 B

Tra- he me post Tra- he me post Tra- he me post

fols. 72v-73r *TRahe me post te*fols. 73v-74r *post te*fols. 74v-75r *vnguentorum tuo*fols. 75v-76r *Alleluia*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 72v se lee “In eodem festo in Concept. B. M.” y la del fol. 52r: “Thomae Luouici de Vict, Sex Vocs”.

Concordancias:

Impresas

V1422, fol. 50

1585⁶ [=V1433], fols. 40v-42r

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:140-42.

Rubio, *Motetes*, 4, no. 42.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Texto extraído del *Cantar de los Cantares*, 1:3. Se interpreta en la festividad de la Concepción de la Virgen María, celebrada el 15 de Agosto.

Comentarios:

Este motete es singular por cuanto presenta un juego canónico a cuatro voces, algo que no sucede en ninguno de sus restantes motetes. Como indica Stevenson, *La Música en las Catedrales*, 500, el propio texto sugiere el juego canónico, pues dice “Llévanos, te seguiremos”. Victoria estableció un canon doble: las dos voces segundas de A y T siguen a las dos primeras. Este motete sirvió como modelo a la misa homónima a cinco voces publicada en el libro de misas de 1592, y única basada en una fuente paródica canónica. Los otros tres motetes canónicos de Victoria son a 5 voces: *O Lux decus hispaniae* (No. 175), *Gaude Maria* (No. 176) y *Replenduit facies eius* (No. 177).

No. 170 (9/13). fols. 76v-79r *O Domine Jesu Christe* T. L. de Victoria 6 v. (SA1A2T1T2B)

S
O Do- mi- ne Je- su O Do- mi- ne Je- su O Do- mi- ne Je- su

A1
O Do- mi- ne Je- su

A2
O Do- mi- ne Je- su

T1
O Do- mi- ne Je-

T2
O Do- mi- ne Je- su

B
O Do- mi- ne Je-

fols. 76v-77r *O Domine Jesu Christe*
 fols. 77v-78r *adorote in cruce*
 fols. 78v-79r *[mune-]ra morsque*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 76v se lee “Thomae Lucouici de Victoria, Sex Vocibus” y la del fol. 77r: “In Exaltatione, & Inuentione Crucis”.

Concordancias:

Impresas

V1422, fol. 49

V1427, fol. 120

V1432, fols. 9v-11r

1585⁶ [=V1433], fols. 42v-44r

Manuscritas

VilaP 15, fols. 56v-58r, Victoria

Ediciones modernas:Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 5:119-121.Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:75-77.Rubio, *Motetes*, 4, no. 43.Rubio ed., *Officium Hebdomadae Sanctae*, 20-26.Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 103.Cramer ed., *Officium Hebdomadae Sanctae*.**Fuente textual y asignación litúrgica:**

El texto es de carácter contemplativo y piadoso (“Oh Señor Jesucristo, te adoro, herido en la cruz. Bebiendo hiel y sangre, te suplico que tus heridas sean el remedio de mi alma”), sin pertenecer a la liturgia, fue usado para ella el Domingo de Ramos. En este caso, Victoria prescribe su uso para la festividad de la Santa Cruz, el 3 de Mayo.

Comentarios:

Modo mixolidio o de *sol*, al igual que el motete homónimo de Palestrina; véase Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas*, 496.

No. 171 (9/14). fols. 79v-86r *AScendens Christus* T. L. de Victoria 5 v. (S1S2ATB)

The musical score is presented in two systems. The first system contains three staves: S1 (Soprano 1), S2 (Soprano 2), and A (Alto). The second system contains two staves: T (Tenor) and B (Bass). The lyrics are written below the notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: "As- cen- dens Chri- stus in al- (tum) As- cen- dens Chri- stus in al-".

- fols. 79v-80r *AScendens Christus*
fols. 80v-81r *in altum*
fols. 81v-82r *captiuitatem*
fols. 82v-83r *hominibus*
fols. 83v-84r *AScendit Deus* [secunda pars]
fols. 84v-85r *tubae in voce*
fols. 85v-86r *dona hominibus*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 79v se lee “Thomae Luouici de Victoria, Quinque Vs.” y la del fol. 80r: “In Ascensione Domini”.

Concordancias:

Impresas

1585⁶ [=V1433], fols. 44v-48r

Manuscritas

CambriF 41, pp. 49-60, Victoria

LonBLA 5036, fols. 22b-25b, Victoria

OaxC caja 50.23, Anón.; sólo secunda pars; falta B (omite bemol en la armadura)

PueblaC Leg. 39, fol. 2, Vitoria (en la portada); copia las dos secciones; faltan el S1, A, T y B

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:53-58.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 2:44-53.

Rubio, *Motetes*, 1:231-39 (no. 26).

Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 1:231-238.

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 70 (junto con la misa homónima).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Pieza destinada a interpretarse en la festividad de la Ascensión del Señor.

Comentarios:

Este motete tiene forma de responsorio aBcB y una segunda parte que se inicia con el texto “Ascendit Deus”. La obra le sirvió al compositor de base para su misa del mismo nombre a cinco voces. Para detalles sobre el motivo inicial empleado por Victoria y sus diferencias con el de Palestrina, véase Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas*, 540, nota 167. Véase No. 158.

No. 172 (9/15). fols. 86v-94r *DUm complerentur* T. L. de Victoria 5 v. (S1S2ATB)

S1 Dum com-ple- ren- tur

S2 Dum com-ple-ren- tur

A Dum com-ple- ren- tur

T Dum com-ple- ren- tur di- es pcn-

B Dum com- ple- ren- tur di- es

fols. 86v-87r *DUm complerentur* [prima pars]

fols. 87v-88r *Alleluia*

fols. 88v-89r *Alleluia*

fols. 89v-90r *Alleluia*

fols. 90v-91r *DUm ergo essent* [secunda pars]

fols. 91v-92r *sonus repente*

fols. 92v-93r *tamquam spiritus*

fols. 93v-94r *Alleluia*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 86v se lee “In Festo Pentecostes” y la del fol. 87r: “Thomae Lucouici de Victoria, Quinque Vocibus”.

Concordancias:

Impresas

V1421, fol. 19

1585⁶ [=V1433], fols. 48v-54r

Manuscritas

LonBLA 34726, fol. 96b, Victoria

PueblaC Leg. 39, fol. 4, Victoria (en la portada); sólo *prima pars*; faltan el S1, A, T y B

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:59-66.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 2:54-64.

Rubio, *Motetes*, 2, no. 27.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto está extraído de los Hechos de los Apóstoles, 2:1-2 (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1595). Este motete está destinado a interpretarse en la festividad de Pentecostés.

Comentarios:

Al igual que el motete anterior, tiene forma de responsorio aBcB y una segunda parte que se inicia con el texto “Dum ergo essent”. La obra le sirvió al compositor de base para su misa parodia que cierra el libro impreso de 1576 (V1427). Para detalles sobre el uso del motete en la misa, véase Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas*, 446. Las diferencias entre la versión de Victoria y Palestrina son comentadas en 494-95.

No. 173 (9/16). fols. 94v-96r *Pange lingua* T. L. de Victoria 5 v. (S1S2ATB)

The image shows a musical score for the motet 'Pange lingua' by Victoria. It consists of two staves of music. The first staff contains three parts: S1, S2, and A. The second staff contains two parts: T and B. The lyrics are written below the notes. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'Tan- tum er- go Sa- Tan- tum er- go Sa- Tan- tum er- go Sa- Tan- tum er- go Sa- cra- men- Tan- tum er- go Sa- cra-'

fols. 94v-95r *Tantum ergo*
fols. 95v-96r *praeste fides*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 94v se lee “In Festo Corporis Christi” y la del fol. 95r: “Thomae Luouici de Victoria, 5 Vs.”.

Concordancias:

Impresas
V1422, fol. 39
1585⁶ [=V1433], fols. 54v-55r

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 5:149.
Rubio, *Tesoro Sacro Musical*, 1948, Suplemento Musical, 200-201.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 120.

Comentarios:

Este *Pange lingua* está constituido por una musicalización de la quinta estrofa únicamente. Como canto llano, Victoria se sirvió del célebre *more hispano*, ubicándolo en el S2. López Capillas quizá tuvo como modelo esta versión de Victoria, pues su *Pange lingua* comparte algunos rasgos con el de Victoria. Veáanse los Comentarios de No. 120. No he localizado ninguna concordancia mexicana de esta obra de Victoria, pero sí una

copia sin atribución de autor del otro himno español por antonomasia, el *Vexilla Regis* (ChiN 4, fols. 97v-99r) que en realidad es la que Victoria publicó en su *Officium Hebdomadae Sanctae* (V1432).

No. 174 (9/17). fols. 96v-101r *DEscendit Angelus* T. L. de Victoria 5 v. (S1S2ATB)

The image shows a musical score for the motet 'DEscendit Angelus' by Tomás de Victoria. It consists of five staves, each representing a different voice part: S1 (Soprano 1), S2 (Soprano 2), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is written in a mensural style with a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The lyrics for S1, S2, and A are 'Des- cen- dit An- ge- lus'. The lyrics for T and B are 'Des- cen- dit An- ge- lus Do-'. There are bar lines and repeat signs throughout the score.

fols. 96v-97r *DEscendit Angelus*
 fols. 97v-98r [*acci-]pe puerum*
 fols. 98v-99r *Joannes Baptista*
 fols. 99v-100r *NE timeas* [secunda pars]
 fols. 100v-101r [*pa-]riet tibi filium*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 96v se lee “In Natiuitate Sancti Joannis Baptista” y la del fol. 97r: “Thomae Luouici de Victoria, Quinque Voces”.

Concordancias:

Impresas

V1421, fols. 31
 1585⁶ [=V1433], fols. 55v-59r

Manuscritas

LonBLA 34726, fol. 90b, Victoria
 PueblaC Leg. 39, fol. 15, Vitoria (en la portada); faltan el S1, A, T y B; se copiaron ambas partes

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:77-82.
 Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:56-62.
 Rubio, *Motetes*, 2, no. 28.
 Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 2:170-75.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse en la festividad del Nacimiento de San Juan Bautista, celebrada el 24 de Junio.

Comentarios:

Motete en dos partes, la segunda de las cuales comienza con el texto “Ne timeas”. Victoria concluye ambas secciones invocando al Santo al que dedica su obra, “Joannes Baptista”. Véase No. 158.

No. 175 (9/18). fols. 101v-104r *O Lux et decus Hispaniae* T. L. de Victoria 5 v. (S1S2ATB)

S1
O Lux et de- cus

S2
O Lux et de-

A
O

T
o

B
o

fols. 101v-102r *O Lux et decus Hispaniae*
 fols. 102v-103r *[Iaco-]be qui inter*
 fols. 103v-104r *Alleluia*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 101v se lee “In Festo Sancti Jacobi Apostoli” y la del fol. 102r: “Thomae Luouici de Uictoria, Quinque Vocs”. Encima del S2 se lee “Resolutio”.

Concordancias:**Impresas**

V1422, fol. 24

1585⁶ [=V1433], fols. 59v-61r

Manuscritas

LonBLA 18936-18939, fol. 52b, Victoria

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:85-87.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:71-74.

Rubio, *Motetes*, 2, no. 29.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse en la festividad de Santiago Apóstol, patrón de España, el 25 de Julio.

Grabación discográfica:

Santiago A Capella, pista 5.

Comentarios:

Frente al anterior, este es un motete en una sola parte. Su modo es el mixolidio. Victoria introduce un canon *ad unisonum* entre las dos S, a distancia de tres breves. Este es uno de los escasos motetes junto al *Gaude Maria* (No. 176) y *Replenduit facies eius* (No. 177) que usa este procedimiento canónico.

No. 176 (9/19). fols. 104v-107r *Gaude Maria* T. L. de Victoria 5 v. (S1S2ATB)

The image shows a musical score for five voices: S1, S2, A, T, and B. The score is in common time (C) and features a canon between S1 and S2. The lyrics 'Gau- de Ma- ri-' are written below the notes. The score is divided into two systems, with S1 and S2 in the first system, and T and B in the second system.

fols. 104v-105r *Gaude Maria*
 fols. 105v-106r *sola inter emisti*
 fols. 106v-107r *Alleluia*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 104v se lee “In Festo S. Mariae ad Nives” y la del fol. 105r: “Thomae Lucouici de Uictoria, Quinque Vocs”. Encima del S2 se lee “Resolutio”.

Concordancias:

Impresas

1585⁶ [=V1433], fols. 61v-63r

Manuscritas

LonBLA 18936-18939, fol. 40, Victoria

MurciaC 8, fols. 26v-31r, Victoria

PueblaC Leg. 36, fol. 31v, Vitoria

PueblaC Leg. 39, fol. 17, Vitoria (en la portada); faltan el S1, A, T y B

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:82-84.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:53-55.

Rubio, *Motetes*, 2, no. 31.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse en la festividad de Santa María de las Nieves, el 5 de Agosto.

Comentarios:

Victoria introduce un canon *ad unisunum* entre las dos S. Este es uno de los escasos motetes junto al *O Lux decus hispaniae* (No. 175) y *Resplenduit facies eius* (No. 177) que emplean recursos canónicos. Véase Nos. 158 y 165.

No. 177 (9/20). fols. 107v-109r *REsplenduit facies eius* T. L. de Victoria 5 v. (S1S2ATB)

S1 Res- plen- du- it fa- ci- (es) S2 CANON AD UNISONUM A Res- plen- du- it

T Res- plen- du- it fa- ci- es B Res- plen- du- it fa- ci- es

fols. 107v-108r *REsplenduit facies eius*
fols. 108v-109r *nix et ecce apparuerunt*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 107v se lee “In Transfiguratione Domini” y la del fol. 108r: “Thomae Lucoici de Uictoria, Quinque Vocibus”. Encima del S1 se lee “Canon Ad Unisonum”.

Concordancias:

Impresas
1585⁶ [=V1433], fols. 63v-64r

Manuscritas
MurciaC 8, fols. 31v-36r, Victoria
PlasC 2, fols. 106v-108r, Victoria

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:88-89.
Rubio, *Motetes*, 2, no. 30.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse en la festividad de la Tranfiguración de Cristo, el 6 de Agosto.

Comentarios:

Al igual que en los dos motetes anteriores, Victoria introduce un canon *ad unisunum* entre las dos S. Sin embargo, a diferencia de aquéllos, en

que escribía ambas S con la inscripción Resolutio sobre la S2, en este caso no la copia, sino que directamente da la referencia de “Canon ad unisonum” sobre el S1.

No. 178 (9/21). fols. 109v-115r *ECce Dominus veniet* T. L. de Victoria 5 v. (S1S2ATB)

S
Ec- ce ec- ce

A
Ec- ce Ec- ce Do-

T1
Ec- ce ec- ce

T2
Ec- ce ec-

B
ce Ec- ce ec- ce Do- mi- nus

- fols. 109v-110r *ECce Dominus veniet*
- fols. 110v-111r *et erit in die illa*
- fols. 111v-112r [en blanco]
- fols. 112v-113r *Ecce apparabit* [secunda pars]
- fols. 113v-114r [*sanct-]torum milia*
- fols. 114v-115r *Alleluia*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 109v se lee “In Aduentu Domini” y la del fol. 110r: “Thomae Lucouici de Uictoria, Quinque Vs”.

Concordancias:

Impresas

- V1421, fols. 27
- 1585⁶ [=V1433], fols. 64v-68r

Manuscritas

PueblaC Leg. 39, fol. 11, Vitoria (en la portada); faltan S1, T y B; se copiaron ambas partes

Ediciones modernas:

- Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:67-72.
- Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 2:37-43.
- Rubio, *Motetes*, 2, no. 24.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse el Primer Domingo de Adviento.

Comentarios:

Motete en dos partes, la segunda de las cuales comienza con el texto “Ecce apparabit”. Stevenson menciona que este motete en modo de fa (con si bemol en la armadura) forma parte de un grupo de motetes con texto de carácter alegre y gozoso. Véase No. 158.

No. 179 (9/22). fols. 115v-117r *O Quam gloriosum* T. L. de Victoria 4 v. (SATB)

S
O quam glo- rio- O quam glo- rio-

A
O quam glo- rio-

T
O quam glo- rio-

B
O quam glo- rio-

fols. 115v-116r *O Quam gloriosum*
fols. 116v-117r *amicti stolis albis*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 115v se lee “In Festo Omnium Sanctorum” y la del fol. 116r: “Thomae Luouici de Uictoria, Quatuor uocibus”.

Concordancias:

Impresas

V1421, fol. 1

1585⁶ [=V1433], fols. 68v-70r

Manuscritas

GranCR 2, fols. 48v-52r, don Tomás Luis de Victoria

Ediciones modernas:

Ney, *Recueil de Musique Ancienne*, 10:39-44.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:1-2.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 2:27-29.

Lindusky, ed., *Ten Renaissance Motets*, 33-37.

Rubio, *Tesoro Sacro Musical*, 1948, Suplemento Musical, 378-380.

Rubio, *Motetes*, 1, no. 1.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse en la Festividad de Todos los Santos, el 1 de Noviembre.

Comentarios:

Este motete sirvió de base al propio Victoria para la composición de la misa del mismo nombre, cuyos movimientos *Kyrie* y *Agnus Dei* citan recurrentemente material del motete.

No. 180 (9/23). fols. 117v-120r *O DOctor bonus* T. L. de Victoria 4 v. (SATB)

S
Do- ctor bo- nus a- mi- cus

A
Do- ctor bo- nus a- mi- cus

T
Do- ctor bo- nus a- mi- cus

B
Do- ctor bo- nus a- mi- cus

fols. 117v-118r *O DOctor bonus*
 fols. 118v-119r *a longe vidit crucem*
 fols. 119v-120r *Magíster meus*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 117v se lee “In Festo S. Andreae” y la del fol. 118r: “Thomae Lucouici de Uictoria, Quatuor uocibus”.

Concordancias:**Impresas**

V1421, fol. 2
 1585⁶ [=V1433], fols. 70v-72r

Manuscritas

MurciaC 8, fols. 40v-46r, Victoria
 PlasC 2, fols. 108v-109r, Victoria
 VatS 484, fols. 7v-8r, Thomae Ludovici de Victoria

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:3-5.
 Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 2:30-33.
 Rubio, *Motetes*, 1, no. 2.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse en la festividad de San Andrés, el 30 de Noviembre.

Comentarios:

El simbolismo de este motete es muy evidente, especialmente cuando el texto narra el camino de Andrés hacia la cruz y su entrega a Cristo como

discípulo. Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas*, 493, señala algunas diferencias con el motete homónimo de Palestrina.

No. 181 (9/24). fols. 120v-123r *MAgi viderunt stellam* T. L. de Victoria 4 v. (SATB)

fols. 120v-121r *MAgi viderunt stellam*
 fols. 121v-122r *Regis est*
 fols. 122v-123r *munera aurum*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 120v se lee “In Epiphania Domini” y la del fol. 121r: “Thomae Lucouici de Uictoria, Quatuor uocibus”.

Concordancias:

Impresas

V1421, fol. 6
 1585⁶ [=V1433], fols. 72v-74r

Manuscritas

BarBC 587, fol. 7r, Victoria
 GranCR 2, fols. 57v-62r, don Tomás Luis de Victoria
 SilosA 22, fols. 46v-49r, T. L. de Victoria

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:14-16.
 Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 2:10-13.
 Rubio, *Motetes*, 1:54-59 (no. 7).
 Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 1:49-54 (a partir de BarBC 587).
 Dixon, *Masterworks from Rome*, 7-19.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse en la festividad de la Epifanía, el 6 de Enero.

Comentarios:

Ninguno.

No. 182 (9/25). fols. 123v-126r *O sacrum conuiuium* T. L. de Victoria 4 v.
(S1S2S3A)

The image shows a musical score for the motet 'O sacrum conuiuium' by Tomás de Victoria. It consists of four staves, labeled S1, S2, S3, and A. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. S1 and S2 are the first two voices, S3 is the third voice, and A is the alto part. The lyrics are: S1: O sa- crum con- ui-; S2: O sa- crum con- ui- ui- um; S3: O sa- crum con-; A: O sa- crum con- ui-

fols. 123v-124r *O sacrum conuiuium*

fols. 124v-125r *Mens impletur*

fols. 125v-126r *Alleluia*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 123v se lee “In Festo Corporis Christi” y la del fol. 124r: “Thomae Lucouici de Uictoria, Quatuor uocibus”.

Concordancias:

Impresas

V1421, fol. 15

1585⁶ [=V1433], fols. 74v-76r

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:34-36.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:8-11.

Rubio, *Tesoro Sacro Musical*, 1947, Suplemento Musical, 328-332.

Rubio, *Motetes*, 1:308-144 (no. 15).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 165.

Comentarios:

Este motete tiene dos partes, la segunda de las cuales comienza con el texto “Mens impletur”. Victoria compuso otro motete a seis voces con este mismo texto conservado en este mismo libro de coro (No. 165).

No. 183 (9/26). fols. 126v-130r *DUo Seraphim* T. L. de Victoria 4 v. (S1S2A1A2)

S1
Du- o Se- ra- phin

S2
Duo San- ctus

A1
Du- o Se- ra- phin

A2
Duo San- ctus

fols. 126v-127r *DUo Sepaphim*
 fols. 127v-128r [*ter-]ra Gloria eius*
 fols. 128v-129r *TRes sunt* [secunda pars]
 fols. 129v-130r *est omnis terra,*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 126v se lee “Festo Sancti Michaelis & Angelorum”
 y la del fol. 127r: “Thomae Lucouici de Uictoria, Quatuor uocibus”.

Concordancias:

Impresas

V1422, fol. 13
 1585⁶ [=V1433], fols. 76v-78r

Manuscritas

MünS 3590, no. 5, Victoria
 RomaSC 792-5, fols. 3r-v, Victoria

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:36-39.
 Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:4-7.
 Rubio, *Tesoro Sacro Musical*, 1947, Suplemento Musical, 309-312.
 Rubio, *Motetes*, 1, no. 14.
 Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 1:262-67.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Su texto está extraído de Isaías, 6: 2-3 (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1101).
 Este motete está destinado a interpretarse en la festividad de San Miguel,
 el día 29 de Septiembre.

Comentarios:

Simbólicamente, Victoria cambia a ritmo ternario y la figuración de
 semibreves en las palabras referidas a la Santísima Trinidad (*et hi tres
 unum sunt*) al inicio de la *secunda pars*. Existe una grabación

discográfica mexicana de este motete en el disco compacto *Retrospectiva*, pista 2.

No. 184 (9/27). fols. 130v-132r *EStote fortes in bello* T. L. de Victoria 4 v. (SATB)

S
A
T
B

Es- to- te for- tes in bel- Es- to- te for- tes in bel-
Es- to- te for- tes in bel- Es- to- te for- tes in bel-

fols. 130v-131r *EStote fortes in bello*
fols. 131v-132r *accipietis Regnum*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 130v se lee “Festo Apostolorum & Euangelistarum,” y la del fol. 131r: “Thomae Lucouici de Uictoria, Quatuor uocibus”.

Concordancias:

Impresas

1585⁶ [=V1433], fols. 78v-79r

Manuscritas

MurciaC 8, fols. 36v-40r, Victoria

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:41-42.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:23-25.

Rubio, *Motetes*, 1, no. 17.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse en la festividad de los Apóstoles y Evangelistas, celebrada fuera del Tiempo Pascual.

Comentarios:

Para la composición de este motete, Victoria se basó en la antifona homónima, citando su *cantus firmus* en el S. El canto llano citado es similar al que aparece en *LU*, 1118.

No. 185 (9/28). fols. 132v-135r *Iste sanctus pro lege* T. L. de Victoria 4 v.
(SATB)

S
Is- te san- ctus pro le- ge Is- te san- ctus pro le- ge de-

T
Is- te san- ctus pro lege dei Is- te san- ctus pro le- ge de- (i)

fols. 132v-133r *Iste sanctus pro lege*
fols. 133v-134r *[mor-]tem et a verbis*
fols. 134v-135r *[pe-]tram fundatus*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 132v se lee “Festo Unius Martiris,” y la del fol. 133r: “Thomae Lucouici de Uictoria, Quatuor uocibus”.

Concordancias:

Impresas
1585⁶ [=V1433], fols. 79v-80r

Manuscritas
MurciaC 8, fols. 46v-50r, Victoria

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:43-44.
Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:26-27.
Rubio, *Motetes*, 1, no. 18.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse en las Primeras Vísperas de la festividad del Común de un Mártir, celebrada fuera del Tiempo Pascual.

No. 186 (9/29). fols. 135v-137r *GAudent in Caelis* T. L. de Victoria 4 v. (SATB)

S
Gau-dent in cae- lis a- ni- mae Gau- dent in cae- lis a- ni- mae

T
Gau- dent in cac- lis a- ni- mac san- Gau- dent in cac- lis a- ni- mac

fols. 135v-136r *GAudent in Caelis*
fols. 136v-137r *suum fuderunt*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 135v se lee “Festo Plurimorum Martyrum,” y la del fol. 136r: “Thomae Lucouici de Uictoria, Quatuor uocibus”.

Concordancias:

Impresas

V1421, fol. 33

1585⁶ [=V1433], fols. 80v-81r

Ediciones modernas:

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:44-45.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:28-30.

Rubio, *Motetes*, 1, no. 19.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse en las Segundas Vísperas de la festividad del Común de los Mártires, celebrada en la fuera del Tiempo Pascual.

Comentarios:

Este motete se basa en la antífona homónima (*LU*, 262³), de la cual cita su melodía a modo de *cantus firmus* en la voz superior, como ya hiciera en el motete *Estote fortes in bello* (No. 184).

No. 187 (9/30). fols. 137v-139r *Ecce Sacerdos magnus* T. L. de Victoria 4 v.
(SATB)

S
Ec- ce sa- cer- dos ma- Ec- ce sa- cer- dos ma-

T
Ec- ce sa- cer- dos ma- Ec- ce sa- cer- dos ma- gnus

fols. 137v-138r *Ecce Sacerdos magnus*
fols. 138v-139r *iustus*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 137v se lee “Festo Confesorum Pontificium,” y la del fol. 138r: “Thomae Luouici de Uictoria, Quatuor uocibus”.

Concordancias:

Impresas

1585⁶ [=V1433], fols. 81v-82r

Manuscritas

MurciaC 8, fols. 50v-54r, Victoria

Ediciones modernas:

Bordes, *Anthologie de Maitres*, 156-58.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:46-47.

Victoria, *Opera omnia*, ed. Anglés, 4:31-32.

Rubio, *Motetes*, 2, no. 20.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse en las Segundas Vísperas de la festividad del Pontífice Confesor, celebrada en el Tiempo Pascual.

Comentarios:

Este motete se basa en la antífona homónima (*LU*, 1176), de la cual cita su melodía a modo de *cantus firmus* al inicio de la voz superior.

No. 188 (9/31). fols. 139v-142r *Hic vir Despiciens* T. L. de Victoria 4 v. (SATB)

S
Hic vir des- pi- ciens mun- dum Hic vir des- pi-

T
Hic vir des- pi- Hic vir des- pi- ciens mun-dum

fols. 139v-140r *Hic vir Despiciens*
 fols. 140v-141r [*condi-*]tis ore manu
 fols. 141v-142r

Inscripciones:

En la cartela del fol. 139v se lee “Festo Confessorum Non Pontificium,” y la del fol. 140r: “Thomae Lucouici de Uictoria, Quatuor uocibus”.

Concordancias:

Impresas
 1585⁶ [=V1433], fols. 82v-83r

Manuscritas
 MurciaC 8, fols. 54v-58r, Victoria

Ediciones modernas:

Bordes, *Anthologie de Maitres*, 167-68.
 Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:48-49.
 Rubio, *Motetes*, 2, no. 21.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse en las Segundas Vísperas de la festividad del *Confessore non Pontifice*.

Comentarios:

A diferencia de los motetes anteriores, esta obra y *O quam metuendus* (No. 190) son los dos únicos motetes del Común de Santos cuyo modo no coincide con el de la antífona correspondiente (LU, 262⁷).

No. 189 (9/32). fols. 142v-144r *VEni sponsa christi* T. L. de Victoria 4 v. (SATB)

S
Ve- ni spon- sa Chri- sti

A
Ve- ni spon- sa Chri- sti ve-

T
Ve- ni spon- sa Chri-

B
Ve- ni spon- sa Chri-

fols. 142v-143r *VEni sponsa christi*fols. 143v-144r *parauit in aeternum***Inscripciones:**

En la cartela del fol. 142v se lee “In Festo uirginum,” y la del fol. 143r: “Thomae Luouici de Uictoria, Quatuor uocíbs”.

Concordancias:

Impresas

1585⁶ [=V1433], fols. 83v-84r

Manuscritas

MurciaC 8, fols. 58v-60r, Victoria

Ediciones modernas:Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:50-51.Rubio, *Motetes*, 2, no. 22.**Fuente textual y asignación litúrgica:**

Este motete está destinado a interpretarse en las Segundas Vísperas de la festividad del Común de la Virgen.

Comentarios:

Este motete se basa en la antifona gregoriana de Segundas Vísperas (*LU*, 262⁸), cuya melodía es citada al comienzo del S.

No. 190 (9/33). fols. 144v-146r *O Quam metuendus est* T. L. de Victoria 4 v.
(SATB)

S
O quam me- tu- en- dus est

A
O quam me- tu- en- dus est

T
O quam me- tu- en-

B
O quam me- tu- en- dus est

fols. 144v-145r *O Quam metuendus est*
fols. 145v-146r *nisi domus Dei*

Inscripciones:

En la cartela del fol. 144v se lee “In Dedicacione Ecclesie,” y la del fol. 145r: “Thomae Lucouici de Uictoria, Quatuor uocíbs”.

Concordancias:

Impresas
1585⁶ [=V1433], fols. 84v-85r

Ediciones modernas:

Collins, *Polyphonic Motets*, no. 33.
Victoria, *Opera omnia*, ed. Pedrell, 1:51-52.
Rubio, *Motetes*, 2, no. 23.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Este motete está destinado a interpretarse en las Vísperas de la festividad para la Dedicación de una Iglesia, que según el ceremonial de la Catedral de México se celebraba el 31 de agosto.

Comentarios:

A diferencia de los motetes anteriores, esta obra y *Hic vir despiciens* (No. 188) son los dos únicos motetes del Común de Santos cuyo modo no coincide con el de la antifona correspondiente (*LU*, 1249). Stevenson señala que la versión de Victoria, a diferencia de la de Palestrina, es más fácilmente dividible en secciones por sus claras cadencias.

fol. 146v en blanco

folio pegado al interior de la tapa posterior presenta dos inscripciones: “Reinoso” (hacia la parte derecha de la mitad del folio) y “Soi de Mora” (más abajo, pero a la izquierda), ambas con rúbrica.

Identificación:

Hubo varios músicos apellidados Mora en la Catedral de México durante el siglo XVIII: **Mariano Mora**, aspirante a maestro de capilla de la Catedral en 1782; **Nicolás Mora**, músico poblano activo en la capilla desde 1782 con el violín, la viola, el clarinete y la trompa; y **José Mora**, trompa y clarín de la Catedral a principios del siglo XIX. Lo más probable es que se trate de **Ángel del Moral**, librero de coro en la década de 1730.

Comentario:

En el libro impreso de Victoria que sirvió de modelo al copista de MéxC 9 se incluían además las siguientes piezas:

- Fols. 85v-87r In Annuntiatione B.M.V. *Ave Maria* Victoria 8 v (SATB SATB)
- Fols. 87v-91r In festo Corporis Christi *Lauda Sion* Victoria 8 v (SATB SATB)
- Fols. 91v-96r In Transfiguratione Domine *In illo tempore* Surianus 8 v (SATB SATB)⁴
- Fols. 96v-100r In Quadragesima *Super flumina* Victoria 8 v (SSSAATTB); *secunda pars Quia illic*.

No se aprecian restos de que se hayan perdido folios al final de MéxC 9, por lo que parece que esta sección final de obras a ocho voces del libro impreso no fue seleccionada por el amanuense mexicano para su copia.

⁴ Lincoln, *The Sacred Motet*, 817, erróneamente atribuye esta obra a Victoria.

10.

MEX-Mc: MéxC 10/A-B

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 10

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Papel

12 antífonas, 5 versículos, 4 himnos, 3 secuencias, 3 misas, 2 motetes, 1 salmo, 1 invitatorio, 1 sección de misa - 32

Anónimos-3, (José de Agurto Loaysa?)-1, Hernando Franco-4, (Hernando Franco)-6, Francisco Guerrero-2, (Francisco Guerrero)-1, (Eduardo Duarte Lobo)-1, Francisco López Capillas-2, (Francisco López Capillas)-4, (Francisco López Capillas?)-3, Antonio Rodríguez de Mata-1, (Antonio Rodríguez de Mata?)-1, Antonio de Salazar-1, Manuel de Sumaya-2

10 unica

109 folios, *ca.* 54 x 37 (caja 45'5 x 32). Este volumen consta de dos manuscritos con foliación independiente en números árabes, copiados en épocas distintas, pero que se encuadernaron juntos: MéxC 10/A ([1]-54, [55-61], 62-98) y MéxC 10/B ([1], 2-9, [10-11]). Folios perdidos: ninguno. Folios en blanco o con pautados sin rellenar: [1r], 10v-11r, 20v, 21r, 49v- 50r, [61v]-62r, 66v-67r, 72r, 93v-94r, 98v-[1r], 7v-8r, 9v, [10v], [11v]. Cubiertas de madera forradas de cuero y restos de unos cierres en este mismo material y guarniciones de metal. Encuadernación casi desprendida del cuerpo del libro. Al igual que MéxC 1 y MéxC 2, las cubiertas presentan un rectángulo dorado y un juego de figuras geométricas doradas en forma de cuadrado de delgadas líneas. Algunos folios están rajados (36, 47, 51, 74, 76, 80, 95). En el papel pegado en la parte interna de la cubierta frontal se lee: "Zuñiga". En la última página aparecen varias inscripciones: "Se renobo este libro de Salbe siendo Librero El B° D° [falta papel] Colegial de el de los infantes de Choro de esta cathedral de Mexico año de 1731". Debajo, en tinta más clara, aparece otra inscripción: "Siendo colegial Antonio Ruiz: firmo p^a que conste en toda regla el dia 11 de febrero del año de 1752", acompañado de las rúbricas de "Antonio Ruiz" y "Antonio Ruiz Salvatierra". No tiene ilustraciones en el frontispicio. La Tabla al final del libro presenta 25 obras por orden alfabético. 6-10 pentagramas por página. Notación mensural blanca. El nombre de las voces aparece siempre sobre la voz respectiva, con la nomenclatura "TRIPLE-ALTO-TENOR-BAXO". Salvo indicación expresa, el texto aparece en todas las voces. Este libro posee concordancias con varios libros de la Catedral de México (MéxC 1, MéxC 2 y MéxC 7) y ChiN 1. Todas las composiciones son a cuatro o cinco voces, salvo la No. 218 (a ocho voces) y aquellas secciones o versículos señaladas con otras combinaciones de voces.

MARCA DE AGUA: No localizadas.

DECORACIÓN: Iniciales no miniadas, unas de tipo romano simple y otras de tipo entrelazado, sin marco. En el fol. 41v aparece una de las pocas iniciales enmarcadas, dibujada sobre un fondo negro. Motivos vegetales junto a las iniciales en los fols. 42v-43r. Todas las iniciales de la sección A son de color negro, mientras que en la sección B también hay rojas y azules.

COPISTAS: En su copia han intervenido tres copistas distintos. El primer copista (C10a) intervino en los fols. [1v], 3r-35r, el S de 36v, 37r-38v (excepto los pentagramas inferiores), 39r-46r, 48v-61r, [64r]-83v, 85r-v, 87r-93r, 98r de la sección A del código y en el 8v de la sección B, y es el mismo que copió MéxC 2 (C2a). El segundo copista (C10b) intervino en fols. 2r-v, 36r y el T de 36v, 47r-v, 62v-63v, 84r-v, 86r-v, 94v-97v de la sección A y en los fols. [1v]-7r y 9r de la sección B; su labor en la sección A consistió en retirar los folios originales y sustituirlos por copias fieles; este copista es Simón Rodríguez de Guzmán, quien participó en la copia de otros libros polifónicos de la Catedral (C3a, C4d y C16a). Un tercer copista (C10c) reescribió el último pentagrama del T y B de los fols. 37v, 38r y 38v.

DATACIÓN: La mayor parte de este libro de polifonía con música para el servicio de la Salve se copió en torno a 1700 o en fechas inmediatamente anteriores (Salazar, representado con una obra, inició su magisterio en 1688). En 1731 Rodríguez de Guzmán remendó parte del libro y lo reencuadró junto con obras del maestro entonces activo, Manuel de Sumaya, copiadas por el propio Rodríguez. El libro seguía en uso en 1752.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este código se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 21. Este libro y los cuatro siguientes (MéxC 11-14) no aparecen en los inventarios realizados por Stanford y Spiess, *An introduction*, Stevenson, *Renaissance and Baroque*, Valdez, "Guía del microfilm" ni Stanford, *Catálogo de los acervos*. Este libro fue descubierto por Juan Manuel Lara en la Catedral de México en diciembre de 1990, y fue él quien realizó una primera descripción (*Hernando Franco. Obras*, ed. Lara, 1:XXI). El inventario de su contenido fue publicado por primera vez por Marín López, "Cinco nuevos libros de polifonía", 1092. En la actualidad, el volumen no tiene signatura, por lo que le he asignado una nueva (MéxC 10/A-B) siguiendo el orden numérico de las anteriores fuentes.

INVENTARIO

MéxC 10/A

fol. [1r] en blanco

No. 191 (10/1). fols. [1v]-10r [*Missa Ferial*] M° fernando franco 5 v. (SAT1T2B)

S A
Ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e e-lei-son ij

T1 T2 B
Ky-ri-e Ky-ri-e Ky-ri-e e-

S A
San-ctus ij Do-mi-ne San-ctus ij Do-mi-

T1 T2 B
San-ctus san-ctus San-ctus ij san-ctus ij Do-mi-

S A
Qui tol-lis pec-ca-ta mun-qui tol-lis pec-ca-ta

T1 T2 B
Qui tol-lis Qui tol-lis pec-ca-ta Qui tol-lis pec-ca-

fol. [1v]-2r *KYrie*
 fols. 2v-3r *CHriste*
 fols. 3v-4r *Kyrie*
 fols. 4v-5r *SANctus*
 fols. 5v-6r *PLeni sunt caeli*
 fols. 6v-7r *BEnedictus*

fol. 7v-8r *AGnus Dei* [Agnus Dei I]
fol. 8v-9r *AGnus Dei* [Agnus Dei II]
fol. 9v-10r *AGnus Dei* [Agnus Dei III]

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 1v se lee “ã 5 Mº fernando franco”.

Concordancia:

MéxC 12/14 (No. 283), Anón.

Edición facsimilar:

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:XXXVII (fol. [1v], sólo S).

Edición moderna:

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:37-48.

Fuente textual y asignación litúrgica:

De los cinco movimientos característicos del ordinario de la misa, se han omitido el Gloria y el Credo, tal y como aparece en *LU*, 60-63. Como contrapartida, esta versión presenta una doble versión polifónica del *Christe eleison*. Litúrgicamente esta obra se ubica en los tiempos de Adviento y Cuaresma, tiempos litúrgicos de preparación a la Navidad y a la Pascua de Resurrección respectivamente. Se interpreta los domingos y días feriales (cualquier día de la semana, excepto el sábado y el domingo, en el que no caiga ninguna fiesta). El *LU* prescribe su uso además en las vigiliyas (celebraciones previas el día anterior a una festividad), las ferias de las tómporas y la misa de rogaciones (celebrada el miércoles anterior a la Ascensión).

Canto preexistente:

El propio manuscrito proporciona las entonaciones iniciales de los movimientos: Kyrie I, *Christe*, Kyrie II, *Sanctus*, *Pleni sunt*, *Benedictus*, *Agnus I*, *Agnus II* y *Agnus III*. He revisado tres antifonarios con repertorio de Kyries (1-1-3, 2-2-6 y 5-1-1), pero ninguno de ellos incluye la melodía ferial. El canto empleado por Franco no coincide con el que aparece en la misa romana destinada para Adviento y Cuaresma (no. XVIII del *LU*, 62-63) ni con el que Snow, *A New-World Collection*, 114-21, localizó en tres misas de feria (todas sin autoría) copiadas en GuatC 4. La melodía es, sin embargo, la misma que usan las anónimas misas de feria de PueblaC Leg. 29 y ChiN 4, por lo que parece que circularon varias versiones melódicas para las misas de feria.

Grabación discográfica:

Le siècle d'Or a la Cathédrale de Mexico, pista 5.

Colación:

No hay ninguna variante de interés entre esta copia y la de MéxC 12. Ambas coinciden incluso en la distribución del texto, y copian los

mismos fragmentos y pentagramas por folio, por lo que el copista de MéxC 12 copió nota a nota la versión de MéxC 10/A.

Comentarios:

La obra no aparece en la tabla. El S y los dos T aparecen a la izquierda y las voces graves (A y B) a la derecha. Esta misa forma parte del repertorio de Adviento y Cuaresma, tiempos penitenciales caracterizados por la austeridad y la sencillez de todos los cantos, y la omisión de las palabras Gloria y Alleluia. Su ubicación litúrgica determina, por tanto, el carácter de las melodías, que rara vez exceden el ámbito de una 5ª, y el estilo general de la pieza, en cuarto modo, que huye de texturas contrapuntísticas elaboradas para centrarse casi exclusivamente en la armonización de la melodía gregoriana, que aparece en el S en todos los movimientos. La anónima misa de ChiN 4 presenta incluso una mayor austeridad que la de MéxC 10, pues su textura se reduce prácticamente a la nota contra nota.

fols. 10v-11r en blanco

No. 192 (10/2). fols. 11v-20r [*Missa Ferial*] M^o fernando Franco 4 v. (SATB)

Kyrie

S Ky- ri- e e- lei- Ky- ri- e e- lei- son

T Ky- ri- e e- lei- son Ky- ri- e-

Sanctus

S San- ctus ij San- ctus Do- mi- nus San- ctus San- ctus

T San- ctus ctus Do- mi- nus De- us San- ctus ij San- ctus Do- mi-

S
Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di Qui tol- lis pec- ca- ta

T
Qui tol- lis pec- ca- ta mun- Qui- tol- lis pecca- ta mun-

- fols. 11v-12r *KYrie*
 fols. 12v-13r *CHriste*
 fols. 13v-14r *KYrie*
 fols. 14v-15r *SANctus*
 fols. 15v-16r *PLeni sunt caeli*
 fols. 16v-17r *BEnedictus*
 fols. 17v-18r *AGnus Dei* [Agnus Dei I]
 fols. 18v-19r *AGnus Dei* [Agnus Dei II]
 fols. 19v-20r *AGnus Dei* [Agnus Dei III]

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 11v-12r se lee, flanquendo las cartelas de S y A: “fernando Franco”.

Concordancia:

MéxC 12/15 (No. 284), Anón.

Edición facsimilar:

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:XXXVI (fol. 12r, sólo A).

Edición moderna:

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:27-35.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 191.

Canto preexistente:

Véase No. 191. Las entonaciones aparecen asignadas al T.

Grabación discográfica:

El Esplendor de la Catedral de México, pistas 2-4.

Colación:

No hay ninguna variante de interés entre esta copia y la de MéxC 12. Ambas coinciden incluso en la distribución del texto, y copian los mismos fragmentos y pentagramas por folio, por lo que el copista de MéxC 12 copió nota a nota la versión de MéxC 10/A.

Comentarios:

Al igual que la anterior, la obra no aparece en la tabla. Si en la misa a cinco la voz encargada en exclusiva de llevar el *cantus firmus* era la S, en esta misa aparece confiado a las cuatro voces en el primero de los movimientos: T (Kyrie I), A (Christe), S (Christe') y B (Kyrie II). En el resto de los movimientos, la voz responsable de llevar el canto llano es el T.

fol. 20v-21r en blanco

No. 193 (10/3). fol. 21v-26r *Missa Ferial* Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

The musical score is presented in three systems, each with two staves. The top staff of each system is for Soprano (S) and Alto (A), and the bottom staff is for Tenor (T) and Bass (B). The time signature is common time (C). The lyrics are as follows:

System 1:
 S: Ky- ri- e e- lei- son A: Ky- ri- e e- lei-
 T: Ky- ri- e e- lei- son B: Ky- ri- e e- lei- son

System 2:
 S: San- ctus, ij Do- mi- nus A: San- ctus ij Do- mi- nus
 T: San- ctus ij Do- mi- nus B: San- ctus ij Do- mi-

System 3:
 S: Qui tol- lis pec- ca- ta mun- A: Qui tol- lis pec- ca- ta mun-
 T: Qui tol- lis pec- ca- ta mun- B: Qui tol- lis pec- ca- ta mun-

fol. 21v-22r *KYrie*
CHriste

- fols. 22v-23r *KYrie*
SAnctus
 fols. 23v-24r *PLeni sunt caeli*
BEnedictus
 fols. 24v-25r *AGnus Dei* [Agnus Dei I]
AGnus Dei [Agnus Dei II]
 fols. 25v-26r *AGnus Dei* [Agnus Dei III]

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 21v-22r se lee a la derecha del nombre del S y A: “Missa Ferial A 4”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:19-25.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 191.

Canto preexistente:

Véase No. 191. Las entonaciones aparecen asignadas al T.

Comentarios:

Al igual que las dos misas anteriores, la obra no aparece en la tabla. En este caso, además, no presenta autoría, pero parece lógico atribuirla a Hernando Franco en virtud de sus rasgos estilísticos y modales, pues está en el mismo modo que las dos misas anteriores (cuarto modo). Esta misa es la más estrictamente “cuaresmal” por su carácter homofónico (prácticamente se desarrolla con un movimiento de nota contra nota) y también la más breve (sus tres movimientos apenas sobrepasan los cien compases en transcripción moderna). El cantus firmus aparece confiado a la voz superior.

**No. 194 (10/4). fols. 26v-28r *ADiuua nos Deus R^{ro}* [Antonio Rodríguez de] Mata
 4 v. (SATB)**

The musical score is presented in two systems. The first system contains the vocal parts for Soprano (S) and Alto (A). The second system contains the parts for Tenor (T) and Bass (B). The lyrics are: "Ad- iu- ua nos" for the Soprano and Alto parts, and "Ad iu- ua nos" for the Tenor and Bass parts. The notation includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is homophonic, with notes moving in parallel motion across the voices.

fol. 26v-27r *ADiuua nos Deus salutaris*
 fol. 27v-28r *esto peccatis nostris propter: nomen tuum*

Inscripciones:

Encabezando el fol. 26v se lee “TIPLE a 4, R^o Mata”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Ver No. 37.

Canto preexistente:

La melodía empleada es una variante española con la que se cantaba tradicionalmente este texto. El B entona su inicio a partir de la nota *fa*. La versión de Sumaya (No. 37) emplea esta misma melodía.

Comentarios:

Se musicaliza polifónicamente el versículo completo.

No. 195 (10/5). fol. 28v-30r *ADiuua nos Deus* Anón. [Antonio Rodríguez de Mata?] 5 v. (S1S2ATB)

The musical score is presented on two staves. The top staff contains three parts: S1 (Soprano 1), S2 (Soprano 2), and A (Alto). The bottom staff contains two parts: T (Tenor) and B (Bass). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The score shows a polyphonic setting of the text.

fol. 28v-29r *ADiuua nos Deus*
 fol. 29v-30r *salutaris nos*

Inscripciones:

En el centro de los fol. 29v-30r se lee “VERTEFOLYVM”, que quiere decir “Pasa la hoja”, indicando al cantor la continuidad de la pieza en el folio siguiente.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:3-5.**Fuente textual y asignación litúrgica:**

Ver No. 37.

Canto preexistente:

La melodía empleada es una variante española con la que se cantaba tradicionalmente este texto. Sumaya empleó la misma melodía que Rodríguez de Mata en su versión polifónica, ubicándola además en la misma voz, la S2 (véase No. 37).

Grabación discográfica:*Música Barroca Mexicana*, pista 5.**Comentarios:**

Esta obra aparece sin autoría tanto en el índice como en el cuerpo del manuscrito. Lara acertadamente la atribuye a Rodríguez de Mata considerando que éste fue el maestro de López Capillas, a quien se atribuye explícitamente la segunda sección de la obra, *Et propter gloriam* (No. 196); por tanto, parece lógico atribuir tanto esta primera parte como como el *Adiuva nos* anterior (No. 194) a Rodríguez de Mata. Precisamente por compartir autoría, ambas partes se han catalogado como obras separadas, tal y como ya se hiciera con los himnos compuestos al alimón por Salazar y Sumaya en MéxC 4/B (Nos. 86 y siguientes). Se musicaliza polifónicamente el versículo completo; Rodríguez de Mata compone la música para las palabras *Adiuva nos Deus salutaris noster* mientras que López Capillas compone la música para el resto del texto: *et propter gloriam nominis tui Domine libera nos*. La disposición de las voces en el manuscrito es peculiar, ya que a la izquierda aparecen el S2, A y T y la derecha el S1 y B. La transcripción de Lara señala equivocadamente dos voces de A, pues el manuscrito señala mediante claves que la voz duplicada es el S.

No. 196 (10/6). fols. 30v-32r *ET propter gloriam* M^o Fra^{co} Lopez 5 v. (S1S2ATB)

S1 Et pro- pter glo- ri- S2 Et pro- pter glo- ri- A Et pro- pter glo- ri-

T Et pro- pter glo- ri- am B Et pro- pter glo- ri-

fols. 30v-31r *ET propter gloriam*
fols. 31v-32r *Domine libera nos*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 31r se lee flanqueando el nombre del “TIPLE 1^o”: “secunda pars addita a M^o Fra^{co} Lopez,”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:6-7.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Ver No. 37.

Canto preexistente:

A diferencia de lo que realizó Rodríguez de Mata en la primera parte de este verso, López Capillas no citó la melodía con la que se cantaba tradicionalmente este texto.

Grabación discográfica:

Véase No. 195.

Comentarios:

En este caso, la autoría de la obra no ofrece dudas. López Capillas debió de componer durante su primera estancia en la Catedral de México, que transcurrió desde su ingreso como infante de coro en 1631 hasta su marcha a la Catedral de Puebla en 1641; durante estos años, el maestro de capilla de la Catedral de México fue el español Antonio Rodríguez de Mata. Ver Comentarios de No. 195.

No. 197 (10/7). fols. 32v-35r *ADiuua nos Deus* M^o [Antonio de] Salazar 5 v. (SA1A2TB)

The musical score is presented in two systems. The first system contains three staves: Soprano (S), Alto 1 (A1), and Alto 2 (A2). The second system contains two staves: Tenor (T) and Bass (B). The lyrics are written below the notes. The time signature is common time (C). The key signature is one flat (B-flat).

fols. 32v-33r *ADiuua nos Deus*
fols. 33v-34r *Gloriam nominis tui Domine*
fols. 34v-35r *propter nomen tuum*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 32v-33r se lee a la derecha del nombre del S y A1: “A v M^o Salazar”.

Concordancia:

MéxC 12/16 (No. 285), Anón.

Edición moderna:

Russell, *The Mexican Baroque Collection*.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Ver No. 37.

Canto preexistente:

La melodía preexistente no aparece de manera tan clara como en los ejemplos anteriores, si bien se insinúa en el T.

Colación:

Con toda seguridad MéxC 10/A actuó como modelo para el anónimo copista de MéxC 12. No se aprecian variantes de interés entre ambas copias, y se copian en las mismas páginas los mismos fragmentos musicales. La disposición de las voces en los folios es idéntica, e incluso coincide en líneas generales la distribución del texto.

Comentarios:

La atribución de la obra en el cuerpo del manuscrito es confirmada en la tabla, donde se escribe “M^o Zalazar”. A la izquierda aparecen las voces agudas (S y T) y a la derecha las graves de A1, A2 y B.

No. 198 (10/8). fols. 35v-37r [*Beatus es et bene tibi*] Anón. 4 v. (SATB)

S A
Et be- ne ti- bi e- rit Et be- ne ti- bi e- rit

T B
Et be- ne ti- bi e- Et be- ne ti- bi erit

fols. 35v-36r *Beatus es et bene tibi*
fols. 36v-37r & *cum angelis*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

MéxC 12/17 (No. 286), Anón.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Motete dedicado a la festividad de San Sebastián, celebrada el 20 de Enero, en la que “asiste la capilla a vísperas y Misa” (*Diario Manual*, 67v-68r).

Canto preexistente:

Aparece una melodía gregoriana que debe entonar el T: *sol-la-do'-do'-si-do'-re'-re'-do'*.

Colación:

No se aprecian variantes de interés entre ambas copias. Seguramente MéxC 10/A sirvió como modelo al copista de MéxC 12.

Comentarios:

Tras la intonatio monódica sobre las palabras *Beatus es*, la polifonía a cuatro voces comienza con las palabras *Et bene tibi erit egregie martiris Sebastiane*. La obra no tiene atribución en el cuerpo del manuscrito ni en el índice, y no concuerda con ninguna de las dos versiones polifónicas publicadas por Francisco Guerrero en sus antologías de motetes, conservadas en la Catedral de Puebla; véase Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 13:97-104.

No. 199 (10/9). fols. 37v-38r *ET incarnatus est* Anón. [Francisco López Capillas?] 4 v. (SATB)

Soprano (S): Et in-car-na-tus est

Alto (A): Et in-car-na-tus est de

Tenore (T): Et in-car-na-tus est de

Basso (B): Et in-car-na-tus est de

fols. 37v-38r *ET incarnatus est de Spiritu Sancto*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

MéxC 12/18 (No. 287), Anón.

Edición moderna:López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:6 (a partir de MéxC 10/A).**Fuente textual y asignación litúrgica:**

El texto de este versículo está tomado del Credo Niceno. Es la única porción del mismo que, con la rara excepción del Amén, era cantado polifónicamente todos los Domingos de Adviento y Cuaresma, así como en Domingo de Ramos y Jueves Santo, los únicos días apropiados a aquellas estaciones penitenciales en las que se usaba el Credo.

Canto preexistente:

Emplea una variante de la melodía que está en el *OHS 1582*, una melodía distinta a la que aparece en otras piezas polifónicas de Guatemala y Puebla, así como en otra pieza polifónica originada en la ciudad de México (MéxVal); véase Snow, *A New-World Collection*, 35.

Comentarios:

La obra aparece anónima en el cuerpo del manuscrito y el índice. Lara la atribuye a López Capillas sin argumentar razones específicas. Creo que asume que es de este autor porque se localiza tras un *Dic nobis Maria* atribuido expresamente a él. Lara, *Obras*, 1:xxii-xxiii, cree que se trata de un motete y ubica este versículo en la festividad de la Natividad de Nuestro Señor. La obra presenta líneas divisorias en las cuatro voces. No coincide con la sección homónima de las misas de Alonso Lobo, Eduardo Duarte Lobo, Francisco López Capillas y José de Torres.

No. 200 (10/10). fols. 38v-40r *GLoria, laus et honor* Anón. [Francisco López Capillas] 4 v. (SATB)

S
Glo- ri- a laus & ho- nor

A
Glo- ri- a la- us & ho- nor

T
Glo- ri- a la- us & ho- nor

B
Glo- ri- a la- us & ho- nor

fols. 38v-39r *GLoria, laus et honor*fols. 39v-40r *prompsit ij***Inscripciones:**

Ninguna.

Concordancia:

MéxC 12/19 (No. 288), Anón.

Edición moderna:López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:13-15 (Gloria, Laus I); a partir de MéxC 10/A.**Fuente textual y asignación litúrgica:**

Véase No. 123.

Canto preexistente:El compositor usó una variante española similar a la que aparece en *OHS 1582 (la-la-sol-sol-la-sol-fa-sol-sol-la-fa-mi-re)*.**Comentarios:**

Esta obra aparece anónima tanto en el cuerpo del manuscrito como en el índice; Lara, *Obras*, 2:xx, la atribuye a López Capillas, lo cual parece bastante probable considerando que este compositor realizó otra versión de este himno. De las cinco estrofas de que consta este himno, el compositor pone en polifonía las estrofas primera (*Gloria, laus*) y segunda (*Israel es tu Rex*, en una doble versión para S1S2A y SATB, Nos. 201 y 202 respectivamente). He catalogado la doble versión de la segunda estrofa como piezas independientes, pues así pueden aparecer en algunas fuentes (véase No. 202). El *cantus firmus* aparece con claridad en las tres secciones polifónicas. En la primera (*Gloria, laus*) se localiza en el S. En la primera versión de *Israel es tu Rex* aparece en el S2, mientras que en la segunda versión aparece en el S1, pero de modo más ornamentado.

**No. 201 (10/11). fols. 40v-42r *Israel es tu Rex* Anón. [Francisco López Capillas]
3 v. (S1S2A)**

S1

S2

A

T

TACET

I- sra- el es tu Rex

I- sra- el es tu

I- sra- el es tu

fols. 40v-41r *ISrael es tu Rex*
fols. 41v-42r [*Do-*]mini qui in Domini

Inscripciones:

En la parte inferior del fol. 40v se lee “Tenor tacet,” y en el 41v sólo “tacet”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:17-19 (Israel es tu Rex I).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 123.

Canto preexistente y comentarios:

Véase No. 200.

**No. 202 (10/12). fols. 42v-44r *Israel es tu Rex* Anón. [Francisco López Capillas]
4 v. (SATB)**

The image shows a musical score for SATB voices. It consists of four staves, labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is in common time (C) and features a simple melody with lyrics underneath. The lyrics are: S: I- sra- el es tu Rex; A: I- sra- el es tu Rex; T: I- ra- el es tu Rex; B: I- sra- el es tu Rex. The score includes a double bar line between the first and second systems.

fols. 42v-43r *Israel es tu Rex*
fols. 43v-44r *qui in Domini*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

MéxC 12/38 (No. 307), Anón.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:21-23 (Israel es tu Rex II); a partir de MéxC 10/A.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 123.

Canto preexistente y comentarios:

Véase No. 200.

No. 203 (10/13). fols. 44v-46r *CHRISTUS factus est* Anón. 4 v. (SATB)

S
Chri- stus fá- ctus est pro

A
Chri- stus fá- ctus est pro

T
Chri- stus fá- ctus est

B
Chri- stus fá- ctus est pro

fols. 44v-45r *CHRISTUS factus est pro nobis oboediens*
fols. 45v-46r *Mortem autem crucis*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

MéxC 12/20 (No. 289), Anón.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 41.

Canto preexistente:

No se ajusta a la entonación romana que aparece en *LU*, 669.

Comentarios:

Esta obra carece de autor tanto en el cuerpo del manuscrito como en el índice. De los tres enunciados de que consta este texto, esta anónima versión presenta el primero (*Christus factus est pro nobis oboediens usque ad mortem*) y el segundo (se añade al texto anterior las palabras *mortem autem crucis*), correspondientes al Jueves y Viernes Santo.

No. 204 (10/14). fols. 46v-47r *O Redemptor* Anón. [Hernando Franco] 4 v. (A1A2TB)

A1
O Re- dem- ptor su- me

A2
O Re- dem- ptor su- me car- men

T
O Re- dem- ptor su-

B
O Re- dem- ptor

fol. 46v-47r *O Redemptor sume carnem temet concinentium*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:75-77 (incluye las secciones monódicas).

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto de este himno, atribuido a Venancio Fortunato, no aparece recogido en el *LU*. Como tantos otros himnos, tiene un carácter procesional, ya que se interpreta, mientras que el obispo acompañado de los celebrantes se dirige procesionalmente hacia la Sacristía para traer los Santos Óleos ya bendecidos durante la Misa Crismal del Jueves Santo. La versión de Gutiérrez de Padilla en PueblaC 15/B aparece expresamente adscrita “ad consecrationem olei”.

Canto preexistente:

El compositor emplea una melodía, posiblemente de tradición española (*re-fa-re-do-re-fa-sol-fa*), ubicada en el A1 y que también aparece en la versión de Gutiérrez de Padilla, y que comienza.

Grabación discográfica:

El Esplendor de la Catedral de México, pista 1.

Comentarios:

Esta obra carece de autor tanto en el cuerpo del manuscrito como en el índice. Lara, *Franco. Obras*, 1:XXXIX, la atribuye a Franco, lo cual tiene sentido dentro del manuscrito, pues inicia un grupo de obras de este autor. La obra tiene un carácter responsorial: el compositor sólo compuso polifonía para el estribillo que va alternando con un total de ocho estrofas en canto gregoriano.

No. 205 (10/15). fol. 47v-49r *CHRístus factus est F. Franco 4 v. (SATB)*

fol. 47v-48r *CHRístus factus est pro nobis oboediens*

Mortem autem crucis

fol. 48v-49r *Propter quod & Deus exaltauit*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 48r se lee “ALTO. A 4. F. Franco,”.

Concordancias:

ChiN 2, fol. 122v-123r, Anón.

ChiN 5, fols. 127v-128r, Anón.

MéxC 3/5 (No. 41), Anón.

MéxC 12/20 (No. 289), Anón.

Edición facsimilar:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:XLIV (fol. 48r, sólo A).

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabación discográfica, colación y comentarios:

Véase No. 41.

fol. 49v se han trazado ocho pautados, pero están vacíos.

fol. 50r en blanco

No. 206 (10/16). fols. 50v-[61r] *Miserere mei Deus* M^o Fern^{do}, Fran^{co} 4 v. (SA1A2T)

S
Mi- se- re- re me- i De- us

A1
Mi- se- re- re me- i De-

A2
Mi- se- re- re me- i De-

T
Mi- se- re- re me- i De- us

fols. 50v-51r *Miserere mei Deus* (SA1A2T)

fols. 51v-52r *AMplius lavame*

Tibi soli peccavi

fols. 52v-53r *Tibi soli peccavi* (SA1A2T)

fols. 53v-54r *ECce enim veritatem*

fols. 54v-[55r] *AUditui meo dabis* (SA1A2T)

fols. [55v]-[56r] *COmundum crea in me*

fols. [56v]-[57r] *REdde mihi laetitiam* (SA1A2T)

fols. [57v]-[58r] *LIbera me de sanguinibus*

fols. [58v]-[59r] *QVoniam si voluisses* (SA1A2T)

fols. [59v]-[60r] *BErige fac Domine*

fols. [60v]-[61r] *TVnc imponent*

Inscripciones:

Encabezando los fols. 50v-51r se lee “M^o Fern^{do}, Fran^{co}”.

Concordancia:

ChiN 1, fols. 110v-113r, fernando. Franco

Ediciones modernas:

Andreo, *Música de la Época Virreinal*, 48-52.

Barwick, "A Recently Discovered *Miserere* of Fernando Franco", 83-89
(a partir de ChiN 1).

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:97-107 (a partir de MéxC 10/A).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 38.

Canto preexistente:

La entonación concuerda con la del sexto tono salmódico, tal y como aparece en *LU*, 1800.

Grabación discográfica:

Renaissance Choral Music from Mexico.

Comentarios:

Este salmo es de un marcado carácter homofónico. Se emplea con recurrencia la cadencia frigia y el tratamiento de la disonancia es, en líneas generales, convencional. Se ponen en polifonía los versos 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19 y 20. La obra también se localiza en ChiN 1, siendo la única pieza con autoría de ese códice; la versión transmitida por ChiN 1 sólo presenta polifonía para los versos 1, 5, 9, 13 y 17. Ya en 1979 Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:169-74, afirmó acertadamente que la versión de ChiN 1 es incompleta, y que algún desconocido libro de coro debe contener los versos que faltan; esta hipótesis fue sostenida también por Snow, *A New-World Collection*, 47. Más allá de este comentario, Schleifer defendió el carácter abiertamente policoral de la obra, siendo, en su opinión, "uno de los ejemplos más tempranos de música policoral en el estilo catedralicio mexicano". Schleifer planteó una hipotética interpretación del salmo a cuatro coros en los siguientes términos: el coro I (S1S2AT) interpreta los versos 1, 5, 9, 13 y 17 (conservados en ChiN 1) y el coro II (SATB) los versos 3, 7, 11, 15 y 19 (perdidos según Schleifer, y ahora conocidos gracias al descubrimiento de MéxC 10/A). Schleifer llegó a esta conclusión tras poner esta obra de Franco en el contexto de los restantes libros de polifonía de ChiN, en los que se presentan coros distintos de una misma obra en diferentes manuscritos. Además de estos dos grupos de cantores polifónicos, habría otros dos grupos de cantores encargados de entonar los versos pares en canto llano.

Si aceptamos la hipótesis interpretativa propuesta con fundamento por Schleifer, la magnitud de este *Miserere* indica que debió ser compuesto mientras Franco sirvió como maestro de capilla en la Catedral de México entre 1575-1585; esta hipótesis se ve reforzada por el canto llano empleado, que es de tradición romana y se impuso, por tanto, con la

reforma litúrgica de Pío V en la década de 1570. Aunque es de carácter vertical, este Miserere presenta un mayor movimiento que la otra versión polifónica completa del siglo XVI, la conservada en JacSE fols. 58-65. Cronológicamente, esta obra de Franco es contemporánea a las primeras obras policorales de autores italianos y Victoria. Conviene aclarar que no se trataría de una policoralidad estricta con diferenciación específica en coros contrapuestos, sino de una contraposición de voces, con división de algunas de ellas, en un mismo coro. En la obra se perciben algunos detalles de pintura musical en las palabras “secundum magnam” del primer verso (las voces extremas realizan un salto de una octava) y “Et exultabunt” del verso nueve (diseños de escalas descendentes en imitación en todas las voces). Barwick, “A recently discovered Miserere”, 81, señaló el singular tratamiento de la cadencia que hizo Franco del verso 5, Tibi soli, que en realidad está derivado de la omisión de dos notas en el T (*re* semibreve y *sib* mínima) por parte del copista, tal y como muestra la concordancia de MéxC 10/A, algo que ya fue sugerido por Snow, *A New-World Collection*, 47, nota 54.

fols. [61v]-62r en blanco

No. 207 (10/17). fols. 62v-66r [Salve regina] Anón. 4 v. (SATB)

S
1. Vi- ta dul- ce- do ij

A
1. Vi- ta dul- ce- do ij

T
1. Vi- ta dul- ce- do vi-

B
1. Vi- ta dul- ce- do

S
4. Ad te sus- pi- ra- mus

A
4. Ad te sus- pi- ra-

T
4. Ad te sus- pi- ra- mus

B
4. Ad te sus- pi- ra-

S
6. Et Jes- sum ct Jes- sum 6. Et Jes- sum ct Jes- sum

T
6. Et Jes- sum 6. Et Jes- sum ij

S
7. O cle- mens o pi- 7. O cle- mens o pi- a ij

T
7. O cle- mens o pi- O cle- mens o pia ij

fol. 62v-63 *Vita dulcedo et spes nostra, salve*
 fol. 63v-64 *AD te suspiramus gementes & flentes*
 fol. 64v-65r *ET Jesum benedictum fructum ventris tui*
 fol. 65v-66 *O Clemens o pia o dulcis Virgo Maria*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 49.

Canto preexistente:

Se basa en una variante española de la melodía de la Salve que es distinta a la empleada en otras partes de Europa: *la-sol-la-re-la-sol-fa-mi-fa-sol-fa-mi-re* tal y como aparece en el *PsalMex 1584*, fol. 82v-83r; para otras fuentes monólicas con una melodía similar, véase Snow, *A New-World Collection*, 68, nota 18.

Comentarios:

Al igual que la versión de Guerrero conservada en MéxC 4/A-6 (No. 49), esta versión musical presenta en polifonía las estrofas 1, 4, 6 y 7. Para el

surgimiento del servicio de la Salve como ceremonia independiente y una visión de conjunto de las principales fuentes españolas con repertorio para este servicio (entre ellas SevC 5-5-20, SevBC 1 o PalenC 6), véase Snow, *A New-World Collection*, 67-75. Las salves más tempranas, las contenidas en los manuscritos sevillanos, han sido recientemente publicadas (Suárez Martos, *El rito de la Salve*, 168-203). En México, las fuentes coloniales más importantes para el estudio de este servicio son los manuscritos PueblaC 1 y GuatC 4, al que hay que añadir MéxC 10/A, una aparecida con posterioridad al trabajo de Snow.

Entre los posibles autores de esta obra hay que considerar a Hernando Franco, uno de los compositores del siglo XVI que más aportaciones hizo para la consolidación de este servicio de Nueva España; compuso cinco salves (cuatro a cuatro voces y una a cinco), ninguna de las cuales coincide con esta. Diversos compositores activos en Puebla compusieron música para este servicio, entre ellos Pedro Bermúdez, Juan Gutiérrez de Padilla, Francisco Vidales o Juan García de Céspedes.

fols. 66v-67r pautados en blanco

No. 208 (10/18). fols. 67v-71r *Vidi aquam* Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

fols. 67v-68r *Vidi aquam*

EGredientem de templo

fols. 68v-69r *[a-]qua ista salui facti sunt*

fols. 69v-70r *QVoniam in saeculum*

fols. 70v-71r *ET in secula seculorum*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

MéxC 2/22 (No. 32), Anón.

PueblaC 13, fols. 3v-5r, Anón.

PueblaC 20, fols. 4v-6r, Anón.

PueblaC Leg. 36, Anón. (faltan el S y B)

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, grabación discográfica y comentarios:

Véase No. 32.

Canto preexistente:

En la parte inferior del fol. 69v aparece la entonación monódica del salmo sobre las palabras *Confitemini Domino quoniam bonus*, confiada al T. Tras esa *intonatio* la voz encargada de llevar el canto monódico es el S. Véase No. 32.

fol. 71v ocho pautados vacíos

fol. 72r en blanco

**No. 209 (10/19). fols. 72v-73r *LVmen ad reuelationem* Anón. [Hernando Franco]
5 v. (SAT1T2B)**

S
Lu-men ad re-ve-la-tio-nem gen-tium ad re-ve-la-tio-nem

T1 T2 B
Lu-men ad re-ve-la-tio-nem ad re-ve-la-tio-nem ad re-ve-la-tio-nem

fols. 72v-73r *LVmen ad reuelationem gentium ad reuelationem*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancias:

GuatC 1, fols. 186v-187r, Franco
JacSE 7, fols. 164-165, Anón. (omite T1)
MéxC 12/21 (No. 287), Anón.
PueblaC Leg. 29/10, Guerrero (omite T1)
PueblaC Leg. 52/1, Anón.

Ediciones modernas:

Lehnhoff, *Música de la época colonial en Guatemala*, 9-11 (a partir de GuatC 1); aparece un facsímil del T2 en 8.
López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 1:3-4 (a partir de MéxC 10/A); Lara atribuye la obra a López Capillas.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Antífona destinada a interpretarse en las Primeras Vísperas de la festividad de la Purificación de la Virgen María, el 2 de Febrero. Su texto aparece en *LU*, 1357.

Canto preexistente:

El T1 presenta la entonación melódica que aparece en *LU*, 1357.

Grabaciones discográficas:

Entre dos mundos, pista 7 (la pista 6 incluye la entonación monódica).

Música Barroca Mexicana, pista 10.

Vamos al portal, pista 12 (tras la entonación monódica aparece el *Lumen* de Franco seguido del Gloria del Magnificat de octavo tono del mismo autor; a continuación aparece el *Lumen* de Gaspar Fernandes interpretado por un solista vocal (S) acompañado instrumentalmente por las cuatro voces restantes; después aparece el *Sicut erat* del Magnificat de octavo tono de Franco y se cierra con la entonación monódica del *Lumen*.

Comentarios:

El compositor sólo compuso polifonía para el estribillo *Lumen ad revelationem gentium. Et gloriam plebis tuae Israel*, que va alternando con diversos versículos, después de los cuales siempre se repite la antifona. Las voces agudas (S y dos T) aparecen a la izquierda y las graves (A y B) a la derecha. La obra aparece anónima tanto en el cuerpo del manuscrito como en la tabla; Lara, *Obras*, XX, se limita a señalar, en relación al índice de MéxC 10/A-B, que “resulta equívoco –o por lo menos inseguro– a la obra de atribuir las a cada uno de los compositores enlistados”; sin embargo, he confirmado que las seis obras con atribución en la tabla (véase el índice al final de este inventario) corresponden verdaderamente a esos compositores, pero este *Lumen* no presenta ningún tipo de atribución, por lo que su asignación a López Capillas, no fundamentada con ninguna prueba, carece por completo de solidez. La concordancia de la Catedral de Guatemala resulta pues decisiva para adscribir la obra a Franco. La copia más temprana es la de Jacaltenango, un manuscrito procedente de la Parroquia de Santa Eulalia, copiado parcialmente en 1603 por el entonces maestro Pedro de Quiñones; teniendo en cuenta la actividad misional de Franco como cura en diversos pueblos de indios durante el período anterior a su magisterio de capilla en la Catedral de Guatemala, es muy probable que esta antifona procesional fuese compuesta para los indios ca. 1564-69. Quizá la obra *O Redemptor* que, como *Lumen*, presenta un claro carácter responsorial, también sea de la década de 1560.

Parece que existieron dos variantes en la transmisión de esta obra: la versión a cinco voces, que es la que aparece en los dos manuscritos de la Catedral de México y en las copias de las catedrales de Puebla (Leg. 52) y Guatemala, y la versión a cuatro voces (omitiendo el primer tenor), que es la que aparece en la otra fuente poblana (Leg. 29) y en el manuscrito de Jacaltenango. En una inscripción fechada el 20 de febrero de 1771 en la portada del Leg. 29 de Puebla, el entonces maestro de capilla José Lazo Valero atribuyó esta obra a Guerrero; ciertamente, a finales del siglo XVIII tanto Franco como Guerrero formaban parte del repertorio polifónico clásico de la Catedral en igualdad de condiciones.

No. 210 (10/20). fols. 73v-74r *Surrexit Dominus* Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The Tenor part is on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. The lyrics are: S: Sur- re xit Do- mi Sur- re- xit Do- mi- nus ve-; T: Sur- re- xit sur- re- xit Do- Sur- re- xit Do- mi- nus.

fols. 73v-74r *Surrexit Dominus vere Surrexit Alleluia*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

MéxC 12/22 (No. 291), Anón.

Edición moderna:

Franco, *Obras*, ed. Lara, 1:110-11 (a partir de MéxC 10/A).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Antífona destinada a interpretarse en los Maitines del Domingo *in albis* o Domingo de Quasimodo, el primer Domingo después de Pascua. Su texto, relacionado con la Resurrección del Señor (*LU*, 765) es como sigue: “*Surrexit Dominus vere. Alleluia*” (“El señor resucitó verdaderamente, Alleluya”).

Canto preexistente:

El motivo imitativo inicial está tomado de la melodía en el *LU*, 765, pero el resto de la polifonía se desenvuelve al margen de la misma.

Grabación discográfica:

El esplendor de la Catedral de México, pista 12.

Comentarios:

La obra aparece anónima, pero probablemente es de Franco por sus características estilísticas. La transcripción de Lara propone una alternancia entre la antífona *Surrexit Dominus* con el salmo 94 *Venite adoremus*. Frente a los diez compases de estricta homofonía de la versión de BloomL 7 (véase la edición de S. Baird, *Santa Eulalia M. MD. 7*, 185), la de Franco presenta una mayor longitud (23 compases en transcripción moderna) y un estilo más elaborado, con sus características entradas imitativas (A-T-S-B). El Alleluia final, que en BloomL está

precedido de la palabra ‘coplas’, es monódico. El Alleluia de Franco mantiene la plantilla de la sección inicial.

No. 211 (10/21). fols. 74v-75r *Dic nobis. Maria* Anón. [Francisco López Capillas?] 4 v. (SATB)

S
Dic no- bis Ma- ri- a

A
Dic no- bis Ma- ri a

T
Dic no- bis Ma- ria ij

B
Dic no- bis Ma- ri a

fols. 74v-75r *Dic nobis. Maria quid vidisti in via?*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto de este verso está extraído de la secuencia *Victimae Paschale Laudes* (LU, 780), cuyo autor es Wipo. Al igual que la secuencia *Alleluia dic nobis* (No. 214) y el *Alleluia* (No. 213), se interpreta en la Misa de Resurrección y durante el tiempo de Pascua.

Canto preexistente:

El compositor sigue la entonación que aparece en el LU, 780, ubicándola en la voz inferior (B).

Comentarios:

El compositor pone en polifonía a cuatro voces la sección de la secuencia mientras que en otra de sus obras (No. 214) asignó al S y T a dúo. Aunque la obra no tiene atribución ni en el cuerpo del manuscrito ni en el índice, es posible que su compositor sea Francisco López Capillas, quien compuso obras consagradas a esta festividad y sobre estos mismos textos. Lara, *López Capillas. Obras*, 2:xli, señaló que esta obra no puede combinarse modalmente ni con la secuencia *Alleluia dic nobis Maria* (No. 214) ni con el breve *Alleluia* (No. 213), circunstancia por la cual

aparece catalogada como una obra separada. No. 212 contiene otra versión polifónica también a cuatro voces de este mismo verso.

No. 212 (10/22). fols. 75v-76r *Dic nobis. Maria* Anón. [Francisco López Capillas?] 4 v. (SATB)

S
Dic no- bis Ma- ri- a

A
Dic no- bis Ma- ri- a

T
Dic no- bis Ma- ri- a dic

B
Dic- no- bis Ma- ri- a ij

fols. 75v-76r *Dic nobis. Maria quid vidisti in via?*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 2:87-88.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 211.

Canto preexistente:

Al igual que en No. 211, el compositor sigue la entonación que aparece en el *LU*, 780, ubicándola en este caso en el S, con ligeras variantes.

Comentarios:

Tal y como ocurre en la obra anterior, el compositor pone en polifonía a cuatro voces la sección de la secuencia que en otra de sus obras (No. 214) asignó al S y T a dúo. La obra no tiene atribución en el cuerpo del manuscrito, y no aparece inventariada en la Tabla final. Por las razones aducidas en No. 211, es posible que su compositor sea Francisco López Capillas.

No. 213 (10/23). fols. 76v-77r *Alleluia* Anón. [Francisco López Capillas] 4 v. (SATB)

fols. 76v-77r *Alleluia*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

MéxC 7/17 (No. 126), Fran^{co}. Lopez

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente y grabación discográfica:

Véase No. 126.

No. 214 (10/24). fols. 77v-79r *Alleluia Dic nobis* Fran^{co} Lopez 4 v. (SATB)

fols. 77v-78r *Alleluia*

Dic nobis Maria (ST)

Sepulchrū Cristi viventis et

gloriam vidi resurgentis (AB)

Dic nobis Maria (ST)

Angelicos testes sudarium et vestes (AB)

Alleluia

fols. 78v-79r *Dic nobis Maria* (ST)

SVrrexit Christus spes mea

praecedet vos in Galileam (AB)

Alleluia

SCimus Christus surrexisse a mortuis vere

tu nobis victor Rex Miserere. Amen

Alleluia

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 77v-78r se lee a la derecha del nombre de las voces: "Sequent. M^o Fran^{co}. Lopez". En los fols. 78v-79r se lee varias veces la inscripción "A duo" en las cuatro voces.

Concordancias:

MéxC 3/7 (No. 43), Anón.

MéxC 7/18 (No. 127), M^o. Fran^{co} Lopez

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente y grabación discográfica:

Véase No. 43.

Comentarios:

La obra aparece anónima en el cuerpo del manuscrito, pero es atribuida a López Capillas en el índice.

**No. 215 (10/25). fols. 79v-81r *Benedictus – OSanna* [*Missa Elizabeth Zachariae*]
Anón. [Eduardo Duarte Lobo] 5 v. (SAT1T2B)**

S A
Be- ne- di- ctus qui ve- nit Be- ne- di- ctus qui ve-

T B
Be- ne- di- ctus qui ve- nit Be- ne- di- ctus qui ve- nit

fols. 79v-80r *Benedictus qui venit* (SATB)
fols. 80v-81r *OSsana*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancias:

Impresas

L2591 [=TepMV 7/7 (No. 542)], fols. LXXXVI^v-LXXXVIII^r,
EDVARDI LVPI

Manuscritas

MéxC 12/23 (No. 292), Anón.

LonBLA 5046, pp. 130-133, Edvardi Lupi

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto del Benedictus está extraído de Mateo, 21:9. Segunda parte del Sanctus de la misa, que generalmente recibió desde las primeras misas polifónicas un tratamiento independiente.

Canto preexistente:

En el Benedictus propiamente dicho no aparece ningún canto preexistente de modo evidente, mientras que en el Hosanna hay una melodía llevada por el T1, usando incluso neumas gregorianos y notas ennegrecidas. Esta melodía no coincide con ninguna de las que aparece en el *LU*, 93-94.

Comentarios:

En el Hosanna, aparecen a la izquierda las voces agudas (S y dos T) y a la derechas las graves (A y B). Mientras que el Benedictus está en compás binario, el Hosanna cambia a compás ternario. La obra aparece anónima en el cuerpo del manuscrito y en el índice ni siquiera es reseñada. Snow, *The 1613 Print*, 24, señala que es típico de casi todas las misas españolas de la primera mitad del siglo XVII omitir parte del texto del Sanctus, debido a la costumbre de cantar un motete después del Sanctus o permitir la intervención del organista. Lo más frecuente es que el compositor ponga en polifonía el Sanctus, Pleni y Hosanna, las dos primeras además unidas musicalmente; estas características aparecen reflejadas en la Misa *Elizabeth Zachariae* de Eduardo Duarte Lobo, quien tomó como fuente paródica el motete homónimo a cinco voces de Francisco Guerrero publicado en sus colecciones de motetes de 1570 y 1597 (Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 13:118-27).

La introducción de este movimiento del Sanctus de la Misa *Elizabeth Zachariae* de Duarte Lobo publicada 80 años antes confirma el valor de que por entonces tenían los libros impresos de música como depósito de obras al que se recurría para seleccionar el repertorio vivo.

**No. 216 (10/26). fols. 81v-84r *Asperges me Domine* Anón. [Hernando Franco]
4 v. (SATB)**

fols. 81v-82r *ASperges me Domine*
HIssopo & mundabor
fols. 82v-83r *SEcundum magnam*
fols. 83v-84r *SICut erat*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancias:

MéxC 2/21 (No. 31), Anón.
MéxC 12/36 (No. 305), Anón.

Edición moderna, Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 31.

Canto preexistente:

Aparece la entonación gregoriana sobre las palabras *Asperges me Domine*, *Miserere mei Deus* y *Gloria Patri & Filio & Spiritui Sancto*, en todos los casos en el T. Para el origen de este canto llano, véase No. 31.

Comentarios:

Franco compuso otra versión musicalmente distinta de esta obra (*Obras*, ed. Lara, 1:9-11), de la que he localizado tres concordancias: Anón.,

PueblaC Leg. 36 ([S]AT[B]), Anón., PueblaC 13, fol. 3r (sólo Sicut erat para A y B) y M° Franco, PueblaC 20, fols. 1v-4r (SATB).

No. 217 (10/27). fols. 84v-86r *REgina caeli* Anón. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

S

A

Re- gi- na cae- li Re- gi- na cae- li lae-

T

B

Re- gi- na cae- li lae- Re- gi- na cae-

fols. 84v-85r *REgina caeli*

fols. 85v-86r *Resurrexit sicut dixit alleluya*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancias:

Impresas

G4867, No. 13, Guerrero

G4871 [=PueblaC Leg. 33], No. 19, Guerrero

G4873 [=TepMV 3/37, No. 467], Guerrero

G4877 [=PueblaC Leg. 32], No. 35, Guerrero

Manuscritas

Fuentes españolas

MurciaC 4, fols. 16-19, Anón.

Ledesma s.s., 165v-167r, Guerrero

PlasC 2, fols. 5v-7r, Guerrero

SegC 4, 118v-120r, Guerrero

SegC 6, 58v-59r, Guerrero

SevBC 1, fols. 76v-78r, francisci guerrero

VallaP s.s., 51v-52r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

MéxC 12/37 (No. 306), Anón.

PueblaC Leg. 13, Guerrero

Otras fuentes

MünS 3590, no. 75, Del Guerrero

VatS 484, fols. 30v-31r, Francisco Guerrero

Ediciones modernas:

Rubio, *Tesoro Sacro Musical*, 29 (1951), 10-12.

Hueller, *The Musical Settings of the Marian Antiphons*, 2:22-27 (incluye variantes entre las fuentes impresas).

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 3:52-55.

Fuente textual y asignación litúrgica:

El texto de esta célebre antífona mariana aparece en *LU*, 275. Litúrgicamente se ubica en el servicio de Completas, desde el Domingo de Pascua hasta el Viernes después de Pentecostés.

Canto preexistente:

Guerrero sitúa el canto monódico con ligerísimas variantes en la voz superior (S). El canto empleado no concuerda con el que aparece en *LU*. La variante mexicana aparece recogida en *Psalmex 1584*, fol. 81v.

Grabación discográfica:

Música Barroca Mexicana, pista 2.

Comentarios:

En las notas introductorias al disco compacto *Música Barroca Mexicana*, [6] Lara atribuye erróneamente este “motete” a Hernando Franco y añade: “se nota la fuerte influencia de los compositores de la escuela franco-flamenca por el hábil manejo del contrapunto y el encanto de sus líneas melódicas”.

Esta antífona aparece anónima tanto en el cuerpo del manuscrito como en la tabla. La obra fue publicada por Guerrero en cuatro de sus libros impresos (1555, 1570, 1584, 1597), lo cual indica que tuvo una consideración especial para el compositor. Además de ella se hicieron algunas copias manuscritas a uno y otro lado del Atlántico, lo que indica que la obra tuvo una amplia diseminación. Frente a la copia poblana, copiada de la colección de motetes de 1570 o 1597, la copia de MéxC 10/A parece que usó como modelo el *Liber Vesperarum* (TepMV 3). Llorens, Guerrero. *Opera omnia*, 3:118, cita una concordancia incorrecta: “Ávila, R. Monasterio de Santa Ana, vol. 3, p. 157”, que no aparece en Vicente, *La Música en el Monasterio de Santa Ávila*. Para un análisis musical de la obra, véase González Barrionuevo, *Francisco Guerrero*, 491-92.

No. 218 (10/28). fols. 86v-93r *REgina çaeli* [Francisco] Guerero^o 8 v.
(SATB SATB)

Re- gi- na cae-li Re- gi-na cae- Re- gi- na cae- li Re- gi- na cae- li

Re- gi- na cae- Re- gi- na cae- Re- gi- na cae- Re- gi- na cae-

fols. 86v-87r *REgina çaeli*
 fols. 87v-88r *alleluya*
 fols. 88v-89r *[meri-]isti portare*
 fols. 89v-90r *Resurrexit*
 fols. 90v-91r *alleluya*
 fols. 91v-92r *alleluya*
 fols. 92v-93r *alleluya*

Inscripciones:

Como la obra es a ocho voces, cada una de las cuatro voces tradicionales (SATB) aparece duplicada y seguida de la inscripción “1^o” ó “2^o”.

Concordancias:

Impresas

G4873 [=TepMV 3/38, No. 468], Guereri
 G4875, No. 34, Guereri

Manuscritas

Fuentes españolas

ÁvilaC 3, 156v-162r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC 5, fols. 175v-182r, Franciscus Guerrero

Otras fuentes

MünS 3590, Guerrero

RomaSC 792-5 y RomaBN 117-21, fol. 100v, Guerrero

Ediciones modernas:

Hueller, *The Musical Settings of the Marian Antiphons*, 2:104-125
 (incluye variantes entre las ediciones G4873 y G4875).

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 26.

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 3:134-145.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 217.

Canto preexistente:

Guerrero sitúa el canto monódico con ligerísimas variantes en la voz superior (S). El canto empleado no concuerda con el que aparece en *LU*.

Grabación discográfica (selección):

Francisco Guerrero. Sacrae Cantiones, pista 12.

Comentarios:

La obra no presenta atribución en el cuerpo del manuscrito, pero sí en la tabla. Al igual que la obra anterior, Guerrero publicó esta pieza en dos ocasiones (1584 y 1597). También de ella se hicieron copias manuscritas en diferentes instituciones. Es altamente probable que tanto la copia poblana como la mexicana deriven del libro impreso G4873. González Barrionuevo, *Francisco Guerrero*, 492, realiza algunos comentarios sobre ella.

fols. 93v-94r en blanco

No. 219 (10/29). fols. 94v-98r *Salve regina* M° [Francisco] Guerrero 4 v. (SATB)

fols. 94v-95 *Vita dulcedo et spes nostra, salve*

fols. 95v-96r *AD te suspiramus gementes & flentes*

fols. 96v-97r *ET Jesum benedictum fructum ventris tui*

fols. 97v-98r *O Clemens o pia o dulcis Virgo Maria*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancias:

Impresas:

G4871 [=PueblaC Leg. 33], No. 16

G4873 [=TepMV 3/36, No. 466]

G4875, No. 38

G4877 [PueblaC Leg. 32], No. 20

Manuscritas:

Fuentes españolas

BarcBC 786, págs. 227-234, Guerrero

BarcBC 788, págs. 235-238, Guerrero

CádizC 5, fols. 14v-27r, Anón.

JaénC 1, fols. 98v-102r, Guerrero

Ledesma s.s., fols. 178v-182r, Guerrero

MurciaC 4, págs. 11-15, Anón.

OlivP s.s., fols. 117-124, Anón.
PlasC 2, fols. 1v-5r, Guerrero
PriegoP 1, fols. 34v-37r, 156v-157r, Anón.
SegC 6, fols. 32v-36r, Guerrero
SevBC Leg. 51-1-4, Francisco Guerrero
SigC 4, fol. 67v-75r, Francisco Guerrero
VallaP s.s., fol. 38v-40r, 42v-43r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

BogGFH, fols. 100-117, Guerrero
ChiN 4, fols. 61v-65r, Anón.
GuatC 4, fols. 143v-147r, Guerrero
MéxC 4/A-6 (No. 49), Anón.
MéxC 12/10 (No. 279), Anón.
PueblaC 1, fols. 42v-46r, Anón.
PueblaC 5, fols. 92v-96r, Franciscus Guerrero
PueblaC Leg. 34/53, Anón. (ha perdido el S)

Otras fuentes

VatS 484, fols. 31v-32r, Francisci Guerreri

Ediciones modernas, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 49.

Comentarios:

La atribución de la obra no aparece en el cuerpo del manuscrito, sino en la Tabla. Se han perdido algunos fragmentos de papel en las esquinas inferiores por el uso, con la consiguiente pérdida de algunas notas en el T y B.

fol. 98v en blanco

MéxC 10/B

Comentario:

Se inicia la sección MéxC 10/B, que presenta una foliación en números árabes ([1], 2-9, [10-11]), independiente de la sección A. Originalmente la sección B fue un manuscrito independiente copiado con posterioridad a la sección A por Simón Rodríguez de Guzmán. Probablemente se copió en 1731, cuando Rodríguez de Guzmán remendó parte de la sección A y encuadernó juntos ambos libros. El libro seguía en uso en 1752.

fol. [1r] en blanco

No. 220 (10/30). fols. [1v]-3r *ALma Redēptoris mater* Mrō Sumaya 4 v. (SATB)

fols. [1v]-2r *ALma Redēptoris mater quae pervia caeli porta manes*
fols. 2v-3r *VIrgo pius ac posterius Gabriēlis ab ore*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. [1v]: “A Domín. 1º Aduent, vsq Ad Purífica”. En la esquina superior derecha del fol. 2r se lee “Mrō. Sumaya,”.

Concordancia:

MéxC 4/B-59 (No. 102), Mrō Sumaya

Edición moderna, Fuente textual y asignación litúrgica, Canto preexistente, Comentarios y Otras versiones en fuentes mexicanas:

Véase No. 102.

No. 221 (10/31). fols. 3v-7r *Ave Regína Caelōrum* Mrō, Sumaya 4 v. (SATB)

fols. 3v-4r *Ave Regína Caelōrum Ave Dómina Angelorum*
fols. 4v-5r *SAlve Radix salve porta ex qu mundo lux est orta*
fols. 5v-6r *GAude Vírgo gloríosa*
fols. 6v-7r *nobis Christū ex óra*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 3v: “A Purificatíone. vsq⁹. ad Pascha.”. En la esquina superior derecha del fol. 4r se lee: “Mro, Sumaya,”. En la esquina inferior derecha del fol. 7r se lee: “V Dígnare me.”.

Concordancia:

MéxC 4/B-60 (No. 103), M. Sumaya

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 103.

Comentarios:

Gracias a este manuscrito se puede reconstuir completamente la obra, ya que la concordancia de MéxC 4/B es incompleta.

fols. 7v-8r pautados en blanco

No. 222 (10/32). fols. 8v-9r *CHRistus natus est nobis* Anón. [Joseph de Agurto y Loaysa?] 5 v. (S1S2ATB)

fols. 8v-9r *CHRistus natus est nobis*
Venite adoremus

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

MéxC 4/A-40 (No. 83), Anón.

Edición moderna y fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 83.

Comentarios:

En el índice la obra aparece catalogada como un “Invitatorio de Navidad”. La obra aparece anónima en ambas fuentes, si bien es probable que el compositor sea Agurto y Loaysa, en virtud de la ubicación de la pieza en MéxC 4/A. El fol. 8v está copiado por un amanuense y el fol. 9r por otro distinto.

fol. 9v en blanco

fol. [10r] aparece la “Tabla” enmarcada por un doble rectángulo; bordeando ese rectángulo aparecen varios motivos decorativos curvilíneos acabados en forma de voluta y separados por medio de una línea discontinua de color blanco y negro de la franja más externa, decorada a base de motivos vegetales y hojas de acanto. Toda la composición, basada en el juego de claroscuros de un solo color, está enmarcada por una línea oscura. La Tabla presenta 25 obras por orden alfabético y ha sido realizada por C10a, incorporando lógicamente las obras por él copiadas y no las que copió décadas después Rodríguez de Guzmán.

<i>T A B L A,</i>	
A	
Aduvanos A 4 M° Mata_____	Fol. 27
Aduvanos A 5_____	Fol. 29
Aduvanos A 5 M° Zalazar_____	Fol. 33
B	
Beatus est Sebēne_____	Fol. 36

C

Christus factus est A 4 _____ Fol. 45

Christus factus est A 4 _____ Fol. 48

D

Dic nobis María A 4 _____ Fol. 75

Dic nobis M^a M^o Fra,^{co} Lopez _____ Fol. 78

E

Et incarnatus est _____ Fol. 38

G

Gloría laus & _____ Fol. 39

I

Israel est tu A 3 _____ Fol. 42

Israel est tu A 4 _____ Fol. 43

L

Lumen ad reuelā. _____ Fol. 73

M

Miserere _ a 4 M^o Franco _____ Fol. 52

O

Ó Redemptor deorum _____ Fol. 47

R

Regína caeli a 4 _____ Fol. 85

S

Surrexit Dominus a 4 _____ Fol. 74

V

Vita dulcedo a 4 _____ Fol. 63

Vidi aquam _____ Fol. 68

Regina caeli a 8 M^o Guerr^o _____ Fol. 87

Invitatorio de Naidad _____ Fol. 100

Invitatorio de Resurreccion _____ Fol. 74

Salve del M^o Guerrero _____ Fol. 95**Asperges A 4** _____ Fol. 82**Benedictus A 4** _____ Fol. 80

fol. [10v] en blanco

fol. [11r] La esquina superior derecha así como el cuarto inferior de este último folio se han perdido. Aparecen varias inscripciones. En la parte superior se lee, debajo de una cruz griega:

*Se renobo este libro de Salbe siendo Librero El Br Dⁿ [...] ¹
Collegial de el de los Ynfantes de el Choro de e[sta]
cathedral de Mexico año de 1731*

Debajo de esta inscripción aparece otra, en tinta más clara, inserta en una cartela de trazos sinuosos:

*Siendo colegial Antonio Ruiz: firmo p^a que conste en toda regla
el dia 11 de febrero del año de [sic] 1752*

En la mitad inferior aparecen dos rúbricas:

Antonio Ruiz

Salvatierra

Identificación:

La firma de **Antonio Ruiz** también aparece en el libro MéxC 1 con fecha 30 de marzo de 1750. **Salvatierra** podría identificarse con Baltasar Monrroy Salvatierra, admitido como infante en la Colegio el 3-III-1739, cuando contaba con diez años de edad. Aunque inicialmente iba a estudiar violín, en 1743 el Cabildo le compró, a petición del propio Salvatierra, un monocordio para que le enseñase el segundo organista Juan Antonio Argüello. Hacia 1746-47 ya actuaba con la capilla, pero seguía en el Colegio. El 15-II-1752 (cuatro días después de realizar la inscripción en MéxC 10/B), el chantre informó de que Salvatierra, quien estaba enfermo, no sólo no había ido al hospital para curarse, sino que “anda paseándose de capa por toda la ciudad”. Vivió en la calle Chiconautla y en 1754 participó como testigo del matrimonio entre Manuel Cervantes y María Valderrama.

fol. [11v] en blanco

¹ Se produce una pérdida de papel que afecta al nombre del librero; en aquellos años el librero era Ángel Moral.

11.

MEX-Mc: MéxC 11

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 11

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Pergamino

33 salmos, 5 responsorios, 4 antífonas, 2 motetes, 1 invitatorio, 1 lección, 1 versículo de salmo = 47

Anónimos-1, Hernando Franco-37, (Hernando Franco)-5, (Hernando Franco?)-3, Francisco Guerrero-1, (Francisco de la Torre)-1

24 unica

94 folios de pergamino de *ca.* 66 x 45'5 (caja de 55'5 x 37). Foliación romana en color rojo i-xciii. Folios perdidos: ninguno. Folios en blanco: fol. i^r, xciv^v. Encuadernación con tapas de madera forradas en cuero marrón, con los broches metálicos de la tapa posterior. Ha perdido las correas de cuero. En el centro de las cubiertas frontal y posterior aparece un disco metálico de 7'5 cm. de diámetro. No tiene Tabla ni índice. Desde el fol. lxxi-lxxxvii se aprecian mordeduras de roedores en la parte inferior del pergamino, sin llegar a ocasionar pérdidas de notas musicales, salvo en el T del fol. lxxx^r. En la parte superior del fol. lxxvii^r se ha desgajado un trozo de pergamino que afortunadamente se conserva, pudiendo reconstruirse el T del salmo *Lauda Jerusalem* de cuarto tono. Falta el tercio inferior del fol. lxxvi^r, pero no afecta a ninguna voz. Al fol. xciv le han cortado el extremo derecho del folio, por lo que la última pieza se encuentra incompleta. Una inscripción en el fol. i^r muestra que el libro seguía en uso a mediados del siglo XVIII. El volumen presenta varias marcas en forma de cruz (+) y un total de diez inscripciones realizadas en letra cursiva y en tinta más clara que indican las partes del manuscrito que debían copiarse en un nuevo manuscrito, MéxC 8, al que MéxC 11 sirvió de modelo; estas inscripciones aparecen en los fols. x^v, xxx^v, xxxix^v, xliv^v, lv^v, lviii^v, lxi^v, lxii^v, lxxv^v y lxxx^v. 12 pentagramas por página. Cada parte va precedida por el nombre de la voz en latín. Al abrir en todos los folios, el nombre de la obra, género, título, modo y el número de voces en latín (por ejemplo, "Ps. Dixit Dominus Sexti toni Quatuor vocibus") aparece en la parte superior de los folios verso y el del compositor también en latín, de forma completa o abreviada ("Ferdinandus o Ferdinand^o Franco") en la parte superior de los folios recto. El nombre de las voces aparece en la conocida nomenclatura latina: "Superius-Altus-Tenor-Bassus". La encuadernación se encuentra en mal estado por la acción del agua y está prácticamente desprendida del cuerpo del manuscrito. La mayoría de las hojas de pergamino están

arrugadas y sucias, lo que dificulta y a veces imposibilita la lectura de las esquinas. Puede afirmarse con seguridad que de no ser por la resistencia del pergamino, la música se habría perdido por la acción del agua. Las obras son a 4-5 voces.

MARCA DE AGUA: No posee (hojas de pergamino).

DECORACIÓN: Miniaturas con motivos vegetales en los fols. i^v-ii^r, v^v, xiii^v-xiv^r, xvi^v-xvii^r, xvii^v-xviii^r, xxii^v-xxiii^r; aparecen unas iniciales de pequeño formato en color rojo rodeadas de un cuadrado pintado en azul en los fols. xxix^r, xxxix^v-xl^r, xl^v-xli^r. Son especialmente bellas las de lxxvi^v-lxxvii^r, de *ca.* 9'5 x 8'5 cm. con iniciales en color marrón y con unos motivos vegetales de color azul en las esquinas e insertas en un doble rectángulo rojo, a que se añaden puntos de color verde de fondo. La mayoría de las iniciales aparecen en negro, si bien hay algunas en color rojo. Normalmente no van incluidas en cuadrados, salvo en la sección final del manuscrito (fols. lxxxv^v-lxxxvi^r, lxxxvii^v-xciii^r), dedicada al repertorio de difuntos. Este estilo de las iniciales se relaciona con el que aparece en TepMV 1, ambos de la misma escuela de iluminadores. A diferencia de lo que ocurre en TepMV 1, en MéxC 11 no hay un filo bordeando la caja de escritura.

COPISTAS: Música copiada de principio a fin por un único copista de notación romboidal (C11a) que muestra muchas semejanzas con el copista C15a. Junto a TepMV 1 es uno de los códices cuya decoración es más elaborada. El manuscrito presenta una serie de inscripciones realizadas en la segunda mitad del siglo XVIII, y que se refieren a las partes de este libro que debían copiarse a un nuevo códice, MéxC 8.

DATACIÓN: Este libro se copió *ca.* 1610-20 para el uso del coro de la Catedral de México. Terminus ante quem: 1629, año de unas terribles inundaciones que asolaron la ciudad y la Catedral; mi hipótesis es que el deteriorado estado del códice podría relacionarse con estas inundaciones.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 4. Este libro de polifonía no es mencionado en los inventarios de Barwick (1949), Stanford y Spiess (1969), Stevenson (1970), Valdez (1997) ni Stanford (2002); tampoco es mencionado en las publicaciones de Lara. Este códice fue descubierto en septiembre de 2002 por el presente autor, entre los antifonarios de canto llano; un inventario abreviado del códice aparece en Marín López, "Cinco nuevos libros de polifonía", 1092. Como carece de numeración, le he asignado la signatura de MéxC 11, siguiendo el orden de los anteriores libros polifónicos.

INVENTARIO

fol. i^r en blanco. En la parte superior del folio aparece una inscripción escrita al revés, y por todo el folio aparecen varias rúbricas de anónima autoría. La inscripción en cuestión dice:

Gruzeta entro en el Colegio en el año de 1743 a 24 de Enero

En la parte inferior se lee en vertical: “Gruzeta” seguido de una rúbrica.

Identificación:

José de Guruzeta pidió ser admitido como infante de coro de la Catedral de México el 8-I-1743, y esta inscripción informa de que fue admitido el 24 de enero de ese año. Poco después Guruzeta fue nombrado librero del coro en lugar de Timoteo de Torres. En documentación posterior del Colegio aparece como estudiante de violón. Se desconoce la fecha hasta la que estuvo sirviendo, pero no debió servir mucho tiempo, pues no he localizado otras referencias a él.

No. 223 (11/1). fols. i^v-iii^r *Dixit Dominus primus tonus* Ferdinandus Franco 4/5 v. (SATB)

fols. i^v-ii^r *Dixit Dominus Domino meo*

Virgam virtutis tuae emittet

fols. ii^v-iii^r *Juravit Dominus et nō paenitebit eum* (S1S2AT)

Judicabit in nationibus

fols. iii^v-iii^r *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (SAT1T2B)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. i^v se lee “Primus tonus Quatuor vocibus” y en el fol. ii^v “Ferdinandus Franco Quatuor vocibus”.

Concordancia:

MéxC 8/1 (No. 130), Anón.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 44.

Canto preexistente, edición moderna y comentarios:

Véase No. 130.

**No. 224 (11/2). fols. iii^v-v^r *Laudate Dominū primus tonus* Ferdinandus Franco
4 v. (SATB)**

fols. iii^v-v^r *Laudate Dominum omnes gentes*
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto

Inscripciones:

En la parte superior del fol. iv^v se lee “Primus tonus” y en la del fol. v^r “Ferdinandus Franco”.

Concordancia:

MéxC 8/2 (No. 131), Anón.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 45.

Canto preexistente, edición moderna y comentarios:

Véase No. 131.

**No. 225 (11/3). fols. v^v-viii^r *Dixit Dominus secundus tonus* Ferdinandus Franco
4/5 v. (SATB)**

fols. v^v-vi^r *Dixit Dominus Domino meo*
Virgam virtutis tuae emittet
fols. vi^v-vii^r *Juravit Dominus et nō paenitebit eum*
Judicabit in nationibus
fols. vii^v-viii^r *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (SA1A2TB)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. v^v se lee “Psalm Dixit Domin Secund Tonus” y en la del fol. vi^r “Ferdinandus Franco”. En la parte superior del fol. vii^v se lee “Cum quinque Vocum in Subdiathesaron Canon”.

Concordancia:

MéxC 8/3 (No. 132), Anón.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 44.

Canto preexistente, edición moderna y comentarios:

Véase No. 132.

No. 226 (11/4). fols. viii^v-ix^r *Laudate Dominum secundus tonus* Ferdinand Franco 4/5 v. (SATB)

fols. viii^v-ix^r *Laudate Dominum omnes gentes*
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto (S1S2ATB)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. viii^v se lee “Secund^s Tonus Cum quatuor Vocibus” y la del fol. ix^r “Ferdinand Franco”.

Concordancias:

MéxC 8/4 (No. 133), Anón.
MéxC 11/16 (No. 238), Ferdinand Franco

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 45.

Canto preexistente, edición moderna y comentarios:

Véase No. 133.

No. 227 (11/5). fols. ix^v-xii^r *Dixit Dominus tertius tonus* Ferdinandus Franco 4/5 v. (SATB)

fols. ix^v-x^r *Dixit Dominus Domino meo*
Virgam virtutis tuae emittet
fols. x^v-xi^r *Juravit Dominus et nō paenitebit eum* (S1S2AT)
Judicabit in nationibus
fols. xi^v-xii^r *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (S1S2ATB)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. ix^v se lee “Tertius Tonus Quatuor Vocibus” y en la del fol. x^r “Ferdinandus Franco”. En el fol. xi^v aparece “Quinque vocum”. En el fol. x^v en letra cursiva y tinta más clara del siglo XVIII se lee “al buelta de 11” y “el otro en 11”, que se refiere a la copia de esos versículos en MéxC 8, fols. 11v-12r.

Concordancia:

MéxC 8/5 (No. 134), Anón.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 44.

Canto preexistente, edición moderna y comentarios:

Véase No. 134.

No. 228 (11/6). fols. xii^v-xiii^r *Laudate Dominum tertius tonus* Ferdinandus Franco 4 v. (SATB)

fols. xii^v-xiii^r *Laudate Dominum omnes gentes*
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xii^v se lee “Tertius tonus quatuor vocum” y en la del fol. xiii^r “Ferdinandus Franco”.

Concordancia:

MéxC 8/6 (No. 135), Anón.

Edición moderna y canto preexistente:

Véase No. 135.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 45.

Comentarios:

En la esquina inferior derecho se ha escrito sobre el pentagrama en blanco un fragmento musical a modo de boceto, que comienza con las notas: *re-do-re-mi-sol-do-si-la-sol-mi-re-re-si*.

No. 229 (11/7). fols. xiii^v-xvi^r *Dixit Dominus quartus tonus* Ferdinandus Franco 4/5 v. (SATB)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are: "Do- nec po- nam i- ni- mi- cos tu- os". The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains the first part of the phrase, and the second measure contains the second part. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

fols. xiii^v-xiii^r *Donec ponam inimicos tuos:*

Tecum pricipium in die virtutis

fols. xiii^v-xv^r *Dominus a dextris tuis* (S1S2AT)

De torrēte in via

fols. xv^v-xvi^r *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (S1S2ASTB)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xiii^v se lee “Psal Dixit Dominus Quartus tonus Quatuor vocibus” y en la del fol. xiii^r “Ferdinandus Franco”. En la

parte inferior del fol. xv^v se lee “DOMIN⁹ adextris. Tacet.”. En el fol. xv^v aparece “Cū quinq vocib”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 44.

Canto preexistente:

Sigue el cuarto tono salmódico, con cuerda de recitación en *la* y final en *mi*.

Comentarios:

Este salmo se compone de 10 versos, los ocho del texto salmódico más los dos de la Doxología Menor. Franco pone en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8 y 10), confiando los impares al canto llano (1, 3, 5, 7, 9). Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB), excepto el verso 5, donde prescinde del B y duplica el S, y el de la Doxología, en el que duplica el S. Como signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra el tempus imperfectum partido. El tono salmódico es llevado por el S en los versos 2, 4, 6 y 10 y por el A en el 8.

El manuscrito PueblaC 19, fols. 27v-28r, contiene un Dixit Dominus de cuarto tono atribuido a Franco, pero no concuerda con el que aparece en MéxC 11. Este manuscrito es una antología para uso de los ministriles que ha perdido los folios 3-27, pero gracias a la tabla puede reconstuirse el contenido de los folios extraviados.

No. 230 (11/8). fols. xvi^v-xvii^r *Laudate Dominum quartus tonus* Ferdinand Franco 4 v. (SATB)

fols. xvi^v-xvii^r *Laudate Dominum omnes gentes
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xvi^v se lee “Quartus Tonus Quatuor Vocum” y en la del fol. xvii^r “Ferdinand Franco”.

Concordancia:

MéxC 8/7 (No. 136), Anón.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 45.

Canto preexistente, edición moderna y comentarios:

Véase No. 136.

**No. 231 (11/9). fols. xvii^v-xxi^f [*Dixit Dominus*] *quinti toni* Ferdinandus Franco
4/6 v. (SATB)**

S
Do- nec po- nam i- ni- mi- cos tu-
A
Do- nec po- nam i- ni- mi- cos tu-

T
Do- nec po- nam i- ni- mi- cos tu-
B
Do- nec po- nam i- ni- mi- co

fols. xvii^v-xviii^f *Donec ponam inimicos tuos:**Tecum pricipium in die virtutis*fols. xviii^v-xix^f *Dominus a dextris tuis**Dominus a dextris tuis (SAT)**De torrēte in via*fols. xix^v-xx^f *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto (S1S2AT1T2B)*fols. xx^v-xxi^f *Sicut erat in principio***Inscripciones:**

En la parte superior del fol. xvii^v se lee “Psalmus Dixit. Dominus Quinti Toni. Quatuor vocib” y del fol. xviii^f “Ferdinandus Franco”. En la parte inferior del fol. xix^f se lee “dominus adextris tuis. Tacet”. En los fols. xviii^v-xix^f se lee “Sed simalueris”. En el fol. xix^v se lee “Fuga insubdiapasom Sex Vocum”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 44.

Canto preexistente:

Sigue el quinto tono salmódico, con cuerda de recitación en *do* y final en *fa*.

Comentarios:

Este salmo se compone de 10 versos, los ocho del texto salmódico más las dos de la Doxología Menor. Franco pone en polifonía los versos 2, 4, 6, 8, 9 y 10), confiando los restantes al canto llano (1, 3, 5, 7). Como

rasgo particular, Franco presentó una doble versión para el verso 6 “Dominus a dextris tuis” en la que, al igual que en sus magnificats (véase TepMV 1) establece un juego con la plantilla: en una primera versión mantiene la plantilla estándar (SATB) y en la segunda omite el B; esta segunda versión está precedida de la leyenda “Sed si malu eris” (“En caso de que fuese malo”), que podría interpretarse como una segunda versión que da el compositor por si la primera no fuese del gusto del intérprete; este tipo de leyendas reaparecen en otros salmos como No. 233. El verso de la Doxología es uno de los pocos versículos finales de los salmos a seis voces que compuso Franco (duplica el S y T). También es particular que ponga polifonía para el verso 9; es uno de los pocos salmos que presenta polifonía para versos pares e impares. Como signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra el tempus imperfectum partido. El tono salmódico es llevado por el T en los versos 2, 4 y 9, por el B en el verso 6a y por la S en el 6b y 10, en este último caso de forma bastante más libre.

**No. 232 (11/10). fols. *xxi^v-xxii^f* *Laudate Dominum quinti toni* Ferdinand Franco
4 v. (SATB)**

S A
Lau- da- te Do- mi- num o- mnes ge- Lau- da- te Do- mi- num

T B
Lau- da- te Do- mi- num o- mnes Lau- da- te Do- mi- num

fols. *xxi^v-xxii^f* *Laudate Dominum omnes gentes*
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto

Inscripciones:

En la parte superior del fol. *xxi^v* se lee “Quinti Toni Quatuor Vocib” y en la del fol. *xxii^f* “Ferdinand Franco”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 45.

Canto preexistente:

Sigue el quinto tono salmódico, con cuerda de recitación en *do* y final en *fa*.

Comentarios:

Este salmo se compone de 4 versos, dos del texto salmódico más las dos de la Doxología Menor. El compositor pone en polifonía los versos impares 1 y 3, confiando los números 2 y 4 al canto llano. Comparte rasgos estilísticos con el resto del repertorio salmódico recientemente descubierto de Franco. Los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB) y el Gloria Patri cambia la mensuración. El tono salmódico es llevado por el S en el primer verso polifónico; en el segundo, el tono salmódico se diluye dentro del tejido polifónico.

**No. 233 (11/11). fols. xxii^v-xxvi^f [*Dixit Dominus*] *sexti toni* Ferdinandus Franco
4/6 v. (SATB)**

fols. xxii^v-xxiii^f *Donec ponam inimicos tuos:*

Tecū pricipium in die virtutis

fols. xxiii^v-xxiii^f *Dominus a dextris tuis* (S1S2AT)

Dominus a dextris tuis

fols. xxiii^v-xxv^f *De torrēte in via*

fols. xxv^v-xxvi^f *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (S1S2AT1T2B)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xxii^v se lee “Ps Dixit Dominus Sexti toni Quatuor Vocibus” y en la del fol. xxiii^f “Ferdinandus Franco”. En los fols. xxiii^v-xxiii^f se lee “Sed si volueris”. En la parte inferior del fol. xxiv^f se lee “domin⁹ adextris tuis. Tacet”. En la parte superior del fol. xxv^v se lee “Sexti toni Fuga insubdia Pason Sex Vocu” y en el fol. xxvi^v “Sexti Toni Quinque Vocum”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 44.

Canto preexistente:

Sigue el sexto tono salmódico, con cuerda de recitación en *la* y final en *fa*.

Comentarios:

Este salmo de sexto tono presenta algunas particularidades que lo relacionan con el de quinto tono (No. 231): 1) en ambos Franco pone en polifonía tanto versos pares como impares (2, 4, 6, 8, 9 y 10), confiando los restantes al canto llano (1, 3, 5 y 7); en el caso del *Dixit* de sexto tono, verso 9 aparece copiado después del *Dixit* de primero tono (No. 235), en los fols. fols. xxix^v-xxx^r; 2) Franco compuso en ambos casos una doble versión para el verso 6 “Dominus a dextris tuis”, una versión polifónica alternativa en la que suele efectuar modificaciones de plantilla; en el caso del *Dixit* de sexto tono, en la primera versión (6a) mantiene las cuatro voces, pero cambia la plantilla estándar por la de S1S2AT y la segunda (de nuevo para SATB) está precedida de la leyenda “Sed si volueris” (“En caso de que se quisiera”), que podría interpretarse como una segunda versión *si placet* que da el compositor por si se quisiera interpretar. Los dos versos finales son canónicos, a cinco y seis voces respectivamente. El tono salmódico es llevado por la S en los versos 2, 4, 6a, por el T en el verso 8 y 9, por el T2 en el verso 10 y por la A en el 6b.

**No. 234 (11/12). fols. xxvi^v-xxviii^r *Laudate Dominu sexti toni* Ferdinandus Franco
4 v. (SATB)**

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G major (one sharp) and common time. The lyrics are 'Lau- da- te Do- mi- num o- mnes'. The Soprano and Alto parts are on the top staff, and the Tenor and Bass parts are on the bottom staff. The Soprano and Alto parts are in G4, and the Tenor and Bass parts are in G3. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next two measures. The lyrics are written below the notes.

fols. xxvi^v-xxviii^r *Laudate Dominum omnes gentes*
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xxvi^v se lee “Sexti Toni Quatuor Vocibus” y en la del fol. xxviii^r “Ferdinandus Franco”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 45.

Canto preexistente:

Sigue el sexto tono salmódico, con cuerda de recitación en *la* y final en *fa*.

Comentarios:

Este salmo se compone de 4 versos, dos del texto salmódico más las dos de la Doxología Menor. El compositor pone en polifonía los versos impares 1 y 3, confiando los números 2 y 4 al canto llano. Comparte rasgos estilísticos con el resto del repertorio salmódico recientemente descubierto de Franco. Los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB) y en el Gloria Patri no cambia la mensuración. El tono salmódico es llevado por el T en el primer verso polifónico; en el segundo, el tono salmódico se diluye dentro del tejido polifónico.

No. 235 (11/13). fols. xxvii^v-xxix^r [*Dixit Dominus*] *primus tonus* Ferdinand Franco 4 v. (SATB)

fols. xxvii^v-xxviii^r *DO*nec ponam innimicos tuos
TE cū principium in die virtutis
 fols. xxviii^v-xxix^r *DO*minus a dextris tuis
De torrente in via bibet
*SIC*ut erat in principio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xxviii^v se lee “Dixit Dominus. Primus Tonus Quatuor vocibus” y en la del fol. xxix^r: “Ferdinand Franco”.

Concordancia:

MéxC 8/8 (No. 137), Anón.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 44.

Canto preexistente, edición moderna y comentarios:

Véase No. 137

Comentarios:

De los 10 versos de que consta este salmo, el compositor pone en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8 y 10), confiando los impares al canto monódico. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB). Como signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra el

tempus imperfectum sin partir. El tono salmódico es llevado por el S (versos 2 y 10), A (6) y T (4).

No. 236 (11/14). fols. xxix^v-xxx^r [*Dixit Dominus*] *sexti toni* Hernando Franco 5 v (S1S2ATB)

S1 S2 A

Sic- ut e- rat in prin- Sic- ut e- rat Sic ut e- rat in prin-

T Resolutio B

Sic- ut e- rat in prin- ci- pi- Sic- ut e- rat in prin- ci- pi-

fols. xxix^v-xxx^r *Sicut erat in principio et nunc*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna, fuente textual y asignación litúrgica:

Véase Nos. 44 y 233.

Comentario:

Se trata del versos 9 del salmo *Dixit Dominus* de sexto tono, que es distinto musicalmente a la pieza homónima y en el mismo tono copiada en este manuscrito (No. 233). De los diez versículos que integran este salmo, el compositor sólo dispone polifonía para el último de ellos, a diferencia de lo realizado por este mismo autor en otras musicalizaciones del mismo texto, en las que presenta polifonía para cinco de los versos. En este sentido, este salmo de Franco es excepcional. Resulta muy curiosa la introducción de este verso de la Doxología en una sección tan próxima al otro *Dixit Dominus* de sexto tono.

No. 237 (11/15). fols. xxx^v-xxxⁱ^r [*Laudate Dominum*] *primus tonus* Ferdinandus Franco 4 v. (SATB)

S
Quo- ni- am con- fir- ma- ta est su- per

A
Quo- ni- am con- fir- ma- ta est su- per

T
Quo- ni- am con- fir- ma- ta est su- per

B
Quo- ni- am con- fir- ma- ta est su- per

fols. xxx^v-xxxⁱ^r *QUoniam confirmata est
Sicut erat in principio*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xxx^v se lee “Psalmus Laudate Dnum omnes gētes Prim Ton” y en la del fol. xxxⁱ^r “Ferdinandus Franco”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 45.

Canto preexistente:

Sigue el primer tono salmódico, con cuerda de recitación en *la* y final en *re*.

Comentarios:

Este salmo se compone de 4 versos, dos del texto salmódico más las dos de la Doxología Menor. El compositor pone en polifonía los versos pares 2 y 4, confiando los números 1 y 3 al canto llano. Los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB), y todos con el mismo signo de mensuración. El tono salmódico es llevado por el S en los dos versos polifónicos.

No. 238 (11/16). fols. xxxi^v-xxxiii^r *Beatus vir secundus tonus* Ferdinand Franco
4 v. (SATB)

S A
Be- a- tus vir qui ti- met Do- mi-

T B
Bc- a- tus vir qui ti- met Do- mi-

fols. xxxi^v-xxxii^r *BEatus vir qui timet*

Gloria et divitię in domo

fols. xxxii^v-xxxiii^r *EXortum est in tenebris* (S1S2AT)

IN memorię erit iustus

fols. xxxiii^v-xxxiiii^r *DISpersit dedi pauperibus*

GLoria Patri et Filio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xxxi^v se lee “Secundus Ton Quatuor Vocib” y en la del fol. xxxii^r “Ferdinand Franco”. Hacia la mitad del fol. xxxiii^r se lee “BASSVS. EXORTVM EST IN TENEBRIS. TACET”. En el fol. xxxi^v debajo del T se lee en letra cursiva y tinta más clara “desde aquí no se escribe”, que se refiere a que las siguientes piezas no deben copiarse en MéxC 8.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 111 según la Vulgata (*LU*, 140-47) y 112 según la numeración luterana y hebrea; para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalem*, 787. Interpretado en el Oficio de Vísperas.

Canto preexistente:

Sigue el segundo tono salmódico, con cuerda de recitación en *fa* y final en *re*.

Comentarios:

De los 9 versos de que consta este salmo (7 del texto salmódico más los 2 de la Doxología), el compositor pone en polifonía los 1, 3, 4, 6, 8 y 10, confiando los restantes al canto monódico. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB), y en el verso 4 “Exortum” modifica la

plantilla (duplica la S). Como signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra el compás binario y en el Gloria Patri cambia a compás ternario. El tono salmódico es llevado por el S (versos 1 y 8), A (6) y T (3).

No. 239 (11/17). fols. xxxiii^v-xxxv^f *Laudate Dominum secundi toni* Ferdinand Franco 4/5 v. (SATB)

fols. xxxiii^v-xxxiii^f *Laudate Dominum omnes gentes*
fols. xxxiii^v-xxxv^f *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto* (S1S2ATB)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xxxiii^v se lee “Laudate Dominu Secundi Toni” y en la del fol. xxxiii^f “Ferdinand Franco”.

Concordancias:

MéxC 11/4 (No. 226), Ferdinand Franco
MéxC 8/4 (No. 133), Anón.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 45.

Canto preexistente, edición moderna y comentarios:

Véase No. 133.

No. 239 (11/17). fols. xxxv^v-xxxviii^f [*Laudate pueri Dominum*] octavi toni Ferdinand⁹ Franco 4 v. (SATB)

S A
Sit no- men Do- mi- ni be- ne- di- Sit no- men Do- mi- ni be- ne- di-

T B
Sit no- men Do- mi- ni be- ne- di- ctus Sit no- men Do- mi- ni be- ne- di-

fols. xxxv^v-xxxvi^f *Sit nomen domini benedictus*
Excelsus super omnes gētes
fols. xxxvi^v-xxxvii^f *Quis sicut dominus deus* (S1S2AT)
Suscitans a terra inope
fols. xxxvii^v-xxxviii^f *Qui habitare facit*
Sicut erat in principio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xxxv^v “Psalmus Laudate pueri Dmū, Octavi Toni” y en la del fol. xxxvi^r “Ferdinand⁹ Franco”. Hacia la mitad del fol. xxxvii^r se lee “BASIS Quis sicut dominus. TACET.”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 112 según la Vulgata (*LU*, 148-53) y 113 según la numeración luterana y hebrea; para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalem*, 787. Interpretado en el Oficio de Vísperas.

Canto preexistente:

Sigue el octavo tono salmódico, con cuerda de recitación en *do* y final en *sol*.

Comentarios:

De los 10 versos de que consta este salmo (8 del texto salmódico más los 2 de la Doxología), el compositor pone en polifonía los 2, 4, 5, 6, 8 y 10, confiando los restantes al canto monódico. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB), y en el verso 5 “Quis sicut” modifica la plantilla (duplica la S). Como signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra el *tempus imperfectum* sin partir en todos los versos excepto en el 5. El tono salmódico es llevado por el S (verso 2), T (4) y B (6).

**No. 241 (11/19). fols. xxxviii^v-xliii^r [*In exitu Israel de Egypto*] Ferdinand⁹ Franco
4/5 v. (SATB)**

fols. xxxviii^v-xxxix^r *DOmus Jacob de populo*

Mare uidit et fugit: Jordanis corversus

Quid est tibi mare quod fugisti

A facie domini mota est terra

fols. xxxix^v-xli^r *NONobis Domine non nobis*

DEus autem noster in caelo

OS habent et non loquentur

Manus habent et nō palpabunt

fols. xli^v-xli^r *DOMus israel sperauit in domino*

Qui timent Dominū sperauit

Benedixit domui Israel

fols. xli^v-lxii^r *ADjiciat dominus super uos*

Caelum caeli Domino terrā

SEd nos qui uiuimus benedicimos Domino (SAT)

fol. xlii^v-xliii^r *Sicut erat in principio et nunc et semper* (S1S2ATB)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xxxviii^v “In exitu Israel de Egipto” y en la del fol. xxxix^r “Ferdinand Franco”. En el fol. xxxviii^v encima del T se lee en letra cursiva y tinta más clara “desde ^aquí se escribe”, que se refiere a que este salmo debe copiarse en MéxC 8, fols. 42v-51r.

Concordancia:

MéxC 8/14 (No. 143), Anón.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 50.

Canto preexistente, edición moderna y comentarios:

Véase No. 143.

No. 242 (11/20). fols. xliii^v-xliiii^r *Nos qui uiuimus* Franciscus Guerrero 5 v. (S1S2ATB)

fol. xliii^v-xliiii^r *NOs qui uiuimus benedicimus Domino*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xliii^v se lee “Antiphona Cum quinque vocibus” y en la del fol. xliiii^r “Franciscus Guerrero”.

Concordancias (selección):

Impresas

G4873, fols. 18v-19r

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 3, fols. 25v-27r, Anón.

CádizC 3, fols. 43v-44r, Anón.

GranCR 1, fols. 77v-78r, Lobo

SevBC 2, fols. 10v-11r, Anón.

Fuentes hispanoamericanas

MéxC 8/15 (No. 144), Anón.

MéxC 11/20 (No. 242), Franciscus Guerrero

PueblaC 5, fols. 23v-24r, Franciscus Guerrero

Pueblac 11, fols. 41v-43r, Anón. (omite el S2)

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y comentarios:

Véase No. 51

Colación:

Por su cronología, la copia de MéxC 11 probablemente se copió del libro impreso original de Guerrero.

**No. 243 (11/21). fols. xliiii^v-xlvi^f [*Dilexi quoniam exaudiet*] *secundus tonus*
Ferdinand Franco 4 v. (SATB)**

The musical score consists of four staves, each representing a voice part: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The Soprano and Alto parts have a double bar line after the first measure, while the Tenor and Bass parts do not. The lyrics are: 'Qui- a in- cli- na- vit au- rem'.

fols. xliiii^v-xlvi^f *QUia inclinavit aurem tuam*
Tribulationem & dolorem
Custodiens parvulos
fols. xlv^v-xlvi^f *QVia eripuit me*
GLoria patri et filio:

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xliiii^v se lee “Dilexi quoniam Secund Ton” y en la del fol. xlv^f “Ferdinand Franco”. En el fol. xlv^v debajo del T se lee en letra cursiva y tinta más clara “desde aquí no se escribe”, que se refiere a que las siguientes piezas no deben copiarse en MéxC 8.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 34. A diferencia del No. 34, este salmo no está destinado para la festividad de los difuntos, sino para el servicio de vísperas ordinario.

Canto preexistente:

Sigue el segundo tono salmódico, con cuerda de recitación en *fa* y final en *re*.

Comentarios:

De los 11 versos de que consta este salmo (9 del texto salmódico más los 2 de la Doxología), el compositor pone en polifonía los 2, 4, 5, 6, 8 y 10, confiando los restantes al canto monódico. Todos los versos polifónicos

están escritos a 4 voces (SATB). Emplea el mismo signo de mensuración a lo largo de toda la obra. El tono salmódico es llevado por el S (verso 4), T (2), y A (6 y 10).

No. 244 (11/22). fols. xlvi^v-xlviii^f [*Levauī oculos meos*] *secundus tonus* Ferdinand Franco 4 v. (SATB)

S
C
Au- xi- li- um me- um a Do-
A
C
Au- xi- li- um me- um a Do-

T
C
Au- xi- li- um me- um
B
C
Au- xi- li- um me- um

fols. xlvi^v-xlvii^f *Auxilium meum a Domino*

Ecce nō dormitabit

Per diē sol nō

fols. xlvi^v-xlvii^f *Dominus custodiat introitum*

Sicut erat in principio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xlvi^v se lee “Psam leuauī oculus meos Secund Ton” y en la del fol. xlvii^f “Ferdinand Franco”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 120 según la Vulgata (*LU*, 282) y 121 según la numeración luterana y hebrea; para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalem*, 799. Interpretado en el Oficio de Vísperas.

Canto preexistente:

Sigue el segundo tono salmódico, con cuerda de recitación en *fa* y final en *re*.

Comentarios:

De los 10 versos de que consta este salmo (8 del texto salmódico más los 2 de la Doxología), el compositor pone en polifonía los 2, 4, 6, 8 y 10, confiando los restantes al canto monódico. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB) y no hay en ellos, frente a lo que ocurre

en salmos anteriores, ningún cambio de plantilla. Emplea el mismo signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra. El tono salmódico es llevado por el S (versos 2 y 10) y T (4 y 8).

**No. 245 (11/23). fols. xlviii^v-l^r [*Laetatus sum*] *quintus tonus* Ferdinand Franco
4 v. (SATB)**

S
Sta- ntes e- rant pe- des no-

A
Sta- ntes e- rant pe- des no-

T
Sta- ntes e- rant pe- des no- stri

B
Sta- ntes e- rant pe- des

fols. xlviii^v-lix^r *Stantes erant pedes*
Illuc enim ascenderunt
Rogate quę ad pacē
fols. xlix^v-l^r *Propter fratres meos et proximos*
GLoria patri et filio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. xlviii^v se lee “*Letatus sum Quint Tonus*” y en la del fol. xlvix^r “*Ferdinand Franco*”.

Concordancia:

GuatC Leg. s.s., no. 8, Anón.; omite el verso 6 “*Rogate quę*”.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 121 según la Vulgata (*LU*, 282-83) y 122 según la numeración luterana y hebrea; para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalem*, 799. Interpretado en el Oficio de Vísperas.

Canto preexistente:

Sigue el quinto tono salmódico, con cuerda de recitación en *do* y final en *fa*.

Comentarios:

De los 11 versos de que consta este salmo (9 del texto salmódico más los 2 de la Doxología), el compositor pone en polifonía los 2, 4, 6, 8 y 10, confiando los restantes al canto monódico. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB) y no hay en ellos, frente a lo que ocurre

en salmos anteriores, ningún cambio de plantilla. Emplea el mismo signo de mensuración a lo largo de toda la obra. El tono salmódico es llevado por el S (versos 4 y 10), A (8) y T (2 y 6).

No. 246 (11/24). fols. I^v-li^f [*In convertendo*] primus tonus Ferdinand Franco 4 v. (SATB)

S
Tunc re-ple-tum est gau-di-o-os

A
Tunc re-ple-tum est gau-di-o-os

T
Tunc re-ple-tum est gau-di-o-os

B
Tunc re-ple-tum est gau-di-o-os

fols. I^v-li^f *Tunc repletum est gaudios*
Magnificavit dominus
Qui seminant in lacrimis
 fols. li^v-lii^f *Venientes autē venient*
Sicut erat in principio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. I^v se lee “Psalmó Inconuertendo Prim Ton” y en la del fol. li^f “Ferdinand Franco”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 125 según la Vulgata (*LU*, 174-75) y 126 según la numeración luterana y hebrea; para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalem*, 801. Interpretado en el Oficio de Vísperas.

Canto preexistente:

Sigue el primer tono salmódico, con cuerda de recitación en *la* y final en *re*.

Comentarios:

De los 10 versos de que consta este salmo (8 del texto salmódico más los 2 de la Doxología), el compositor pone en polifonía los 2, 4, 6, 8 y 10, confiando los restantes al canto monódico. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB) y no hay en ellos, frente a lo que ocurre

en salmos anteriores, ningún cambio de plantilla. Emplea el mismo signo de mensuración a lo largo de toda la obra. El tono salmódico es llevado por el S en todos los versos.

No. 247 (11/25). fols. lii^v-liiii^f *Nisi Dominus quartus tonus* Ferdinand Franco 4 v. (SATB)

fols. lii^v-liii^f *Nisi Dominus custodierit*

Cū dederit delictis suis

fols. liii^v-liiii^f *Beatus vir qui implevit*

Sicut erat in principio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lii^v “Nisi Domin Quart Ton” y en la del fol. liii^f “Ferdinand Franco”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 126 según la Vulgata (*LU*, 175-77) y 127 según la numeración luterana y hebrea; para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalem*, 801-2. Interpretado en el Oficio de Vísperas.

Canto preexistente:

Sigue el cuarto tono salmódico, con cuerda de recitación en *la* y final en *mi*.

Comentarios:

De los 8 versos de que consta este salmo (6 del texto salmódico más los 2 de la Doxología), el compositor pone en polifonía los 2, 4, 6 y 8, confiando los restantes al canto monódico. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB) y no hay en ellos ningún cambio de

plantilla. Emplea el mismo signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra. El tono salmódico es llevado por el S en todos los versos.

No. 248 (11/26), fols. liiii^v-lv^r [*Domine non est exaltatum*] *quartus tonus*
Ferdinand⁹ Franco 4 v. (SATB)

S
C Ne- que am- bu- la- vi in ma- gnus

A
C Ne- que am- bu- la- vi in ma-

T
C Ne- que am- bu- la- vi in ma-

B
C Ne- que am- bu- la- vi in

fols. liiii^v-lv^r *Neque ambulavi in magnis*
Sicut ablactatus est super matre
GLoria patri et filio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. liiii^v “Domine nō est Quart ton” y en la del fol. lv^r “Ferdinand⁹ Franco”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 130 según la Vulgata (LU, 291) y 131 según la numeración luterana y hebrea; para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalem*, 803-4. Interpretado en el Oficio de Vísperas.

Canto preexistente:

Sigue el cuarto tono salmódico, con cuerda de recitación en *la* y final en *mi*.

Comentarios:

De los 7 versos de que consta este salmo (5 del texto salmódico más los 2 de la Doxología), el compositor pone en polifonía los 2, 4 y 6, confiando los restantes al canto monódico. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB) y no hay en ellos ningún cambio de plantilla. Emplea el mismo signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra. El tono salmódico es llevado por el S en todos los versos.

No. 249 (11/27). fols. lv^v-lviii^r [*Memento Domine David*] *octauus tonus* Ferdinand Franco 4 v. (SATB)

fols. lv^v-lvi^r *Sicut iurauit domino: uotū vouit*
Si dederō sonū oculis meis
Ecce audiui⁹
Surge domine î requiem tuam
Propter dauit seruū tuū

fols. lvi^v-lvii^r *Jurauit Dominus David* (SAT)
Si custodi erint filii tui

fols. lvii^v-lviii^r *Quoniā elegit domin^s*
Uiduā eius benedicē
Illuc pducā cornu dauid
GLoria patri et filio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lv^v “Psalm Memento Domine Dauit Octau Ton” y en la del fol. lvi^r “Ferdinand Franco”. En el fol. lv^v antes del último verso del S se lee en letra cursiva y tinta más clara “esto se escribe”, que se refiere a que este salmo debe copiarse en MéxC 8, fols. 18v-23r.

Concordancia:

MéxC 8/9 (No. 138), Anón.

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, colación y comentarios:

Véase No. 138.

No. 250 (11/28). fols. lviii^v-lxi^r [*Super flumina*] *quintus tonus* Ferdinand⁹ Franco 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each voice part is written on a five-line staff with a common time signature (C). The lyrics are 'In sa-li-ci-bus in me-di-o' repeated across the staves. The Soprano and Alto parts are on the top two staves, and the Tenor and Bass parts are on the bottom two staves. The lyrics are: S: In sa- li- ci- bus in me- di- o; A: In sa- li- ci- bus in me- di- o e-; T: In sa- li- ci- bus in me- di- o; B: In sa- li- ci- bus in me- di- o.

fols. lviii^v-lxi^r *In salicib⁹ in medio eius:*
Et qui abduxerūt nos:

fols. lvi^v-lx^r *Si oblitus fuero* (S1S2AT)
Si nō proposuero Ierusalem
Qui dicūt exinanite

fols. lx^v-lxi^r *Beatus qui tenebit*
Sicut erat in principio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lviii^v se lee “Psalm Super flumina Quintus Ton” y en la del fol. lxi^r “Ferdinand⁹ Franco”. En la parte inferior del fol. lx^r se lee “BASSVS. SI OBLIT’ FUERO. TACET”. En el fol. lviii^v debajo del S se lee en letra cursiva y tinta más clara “desde aquí no se escribe”, que se refiere a que las siguientes piezas no deben copiarse en MéxC 8.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 136 según la Vulgata (*LU*, 297) y 137 según la numeración luterana y hebrea; para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalem*, 808. Interpretado en el Oficio de Vísperas.

Canto preexistente:

Sigue el quinto tono salmódico, con cuerda de recitación en *do* y final en *fa*.

Comentarios:

De los 14 versos de que consta este salmo (12 del texto salmódico más los 2 de la Doxología), el compositor pone en polifonía los 2, 4, 6, 8, 10, 12 y 14, confiando los restantes al canto monódico. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB); en el verso 6 “Si oblitus fuero” omite el B y duplica la S. No hay en ellos ningún cambio de plantilla. Emplea el mismo signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra. El tono salmódico es llevado por el S (versos 2, 6, 10), T (4, 12) y A (8).

No. 251 (11/29). fols. lxi^v-lxiii^r [*Confitebor tibi Domine*] sextus tonus Ferdinand Franco 4 v. (SATB)

fols. lxi^v-lxii^r *IN cōspectu angelorū psalā tibi*
In quacūque die invocabero te exaudi me
Et cantēt in vjs domini:

fols. lxii^v-lxiii^r *Si ambulavero in medio tribulationis*
GLoria patri et filio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lxi^v se lee “Psalm Confitebor tibi Dne Sextus Tonus” y en la del fol. lxii^r: “Ferdinand Franco”. En el fol. lxi^v debajo del S se lee en letra cursiva y tinta más clara “esto se escribe”, que se refiere a que las siguientes piezas deben copiarse en MéxC 8.

Concordancia:

MéxC 8/10 (No. 139), Anón.

Edición moderna, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 135.

No. 252 (11/30). fols. lxiii^v-lxviii^r *Domine probasti me sext9 tonus Ferdinand9 Fraco* 4/5 v. (SATB)

fols. lxiii^v-lxviii^r *INtellexisti cogitations meas*

Ecce domine tu cognouisti ōnia

Quo ibo a spiritu tuo:

fols. lxiii^v-lxv^r *SI sūpsero penas meas ij (S1S2AT)*

Et dixi forsitā tenebre

Quia tu possedisti renes meos:

fols. lxv^v-lxvi^r *Nō est occultatū os meū*

Mihi autē ij nimis honoroficati (S1S2AT)

fols. lxi^v-lxvii^r *Si occideris deus peccatores viri*

Nōne qui oderūt te domine oderam

Proba me deus et scito cor meum

fols. lxvii^v-lxviii^r *GLoria patri et filio (SA1A2TB)*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lxiii^v se lee “Psalmus Domine probasti me Sext9 tonus” y en la del fol. lxviii^r “Ferdinand9 Fraco”.

Concordancia:

MéxC 8/11 (No. 140), Anón.

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 140.

No. 253 (11/31). fols. lxviii^v-lxxi^r *[Voce mea] sexti toni Ferdinandus Franco* 4 v. (SATB)

fols. lxviii^v-lxix^r *Effudo in cōspectu eius orationē*

In via hac qua ābulabam

fols. lxix^v-lxx^r *Periit fuga a me: et nō est qui*

INTēde ad deprecationē (S1S2AT)

fols. lxx^v-lxxi^r *Educ de custodia anima mea*
GLoria patri et filio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lxxviii^v se lee “Psalm Voce mea Sexti toni” y en la del fol. lxxix^r “Ferdinandus Franco”.

Concordancia:

MéxC 8/12 (No. 141), Anón.

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 141.

**No. 254 (11/32). fols. lxxi^v-lxxvi^r [*Benedictus Dominus Deus meus*] *tertius tonus*
 Ferdinand Franco 4 v. (SATB)**

S
 Mi-se-ri-cor-di-a me-a et re- A
 Mi-se-ri-cor-di-a me-a et re-

T
 Mi-se-ri-cor-di-a me-a et re- B
 Mi-se-ri-cor-di-a me-a et re-

fols. lxxi^v-lxxii^r *Misericordia mea et refugiū meum* [Prima pars]

Domine quid est homo

fols. lxxii^v-lxxiii^r *Domine inclina caelos tuos*

Emitte manū tuā de alto

fols. lxxiii^v-lxxiiii^r *Deus canticū nouū cantabi* [Secunda pars]

Et erue me de manu

fols. lxxiiii^v-lxxv^r *Filię eorū cōpositae*

Oves eorū fētoseę

fols. lxxv^v-lxxvi^r *Beatū dexterunt populū eui*

Sicut erat in principio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lxxi^v se lee “Ferdinand Franco” y en la del fol. lxxii^r “Psalm Benedict Dns Deus me tertius tonus”. En el fol. lxxi^v encima del S se lee en letra cursiva y tinta más clara “esto no se escribe”, que se refiere a que las siguientes piezas deben no copiarse en MéxC 8.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 143 según la Vulgata (*LU*, 190-93) y 144 según la numeración luterana y hebrea; para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalem*, 813-14. Interpretado en el Oficio de Vísperas.

Canto preexistente:

Sigue el tercer tono salmódico, con cuerda de recitación en *do* y final en *mi*.

Comentarios:

Se trata de un curioso caso de musicalización de un salmo en dos partes: la prima pars, *Benedictus Dominus*, consta de 11 versos, de los que se ponen en polifonía el 2, 4, 6 y 8, mientras que de la secunda pars, *Deus canticum novum*, también de 11 versos, se ponen en polifonía los versos 1, 3, 5, 7, 9 y 11. Los versos restantes se interpretan en canto llano, salvo los versos de la Doxología (10 y 11) de la prima pars, *Benedictus Dominus*, que no se interpretaría. De este modo no se rompería el alternatim que caracteriza el repertorio salmódico, enlazando el canto llano del verso 9 de la prima pars “Emitte” con la polifonía del verso 1 de la secunda pars, “Deus canticum”. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB) y no hay en ellos ningún cambio de plantilla. Como signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra el *tempus imperfectum* sin partir, salvo al inicio de la secunda pars, en que se produce un cambio mensural a *tempus imperfectum* con C partida. El texto de este salmo no debe confundirse con el Cántico de Zacarías *Benedictus Dominus Deus Israel*.

**No. 255 (11/33). fols. lxxvi^v-lxxix^r [*Lauda Jerusalem*] *quartus tonus* Ferdinand⁹
Franco 4/5 v. (SATB)**

fols. lxxvi^v-lxxvii^r *QU*oniā cōfortauit seras portarū

Qui emittit eloquiū suum

fols. lxxvii^v-lxxviii^r *Mittit* crystallū suā

QVi anūciat verbū suū iacob (S1S2AT)

fols. lxxviii^v-lxxvix^r *GL*oria patri et filio (S1S2ATB)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lxxvi^v “*Lauda Hierusalē Dnum Quart ton*” y en la del fol. lxxvii^r “*Ferdinand Franco*”. En el fol. lxxvi^v encima del S se lee en letra cursiva y tinta más clara “desde aquí se escribe”, que se refiere a que desde el versículo *Quoniam confortavit* debe copiarse en MéxC 8.

Concordancias:

MéxC 4/A-4 /No. 47), Anón.; penúltimo verso incompleto (sólo S2 y A)
y último verso completo
MéxC 8/13 (No. 142), Anón.

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 47.

Comentarios:

Véase No. 142.

No. 256 (11/34). fols. lxxix^v-lxxxⁱ [Lauda Jerusalem] octauus tonus Ferdinandus Franco 4 v. (SATB)

S
Quo- ni- am con- for- ta- vit se- ras por- Quo- ni- am con- for- ta- vit se- ras por-

A
Quo- ni- am con- for- ta- vit se- ras por-

T
Quo- ni- am con- for- ta- vit se- ras por-

B
Quo- ni- am con- for- ta- vit se- ras por-

fols. lxxix^v-lxxxⁱ *Quoniā confortauit seras*
Qui emitti eloquiū suū
fols. lxxx^v-lxxxⁱ *Mittit crystallū suā sicut*
GLoria patri et filio

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lxxix^v se lee “Lauda Hierusalem octau ton” y en la del fol. lxxxⁱ “Ferdinandus Franco”.

Concordancias:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 47.

Canto preexistente:

Sigue el octavo tono salmódico, con cuerda de recitación en *do* y final en *sol*.

Comentarios:

De los 11 versos de que consta este salmo (9 del texto salmódico más los 2 de la Doxología), el compositor pone en polifonía los 2, 4, 6, 8 y 10 confiando los restantes al canto monódico. Todos los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB). No hay en ellos ningún cambio de plantilla. Emplea el mismo signo de mensuración se emplea a lo largo de toda la obra. El tono salmódico es llevado por el S (versos 2, 4) y T (8).

No. 257 (11/35). fols. lxxxv-lxii^f *Circumderunt me* Ferdinandus Franco 4 v. (SATB)

S
Cir- cum- de- de- runt me ij

A
Cir- cum- de- de- runt me ij

T
Cir- cum- de- de- runt me

B
Cir- cum- de- de- runt me

fols. lxxxv-lxii^f *Circumderunt me gemitus mortis*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lxxxv se lee “Officium defunctorum” y en la del fol. lxii^f “Ferdinandus Franco”. En el fol. lxxxv debajo del S se lee en letra cursiva y tinta más clara “esto no se escribe”, que se refiere a que las siguientes piezas no deben copiarse en MéxC 8.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:211-13.

Grabación discográfica:

El oficio de difuntos en la Catedral de México, pista 2.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Motete interpretado en los Maitines del Oficio de difuntos, como pieza introductoria alternativa al invitatorio. Su texto dice: “Circumderunt me gemitus mortis, dolores inferni, circumderunt me” (“Me conmovieron los gemidos de la muerte, los dolores del infierno me conmovieron”).

Canto preexistente:

Aparece en el S.

Comentarios:

Lo normal es que el oficio de difuntos comience directamente con el invitatorio *Regem cui omnia*, pero algunas fuentes españolas e hispanoamericanas (como MéxC 11 o PueblaC 3) presentan, bien sustituyendo al invitatorio, o bien antes de éste, versiones polifónicas de este motete de difuntos. Por ello, en la reconstrucción del Oficio de Difuntos de la Catedral de México he incluido esta pieza como parte del invitatorio (véase Apéndice 2, Volumen III). Franco es uno de los pocos compositores virreinales de los que se conocen dos versiones de este motete.

No. 258 (11/36). fols. lxxxii^v-lxxxiii^r *Circumdede runt me* Ferdinandus Franco 4 v. (SATB)

S
Cir- cum- de- de- runt me

A
Cir- cum- de- de- runt me

T
Cir- cum- de- de- runt

B
Cir- cum- de- de- runt

fols. lxxxii^v-lxxxiii^r *Circumdede runt me gemitus mortis*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lxxxii^v se lee “Ferdinandus Franco”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:214-16.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 257.

Canto preexistente:

Aparece en el S.

Comentarios:

Véase No. 257. Falta el cuarto interior de este folio, pero afortunadamente no afecta a la música.

No. 259 (11/37). fols. lxxxiii^v-lxxxiii^r *Regem cui omnia* Ferdinandus Franco 4 v.
(SATB)

S
A
T
B

Re- gem cu- i o- mni- a Re- gem cu- i o- mni- a vi-

Re- gem cu- i o- mni- a Re- gem cu- i o- mni- a

fols. lxxxiii^v-lxxxiii^r *Regem cui omnia vivunt*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lxxxiii^v “Officium defunctorum” y en la del fol. lxxxiii^r “Ferdinandus Franco”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:216-17.

Fuente textual y asignación litúrgica y Canto preexistente:

Véase No. 11

Comentarios:

Es muy frecuente encontrar este Invitatorio de Maitines como comienzo de numerosos oficios de difuntos localizados en fuentes españolas; habitualmente el invitatorio propiamente dicho *Regem qui omnia vivunt* aparece seguido del Salmo 94 *Venite Exultemus*. Sin embargo, en este caso aparece sólo el invitatorio. Si las atribuciones son correctas, Franco compuso otra versión de este invitatorio, conservada en PueblaC Leg. 34, no. 58. Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:363, atribuye a Franco otra versión anónima de este invitatorio conservada en ChiN 4, fols. 69a v-70r, y que no coincide con la del legajo poblano ni con la que aquí se cataloga. Para más información, véase No. 111.

No. 260 (11/38). fols. lxxxiii^v-lxxxv^r [*Dirige*] *Domine deus meus* Anón.
[Hernando Franco?] 4 v. (SATB)

S
Do- mi- ne De- us me- A
Do- mi- ne De- us me- us

T
Do- mi- ne De- us me- us in co- B
Do- mi- ne De- us me- us

lxxxiii^v-lxxxv^r *Dirige Domine deus meus*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lxxxiii^v se lee “Conuertere Domine eus meus” y en la del fol.lxxxv^r se lee “Antiphona”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:237-38.

Grabación discográfica:

El oficio de difuntos en la Catedral de México, pista 4.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Primera Antífona (LU, 1782) del Primer Nocturno de los Maitines del Oficio de Difuntos. Se interpreta antes del salmo 5 (*Verba mea auribus*).

Canto preexistente:

El manuscrito presenta canto llano sobre las palabras “Dirige” asignado al T. Esta melodía coincide con la que aparece en *ManuMex 1568*, fol. 104r.

Comentarios:

Se trata de la primera de las tres breves antífonas que se interpretan de forma intercalada con los salmos 5, 6 y 7 en los maitines del oficio de difuntos, antes de la Primera Lección *Parce mihi*. Ninguna de estas tres obras presenta atribución, pero es probable que su compositor fuese Hernando Franco, autor de la mayor parte de las piezas nuevamente compuestas para la festividad de difuntos. Además, el canto llano empleado coincide con el que Franco utilizó para otras de sus piezas de difuntos. Estas antífonas generalmente se interpretan en canto llano, y su musicalización polifónica no ha sido en absoluto frecuente. De hecho, sólo se conocen las versiones que Vázquez compuso para su *Agenda*

Defunctorum (ed. Rubio, *Agenda*, 21-26), por lo que estas obras podrían indicar una práctica litúrgica específica seguida en México en relación al oficio de difuntos.

No. 261 (11/39). fols. lxxxiii^v-lxxxv^r [Conuertere] Domine Anón. [Hernando Franco?] 4 v. (SATB)

S
Do- mi- ne et e- ri- pe Do- mi- ne et e- ri- pe a- ni-

A
Do- mi- ne et e- ri- pe Do- mi- ne et e- ri- pe a-

T
Do- mi- ne et e- ri- pe a- Do- mi- ne et e- ri- pe a-

B
Do- mi- ne et e- ri- pe a- Do- mi- ne et e- ri- pe a-

fols. lxxxiii^v-lxxxv^r *Conuertere Domine*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lxxxiii^v se lee “Conuertere Domine Deus meus” y en la del fol. lxxxv^r se lee “Antiphona”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:238-39.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Segunda Antífona (*LU*, 1783) del Primer Nocturno de los Maitines del Oficio de Difuntos. Se interpretan antes del salmo 6 (*Domine ne in furore*).

Canto preexistente:

El manuscrito presenta canto llano sobre la palabra “Conuertere”, asignado al T. Esta melodía coincide con el que aparece en *ManuMex 1568*, fols. 104v-105r.

Comentarios:

Véase No. 260.

No. 262 (11/40). fols. lxxxiii^v-lxxxv^r [*Ne quando*] *rapiat* Anón. [Hernando Franco?] 4 v. (SATB)

S
Ra- pi- at ut le- o a- ni- mam

A
Ra- pi- at ut le- o a- ni- mam

T
Ra- pi- at ut le- o a- ni- mam

B
Ra- pi- at ut le- o a- ni-

fols. lxxxiii^v-lxxxv^r *Ne quando rapiat*

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:247-49.

Grabación discográfica:

El oficio de difuntos en la Catedral de México, pista 6.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Tercera Antífona (LU, 1784) del Primer Nocturno de los Maitines del Oficio de Difuntos. Se interpretan antes del salmo 7 (*Domine Deus meus*).

Canto preexistente:

El manuscrito presenta canto llano sobre la palabra “Nequando”, asignado al T. Esta melodía coincide con la que aparece en *ManuMex 1568*, fol. 106r.

Comentarios:

Véase No. 260.

No. 263 (11/41). fols. lxxxv^v-lxxxvii^r *Domine ne in furore* Ferdinand⁹ Franco 4/6 v. (SATB)

fols. lxxxv^v-lxxxvi^r *DO*mine ne in furore
ET anima mea turbata est
Quoniā nō est

fols. lxxxvi^v-lxxxvii^r *Turbatus est a furore*
Exaudivit Dominus
Requiem aeternam (S1S2AT1T2B)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. lxxxv^v se lee “Officium defunctorum” y en la del fol. lxxxvi^r “Ferdinand⁹ Franco”. En la parte inferior del fol. lxxxvi^v se lee “TENOR SECVND9” y en la mitad del fol. lxxxvii^r “SVPERVS SEC.”.

Concordancias:

ChiN 4, fols. 70v-73r, Anón.
MéxC 2/2 (No. 12), Anón.
PueblaC 3, fols. 76v-79r, F[ranco]
PueblaC Leg. 34, fer^{do}. franco (falta el S)

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabaciones discográficas y comentarios:

Véase No. 12

No. 264 (11/42). fols. lxxxvii^v-lxxxix^r *Parce mihi Domine* Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

fols. lxxxvii^v-lxxxviii^r *Parce mihi Domine*
fols. lxxxviii^v-lxxxix^r *Quid faciā tibi ocustos*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancias:

GuatC 3, fols. 61v-63r, Anón.
MéxC 2/3 (No. 13), Anón.
PueblaC 3, fol. 79v-82r, Anón.
PueblaC Leg. 34, fer^{do}. franco (falta el S)

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabaciones discográficas y comentarios:

Véase No. 13.

No. 265 (11/43). fols. lxxxix^v-xc^r *Qui Lazarum* Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

lxxxix^v-xc^r *Qui Lazarum*
Tu eis Domine
Qui venturus est
Kyrie eleison

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancias:

ChiN 1, fols. 83v-83r, Anón.
MéxC 2/4 (No. 14), Anón.
PueblaC 3, fols. 90v-91r, Anón.
PueblaC Leg. 34, fer^{do}. franco (falta el S)

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabaciones discográficas y comentarios:

Véase No. 14.

No. 266 (11/44). fols. xc^v-xci^r *NE recorderis* Anón. [Francisco de la Torre] 4 v. (SATB)

fols. xc^v-xci^r *NE recorderis*
DVm veneris
Dilige
KYrie eleison

Concordancias:

Fuentes peninsulares:

AlbaC 2, fols. 58v-63r, Anón.
ÁvilaA 9, fols. 68v-69r, Anón.
ÁvilaC 1, fols. 177v-178r, Anón.
ÁvilaC 2, fols. 128v-131r, Christophorus Morales
BarcBC 454/A, fol. lxxviii^r, Anón.
BarcBC 454/B, fol. lxxiii^r, Anón.
CalaC 2, fols. 55v-57r, Anón.
CalaC 5, fols. 44v-46r, Anón.
CarriSC s.s./A, fols. 157v-158r, Anón.
CoimU 34, fols. 13v-13r, Anón.
EscSL 7, fols. 5v-8r, Pedro Tafalla
EscSL 10, fols. 16v-18r, Anón.
GranC 6, fols. 16v-17r, Anón.
GranC Leg. 315/3, Anón.
GranCR Leg. 2/7, Anón.
GuadM (3), fols. 86v-87r, De Guerrero
Ledesma s.s., 108v-109r, Anón.
MontsM 753, fols. 26v-27r, Anón.
MontsM 1085, fols. 88v-89r, Anón.
NYorkH 861, fols. 45v-46r, Morales
OpBP 40, fols. 229v-230r, Anón.
OriC 2, fols. 57v-58r, Anón.
PalmaM 6832, fols. 210v-211r, Anón.
PlasC 2, fols. 58v-63r, Anón.
SegC s.s., fol. 228v, Anón. (sólo S)
SegC 3, fols. 11v-12r, Christophorus Morales
SegorC 1, fols. 42v-43r, Anón.

SilosA 21, fols. 76v-77r, Anón.
SoriaSP 7, fols. 44v-46r, Anón.
TaraC 2/3, fols. ccxxvii^v-ccxxviii^r, F. de la Torre
TaraC 5, fols. 87v-88r, Sanabria
ToleBC 1, fols. 83v-87r, Fran^{co} de la Torre
ToleBC 21, fols. 121v-122r, Francisco de la Torre
TuiC 5, fols. 99v-100r, Morales
ValenC 3, págs. 84-86, Anón.
ValenP 9, fols. 67v-69r, Anón.
ValenP 9, fols. 87v-88r, Anón.
ValenP 9, fols. 102v-103r, Anón.
VallaC 5, fols. lxxi^v-lxxii^r, Anón.

Fuentes hispanoamericanas

BloomL 7, fols. 33v-34r, Anón.
ChiN 4, fols. 88v-89r, Anón.
MéxC 2/5 (No. 15), Anón.
PueblaC 3, fols. 93v-93r, Anón.
PueblaC Leg. 29, Anón.
PueblaC Leg. 34, Morales, Gerrero (falta S)

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabaciones discográficas y colación:

Véase No. 15.

Comentarios:

Este propio manuscrito presenta otra versión polifónica anónima de este responsorio de difuntos (No. 269). Para más información, véase No. 15.

**No. 267 (11/45). fols. xci^v-xcii^r *MEmento mei deus* Anón. [Hernando Franco]
4 v. (SATB)**

fols. xci^v-xcii^r *MEmento mei Deus*
NEc aspiciat me
DE profundis clamaui ad te Domine
KYrie eleison

Concordancias:

MéxCar, fols. 181-182, fer^{do}, fran^{co}
MéxC 2/8 (No. 18), Anón.

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabaciones discográficas y comentarios:

Véase No. 18

No. 268 (11/46). fols. xcii^v-xciii^r *PEccantem me quotidie* Anón. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

xcii^v-xciii^r *PEccantem me quotidie*
Qvia in inferno
DEus in nomine tuo saluum me fac
KYrie eleison

Concordancias:

MéxCar, fols. 179-180, fer^{do}, franco
 MéxC 2/13 (No. 23), Anón.

Edición moderna, fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 23.

Canto preexistente:

El mismo manuscrito proporciona el canto llano sobre el resto de las palabras que no aparecen en polifonía, y que son las siguientes: “Et nō me penitente timor mortus conturbat me”, “Nulla est redē miserere mei Deus et salua me”, y “Et in virtute tua libera me”. Esta melodía aparece asignada al T.

Grabación discográfica y colación:

Véase No. 23.

No. 269 (11/47). fols. xciii^v-xciiii^r *Ne recorderis* Anón. 4 v. (S1S2S3A)

S1
 Ne re- cor- de-

S3
 Ne- re- cor- de-

S2
 Ne re- cor- de- ris ij

A
 Ne re- cor- de- ris

fols. xciii^v-xciiii^r *NE recorderis*
Dū veneris
Dirige
Kirie eleison

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Marín López, *Música y músicos entre dos mundos*, 3:268-72.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 15.

Canto preexistente:

Aparece asignado al S. Véase No. 15.

Comentarios:

Los folios en los que está copiada esta pieza están muy dañados y arrugados por la acción del agua, haciéndose urgente una intervención que los restaure. Faltan algunos trozos de papel que afortunadamente no afectan a la música. El S2 no se copió completamente, sino sólo la música correspondiente a “Ne recorderis”. A diferencia del otro *Ne recorderis* de Torre, esta versión está pensada para voces agudas (SSAT), lo cual podría relacionarse con una hipotética interpretación por parte de los infantes. Lo mismo puede decirse de la *Salve* de Francisco Guerrero copiada en SevBC 1, fols. 25v-29r y de la que no se conocen concordancias.

Otras versiones en fuentes mexicanas:

Véase No. 15.

fol. xciv^v en blanco

12.

MEX-Mc: MéxC 12

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 12

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Pergamino

13 himnos, 13 motetes, 6 antifonas, 2 salmos, 2 misas, 3 versículos = 39

Anónimos-8, (José Agurto Loaysa)-1, (Hernando Franco)-6, (Francisco Guerrero)-4, (Alonso Lobo)-1, (Eduardo Duarte Lobo)-1, (Francisco López Capillas?)-1, (Francisco López Capillas)-2, (Antonio de Salazar?)-1, (Antonio de Salazar)-3, (Manuel de Sumaya)-1, (Sebastián de Vivanco)-10

1 única

100 folios de pergamino de *ca.* 52'5 x 39 (caja de 46 x 32'5). Foliación en números árabes en color negro [i] + 1-[99]. Folios perdidos: ninguno. Folios en blanco: i^r- i^v, 98v. Encuadernación en perfecto estado de conservación y tapas de madera forradas en cuero marrón con unos diseños dorados parecidos a los de MéxC 1 y 2. Conserva las guarniciones metálicas, pero los broches están inservibles. Tiene cuatro cantoneras en la cubierta frontal y tres cantoneras en la cubierta posterior. El fol. 1r presenta una portada con una inscripción en letras rojas que describe el contenido del códice y señala asimismo su fecha de copia: 1781. En el último folio sin numerar [fol. 99] aparece una Tabla o índice que agrupa las piezas por orden de aparición en el manuscrito. 8 pentagramas por página. Cada parte va precedida por el nombre de la voz correspondiente en letras mayúsculas y rojas en castellano (TIPLE, CONTRALTO, TENOR, BAXO). Cuando una voz continua en el folio siguiente, esa aparece precedida de la palabra latina "Residuū". Al inicio de cada composición a veces aparece en la parte superior la festividad o santo a la que consagra la pieza. Perfecto estado de conservación tanto en su encuadernación como en sus contenidos. Ninguna de las obras presenta atribución. Las obras son a 4-5 voces.

MARCA DE AGUA: No posee (hojas de pergamino).

DECORACIÓN: Los folios 1-24 presentan unas iniciales de tipo romano color rojo de una gran sencillez, que no van insertas en un cuadro como es habitual en otros códices. Entre los folios 25-55 (sección dedicada a copiar obras anónimas que en realidad son de Hernando Franco) aparecen otras capitulares de mayor tamaño y más elaboradas, adornadas con motivos vegetales, pero sin alcanzar la espectacularidad de las

ilustraciones de MadBN 2428. Desde el folio 55 hasta el final de nuevo reaparecen las capitulares romanas simples. Los pentagramas también son de color rojo. El volumen carece de otras ilustraciones.

COPISTAS: Copiado de principio a fin por un único copista (C12a) de notación angular y de una gran limpieza. El copista empleó como modelos para la copia de este códice otros libros de polifonía de la Catedral de México, especialmente MéxC 4/A, MéxC 10/A y MéxC 13.

DATACIÓN: Esta antología musical se copió en 1781 para el uso del coro de la Catedral de México, siendo maestro de capilla Mateo Tollis de la Roca.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 2. Este libro de polifonía no es mencionado en los inventarios de Barwick (1949), Stanford y Spiess (1969), Stevenson (1970), Valdez (1997) ni Stanford (2002); tampoco es mencionado en las publicaciones de Lara. Este códice fue descubierto en septiembre de 2002 por el presente autor, entre los antifonarios de canto llano; un inventario abreviado del códice aparece en Marín López, “Cinco nuevos libros de polifonía”, 1093. Como carece de numeración, le he asignado la signatura de MéxC 12, siguiendo el orden de los anteriores libros polifónicos.

INVENTARIO

fol. [i^r - i^v] en blanco

fol. 1r Aparece a toda página una inscripción inserta en un diseño hexagonal de color rojo. Debajo aparece otra inserta en una forma elíptica. Separando ambas formas aparecen dos diseños vegetales.

Liber compactus ex multis &&&
Continens multa utilia et nece-
saria ad usum hujus L^{te}, Metro-
politaneę ecclesię factus anno
Domini, 1781, Decano D.D. &
Gregorio Mioño. Cantore

D.D. Leonardo Terralla,
Magistro Capelle Dⁿ.
Matheo de la Roca.

Hic multa invenies &&
Vtere nunc illis &&&&&
et vere que prosint &&
et vere que placeant &

No. 270 (12/1). fols. 1v-4r *DIxit Dominus* Anon. 4 v. (SATB)

fols. 1v-2r *DIxit Dominus Domino meo*
Virgam virtutis tue emittet

fols. 2v-3r *JUrauit Dominus et nō paenitebit eum*
JUdicabit in nationibus

fol. 3v-4r [*capi-]ta in terra multorum
GLoria Patri et Filio et Spiritui Sancto*

Concordancia:

MéxC 4/A-1 (No. 44), Anón.

Edición moderna, fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 44.

Comentarios:

La copia de MéxC 12 presenta líneas divisorias. Véase No. 44.

No. 271 (12/2). fol. 4v-6r LAudate Dominū Anon. 4 v. (SATB)

fol. 4v-5r *LAudate Dominū omnes gentes*
fol. 5v-6r *GLoria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*

Concordancia:

MéxC 4/A-2 (No. 45), Anón.

Edición moderna, Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 45.

Comentarios:

Al igual que el anterior, la copia de este salmo presenta líneas divisorias.
Véase No. 45.

No. 272 (12/3). fol. 6v-7r VExilla Regis prodeunt Anon. 4 v. (SATB)

fol. 6v-7r *VExilla Regis prodeunt fulget Crucis misterium*

Concordancias:

MéxC 4/A-15 (No. 58), Anón.; estrofas 1 y 4.

MéxC 4/B-49 (No. 92), Anón.; sólo estrofa 1 (estrofa 6 “O crux”
atribuida a Salazar; véase No. 93).

Edición moderna:

Véase No. 58.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 33.

Canto preexistente:

Véase No. 58.

Comentarios:

La copia de MéxC 12, al igual que la concordancia de MéxC 4/B, sólo presenta polifonía para la estrofa 1. Para más información, véase No. 58, y sobre la posible autoría de Antonio de Salazar, véase No. 92.

No. 273 (12/4). fols. 7v-8r *QUicumque Christum quaeritis* Anon. [F. Guerrero] 4 v. (SATB)

fols. 61v-62r *QUicumque Christum quaeritis, oculos in altum tollite*

Concordancias:

Impresas

- G4873 [=TepMV 3/14, No. 444]
Quicumque Christum
2. Illustre quidam (SATB)
4. Hunc et Prophetis (SATB)

Manuscritas

- GuatC 2/A, fols. 35v-36r, Guerrero; estrofa 2
MéxC 4/A-20 (No. 63) Anón.; estrofas 1 y 4
PueblaC 5, fols. 138v-140r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 4
PueblaC 12, fols. 187v-197r, Anon; estrofas 2 y 4

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 63.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para los versos 1 y 4 y MéxC 12 únicamente polifonía para el texto de la primera estrofa, con la música de la estrofa 2 del libro impreso de Guerrero. Véase Nos. 63 y 444.

No. 274 (12/5). fols. 8v-10r *TE splendor & virtus* Anon. [F. Guerrero] 4 v. (SATB)

fols. 8v-9r *TE splendor & virtus Patris*
fols. 9v-10r *laudamus inter Angelos*

Concordancias:

Impresas

- G4873 [=TepMV 3/15, No. 445]
Tibi Christe Splendor
2. Collaudamus venerantes (SATB)
4. Gloriam Patri melodis (SATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

SevBC 2, fols. 58v, Anón.; estrofa 4 (sólo ST)

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 53v-54r, Anón.; estrofa 2

MéxC 4/A-21 (No. 64), Anon; estrofas 1 y 5

PueblaC 5, fols. 140v-142r, Franciscus Guerrero; estrofas
2 y 5

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 64.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4 ofrece polifonía para los versos 1 y 5 y MéxC 12 únicamente polifonía para el texto de la primera estrofa, con la música de la estrofa 2 del libro impreso de Guerrero. Véase Nos. 64 y 445.

No. 275 (12/6). fols. 10v-11r *CVstodes hominum* Anon. 4 v. (SATB)

fols. 10v-1r *CVstodes hominum psallimus Angelos*

Concordancia:

MéxC 4/A-22 (No. 65), Anón.; estrofas 1 y 4

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 65.

Comentarios:

De las cuatro estrofas de que consta este himno, MéxC 4/A ofrece polifonía para los versos 1 y 4 y MéxC 12 sólo copió, a partir de MéxC 4/A, la primera de las estrofas. Véase No. 65.

No. 276 (12/7). fols. 11v-12r *REgis superni* Anon. 4 v. (SATB)

fols. 11v-12r *REgis superni nuntia domum paternam deseris*

Concordancia:

MéxC 4/A-23 (No. 66), Anón.; estrofas 1 y 4

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 66.

Comentarios:

De las cuatro estrofas de que consta este himno, MéxC 4/A ofrece polifonía para los versos 1 y 4 y MéxC 12 sólo copió, a partir de MéxC 4/A, la primera de las estrofas. Véase No. 66.

No. 277 (12/8). fols. 12v-13r *TE Ioseph celebrent* Anon. [José Agurto Loaysa] 4 v. (SATB)

fols. 12v-13r *Te Ioseph celebrent agmina caelitum*

Concordancia:

MéxC 4/A-12 (No. 55), Joseph de loiza; estrofas 1 y 5

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 55.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4/A ofrece polifonía para los versos 1 y 5 y MéxC 12 sólo copió, a partir de MéxC 4/A, la primera de las estrofas. Véase No. 55.

No. 278 (12/9). fols. 13v-14r *PATER superni luminis* Anon. 4 v. (SATB)

fols. 13v-14r *PATER superni luminis cum Magdalenam respicis*

Concordancia:

MéxC 4/A-18 (No. 61), Anón.; estrofas 1 y 3

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 61.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4/A ofrece polifonía para los versos 1 y 3. Como ocurre en todos los himnos de MéxC 12, este himno se copió a partir de MéxC 4/A, pero no completo, sino únicamente la primera estrofa. Véase No. 61.

No. 279 (12/10). fols. 14v-18r *Salve Regina* Anon. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

fols. 14v-15r *VIta dulcedo et spes nostra, salve*

fols. 15v-16r *AD te suspiramus gementes & flentes*

fols. 16v-17r *ET Jesum benedictum fructum ventris tui*

fol. 17v-18r *O Clemens o pia o dulcis Virgo Maria*

Concordancias:

Impresas:

G4871 [=PueblaC Leg. 33], No. 16

G4873 [=TepMV 3/36, No. 466]

G4875, No. 38

G4877 [PueblaC Leg. 32], No. 20

Manuscritas:

Fuentes españolas

BarcBC 786, págs. 227-234, Guerrero

BarcBC 788, págs. 235-238, Guerrero

CádizC 5, fols. 14v-27r, Anón.

JaénC 1, fols. 98v-102r, Guerrero

Ledesma s.s., fols. 178v-182r, Guerrero

MurciaC 4, págs. 11-15, Anón.

OlivP s.s., fols. 117-124, Anón.

PlasC 2, fols. 1v-5r, Guerrero

PriegoP 1, fols. 34v-37r, 156v-157r, Anón.

SegC 6, fols. 32v-36r, Guerrero

SevBC Leg. 51-1-4, Francisco Guerrero

SigC 4, fol. 67v-75r, Francisco Guerrero

VallaP s.s., fol. 38v-40r, 42v-43r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

BogGFH, fols. 100-117, Guerrero

ChiN 4, fols. 61v-65r, Anón.

GuatC 4, fols. 143v-147r, Guerrero

MéxC 4/A-6 (No. 49), Anón.

MéxC 10/A-29 (No. 219), M^o Guerrero

PueblaC 1, fols. 42v-46r, Anón.

PueblaC 5, fols. 92v-96r, Franciscus Guerrero

PueblaC Leg. 34/53, Anón. (ha perdido el S)

Otras fuentes

VatS 484, fols. 31v-32r, Francisci Guerreri

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 49.

**No. 280 (12/11). fols. 18v-20r *IESu dulcis memoria* Anon. [Antonio de Salazar?]
4 v. (SATB)**

fol. 18v-19r *IESu dulcis memoria dās vera cordis gaudia*

fol. 19v-20r *et omnia ij ejus dulcis*

Concordancia:

MéxC 4/B-43 (No. 86), Anón.; secunda pars *Sis Jesu nostrum* de Sumaya (No. 87)

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 87.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 12 ofrece polifonía para el primer verso. Sobre la posible paternidad de Antonio de Salazar, Véase No. 87 y 88.

No. 281 (12/12). fols. 20v-22r *MAXimus Redemptor Orbis* Anon. [Manuel de Sumaya] 4 v. (SATB)

fols. 10v-11r *MAXimus Redemptor Orbis. Morte vitā contulit*
fols. 11v-12r *aurolabili Corporis tamē sacra*

Concordancia:

MéxC 4/B-51 (No. 94), Mrō. Sumaya; pars I y II

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 94.

Comentarios:

MéxC 12 sólo proporciona la música para la primera estrofa. Véase No. 94.

No. 282 (12/13). fols. 22v-24r *MIRis modis* Anon. [Antonio de Salazar] 4 v. (SATB)

fols. 22v-23r *MIRis modis miris modis repente liber*
fols. 23v-24r *[gre-]gis vitę recludit pascua*

Concordancia:

MéxC 4/B-52 (No. 95), Mrō. Salazar; estrofas 1 y 2

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 96.

Comentarios:

De las dos estrofas polifónicas que se copiaron en MéxC 4/B, el anónimo copista de MéxC 12 seleccionó sólo la primera. Véase No. 95.

No. 283 (12/14). fols. 24v-33r [*Misa Ferial*] Anon. [Hernando Franco] 5 v. (SAT1T2B)

fols. 24v-25r *KYrie*
fols. 25v-26r *CHriste*
fols. 26v-27r *Kyrie*
fols. 27v-28r *SAnctus*
fols. 28v-29r *PLeni sunt caeli*
fols. 29v-30r *BEnedictus*
fols. 30v-31r *AGnus Dei* [Agnus Dei I]
fols. 31v-32r *AGnus Dei* [Agnus Dei II]
fols. 32v-33r *AGnus Dei* [Agnus Dei III]

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 24v se lee “Ā5”.

Concordancia:

MéxC 10/A-1 (No. 191), M^o fernando franco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabación discográfica, colación y comentarios:

Véase No. 191.

No. 284 (12/15). fols. 33v-42r [*Misa Ferial*] Anon. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

fols. 33v-34r *KYrie*
fols. 34v-35r *CHriste*
fols. 35v-36r *KYrie*
fols. 36v-37r *SAnctus*
fols. 37v-38r *PLeni sunt caeli*
fols. 38v-39r *BEnedictus*
fols. 39v-40r *AGnus Dei* [Agnus Dei I]
fols. 40v-41r *AGnus Dei* [Agnus Dei II]
fols. 41v-42r *AGnus Dei* [Agnus Dei III]

Concordancia:

MéxC 10/A-2 (No. 192), M^o fernando Franco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabación discográfica, colación y comentarios:

Véase No. 192.

**No. 285 (12/16). fols. 42v-45r *ADiuua nos Deus* Anon. [Antonio de Salazar]
5 v. (SA1A2TB)**

fols. 42v-43r *ADiuua nos Deus*
fols. 43v-44r *Gloriam nominis tui Domine*
fols. 44v-45r *propter nomen tuum*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 42v se lee a la derecha del nombre del S “A
v”.

Concordancia:

MéxC 10/A-7 (No. 197), Salazar (en el índice, “Mº Zalazar”)

Fuente textual y asignación litúrgica:

Ver No. 37.

Edición moderna, canto preexistente, colación y comentarios:

Véase No. 197.

No. 286 (12/17). fols. 45v-47r *Beatus es* Anon. 4 v. (SATB)

fols. 45v-46r *ET bene tibi*
fols. 46v-47r *[gaude-]bis et cum angelis*

Concordancia:

MéxC 10/A-8 (No. 198), Anón.

**Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, colación y
comentarios:**

Véase No. 198.

Canto preexistente:

Al igual que MéxC 10, MéxC 12 también presenta la entonación inicial
sobre las palabras *Beatus es* asignada al T.

**No. 287 (12/18). fols. 47v-48r *ET incarnatus est* Anon. [Francisco López
Capillas?] 4 v. (SATB)**

fols. 47v-48r *ET incarnatus est de Spiritu Sancto*

Concordancia:

MéxC 10/A-9 (No. 199), Anón.

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 199.

Colación:

Al igual que en MéxC 10, la copia de MéxC 12 añade líneas divisorias, lo cual confirma que el primer volumen sirvió de modelo al segundo.

No. 288 (12/19). fols. 48v-50r *GLoria, laus et honor* Anon. [Francisco López Capillas] 4 v. (SATB)

fols. 48v-49r *GLoria, laus et honor*

fols. 49v-50r *prompsit ij*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 48v, junto al S se lee "A4.". En el fol. 49v entre el S y T dice "A este se sigue el Verso Israel que se halla en el folio 95".

Concordancia:

MéxC 10/A-10 (No. 200), Anón.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 123.

Canto preexistente, edición moderna y comentarios:

Véase No. 200.

No. 289 (12/20). fols. 50v-52r *CHRistus factus est* Anon. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

fols. 50v-51r *CHRistus factus est pro nobis oboediens*

MORtem autem crucis

fols. 51v-52r *Propter quod et Deus exaltauit*

Concordancias:

ChiN 2, fols. 122v-123r, Anón.

ChiN 5, fols. 127v-128r, Anón.

MéxC 3/5 (No. 41), Anón.

MéxC 10/A-15 (No. 205), F. Franco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabación discográfica, colación y comentarios:

Véase No. 41.

No. 290 (12/21). fols. 52v-53r *LVmen ad reuelationem* Anon. [Hernando Franco] 5 v. (SAT1T2B)

fols. 52v-53r *LVmen ad reuelationem gentium ad reuelationem*

Concordancias:

GuatC 1, fols. 186v-187r, Franco
JacSE 7, fols. 164-165, Anón. (omite T1)
MéxC 10/A-10 (No. 209), Anón.
PueblaC Leg. 29/10, Guerrero (omite T1)
PueblaC Leg. 52/1, Anón.

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabación discográfica, colación y comentarios:

Véase No. 209.

No. 291 (12/22). fols. 53v-54r *SVrrexit Dominus* Anon. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

fols. 53v-54r *SVrrexit Domínus vere Surrexit - Alleluia*

Concordancia:

MéxC 10/A-20 (No. 210), Anón.

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabación discográfica, colación y comentarios:

Véase No. 210.

No. 292 (12/23). fols. 54v-56r *BEnedictus – OSsanna* [Missa Elizabeth Zachariae] Anon. [Eduardo Duarte Lobo] 5 v. (SAT1T2B)

fols. 54v-55r *BEnedictus qui venit* (SATB)
fols. 55v-56r *OSsana*

Concordancias:

Impresas

L2591 [=TepMV 7/7 (No. 542)], fols. LXXXVI^v-LXXXVIII^r,
EDVARDI LVPI

Manuscritas

LonBLA 5046, pp. 130-133, Edvardi Lupi
MéxC 10/A-25 (No. 215), Anón.

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, colación y comentarios:

Véase Nos. 215 y 542.

**No. 293 (12/24). fols. 56v-58r *EGregie Doctor Paule* Anon. [Antonio de Salazar]
4 v. (SATB)**

fols. 56v-57r *EGregie Doctor Paule ij mores*
fols. 57v-58r [*meri-]diē cernat ij fides*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 56v-57r y 57v-58r en letras mayúsculas de color rojo se lee “In Conversioni S. Pauli Apos.”.

Concordancia:

MéxC 4/B-45 (No. 88), Mrō. Salazar

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y canto preexistente:

Véase No. 88.

Comentarios:

Las dos estrofas de que consta este himno aparecen musicalizadas en la copia de MéxC 4/B, la segunda de ellas atribuida a Sumaya (véase No. 89). La copia de MéxC 12 sólo presenta la primera estrofa. Véase No. 88.

No. 294 (12/25). fols. 58v-61r *IBant Apostoli gaudentes* Anon. [Sebastián de Vivanco] 5 v. (S1S2ATB)

S1 S2 A

I- bant A- po- sto- li Gau- den- I- bant A- po- sto- li gau-

T B

Gau- den- tes gau- den Gau- den- tes gau- den-

fols. 58v-59r *IBant Apostoli gaudentes*
fols. 59v-60r [*gauden-]tes conspectu concili*
fols. 60v-61r [*contu-]meliā pati pro nomine*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 58v-61r se lee con letras mayúsculas de color rojo “IN NATALI APOSTOLORVM”.

Concordancias:

Impresas

V2251, fols. 16-21, Vivanco

MéxC 13/4 (No. 312), Vivanco

Manuscritas
SalaC 3, fols. 14v-17r, Vivanco

Ediciones modernas:

García Fraile, *Vivanco*, 1:35-42.
Kroyer, *Der vollkommene partiturspieler*.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la Natividad de los Apóstoles.

Comentarios:

Ninguno.

**No. 295 (12/26). fols. 61v-63r *BEatus iste Sanctus* Anon. [Sebastián de Vivanco]
4 v. (SATB)**

S A
Be- a- tus i- ste san- ctus Be- a- tus i- ste san-

T B
Be- a- tus i- ste san- ctus Be- a- tus i- ste san- ctus be-

fols. 61v-62r *BEatus iste Sanctus*
fols. 62v-63r *est in Domino praedicavit*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 61v-63r se lee con letras mayúsculas de color rojo “IN NATALITIIS CONFESS. NON PONTIFICIS”.

Concordancias:

Impresas
V2251, fols. 56-59, Vivanco
MéxC 13/12 (No. 320), Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 9r-10r, Bivanco; incompleto
SalaC 3, fols. 33v-35r, Vivanco
SalaC Leg. 9.70, Vivanco; duplica las voces e incluye bajo cifrado para arpa y órgano

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:95-99.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta del Confesor no Pontífice.

Comentarios:

Ninguno.

**No. 296 (12/27). fols. 63v-65r *Veni sponsa Christi* Anon. [Sebastián de Vivanco]
4 v. (SATB)**

S
Ve- ni spon- sa Chri-

A
Ve- ni spon- sa Chri- sti

T
Ve- ni ve- ni

B
Ve- ni spon- sa Chri- sti

fols. 63v-64r *VENi sponsa Christi ueni*

fols. 64v-65r [*coro-*]nam quā tibi Dominus

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 63v-65r se lee con letras mayúsculas de color rojo “IN NATALI VIRGINVM”.

Concordancias:

Impresas

V2251, fols. 60-63, Vivanco.

MéxC 13/13 (No. 321), Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 10v-12r, Bivanco

SalaC 3, fols. 35v-37r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:100-105.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en las primeras vísperas de la fiesta de la Natividad de la Virgen. El texto es el de la antifona homónima (*LU*, 1209).

Comentarios:

Al igual que ocurre con otros trece motetes, existen algunas divergencias entre la versión impresa y la versión manuscrita de SalaC 1; véase Burgueño Rioja, *Sebastián de Vivanco: motetes*, 20.

No. 297 (12/28). fols. 65v-68r *DVlcissima Maria* Anon. [Sebastián de Vivanco]
4 v. (SATB)

S
A
T
B

Dul- cis- si- ma Ma- ri- a dul- Dul- cis- si- ma Ma- ri- a dul-
Dul- cis- si- ma Ma- ri- Dul- cis- si- ma Ma- ri-

fols. 65v-66r *DVlcissima Maria dulcissima Maria*
fols. 66v-67r *tuo langueo qua suavis et benigna es*
fols. 67v-68r *[ple-]bis pulchra es virgo Maria*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 65v-68r se lee con letras mayúsculas de color rojo “DE BEATAE MARIAE”.

Concordancias:

Impresas

V2251, fols. 72-75, Vivanco
MéxC 13/16 (No. 324), Vivanco

Manuscritas

SalaC 3, fols. 42r-44r, Vivanco

Edición moderna:

Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 2:76-81.
García Fraile, *Vivanco*, 1:117-122.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Está dedicado a la Virgen María.

Comentarios:

Ninguno.

No. 298 (12/29). fols. 68v-72r *IN conspectu Angelorum* Anon. [Sebastián de Vivanco] 8 v. (SATB SATB)

The image shows a musical score for SATB SATB. It consists of two systems of staves. The first system has four staves labeled S1, A1, T1, and B1. The second system has four staves labeled S2, A2, T2, and B2. Each staff contains musical notation in a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). The lyrics 'In cons-pe-ctu' are written below each staff. The score is divided into four measures by double bar lines.

fols. 68v-69r *IN conspectu Angelorum*
 fols. 69v-70r [*Angelo-]rum Angelorum psallam tibi Deus*
 fols. 70v-71r *confitebor nomini tuo Domine*
 fols. 71v-72r *Angeli Domine Dominum*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 68v-72r se lee con letras mayúsculas de color rojo “COMMVNI ANGELORVM”.

Concordancias:

Impresas

V2251, fols. 106-113, Vivanco
 MéxC 13/24 (No. 332), Vivanco

Manuscritas

SalaC 3, fols. 58v-61r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:165-179.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Dedicado a la festividad del Común de los Ángeles.

Comentarios:

Ninguno.

No. 299 (12/30). fols. 72v-75r *O Sacrū conuiuium* Anon. [Sebastián de Vivanco]
6 v. (S1S2AT1T2B)

S1 O sa- crum con- S2 O sa-crum con-vi-vi- A O sa- crum con- vi-

T1 O sa- crum con- vi- T2 O- sa- crum con- vi- B O- sa- crum con-vi- vi-

fols. 72v-73r *O Sacrū conuiuium*

fols. 73v-74r *recolitur memoria eius*

fols. 74v-75r *[grati-]a et futura gloriae*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 72v-75r se lee con letras mayúsculas de color rojo “IN FESTO CORPORIS CHRISTI”.

Concordancias:

Impresas

V2251, fols. 252-257, Vivanco

MéxC 13/54 (No. 358), Vivanco

Manuscritas

SalaC 3, fols. 115v-118r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:163-72.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta del Corpus Christi.

Comentarios:

Ninguno.

No. 300 (12/31). fols. 75v-77r *TV es vas electionis* Anon. [Sebastián de Vivanco]
4 v. (SATB)

S
Tu es vas e- le- cti- o- Tu es vas e- le- cti- o-

T
Tu es vas tu es vas Tu es vas tu es vas e- le-

fols. 75v-76r *TV es vas electionis*
fols. 76v-77r [*Aposto-*]le *predicatur veritatis*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 75v-77r se lee con letras mayúsculas de color rojo “IN COMMEMORATIONE S. PAULE”.

Concordancias:

Impresas

V2251, fols. 266-269, Vivanco
MéxC 13/57 (No. 365), Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 89v-91r, Bibanco
SalaC 3, fols. 63v-65r, Vivanco

Edición moderna:

Burgueño Rioja, *Del motete a la misa parodia*, 52-6 (a partir de SalaC 1).
García Fraile, *Vivanco*, 2:193-98.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de San Pablo el 25 de enero. Según el *Diario manual*, fol. 68v, esta fiesta es del tipo “doble mayor [...] hay cuatro capas en vísperas y misa, en segundas vísperas no las hay por ser de aniversario las que tiene, también hay sermón, procesión y capilla en todo”.

Comentarios:

Existen algunas divergencias entre la versión impresa y la versión manuscrita de SalaC 1. El propio Vivanco compuso una misa a cuatro voces sobre este motete, conservada en la Catedral de Salamanca, Libro de Polifonía 2, fols. 2-21.

No. 301 (12/32). fols. 77v-80r *PVer meus noli timere* Anon. [Sebastián de Vivanco] 5 v. (S1S2ATB)

S1
Pu- er me- us no-

S2
Pu- er me-

A
Pu- er me- us no-

T
Pu- er me-

B
Pu- er me- us no- li ti- me-

fols. 77v-78r *PVer meus noli timere*

fols. 78v-79r [*Domin-*]ne quia ego tecum sum

fols. 79v-80r [*Laurenti-*]um si transieris per medium

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 77v-80r se lee con letras mayúsculas de color rojo “IN FESTO SANCTI LAVRENTII”.

Concordancias:

Impresas

V2251, fols. 278-283, Vivanco

MéxC 13/60 (No. 368), Vivanco

Manuscritas

SalaC 3, fols. 71v-73r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:229-39.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de San Lorenzo el 10 de agosto. Según el *Diario manual*, fol. 91r, asiste la capilla a primeras vísperas, procesión, tercia y misa.

Comentarios:

Ninguno.

No. 302 (12/33). fols. 80v-83r *Videns Crucē Andraeas* Anon. [Sebastián de Vivanco] 6 v. (S1S2AT1T2B)

S1
Vi- dens cru- cem An-dre-
S2
Vi- dens cru- cem An-dre-
A
Vi- dens cru- cem An-dre-
T1
Vi- dens cru- cem An-
T2
Vi- dens cru- cem An-
B
Vi- dens cru- cem An-

fols. 80v-81r *Videns Crucē Andraeas*

fols. 81v-82r *[di-]cens o Crux admirabilis*

fols. 82v-83r *[e-]ius qui pependit in te Magister*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 80v-83r se lee con letras mayúsculas de color rojo “IN FESTO S. ANDRAEAE APOSTOLE”.

Concordancias:

Impresas

V2251, fols. 288-293, Vivanco

MéxC 13/62 (No. 370), Vivanco

Manuscritas

SalaC 3, fols. 73v-75r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:251-59.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de San Andrés el 30 de noviembre. Según el *Diaro manual*, fol. 113v, esta fiesta tenía en la Catedral de México la misma solemnidad que la de San Lorenzo.

Comentarios:

El motete que Victoria dedicó a este santo fue *O Doctor bonus* (No. 180).

No. 303 (12/34). fols. 83v-85r *Ave Maria gratia plena* Anon. [Sebastián de Vivanco] 5 v. (S1S2ATB)

S1
A- ve- Ma-ri-

S2
A- ve Ma-ri- a

A
A- ve Ma-ri-

T
A- ve Ma- ri- a gra- ti-

B
A- ve Ma- ri-

fols. 83v-84r *Ave Maria gratia plena*
 fols. 84v-84r *[fru-]ctus ventris tui Iesus*
Alleluia

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 83v-85r se lee con letras mayúsculas de color rojo “IN FESTO ANNUNTIATIONE B.M.”.

Concordancias:

Impresas

V2251, fols. 308-311, Vivanco
 MéxC 13/67 (No. 375), Vivanco

Manuscritas

SalaC 3, fols. 47r-49r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:285-93.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de la Anunciación de la Virgen el 25 de marzo.

Comentarios:

Ninguno.

No. 304 (12/35). fols. 85v-89r *O quā suavis est* Anon. [Alonso Lobo] 6 v. (S1S2A1A2TB)

S1 O quam su- a- vis est S2 O quam su- a- vis est Do- A1 O quam su- a- vis est Do-

A2 O quam su- a- vis est Do- T O quam su- a- vis est B O quam su- a- vis est

fols. 85v-86r *O quā suavis est Domine*
 fols. 86v-87r *Spiritus tuus, qui vt*
 fols. 87v-88r *in filio demonstrares, pane*
 fols. 88v-89r *[praesti-]to esurientes reple*

Concordancias:

Impresas

L2588 [TepMV 4/7, No. 477)], Alfonsi Lobo

Manuscritas

MurciaC 8, fol. 65v y sigs., Anón. (¿incompleto?)

PueblaC Leg. 36, Anón.

Ediciones:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 14.

Maldonado, *Siete motetes de Alonso Lobo* (a partir de TepMV 4).

Grabaciones discográficas (selección):

Sacred Music by Alonso Lobo, pista 7.

Spain and the New World, pista 7.

Spanish Sacred Music of the Renaissance, CD 1, pista 9.

Treasures of Spanish Renaissance, pista 9.

Música de la Catedral de Guadalajara, pista 5.

Comentarios:

La inscripción que precede a este motete en el libro impreso de Lobo indica que esta pieza y los siguientes motetes devocionales son susceptibles de ser integrados en la misa como obras paralitúrgicas.

No. 305 (12/36). fols. 89v-92r *Asperges me Domine* Anon. [Hernando Franco] 4 v. (SATB)

fols. 89v-90r *Hi*ssopo et mundabor

fols. 90v-91r *SE*cundum magnam

fols. 91v-92r *SIC*ut erat

Concordancias:

MéxC 2/21 (No. 31), Anón.
MéxC 10/A-26 (No. 216), Anón.

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y comentarios:

Véase No. 31.

Canto preexistente:

Frente a las otras dos copias en libros de polifonía de las catedrales (Nos. 31 y 216), la copia de MéxC 12 no presenta la entonación gregoriana sobre las palabras *Asperges me Domine, Miserere mei Deus y Gloria Patri & Filio & Spiritui Sancto*.

No. 306 (12/37). fols. 92v-94r *REgina caeli* Anon. [Francisco Guerrero] 4 v. (SATB)

fols. 92v-93r *REgina caeli letare*
fols. 93v-94r [*allelu-]ya Resurrexit sicut dixit*

Concordancias:

Impresas

G4867, No. 13, Guerrero
G4871 [=PueblaC Leg. 33], No. 19, Guerrero
G4873 [=TepMV 3/37, No. 467], Guerrero
G4877 [=PueblaC Leg. 32], No. 35, Guerrero

Manuscritas

Fuentes españolas

Ledesma s.s., 165v-167r, Guerrero
MurciaC 4, fols. 16-19. Anón.
PlasC 2, fols. 5v-7r, Guerrero
SegC 4, 118v-120r, Guerrero
SegC 6, 58v-59r, Guerrero
SevBC 1, fols. 76v-78r, francisci guerrero
VallaP s.s., 51v-52r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

MéxC 12/37 (No. 306), Anón.
PueblaC Leg. 13, Guerrero

Otras fuentes

MünS 3590, no. 75, Del Guerrero
VatS 484, fols. 30v-31r, Francisco Guerrero

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabación discográfica y comentarios:

Véase No. 217.

**No. 307 (12/38). fols. 94v-96r *ISrrael es tu Rex* Anon. [Francisco López Capillas]
4 v. (SATB)**

fols. 94v-95r *ISrrael es tu Rex*
fols. 95v-96r *qui in Domini Rex benedicte*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 94 v junto al S se lee “A4”.

Concordancias:

MéxC 10/A-12 (No. 202), Anón.

Edición moderna:

Véase No. 202.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 123.

Canto preexistente y comentarios:

Véase No. 200.

No. 308 (12/39). Fols. 96v-98r *L[a]etetur omne s[a]eculum* Anon. 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in common time (C) and G major. The lyrics are: "Lae- te- tur o- mne sae- Lac- te- tur o- mne lac-". The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Alto part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Tenor part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes.

fols. 96v-97r *L[a]etetur omne s[a]eculum*
fols. 97v-98r *[gratissi-]ma que unguento pretioso*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 63v-65r se lee con letras mayúsculas de color rojo “IN FESTO S. MARIAE MAGDALENAE”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Motete interpretado en la festividad de María Magdalena. Según el *Diario manual*, fol. 86r, esta festividad tenía la categoría de “doble”, y a ella asistía la capilla de música.

Canto preexistente:

Parece tratarse de una obra libremente compuesta, sin cantus firmus.

Comentarios:

La versión homónima de Vivanco contiene siete voces y está en compás binario. Quizá sea obra de algún compositor activo en México.

fol. 98v en blanco

fol. [99r] Aparece el índice o tabla en dos columnas enmarcadas por un rectángulo de color rojo. Los títulos de las obras la inicial en rojo y el resto del texto en negro. Las piezas aparecen ordenadas por orden de aparición. En la parte superior del folio puede leerse la siguiente inscripción en letras de color rojo “Index omnium quae in hoc libro Continētur”. La transcripción diplomática del índice es como sigue:

Index omnium quæ in hoc libro Cōtinētur

Dixit Dominus, folio ~~~~~	1.	Incarnatus para las Domini-	
Laudate Dominum, folio ~~~~~	5.	cas de quaresma ~~~~~	f.48
Vexilla para la crux, folio ~~~~~	7.	Gloria laus para el Domingo	
Quicumque himno para transfigurasiō~	f.8	de Ramos ~~~~~	f.49
Tesplendor para S ⁿ . Miguel. F. ~~~~~	9	Christus factus ~~~~~	f.51
Custodes, para los Angeles. Folio ~~~~~	11	Lumem, para la repartición	
Regis superni, para S ^{ta} . Theresa. Foli. ~~~	12	de Velas ~~~~~	f.53
Te Joseph. Para Sr. S ⁿ . Joseph f. ~~~~~	13	Surrexit Dominus ~~~~~	f.54
Pater superni, para S ^{ta} . Maria mag ^{dalena}	f.14	Benedictus para las Do. ^{cas} ~~~~~	f.55
Salbe Regina. Folio ~~~~~	15	Egregie Do ^c tor ~~~~~	f.57
Iesu dulcis, para el Dulcísimo		Iban Apostoli ~~~~~	f.59
Nombre de Jesús. Folio ~~~~~	19	Beatus yste ~~~~~	f.62
Maximus, Redentor ~~~~~	f.21	Veni sponsa ~~~~~	f.64
Myris modis ~~~~~	f.23	Dulcissima Maria ~~~~~	f.66
Myssas feriales para la qua-		In conspetu Angelorū ~~~~~	f.69
resma desde f. 25 hasta el		O sacrū conuiuiū ~~~~~	f.73
f. 42 ~~~~~		Tu es uas ~~~~~	f.76
Adjuanos, ~~~~~	f.43	Puer m ^e us. Para S ⁿ . lorenzo ~~~~~	f.78
Beatus es para las Dominicas		Vidēs Crucē, para S ⁿ .	
de Cuaresma ~~~~~	f.46	Andrez ~~~~~	f.81

fol. [99v] [continuación del índice]

Ave Maria para la Anun-	
siasion ~~~~~	f.84
O quana suabis, ~~~~~	f.86
Asperges, ~~~~~	f.90
Regina celi ~~~~~	f.93
Israel. Para Ramos ~~~~~	f.95
Letetur para S ^{ta} . Maria	
Magdalena ~~~~~	f.97

13.

MEX-Mc: MéxC 13

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 13

DESCRIPCIÓN

Impreso/Papel

74 motetes = 74

Sebastián de Vivanco-74

176 folios de papel, de *ca.* 52 x 39 (caja de 48'5 x 32'5). Paginación de color negro en anverso y reverso con números árabes 3-367, con algunos errores de paginación: 37 [=35], 36, 37-102, 105-242, 245 [=243], 244, 245-318, 317 [=319], 320-322, 317 [=323], 324-329, 340-367). Marcas de impresor: pliegos en seis hojas A-Avi, B-Bvi... Z-Zvi, Aa-Aavj, Bb-Bbvj... Gg-Ggvj. Los folios que contienen las pp. 1-2 y 103-104 han sido arrancados. Encuadernación con tapas de madera forradas en cuero con guarniciones metálicas. El papel muestra signos de haber estado doblado antes de su encuadernación, por lo que es muy probable que el volumen se enviase desde España doblado y sin encuadernar, siendo encuadernado en México. La encuadernación se encuentra casi desprendida del cuerpo del libro. La esquina inferior derecha de la tapa frontal ha perdido parte del cuero y se ve directamente la madera. Algunos folios presentan trozos de papel pegados a modo de refuerzo (p. 15, 101 en esquinas de muchos folios) y otros (unos 30) están rajados por la mitad. Se ha perdido papel y música en las páginas 57 y 105. Las capitulares aparecen sobre un fondo cuadrado de decoración vegetal y a su vez este cuadrado está rodeado de otro de mayor tamaño de motivos vegetales simétricos. La mayoría de las capitulares tienen una dimensión de 7 x 7 cm. Cada parte va precedida por el nombre de la voz en latín. Al abrir, en todos los folios, el nombre de la obra y el número de voces en latín (por ejemplo, "V vocum") aparece en la parte superior de las páginas pares y el del compositor también en latín ("MAG. SEBAST. DE VIVANCO") en la parte superior de las páginas pares. Cuando un movimiento continúa en el folio verso siguiente, se indica en todas las voces mediante la inscripción "Residuum". Perfecto estado de conservación. Presenta algunas anotaciones manuscritas: en la parte inferior de la página se lee "Bernardo", aludiendo al cantor encargado del T, y en la parte inferior de la p. 317 se lee "M^o Herrera". El volumen ha perdido la portada, dedicatoria e índice, así como el primer folio (páginas 1 y 2), y los tres primeros folios presentan un agujero en la parte superior derecha. Sí conserva el colofón que permite conocer el lugar y fecha de edición: "Exceudebat / Salmanticae / Apud Viduam / Francisci de / Cea tesa: Anno / Domini M.DC.XIII. 12 pentagramas por página. El volumen carece de tabla o índice. Las obras oscilan entre las 4 y las 12 voces.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura “Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 26”. Este libro de polifonía no es mencionado en los inventarios de Barwick (1949), Stanford y Spiess (1969), Stevenson (1970), Valdez (1997) ni Stanford (2002). Este ejemplar fue descubierto en 2002 por Marín López, “Cinco nuevos libros de polifonía”, 1086-87. Como carece de numeración, le he asignado la signatura de MéxC 13, siguiendo el orden de los anteriores libros de polifonía.

IDENTIFICACIÓN: Este libro impreso no aparece catalogado en ninguno de los volúmenes de RISM. Su contenido, dimensiones, distribución de pliegos y características tipográficas son idénticas a las del volumen de motetes publicado en Salamanca en 1610 por Artus Taberniel (RISM V2251), el último de una serie de libros polifónicos editados por este impresor belga entre 1607 y 1610. Sin embargo, en el caso del ejemplar mexicano, el colofón indica que se imprimió por la viuda de Francisco de Ceatesa en 1614. Parece que tras la muerte de Taberniel en 1609, sus tipos musicales, los únicos existentes en aquella época en Salamanca para imprimir libros de coro de gran formato, fueron adquiridos por Francisco de Cea Tesa, un cordobés establecido en Salamanca que continuó la labor del editor musical belga, publicando en 1613 el tercero de los libros impresos de Juan Esquivel de Barahona (los otros dos los había publicado Taberniel en 1608)¹. A la muerte de Ceatesa, la actividad editorial fue continuada por su viuda, Susana Muñoz, quien publicó al menos otros dos libros impresos de música, desconocidos hasta fechas recientes: 1) una reedición del libro de motetes de 1610 de Vivanco en 1614 –el único de cuyos ejemplares es el que se ha localizado en México y que aquí se describe– y 2) un libro de misas, motetes y magnificats de Diego Bruceña en 1620, del cual no se han conservado ejemplares hasta la fecha². Desde *ca.* 1628 los tipos volvieron a la familia de Taberniel, cuya viuda e hijo continuaron su actividad editorial en calidad de impresores de la universidad salmantina.

EJEMPLARES DEL IMPRESO (1): No se conocen otros ejemplares de este libro impreso de 1614, por lo que el ejemplar mexicano es un *unicum*. Este volumen se encuentra casi completo, permitiendo reconstruir cuatro motetes que en los ejemplares conocidos del libro impreso de 1610 (Catedral de Salamanca, libro de polifonía 10 y Catedral de Segovia, libro de polifonía 12) están incompletos o perdidos (Nos. 329, 330, 381 y 382).

¹ Este libro impreso fue dado a conocer por Snow, *The 1613 Print of Juan Esquivel de Barahona*.

² Más información sobre el libro de Bruceña aparece en Luis Iglesias, “El maestro de capilla Diego de Bruceña (1567/71-1623) y el impreso perdido de su *Libro de Misas, Magnificats y Motetes* (Salamanca: Susana Muñoz, 1620)”, *Encomium Musicae*, 435-69.

INVENTARIO

Portada perdida

pp. 1-2 perdidas

**No. 309 (13/1). pp. 3-7 [Benedictus Deus] MAG. SEBAST. DE VIVANCO 6 v.
(S1S2A1T1T2B)**

S1 PERDIDA S2 Be- ne- di- ctus A Be- ne- di- ctus

T1 PERDIDA T2 PERDIDA B Be- ne- di- ctus De- us

Inscripciones:

En la parte superior de los folios pares se lee “IN DOMINICIS per annum”.

Concordancia:

Impresa

V2251, pp. 3-7, Vivanco; incompleto.

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:13-21³.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Su texto es el de la antifona de ese nombre (*LU*, 1665). Se puede interpretar todos los domingos del año.

Comentarios:

Al igual que en el ejemplar de Salamanca (SalaC 10) esta primera pieza del volumen está incompleta; sólo se conservan el S2, A y B con el texto “Benedictus Deus benedictus”.

³ Si no se especifica lo contrario, todas las ediciones han sido realizadas a partir del ejemplar impreso V2251 conservado en la Catedral de Salamanca, libro de polifonía 10.

No. 310 (13/2). pp. 8-11 *Aperi oculos tuos Domine* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (SA1A2TB)

The musical score for No. 310 consists of two staves. The top staff is for Soprano (S) and the bottom for Tenor (T). Both parts are in C major and 4/4 time. The Soprano part has three phrases labeled S, A1, and A2. The Tenor part has two phrases labeled T and B. The lyrics are: S: A- pe- ri o- cu- los; A1: A- pe- ri o- cu- los tu-; A2: A- pe- ri o- cu- los; T: A- pe- ri o- cu- los tu- os; B: A- pe- ri o- cu- los tu- os Do-

Inscripciones:

“IN DOMINICIS per annum”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 8-11, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 13v-16r, Bivanco

SalaC 3, fols. 10v-12r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:22-28.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 309.

Comentarios:

Existen algunas divergencias entre la versión impresa y la versión manuscrita de SalaC 1.

No. 311 (13/3). pp. 12-15 *Domine Pater et Deus vitae meae* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

The musical score for No. 311 consists of two staves. The top staff is for Soprano (S) and the bottom for Tenor (T). Both parts are in C major and 4/4 time. The Soprano part has two phrases labeled S and A. The Tenor part has two phrases labeled T and B. The lyrics are: S: Do- mi- ne Pa- ter & De-us; A: Do- mi- ne Pa- ter & De-us; T: Do- mi- ne Pa- ter & De-us; B: Do- mi- ne Pa- ter & De-us

Inscripciones:

“IN DOMINICIS per annum”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 12-15, Vivanco

Manuscrita

SalaC 3, fols. 12v-14r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:29-33.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 309.

Comentarios:

Ninguno.

No. 312 (13/4). pp. 16-21 *Ibant Apostoli* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

Inscripciones:

“IN NATALI APOSTOLORUM”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 16-21, Vivanco

Manuscritas

MéxC 12/25 (No. 294), Anón.

SalaC 3, fols. 14v-17r, Vivanco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y comentarios:

Véase No. 294.

No. 313 (13/5). pp. 22-25 *Hic est vere Martyr* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

S
Hic est vere mar-
A
Hic est vere mar-

T
Hic est vere mar-
B
Hic est vere mar- tyr

Inscripciones:

“IN NATALI VNIVS MARTYRIS”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 22-25, Vivanco

Manuscritas

MéxC 12/25 (No. 294), Anón.

SalaC 3, fols. 17v-19r, Vivanco

SalaC Leg. 9.71, Vivanco; duplica las voces e incluye bajo cifrado para arpa y órgano

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:43-47.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la Natividad de un Mártir.

Comentarios:

Este motete tiene sobreescrito otro texto sobre el original libro impreso, alusivo a María Magdalena; esta santa tiene dedicado otro motete en este mismo libro (véase No. 366): “*Laetetur omne saeculum in solemnitate Mariae Magadalenaee quam Jesús eterne amore dilexit pluri mundi lexit nec Maria fuit illa Domino gratisima quem urguento pretioso unxit pedes Domini*”.

**No. 314 (13/6). pp. 26-29 *Sancti mei qui in carne* MAG. SEBAST. DE VIVANCO
4 v. (SATB)**

S
San-cti me-i qui in car-ne po- San-cti me-i qui in car-ne po-

A
San-cti me-i qui in car-ne po- San-cti me-i qui in car-ne po-

T
San-cti me-i qui in car-ne San-cti me-i qui in car-

B
San-cti me-i qui in car- San-cti me-i qui in car-

Inscripciones:

“IN NATALIIS PLVRIMORVM MARTYRVVM”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 26-29, Vivanco

Manuscritas
SalaC 3, fols. 19v-21r, Vivanco

Edición moderna:
García Fraile, *Vivanco*, 1:48-53.

Fuente textual y asignación litúrgica:
Se interpreta en la Natividad de varios Mártires.

Comentarios:
Ninguno.

No. 315 (13/7). pp. 30-33 *Lux perpetua lucebit sanctis tuis* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in common time (C) and consists of two systems. The first system contains the Soprano and Alto parts, and the second system contains the Tenor and Bass parts. The lyrics are: 'Lux per-pe-tu-a lu-ce-bit' and 'Lux per-pe-tu-a lu-ce-bit san-ctis'. The Soprano part starts with a treble clef and a common time signature. The Alto part starts with a treble clef and a common time signature. The Tenor part starts with a bass clef and a common time signature. The Bass part starts with a bass clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes.

Inscripciones:
“IN COMMVNI MART. Tempore Paschali”.

Concordancias:
Impresa
V2251, pp. 30-33, Vivanco

Manuscrita
SalaC 3, fols. 21v-23r, Vivanco

Edición moderna:
García Fraile, *Vivanco*, 1:55-59.

Fuente textual y asignación litúrgica:
Se interpreta en el Común de un Mártir durante el Tiempo Pascual. El texto es el de la antífona homónima (*LU*, 1118).

Comentarios:
Ninguno.

No. 316 (13/8). pp. 34-39 *Sancti & iusti in Domino* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 8 v. (SATB SATB)

S1
San-cti & ju-sti San-cti & ju-sti San-cti & ju-sti San-cti & ju-

S2
San-cti & ju-sti San-cti & ju-sti Sanc-ti & ju- San-cti & ju-

Inscripciones:

“IN COMMVN. APOST. ET EVANGELIST Temp. Paschali”

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 34-39, Vivanco

Manuscrita

SalaC 3, fols. 23v-26r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:61-74.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en el Común de los Apóstoles y los Evangelistas durante el tiempo pascual. El texto es el del responsorio homónimo (*LU*, 1119).

Comentarios:

Hay un error de paginación, pues salta desde la página 34 a la 37 [=35].

No. 317 (13/9). pp. 40-45 *Haec est vera fraternitas* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

S1
Haec est ve-ra fra- Haec est ve-ra fra- Haec est ve-ra fra-

T
Haec est ve-ra fra-ter-ni- Haec est ve-ra fra-ter-ni-

Inscripciones:

“IN FESTO PLVRIMOR. MART. FRATRVM”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 40-45, Vivanco

Manuscrita

SalaC 3, fols. 26v-29r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:75-80.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de varios hermanos Mártires.

Comentarios:

Ninguno.

No. 318 (13/10). pp. 46-51 *Ecce sacerdos magnus* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 6 v. (S1S2AT1T2B)

The musical score is arranged in two rows. The top row contains parts S1, S2, and A. The bottom row contains parts T1, T2, and B. Each part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables that span across bar lines.

S1: Ec- ce sa- cer- dos ma- gnus
S2: Ec- ce sa- cer- dos
A: Ec- ce sa- cer- dos ma-
T1: Ec- ce sa- cer- dos
T2: Ec- ce sa- cer- dos
B: Ec- ce sa- cer- dos ma-

Inscripciones:

“NATALI CONFESSORIS PONTIFICIS”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 46-51, Vivanco

Manuscrita

SalaC 3, fols. 29v-31r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:81-87.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la Natividad del Confesor Pontífice. El texto es el del gradual homónimo (*LU*, 1183).

Grabación discográfica:

In Manus tuas, pista 1 (versión instrumental).

Comentarios:

Ninguno.

**No. 319 (13/11). pp. 52-55 *O Doctor optime* MAG. SEBAST. DE VIVANCO
5 v. (SAT1T2B)**

S
O do-ctor o- pti- me O do-ctor o- pti- me o do-ctor o-

A
O do-ctor o- pti- me O do-ctor o- pti- me o do-ctor o-

T1
O do-ctor o-

T2
O do-ctor o- pti- me

B
O do-ctor o- pti- me

Inscripciones:

“PRO DOCTORIBVS”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 52-55, Vivanco

Manuscrita

SalaC 3, fols. 31v-33r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:89-94.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de San Jerónimo. El texto es el de la antífona homónima (*LU*, 1188).

Comentarios:

Ninguno.

**No. 320 (13/12). pp. 56-59 *Beatus iste sanctus* MAG. SEBAST. DE VIVANCO
4 v. (SATB)**

Inscripciones:

“IN NATALITIIS CONFESS. NON PONTIFICIS”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 56-59, Vivanco

Manuscritas

MéxC 12/26 (No. 295), Anón.

SalaC 1, fols. 9r-10r, Bivanco; incompleto

SalaC 3, fols. 33v-35r, Vivanco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y comentarios:

Véase No. 295.

**No. 321 (13/13). pp. 60-63 *Veni sponsa Christi* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4
v. (SATB)**

Inscripciones:

“IN NATALIS VIRGINVM”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 60-63, Vivanco

Manuscritas

MéxC 12/27 (No. 296), Anón.

SalaC 1, fols. 10v-12r, Bivanco

SalaC 3, fols. 35v-37r, Vivanco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y comentarios:

Véase No. 296.

**No. 322 (13/14). pp. 64-67 *DA nobis quaesumus Domine Deus* MAG. SEBAST.
DE VIVANCO 4 v. (SATB)**

S

A

T

B

Da no- bis quae- su- mus Do- mi- ne

Da no- bis quae- su- mus Do- mi- ne

Da no- bis quae- su- mus Do- mi- ne

Da no- bis quae- su- mus Do- mi- ne De-

Inscripciones:

“IN NATALIS SANTARVM MARTYRVM”.

Concordancia:

Impresa

V2251, pp. 64-67, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:107-110.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la Natividad de los Santos Mártires.

Comentarios:

Ninguno.

**No. 323 (13/15). pp. 68-71 *Orantibus in loco isto* MAG. SEBAST. DE VIVANCO
4 v. (SATB)**

S
C O- ran- ti- bus in lo- co i- sto A
C O- ran- ti- bus in lo- co i- sto

T
C O- ran- ti- bus in lo- co i- B
C O- ran- ti- bus in lo- co i-

Inscripciones:

“DEDICATIONES ECCLESIAE”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 67-81, Vivanco

Manuscrita

SalaC 3, fols. 40r-42r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:111-115.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la festividad de la Consagración de una iglesia; según el *Diario Manual*, en la Catedral de México esta festividad se celebra el 31 de agosto.

Comentarios:

Ninguno.

**No. 324 (13/16). pp. 72-75 *Dvlcissima Maria* MAG. SEBAST. DE VIVANCO
4 v. (SATB)**

Inscripciones:

“DE BEATAE MARIAE”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 72-75, Vivanco

Manuscritas

MexC 12/28 (No. 297), Anón.

SalaC 3, fols. 42r-44r, Vivanco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y comentarios:

Véase No. 297.

**No. 325 (13/17). pp. 76-81 *Virgo benedicta* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v.
(SA1A2TB)**

S
Vir-go be-ne-di- A1 Vir-go be-ne-di- A2 Vir-go be-ne-di-

T
Vir-go be-ne-di- cta be- B Vir-go be-ne-di- cta vir-

Inscripciones:

“DE BEATAE MARIAE”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 76-81, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 16v-19r, Bivanco

SalaC 3, fols. 44r-47r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:123-128.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 320.

Comentarios:

La versión manuscrita de SalaC 1 es prácticamente idéntica a esta versión impresa.

No. 326 (13/18). pp. 82-83 *De profundis clamaui ad te Domine* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in common time (C) and G major. The lyrics are 'De profundis clamaui ad te Domine'. The Soprano and Alto parts are on a treble clef, while the Tenor and Bass parts are on a bass clef. The score is divided into two systems, each with a double bar line and repeat sign. The lyrics are written below the notes.

Inscripciones:

“PRO DEFVNCTIS”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 82-83, Vivanco

Manuscrita

GuadM (2), fols. 276v-278r, Maestro Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:129-132.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Está dedicado a la festividad de los difuntos. Su texto es el de los dos primeros versículos del salmo 129 (*LU*, 291).

Comentarios:

Ninguno.

No. 327 (13/19). pp. 84-87 *Circumdede runt me dolores mortis* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

S1 Cir- cum-de- de- runt me S2 Cir- cum-de- de- runt me A Cir- cum-de- de- runt me
 T Cir- cum-de- de- runt me do- lo- res B Cir- cum- de- de- runt cir- cum-de- de- (runt)

Inscripciones:

“PRO DEFVNCTIS”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 84-87, Vivanco

Manuscrita

GuadM (2), fols. 272v-276r, Vivanco

Ediciones modernas:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 164.

García Fraile, *Vivanco*, 1:133-138.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 257.

Grabación discográfica:

In manus tuas, pista 9.

Comentarios:

Ninguno.

No. 328 (13/20). pp. 88-93 *Domine secundum actum meum* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 8 v. (SATB SATB)

S1 Do- mi- ne se- A1 Do- T1 Do- mi- ne Do- B1 Do- mi- ne Do-
 S2 Do- mi- ne A2 Do- T2 Do- B2 Do- mi- ne

Inscripciones:
 “PRO DEFVNCTIS”.

Concordancia:
 Impresa
 V2251, pp. 88-93, Vivanco

Edición moderna:
 García Fraile, *Vivanco*, 1:139-151.

Fuente textual y asignación litúrgica:
 Véase No. 22.

Comentarios:
 Ninguno.

No. 329 (13/21). pp. 94-97 *Crux fidelis inter omnes* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 6 v. (S1S2AT1T2B)

Inscripciones:
 “IN FESTO SANCTE CRVCIS”.

Concordancias:
 Impresa
 V2251, pp. 94-97, Vivanco

Manuscritas
 SalaC 1, fols. 86v-89r, Bibanco
 SalaC 3, fols. 56v-58r, Vivanco

Edición moderna:
 Burgueño Rioja, *Del motete a la misa parodia*, 63-71 (a partir de SalaC 1).

Fuente textual y asignación litúrgica:
 Está dedicado a la festividad de la Santa Cruz.

Comentarios:

El propio Vivanco compuso una misa también a seis voces basa en este motete, publicada en su libro de misas de 1608 (V2250), pp. 1-33. La folios correspondientes a este motete en el ejemplar conservado en la Catedral de Salamanca, libro de polifonía 10, se han perdido, de ahí que el esta pieza no aparezca en transcrita en García Fraile, *Vivanco*.

**No. 330 (13/22). pp. 98-101 *Petite & accipietis* MAG. SEBAST. DE VIVANCO
4 v. (SATB)**

S
Pe- ti- te & ac- ci- pi- e- Pe- ti- te & ac- ci- pi- e-

A
Pe- ti- te & ac- ci- pi- e- Pe- ti- te & ac- ci- pi- e-

T
Pe- ti- te & ac- ci- pi- e- Pe- ti- te & ac- ci- pi- e-

B
Pe- ti- te & ac- ci- pi- e- Pe- ti- te & ac- ci- pi- e-

Inscripciones:

“IN DIE LETANIE”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 98-101, Vivanco

Manuscritas

GuadM (2), fols. 249v-251r, M.A.G. Sebast D. Bivanco

SalaC 1, fols. 91v-93r, Bibanco

Ediciones modernas:

Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 1:226-230; a partir de GuadM (2).

García Fraile, *Vivanco*, 1:153-157.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la segunda feria de las rogaciones. Su texto es el de la antífona homónima (*LU*, 834).

Comentarios:

Esta obra está incompleta en el ejemplar impreso en la Catedral de Salamanca, libro de polifonía 10.

No. 331 (13/23). pp. 102-105 *O quā suavis est Domine* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

S A [voz perdida en MéxC 13; incipit tomado de SalaC 10, fol. 103]

O quam suavis est Domine O quam suavis est Domine

T B [voz perdida en MéxC 13; incipit tomado de SalaC 10, fol. 103]

O quam suavis est Domine O quam suavis est Domine

Inscripciones:

“IN FESTO CORPORIS CHRISTI”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 102-105, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 19v-20v, Bivanco; incompleto

SalaC 3, fols. 113v-115, Vivanco

ToleBC 23, fols. 235v-241r, Vivanco

Ediciones modernas:

Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 1:293-298.

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 163.

García Fraile, *Vivanco*, 1:159-163.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 304.

Grabación discográfica:

In manus tuas, pista 13.

Comentarios:

Este motete está incompleto, pues falta un folio con las páginas 103-104; sólo se ha conservado el inicio del S y T y el final del A y B. Existen algunas divergencias entre la versión impresa y la versión manuscrita de SalaC 1. Por su parte, el libro ToleBC 23 es un ejemplar del libro impreso de motetes, al que se ha añadido, desde el folio 235, un cuadernillo manuscrito en el que se copió este motete. El propio Vivanco compuso una misa también a cuatro voces basada en este motete, publicada en su libro de misas de 1608 (V2250), pp. 112-139.

No. 332 (13/24). pp. 106-113 *IN conspectu Angelorum* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 8 v. (SATB SATB)

Inscripciones:

“COMMVNI ANGELORVM”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 106-113, Vivanco

Manuscritas

MexC 12/29 (No. 298). Anón.

SalaC 3, fols. 58v-61r, Vivanco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y comentarios:

Véase No. 298.

No. 333 (13/25). pp. 114-119 *Fratres hora est iam* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (SAT1T2B)

The image shows a musical score for five voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), and Bass (B). The lyrics are 'Fra- tres ho- ra est jam ho- ra est'. The score is written in C major and common time (C). The Soprano part starts with a whole note 'Fra-' followed by a half note 'tres', then a quarter rest, a quarter note 'ho-', a quarter note 'ra', a quarter note 'est', and a quarter note 'jam'. The Alto part starts with a whole note 'Fra-' followed by a half note 'tres', then a quarter rest, a quarter note 'ho-', a quarter note 'ra', a quarter note 'est', a quarter note 'jam', a quarter note 'ho-', a quarter note 'ra', and a quarter note 'est'. The Tenor 1 part starts with a whole note 'Fra-' followed by a half note 'tres', then a quarter rest, a quarter note 'ho-', and a quarter note 'est'. The Tenor 2 part starts with a whole note 'Fra-' followed by a half note 'tres', then a quarter rest, a quarter note 'ho-', a quarter note 'ra', a quarter note 'est', and a quarter note 'jam'. The Bass part starts with a whole note 'Fra-' followed by a half note 'tres', then a quarter rest, a quarter note 'ho-', and a quarter note 'est'.

Inscripciones:

“DOMINICA PRIMA ADVENTVS”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 114-119, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 21v-22r, Bivanco; incompleto.

SalaC 3, fols. 118v-121r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:181-187.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta el primer domingo de Adviento.

Comentarios:

Ninguno.

**No. 334 (13/26). pp. 120-125 *Canite tuba in Sion* MAG. SEBAST. DE VIVANCO
5 v. (SAT1T2B)**

S
Ca- ni- te tu- ba in Si- on Ca- ni- te tu- ba in Si-

T1 T2 B
Ca- ni- te tu- ba in Ca- ni- te tu- ba in Ca- ni- te tu- ba

Inscripciones:

“IN ADVENTV DOMINI”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 120-125, Vivanco

Manuscrita

SalaC 3, fols. 125v-127r, Vivanco

Ediciones modernas:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 34.

García Fraile, *Vivanco*, 1:189-194.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta durante el tiempo de Adviento. Su texto es el de la antífona homónima (*LU*, 356-57).

Grabación discográfica:

Retrospectiva, pista 4.

Comentarios:

Ninguno.

No. 335 (13/27). pp. 126-131 *Simile est regnum caelorum* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (SAT1T2B)

S
Si- mi- le est re- gnum cae- lo- rum

A
Si- mi- le est re- gnum cae- lo- rum

T1
Si- mi- le est re- gnum

T2
Si- mi- le est re- gnum

B
Si- mi- le est re- gnum

Inscripciones:

“DOMINICA IN SETVAGESIMA”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 126-131, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 22v-24r, Bivanco

SalaC 3, fols. 37v-40r, Vivanco

SalaC 3, fols. 81v-83r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:195-201.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta el Domingo de Septuagésima.

Comentarios:

La versión manuscrita de SalaC 1 es para cuatro voces, mientras que las dos versiones de SalaC 3 y la versión impresa contienen cinco. Se dan similares cambios de plantilla en los motetes Nos. 336 y 359. La primera versión de SalaC 3 está dedicada al Común de los Santos, mientras que la segunda lo hace al Domingo de Septuagésima

No. 336 (13/28). pp. 132-137 *Cum turba plurima* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

S1
Cum tur- ba plu- ri- ma

S2
Cum tur- ba plu- ri- ma

A
Cum tur- ba plu- ri- ma

T
Cum tur- ba plu- ri- ma con- ve-

B
Cum tur- ba plu- ri- ma cum tur-

Inscripciones:

"IN SEXAGESIMA".

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 132-137, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 24v-26r, Bivanco

SalaC 3, fols. 83v-85r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:203-209.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta el Domingo de Sexagésima.

Comentarios:

La versión manuscrita de SalaC 1 es para cuatro voces, mientras que la versión impresa contiene cinco.

No. 337 (13/29). pp. 138-141 *Ecce ascendimus Ierosolyam* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

The image shows the musical score for the setting of "Ecce ascendimus Ierosolyam" by Sebastián de Vivanco, SATB setting. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Ec- ce as- cen- di- mus" and "Ec- ce as- cen- di- mus". The Soprano and Alto parts are in the first system, and the Tenor and Bass parts are in the second system. The Soprano part begins with a treble clef, and the Alto part begins with an alto clef. The Tenor and Bass parts begin with bass clefs. The score includes a repeat sign with a double bar line and a repeat sign with a double bar line. The lyrics are written below the notes.

Inscripciones:

"DOMINICA IN QVINQVAGESIMA".

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 138-141, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 26v-28r, Bivanco.

SalaC 3, fols. 85v-87r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:211-215.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta el Domingo de Quincuagésima.

Comentarios:

Al igual que ocurre con los motetes Nos. 341 y 345, la concordancia manuscrita de SalaC 1 presenta una versión de la obra totalmente distinta a la del libro impreso; véase Burgueño Rioja, *Sebastián de Vivanco: motetes*, 22.

No. 338 (13/30). pp. 142-145 *Cum ieiunatis nolite fieri* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (SA1A2TB)

S
Cum je-ju-na-tis no- Cum je-ju-na-tis no- Cum je-ju-na-tis no-

A1 A2

T
Cum je-ju-na-tis no-li-te fi- Cum je-ju-na-tis no-li-te fi-e

B

Inscripciones:

“FERIA QVARTA CINERVM”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 142-145, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 28v-30r, Bivanco

SalaC 3, fols. 87v-89r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:217-221.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta el Miércoles de Ceniza.

Comentarios:

Las versiones manuscrita de SalaC 1 e impresa son prácticamente idénticas.

No. 339 (13/31). pp. 146-149 *Diligite inimicos vestros* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

S
Di- li- gi- te i- ni- mi- cos

A
Di- li- gi- te i- ni- mi- cos

T
Di- li- gi- te i- ni- mi-

B
Di- li- gi- te i- ni- mi-

Inscripciones:

“FERIA SESTA POST CINERES”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 146-149, Vivanco

Manuscrita

SalaC 1, fols. 30v-32r, Bivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:223-227.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la sexta feria después del Miércoles de Ceniza.

Comentarios:

Existen algunas divergencias entre la versión impresa y la versión manuscrita de SalaC 1.

No. 340 (13/32). pp. 150-153 *Ductus est Iesus a spiritu in desertum* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

Prima pars

S
Du- ctus est Je- sus a spi- ri-

A
Du- ctus est Je- sus a spi- ri-

T
Du- ctus est Je- sus a spi-

B
Du- ctus est Je- sus a spi-

Secunda pars

S
Si fi- li- us De- i est dic Si fi- li- us De- i est dic ut

T
Si fi- li- us De- i est dic Si- fi- li- us De- i est dic

Inscripciones:

“DOMINICA PRIMA QVADRAGESIMA”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 150-153, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 32v, Bivanco; incompleto (falta A y B de la primera parte y S y T de la segunda)

SalaC 3, fols. 89v-91r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:229-236.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en el primer Domingo de Cuaresma. Su texto proviene del Evangelio de San Mateo 4:1-5.

Comentarios:

La segunda parte de este motete comienza con las palabras *Si filius Dei*.

No. 341 (13/33). pp. 154-157 *Accesserunt ad Iesum* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (SAT1T2B)

S
Ac- ces- se- runt ad Je- sum Ac- ces- se- runt ad Je-

T1 T2 B
Ac- ces- se- runt ad Je- Ac-ces- se- runt ad Je- Ac- ces- se- runt ad Je-

Inscripciones:

“FERIA IIIJ postprimam Dominicam Quadragesimae”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 154-157, Vivanco

Manuscrita

SalaC 1, fols. 33v-35r, Bivanco.

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:237-242.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la cuarta feria después del primer Domingo de Cuaresma.

Comentarios:

El ejemplar manuscrito de SalaC 1 presenta una versión de la obra totalmente distinta a la del libro impreso.

No. 342 (13/34). pp. 158-161 *Erat autem quidā homo languidus erat* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

S
E- rat au- tem qui- dam ho- mo

A
E- rat au- tem qui- dam ho- mo

T
E- rat au- tem qui- dam ho- mo

B
E- rat au- tem qui- dam ho- mo

Inscripciones:

“FERIA vj postprimam Dominicam Quadragesimae”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 158-161, Vivanco

Manuscrita

SalaC 1, fols. 35v-37r, Bivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:243-248.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la sexta feria después del primer Domingo de Cuaresma.

Comentarios:

Las versiones manuscrita e impresa son prácticamente idénticas.

No. 343 (13/35). pp. 162-167 *Assumpsit Iesus Petrum & Iacobum* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (SA1A2TB)

S
As- sum- psit Je- sus Pe- trum et As- sum- psit Je- sus Pe- trum et

T
As- sum- psit Je- sus Pe- trum et As- sum- psit Je- sus Pe- trum et

Inscripciones:

“DOMINICA SECVNDA QVADRAGESIMA”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 162-166, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 37v-39r, Bivanco

SalaC 3, fols. 91v-93r, Vivanco

Ediciones modernas:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 175.

Burgueño Rioja, *Del motete a la misa parodia*, 57-62 (a partir del libro impreso).

García Fraile, *Vivanco*, 1:249-256.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta el segundo Domingo de Cuaresma.

Grabación discográfica:

Alonso Lobo & Sebastián de Vivanco, pista 6.

Comentarios:

Existen algunas divergencias entre la versión impresa y la versión manuscrita de SalaC 1. El propio Vivanco compuso una misa también a cinco voces basa en este motete, publicada en su libro de misas de 1608 [V2250], pp. 34-65.

No. 344 (13/36). pp. 168-171 *Ecce ascendimus Ierosolyman* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

Musical score for Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part is in treble clef and the Tenor part is in bass clef. Both parts are in common time (C) and have a key signature of one flat (Bb). The Soprano part starts with a 'C' time signature and a 'b' key signature. The Tenor part starts with a 'C' time signature and a 'b' key signature. The Soprano part has a first ending marked 'A' and a second ending marked 'B'. The lyrics are: Ec- ce as- cen- di- Ec- ce as- cen-

Inscripciones:

“FERIA iij post Dominicam secundam Quadragesimae”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 168-171, Vivanco

Manuscrita

SalaC 1, fols. 41v-43r, Bivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:257-261.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la cuarta feria después del segundo Domingo de Cuaresma.

Comentarios:

El ejemplar manuscrito de SalaC 1 presenta una versión de la obra totalmente distinta a la del libro impreso.

No. 345 (13/37). pp. 172-175 *Nouissime autem misit ad eos* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

Musical score for Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part is in treble clef and the Tenor part is in bass clef. Both parts are in common time (C) and have a key signature of one flat (Bb). The Soprano part starts with a 'C' time signature and a 'b' key signature. The Tenor part starts with a 'C' time signature and a 'b' key signature. The Soprano part has a first ending marked 'A' and a second ending marked 'B'. The lyrics are: No- vis- si- me au- em No- vis- si- me au-

Inscripciones:

“FERIA vj post Dominicam secundam Quadragesimae”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 172-175, Vivanco

Manuscrita

SalaC 1, fols. 43v-45r, Bivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:263-268.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la sexta feria después del segundo Domingo de Cuaresma.

Comentarios:

Las versiones manuscrita e impresa son prácticamente idénticas.

No. 346 (13/38). pp. 176-179 *Erat Dominus Iesus* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

S
E- rat Do- mi- nus Je- sus

A
E- rat Do- mi- nus Je- sus e-

T
E- rat Do- mi- nus Je-

B
E- rat Do- mi- nus Je- sus

Inscripciones:

“DOMINICA TERTIA QVADRAGESIMA”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 176-179, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 45v-47r, Bivanco

SalaC 3, fols. 93v-95, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 1:269-273.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta el tercer Domingo de Cuaresma.

Comentarios:

Ninguno.

No. 347 (13/39). pp. 180-183 *Hypocritae ij bene prophetauit de vobis* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

S
Hy- po- cri- tae

A
Hy- po- cri- tae ij

T
Hy- po- cri- tae be-

B
Hy- po- cri- tae

Inscripciones:

“FERIA iiiij post Dominicam tertiam Quadragesimae”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 180-183, Vivanco

Manuscrita

SalaC 1, fols. 47v-49r, Bivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:11-15.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la cuarta sexta feria después del tercer Domingo de Cuaresma.

Comentarios:

Existen algunas divergencias entre la versión impresa y la versión manuscrita de SalaC 1.

No. 348 (13/40). pp. 184-187 *Venit mulier de Samaria* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

S
Ve- nit mu- li- er de Sa- Ve- nit mu- li- er de Sa- ma- ri-

A
Ve- nit mu- li- er de Sa- Ve- nit mu- li- er de Sa-

T
Ve- nit mu- li- er de Sa- Ve- nit mu- li- er de Sa-

B
Ve- nit mu- li- er de Sa- Ve- nit mu- li- er de Sa-

Inscripciones:

“FERIA vj post Dominicam tertiam Quadragesimae”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 184-187, Vivanco

Manuscrita

SalaC 1, fols. 49v-51r, Bivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:17-22.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la sexta feria después del tercer Domingo de Cuaresma.

Comentarios:

Las versiones manuscrita e impresa son prácticamente idénticas.

No. 349 (13/41). pp. 188-193 *Accepit ergo Iesus panes* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 6 v. (S1S2AT1T2B)

S1
Ac- ce- pit er- go Ac- ce- pit er- go Ac- ce- pit er- go Je-

S2
Ac- ce- pit er- go Ac- ce- pit er- go Ac- ce- pit er- go Je-

A
Ac- ce- pit er- go Ac- ce- pit er- go Ac- ce- pit er- go Je-

T1
Ac- ce- pit er- go Ac- ce- pit er- go Ac- ce- pit er-

T2
Ac- ce- pit er- go Ac- ce- pit er- go Ac- ce- pit er-

B
Ac- ce- pit er- go Ac- ce- pit er- go Ac- ce- pit er-

Inscripciones:

“DOMINICA QVARTA QVADRAGESIMA”.

Concordancias:

Impresa
V2251, pp. 188-193, Vivanco

Manuscritas
SalaC 1, fols. 51v-53r, Bivanco
SalaC 3, fols. 95v-98r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:23-33.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta el Cuarto Domingo de Cuaresma.

Comentarios:

Existen algunas divergencias entre la versión impresa y la versión manuscrita de SalaC 1.

No. 350 (13/42). pp. 194-197 *Praeteriens Iesus vidit homines* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

S
Prae- te- ri- ens Je- sus vi- dit

A
Prae- te- ri- ens Je- sus

T
Prae- te- ri- ens Je- sus vi-

B
Prae- te- ri- ens Je- sus vi-

Inscripciones:

“FERIA iiij post Dominicam Quadragessimae”.

Concordancias:

Impresa
V2251, pp. 194-197, Vivanco

Manuscrita
SalaC 1, fols. 53v-55r, Bivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:35-41.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la cuarta feria después del Cuarto Domingo de Cuaresma.

Comentarios:

Las versiones manuscrita e impresa son prácticamente idénticas.

No. 351 (13/43). pp. 198-199 *Lazarus mortuus est* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

Soprano (S) and Alto (A) parts: La- za- rus mor- tu- us | La- za- rus mor- tu- us

Tenor (T) and Bass (B) parts: La- za- rus mor- tu- us | La- za- rus mor- tu- us est

Inscripciones:

“FERIA ij post Dominicam quartam Quadragesimae”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 198-199, Vivanco

Manuscrita

SalaC 1, fols. 55v-56r, Bivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:43-47.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la segunda feria después del Cuarto Domingo de Cuaresma.

Comentarios:

Existen algunas divergencias entre la versión impresa y la versión manuscrita de SalaC 1.

No. 352 (13/44). pp. 200-201 *Pater gratias ago tibi* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

Soprano (S) and Alto (A) parts: Pa- ter gra- ti- as a- | Pa- ter Pa- ter

Tenor (T) and Bass (B) parts: Pa- ter Pa- ter gra- ti- | Pa- ter Pa- ter gra- ti- as

Inscripciones:

“FERIA vj Post Dominicam quartam Quadragesimae”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 200-201, Vivanco

Manuscrita

SalaC 1, fols. 56v-57r, Bivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:49-52.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la sexta feria después del Cuarto Domingo de Cuaresma.

Comentarios:

Existen algunas divergencias entre la versión impresa y la versión manuscrita de SalaC 1.

No. 353 (13/45). pp. 202-205 *Dicebat Iesus turbis Iudaeorum turbis* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (SA1A2TB)

The musical score is written in C major and 4/4 time. It consists of two staves: Soprano (S) and Tenor (T). The Soprano part has three measures labeled S, A1, and A2. The Tenor part has two measures labeled T and B. The lyrics are: "Di- ce- bat Je- sus tur- bis".

Inscripciones:

“DOMINICA DE PASSIONE”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 202-205, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 57v-59r, Bivanco

SalaC 3, fols. 98v-100r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:53-60.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta el Domingo de Pasión.

Comentarios:

Existen algunas divergencias entre la versión impresa y la versión manuscrita de SalaC 1.

No. 354 (13/46). pp. 206-209 *Circunderunt Iudaei Iesum* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for SATB voices. It consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in common time (C) and has a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: "Cir- cum- de- de- runt Ju- dae-" for the first part and "Cir- cum- de- de- runt Ju- dae- i" for the second part. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system covers the first part of the lyrics, and the second system covers the second part. The Soprano and Alto parts have a melodic line with some rests, while the Tenor and Bass parts have a more rhythmic line with some rests.

Inscripciones:

“FERIA iiiij post Dominicam Passionis”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 206-209, Vivanco

Manuscrita

SalaC 1, fols. 59v-61r, Bivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:61-67.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la cuarta feria después del Domingo de Pasión.

Comentarios:

Las versiones manuscrita e impresa son prácticamente idénticas.

No. 355 (13/47). pp. 210-213 *Quis dabit capiti meo aquam* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

S1
Quis da- bit ca- pi-

S2
Quis da- bit ca-

A
Quis da- bit ca- pi-

T
Quis da- bit ca- pi- tis me-

B
Quis da- bit ca- pi- tis me- o

Inscripciones:

“FERIA vj post Dominicam Passionis”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 210-213, Vivanco

Manuscrita

SalaC 1, fols. 61v-64r, Bibanco

Ediciones modernas:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 33.

García Fraile, *Vivanco*, 2:69-77.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la sexta feria después del Domingo de Pasión.

Grabaciones discográficas:

Alonso Lobo & Sebastián de Vivanco, pista 5.

In manus tuas, pista 7.

Comentarios:

Existen algunas divergencias entre la versión impresa y la versión manuscrita de SalaC 1.

No. 356 (13/48). pp. 214-217 *O Domine Iesu Christe* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

S1 O Do- mi- ne S2 O Do- mi- ne A O Do- mi- ne Je- su
 T Pa- ter no- ster qui es B O Do- mi- ne Je- su Chri-

Inscripciones:

“DOMINICA IN RAMIS PALMARVM”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 214-217, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 64v-66r, Bibanco

SalaC 3, fols. 127v-129r, Vivanco

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro-Hispana*, tomo 1º, serie 1ª, siglo XVII, 121-124.

García Fraile, *Vivanco*, 2:79-85.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta el Domingo de Ramos.

Comentarios:

Existen algunas divergencias entre la versión impresa y la versión manuscrita de SalaC 1.

**No. 357 (13/49). pp. 218-227 *Christus factus est* MAG. SEBAST. DE VIVANCO
12 v. (SATB SATB S1S2AT)**

Coro I
S
Chri- stus fa-

Coro II
S
Chri- stus

Coro III
S
Chri- stus fa- ctus est

A
Chri- stus fa- ctus

A
Chri- stus fa- ctus

S
Chri- stus fa- ctus

T
Chri- stus fa- ctus est

T
Chri- stus fa- ctus est pro

A
Chri- stus fa- ctus

B
Chris- tus fa- ctus est

B
Chris- tus fa- ctus

T
Chris- tus fa- ctus

Inscripciones:

“FERIA QVARTA MATVTINVM”

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 218-227, Vivanco

Manuscrita

GuadM (2), fols. 313v-316r, M. Vivanco

Ediciones modernas:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 35.

García Fraile, *Vivanco*, 2:87-108.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 41.

Grabaciones discográficas:

In manus tuas, pista 11.

Messe de la Bataille en Nouvelle Espagne, pista 7.

Comentarios:

Ninguno.

No. 358 (13/50). pp. 228-233 *Surrexit pastor bonus* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

S1
Sur- re- xit pa- stor bo-

S2
Sur- re- xit pa- stor bo-

A
Sur- re- xit pa- stor bo-

T
Sur- re- xit pa- stor bo- nus

B
Sur- re- xit pa- stor bo- nus

Inscripciones:

“DOMINICA RESVRETIONIS”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 228-233, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 69v-772r, Bibanco

SalaC 3, fols. 103v-105r, Vivanco

Ediciones:

García Fraile, *Vivanco*, 2:109-117.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta el Domingo de Resurrección.

Comentarios:

Ninguno.

No. 359 (13/51). pp. 234-239 *O Rex Gloriae Domine virtutum* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 8 v. (SATB SATB)

S1
O Rex glo- ri- ae

A1
O Rex glo- ri- ae

T1
O Rex glo-

B1
O Rex glo- ri-

S2
O Rex glo- ri

A2
O Rex glo-ri-

T2
O Rex glo-

B2
O Rex glo- ri-

Inscripciones:

“IN ASCENSIONE DOMINI”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 234-239, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 66v-69r, Bibanco

SalaC 3, fols. 105v-107r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:121-36.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la festividad de la Ascensión del Señor.

Comentarios:

La versión manuscrita de SalaC 1 es para seis voces, mientras que la versión de SalaC 3 y la versión impresa contienen ocho.

No. 360 (13/52). pp. 240-245 *Spiritus sanctus repleuit totam domum* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

S

A

T

B

Spi- ri- tus san- ctus re- ple- vit Spi- ri- tus san- ctus re- ple- vit

Spi- ri- tus san- ctus re- ple- vit Spi- ri- tus san- ctus re- ple-

Inscripciones:

“IN FESTO PENTECOSTES”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 240-245, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 72v-74r, Bibanco

SalaC 3, fols. 107v-109r, Vivanco

Ediciones modernas:

Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 1:248-252.

García Fraile, *Vivanco*, 2:137-42.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de Pentecostés.

Grabación discográfica:

In manus tuas, pista 5.

Comentarios:

Se produce un error en la paginación, pues salta de 242 a 245. Las versiones manuscrita e impresa son prácticamente idénticas.

**No. 361 (13/53). pp. 244-251 *Charitas Pater est* MAG. SEBAST. DE VIVANCO
9 v. (SAT S1S2A1A2TB)**

Coro I
S1
A1
T
Cha-ri-tas Pa-ter Cha-ri-tas Pa-ter Cha-ri-tas Pa-ter

S2
A2
B
Gra-ti-a fi- Gra-ti-a fi-li- Gra-ti-a fi-

Coro II
S
A
T
Com-mu-ni-ca-ti- Com-mu-ni-ca-ti- Com-mu-ni-ca-ti-

Inscripciones:

“IN FESTO SANCTISSIME TRINITATIS”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 244-251, Vivanco

Manuscrita

SalaC 3, fols. 109v-113r, Vivanco

Ediciones modernas:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 168.

García Fraile, *Vivanco*, 2:143-62.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la festividad de la Santísima Trinidad.

Comentarios:

Ninguno.

No. 362 (13/54). pp. 252-257 *O Sacrū conuiuium* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 6 v. (S1S2AT1T2B)

Inscripciones:

“IN FESTO CORPORIS CHRISTI”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 252-257, Vivanco

Manuscritas

MexC 12/30 (No. 299), Anón.

SalaC 3, fols. 115v-118r, Vivanco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y comentarios:

Véase No. 299.

No. 363 (13/55). pp. 258-261 *Puer qui natvs est nobis* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

S1 Pu- er qui na- tus S2 Pu- er qui na- tus est A Pu- er qui na- tus est

T Pu- er qui na- tus est no- bis B Pu- er qui na- tus est no-

Inscripciones:

“IN FESTO S. IOANNIS BAPTISTE”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 258-261, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 74v-76r, Bibanco

SalaC 3, fols. 67v-69r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:173-81.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de San Juan Bautista.

Comentarios:

Ninguno.

No. 364 (13/56). pp. 262-265 *Svrge Petre & induit te* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

The musical score is arranged in two systems. The first system contains three staves: Soprano (S), Alto 1 (A1), and Alto 2 (A2). The second system contains two staves: Tenor (T) and Bass (B). The lyrics are: 'Sur-ge Pe-tre sur-ge Pe-tre Sur-ge Pe-tre' on the first system, and 'Sur-ge Pe-tre sur-' on the second system. The music is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Inscripciones:

“IN FESTO SANCTI PETRI”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 262-265, Vivanco

Manuscritas

SalaC 1, fols. 77v-79r, Bibanco

SalaC 3, fols. 61v-63r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:183-91.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de San Pedro.

Comentarios:

Ninguno.

No. 365 (13/57). pp. 266-269 *TV es vas electionis* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

Inscripciones:

“IN COMMEMORATIONE S. PAVLE”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 266-269, Vivanco

Manuscritas

MexC 12/31 (No. 300), Anón.

SalaC 1, fols. 89v-91r, Bibanco

SalaC 3, fols. 63v-65r, Vivanco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y comentarios:

Véase No. 300.

No. 366 (13/58). pp. 270-273 *Laetetur omne saeculum* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 7 v. (S1S2S3A1A2TB)

S1 S2 S3 A1

Lae- te- tur Lae- te- tur o- Lae- te- tur o- Lae- te- tur o-

A2 T B

Lae- te- tur o- mne Lae- te- tur o- mne Lae- te- tur o- mne sae-

Inscripciones:

“IN FESTO S. MARIAE MAGDALENAE”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 270-273, Vivanco

Manuscritas

SalaC 3, fols. 69v-71r, Vivanco

Ediciones modernas:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 166.

García Fraile, *Vivanco*, 2:199-217.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de María Magdalena el 25 de mayo.

Comentarios:

Ninguno.

No. 367 (13/59). pp. 274-277 *Iste est qui ante alios Apostolos* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

S1 I- ste est qui an-te a- li-
 S2 I- ste est qui an- te
 A I- ste est qui an- te a-
 T I- ste est qui an- te a- li- os
 B I- ste est qui an- te a- li-

Inscripciones:

“IN FESTO SANCTE IACOBE”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 274-277, Vivanco

Manuscrita

SalaC 3, fols. 65v-67r, Vivanco

Ediciones modernas:

Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 2:276-284.

García Fraile, *Vivanco*, 2:219-27.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de Santiago Apóstol el 25 de julio.

Comentarios:

Ninguno.

No. 368 (13/60). pp. 278-283 *Pver meus noli timere* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

Inscripciones:

“IN FESTO SANCTI LAVRENTII”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 278-283, Vivanco

Manuscritas

MexC 12/32 (No. 301), Anón.

SalaC 3, fols. 71v-73r, Vivanco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y comentarios:
Véase No. 301.

No. 369 (13/61). pp. 284-287 *Quae est ista quae processit sicut sol* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

The musical score consists of two systems of staves. The first system has three parts: S1 (Soprano 1), S2 (Soprano 2), and A (Alto). The second system has two parts: T (Tenor) and B (Bass). The lyrics are: S1: Quae est i-; S2: Quae i- sta; A: Quae est i- sta; T: Quae est i- sta quae est; B: Quae est i- sta quae est i-.

Inscripciones:

“IN FESTO ASSVMPTIONIS B. M.”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 284-287, Vivanco

Manuscrita

SalaC 1, fols. 83v-86r, Bibanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:241-49.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de la Asunción de la Virgen el 15 de agosto.

Comentarios:

La Catedral de México estaba consagrada a la advocación de la Asunción de la Virgen María.

No. 370 (13/62). pp. 288-293 *Videns Crucē Andraeas* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 6 v. (S1S2AT1T2B)

Inscripciones:

“IN FESTO S. ANDREAE APOSTOLE”

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 288-293, Vivanco

Manuscritas

MexC 12/33 (No. 302), Anón.
SalaC 3, fols. 73v-75r, Vivanco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y comentarios:

Véase No. 302.

Comentarios:

Ninguno.

No. 371 (13/63). pp. 294-297 *Stephanus vidit caelos apertos* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

The image shows a musical score for the hymn 'Stephanus vidit caelos apertos'. It consists of two staves of music. The first staff is divided into three measures labeled S1, S2, and A. The second staff is divided into two measures labeled T and B. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics 'Ste- pha- nus vi- dit' under each measure. The second staff has the lyrics 'Ste- pha- nus vi- dit cae- los a-' under the first measure and 'Ste- pha- nus vi- dit cae- los a-' under the second measure. The music is in common time (C) and features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

Inscripciones:

“IN FESTO S.STEPHANI PROTO. MART.”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 294-297, Vivanco

Manuscrita

SalaC 3, fols. 75v-77r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:261-67.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de San Esteban el 26 de diciembre.

Comentarios:

Ninguno.

No. 372 (13/64). pp. 298-301 *Iste est Ioannes qui supra pectus Domini* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

Musical score for No. 372, featuring Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are "I- ste est Jo- an-".

Inscripciones:

“IN FESTO S. IOANNIS APOSTOLI ET EVANG.”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 298-301, Vivanco

Manuscrita

SalaC 3, fols. 77v-79r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:269-78.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la festividad de San Juan Apóstol y Evangelista el 27 de diciembre.

Comentarios:

Ninguno.

No. 373 (13/65). pp. 302-305 *Elegit Dominus virum de plebe* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

Musical score for No. 373, featuring Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are "E- le- git Do- mi- nus".

Inscripciones:

“IN FESTO S. SEBASTIANI MAR.”

Concordancia:

Impresa

V2251, pp. 302-305, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:279-86 (cuadernillo independiente).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la fiesta de San Sebastián el 20 de enero.

Comentarios:

Ninguno

No. 374 (13/66). pp. 306-307 *Stabat mater* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 4 v. (SATB)

S
Sta- bat Ma- ter do- lo- ro- sa Sta- bat Ma- ter do- lo- ro- sa

A
Sta- bat Ma- ter do- lo- ro- sa

T
Sta- bat Ma- ter do- lo- ro- Sta- bat Ma- ter do- lo- ro- sa

B
Sta- bat Ma- ter do- lo- ro- sa

Inscripciones:

“DE BEATE MARIAE”

Concordancia:

Impresa

V2251, pp. 306-307, Vivanco

Ediciones modernas:

Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 2:224-228.

García Fraile, *Vivanco*, 2:279-4.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en la festividad de la Virgen; Véase No. 76.

Grabación discográfica:

Spanish Sacred Music of the Renaissance, CD 2, pista 8.

Comentarios:

Ninguno.

No. 375 (13/67). pp. 308-311 *Ave Maria gratia plena* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 5 v. (S1S2ATB)

Inscripciones:

“IN FESTO ANNUNTIATIONE B. M.”.

Concordancias:

Impresas

V2251, pp. 308-311, Vivanco

Manuscritas

MéxC 12/34 (No. 303), Anón.

SalaC 3, fols. 47r-49r, Vivanco

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y comentarios:

Véase No. 303.

No. 376 (13/68). pp. 312-317 *Veni dilectae mihi egrediamur* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 8 v. (SATB SATB)

The image shows a musical score for two systems of staves. The first system has four staves labeled S1, A1, T1, and B1. The second system has four staves labeled S2, A2, T2, and B2. Each staff contains a line of music with lyrics underneath. The lyrics are: S1: Ve- ni di- le- ctae; A1: Ve- ni di- le-; T1: Ve- ni di- le-; B1: Ve- ni di- le-; S2: Ve- ni di- le-; A2: Ve- ni di- le-; T2: Ve- ni di- le-; B2: Ve- ni di- le-.

Inscripciones:

“DE BEATE MARIAE”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 312-317, Vivanco

Manuscrita

SalaC 3, fols. 49v-53r, Vivanco

Ediciones modernas:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 171.

García Fraile, *Vivanco*, 2:295-318.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Se interpreta en las festividades marianas.

Grabación discográfica:

Canticum canticorum. Song of songs, pista 1.

Comentarios:

Se produce una repetición en la paginación, que no afecta a los contenidos musicales: 317, 318, 317 [=319], 320.

No. 377 (13/69). pp. 320-325 *Surge prope amica mea* **MAG. SEBAST. DE VIVANCO 8 v. (SATB SATB)**

S1
Sur- ge pro-pe- ra Sur- ge

S2
For-mo-sa me-a For-mo-sa me-a

Inscripciones:

“DE BEATE MARIAE”.

Concordancias:

Impresa

V2251, pp. 320-325, Vivanco

Manuscrita

SalaC 3, fols. 53v-56r, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:319-38.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 376.

Comentarios:

Se produce un salto en la paginación que no afecta a los contenidos musicales del libro impreso: 322, 317 [=323], 324.

No. 378 (13/70). pp. 326-341 *Sicut lilium inter spinas* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 8 v. (SATB SATB)

S1 A1 T1 B1
Sic- ut li- li- Sic- ut li- li- Sic- ut li- li- Sic- ut li- li-

S2 A2 T2 B2
Sic- ut li- li- Sic- ut li- li- Sic- ut li- li- Sic- ut li-

Inscripciones:

“DE BEATE MARIAE”.

Concordancia:

Impresa

V2251, pp. 326-341, Vivanco

Ediciones modernas:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 170.

García Fraile, *Vivanco*, 2:339-53.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 376.

Comentarios:

Se produce un error en la paginación, pues pasa de la p. 329 a la p. 340, aunque ello no afecta a los contenidos musicales del libro impreso. Este error en la paginación se repite en el ejemplar impreso SalaC 10.

No. 379 (13/71). pp. 342-345 *Egredimi filiae Sion & videte Regem* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 8 v. (SATB SATB)

S1 A1 T1 B1
E- gre-di-mi- E- gre-di- E- gre-di-mi-ni fi- E- gre- di-

S2 A2 T2 B2
E- gre-di-mi- E- gre-di E- gre- di-mi-ni E- gre-di-mi

Inscripciones:

“DE BEATE MARIAE”.

Concordancia:

Impresa
V2251, pp. 342-345, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:355-71.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 376.

Comentarios:

Ninguno.

**No. 380 (13/72). pp. 346-351 *Cantate Domino canticum nouum* MAG. SEBAST.
DE VIVANCO 8 v. (SATB SATB)**

S1
Can- ta-
A1
Can-ta
T1
Can- ta-
B1
Can- ta-

S2
Can- ta-
A2
Can- ta-
T2
Can- ta-
B2
Can- ta-

Inscripciones:

“DE BEATE MARIAE”.

Concordancia:

Impresa
V2251, pp. 346-351, Vivanco

Ediciones modernas:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 167.
García Fraile, *Vivanco*, 2:373-98.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 376.

Grabaciones discográficas:

Alonso Lobo & Sebastián de Vivanco, pista 12.
In manus tuas, pista 16.

Comentarios:

Ninguno.

**No. 381 (13/73). pp. 352-359 *Pater dimitte illis* MAG. SEBAST. DE VIVANCO
12 v. (SATB AT S1S2TB SA)**

Coro I S Pa- tris di- mit-te De- in- de di- xit Ho- di- e me-

Coro II S Pa- tris di- mit-te De- in- de di- xit Ho- di- e me-cum

Coro III S Pa- tris di- mit-te De- in- de di- xit Ho- di- e me-cum

Coro IV S Pa- tris di- mit-te De- in- de di- xit Ho- di- e me-cum

A Pa- tris di- mit-te De- in- de di- xit Ho- di- e me-cum

T Pa- tris di- mit-te De- in- de di- xit Ho- di- e me-cum

B Pa- tris di- mit-te De- in- de di- xit Ho- di- e me-cum

Concordancia:

Impresa

V2251, pp. 352-359, Vivanco

Edición moderna:

García Fraile, *Vivanco*, 2:399-424.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 376.

Comentarios:

Esta obra está incompleta en el ejemplar conservado en la Catedral de Salamanca, libro de polifonía 10.

No. 382 (13/74). pp. 360-367 *Adjuro vos filiae Jerusalem* MAG. SEBAST. DE VIVANCO 12 v. (SATB SATB S1S2AT)

Coro I S Ad-ju-ro vos fi- Quo-lis est di- Qui-a a-mo-re

Coro II S Ad-ju-ro vos fi- Quo-lis est di- Qui-a a-mo-re

Coro III S Ad-ju-ro vos fi- Quo-lis est di- Qui-a a-mo-re

Coro I A Ad-ju-ro vos fi- Quo-lis est di- Qui-a a-mo-re

Coro II T Ad-ju-ro vos fi- Quo-lis est di- Qui-a a-mo-re

Coro III A Ad-ju-ro vos fi- Quo-lis est di- Qui-a a-mo-re

Coro I T Ad-ju-ro vos fi- Quo-lis est di- Qui-a a-mo-re

Coro IV S Ad-ju-ro vos fi- Quo-lis est di- Qui-a a-mo-re

Coro III T Ad-ju-ro vos fi- Quo-lis est di- Qui-a a-mo-re

Coro I B Ad-ju-ro vos fi- Quo-lis est di- Qui-a a-mo-re

Coro II A Ad-ju-ro vos fi- Quo-lis est di- Qui-a a-mo-re

Coro III B Ad-ju-ro vos fi- Quo-lis est di- Qui-a a-mo-re

Inscripciones:

“DE BEATE MARIAE”.

Concordancia:

Impresa

V2251, pp. 360-367, Vivanco

Edición moderna:

No conocidas.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 376.

Comentarios:

En el ejemplar conservado en la Catedral de Salamanca, libro de polifonía 10, se han perdido seis voces y sólo se conserva la p. 360. Por ese motivo, esta pieza no aparece en la edición de García Fraile, *Vivanco*.

p. [368] aparece el colofón:

E X C V D E B A T
S A L M A N T I C A E
A P V D V I D V A M
F R A N C I S C I D E
C E A T E S A : A N N O
D O M I N I M . D C . X I I I

14.

MEX-Mc: MéxC 14

México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Libro de Polifonía 14 [T1009]

DESCRIPCIÓN

Impreso/Papel

8 misas, 7 cánones, 2 antífonas = 17

José de Torres y Martínez Bravo-17

116 folios de papel, de *ca.* 48 x 32'5 (caja de 40'5 x 28). Foliación en números árabes [i-iv] + 1-112. Marcas de impresor [S]-SSSSS, A-B-C... Z, AA-BB-CC... ZZ, AAA-BBB-CCC... ZZZ, AAAA-BBBB-CCCC...ZZZZ, AAAAA-BBBBB-CCCCC... VVVVV. La dedicatoria y el aspensorio no están foliados. Folios en blanco: i^v. Encuadernación con tapas de madera forradas en cuero negro sin restos de guarniciones. Las cubiertas tienen pegadas en su parte interna un trozo de pergamino con música de la pasión según San Mateo en notación cuadrada de color negro sobre pentagrama rojo, similar al que aparece en las cubiertas de TepMV 1. Casi todas las iniciales van insertas en un cuadrado y están rodeadas de motivos decorativos vegetales. El volumen está en buen estado, pero presenta muestras de uso (las esquinas inferiores de papel están amarillentas, muestra de haber pasado los folios). Algunos folios están rajados por la mitad (18-21, 27, 28, 50) y otros folios tienen pegados trozos de papel blanco de refuerzo en el filo (fols. 69-70). Al fol. 85v le falta la esquina inferior izquierda y se ha pegado un trozo de papel sobre el que se ha escrito la música correspondiente. No tiene inscripciones manuscritas. Al final del volumen, aparece un índice de las obras. Cada parte va precedida por el nombre de la voz en latín. Al abrir el libro en todos los folios, aparece el nombre de la obra y el número de voces en latín (por ejemplo, "Quatuor vocum") en la parte superior a la izquierda y el del compositor también en latín ("Iosephi de Torres") a la derecha. Cuando un movimiento continúa en el folio verso siguiente, se indica en todas las voces mediante la inscripción "Residuum". 10 pentagramas por página. Contiene obras a 4-6 voces.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 19. Este libro de polifonía no es mencionado en los inventarios de Barwick (1949), Stanford y Spiess (1969), Stevenson (1970), Valdez (1997) ni Stanford (2002). Este ejemplar fue descubierto en 2002 por Marín López, "Cinco nuevos libros de polifonía", 1087-88. Como carece de

numeración, le he asignado la signatura de MéxC 14, siguiendo el orden de los anteriores libros polifónicos.

IDENTIFICACIÓN: RISM T1009. La edición de este libro de misas le supuso a Torres recibir elogios del Patriarca y obtener una renta extraordinaria de carácter vitalicio de 400 ducados anuales, otorgada por Felipe V (Lolo Herranz, *La música en la Real Capilla de Madrid*, 109-110). Esta antología contiene ocho misas que van de los tonos primero al séptimo, consagradas a diferentes misterios marianos, más una de difuntos, todas ellas precedidas de un aspensorio con dos antífonas. Según, Peñas García, *Catálogo de los fondos*, 58, en el ejemplar de la Colegiata de Roncesvalles los folios correspondientes a las antífonas del aspensorio fueron encuadernados al final del libro, después de la misa de difuntos, y no al principio del mismo, como ocurre con el ejemplar mexicano. En 1731 se realizaron en Madrid, quizá por Casiano López Navarro, varias copias manuscritas de algunas obras contenidas del libro impreso de Torres; dos de estos libros se han conservado en Granada (GranC 7) y Lisboa (LisboaS 7). Ya en la segunda mitad del siglo XVIII, Rafael Anglés (1730-1816), organista de la Catedral de Valencia, realizó una transcripción completa en partitura del libro de misas de Torres (BarcBC 791), fols. 73-166.

EJEMPLARES DEL IMPRESO (16):

- Badajoz, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía 8
- Madrid, Palacio Real, libro de polifonía s.s.
- Málaga, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía 5
- México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, libro de polifonía 14
- Olivares, Archivo Musical de la Colegiata, libro de polifonía 2
- Palencia, Archivo Musical de la Catedral, libro de polifonía 2
- Pamplona, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía 5
- Plasencia, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía s.s.
- Puebla, Archivo Musical de la Catedral, libro de polifonía 8¹
- Roncesvalles, Archivo de la Colegiata, libro de polifonía 5
- Salamanca, Archivo de Música de la Catedral, libro de polifonía 8
- Segovia, Archivo Capitular, libro de polifonía 15
- Sevilla, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía 20
- Tarragona, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía s.s.
- Zaragoza, Archivo de Música de las Catedrales (2 ejemplares)

¹ Según se lee en una inscripción en el folio final del ejemplar poblano, el libro de misas de Torres fue “compuesto” (=¿reencuadernado?) en 1740 siendo maestro de capilla José Joaquín Lazo Valero y organista mayor Miguel Tadeo de Ochoa.

INVENTARIO

fol. [i^r] Aparece la portada del libro impreso con el siguiente texto, flanqueado todo él por un diseño decorativo.

MISSARUM LIBER,
AD USUM SANCTARUM ECCLESiarUM
VTILISSIMUS,
IN QVO CONTINENTVR OCTO MISSÆ
ex quibus quinque sunt quatour vocum, alia quinque vo-
cum, alia sex vocum & vltima Deffunctorum, &
etiam Aspersionum per annum, &
Tempore Paschali,
A IOSEPHO DE TORRES,
MATRITENSI, VNO EX PREMIS REGIS CAPELLA ORGANEDIS,
IN CANTILENÆ FORMAM REDACTUS
MAIESTATI CATÓLICAÆ SERENISSIMI DOMINI NOSTRI
D. PHILIPPI QUINTI,
HISPANIARVM, ATQUE INDIARVM REGIS POTENTISSIMI,
DICATUS CONSECRATUS AB AUTHORE
[escudo de Felipe V flanqueado por dos floreros]
CUM PRIVILEGIO MATRITI
Ex Typographia MVSICÆ, Anno M.D.CC.III

Su traducción es la siguiente:

LIBRO DE MISAS,
PARA USO DE LAS SANTAS IGLESIAS
UTILÍSIMO
EN EL CUAL SE CONTIENEN OCHO MISAS,
de las cuales cinco son de cuatro voces, una de cinco vo-
ces, otra de seis voces y la última de Difuntos,
también Aspersionum para el año,
y el Tiempo Pascual,
DE JOSÉ DE TORRES,
MADRILEÑO, UNO DE LOS PRIMEROS ORGANISTAS DE LA CAPILLA REAL,
REDACTADO EN FORMA DE CÁNTICO,
A LA MAJESTAD CATÓLICA DE NUESTRO SERENÍSIMO SEÑOR
D. FELIPE QUINTO,

PODEROSÍSIMO REY DE LAS ESPAÑAS Y DE LAS INDIAS.
DEDICADO Y CONSAGRADO POR EL AUTOR
[escudo de Felipe V flanqueado por dos floreros]
CON PRIVILEGIO, EN MADRID
de la Tipografía de la MÚSICA, Año 1703

fol. [i^v] en blanco

fol. [ii^r] Se lee un texto en el que, a modo de prefacio, el compositor presenta su obra.
La transcripción diplomática del mismo es la siguiente:

FORTISSIMO ORBIS VTRIUSQUE ATLANTI
TRENVISSIMO FIDEI ORTHODOXAE DEFENSORI, POTENTÍSIMO HISPANOVUM MAVORTI
DOMINO, DOMINO, NOSTRO
D. PHILIPPO QUINTO,
HISPANIARVUM, ATQVE INDIARVM REGI CATÓLICO, &c
POTENTISSIME PRINCEPS

CVM MVLTOTIES MATVRA MENTIS, INDAGINE PERVOLVERME[M]; CVI
DIGNE / hoc meum consecratem opusculum; nullum affectui meo charionem, nullum
inter omnes / terrarum orbis Principes digniorem invenire potui, quàm
SACRATISSIMAM TVAM MA- / IESTATEM, quae tot victoriarum parties trophaeis,
tot reportatis de superbis inimicorum manibus / triumphis, insignis, magnanim in
praelijs Martem, suavissimum quoque imitarum Apollinem / in placidissima pacis
tranquillitate, quam dum fortissimis, & invictissimis armorum tuorum telis, / maximo
Hispanorum tuorum plausu, admirabili Religionis nostrae incremento, hostiumque
miserri- / ma clade obtinendam speramus, hunc MISSARVM Librum ad vtilitatem, &
ornamentum / divini cultus (cuius semper sui studiosissimus) meo quidem labore,
magnisque impensis, con- / centu, harmoniaque compositum, famulanti cordis affectu
Catholicae tuae offero Maiestati. Enim / verò cum amplissimam animi tui erga subditos
omnem celsitudinem, clementissimam in famulos pie- / tatem, benevolentiam, gratiam,
benignitatem, clementiam, facilemque supplicibus aditum con- / sidero; nulla me
vmquam tenet dubitatio, quin Catholica tua Maiestas hoc meum, quamvis tanto Heroi
haud sufficiens, opusculum gra- / tissimo vultu sit acceptura, vt regali patrociniij tui
munitus auxilio maiores aliquando in lucem producam labores ad summam Omnipo- /
tentis gloriam, & laudem, tuaeque beneplacitum Maiestatis, quam Deus Optimus,
Maximus sospitem, incolumemque ad totius / Monarchiae Solatium, & Christianae
Reipublicae tutelam diutissimè conservet.

Maiestatis tuae humillimus famulus,

Iosephus de Torres.

Su traducción es la siguiente:

PARA EL FORTÍSIMO ATLAS DE UNA Y OTRA TIERRA,
DILIGENTÍSIMO DEFENSOR DE LA FE ORTODOXA, PODEROSÍSIMO MARTE DE LOS
ESPAÑOLES,

SEÑOR, SEÑOR NUESTRO,

D. FELIPE QUINTO,

REY DE LAS ESPAÑAS Y DE LAS INDIAS,

PODEROSÍSIMO PRÍNCIPE,

COMO MUCHAS VECES ME INQUIETASE CON UNA MADURA INDAGACIÓN DE LA MENTE PARA VER A QUIÉN consagraba dignamente esta obrita mía, a ninguno pude encontrar más querido a mi afecto, a ninguno más digno entre todos los Príncipes del orbe de las tierras que a TU SACRATÍSIMA MAJESTAD, con tantos trofeos adquiridos de las victorias, con tantos triunfos referidos sobre las soberbias tropas de los enemigos, insigne, magnánimo Marte en los combates, imitador también del dulcísimo Apolo en la placidísima tranquilidad de la paz, la cual esperamos que deba ser obtenida por los muy fuertes e invencibles dardos de tus armas, por el máximo aplauso de tus españoles, por el admirable incremento de tu Religión y por la desgraciadísima derrota de los enemigos. Ofrezco este libro de MISAS a tu Católica Majestad para utilidad y ornato del divino culto (aficionadísimo siempre al cual), compuesto sin duda con mi trabajo, con grandes gastos, con acuerdo y armonía, con sirviente afecto de corazón. En efecto, cuando examino atentamente toda la amplísima grandeza de tu alma hacia los súbditos, la clementísima piedad hacia los servidores, la benevolencia, el perdón, la afabilidad, la clemencia, el fácil acceso para los suplicantes, no me cabe ninguna duda de que tu Católica Majestad acogerá con agradabilísimo rostro esta obrita mía, aunque no suficiente para un Héroe tan grande, de que, protegido por el auxilio regio de tu patrocinio, alguna vez sacaré a la luz trabajos mayores para completa gloria del Todopoderoso, para alabanza y beneplácito de tu Majestad, a la que Dios Óptimo, Máximo, conserve durante muchísimo tiempo sana y salva para consuelo de toda la Monarquía y tutela de la República Cristiana.

Humilde servirdor de tu majestad,

José de Torres

No. 383 (14/1). fols. [ii^v]-[iv^r] [*ASPERGES me, Dòmine*] Iosephi de Torres 4 v. (SATB)

S
Do- | Do- | mi- ne | Do-

T
Do- | mi- ne | Do- | Do-

Inscripciones:

“Aspers. per annum. Quatuor vocum. Iosephi de Torres.”.

Edición moderna:

Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 2:1-6.

Concordancias:

BarcBC 791, Torres; formato partitura

GranC 7, fols. 1v-4r, Anón.

LisboaS 7, fols. 1-3, Josepho de Torres

MadPR, Leg. 1576-1075, D^p. José Torres; incluye bajo continuo

SegorC Leg. 80/14, Torres

Modo/tono:

Octavo/sol.

Comentarios:

Esta antífona ceremonial sigue una entonación monódica de tradición romana asociada a este texto (*LU*, 11). Según Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:175, Torres ubica esta entonación en el A en la antífona, en el T en el salmo y en la S en el Gloria Patri. El manuscrito MontsM 777 es una antología de misas preparada en Madrid por Casiano López Navarro en 1731, y que contiene tres misas de Palestrina y una de Lobo, precedidas todas ellas del cuatro *aspersoria* de José de Torres. A. Olivar, *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*, 182, no precisa el contenido de esta sección del manuscrito ni aporta incipits musicales, por lo que no es posible afirmar si alguna de las cuatro piezas de Torres incluidas en MontsM 777 coinciden con el *Asperges me* o el *Vidi aquam* publicado en el libro de misas de 1703. Tanto las misas de Palestrina como la de Lobo fueron copiadas por López Navarro de los libros de polifonía entonces existentes en el Archivo de la Real Capilla, por lo que no sería en absoluto extraño que el *aspersorio* de Torres fuese el mismo que el publicado en 1703.

No. 384 (14/2). fols. [iv^v]-1r [*Vidi aquam*] Iosephi de Torres 4 v. (SATB)

S
E- gre- di- en- tem

A
E- gre- di- en- tem

T
E- gre- di- en-

B
E- gre- di- en- tem

Inscripciones:

“Aspers. Tempore paschali. Quatuor vocum. Iosephi de Torres.”.

Edición moderna:

Druesedow, *The “Missarum Liber”*, 2:7-12.

Concordancias:

BarcBC 791, Torres; formato partitura

GranC 7, fols. 4v-8r, Anón.

LisboaS 7, fols. 3-8, Josepho de Torres

MadPR, Leg. 1576-1075, Dⁿ. José Torres; incluye bajo continuo

Modo/tono:

Octavo/sol.

Comentarios:

Al igual que la otra antífona del Aspersorio, esta antífona *Vidi aquam* sigue una entonación monódica de tradición romana asociada a este texto (LU, 12).

No. 385 (14/3). fols. 1v-16r *Miss. Gloriosae virginis Mariae* Iosephi de Torres 4 v. (SATB)

S
Ky- ri- e

A
Ky- ri- e

T
Ky- ri- e e-

B
Ky- ri- e

S A

Et in ter-ra pax ho-mi- Et in ter-ra pax ho-mi- ni-

T B

Et in ter-ra pax ho-mi- ni- Et in ter-ra pax ho-mi-

S A

Pa-trem o-mni-po-ten- Pa-trem o-mni-po-ten-

T B

Pa-trem o-mni-po-ten- Pa-trem o-mni-po-ten-

S A

San- San-

T B

San- San-

S A

A-gnus De- A-gnus De-

T B

A-gnus De- A-gnus De-

Inscripciones:

“Miss. Gloriosę virginis Marię. Quatuor vocum. Iosephi de Torres.”.

Edición moderna:

Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 2:13-51.

Asignación litúrgica:

Primeras Vísperas de la Natividad de María.

Concordancias:

BarcBC 791, Torres; formato partitura

EscSL Leg. 25, fols. 1-6, Torres

GranC 7, fols. 8v-32r, Anón.

LisboaS 7, fols. 9-35, Josepho de Torres

MadPR, Leg. 1570, Dⁿ. José Torres; incluye bajo continuo

SegorC Leg. 80/14, Torres

Modo/tono:

Primero/re menor.

Comentarios:

Como argumenta Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:154-56, en el estilo del siglo XVI los intervalos suelen rellenarse con movimientos de grado en la dirección opuesta para conseguir un balance melódico entre movimientos ascendentes y descendentes; Torres no siguió este sistema, sino que optó por emplear la secuencia melódica, típicamente barroca. En esta misa Druessedow contabilizó un total de 120 secuencias. Desde el punto de vista de la construcción melódica, el Gloria muestra cómo Torres evita la simetría y fluidez continua de la melodía palestriniana, empleando unas frases más cortas y angulares (Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:163). Para dar unidad temática a ésta y otra misas, Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:190-4, detectó que Torres empleó un sistema de correspondencias motivicas entre el Christe y el Agnus Dei; la repetición del motivo a veces se produce con alguna variante. Esta forma de conectar motivicamente Christe-Agnus también la emplea en sus misas *Nativitas*, *Templum*, *Missus* y *Nunc dimittis* (Nos. 286, 287, 288 y 291). Aunque Torres no alcanzó el grado de complejidad contrapuntística de Guerrero o Vivanco, empleó muchas de las técnicas imitativas, tal y como muestra el Christe de esta misa, que incluye el único canon doble de todo el libro entre A-B, por un lado, y S-T por otro (Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:215). Aunque hay vestigios modales, el uso del acorde de séptima de dominante y de ciertas progresiones armónicas dota a ciertas secciones de un claro sabor tonal, como ocurre en el Gloria de esta misa o en el Agnus de la siguiente (Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:329).

Una parte del Gloria de esta misa es citada y transcrita parcialmente por Pedro Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la Catedral de Sevilla entre 1709 y 1731, en su “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez de la

Roca, para mostrar la licitud de los procedimientos empleados por Francisco Valls en su conocida Misa *Scala Aretina*; véase López-Calo, *La controversia de Valls*, 1:298.

No. 386 (14/4). fols. 16v-30r Miss. Nativitas est hodiè Iosephi de Torres 4 v. (SATB)

S Ky- ri- c c- A Ky- ri- c c-

T Ky- ri- e e- B Ky- ri- e e-

S Et in ter- ra pax ho- mi- A Et in ter- ra pax ho- mi-

T Et in ter- ra pax ho- mi- B Et in ter- ra pax ho- mi-

S Pa- trem o- mni- po- ten- A Pa- trem o- mni- po- ten-

T Pa- trem o- mni- po- ten- B Pa- trem o- mni- po- ten-

S San- A San-

T San- B San-

Soprano (S) and Alto (A) parts: A-gnus De-

Tenor (T) and Bass (B) parts: A-gnus De-

Inscripciones:

“Miss. Nativitas est hodiè. Quatuor vocum. Iosephi de Torres.”.

Edición moderna:

Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 2:52-86.

Asignación litúrgica:

Segundas Vísperas de la Natividad de María.

Concordancias:

BarcBC 791, Torres; formato partitura
 EscSL Leg. 25, fols. 7-13, Torres
 GranC 7, fols. 32v-53r, Torres
 HuescaC 4, fols. 17v-29r, Iosephi Torres
 LisboaS 7, fols. 37-61, Iosepho de Torres
 MadPR, Leg. 1576-1072, D^p. José Torres; incluye bajo continuo
 SegorC Leg. 80/14, Torres

Modo/tono:

Segundo/sol menor.

Comentarios:

A lo largo del libro de misas se aprecia, desde el punto de vista textural, un predominio de las texturas profonónicas en todas sus variantes; siguiendo la tradición renacentista, el único espacio reservado sistemáticamente a la homofonía es el inicio del “Et incarnatus” del Credo (Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:195). Según Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:109, en el Sanctus de esta misa Torres presenta una doble suspensión simultánea 9-8 y 4-3, algo atípico a lo largo del libro de misas. También son extraños los intervalos de entrada del canon de la sección “Et in Spiritum”: 6^a, 9^a y 14^a ascendentes. Esta obra incluye un ejemplo de descriptivismo musical al final del Credo; cuando las voces cantan las palabras “descendit de caelis” aparecen dos pasajes secuenciales descendentes (Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:355-56). Otros ejemplos de descriptivismo aparecen en las misas *Templum*, *Missus*, *Nunc dimittis* y en el ofertorio de la Misa de Difuntos (Nos. 387, 388, 391 y 392).

No. 387 (14/5). fols. 30v-44r *Miss. Templum in templo* Iosephi de Torres 4 v. (SATB)

S Ky- ri- e e- A Ky- ri- e e-

T Ky- ri- e e- B Ky- ri- e e-

S Et in ter- ra pax ho- mi- A Et in ter- ra pax ho- mi-

T Et in ter- ra pax ho- mi- B Et in ter- ra pax ho- mi-

S Pa- trem o- mni- po- ten- A Pa- trem o- mni- po- ten-

T Pa- trem o- mni- po- ten- B Pa- trem o- mni- po- ten-

S San- A San-

T San- B San-

The image shows a musical score for the Kyrie section of a Mass, specifically the 'Agnus Dei' text. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a basso continuo line. The systems are labeled A, B, and C. The lyrics 'A- gnus De-' are written below the notes. The music is in G minor, with a key signature of two flats (Bb and Fb) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. The system labels A, B, and C are placed above the first, second, and third systems respectively.

Inscripciones:

“Miss. Templum in templo. Quatuor vocum. Iosephi de Torres.”.

Edición moderna:

Druesedow, *The “Missarum Liber”*, 2:87-128.

Asginación litúrgica:

Cualquier festividad mariana.

Concordancias:

BarcBC 791, Torres; formato partitura
 EscSL Leg. 25, fols. 14-19, Torres
 GranC 7, fols. 53v-77r, Torres
 LisboaS 7, fols. 62-89, Josepho de Torres
 MadPR, Leg. 1576-1073, D^p. José Torres; incluye bajo continuo
 SegorC Leg. 80/14, Torres

Modo/tono:

Tercero/la menor.

Comentarios:

Al igual que ocurre con la Misa *Assumpta esta Maria* (No. 389) el Kyrie presenta una sección opcional, precedida de la inscripción “Prosequatur si placet”. Según Druesedow, *The “Missarum Liber”*, 1:83-84, 88, Torres raramente emplea notas cambiadas en su libro de misas, de ahí que el Kyrie II de esta misa constituya una excepción con sus diecinueve notas de este tipo, en algunos casos por parejas. El Benedictus es un canon enigmático con la inscripción “Trinitas in unitate”, de S y A sobre T, ya resuelto; el B, “tacet”. Este canon, del tipo ‘tres en uno’ reaparece en otras obras contenidas en los libros de polifonía de la Catedral como el himno *Te Joseph celebrent* de José de Agurto (Nos. 55 y 277) y el propio Torres volverá a emplearlo en la misma sección de sus misas *Missus est* y *Assumpta* (Nos. 388 y 389 respectivamente). Ciertas pinceladas de descriptivismo aparecen sobre la palabra “resurrectionem” del Et in Spiritum, acompañada de un giro melódico ascendente. El giro es casualmente descendente sobre la palabra “sepultus” del Crucifixus.

No. 388 (14/6). fols. 44v-57r *Miss. Missus est Gabriel Angelus* Iosephi de Torres
4 v. (SATB)

S A

Ky- ri e e- Ky- ri e e- lei-

Detailed description: This system shows the vocal parts for Soprano (S) and Alto (A). The Soprano part begins with a treble clef and a common time signature. The Alto part begins with a C-clef (soprano clef) and a common time signature. Both parts feature a melodic line with quarter and eighth notes, and rests. The lyrics are 'Ky- ri e e- Ky- ri e e- lei-'.

T B

Ky- ri e e- Ky- ri e e-

Detailed description: This system shows the vocal parts for Tenor (T) and Bass (B). The Tenor part begins with a bass clef and a common time signature. The Bass part begins with a bass clef and a common time signature. Both parts feature a melodic line with quarter and eighth notes, and rests. The lyrics are 'Ky- ri e e- Ky- ri e e-'.

S A

Et in ter- ra pax ho- mi- ni- Et in ter- ra pax ho- mi-

Detailed description: This system shows the vocal parts for Soprano (S) and Alto (A). The Soprano part begins with a treble clef and a common time signature. The Alto part begins with a C-clef (soprano clef) and a common time signature. Both parts feature a melodic line with quarter and eighth notes, and rests. The lyrics are 'Et in ter- ra pax ho- mi- ni- Et in ter- ra pax ho- mi-'.

T B

Et in ter- ra pax ho- mi- Et in ter- ra pax ho- mi-

Detailed description: This system shows the vocal parts for Tenor (T) and Bass (B). The Tenor part begins with a bass clef and a common time signature. The Bass part begins with a bass clef and a common time signature. Both parts feature a melodic line with quarter and eighth notes, and rests. The lyrics are 'Et in ter- ra pax ho- mi- Et in ter- ra pax ho- mi-'.

S A

Pa- trem o- mni- po- ten- Pa- trem o- mni- po- ten-

Detailed description: This system shows the vocal parts for Soprano (S) and Alto (A). The Soprano part begins with a treble clef and a common time signature. The Alto part begins with a C-clef (soprano clef) and a common time signature. Both parts feature a melodic line with quarter and eighth notes, and rests. The lyrics are 'Pa- trem o- mni- po- ten- Pa- trem o- mni- po- ten-'.

T B

Pa- trem o- mni- po- ten- Pa- trem o- mni- po-

Detailed description: This system shows the vocal parts for Tenor (T) and Bass (B). The Tenor part begins with a bass clef and a common time signature. The Bass part begins with a bass clef and a common time signature. Both parts feature a melodic line with quarter and eighth notes, and rests. The lyrics are 'Pa- trem o- mni- po- ten- Pa- trem o- mni- po-'.

S A

San- San-

Detailed description: This system shows the vocal parts for Soprano (S) and Alto (A). The Soprano part begins with a treble clef and a common time signature. The Alto part begins with a C-clef (soprano clef) and a common time signature. Both parts feature a melodic line with quarter and eighth notes, and rests. The lyrics are 'San- San-'.

T B

San- San-

Detailed description: This system shows the vocal parts for Tenor (T) and Bass (B). The Tenor part begins with a bass clef and a common time signature. The Bass part begins with a bass clef and a common time signature. Both parts feature a melodic line with quarter and eighth notes, and rests. The lyrics are 'San- San-'.

S A

A- gnus De- A- gnus De-

T B

A- gnus De- A- gnus De-

Inscripciones:

“Miss. Missus est Gabriel Angelus. Quatuor vocum. Iosephi de Torres.”.

Edición moderna:

Druesedow, *The “Missarum Liber”*, 2:129-167.

Asignación litúrgica:

Festividad de la Anunciación de la Virgen María.

Concordancias:

BarcBC 791, Torres; formato partitura

EscSL Leg. 25, fols. 20-26, Torres

GranC 7, fols. 77v-100r, Torres

MadPR, Leg. 1576-1074, Dⁿ. José Torres; incluye bajo continuo

OlivC Leg. 58-44, no. 31, Joseph Torres; sólo Benedictus

Modo/tono:

Cuarto/la menor.

Comentarios:

El Kyrie de esta misa marca algunas diferencias entre el estilo de la polifonía renacentista y el que exhibe el libro de misas de Torres. Así, según Druesedow, *The “Missarum Liber”*, 1:130, frente a la costumbre renacentista de presentar disonancias sobre un bajo estable, Torres presentó en este movimiento veintidós disonancias sobre un bajo cambiante y sólo ocho sobre un bajo dotado de estabilidad. El Credo presenta algunos intervalos fuera del sistema palestriniano como la octava aumentada (Druesedow, *The “Missarum Liber”*, 1:140). El Benedictus es un canon perpetuo con el enigma “Tres sunt qui testimonium dant caelo, et hi tres unum sum”, del A y T sobre el S (“Altus ut cantus, “Tenor ut cantus”), sin resolver; el B, “tacet”. Un ejemplo de descriptivismo musical aparece sobre la palabra “tertia” del Crucifixus, acompañada de tres notas con la misma altura y duración (Druesedow, *The “Missarum Liber”*, 1:361-62).

Una parte del Credo de esta misa es citada y transcrita parcialmente por Pedro Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la Catedral de Sevilla entre 1709 y 1731, en su “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez de la Roca, para mostrar la licitud de los procedimientos empleados por

Francisco Valls en su conocida Misa *Scala Aretina*; véase López-Caló, *La controversia de Valls*, 1:298.

No. 389 (14/7). fols. 57v-70r *Miss. Assumpta est Maria* Iosephi de Torres 4 v. (SATB)

The musical score is arranged in three systems, each with a Soprano (S) and Tenor (T) part on the left, and an Alto (A) and Bass (B) part on the right. The lyrics are written below the notes.

System 1:
 S: Ky- ri- e e- A: Ky- ri- e e-
 T: Ky- ri- e e- B: Ky- ri- e e-

System 2:
 S: Et in ter- ra pax ho- mi- ni- A: Et in ter- ra pax ho- mi- ni-
 T: Et in ter- ra pax ho- mi- B: Et in ter- ra pax ho- mi-

System 3:
 S: Pa- trem o- mni- po- ten- A: Pa- trem o- mni- po- ten-
 T: Pa- trem o- mni- po- ten- B: Pa- trem o- mni- po- ten-

System 4:
 S: San- A: San-
 T: San- B: San-

S
A- gnus De- i qui tol- lis pec-

A
A- gnus De- i qui tol- lis pec-

T
A- gnus De- i qui tol- lis pec- ca-

B
A- gnus De- i qui tol- lis

Inscripciones:

“Miss. Assumpta est Maria. Quatuor vocum. Iosephi de Torres.”.

Edición moderna:

Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 2:168-207.

Asignación litúrgica:

Festividad de la Asunción de María.

Concordancias:

BarcBC 791, Torres; formato partitura

EscSL Leg. 25, fols. 27-32, Torres

GranC 7, fols. 100v-121r, Anón.

LisboaS 7, fols. 116-142, Josepho de Torres

MadPR, Leg. 1576-1075, Dⁿ. José Torres; incluye bajo continuo

Modo/tono:

Séptimo/mi menor-re mayor.

Comentarios:

Esta misa contiene una sección extra del Kyrie, quizá una sección opcional (58v-59r). Según Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:113, en el Kyrie II Torres presenta una suspensión múltiple más típica del estilo barroco que del renacentista. El Agnus Dei presenta un intervalo de 4^a disminuida en el T, un intervalo raro en la polifonía renacentista (Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:138). El Benedictus es un canon a tres voces de A y T a partir del S, ya resuelto; el B, “tacet”.

Una parte del Gloria y el Agnus de esta misa es citada y transcrita parcialmente por Pedro Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la Catedral de Sevilla entre 1709 y 1731, en su “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez de la Roca, para mostrar la licitud de los procedimientos empleados por Francisco Valls en su conocida *Misa Scala Aretina*; véase López-Calo, *La controversia de Valls*, 1:262-64.

No. 390 (14/8). fols. 70v-85r *Miss. Exurgens Maria* Iosephi de Torres 5 v. (S1S2ATB)

S1 Ky- ri- e e- S2 Ky- ri- e e- A Ky- ri- e e-

T Ky- ri- e e- B Ky- ri- e e-

S1 Bo- nae vo- lun- ta- S2 Bo- nae vo- lun- ta- A Et in ter- ra pax ho-

T Et in ter- ra pax ho- mi- ni- B Bo- nae vo- lun- ta-

S1 Fa- cto-rem coc- li S2 Pa- trem o- mni- po- ten- A Pa- trem o- mni- po- ten-

T Pa- trem o- mni- po- ten- B Pa- trem o- mni- po- ten-

S1 San- S2 San- A San-

T San- B San-

S1 A- gnus De- i qui

S2 A- gnus De- i qui tol-

A A- gnus De- i qui tol-

T A- gnus De- i tol- lis pec- ca- ta

B A- gnus De- i qui tol- lis pec-

Inscripciones:

“Miss. Exurgens Maria. Quinque vocum. Iosephi de Torres.”.

Edición moderna:

Druesedow, *The “Missarum Liber”*, 2:208-264.

Asignación litúrgica:

Festividad de la Visitación de María.

Concordancia:

BarcBC 791, Torres; formato partitura
EscSL Leg. 25, fols. 33-38, Torres

Modo/tono:

Quinto/do mayor-sol mayor.

Comentarios:

El Kyrie de esta misa muestra cómo Torres empleó con mucha frecuencia la secuencia melódica; véanse los Comentarios del No. 385. Una parte del Credo de esta misa es citada y transcrita parcialmente por Pedro Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la Catedral de Sevilla entre 1709 y 1731, en su “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez de la Roca, para mostrar la licitud de los procedimientos empleados por Francisco Valls en su conocida *Misa Scala Aretina*; véase López-Calo, *La controversia de Valls*, 1:262.

No. 391 (14/9). fols. 85v-102r Miss. Nunc Dimittis Iosephi de Torres 6 v. (S1S2ATB1B2)

S1 Ky- ri- e e-

S2 Ky- ri- e e-

A Ky- ri- e e-

T Ky- ri- e e-

B1 Ky- ri- e e-

B2 Ky- ri- e e-

S1 S2 A

Et in ter- ra pax ho- Et in ter- ra pax ho- mi- Et in ter- ra pax ho- mi-

T B1 B2

Bo- nae vo- lun- ta- Bo- nae vo- lun- ta- Bo- nae vo- lun- ta-

S1 S2 A

Pa- trem o- mni- po- ten- Pa- trem o- mni- po- ten- Pa- trem o- mni- po- ten-

T B1 B2

Pa- trem o- mni- po- Pa- trem o- mni- po- ten- Pa- trem o- mni- po-

S1 S2 A

San- San- San-

T B1 B2

San- San- San-

S1 S2 A

A- gnus De- A- gnus De- A- gnus De-

T B1 B2

A- gnus De- A- gnus De- A- gnus De-

Inscripciones:

“Miss. Nunc dimittis. Sex vocum. Iosephi de Torres.”

Edición moderna:

Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 2:265-324.

Concordancias:

BarcBC 791, Torres; formato partitura

EscSL Leg. 25, fols. 39-43, Torres

OlivC s.s., fols. 125-126, Anon; sólo Benedictus

OlivC Leg. 58-44, no. 32, Joseph Torres.; sólo Benedictus

Modo/Tono:

Sexto/re menor-fa mayor.

Comentarios:

El título de esta misa procede del cántico de Simeón interpretado diariamente en el servicio de completas y cuyo texto aparece en Lucas, 2:29-32. Esta misa es ejemplo del uso que hace Torres de una técnica renacentista, en la cual un mismo motivo aparece al inicio de cada uno de los movimientos de la misa; este motivo es presentado a veces con variantes rítmicas y melódicas, y tiene la misión de proporcionar unidad melódica y dar continuidad (Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:189). Si en el empleo del motivo unificador Torres sigue un procedimiento de la polifonía clásica, se aleja de ella desde el punto de vista interválico. Así, en el estilo clásico la sexta menor sólo aparece de forma ascendente, mientras que en Torres aparece tanto de forma ascendente como descendente, tal y como muestra el Agnus Dei de esta misa (Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:139-40). Una de las secciones más singulares de esta misa es el Crucifixus, donde Torres presenta un pasaje en estilo policoral en el que opone A, T y B1 con las dos S y el B2; este tipo de pasajes antifonales son infrecuentes en el libro; Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:198-99 señala pasajes similares en Et Spiritum de la Misa *Assumpta* y Crucifixus de la Misa *Exsurgens* (Nos. 389 y 390). Una parte del Christe de esta misa es citada y transcrita parcialmente por Pedro Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la Catedral de Sevilla entre 1709 y 1731, en su “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez de la Roca, para mostrar la licitud de los procedimientos empleados por Francisco Valls en su conocida Misa *Scala Aretina*; véase López-Calo, *La controversia de Valls*, 1:299.

No. 392 (14/10). fols. 102v-112r *Miss. Deffunctorum* Iosephi de Torres 4 v. (SATB)

Introito, fols. 102v-104r

S A

Do- na e- Do- na e- is Do- mi- ne

T B

Do- na do- na e- Do- na e- is Do-

Kyrie, fols. 103v-106r

S A

Ky- ri- e e- Ky- ri- e e-

T B

Ky- ri- e e- Ky- ri- e e-

Verso, fols. 105v-106r

S A

In me- mo- ri- a ae- In me- mo- ri- a ae- ter-

T B

In me- mo- ri- a ae- In me- mo- ri- a ae- ter-

Ofertorio, fols. 106v-108r

S A

Li- be- ra a- ni- mas o- Li- be- ra a- ni-

T B

Li- be- ra a- ni- mas o- Li- be- ra a- ni- mas o-

Inscripciones:

“Miss. Defunctorum. Quatuor vocum. Iosephi de Torres.”.

Condordancias:

BarcBC 791, Torres; formato partitura
 BurC 6, fols. 28v-41r, Torres; omite Benedictus y Agnus
 EscSL 8, fols. 141-144, Torres; sólo motete
 EscSL Leg. 25, fol. 101, Anón.; sólo motete
 GranC 7, fols. 121v-140r, Anón.
 GranC Leg. 315/2, Torres; el Agnus se atribuye a Victoria; omite motete
 GranC Leg. 326/2, Torres; omite el Agnus II y el motete
 PamploC Leg. E-9, Torres

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro-Hispana*, Tomo 1º, serie 1ª siglo XVIII, 1-22.
 Mitjana, *La música en España*, 252-54; sólo comunión.
 Aráiz Martínez, *Historia de la música religiosa*, 306-9; sólo motete.
 Rubio, *Tesoro Sacro Musical*, 1955, 57-60.
 Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 2:325-358.

Asignación litúrgica:

Festividades de difuntos.

Modo/Tono:

Octavo/sol menor.

Comentarios:

Se compone de las siguientes secciones: Introito, Kyrie, Verso, ofertorio, Sanctus, Agnus y Comunión. El versículo *In memoria aeterna* y el motete *Versa est in luctum* aparecen integradas como parte de la Misa de Difuntos. El ofertorio presenta un tratamiento del texto muy descriptivo; sobre la palabra “de poenis” aparece una expresiva disonancia *mi bemol-re* entre B y T y, poco después, *la-sol* entre el T y S; y cuando se cantan las palabras “de profundo lacu” todas las voces se dirigen al registro bajo (Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:362-64).

El motete *Versa est in luctum* es una de las obras más expresivas de todo el libro, junto con el ofertorio. Este motete le sirve a Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 1:100-1 y 131-2, para concluir que la suspensión aparece más frecuentemente en este libro de Torres que en la propia polifonía renacentista. En líneas generales, el libro de Torres presenta el mismo repertorio de disonancias que la polifonía renacentista, si bien hay ciertas modificaciones que amplían los recursos del siglo XVI. Así, la nota de paso disonante no suele aparecer acentuada en el repertorio del siglo XVI, y si lo hace es en un movimiento descendente. En este motete Torres usa este tipo de nota de paso de forma frecuente y tanto en movimientos ascendentes como descendentes.

Este motete ya llamó la atención de algunos historiadores de la música del siglo XIX por su singularidad. Eslava, *Breve memoria histórica*, 88,

destacó, en términos netamente románticos, la belleza de este motete: “Entre las obras de esta época, la más notable es el motete de difuntos *Versa est in luctum* del maestro Torres, cuyos pensamientos son interesantes por su elegancia melódica y por la verdadera expresión de tristeza que en ellos domina. Agrégase a esto el buen trabajo, que consiste en que, siendo una fuga por contrario movimiento, las voces se imitan con tanta naturalidad y la letra está tan bien servida en todas ellas, que es difícil hallar entre las obras de este género, tanto españolas como extreas de aquel tiempo, otra que reúna las condiciones de belleza que tiene ésta”. Unos juicios similares expresó años después Andrés Aráiz en su *Breve memoria histórica*, 146; Aráiz situó a Torres entre los mejores compositores de la ‘escuela española’, pese a que el maestro “vivió una época algo desfavorable a la polifonía por las nuevas tendencias de bajo cifrado que apartaban el arte polifónico de su verdadero camino”.

En el ejemplar de la Catedral de Badajoz se han añadido de forma manuscrita dos responsorios del maestro de capilla local Juan de Cañas.

fol. 112v se lee la siguiente inscripción

INDEX MISSARUM, ET FUGARUM, IOSEPHI DE TORRES

Comentarios:

Este “Index” presenta siete cánones perpetuos cuyo número de voces y modo están asociados con las siete misas homónimas precedentes; a la derecha de cada cano se indica el número de voces y remite al folio en que comienza la misa correspondiente. El sujeto de cada canon está derivado directamente del motivo inicial del Kyrie de cada misa; los *signa congruentiae* y otras indicaciones proporcionan el intervalo de imitación. A diferencia de las misas precedentes (todas ellas escritas con el signo mensural C partida), estos cánones perpetuos están en C. La introducción de estos cánones como apéndice de la antología de misas es uno de los rasgos más originales del libro de misas de Torres.

No. 393 (14/11). fol. 112v *Gloriosae virginis, Canon à 4* Iosephi de Torres (SATB)

Gloriosae virginis Mariae, Conceptionem dignissimam recola mus Glo-ri, &c.

Inscripciones:

Encima del pentagrama se lee “MISSA PRIMA, PRIMI TONI, AD PRIMVM MISTERIVM, BEATÆ MARLÆ VIRGINIS, SVPER HANC FVGAM”. A la derecha del pentagrama se lee “Quatuor vocum, pag. 2”.

Edición moderna:

Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 2:359.

No. 394 (14/12). fol. 112v *Nativitas est hodie, Canon à 4* Iosephi de Torres (SATB)

Na tivitas est ho die, San tae Ma riae Vir gi nis cuius vita inclita cunctas illustrat ecclesias Na

Inscripciones:

Encima del pentagrama se lee “MISSA SECVNDA, SECVNDI TONI, AD SECVNDVM MISTERIVM, BEATÆ MARLÆ VIRGINIS, SVPER HANC FVGAM”. A la derecha del pentagrama se lee “Quatuor vocum, pag. 17”.

Edición moderna:

Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 2:360-61.

No. 395 (14/13). fol. 112v *Templum in templo, Canon à 4* Iosephi de Torres (SATB)

Templum in tem plo, Ma ri a praesenta ta. Temp. &c.

Inscripciones:

Encima del pentagrama se lee “MISSA TERTIA, TERTIJ TONI, AD TERTIVM MISTERIVM, BEATÆ MARLÆ VIRGINIS, SVPER HANC FVGAM”. A la derecha del pentagrama se lee “Quatuor vocum, pag. 31”.

Edición moderna:

Druessedow, *The “Missarum Liber”*, 2:362-63.

No. 396 (14/14). fol. 112v *Missus est Gabriel, Canon à 4* Iosephi de Torres (SATB)

Canon à 4

Mis sus est Gabriel An ge lus Ad Ma riam virginem, despon sa tam Jo seph Mi. &c.

Inscripciones:

Encima del pentagrama se lee “MISSA QVARTA, QVARTI TONI, AD QVARTVM MISTERIVM, BEATÆ MARLÆ VIRGINIS, SVPER HANC FVGAM”. A la derecha del pentagrama se lee “Quatuor vocum, pag. 45”.

Edición moderna:

Druesedow, *The “Missarum Liber”*, 2:364-65.

No. 397 (14/15). fol. 112v *Exurgens Maria, Canon à 5* Iosephi de Torres (SATB)

Canon à 5

Exur gens Mari a abiit in monta na, cum festina tio ne. Exur. &c.

Inscripciones:

Encima del pentagrama se lee “MISSA QVINTA, QVINTI TONI, AD QVINTVM MISTERIVM, BEATÆ MARLÆ VIRGINIS, SVPER HANC FVGAM”. A la derecha del pentagrama se lee “Quinque vocum, pag. 71”.

Edición moderna:

Druesedow, *The “Missarum Liber”*, 2:366-67.

No. 398 (14/16). fol. 112v *Nunc dimitis, Canon à 6* Iosephi de Torres (SATB)

Canon à 6

Nunc dimit tis, ser uum tu um Domine, secundum ver bum tuum in pa ce Nunc.&c.

Inscripciones:

Encima del pentagrama se lee “MISSA SEXTA, SEXTI TONI, AD SEXTVM MISTERIVM, BEATÆ MARLÆ VIRGINIS, SVPER HANC FVGAM”. A la derecha del pentagrama se lee “Sex vocum, pag. 86”.

Edición moderna:

Druessedow, *The "Missarum Liber"*, 2:368-70.

No. 399 (14/17). fol. 112v *Assumpta est Maria, Canon à 4* Iosephi de Torres (SATB)

Canon à 4

Assumpta est Mari a in cae- lum, gaudent Angeli, laudantes benedicunt Do minum Assump. &c.

The image shows a musical score for a canon in C major, 4 parts. The notation includes a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. Above the staff, there are three markings: :S4.Inf, :S8.Inf, and :S11.Inf, which likely refer to specific intervals or parts of the canon.

Inscripciones:

Encima del pentagrama se lee “MISSA SEPTIMA, SEPTIMI TONI, AD SEPTIMUM MISTERIVM, BEATÆ MARIE VIRGINIS, SVPER HANC FVGAM”. A la derecha del pentagrama se lee “Quatuor vocibus, pag, 58”.

Edición moderna:

Druessedow, *The "Missarum Liber"*, 2:371-72.

fol. 112v a continuación de los cánones, se lee

MISSA DEFUNCTORUM.

Aspersorium per annum, & tempore Paschali.

L A U S D E O

15.

MEX-Tmv: TepMV 1

Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato, Libro de Polifonía 1 ("Franco Codex")

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Pergamino

14 magnificats, 1 fragmento = 15

Hernando Franco-15

15 unica

90 folios de pergamino de *ca.* 46'5 x 33 (caja 42 x 27). Paginación en números árabes: [i-ii] + 1-38 + [39-178]. El volumen va numerado en anverso y reverso, interrumpiéndose en el número 38; en este inventario se ha aplicado una numeración consecutiva hasta el final del volumen. Páginas en blanco: [i]-[ii], [51], [77]-[78], [105]-[106] y [179]. Folios perdidos: los correspondientes al magnificat de tercer tono, afectando parcialmente a los magnificats adyacentes de segundo y cuarto tono (ver más abajo). Cubiertas de madera forradas de cuero negro. Las dos tapas llevan pegadas en la parte interior un fragmento en pergamino impreso de música monódica de pasión en notación negra sobre pentagrama rojo y con la inscripción "a iij". El volumen carece de tabla. 10-13 pentagramas por página. El nombre de las voces no suele aparecer, salvo en aquellos versos donde se aumenta la plantilla y en otros momentos puntuales (2, 23, 30, [47]-[48], [73]-[74], [101]-[102], [123]-[124], [153]-[154], [177]-[178]). En la parte superior de cada folio aparece inserto en una cartela el tono del magnificat en latín y el nombre del compositor también latinizado (Ferdinand' [=Ferdinandus] o Ferdinandi Franco). Las letras están realizadas en diferentes colores. Todas las composiciones son a 4 voces, salvo aquellas secciones o versículos señaladas con otras combinaciones de voces. En el centro del pergamino pegado en la contraportada de la izquierda se lee una inscripción: "Este libro es de la Iglesia Catedral de México lo puso". El manuscrito no proporciona información sobre el canto monódico; sólo aparece la entonación gregoriana sobre la palabra Magnificat en el primer folio. El compositor dispuso polifonía primero para los versos impares y después para los pares. Se han conservado ochenta y cuatro secciones o versículos polifónicos de magnificats.

MARCAS DE AGUA: No posee (pergamino).

DECORACIÓN: 21 capitulares bellamente iluminadas al inicio de los magnificats, ilustradas con vivos colores (azul, rojo, dorado).

COPISTAS: Volumen copiado de principio a fin por un único copista (C15a), que fue el mismo que copió MéxC 11 (C11a). Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:137, nota la presencia de rasgos caligráficos neerlandeses evidentes por el diseño de la S inicial y otros detalles que parecen tomados de los libros de música impresos editados en Amberes por Plantin, y que fueron conocidos en esa misma época en la Catedral de México (véase TepMV 5 y TepMV 7). Lo cierto es que se trata de una caligrafía musical extremadamente cuidada. Un filo bordea la caja de escritura en todos los folios; esta caja de escritura se realiza con tres o cuatro líneas rojas y negras, aunque a veces presenta un diseño más elaborado de carácter floral (pp. 1-2 y 25-26, por ejemplo) y otras veces aparece una franja de color marrón (pp. 52, 119-120 ó 155-156 por ejemplo).

DATACIÓN: Según Jesús Estrada, “Clásicos de la Nueva España [II]”, 101, afirmó que el libro se copió en el siglo XVIII. Sin embargo, gracias a la documentación del Archivo, sabemos el volumen se copió a instancias del maestro de capilla Juan Hernández en 1611 en México para el uso del coro catedralicio. Este libro es probablemente la copia de un códice original compilado en tiempos de Franco (1575-85), actualmente perdido. Según las Actas Capitulares, vol. 5, p. 240v, el 5 de julio de 1611 se presentó ante el Arzobispo Guerra un “libro scripto y puntado en vitelas en que por su yndustria se pusieron las diez y seis magnificas de todos los ocho tonos que dexo compuestas El M^{to} Franco”.

LITERATURA Y SIGNATURAS: Según el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este libro se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 7. Estrada, “Clásicos de la Nueva España [II]”, 101, y *Música y músicos de la época virreinal*, 78-80, fue el primero en mencionar el códice con los magnificats de Franco. Cuando Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, estudió y editó su repertorio en su tesis de 1949, el libro aún se encontraba en la Catedral de México. En la década de 1960, este libro pasó al Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (junto con TepMV 2, TepMV 3, TepMV 5 TepMV 6 y TepMV 7, códices que originalmente pertenecieron al archivo catedralicio de México) con la signatura I.M.A.R.-34 P. Cat. # 250, tal y como recogieron Stanford y Spiess, *An Introduction*, 26 (item 1), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 134 y Stanford, *Catálogo de los Acervos*, 237 (LiPol I, no. 1548). Barwick, *The Franco Codex*, no hizo referencia alguna al cambio de ubicación de este libro. Actualmente se custodia en el Repositorio de Colecciones de dicho Museo del Instituto Nacional de Antropología e Historia bajo el No. Inventario 10-12510, y es el único de los libros de polifonía de la Catedral mencionado por Fallows, “Sources, MS, IX. Renaissance Polyphony: South & Central American MSS”, *NG²*, 23:929. Se trata del volumen de la Catedral más famoso y citado en la literatura musicológica, como así lo demuestran las seis recensiones de la edición de Barwick aparecidas en revistas internacionales: Catalyne, *The Musical Quarterly*, 51/4 (1965), 713-16; P. E., *Music & Letters*, 46/4 (1965), 368; Perkins, *Journal of the American Musicological Society*, 19/3 (1966), 419-22; Sharp, *The Musical Times*, 107/1482 (1966), 705; Spiess, *Notes of the Music Library Association*, 24/1 (1967), 138-41; y Stanford, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 2 (1966), 166-69.

INVENTARIO

p. [i] en blanco; inscripción moderna a lápiz: “421/71”.

p. [ii] en blanco

No. 400 (1/1). pp. 1-12 *Magnificat Primus Tonus* Ferdinand⁹ Franco 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for the Magnificat Primus Tonus by Ferdinand Franco. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'A-ni-ma me-a Do-'. The score is written in a single system with two staves, each containing two parts. The lyrics are placed below the notes.

- pp. 1-2 *Magnificat ANima mea Dominum*
- pp. 3-4 *QVia respexit humilitatem ancille*
- pp. 5-6 *ET misericordia eius a progenie* (SAT)
- pp. 7-8 *DEposuit potentes de sede*
- pp. 9-10 *SVscepit Israel puerum suum*
- pp. 11-12 *GLoria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de la p. 2 se lee “Ferdinand⁹ Franco”. En la p. 6 en lugar del B se lee “Et misericordia eius TACET” inserto en un rectángulo azul y rojo.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones facsimilares:

- Spiess y Stanford, *An introduction*, 172 (pp. 1-2).
- Lara, “Los libros de coro”, 31 (p. 122, sólo A).
- Tello, “Plegarias al oído”, 251 (pp. 1-2).

Ediciones modernas:

- Estrada, *Transcripciones*, 4.
- Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:1-19 (versos pares e impares).
- Stevenson, *Music in Mexico*, 112 (inicio verso 1, sólo S).
- Barwick, *The Franco Codex*, 1-11 (versos pares en gregoriano extraídos del LU).

Planchart, *Fernando Franco. Magnificat Primi Toni* (versos pares e impares en polifonía).

Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

El manuscrito no proporciona ninguna información acerca del canto monódico para los versos pares salvo en este primer verso, en el que sí aporta el canto llano para la palabra inicial “Magnificat”. Emplea el primer tono salmódico con cadencia media en *la* y cadencia final en *re*. El cantus firmus aparece en el T en el verso 7 y en el A en el verso 11; en esta última ocasión aparece transportado a la 5ª superior.

Grabación discográfica:

Le Siècle d’Or de la Musique Hispano-Américaine, pista 4.

Comentarios:

Este magnificat va precedido del único motivo figurativo del códice, que coincide además con ser la miniatura de mayor tamaño: se trata de un ser alado femenino de color verde bajo un arco flanqueado por dos grandes motivos vegetales en posición vertical de color azul y rojo; la mitad inferior de este ser alado está cubierta por una túnica y sus extremidades inferiores terminan en planta; la túnica está sostenida en sus extremos por dos volutas que parten del ombligo de este ser alado, y de las que cuelgan dos adornos circulares verdes con cuatro pequeñas bolas decorativas. El torso de esta figura aparece descubierto y en él se insinúan unos pechos. El rostro de esta figura ha sido borrado. Este tipo de imágenes son típicas en la decoración de grutescos del Renacimiento, con las que se decoraron las galerías de muchos palacios y edificios religiosos y civiles desde el Renacimiento.

En el verso 3 Franco no emplea el cantus firmus en su totalidad, sino un tema basado en la *terminatio* (T, c. 19-29). En todos los versos 5 (“Et misericordia eius”) de sus magnificats, Franco reduce la plantilla a tres voces, excepto en el de segundo tono (No. 402), como ya hiciera Morales en su célebre juego de magnificats. Eiseman, *A Critical Study*, 58-59, señala que Franco introduce el sujeto en el primer grado y la respuesta se produce a la 5ª; en el verso 3 usa el procedimiento inverso, pues el tema entra en el 5º grado (B) y la respuesta se produce en el 1º (A), produciéndose un intervalo de 4ª. El verso 7 presenta un ejemplo del tipo de variaciones que Franco usa en sus respuestas, especialmente en el S (cambios fundamentalmente rítmicos). En el verso 9, c. 20-21, se localiza un ejemplo de pasaje en estilo fabordón; en opinión de Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:160, esta técnica está anticuada para la época en que

se compuso la música. Conviene aclarar que no se trata de un fabordón estricto, aunque el efecto es el mismo que si lo fuera. En los Nos. 403, 405, 408, 409 y 413 vuelven a aparecer esos ocasionales pasajes en estilo fabordón. Para otros comentarios sobre el estilo general de Franco, véase Flores, *Music theory in Mexico from 1776 to 1866*, 25-40; y García, *Music from the Old World preserved in the New World*, Sin lugar a dudas, uno de los aspectos más destacados de este magnificat, y que muestra hasta qué punto los magnificats de Franco están modelados sobre los de Morales, se produce en el verso 9, cuyo motivo imitativo inicial (A, c. 1-3), es semejante al que Morales usó en el versículo homónimo de su magnificat de primer tono.

No. 401 (1/2). pp. 13-24 *Magnificat Primus Tonus* Ferdinandus Franco 4/6 v. (SATB)

S
Et e- xul- ta- vit Spi- ri- Et e- xul- ta- vit Spi- ri-

T
Et e- xul- ta- vit Spi- ri- tus Et e- xul- ta- vit Spi-

- pp. 13-14 *ET exultavit spiritus meus*
 pp. 15-16 *QVia fecit mihi magna qui potens est*
 pp. 17-18 *FEcit potentiam in brachio suo*
 pp. 19-20 *ESurientes implevit bonis* (SAB)
 pp. 21-22 *Sicut locutus est ad patres nostros*
 pp. 23-24 *Sicut erat in principio* (S1S2A1A2TB)

Inscripciones:

En el T de la p. 19 se lee inserto en una cartela roja: “Esurientes, TACET”. En la parte superior de la p. 23 inserto en una cartela negra: “Cum Sex vocib”. En la p. 24 se lee en la parte superior inserto en una cartela “Fuga in Subdiathesaron” y en la voz central de ese folio “Altus Resolutio”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

- Estrada, *Transcripciones*, 4.
 Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:1-19 (versos pares e impares).
 Barwick, *The Franco Codex*, 12-23 (versos impares en gregoriano extraídos del LU).

Planchart, *Fernando Franco. Magnificat Primi Toni* (versos pares e imparates en polifonía).

Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Canto preexistente:

Emplea el primer tono salmódico con cadencia media en *la* y cadencia final en *re*. El cantus firmus aparece en el S en el verso 8 (si bien variado melódica y rítmicamente), en el A en el verso 10 (transportado a la 5ª superior) y en el S2 y A1.

Comentarios:

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:148, criticó que la textura musical de Franco se caracterizaba por su uniformidad; no obstante, en este caso intenta hacerla más variada al disponer el verso 8 a 3 voces y el verso 12 a 6 voces; de hecho, en todos los versos 8 (“Esurientes implevit”) Franco reduce la plantilla a 3 voces excepto en el magnificat de sexto tono, en el que no reduce la plantilla en el verso 8 (No. 410), sino en el 9 (No. 409). Morales llegó a escribir secciones a dúo (verso 6 de su magnificat de sexto tono). El verso 10 es uno de los escasos versos polifónicos donde Franco no emplea puntos de imitación característicos del resto de sus magnificats, sino que el cantus firmus genera un contrapunto libre, entrando las cuatro voces al mismo tiempo. En el verso 10, c.7, aparece otro rasgo muy característico de la escritura contrapuntística de Franco, ya señalado por Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:159-60, y Eiseman, *A Critical Study*, 66: la ausencia de 3ª en numerosos acordes, lo cual provoca cierto sabor arcaico en su música, en relación con la de ciertos contemporáneos como Palestrina.

No. 402 (1/3). pp. 25-36 *Magnificat Secundi Toni* Ferdinandus Franco 4 v. (SATB)

The musical score is presented in two systems. The first system contains the Soprano (S) and Alto (A) parts. The second system contains the Tenor (T) and Bass (B) parts. The lyrics are: "A-ni-ma me-a Do- A-ni-ma me-a Do-mi- A-ni-ma me-a Do- A-ni-ma me-a Do-mi-num". The notation includes clefs, a key signature of one flat, and a common time signature. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

pp. 25-26 *Magnificat ANima mea Dominum*
pp. 27-28 *QVia respexit humilitatem ancille*
pp. 29-30 *ET misericordia eius a progenie*
pp. 31-32 *DEposuit potentes de sede*
pp. 33-34 *SUscepit Israel puerum suum*
pp. 35-36 *GLoria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Estrada, *Transcripciones*, 4.
Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:19-39 (versos pares e impares).
Stevenson, *Music in Mexico*, 112 (inicio verso 1, sólo S).
Barwick, *The Franco Codex*, 24-35 (versos pares en gregoriano extraídos del LU).
Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

Emplea el segundo tono salmódico transportado una cuarta ascendente, con cadencia media en *si* bemol y cadencia final en *sol*. El cantus firmus aparece en el S en los versos 5 y 11 y en el T en el verso 7.

Grabaciones discográficas:

Baroque Music in Mexico, cara 1, corte 5 (sólo verso 1).
Music of the Americas, corte 1.

Comentarios:

Es el único magnificat que tiene los seis versos polifónicos a 4 voces, no modificando la plantilla del verso 5 (“Et misericordia eius”), como hace en el resto de sus magnificats de versos impares. Al igual que Cristóbal de Morales, Franco emplea la fórmula salmódica gregoriana: casi siempre copia la melodía gregoriana y otras veces la adorna ligerísimamente. En este magnificat aparece la excepción: el verso 7 es uno de los escasos casos en que Franco realiza una paráfrasis más desarrollada, similar a la que Morales compone en el verso 11 de su magnificat de octavo tono; ambos eligen el T. Además, tal y como aparece en No. 400, el verso 1 no presenta el tono salmódico en su integridad, sino sólo la *terminatio* que aparece repetida en el S (c. 7-10 y

13-17) y T (c. 4-7 y c.10-13). Este mismo verso 1 presenta otras dos peculiaridades: 1) la cadencia final de verso no es la cadencia V-I que Franco emplea recurrentemente, sino que dispone una cadencia rota o interrumpida en la que la dominante va seguida por una armonía diferente de la tónica (en este caso, la sucesión acórdica es V-VI-I); y 2) presenta además otro procedimiento que Eiseman, *A Critical Study*, 67, conceptúa de raíz franco-flamenca, consistente en disponer largas notas tipo pedal al final de algunos versos (también se da esto en No. 410, verso 12). En el verso 3 c. 15-17 aparece un rasgo particular de Franco que volverá a reaparecer con variantes en otros magnificats: la entrada simultánea de 3 voces (S, A y T) seguidas en rápida imitación por la voz restante (B); el No. 403 usa el mismo procedimiento, pero empleando sólo tres voces y no las cuatro. Tanto Morales como Franco en sus magnificats repiten literalmente las cadencias finales de las fórmulas salmódicas o *differentiae*; si en el No. 413 Franco presenta una repetición de la terminación de la fórmula con los valores reducidos a la mitad, en el verso 5, c. 17-28, el S de este magnificat presenta esa repetición con la particularidad de añadir un pasaje cadencial.

No. 403 (1/4). pp. 37-[49] *Magnificat Secundi Toni* Ferdinandus Franco 4/6 v. (SATB)

S
Et e- xul- ta- vit Spi- ri- A
Et e- xul- ta- vit Spi- ri-

T
Et e- xul- ta- vit Spi- B
Et e- xul- ta- vit Spi- ri-

pp. 37-38 *ET exultavit spiritus meus*

pp. [39]-[40] *QUia fecit mihi magna qui potens est*

pp. [41]-[42] *FEcit potentiam in brachio suo*

pp. [43]-[44] *ESurientes implevit bonis* (ATB)

pp. [45]-[46] *Sicut locutus est ad patres nostros*

pp. [47]-[48] *Sicut erat in principio* (S1S2AT1T2B)

p. [49] *[sae-]culorū Amen* (sólo S1, T1 y T2); incompleto; falta la página siguiente con el S2, A y B.

Inscripciones:

En la p. [43] en la parte de S se lee inserto en un rectángulo azul y rojo: “Esurientes TACET”. En el centro de la p. [47] en se lee “Tenor 2, Resolutio”. En la p. [48] se lee junto al A. “Fuga in Subdiapenthe”. En las pp. [49]-[50] se lee al inicio de todas las voces. “Residdum”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Estrada, *Transcripciones*, 4.

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:19-39 (versos pares e impares).

Barwick, *The Franco Codex*, 36-49 (versos impares en gregoriano extraídos del *LU*); Barwick compone las partes perdidas del verso 12.

Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Canto preexistente:

Emplea el segundo tono salmódico transportado una cuarta ascendente, con cadencia media en *si* bemol (excepto en el verso 2, cuya cadencia media se hace sobre la nota *sol*) y cadencia final invariablemente en *sol*. El tono 2º fue el único que Franco transportó, tal y como hizo el mismo Morales también en los magnificats de segundo tono. El cantus firmus aparece en el T en el verso 2, en el A en el verso 6 y en el A y T2 en el verso 12, tratado canónicamente.

Grabación discográfica:

Baroque Music in Mexico, cara 1, corte 5 (sólo versos 2 y 12).

Comentarios:

La primera aparición del tono gregoriano en el verso 2 es muy peculiar, debido a que es el único caso en que Franco divide la fórmula entre el T (hasta la *mediatio*) y el S (segundo hemistiquio), tal y como aparece en el magnificat de 4º tono de Morales (en éste, el tono es compartido por el B y S). El verso 4 es particular por presentar en los c. 6-7 un rasgo particular de Franco consistente en el uso de dos voces en movimientos de terceras paralelas (B y T) seguidas en rápida imitación por una tercera voz (S). Este recurso es empleado con variantes en el verso 3 del No. 402. El verso 6 además es ejemplo de la afición de Franco por escribir pasajes en terceras y sextas paralelas en diferentes combinaciones vocales. En el verso 12, c. 13-17, se localiza un ejemplo de pasaje en estilo fabordón, procedimiento frecuente en la música de Franco.

No. 404 (1/5). p. [50] *[sae-]colorū Amen* [Hernando Franco] ([S1]S2A[TB1]B2)**Comentarios:**

Fragmento del versículo final “Sicut erat” del *Magnificat tertti toni* con polifonía para los versos pares.

La desaparición de los dos magnificats de tercer tono sigue siendo materia de especulación. En 1949 Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:84 y 137, afirmó que los magnificats de tercer tono no fueron reencuadrados en el volumen (“the third tone composition was left out in rebinding”); sin embargo, una referencia documental tomada de las Actas Capitulares (véase Descripción más arriba) confirma que Franco compuso dieciseis magnificats en los ocho tonos, de ahí que la hipótesis de que las páginas que faltan arrancadas sea más factible, si bien no es posible determinar las causas. En la edición completa de TepMV 1 realizada en 1965 Barwick señaló que la última página del magnificat de segundo tono estaba perdida, y que el reverso contendría el inicio del magnificat de tercer tono (S y A); además, afirmó que la primera página del magnificat de cuarto tono (S y T) tampoco se encontraba y que su anverso contendría el final del magnificat del tercer tono¹. Lincoln Spiess, en una recensión de la edición de Barwick aparecida en *Notes*, 24/1:139, fue el primero en identificar que la p. [50] en realidad contiene el final del magnificat de tercer tono de versos pares, con un “Sicut erat” canónico del que sólo han sobrevivido el S2, A y B2. La página anterior (p. [49]) contiene el final del magnificat de segundo tono (S1, T1 y T2). A primera vista, parece que el último verso del magnificat de segundo tono está completo, pero un análisis más detallado muestra que de él sólo se conserva el inicio, ya que la p. [50] es la última de la serie de magnificats de tercer tono.

p. [51] en blanco

No. 405 (1/6). pp. [52]-[62] *Magnificat Quarti Toni Ferdinandi Franco* 4 v. (SATB)

S
PERDIDA

A
A- ni- ma me- a Do-

T
PERDIDA

B
A- ni- ma me- a Do- mi-

¹ Barwick, *The Franco Codex*, x, column 1: “The last page of the second-tone settings is missing, and the *verso* of this page would have been a section containing the soprano and alto parts of the beginning of the third-tone settings. In addition, the first page of the fourth-tone settings –that containing the soprano

p. [52] *Magnificat ANima mea Dominum* (AB)
pp. [53]-[54] *QUia respexit humilitatem ancille*
pp. [55]-[56] *ET misericordia eius a progenie* (SAB)
pp. [57]-[58] *DEposuit potentes de sede*
pp. [59]-[60] *SUScepit Israel puerum suum*
pp. [61]-[62] *GLoria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de la p. [52] se lee “Quarti Toni”. En la p. [54] junto al B se lee “Mena”, indicando el intérprete encargado de cantar esa parte”. En la p. [55] en el T se lee “Et misericordia ei’ Tacet”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Estrada, *Transcripciones*, 4.
Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:40-59 (versos pares e impares).
Stevenson, *Music in Mexico*, 112 (inicio verso 1, sólo S).
Barwick, *The Franco Codex*, 50-60 (versos pares en gregoriano extraídos del *LU*); Barwick compone las partes perdidas del verso 1.
Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

Emplea el cuarto tono salmódico con cadencia media en *la* y cadencia final en *mi*. El cantus firmus aparece en el S en el verso 7 y en el A en el verso 11; en esta última ocasión es transportado una 5ª superior.

Comentarios:

Stevenson, “Mexico City Cathedral. The Founding Century”, 160, nota 192, afirmó que, contrariamente a lo mantenido Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:84, y Alice Catalyne en su recensión del volumen de Barwick de 1965 aparecida en *The Musical Quarterly*, 51/4:714, este primer magnificat de cuarto tono estaba completo. Mi examen del manuscrito me ha permitido confirmar la hipótesis de Barwick-Catalyne, ya que del primer verso de este magnificat de cuarto tono sólo se conservan el A y B, y se pueden ver restos de pergamino de un folio arrancado (ubicado entre las actuales páginas [51] y [52]) que estaría en blanco por una cara, y que contendría el S y T en la otra. En el verso 3, c.

and tenor parts- is lacking, and this would have been the page containing on its reverse the last page of the third-tone setting”.

21-22, se localiza un ejemplo de pasaje en estilo fabordón, procedimiento frecuente en la música de Franco. Como ya apuntó Stevenson, *Music in México*, 112-13, uno de los rasgos destacados de los magnificats de Franco es la enorme fidelidad y adherencia al cantus firmus, empleado como punto de partida de la textura polifónica. Por tanto, podría aplicarse al ciclo de Franco la frase que Rubio, *Cristóbal de Morales*, 260, escribió a propósito de los magnificats de Morales, y que explica, hasta cierto punto, la popularidad de los del sevillano: “el intenso gregoriano del que están saturados”.

No. 406 (1/7). pp. [63]-[76] *Magnificat Quarti Toni* Ferdinandus Franco 4/6 v. (SATB)

S
Et e- xul- ta- vit Et e- xul- ta- vit Spi- ri-

A
Et e- xul- ta- vit Spi- ri- tus Et e- xul- ta- vit Spi- ri-

T
Et e- xul- ta- vit Spi- ri- tus Et e- xul- ta- vit Spi- ri-

B
Et e- xul- ta- vit Spi- ri- tus Et e- xul- ta- vit Spi- ri-

- pp. [63]-[64] *Et exultavit spiritus meus*
 pp. [65]-[66] *Quia fecit mihi magna qui potens est*
 pp. [67]-[68] *Fecit potentiam in brachio suo*
 pp. [69]-[70] *Esurientes implevit bonis* (SAT)
 pp. [71]-[72] *Sicut locutus est ad patres nostros*
 pp. [73]-[74] *Sicut erat in principio* (S1S2A1A2TB)
 pp. [75]-[76] *seculorum Amen*

Inscripciones:

En la parte inferior de la p. [70] en lugar del B se lee “Esurientes tacet”.
 En la p. [73] se lee el A2: “Fuga in diathesaron”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

- Estrada, *Transcripciones*, 4.
 Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:40-59 (versos pares e impares).
 Stevenson, *Music in Mexico*, 112 (inicio verso 1, sólo S).
 Barwick, *The Franco Codex*, 60-74 (versos impares en gregoriano extraídos del LU).
 Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Canto preexistente:

Emplea el cuarto tono salmódico con cadencia media en *la* (en los versos 2 y 4 no hay cadencia media propiamente dicha) y cadencia final en *mi*. El cantus firmus aparece en el S en el verso 2, en el B transportado a la 5ª en el verso 4, en el T en el verso 10 y en el S2 y A1 tratados canónicamente.

Comentarios:

Las cánones que aparecen en el verso 12 de este magnificat, así como los versos 12 que aparecen de los magnificats Nos. 408 y 410, demuestran la competencia técnica y el dominio de los recursos canónicos de Franco; en este caso se trata de un canon en el que el A1 expone un tema repetido por el S2 a la 4ª superior, si bien de modo no estricto. Todos los últimos versos de magnificat de versos pares de Franco siguen las prescripciones que los tratadistas de la música del siglo XVI como Cerone dieron en relación a la plantilla de seis voces y uso del cantus firmus como sujeto del cAnón. Eiseman, *A Critical Study*, 44, señala que tanto Morales como Franco en sus magnificats repiten las cadencias finales de las fórmulas salmódicas o *differentiae* dos y hasta tres veces; el verso 10 de este magnificat es, junto al verso 10 del No. 410, el único ejemplo de magnificat que no repite esa terminación. En el verso 4 Franco repite la *differentia* en el B, c. 20 y siguientes, en la altura original tras exponerse transportada toda la recitación salmódica; el T enfatiza la vuelta al tono original al repetir por tercera vez la terminación del tono salmódico. Este procedimiento vuelve a aparecer en Nos. 408 (verso 6) y 411 (verso 2). En el A, c. 16 y 22 del verso 4 el *fa* está alterado con un # para respetar el canto monódico original, formándose una falsa relación con respecto al *fa* inmediatamente anterior, que no va acompañada de alteración alguna, tal y como afirma Eiseman, *A Critical Study*, 49.

pp. [77]-[78] en blanco sin pautados

No. 407 (1/8). pp. [79]-[90] *Magnificat Quinti Toni* Ferdinandus Franco 4 v. (SATB)

S

A

A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me- a Do- mi-

T

B

A- ni- ma me- a Do- mi- A- ni- ma me- a Do- mi- num ij

- pp. [79]-[80] *Magnificat ANima mea Dominum*
pp. [81]-[82] *QUia respexit humilitatem ancille*
pp. [83]-[84] *ET misericordia eius a progenie (SAT)*
pp. [85]-[86] *DEposuit potentes de sede*
pp. [87]-[88] *SUScepit Israel puerum suum*
pp. [89]-[90] *GLoria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la p. [84] en el B se lee inserta en un rectángulo rojo: “Et misericordia ei’ TACET”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

- Estrada, *Transcripciones*, 4.
Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:60-78 (versos pares e impares).
Barwick, *The Franco Codex*, 75-84 (versos pares en gregoriano extraídos del LU).
Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

Emplea el quinto tono salmódico con cadencia media en *do* (en verso 11 lo cambia por *fa*) y cadencia final en *la*. El cantus firmus aparece en los tres últimos versos polifónicos en tres voces distintas: verso 7 (A, transportado a la 5ª superior), 9 (T) y 11 (S).

Grabación discográfica:

Música Barroca Mexicana, pista 1.

Comentarios:

Eiseman, *A Critical Study*, 62-63, señala la inusual presencia del recurso de imitación por parejas en el verso 9; la mencionada autora señala que Josquin lo empleó en su *magnificat* de tercer tono. Para un análisis, véase Lehnhoff, “El *magnificat* del quinto tono: la versión de Hernando Franco”, *Cultura de Guatemala*, 17/3 (1996), 17-29.

No. 408 (1/9). pp. [91]-[104] *Magnificat Quinti Toni* Ferdinandi Franco 4/6 v. (SATB)

S
Et e- xul- ta- vit Spi- ri- tus Et e- xul- ta- vit Spi- ri-

T
Et e- xul- ta- vit Spi- ri- tus Et e- xal- ta- vit Spi- ri-

- pp. [91]-[92] *ET exultavit spiritus meus*
 pp. [93]-[94] *QUia fecit mihi magna qui potens est*
 pp. [95]-[96] *FEcit potentiam in brachio suo*
 pp. [97]-[98] *ESurientes implevit bonis (SAB)*
 pp. [99]-[100] *Sicut locutus est ad patres nostros*
 pp. [101]-[102] *Sicut erat in principio (SA1A2T1T2B)*
 pp. [103]-[104] *[saeculo-]rû Amen*

Inscripciones:

En la p. [97] se lee en el T: “Esurientes TACET”. En la parte inferior de la p. [101] antes del pentagrama se lee “Tenor 2’ Resolutio”, y en la parte inferior de la p. [102]: “BASUS Fuga in diapente”. En las pp. [103]-[104] se lee al inicio de todas las voces: “Residuum”.

Concordancia:

No conocida.

Edición facsimilar:

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:138 (pp. [101]-[102]).

Ediciones modernas:

Estrada, *Transcripciones*, 4.

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:60-78 (versos pares e impares).

Barwick, *The Franco Codex*, 84-97 (versos impares en gregoriano extraídos del *LU*).

Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Canto preexistente:

Emplea el quinto tono salmódico con cadencia media en *do* y cadencia final en *la*. El cantus firmus aparece en el S del verso 4, en el B del verso 6 transportado a la 5ª superior y en el T2 y B (transportado en el último caso una 4ª).

Comentarios:

Se produce un canon entre estas dos últimas voces cuyo motivo inicial es precisamente el tono salmódico. En el primer hemistiquio del verso 10 se produce una cadencia *flexa*, adicional a los dos tipos de cadencias tradicionales (*mediatio* y *terminatio*) que usa Franco. En el verso 10, c. 9-10, se localiza un ejemplo de pasaje en estilo fabordón, procedimiento frecuente en la música de Franco; véanse los Comentarios del No. 406.

pp. [105]-[106] en blanco sin pautar

No. 409 (1/10). pp. [107]-[118] *Magnificat Sexti Toni* Ferdinandus Franco 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for the Magnificat Sexti Toni by Ferdinandus Franco. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are 'A-ni-ma me-a Do-'. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Tenor part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with a double bar line and repeat dots. The lyrics are written below the notes.

- pp. [107]-[108] *Magnificat ANima mea Dominum*
 pp. [109]-[110] *QUia respexit humilitatem ancille*
 pp. [111]-[112] *ET misericordia eius a progenie* (SAT)
 pp. [113]-[114] *DEposuit potentes de sede*
 pp. [115]-[116] *SUScepit Israel puerum suum* (ATB)
 pp. [117]-[118] *GLoria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la p. [112] se lee en el B. “Et misericordia, Tacet”. En la p. [115] en el S se lee “Suscepit Israel, Tacet”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Estrada, *Transcripciones*, 4.
 Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:79-97 (versos pares e impares).

Barwick, *The Franco Codex*, 98-110 (versos pares en gregoriano extraídos del *LU*).

Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

Emplea el sexto tono salmódico con cadencia media y final en *fa*. El cantus firmus se localiza en dos versos polifónicos (5 y 7) en el S.

Grabación discográfica:

Música Virreinal Mexicana, cara A, corte 1.

Comentarios:

En el verso 5, el cantus firmus aparece expuesto con claridad, mientras que en el segundo caso (verso 7, primer hemistiquio), el cantus firmus es parafraseado de modo más desarrollado, procedimiento inusual en Franco, quien casi siempre que expone el canto gregoriano lo hace en toda su pureza e integridad. Los versos 5 y 9 presentan una reducción de la plantilla vocal a 3 voces. Al igual que hará en el magnificat No. 411, Franco emplea un signo de mensuración ternario en el verso 11; son las dos únicas secciones polifónicas de las 84 conservadas de Franco que emplean este signo de mensuración. En el verso 9, c. 18-20, se localiza un ejemplo de pasaje en estilo fabordón, procedimiento frecuente en la música de Franco.

No. 410 (1/11). fols. [119]-[130] *Magnificat Sexti Toni* Ferdinandus Franco 4/6 v. (SATB)

The image shows a musical score for the Magnificat Sexti Toni by Ferdinandus Franco. It consists of two systems of vocal parts. The first system features Soprano (S) and Alto (A) parts. The second system features Tenor (T) and Bass (B) parts. The lyrics are in Latin: 'Et exulta- Et exulta- Et exulta- vit Spi- Et exulta- vit Spi- ri- tus'. The notation includes clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The score is presented on a red background.

pp. [119]-[120] *ET exultavit spiritus meus*

pp. [121]-[122] *QUia fecit mihi magna qui potens est*

pp. [123]-[124] *FEcit potentiam in brachio suo* (S1S2AT)

pp. [125]-[126] *ESurientes implevit bonis*
pp. [127]-[128] *Sicut locutus est ad patres nostros*
pp. [129]-[130] *Sicut erat in principio* (S1S2AT1T2B)

Inscripciones:

En la parte superior de la p. [129] se lee “Canon in subdiapason” y en el centro de ese mismo folio junto al T1 “Resolutio”. Debajo se lee “Tenor Secundus”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Estrada, *Transcripciones*, 4.
Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:79-97 (versos pares e impares).
Barwick, *The Franco Codex*, 110-124 (versos impares en gregoriano extraídos del *LU*).
Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Canto preexistente:

Emplea el sexto tono salmódico sin cadencia media (sólo en el verso 10 hay una cadencia media en *re*; en los restantes no hay cadencia definida) y final en *fa*.

Comentarios:

El cantus firmus se localiza en el verso 4 en el B (transportado al 4º grado), en el verso 8 en el A (también transportado al 4º grado), en el verso 10 en el T y en el verso 12 en el S1 y T1 tratado canónicamente: el S1 expone el tema que es repetido por el T1 a la 8ª inferior; es el único canon a la 8ª localizado en esta colección de magnificats. Este magnificat contiene el único verso 8 en el que Franco no redujo la plantilla a 3 voces, tal y como había realizado en el resto de los versos 8 de sus magnificats de versos pares (Nos. 401, 403, 406, 408, 412 y 414). El verso 10 presenta otro procedimiento que Eiseman, *A Critical Study*, 67, conceptúa de raíz flamenca, consistente en usar una apoyatura en el S (c. 20); otro procedimiento de tradición neerlandesa aparece en el verso 12, donde dispone largas notas tipo pedal al final del verso. Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:163, señala el uso convencional que Franco hace de las cadencias; en el S1 del verso 12 se aprecia el deseo de adornar la fórmula melódica en la cadencia final. Eiseman, *A Critical Study*, 44, señala que tanto Morales como Franco en sus magnificats repiten las cadencias finales de las fórmulas salmódicas o *differentiae* dos y hasta

tres veces; el verso 10 de este magnificat es, junto al verso 10 del No. 406, el único ejemplo de magnificat que no repite esa terminación.

No. 411 (1/12). pp. [131]-[142] *Magnificat Septimi Toni* Ferdinandi Franco 4 v. (SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me- a Do-

T
A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do-

- pp. [131]-[132] *Magnificat ANima mea Dominum*
 pp. [133]-[134] *QUia respexit humilitatem ancille*
 pp. [135]-[136] *ET misericordia eius a progenie* (SAT)
 pp. [137]-[138] *DEposuit potentes de sede*
 pp. [139]-[140] *SUscepit Israel puerum suum*
 pp. [141]-[142] *GLoria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte inferior de la p. [136] se lee “Et misericordia, Tacet”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Estrada, *Transcripciones*, 4.

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:98-115 (versos pares e impares).

Barwick, *The Franco Codex*, 125-136 (versos pares en gregoriano extraídos del *LU*).

Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

Emplea el séptimo tono salmódico con cadencia media en *la* (versos 3 y 9) y *do* (verso 11; el resto sin cadencia clara) y final en *la*. El cantus firmus se localiza en el verso 7 en el T y en el verso 9 en el A (transportado al 4º grado).

Grabaciones discográficas:

Music of the Americas 1492-1992. Gloriam Dei, pista 3.

Salve Regina. Choral Music from Spanish New World, cara 1, corte 2 (sólo Doxología).

Comentarios:

El verso 3 presenta una cadencia de gran peculiaridad en opinión de Eiseman, *A Critical Study*, 67, ya que combina “ciertos tonos no armónicos (una cambiata, una suspensión del tipo 4-3), un tono vecino más agudo y otro más grave”. Al igual que hizo en el No. 409, Franco emplea un signo de mensuración ternario en el verso 11. Para otras particularidades, véanse los Comentarios del No. 406.

No. 412 (1/13). pp. [143]-[154] *Magnificat Septimi Toni Ferdinandi Franco 4/6 v. (SATB)*

S
Et e- xul- ta- vit Spi- ri- tus

A
Et e- xul- ta- vit Spi- ri-

T
Et e- xul- ta- vit Spi- ri- tus

B
Et e- xul- ta- vit Spi- ri-

pp. [143]-[144] *ET exultavit spiritus meus*

pp. [145]-[146] *QUia fecit mihi magna qui potens est*

pp. [147]-[148] *FEcit potentiam in brachio suo*

pp. [149]-[150] *ESurientes implevit bonis (STB)*

pp. [151]-[152] *SIcut locutus est ad patres nostros*

pp. [153]-[154] *SIcut erat in principio (S1S2AT1T2B)*

Inscripciones:

En el centro de la p. [153] inserto en un cuadrado se lee “TENOR Primus Resolutio”. En la p. [154] sobre la voz central de A se lee “Fuga in Subdiathesaron”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Estrada, *Transcripciones*, 4.

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:98-115 (versos pares e impares).

Barwick, *The Franco Codex*, 137-151 (versos impares en gregoriano extraídos del LU).

Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Canto preexistente:Emplea el séptimo tono salmódico con cadencia media en *la* (versos 2 y 8) y *do* (versos 4, 10 y 12) y final en *la*.**Comentarios:**

El cantus firmus se localiza en el verso 2 en el B (transportado a la 4ª superior) y en el verso 12 en el A y T1, tratado de modo de canon estricto, frente a los versos 12 de los magnificats de cuarto (No. 408) y octavos tonos (No. 414), en los que el canon no es estricto.

No. 413 (1/14). pp. [155]-[166] *Magnificat Octavi Toni Ferdinandi Franco* 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system contains the vocal lines for Soprano (S) and Alto (A). The second system contains the vocal lines for Tenor (T) and Bass (B). The lyrics are: 'A- ni- ma me- a Do- mi- A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do- mi- num'.

pp. [155]-[156] *Magnificat ANima mea Dominum*pp. [157]-[158] *QUia respexit humilitatem ancille*pp. [159]-[160] *ET misericordia eius a progenie* (SAT)pp. [161]-[162] *DEposuit potentes de sede*pp. [163]-[164] *SUscipit Israel puerum suum*pp. [165]-[166] *GLoria Patri Patri et Filio***Inscripciones:**

En la parte inferior de la p. [160] se lee en lugar del B: “Et misericordia eius, Tacet”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:116-32 (versos pares e impares).Stevenson, *Music in México*, 114 (sólo verso 11).

Barwick, *The Franco Codex*, 152-163 (versos pares en gregoriano extraídos del *LU*).

Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

Emplea el octavo tono salmódico con cadencia media en *do* y final en *sol*.

Grabaciones discográficas:

Vamos al portal, pista 12 (tras la antífona *Lumen ad revelationem* de Franco [No. 209], sólo verso 11).

Tenth Inter American Music Festival, pista 7.

Comentarios:

El cantus firmus se localiza únicamente en el verso 11 en el S en valores largos, mientras que las tres voces inferiores evolucionan con valores rítmicos más breves. Este recurso de citar la fórmula melódica en valores largos es un recurso estructural típicamente flamenco. En el T del verso 7 emplea la *terminatio* de la fórmula gregoriana que aparece expuesta tres veces: primero de modo normal (c. 16-18), después transportada a la 5ª superior (c. 19-21) y finalmente en su forma original (c. 22-24). En el verso 3, c. 17-19, se localiza un ejemplo de pasaje en estilo fabordón, procedimiento frecuente en la música de Franco. Se ha comentado que tanto Morales como Franco en sus magnificats repiten literalmente las cadencias finales de las fórmulas salmódicas o *differentiae*; el verso 11 de este magnificat presenta esa repetición con la particularidad de reducir los valores a la mitad (S).

No. 414 (1/15). pp. [167]-[178] *Magnificat Octavi Toni Ferdinandi Franco* 4/6 v. (SATB)

The musical score is presented in two systems. The first system is for the Soprano (S) voice, with two parts labeled A and B. The second system is for the Tenor (T) voice, with two parts labeled T and B. The lyrics are: 'Et c-xul-ta-vit Spi-ri-tus' and 'Et e-xul-ta-vit Spi-ri-'. The notation includes clefs, time signatures, and various note values.

- pp. [167]-[168] *ET exultavit spiritus meus*
pp. [169]-[170] *QUia fecit mihi magna qui potens est*
pp. [171]-[172] *FEcit potentiam in brachio suo*
pp. [173]-[174] *ESurientes implevit bonis* (SAB)
pp. [175]-[176] *Sicut locutus est ad patres nostros*
pp. [177]-[178] *Sicut erat in principio* (S1S2A1A2TB)

Inscripciones:

En la parte inferior de la p. [173] se lee en lugar del T: “Esurientes TACET”. Debajo en ese mismo folio se lee en el T: “Resolutio”. En el centro de la p. [177] encima del pentagrama del A2: “Fuga in Subdiapenthe”. En la esquina superior derecha de la p. [178] se lee “En todo foxas 9i=”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

- Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:116-32 (versos pares e impares).
Stevenson, *Music in México*, 115 (sólo verso 12).
Barwick, *The Franco Codex*, 163-177 (versos impares en gregoriano extraídos del LU).
Franco, *Obras*, ed. Lara, 2 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Canto preexistente:

Emplea el octavo tono salmódico con cadencia media en *do* y final en *sol*.

Grabaciones discográficas:

Vamos al portal, pista 12 (tras la antífona *Lumen ad revelationem* de Gaspar Fernández, sólo verso 12; véase No. 209).

Comentarios:

El cantus firmus se localiza en los dos últimos versos polifónicos: en el verso 10 aparece en el A transportado a la 5ª superior en el verso 12 aparece canónicamente en el A2 y T; este canon, al igual que el del magnificat (No. 396), no es estricto, a diferencia de los versos 12 de los magnificats de quinto, sexto y séptimo tonos (Nos. 408, 410 y 412, respectivamente).

- p. [179] en blanco; inscripción moderna (¿de Spiess o Stanford?) a lápiz en la parte superior izquierda: “90 fojas/Enero de 67/[rúbrica]/P.I.

16.

MEX-Tmv: TepMV 2

Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato, Libro de Polifonía 2

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Papel

11 magnificats, 2 salmos, 1 himno, 1 invitatorio, 1 motete = 16

Francisco López Capillas-8, Antonio de Salazar-1, Manuel de Sumaya-7

6 unica

87 folios de *ca.* 57'5 x 42 (caja 52 x 34). Este volumen consta de dos manuscritos con foliación independiente en números árabes, copiados probablemente en épocas distintas, pero que se encuadernaron juntos: TepMV 2/A (i + 1-38) y TepMV 2/B (1-49). Folios perdidos: ninguno. Folios en blanco: 49v. La primera sección contiene el repertorio de Sumaya y Salazar y la segunda los magnificats de López Capillas, compositor cronológicamente anterior. Volumen encuadernado con tapas de madera, forradas de cuero marrón con los mismos diseños plateados de MéxC 1, 2 y 3. 8-10 pentagramas por página; la cubierta frontal ha perdido parte del cuero con el que está forrada. Los folios están despegados del lomo del volumen. Ha perdido las correas de cuero y no queda resto alguno de guarnición metálica. Notación mensural blanca, con las cabezas redondeadas, algunas de las cuales están agujereadas por la corrosión de la tinta. Algunos folios están rajados (30, 33, 34, 48) y el fol. 35 tiene unas machas marrones. Este volumen es compañero de MéxC 3: en ambos intervino Simón Rodríguez de Guzmán, como así lo acredita la leyenda de la hoja de guarda: "Escrito por Simón Rodríguez de Guzmán Año de 1717". A continuación se lee, en otra letra y con una tinta más suave: "Quidado por el bachiller don Angel Moral Collegial de el de los infantes de el choro de esta santa yglecia Cathedral de México el año de 1731".

MARCAS DE AGUA: No posee.

DECORACIÓN: Capitulares de estilo romano en color rojo, negro y azul.

COPISTAS: Se detectan dos copistas en la elaboración del volumen. El primero de ellos (C16a) intervino en los fols. i^r-38r y puede identificarse con Simón Rodríguez de Guzmán, tal y como lo indica la inscripción del fol. i^r; este copista participó en la elaboración de otros tres libros de polifonía (C3a, C4d y C10b), donde también copió obras de Sumaya y Salazar. El segundo copista (C16b) copió los fols. 1v-49r de la segunda numeración, que contiene los magnificats de López Capillas. La guarda final

contiene los nombres de algunos compositores famosos del momento tanto activos en México como en España e Italia. Las características son las ya comentadas a propósito de MéxC 3: mismo tamaño y capitulares en rojo, azul y negro. Todas las composiciones son a 4 voces (SATB), salvo aquellas secciones o versículos señaladas con otras combinaciones de voces. El manuscrito está en buen estado de conservación.

DATACIÓN: La primera sección de este libro la copió Simón Rodríguez de Guzmán en 1717 para el uso de la capilla de la Catedral de México. La segunda sección, con obras de Francisco López Capillas, no tiene fecha, y no puede descartarse que fuera copiada cuando él era maestro de capilla de la Catedral. Sin embargo, es más probable que se copiase en el primer tercio del siglo XVIII, cuando se registra una intensa actividad de copia de libros, a partir del 'Libro de misas y magnificats 1659'.

LITERATURA Y SIGNATURAS: Según el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 24. Cuando Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:85-86, describió sucintamente en volumen en 1949, aún se encontraba en la Catedral de México. En la década de 1960, este libro pasó al Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (junto con TepMV 1, TepMV 3, TepMV 5 TepMV 6 y TepMV 7, códices que originalmente pertenecieron al archivo catedralicio de México) con la signatura I.M.A.R.-34 P. Cat. # 258, tal y como recogieron Stanford y Spiess, *An Introduction*, 26 (item 2), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 136, y Stanford, *Catálogo de los Acervos*, 237 (LiPol II, no. 1549). Actualmente se custodia en el Repositorio de Colecciones de dicho Museo del Instituto Nacional de Antropología e Historia bajo el No. Inventario 10-12514.

INVENTARIO

TepMV 2/A

fol. i^r aparecen las siguientes inscripciones:

[¿Manuel?] de Torres

Albares [al revés]

+

**Escrito por Simón Rodríguez de
Guzman Año de 1717. y quidado
Por el B D Angel Moral Collijal de el de los
Ynfantes deel Choro de esta santa yglesia Cathedral de
Mexico el año de 1731.**

Visente de la Cueva y Guerrero [rúbrica]

Edición facsimilar:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 95.
López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 3:xxi.

Comentarios:

Sobre la trayectoria de Simón Rodríguez de Guzmán como músico y copista, véase MéxC 3. El nombre que precede a Torres está abreviado, y podría tratarse de **Manuel de Torres Acuña**, admitido como infante el 13-VII-1731; fue nombrado librero en 1738 y continuó como tiple de la capilla hasta 1741. Activo en la Catedral hasta al menos 1748, recibió el grado de bachiller en filosofía. Sobre la identificación de **Albares [=Álvarez]**, véase el final de este libro, [10]. **Ángel Francisco Javier del Moral** fue admitido el 17-XI-1725 entre los primeros niños del Colegio de Infantes recién instituido. El nombramiento oficial de librero del coro lo recibió el 4-VII-1732, si bien, como muestra la inscripción de TepMV 2, venía desempeñando oficiosamente este cargo al menos un año antes; años más tarde, Moral fue capellán de coro. También **Vicente de la Cueva Guerrero**, fue uno de los dieciséis primeros infantes admitidos en el Colegio el mismo día que Moral; sin embargo, a diferencia de éste, Cueva y Guerrero carecía de una voz adecuada para cantar música, por lo que se le encomendó el estudio del órgano (21-I-1736). Cinco meses

después (4-V-1736), se despidió del Cabildo y buscó acomodo con un familiar de Martín de Elizalde. Murió el 28-IX-1782.

No. 415 (2/1). fols. i^v-2r *CHristū Regē adoremus* Mag. Emmanuelis de Sumaya 4 v. (SATB)

fols. i^v-1r *CHristū Regē adoremus*
fols. 1v-2r *QUi se mâducâtatibus dat Spirítus*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. i^v: “In festo Corporis Christí Inuitatorium”.
En la parte superior derecha del fol. 1r se lee “Mag. Emmanuelis de Sumaya”.

Concordancias:

ChiN 6, fols. 131v-132r, Anón.; texto del invitatorio a la Asunción
MéxC 4/A-35 (No. 78), Anón.; texto del invitatorio a la Asunción
MéxC 4/A-37 (No. 80), Anón.; texto del invitatorio a la Concepción
MéxC 4/A-41 (No. 84), Anón.; texto del invitatorio a los Apóstoles
MéxC 4/B-55 (No. 98), Mrō. Sumaya; texto del invitatorio al Corpus
MéxC 8/23 (No. 152), Anón.; texto del invitatorio a la Natividad de
Nuestra Señora
MéxC 8/27 (No. 156), Anón.; texto del invitatorio a los Confesores

Edición facsimilar:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, ii (fols. i^v-1r).

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabación discográfica y comentarios:

Véase No. 78.

No. 416 (2/2). fols. 2v-4r *SAcris solemnīs* Anon. [Manuel de Sumaya] 4 v. (SATB)

fols. 2v-3r *SAcris solemnīs iucta sint gaudia*
fols. 3v-4r *recedant vetera no*

Concordancia:

MéxC 4/B-56 (No. 99), Mrō. Sumaya

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 99.

No. 417 (2/3). fols. 4v-10r *Magnificat I Tonus* M. Emmanuelis de Sumaya 4 v.
(SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do-

T
A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do-

fols. 4v-5r *Magnificat Anima mea Dominum*
 fols. 5v-6r *Quia respexit humilitatem ancille*
 fols. 6v-7r *Et misericordia eius a progenie* (ATB)
 fols. 7v-8r *Deposuit potentes de sede*
 fols. 8v-9r *Suscepit Isrrael puerum suum*
 fols. 9v-10r *Gloria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 5r se lee “M. Emmanuelis de Sumaya”. En la parte superior del fol. 6v se lee con letras de color rojo: “Tacet”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 103-113.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

El manuscrito no proporciona ninguna información acerca del canto monódico para los versos pares salvo en el primer verso, en el que sí aporta el canto llano para la palabra inicial “Magnificat”. Emplea el primer tono salmódico con cadencia media en *la* y cadencia final en *re*.

Comentarios:

El cantus firmus aparece en el T en el verso 7 y en el S en el verso 11; Sumaya no presenta la fórmula salmódica de forma tan respetuosa y literal como sus antecesores Franco y López Capillas. Sin embargo, a semejanza de éstos, adoptó la costumbre de reducir el verso 5 (“Et misericordia eius”) a tres voces.

No. 418 (2/4). fols. 10v-16r *Magnificat 2^o Tonus* M. Emmanuelis de Sumaya 4 v. (SATB)

S

A- ni- ma me- a Do- ni- ma me- a Do- mi-

T

A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me- a Do-

fols. 10v-11r *Magnificat Anima mea Dominum*
 fols. 11v-12r *Quia respexit humilitatem ancille*
 fols. 12v-13r *Et misericordia eius a progenie* (ATB)
 fols. 13v-14r *Deposuit potentes de sede*
 fols. 14v-15r *Suscepit Isrrael puerum suum*
 fols. 15v-16r *Gloria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 10v se lee “2^o Tonus” y en la del fol 11r se lee “M. Emmanuelis de Sumaya”. En la parte superior del fol. 12v se lee “Tacet”.

Concordancia:

No conocida.

Edición facsimilar:

Lara, “Los libros de coro”, 36 (fols. 10v-11r).

Edición moderna:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 114-123.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

Al igual que en el magnificat anterior, el manuscrito aporta el canto llano para la palabra inicial “Magnificat”. Emplea el segundo tono salmódico con cadencia media en *fa* y cadencia final en *re*.

Comentarios:

El cantus firmus sólo aparece en uno de los seis versos polifónicos, llevado por el T en el verso 11. Como ya hiciera Franco en sus

magnificats, Sumaya reduce la plantilla del verso 5 (“Et misericordia eius”) a tres voces.

No. 419 (2/5). fols. 16v-22r *Magnificat 3^o Tonus* M. Emmanuelis de Sumaya 4 v. (SATB)

S

A

T

B

A- ni- ma me- a Do-

A- ni- ma me- a Do-

A- ni- ma me- a Do- mi-

A- ni- ma me- a Do- mi-

fols. 16v-17r *Magnificat Anima mea Dominum*
 fols. 17v-18r *Quia respexit humilitatem ancille*
 fols. 18v-19r *Et misericordia eius a progenie* (ATB)
 fols. 19v-20r *Deposuit potentes de sede*
 fols. 20v-21r *Suscepit Isrrael puerum suum*
 fols. 21v-22r *Gloria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 17r se lee “M. Emmanuelis de Sumaya” y en la del fol. 18v “Tacet” en color rojo. En los fols. 21v-22r se lee entre el S y T “Altus in Diathessaron superiore,/Bassus in sub-Diapente, Vnitas in Trinitate” y encima del A y B “Resolutio”.

Concordancia:

No conocida.

Edición facsimilar:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, ii (fols. 21v-22r).

Edición moderna:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 124-133.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

Al igual que los Nos. 417 y 418, el manuscrito aporta el canto llano para la palabra inicial “Magnificat”. Emplea el tercer tono salmódico transportado a una 4ª ascendente, con cadencia media en *fa* y cadencia final en *la*.

Comentarios:

El cantus firmus sólo aparece en uno de los seis versos polifónicos, llevado por el T en el verso 3. Al igual que en sus dos magnificats anteriores, Sumaya compone el verso 5 (“Et misericordia eius”) para tres voces, omitiendo la más aguda. Tal y como explican las inscripciones del Gloria final, el movimiento está concebido en forma canónica, con un canon del tipo “tres en uno”, recurso de gran simbolismo empleado por los compositores polifónicos: el T expone un tema que es imitado por el A a una 4ª inferior y por el B a una 5ª inferior, mientras que la voz superior se mueve con libertad. En su recensión de la edición de Barwick, Stevenson señaló las similitudes entre este magnificat y la versión compuesta por Juan de Lienas, con el característico dualismo barroco del tono menor/mayor.

No. 420 (2/6). fols. 22v-26r *O Sacrū conuiuium* M. Salazar 8 v. (SATB SATB)

S1
O sa- crum con- O sa- crum con- O sa- crum con- vi- O sa- crum con-

S2
O- sa- crum con- O sa- crum con- O sa- crum con- O sa- crum con-

fols. 22v-23r *O Sacrū conuiuium*
 fols. 23v-24r *[me-]moriam recolitur*
 fols. 24v-25r *impletur mens*
 fols. 25v-26r *pignus datur*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 22v se lee “In Festo Sacratissimi Corporis Christi” y en el fol. 23r: “M. Salazar Cum 8 Vs”. Cada voz va precedida del número I ó II según sea del primer o segundo coro.

Concordancia:

MéxC Leg. 12, Mº Salazar

Ediciones modernas:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 134-144 (a partir de TepMV 2-A).

Andreo, *Música de la Época Virreinal*, 110-115 (a partir de Barwick).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 165.

Grabaciones discográficas:

Masterpieces of Mexican Polyphony, pista 8.

Música Barroca Mexicana, pista 6.

Renaissance Choral Music from México.

Comentarios:

En el libreto del disco compacto *Música Barroca Mexicana*, [8], Juan Manuel Lara afirmó que este motete “es el único ejemplo de música a doble coro de su época (S. XVII) que perteneció en su origen al archivo de la Catedral de México”. Esta aseveración no es correcta, pues ya Antonio Rodríguez de Mata compuso en la década de 1620 un *Asperges me* a ocho voces, y otros tres antecesores de Salazar compusieron obras policorales (Luis Coronado, Fabián Pérez Ximeno y Francisco López Capillas). Sí podría decirse que, hasta hace poco, este motete era la única obra policoral en latín conservada del compositor en la Catedral de México, pese a ser allí maestro de capilla durante veinticinco años. En el recientemente aparecido Fondo Estrada, una colección perteneciente a la Catedral que estuvo en poder del organista Jesús Estrada, he localizado un *Credidi* a tres coros y diez voces además de un corpus de 51 villancicos de Salazar, en su mayoría policorales -de hasta cuatro coros y trece voces- y que no sólo permiten triplicar el catálogo conocido de este compositor, sino estudiar la policoralidad en México en la transición del siglo XVII al XVIII (véase Marín López, “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos”).

El B de este motete carece de texto, lo cual parece implicar el uso de instrumentos. Aunque su texto es el de un himno, Salazar le da un tratamiento motetístico. Esta obra es un magnífico ejemplo del repertorio policoral barroco interpretado en la Catedral de México; como afirma Koegel, “Salazar, Antonio de”, *NG*², 12:145, esta obra muestra, como toda la producción latina del autor, una dominio notable del contrapunto: emplea la imitación, su escritura es antifonal y muestra una gran vitalidad rítmica. La textura del himno a dos coros es transparente, con amplias frases y sutiles contrastes. Catalyne, “Salazar, Antonio de”, *NG*¹, 16:412, señaló que el estilo de Salazar es muy conservador para su época (finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII); habrá que matizar estos juicios estilísticos a la luz de la nueva producción conocida del autor. Lo que queda fuera de toda duda es la amplia difusión del autor en Nueva España, pues sus obras alcanzaron las catedrales de Puebla, Oaxaca, Morelia y Guatemala.

No. 421 (2/7). fols. 26v-32r *CO*nfitebor tibi Domine Mag. Emmanuelis de Sumaya 4/5 v. (SATB)

S
A
T
B

Con- fi- te- bor ti- bi Do- mi- ne Con- fi- te- bor ti- bi Do- mi- ne
Con- fi- te- bor ti- bi Do- Con- fi- te- bor ti- bi Do-

fols. 26v-27r *CO*nfitebor tibi Domine

*Q*Voniam audisti

fols. 27v-28r *S*Vper misericordia

*Q*Voniam magnificasti

fols. 28v-29r *CO*nfiteantur

*Q*Via audierunt

fols. 29v-30r *Q*Voniam excelsus

fols. 30v-31r *DO*minus retribuet

fols. 30v-31r *GL*oria Patri et filio (S1S2ATB)

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 26v se lee “Psalmus 137 Mag. Emmanuelis de Sumaya”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 145-155.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 35.

Canto preexistente:

El tono salmódico es confiado a tres voces distintas a lo largo de la obra: S (verso 1), T (verso 3 y 9), A (verso 5) y S1 (verso 10).

Comentarios:

Este salmo se compone de 11 versos, los nueve tradicionales más los dos de la doxología. Sumaya compone polifonía para los versos 1, 3, 5, 7, 9 y 10, dejando los restantes en canto monódico (2, 4, 6, 8 y 11). El compositor rompe el rígido alternatim confiando dos versos consecutivos (9 y 10) a la polifonía. Todos los versos polifónicos excepto el último (“Gloria Patri”) están escritos para las cuatro voces tradicionales de la polifonía. La versión de Sumaya está compuesta sobre el mismo esquema

modal que la de Fabián Pérez Ximeno (No. 35), lo cual nos indica que ambos compositores se sirvieron del mismo canto preexistente. Sin embargo, en la versión de Sumaya se aprecia un mayor movimiento rítmico.

No. 422 (2/8). fols. 32v-38r *CR*edidi propter quod locutus Mag. Emmanuelis de Sumaya 4/5 v. (SATB)

S
Cre- di- di pro- pter quod lo- Cre- di- di pro- pter quod lo-

T
Cre- di- di pro- pter quod lo- cu- Cre- di- di pro- pter quod lo-

fols. 32v-33r *CR*edidi propter quod locutus
 fols. 33v-34r *Qu*Vd retribuam Domino
 fols. 34v-35r *VO*ta mea Domino
 fols. 35v-36r *DI*rupisti vincula mea
 fols. 36v-37r *GL*oria Patri et filio (S1S2ATB)
 fols. 37v-38r [*San-*]cto et Spiritui Sancto

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 32r se lee “Psalmus 115 Mag. Emmanuelis de Sumaya”. En el fol. 36v se lee “CANON tres in Vnum Bassus in Diapente Altus in Diathes” y a la izquierda una estrella de ocho puntas formada por la superposición de dos cuadrados, resultando un octógono interno de color azul”; en 37r se lee “Resolutio”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, 156-165.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Salmo 115 según la Vulgata, y 116 según la numeración luterana y hebrea (texto en *LU*, 281; para su traducción, véase *Nueva Biblia de Jerusalén*, 789). Se interpreta en las Vísperas de los lunes, y también en las del Jueves Santo.

Canto preexistente:

El propio manuscrito no aporta ninguna información con respecto a la monodía. El tono salmódico aparece en el T (verso 1), A (verso 3), B (verso 5) y S (verso 7) y S2 (verso 9).

Comentarios:

Este salmo se compone de 10 versos. El compositor pone en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7 y 9). Los versos polifónicos están escritos a 4 voces (SATB) excepto el verso 9, en el que duplica el S. Como ya realizó en el último verso de la obra anterior, Sumaya añade una segunda voz aguda y compone un canon: el T presenta el tema, imitado por el B una 5ª inferior y por la de A una 4ª superior, mientras que el S2 lleva en cantus firmus y el S1 evoluciona libremente.

fol. 38v pautados con música en los lugares de S y T, ambas completas, pero sin texto, ni inicial ni clave.

TepMV 2/B**Comentario:**

Se inicia la sección TepMV 2/B, que presenta una foliación en números árabes (1-49), independiente de la sección A. Originalmente la sección B fue un manuscrito independiente copiado probablemente con anterioridad a la sección A por un copista desconocido. El libro seguía en uso en la segunda mitad del siglo XVIII, como así lo acreditan los nombres de los músicos que aparecen en el papel pegado a la cubierta posterior.

fol. 1r mitad superior pautada con cinco pentagramas vacíos y mitad inferior en blanco.

No. 423 (2/9). fols. 1v-7r *Magnificat Primi Toni* M. Franciscus Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for a Magnificat. It consists of two staves. The top staff is labeled 'S' and 'A' and the bottom staff is labeled 'T' and 'B'. The music is written in a single system with two systems of notes. The lyrics are 'A- ni- ma me- a Do- mi-' and 'A- ni- ma me- a Do-'. The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C).

fols. 1v-2r *Magnificat Anima mea Dominum*
fols. 2v-3r *Quia respexit humilitatem ancille*
fols. 3v-4r *Et misericordia eius a progenie* (SAT)
fols. 4v-5r *Deposuit potentes de sede*
fols. 5v-6r *Suscepit Israel puerum suum*
fols. 6v-7r *Gloria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 1v se lee “Primi Toni” y “M. Franciscus Lopez” respectivamente. En la parte inferior del fol. 4r se lee “Tacet”, dejando los pautados ya trazados en blanco.

Concordancia:

MadBN 2428/9 (No. 556), Franciscus Lopez

Ediciones modernas¹:

Estrada, *Transcripciones*, 3 (a partir de TepMV 2/B).
Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:219-225 (a partir de TepMV 2/B).
Barwick, *Motets from Mexican Archives*, no. 6 (a partir de TepMV 2/B).
Smith La Torra, *Eight Magnificats*, 1-5 (a partir de MadBN 2428).
Johnson, *The Magnificats*, 84-102 (a partir de MadBN 2428).
López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 3:85-94 (a partir de TepMV 2/B).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

El manuscrito no proporciona ninguna información acerca del canto monódico para los versos pares salvo en este primer verso, en el que sí aporta el canto llano para la palabra inicial omitida “Magnificat”. Emplea el primer tono salmódico transportado, con cadencia media en *re* y cadencia final en *sol*.

Grabación discográfica:

A Choir of Angels II, pista 1.

¹ Barwick, *Two Mexico City Choirbooks*, xlvi, nota 3, anunció la existencia de dos trabajos en curso en 1982 que incluirían la edición de los magnificats de López Capillas. El primero de ellos era la tesis doctoral de Jo Ann Smith La Torra titulada *The Masses and Magnificats of Francisco López y Capillas in MS. 2428, Biblioteca Nacional, Madrid* (Universidad de California del Sur); esta tesis no llegó a completarse, pero Smith La Torra realizó unas transcripciones del ciclo de magnificats que aún están inéditas, y a las que tuve acceso gracias a Bruno Turner. Desconozco si el segundo trabajo anunciado por Barwick en 1982, obra de Roberto Rivera Rivera, llegó a publicarse.

Comentarios:

López Capillas tomó por costumbre reducir la plantilla en sus versos 5 (“Et misericordia”) tal y como había hecho el primer compositor de magnificats en México, Hernando Franco. Sin embargo, frente a Franco, López Capillas no sigue el cantus firmus con la constancia y fidelidad que Franco. Como recurso simbólico, López Capillas cambia la mensuración de binaria a ternaria en el “Gloria Patri”. El ciclo de magnificats muestra el cuidado uso de la disonancia del compositor, así como el empleo característico de la imitación dentro de la más pura tradición renacentista, especialmente perceptible en los inicios de las secciones polifónicas.

No. 424 (2/10). fols. 7v-13r *Magnificat Secundi Toni* M. Franciscus Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Soprano (S) and the bottom staff is for Tenor (T). Both staves are in a common time signature (C). The Soprano part starts in G major (one sharp) and the Tenor part starts in B-flat major (two flats). The lyrics are: A- ni- ma me- a Do- mi- num. The notation includes various note values and rests, with a double bar line and repeat sign in the middle of each staff.

fols. 7v-8r *Magnificat Anima mea Dominum*
 fols. 8v-9r *Quia respexit humilitatem ancille*
 fols. 9v-10r *Et misericordia eius a progenie* (ATB)
 fols. 10v-11r *Deposuit potentes de sede*
 fols. 11v-12r *Suscepit Israel puerum suum*
 fols. 12v-13r *Gloria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 7v-8r se lee “Secundi Toni” y “M. Franciscus Lopez” respectivamente. En la parte superior del fol. 9v se lee en color rojo “Tacet”.

Concordancia:

MadBN 2428/10 (No. 557), Francisco Lopez

Ediciones modernas:

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 2:226-233 (a partir de TepMV 2/B).
 Stevenson, *Music in Mexico*, 113 (inicio verso 1, sólo S).
 Smith La Torra, *Eight Magnificats*, 6-11 (a partir de MadBN 2428).
 Johnson, *The Magnificats*, 103-23 (a partir de MadBN 2428).
 López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 3:95-104 (a partir de TepMV 2/B).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

Al igual que en el Magnificat anterior, el manuscrito presenta la entonación monódica sobre la palabra inicial omitida “Magnificat”. Emplea el segundo tono salmódico transportado una cuarta ascendente, con cadencia media en *si bemol* y cadencia final en *sol*.

Comentarios:

López omite el S en el verso 5, tal y como Franco hizo en dos de sus magnificats (No. 403, verso 8 y No. 409, verso 9). López Capillas compuso otro magnificat de segundo tono conservado en MéxCar, fols. 72-74 (*El Códice del Convento del Carmen*, ed. Bal y Gay, 42-49; reimpr. Stevenson, “Mexico City Cathedral Music 1600-1675”, 100-107). Este magnificat de MéxCar también pone en polifonía los versos impares, pero la voz que omite en el verso 5 es el T y no el S.

No. 425 (2/11). fols. 13v-19r *Magnificat Tertij toni* M. Franciscus Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- mi- A
A- ni- ma me-

T
A- ni- ma me- a Do- mi- num B
A- ni- ma me- a

fols. 13v-14r *Magnificat Anima mea Dominum*fols. 14v-15r *Quia respexit humilitatem ancille*fols. 15v-16r *Et misericordia eius a progenie* (ATB)fols. 16v-17r *Deposuit potentes de sede*fols. 17v-18r *Suscepit Israel puerum suum*fols. 18v-19r *Gloria Patri Patri et Filio***Inscripciones:**

En la parte superior de los fols. 14v-15r se lee “Tertij toni” y “Franciscus Lopez” respectivamente. En la parte superior del fol. 15v se lee en color rojo “Tacet”.

Concordancia:

MadBN 2428/11 (No. 558), Franciscus Lopez

Ediciones modernas:Smith La Torra, *Eight Magnificats*, 12-18 (a partir de MadBN 2428).Johnson, *The Magnificats*, 124-48 (a partir de MadBN 2428).López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 3:105-15 (a partir de TepMV 2/B).**Fuente textual y asignación litúrgica:**

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

Al igual que en los dos magnificats anteriores, el manuscrito presenta la entonación monódica sobre la palabra inicial omitida “Magnificat”. Al igual que el magnificat de tercer tono de Sumaya presente en este mismo manuscrito (No. 419), emplea el tercer tono salmódico, pero transportando una cuarta ascendente, con cadencia media en *fa* y cadencia final en *la*. El inicio del verso Quia respexit es uno de los escasos ejemplos en que López Capillas cita literalmente el tono monódico, en este caso en el S.

Comentarios:

Como ya hiciera en magnificats anteriores, López Capillas omite el S en el verso 5.

No. 426 (2/12). fols. 19v-25r *Magnificat Quarti toni* Mrō. Franciscus Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

S A

A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do-

T B

A- ni- ma me- a Do- mi- A- ni- ma me- a Do-

fols. 19v-20r *Magnificat Anima mea Dominum*fols. 20v-21r *Quia respexit humilitatem ancille*fols. 21v-22r *Et misericordia eius a progenie* (ATB)fols. 22v-23r *Deposuit potentes de sede*fols. 23v-24r *Suscepit Israel puerum suum*fols. 24v-25r *Gloria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 19v-20r se lee “Quarti Toni” y “Mro. Franciscus Lopez” respectivamente. En la parte superior del fol. 21v se lee “Tacet”.

Concordancia:

MadBN 2428/12 (No. 559), Franciscus Lopez

Ediciones modernas:

Smith La Torra, *Eight Magnificats*, 19-24 (a partir de MadBN 2428).

Turner, *Magnificat Quarti Toni* (a partir de Smith La Torra).

Johnson, *The Magnificats*, 149-70 (a partir de MadBN 2428).

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 3:117-28 (a partir de TepMV 2/B).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Grabaciones discográficas:

A Choir of Angels I, pista 1.

Masterpieces of Mexican Polyphony, pista 6.

Polifonía en la Nueva España, pista 15.

Canto preexistente:

El manuscrito presenta la entonación monódica sobre la palabra inicial omitida “Magnificat”. Emplea el cuarto tono salmódico con cadencia media en *la* y cadencia final en *mi*.

Comentarios:

El verso 1 es uno de los escasos versos polifónicos en los que una voz (en este caso el S) sigue el tono salmódico gregoriano. López Capillas vuelve a omitir el S en el verso 5. Al igual que el magnificat de primer tono (No. 423), López Capillas cambia la mensuración de binario de ternario al cantar el texto de la doxología menor (verso 11).

No. 427 (2/13). fols. 25v-31r *Magnificat Quinti Toni* Mrō. Franciscus Lopez [Capillas] 4/5 v. (SATB)

The image shows the musical notation for the Magnificat Quinti Toni, arranged in four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The notation is in G major and 4/5 time. The lyrics are: A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me- a Do- mi- A- ni- ma me- a Do- mi-

fols. 25v-26r *Magnificat Anima mea Dominum*
fols. 26v-27r *Quia respexit humilitatem ancille*
fols. 27v-28r *Et misericordia eius a progenie* (ATB)
fols. 28v-29r *Deposuit potentes de sede*
fols. 29v-30r *Suscepit Israel puerum suum*
fols. 30v-31r *Gloria Patri Patri et Filio* (SA1A2TB)

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 25v-26r se lee “Quinti Toni” y “Mro. Franciscus Lopez” respectivamente. En la parte superior del fol. 27v se lee en color rojo “Tacet”. En la parte superior de los fols. 30v-31r se lee “Cum quinque vocibus”.

Concordancia:

MadBN 2428/13 (No. 560), Franciscus Lopez

Edición facsimilar:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, XXIX (fol. 26r, sólo A).

Ediciones modernas:

Estrada, *Transcripciones*, 3 (a partir de TepMV 2/B).
Smith La Torra, *Eight Magnificats*, 25-30 (a partir de MadBN 2428).
Johnson, *The Magnificats*, 171-94 (a partir de MadBN 2428).
López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 3:129-137 (a partir de TepMV 2/B).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

El manuscrito presenta la entonación monódica sobre la palabra inicial omitida “Magnificat”. Emplea el quinto tono salmódico con cadencia media en *do* y cadencia final en *la*, si bien el inicio de los movimientos (con la tríada mayor de *fa*) sugiere una modalidad extraña.

Comentarios:

López Capillas vuelve a omitir el S en el verso 5. El último verso polifónico (Gloria Patri) es el único que compuso López Capillas para cinco voces.

No. 428 (2/14). fols. 31v-37r *Magnificat Sexti Toni* M. Franciscus Lopez
[Capillas] 4 v. (SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me- a Do- mi- num

T
A- ni- ma me- a Do- mi- num B A- ni- ma me- a Do-

fols. 31v-32r *Magnificat Anima mea Dominum*
fols. 32v-33r *Quia respexit humilitatem ancille*
fols. 33v-34r *Et misericordia eius a progenie* (ATB)
fols. 34v-35r *Deposuit potentes de sede*
fols. 35v-36r *Suscepit Israel puerum suum*
fols. 36v-37r *Gloria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 31v-32r se lee “Sexti Toni” y “M. Franciscus Lopez” respectivamente. En la parte superior del fol. 33v se lee en color rojo “Tacet”. En el fol. 36v se lee encima del S en color negro “Resolutio in Diapason” y junto al T en color rojo “Canon”.

Concordancia:

MadBN 2428/14 (No. 561), Franciscus Lopez

Edición facsimilar:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, XXIX (fol. 32r, sólo A).

Ediciones modernas:

Estrada, *Transcripciones*, 3 (a partir de TepMV 2/B).
Smith La Torre, *Eight Magnificats*, 31-36 (a partir de MadBN 2428).
Johnson, *The Magnificats*, 195-213 (a partir de MadBN 2428).
López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 3:139-147 (a partir de TepMV 2/B).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

El manuscrito presenta la entonación monódica sobre la palabra inicial omitida “Magnificat”. Emplea el sexto tono salmódico con cadencia media y final en *fa*.

Comentarios:

Como frecuentemente hace en sus magnificats, López Capillas vuelve a omitir el S en el verso 5. El último verso polifónico presenta un canon: el T expone el sujeto y el S le contesta a la 8ª aguda.

No. 429 (2/15). fols. 37v-43r *Magnificat Septimi toni* M. Franciscus Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me- a Do- mi-

T
A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me- a Do- mi-

fols. 37v-38r *Magnificat Anima mea Dominum*
 fols. 38v-39r *Quia respexit humilitatem ancille*
 fols. 39v-40r *Et misericordia eius a progenie* (SAT)
 fols. 40v-41r *Deposuit potentes de sede*
 fols. 41v-42r *Suscepit Israel puerum suum*
 fols. 42v-43r *Gloria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 37v-38r se lee “Septimi Toni” y “M. Franciscus Lopez” respectivamente. En la parte inferior del fol. 40r se lee en color rojo “Tacet”.

Concordancia:

MadBN 2428/15 (No. 562), Franciscus Lopez

Ediciones modernas:

Estrada, *Transcripciones*, 3 (a partir de TepMV 2/B).
 Smith La Torra, *Eight Magnificats*, 37-42 (a partir de MadBN 2428).
 Johnson, *The Magnificats*, 214-33 (a partir de MadBN 2428).
 López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 3:149-160 (a partir de TepMV 2/B).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

El manuscrito presenta la entonación monódica sobre la palabra inicial omitida “Magnificat”. Emplea el séptimo tono salmódico con cadencia media en *do* y final en *la*.

Comentarios:

Como ya hizo en su magnificat de primer tono (No. 423) en el verso 5 elimina el B. El último verso polifónico López Capillas cambia la mensuración de binario a ternario.

No. 430 (2/16). fols. 43v-49r *Magnificat Octavi toni* M. Franciscus Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me- a Do- mi- num

T
A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me- a Do-

fols. 43v-44r *Magnificat Anima mea Dominum*
 fols. 44v-45r *Quia respexit humilitatem ancille*
 fols. 45v-46r *Et misericordia eius a progenie* (ATB)
 fols. 46v-47r *Deposuit potentes de sede*
 fols. 47v-48r *Suscepit Israel puerum suum*
 fols. 48v-49r *Gloria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 43v-44r se lee “Octavi toni” y “M. Franciscus Lopez”. En la parte superior del fol. 45v se lee en color rojo “Tacet”.

Concordancia:

MadBN 2428/16 (No. 563), Franciscus Lopez

Ediciones modernas:

Estrada, *Transcripciones*, 3 (a partir de TepMV 2/B).
 Smith La Torra, *Eight Magnificats*, 43-48 (a partir de MadBN 2428).
 Johnson, *The Magnificats*, 234-51 (a partir de MadBN 2428).
 López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 3:161-171 (a partir de TepMV 2/B).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Versos polifónicos:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Canto preexistente:

El manuscrito presenta la entonación monódica sobre la palabra inicial omitida “Magnificat”. Emplea el octavo tono salmódico con cadencia media en *do* y final en *sol*.

Comentarios:

En su último magnificat, López Capillas vuelve a eliminar el S en el verso 5. El último verso resulta de complicada reconstrucción ya que los dos últimos folios se encuentran en mal estado.

fol. 49v pautados en blanco

papel pegado a la tapa posterior aparecen diferentes nombres de compositores, todos parece que escritos por la misma mano. Estas anotaciones, parece que obra de una misma mano, pueden datarse en el último cuarto del siglo XVIII.

		(Yerusalen) [1]
	(Sumaya) [2]	
yo el Rey [3]		(Seº Cardinalis Tamburinus)
	essteliban	
Yo		(españoleto) [4]
	(Coreli) [5] (Campeon) (Roca) [6] (Gal[cortado] [7]	
mañana	(Rutini) [8]	(Corce
me la paga		li) [9]
ras alBares [10]	(Bucherini) [11]	Locateli [12]
		(Minson) [13]
	(Cruselaegni) [14]	(Fco)
		(San
Tores [15]	Nebra [16]	Martía)

Identificación:

[1] **Ignacio de Jerusalem y Stella (ca. 1710-1769)**, maestro de capilla de la Catedral de México entre 1750-69 y violinista del Coliseo Nuevo de México. Casi toda su producción se conserva en la Catedral de México.

[2] **Manuel de Sumaya (ca. 1680-1755)**, maestro de capilla de la Catedral de México entre 1715 y 1739. Casi toda su producción se conserva en las catedrales de México y Oaxaca.

[3] Fórmula con la que el Rey de España validaba y firmaba documentos oficiales.

[4] **Francisco Javier García Fajer, *El Españolito* (1730-1809)**, maestro de capilla de la Seo de Zaragoza entre 1756-1809. En la Catedral de México se conservan diversas obras suyas, entre ellas cinco salmos (Legs. Dc15, Dd22 y VI), una misa (Leg. Dc9) y un oficio de difuntos (Leg. VI).

[5] **Arcangelo Corelli (1653-1713)** tuvo como centro de actividad Roma, donde fue maestro de capilla del Cardenal Ottobini. Un legajo de sonatas y minuetos sin catalogar de la Catedral de México (hoy perdido) contiene 34 sonatas anónimas para violín y bajo continuo que en realidad son obra del compositor de Fusignano. Además, el manuscrito 1560 de la Biblioteca Nacional de México contiene tablaturas para guitarra y obras para violín de este autor².

[6] **Mateo Tollis de la Roca (ca. 1710-1781)**, activo en México desde 1756, fue organista, clavecinista y maestro de capilla interino de la Catedral de México. Casi toda su producción se conserva en la Catedral de México.

[7] **Baldassare Galuppi *Il Buranello* (1706-1785)** trabajó como maestro de capilla en San Marcos de Venecia. En la Catedral de México se conserva un Credo a ocho voces (Leg. Dc1), una misa (Leg. Dd33) y el aria con violines *In te spero, sposo amato* (Leg. V).

[8] En la Catedral de México se conserva una misa (Leg. Cd25) de **Giuseppe Maria Ruttini**, maestro de capilla del Vaticano; desconozco si este compositor es el mismo que G. M. Rutini (1723-1799), quien ocupó diversos cargos musicales en Praga, Dresde, Berlín, San Petersburgo y diferentes ciudades italianas Florencia, Bolonia, Venecia y Roma entre otras.

[9] **Francesco Corselli (1702-1778)** fue maestro de capilla en Italia y después en la Real Capilla española durante cuarenta años. En la Catedral de México se conservan unas vísperas de Nuestra Señora fechadas en 1769 (tres salmos, un himno, un magnificat, Leg. Cd8), dos misas (Legs. Cc19 y Dc4) y una salve (Leg. Dd31).

² Véase Stevenson, *Music in Aztec*, 236-40; y Arriaga, “Un manuscrito mexicano de música barroca”.

[10] He localizado un tal **Francisco Álvarez** activo como músico de la capilla en la segunda mitad del siglo XVIII, y contemporáneo, por tanto, de la mayor parte de los compositores aquí identificados. Entró a servir en la Catedral *ca.* 1750 y ocupó sucesivamente los cargos de librero del coro, tenor, maestro de la escoleta de canto llano (desde *ca.* 1800) y tiple del segundo coro (1802). En 1809, tras casi sesenta años de servicio, aún seguía en activo. Esta inscripción parece aludir a alguna rencilla entre el anónimo escritor de estos nombres y Francisco Álvarez.

[11] **Luigi Boccherini (1743-1805)** trabajó en Madrid para la casa real y la nobleza desde 1768. No he localizado obras suyas en la Catedral de México, pero los seis cuartetos y tres tríos inventariados en la Catedral de Valladolid (hoy Morelia) acreditan que Boccherini fue una figura conocida en Nueva España.

[12] **Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)** fue discípulo de Corelli en Roma y se estableció en Amsterdam, donde editó sus colecciones de música. Actualmente no se conservan obras de Locatelli en la Catedral de México, pero sí en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de México D.F. copiado en México el 1 de marzo de 1759, y que contiene doce sonatas para flauta y bajo; estas obras coinciden con las que Locatelli publicó como op. 2 en Amsterdam en 1732. También hay obras suyas en el Manuscrito Hague, una fuente de procedencia mexicana copiada en 1772.

[13] **Luis Misón (ca. 1720-1766)** fue un prolífico compositor de tonadillas que destacó también como oboísta y flautista de la Real Capilla. Actualmente no hay obras de Misón en la Catedral de México, pero sí en el manuscrito de 1759 conservado en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y en el ya citado manuscrito Hague (véase más arriba).

[14] **Francisco Martín de Cruzalaegui (1737-desp. 1791)** ejerció como maestro de capilla en el convento de San Francisco de Bilbao, embarcándose hacia 1770 a México; en la capital virreinal fue organista y vicario del coro del Colegio de San Fernando. En la Catedral de México se conservan veinticuatro obras suyas, casi todas fechadas en la década de 1770 (Legs. Ad9, Ba8, Cc13, Cc14, Cc15, Dd15, Dd16, Dd17, Dd20 y Dd21).

[15] **José de Torres y Martínez Bravo (ca. 1670-1738)** fue organista de la Real Capilla desde 1697 y maestro de la misma desde 1708 hasta su muerte en 1738. Es uno de los compositores peninsulares del siglo XVIII mejor representados en Nueva España. En la Catedral de México se conservan las siguientes obras de Torres: seis misas (Legs. Ba11, Dd26, Dd27, Dc3, Dc5, XIII), tres salmos (Legs. Dc13 y Dd26), un magnificat (Legs. Dc21 y XIII), una salve (Leg. Dc21) y un villancico (Leg. Dd26), además de un ejemplar de su *Liber Missarum* de 1703 (MéxC 14).

[16] **José de Nebra (1702-1768)** desarrolló una brillante carrera musical en la corte de los Borbones. Su producción se diseminó, como la del Españolito y Torres, por toda la América española. En la Catedral de México se conservan dos misas en do menor y sol mayor (Legs. Cc28 y Cc32 respectivamente), un salmo *Credidi* (Leg. V) y el dueto con violines *Idolo amado mío* (Leg. I).

MEX-Tmv: TepMV 3**Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del
Virreinato, Libro de Polifonía 3
[G4873]****DESCRIPCIÓN**

Impreso/Papel

24 himnos, 10 magnificats, 5 antífonas, 1 salmo = 40

Francisco Guerrero-40

127 folios de papel de *ca.* 51 x 39 (caja de 48 x 33'5). Foliación en números árabes: 23r-[152r]. Esta foliación frecuentemente se pierde debido a que el volumen fue reencuadernado y las hojas se cortaron por la parte superior. Tapas de madera forradas de cuero marrón oscuro. Ha perdido las guarniciones de metal y de las dos correas de cierre sólo conserva la superior. Marcas de impresor: pliegos de seis hojas: A-A6, B-B6, C-C6... Z-Z, Aa-Aa6, Bb-Bb6, Cc-Cc5?? (folios finales perdidos). Folios perdidos: los anteriores al 23 (que incluyen la portada, la dedicatoria del compositor al Cabildo de la Catedral de Sevilla fechada en diciembre de 1584 y la sección dedicada a los salmos) y los posteriores al 152, perdiéndose la mayor parte de la última obra (interrumpida en la primera estrofa) y el índice (fol. 154v); también falta el colofón y los folios 108 y 139. Folios en blanco: ninguno. El volumen está muy deteriorado y presenta signos de un uso prolongado, pues casi todos los folios tienen remiendos y refuerzos con trozos de papel pegados a lo largo del filo interno como refuerzo de la encuadernación. Algunos folios están rajados por la mitad (fols. 23, 143) y otros presentan manchas amarillentas (fol. 29v); a veces se ha copiado a mano la música perdida en los papeles pegados (fol. 66r, B; en el caso de los fols. 71r y 72v el papel pegado está extraído de un libro de canto monódico) y otras no se copió nada y se dejó en blanco la mitad inferior del folio (fols. 70r, 71r, 73r, 77r, 101r, 102r, 109r ó 112r por poner unos ejemplos; en el caso del fol. 95r se escribieron unos garabatos). A algunos folios les falta la esquina superior derecha (fol. 143 por ejemplo). Desde el fol. 112 el volumen está mejor conservado, pero los últimos 13 folios vuelven a presentar un alto deterioro, con pérdidas de notas musicales en todos ellos. Los folios 63 a 66 (que afectan a las obras Nos. 290 a 292) están encuadernados fuera de sitio, presentando este orden con respecto al original: 62v, 66r, 66v, 64r, 64v, 65r, 65v, 63r, 63v, 67r. Las iniciales van insertas en un cuadrado que está rodeado de motivos decorativos de carácter vegetal. En el centro del papel pegado a la cubierta frontal se lee en grandes caracteres: "Ma dueño lo puso/Puse/Por mano de otro" y debajo aparece una flor. En fol. 23r se han pegado varios trozos de papel y sobre ellos aparecen dos inscripciones: "Juan Jose D^v, nⁿ Jareb^{nlois}" (al revés y pegado en el filo inferior del folio) y "Siendo/Colegial de infan/tes Jula/no" y debajo "linisco" (escrito en un trozo de papel pegado en el filo del folio como refuerzo a la encuadernación). En el

fol. 98r se pegó un trozo de papel sobre el que aparece escrita la siguiente inscripción: “Jose Fco. Brimo”. Cada parte va precedida por el nombre de la voz en latín (CANTVS; ALTVS, TENOR, BASSVS). Al abrir en todos los folios, la festividad, el género (salmos, himnos, magnificats y antífonas), el nombre de la obra y el número de voces en latín (por ejemplo, “Quatuor vocum”) aparece en el folio de la izquierda y el del compositor también en latín (“Franciscus Guerrero”) a la derecha, si bien en la mayoría de los folios se ha cortado por las reencuadraciones que el volumen sufrió. 12 pentagramas por página. Incluye obras a 4, 6 y 8 voces.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 13. En 1949, Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, no citó este volumen entre los libros musicales de la Catedral de México. En la década de 1960 pasó al Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (junto a TepMV 1, TepMV 2, TepMV 5, TepMV 6 y TepMV 7, códices que originalmente pertenecieron al archivo catedralicio de México) y se le asignó la signatura I.M.A.R.-34 P Cat # 253, tal y como recogieron Stanford y Spiess, *An Introduction*, 26 (item 3), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 135, y Stanford, *Catálogo de los Acervos*, 238 (LiPol IV, no. 1551). Actualmente se custodia en el Repositorio de Colecciones de dicho Museo del Instituto Nacional de Antropología e Historia bajo el No. Inventario 10-12507. Para la reconstrucción de la foliación y otros detalles del libro impreso original que ha perdido el ejemplar mexicano me he servido del que se conserva en la Catedral de Málaga.

IDENTIFICACIÓN: RISM G4873. Como ya documentó Leonard, *Romances of Chivalry*, 310-12, al menos 17 copias de este libro impreso se mandaron desde Sevilla a Ciudad de México en un barco que partió el 5 de marzo de 1601. El envío masivo de este volumen a tierras coloniales se debe, entre otros factores, a tres circunstancias básicas: 1) la adaptación a los nuevos preceptos estéticos, musicales y textuales emanados del Breviario (1568) y Misal (1570) publicados por Pío V; el volumen de Guerrero estaba perfectamente actualizado; 2) el carácter antológico de la colección, que incluía salmos, himnos, magnificats y antífonas marianas, es decir, el repertorio fundamental para la sección más importante musicalmente del oficio litúrgico, las vísperas; eso hizo que el libro de Guerrero fuese empleado como una especie de ‘manual’ en las catedrales mexicanas; y 3) el prestigio y fama del compositor, maestro en Sevilla, ciudad muy ligada a México y al Nuevo Mundo. Pedrell, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, 2:xxxvi-xxxix, fue el primer musicólogo que dio una descripción completa de este libro impreso. En su estado original el libro impreso incluyó 44 obras para diferentes festividades del calendario litúrgico (en orden de aparición: 7 salmos, 24 himnos, 10 magnificats, 3 antífonas). El ejemplar mexicano sólo incluye parte del último salmo, pero como contrapartida presenta dos antífonas copiadas a mano al final del volumen. La edición de esta antología de Vísperas le supuso a Guerrero recibir el apoyo del cabildo sevillano, quien no escatimó en gastos en las ediciones musicales del compositor.

EJEMPLARES (11):

Assisi, Biblioteca Comunale, libro de polifonía s.s.

Cádiz, Archivo Musical de la Catedral, libro de polifonía 1

Lima, Archivo Arzobispal, libro de coro 16
Málaga, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía 10
Olivares, Archivo de la Colegiata, libro de polifonía 1
Plasencia, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía impresa 2
Padova, Biblioteca Capitolare, libro de polifonía s.s.
Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Capella Sistina, libro de polifonía 48
Segovia, Archivo Capitular, libro de polifonía 10
Tepetzotlán, Museo Nacional del Virreinato, libro de polifonía 3
Valladolid, Archivo Musical de la Catedral, libro de polifonía impresa 2

VARIANTES DEL IMPRESO: A juzgar por los ejemplares conservados de este libro impreso, parece que existieron dos variantes de la misma edición de 1584. Uno de los ejemplares que forma parte del primer grupo (A) es el volumen conservado en Roma. Entre los del segundo grupo (B) se encuentran los ejemplares de Cádiz, Málaga y Plasencia. Las diferencias entre ambas versiones se encuentran al final del volumen: la versión B contiene cuatro folios más que la A (154 en lugar de 150), en los que se imprimieron dos antifonas más (*Alma Redemptoris Mater*, fols. 150v-152r, y *Ave Regina Caelorum*, fols. 152v-154r) que no aparecen en los ejemplares de A. El resto de ejemplares conservados consultados han perdido los folios finales, por lo que no es posible encuadrarlos en ninguna de estas dos variantes.

INVENTARIO

Portada perdida en ejemplar mexicano; tomada de RISM G4873

**L I B E R V E S P E R A R V M
F R A N C I S C O G V E R R E R O
H I S P A L E N S I S
E C C L E S I Æ M A G I S T R O
A V C T O R E**

[grabado con la Giralda de Sevilla flanqueada
por Santa Justa y Santa Rufina con sus palmas de martirio]

R O M A Æ,

Ex Officina Dominici Basæ,

M D L XXXIII

Edición facsimilar:

Stevenson, “Francisco Guerrero (1528-1599): Seville’s”, 65.

Papel pegado a la parte interna de la tapa aparece la siguiente inscripción sobre el capullo de una flor:

**Madueño lo puso
Puso
Por mano de otro**

Identificación:

No he conseguido identificar a este personaje, por lo que desconozco si era músico de la capilla o no. La inscripción “puso esto” quizá indique que Madueño fue quien realizó el dibujo de la flor.

Fols. [1-22] perdidos

Fol. 23r en un papel que se ha pegado a la izquierda de ese folio para fortalecer la encuadernación se escribió la siguiente inscripción:

*Siendo
Colegial
de infan-
tes Fula
no____*

Y más abajo:

[?]linisco

**No. 431 (3/1). fols. 23r-26r [Lauda Hierusalem terti toni] Franciscus Guerrero
6 v. (S1S2AT1T2B)**

Verso perdido en el ejemplar mexicano; tomado de G4873

S1 S2 A

T1 T2 B

2. Quo- ni- am con- for- ta- vit

2. Quo- ni- am con- for- ta- vit

2. Quo- ni- am con- for- ta- vit

S1 PERDIDA S2 A 4. Qui e- mit- tit e- lo- qui- 4. Qui e- mit- tit e- lo- qui-

T1 PERDIDA T2 B 4. Qui e- mit- tit e- lo-

Concordancias:

Fuentes españolas

MálaC 12, fols. 34v-37r, Anón.

OlivC s.s., fols. 7-14, Guerrero

ValenC 7, fols. 56v-59r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC 5, fols. 26v-31r, Anón.

PueblaC Leg. 36, fols. 43v-44r, Anón.

Edición facsimilar:

Stevenson, "Francisco Guerrero (1528-1599): Seville's", 66 (sólo fols. 21v-23r).

Ediciones modernas:Llorens, *Vísperas de Reyes*, 77-85 (a partir de G4873).Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 11:154-60 (a partir de G4873).**Fuente textual y asignación litúrgica:**

Véase No. 256.

Canto preexistente:Sigue el tercer tono salmódico, que recita sobre *do* y final en *mi*.**Comentarios:**

De los 11 versos de que consta este salmo (los 9 propiamente salmódicos más los dos de la Doxología), Guerrero puso en polifonía los versos 2, 4, 6, 8 y 10. El ejemplar mexicano ha perdido los folios correspondientes al verso 2 "Quoniam confortavit" y el S y T1 y T2 del verso 4, "Qui emittit eloquium". Todos los versos fueron compuestos a seis voces, excepto el verso 8, "Qui anuntiat", en el que redujo la plantilla a cuatro voces (S1S2AT). Guerrero compuso otra versión de este salmo en tercer tono, con polifonía para los versos impares y a seis voces; esta otra versión se conserva en dos manuscritos del siglo XVI con repertorio musical para los ministriles: GranMF, fols. 89v-96r ("Francisco Guerrero") y Lerma 1, fols. 19v-22r (Anón.); véase Ruiz Jiménez y Christoforidis, "Una nueva fuente polifónica", 223, no. 50; y Kirk, "Instrumental music in Lerma",

398, no. 7. A PueblaC 5 se ha añadido en el verso 8 “Qui anuntiat” una quinta voz (B) de forma manuscrita.

Fol. 26r en la parte inferior de ese folio se lee:

PSALMORVM FINIS.

No. 432 (3/2). fols. 26v-29r [*Conditor alme siderum*] Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

S A

2. Qui con- do- lens in te- 2. Qui con- do- lens in te- ri-

T B

2. Qui con- do- lens 2. Qui con- do- lens in te-

S A

4. Cu- jus for- ti po- ten- ti- 4. Cujus for- ti po- ten-

T B

4. Cu- jus for- ti po- ten- ti- ae 4. Cu- jus for- ti po- ten-

S A

6. Laus ho- nor vir- tus glo- 6. Laus ho- nor vir- tus laus ho-

T B

6. Laus ho- nor vir- tus laus ho- 6. Laus ho- nor vir- tus glo-

Concordancias:

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 1v-9r, Anón.

SevBC 2, fols. 17v-20r, Anón.; estrofas 2, 4 y 6

ToleBC 25, fols. 59v-61r, GVERO; estrofa 2 y doxología

ValenC 1, fols. 2-9, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 1v-3r; Guerrero; estrofas 2 y 6

MéxC 4/A-3 (No. 46), Anón.; sin texto, música de estrofa 1

MéxC 4/A-9 (No. 52), Anón.; estrofas 1 y 4

PueblaC 5, fols. 97v-100r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 4 y 6

Edición moderna:

Véase No. 52.

Fuente textual y asignación litúrgica:Himno del primer Domingo de Adviento. Su texto procede del *BrevRom 1568*.**Íncipit textual y estrofas en polifonía:**

Conditor alme siderum

2. Qui condolens (SATB)

4. Cujus fortis (SATB)

6. Laus honor (SATB)

Canto preexistente, colación y comentarios:

Véase No. 52.

**No. 433 (3/3). fols. 29v-32r [*Christe Redemptor omnium*] Franciscus Guerrero
4/5 v. (SATB)**

S

A

2. Tu lu- men tu splen- dor pa- tris

T

B

2. Tu lu- men tu splen- dor pa- tris

TepMV 3

The image displays a musical score for 'TepMV 3' with four systems of vocal parts. The first system features Soprano (S) and Alto (A) parts with the lyrics '4. Sic prae-sens te-sta-tur' and '4. Sic prae-sens te-sta-'. The second system features Tenor (T) and Bass (B) parts with the lyrics '4. Sic prae-sens te-sta-tur di-es' and a 'TACET' instruction for the Bass part. The third system features Soprano 1 (S1) and Soprano 2 (S2) parts with the lyrics '6. Nos quo-que qui san-cto' and '6. Nos quo-que qui'. The fourth system features Tenor (T) and Bass (B) parts with the lyrics '6. Nos quo-que qui san-cto tu-o' and '6. Nos quo-que qui san-cto tu-o'.

Inscripciones:

En la mitad del fol. 31 r se lee “BASSVS TACET”.

Concordancias:

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 9v-17r, Anón.

SegC 4, fols. 77v-79r, Anón.

SevBC 2, fols. 20v-24r, Anón.; estrofas 2, 4 y 6

ValenC 1, fols. 10-19, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 4v-8r, Guerrero; estrofas 2, 4 y 7

MéxC 4/A-10 (No. 53), Anón., estrofas 1 y 6

PueblaC 5, fols. 100v-104r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 4 y

6

PueblaC 11, fols. 69v-72r, Anón.; estrofa 2

Edición moderna:

Véase No. 53.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Vísperas a la Natividad del Señor. Su texto procede del *BrevRom 1568*.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Christe Redemptor omnium Ex Patre

2. Tu lumen (SATB)

4. Sic praesen (SAT)
6. Nos quoque (SSATB)

Canto preexistente, colación, frabación discográfica y comentarios:
Véase No. 53.

No. 434 (3/4). fols. 32v-34r [*Hostis Herodes*] Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

The musical score is presented in four systems. The first system shows the Soprano (S) and Alto (A) parts. The second system shows the Tenor (T) and Bass (B) parts. The third system shows the Soprano (S) part with a repeat sign (:). The fourth system shows the Tenor 1 (T1) and Tenor 2 (T2) parts, with the instruction "CANON IN DIAPASON" written above the T1 staff. The lyrics are: "2. I- bant ma- gi quam 2. I- bant ma- gi i- 2. I- bant ma- gi quam 2. I- bant ma- gi quam vi- de- 4. No- vum ge- nus po- 4. No- vum ge- nus po- ten- ti- ae 4. No- vum ge- nus po- ten- 4. No- vum ge- nus".

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 33v se lee "CANON IN DIAPASON".

Concordancias:

Fuentes españolas

- BaezaC 2, fols.24v-30r, Anón.
SegC 4, fols. 79v-81r, Anón.
SevBC 2, fols. 30v-32r, Anón., estrofas 2 y 4
ToleBC 25, fols. 55v-57r, [Gue]RRERO; estrofa 2 y doxología
ToleBC 25, fols. 77v-79r; GVERERO; estrofa 2 y doxología
ValenC 1, fols. 20-27, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

- GuatC 2/A, fols. 13v-14r, Guerrero; estrofa de la doxología
MéxC 4/A-11 (No. 54), Anón.; estrofas 1 y 4
PueblaC 5, fols. 104v-106r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 4
PueblaC 11, fols. 72v-80r, Anón.; estrofas 2 y 4

Edición moderna:

Véase No. 54.

Fuente textual y asignación litúrgica:Himno de Primeras Vísperas dedicado a los Reyes. Su texto procede del *BrevRom 1568*.**Íncipit textual y estrofas en polifonía:**

Hostis Herodes impie

2. Ibant magi (SATB)

4. Novum genus (SATTB)

Canto preexistente, colación y comentarios:

Véase No. 54.

No. 435 (3/5). fols. 34v-37r [*Vexilla Regis prodeunt*] Franciscus Guerrero 4/5 v. (SATB)

S
2. Quo vul- ne- ra- A
2. Quo vul- ne- ra- tus ij

T
2. Quo vul- ne- ra- tus B
2. Quo vul- ne- ra-

S1
4. Ar- bor de- co- ra et ful- S2
4. Ar- bor de- co-

A
4. Ar- bor de- co- ra T
4. Ar- bor de- co- ra et ful- gi-

S

A

6. O crux a- ve spes u- ni- 6. O crux a- ve spes u-

T1

T2

B

6. O crux a- ve 6. O crux a- 6. O crux a- ve

Concordancias:

Fuentes españolas

- GranMF, fols. 122v-123, Guerrero; estrofa 4
 SevBC 2, fols. 32v-35r, Anón.; estrofas 2, 4 y 6
 ToleBC 24, fols. 110v-113r, Guerrero; estrofas 2, 4 y 6
 ValenC 1, fols. 28-37, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

- GuatC 2/A, fols. 14v-17r, guerrero, estrofas 2, 4 y 6
 GuatC 3, fols. 42r, Anón.; sólo S2y A de la estrofa 4
 GuatC 4, fols. 128v-131r, fran^{co} guerrero; estrofas 2, 4 y 6
 PueblaC 1, fols. 62v-63r, Anón.; música de la estrofa 2 con el texto de la estrofa 3 “Impleta sunt”
 PueblaC 5, fols. 106v-109r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 4 y 6
 PueblaC 11, fols. 80v-98r, Anón.; estrofas 2, 4 y 6
 PueblaC 19, fols. 57v-58r, Fran.^{co} Gerrero; estrofa 4 sin texto, pero con el íncipit textual “Arbor decora” en las dos S.
 PueblaC Leg. 30, M^o guerrero; estrofa 4

Ediciones modernas:

- Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 137 (a partir de G4873).
 Snow, *A New-World Collection*, 328-34 (a partir de GuatC 4).
 Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:143-52 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 33. Su texto procede del *BrevRom 1568*.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

- Vexilla regis prodeunt
 2. Quo vulneratus (SATB)
 4. Arbor decora et fulgida (S1S2AT)
 6. O Crux, ave spes unica (SAT1T2B)

Canto preexistente:

Véase No. 33.

Colación:

Según Snow, *A New-World Collection*, 63, la concordancia de GuatC 4 muestra algunas divergencias con respecto a las estrofas 2 y especialmente a la 6, que en la versión impresa es a cinco voces y en la manuscrita a cuatro. Estos cambios le llevan a Snow a pensar que la copia guatemalteca es una versión anterior pretridentina compuesta en la década de 1550 de la versión que Guerrero publicará, ya revisada, en 1584. Las copias de MéxC 4/A, PueblaC 5 y 11 emplean la música de Guerrero, pero con el texto del *BrevRom 1632*, y siguen estrechamente la versión impresa; las copias de PueblaC Leg. 30 y PueblaC 19 presentan algunas variantes y deshacen las ligaduras. La copia sevillana, sin embargo, emplea el texto del *BrevRom 1568*.

Grabación discográfica (selección):

Francisco Guerrero. Motecta, pistas 17-23.

Comentarios:

De las siete estrofas de que consta este himno, MéxC 4/A ofrece polifonía para las estrofas 1 y 4 y la contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* presenta polifonía para las estrofas 2, 4 y 6; las mismas estrofas compusieron Ceballos y Durán de la Cueva. Navarro compuso polifonía para las estrofas 1, 3, 5 y 7, mientras que Esquivel y Brito compusieron las estrofas 1 y 6.

No. 436 (3/6). fols. 37v-39r [Ad caenam Domini] Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

The musical score is presented in four systems, each with Soprano (S) and Tenor (T) parts. The lyrics are as follows:

System 1: S: 2. Cu- jus cor- pus san- ctis- si- mum; T: 2. Cu- jus cor- pus san- ctis- si- mum

System 2: S: 4. Jam pas- cha no- strum Chri-; T: 4. Jam pas- cha nos- trum Chri-

System 3: S: 4. Jam pas- cha nos- trum Chri-; T: 4. Jam pas- cha nos- trum Chri-

System 4: S: 4. Jam pas- cha nos- trum Chri-; T: 4. Jam pas- cha nos- trum Chri-

Concordancias:

Fuentes españolas

SevBC 2, fols. 36v, Anón.; estrofa 2; sólo S y T

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC 5, fols. 111v-113r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 4

Edición moderna:Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:153-57 (a partir de G4873).**Fuente textual y asignación litúrgica:**Himno interpretado el denominado Domingo ‘in albis’. Su texto procede del *BrevRom 1568*.**Íncipit textual y estrofas en polifonía:**

Ad caenam Domini

2. Cuius corpus sanctissimum (SATB)

4. Iam pascha nostrum (SATB)

Canto preexistente:*IntoTole 1515*, fol. vii^r.**Comentarios:**

De las siete estrofas de que consta este himno, Guerrero puso en polifonía las estrofas 2 y 4. La copia sevillana esta incompleta; emplea el texto del *BrevRom 1568*, que es el mismo que apareció en el libro impreso de Guerrero. Con el *BrevRom 1632* el texto de este himno quedó modificado y pasó a denominarse *Ad regias Agni*; precisamente la copia poblana emplea la música de las dos estrofas del libro impreso, pero con el texto revisado conforme al nuevo breviario (estrofa 2, “Divini cuius Caritas”) y estrofa 4, “Jam pascha nostrum”), tal y como aparece en *LU*, 812. De las ocho estrofas de que consta este himno, Navarro puso en polifonía las estrofas 2, 4, 6 y 8, Esquivel las estrofas 2 y 8, Durán las estrofas 2, 4, 6 y 7.

No. 437 (3/7). fols. 39v-41r [*Iesu nostra redemptio*] Franciscus Guerrero 4/5 v. (SATB)

S

A

2. Quae te vi- cit cle- men- ti- a cle- men- ij

T

B

2. Quae te vi- cit cle- men- ti- a cle- men- ij

S1 S2 A

CANON IN DIATESARON

4. I- psa te co- gat pi- e- tas

T B

4. I- psa te co- gat pi- e- tas

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 40v se lee “CANON IN DIATESARON”.

Concordancias:

Fuentes españolas

SevBC 2, fols. 37v-39r, Anón.; estrofas 2 y 4

ValenC 1, fols. 38-45, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

MéxC 4/A-13 (No. 56), Anón.; estrofas 1 y 4

PueblaC 5, fols. 111v-113r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 4

PueblaC 11, fols. 102v-110r, Anón.; estrofas 2 y 4

Edición facsimilar:

Stevenson, “Francisco Guerrero (1528-1599): Seville’s”, 67 (sólo fols. 40v-41r).

Ediciones modernas, fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 56. Su texto coincide con el del *BrevRom 1568*, tal y como lo recoge *Analecta Hymnica*, 51:96.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Jesu nostra redemptio

2. Quae te vicit (SATB)

4. Ipsa te cogat (SSATB)

Canto preexistente y Colación:

Véase No. 56.

Comentarios:

La contrapartida manuscrita de MéxC 4/A tiene el texto reformado del *BrevRom 1632, Salutis humanae Sator* (Véase No. 56).

No. 438 (3/8). fols. 41v-44r [*Veni Creator spiritus*] Franciscus Guerrero 4/5 v.
(SATB)

S
2. Qui pa- ra- cle- tus di- 2. Qui pa- ra- cle- tus

T
2. Qui pa- ra- cle- tus di- 2. Qui pa- ra- cle- tus

S
4. Ac- cen- de lu- men sen- 4. Ac- cen- de lu- men

T
4. Ac- cen- de lu- men sen- si- bus 4. Ac- cen- de lu- men sen-

S1
6. Per te sci- a- 6. Per te sci- a- mus 6. Per te sci- a-

S2
6. Per te sci- a- mus ii 6. Per te sci- a- mus da pa- trem

T
6. Per te sci- a- mus da pa- trem

Inscripciones:

En el fol. 44r se lee “CANON IN DIATESARON”.

Concordancias:

Fuentes españolas

GranCR 4, fols. 114v-116r, Anón.; estrofa 2

SevBC 2, fols. 43v-46r, Anón.; estrofas 2, 4 y 6

SegorC Leg. 31/27, Guerrero

ValenC 1, fols. 46-53, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC 5, fols. 114v-117r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 4 y 6

Ediciones modernas:

Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 1:253-62 (a partir de G4873).
Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:164-71 (a partir de G4873).

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Veni creator spiritus
2. Qui paracletus (SATB)
4. Ascende lumen sensibus (SATB)
6. Per te sciamus (SSATB)

Canto preexistente:

Véase No. 77.

Comentarios:

La contrapartida manuscrita de MéxC 4/A tiene el texto reformado del *BrevRom 1632*, pero la música no coincide con la de Guerrero ni con la de Navarro (No. 77). La concordancia poblana presenta el texto reformado de Urbano VIII (1632) para las estrofas 2 “Qui diceris paraclitus”, 4 “Accende lumen” y 6 “Per te sciamus”.

No. 439 (3/9). fols. 44v-45r [O lux beata] Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

S
A
T
B

2. Te ma- ne lau- dum car- mi- ne

2. Te ma- ne lau- dum car- mi- ne

Concordancias:

Fuentes españolas

SevBC 2, fols. 47v-48r, Anón.; estrofa 2

ValenC 1, fols. 54-57, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 28v-29r, Guerrero; estrofa 2

MéxC 4/A-14 (No. 57), Anón. estrofa 1

MéxC 8/28 (No. 157), Anón.; estrofa 1

PueblaC 5, fols. 117v-118r, Franciscus Guerrero; estrofa 2

PueblaC 11, fols. 114v-118r, Anón.; estrofa 2

Edición moderna, canto preexistente y colación:

Véase No. 57.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la festividad de la Ascensión del Señor. Su texto procede del *BrevRom 1568*.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

O lux beata Trinitas

2. Te mane laudum (SATB)

Comentarios:

Las dos concordancias de la Catedral de México ofrecen polifonía únicamente para la estrofa 1, con el texto reformado del *BrevRom 1632*, *Iam sol recedit* (Nos. 57 y 157).

No. 440 (3/10). fols. 45v-48r [Pange lingua] Franciscus Guerrero 4/5 v. (SATB)

S A
2. No- bis da- tus no- bis na- 2. No- bis da- tus no- bis

T B
2. No- bis da- tus no- bis na- 2. No- bis da- tus no- bis

S1 S2
4. Ver- bum ca- ro pa- nem ve- 4. Ver- bum ca- ro pa- nem ve-

A T
4. Ver- bum ca- ro pa- nem ve- rum 4. Ver- bum ca- ro pa- nem ve-

S A
6. Tan- tum er- go sa- cra- men- 6. Tan- tum er- go sa- cra- men-

T B
6. Tan- tum er- go sa- cra- men- 6. Tan- tum er- go sa- cra- men-

Concordancias:

Impresa

G4875 [=PueblaC Leg. 32], no. 74, Guerrero; estrofas 2 y 4.

Manuscritas

Fuentes españolas

- BazaC 3, fols. 28v-29r, Anón.; estrofa 2
- CádizC Leg. 19/11, Mtrō. Guerrero; estrofa 5; añadido 2º
coro duplicado, dos violines y acompañamiento
- GranMF, fols. 129v-130r, Guerrero, estrofa 2
- GranCR 4, fols. 116v-120r, Anon; estrofas 2 y 5
- GranCR Leg. 2/8, Anón.; estrofa 2
- GranCR Leg. 2/22, Guerrero; estrofa 2
- JerezC Leg. 1, no. 17, Guerrero; estrofa 5
- Lerma 1, fols. 23v-24r, Anón.; estrofas 2 y 5; sin texto
- OlivP s.s., fols. 29-32, Guerrero; estrofa 5
- SevBC 2, fols. 48v-52r, Anón.; estrofas 2 y 5
- SevBC Leg. 51-1-1, Anón.; estrofas 4 y 5 sin texto
- SevBC Leg. 51-5-1, Dⁿ Fran.^{co} Guerrero; estrofa 5; con
particellas para interpretarlo a tres coros y alabado
añadido de Juan Sanz
- ZaraP 5, fols. 80v-82r, Francisci Guerrerri; estrofa 5
- ZaraP 6, Francisco Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

- PueblaC 5, fols. 118v-123r, Franciscus Guerrero; estrofas
2, 4 y 5
- PueblaC 11, fols. 118v-123r, Anón.; estrofa 5
- PueblaC 19, fols. 61v-62r, Fran.^{co} Gerrerº; estrofa 2 sin
texto, perto con el incipit textual “Nobis natus” en
S y A
- PueblaC Leg. 13, Anon; estrofa 5
- PueblaC Leg. 50, Anon; estrofa 5; falta el B

Edición facsimilar:

Stevenson, “Francisco Guerrero (1528-1599): Seville’s”, 47 (sólo fols.
46v-47r).

Ediciones modernas:

- Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 1:314-23 (a partir de G4873).
- Guerrero, *Opera omnia*. ed. Llorens, 6:148-54 (a partir de G4875).
- Turner, *Mapa Mundi. Series A*, no. 139 (a partir de G4873).
- Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:175-84 (a partir de G4873).
- Kirk, *Music for the Duke of Lerma* (a partir de Lerma 1).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 120. Su texto procede del *BrevRom 1568*.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

- Pange lingua gloriosi
 2. Nobis datus nobis natus (SATB)
 4. Verbum caro panem verum (S1S2AT)
 5. Tantum ergo sacramentum (SATB)

Canto preexistente:

Véase No. 120.

Grabación discográfica (selección):

México Barroco. Puebla III, pista 2.

Comentarios:

PueblaC 19, fols. 62v-63r, ofrece otra versión musical sin texto atribuida a Guerrero y con el Íncipit “Pange lingua”, y cuya música no coincide con ninguna de las tres estrofas publicadas en el libro de vísperas. Según Snow, “Music by Francisco Guerrero in Guatemala”, 191, esta estrofa podría ser la versión original que Guerrero escribió en la década de 1550. Otra fuente para ministriles, GranMF atribuye a Guerrero un “Nobis datus” (fols. 130v-131r), cuya música no concuerda con ninguna de las tres estrofas del libro impreso de Guerrero y que a su vez es distinto al de los fols. 62v-63r de Puebla; otro rasgo sobresaliente de la fuente granadina estriba en contener otro *Pange lingua* a tres voces de Guerrero (fols. 133v-134r), del que sólo se conocía la versión en cifra de Fuenllana (véase Ruiz Jiménez y Christoforidis, “Una nueva fuente polifónica”, 226-27). La integración de este himno en el repertorio de ministriles fue total, como así lo acredita su inclusión en otra de las escasas fuentes instrumentales de este tipo del siglo XVI, Lerma 1.

No. 441 (3/11). fols. 48v-51r [*Ut queant laxis*] Franciscus Guerrero 4/5 v. (SATB)

S A

2. Nun- ci- us cel- so ve- ni- ens

T B

2. Nun- ci- us cel- so ij

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 49 se lee “*Qui se exaltat humiliabitur*” en alusión al canon enigmático entre S y T1. Más abajo se lee “CANON” y abajo sobre el T1 “RESOLVTUIO”.

Concordancias:

Fuentes españolas

SevBC 2, fols. 52v-55r, Anón.; estrofas 2 y 4

ToleBC 25, fols. 69v-71r, [GVERRE]RO; estrofa 2

ValenC 1, fols. 58-67, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 43v-46r, Anón.; estrofas 2 y 4

MéxC 4/A-16 (No. 59), Anón.; estrofas 1 y 4

PueblaC 5, fols. 123v-126r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 4

PueblaC 11, fols. 123v-136r, Anón.; estrofas 2 y 4

Edición moderna:

Véase No. 59. Sigue el texto del *BrevRom 1568*, tal y como se recoge en *Analecta Hymnica*, 50:96.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la festividad del Nacimiento de San Juan Bautista (*LU*, 1504), interpretado el 24 de Junio. Su texto procede del *BrevRom 1568*.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Ut queant laxis

2. Nuntius celso (SATB)

4. Ventris obstruso (SATTB)

Canto preexistente, colación y comentarios:

Véase No. 59.

No. 442 (3/12). fols. 51v-53r [*Aurea luce*] Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

S
1. Au- re- a lu- ce et de- co- 1. Au- re- a lu- ce ij

A

T
1. Au- re- a lu- ce et 1. Au- re- a lu- ce au- re- a

B

S
3. O fe- lix Ro- ma quae 3. O fe- lix Ro-

S

T
3. O fe- lix Ro- ma ij. 3. O fe- lix Ro- ma

B

Concordancias:

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols.124v-133r, Anón.; estrofas 3 y 4

SevBC 2, fol. 55v, Anón.; estrofa 1 (sólo ST)

ValenC 1, 68-73, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

MéxC 4/A-17 (No. 60), Anón.; estrofas 1 y 3

PueblaC 5, fols. 126v-128r, Franciscus Guerrero; estrofas 1 y 2

PueblaC 11, fols. 145v-149r, Anon; estrofa 1

PueblaC 12, fols. 150v-156r, Anon, estrofa 2

Edición moderna:

Véase No. 60.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la festividad de los Apóstoles San Pedro y San Pablo, interpretado el 29 de Junio. El texto apareció en el *BrevRom 1568*, y es recogido en *Analecta Hymnica*, 51:18.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Aurea luce

1. Aurea luce (SATB)

3. O felix Roma (SATB)

Canto preexistente y colación:

Véase No. 60.

Comentarios

La concordancia de la Catedral de México presenta polifonía únicamente para las estrofas 1 y 3 con el texto reformado del *BrevRom 1632, Decora lux* (No. 60).

No. 443 (3/13). fols. 53v-56r [*Lauda mater ecclesiae*] Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

S A
2. Ma-ri-a so-ror La-za- 2. Ma-ri-a so-ror La-

T B
2. Ma-ri-a so-ror La- 2. Ma-ri-a so-ror La-za-

S A
4. E-gra-cur-rit ad me 4. E-gra-cur-rit

T B
4. E-gra-cur-rit ad me TACET

S A
6. U-ri de-o sit glo- 6. U-ri de-o sit

T B
6. U-ri de-o sit glo-ri- 6. U-ri de-o sit

Inscripciones:

Hacia la mitad del fol. 55r se lee “BASSVS TACET”.

Concordancias:

Fuentes españolas

SevBC 2, fols. 56r, Anón.; estrofa 7; sólo A y B

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 50v-53r, Guerrero; estrofa 2, 4 y 6

PueblaC 5, fols. 134v-138r, Franciscus Guerrero; estrofas 1, 4 y 5

Ediciones modernas:

Turner, *Mapa Mundi. Series A*, no. 144 (a partir de G4873).

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 12:197-200 (a partir de G4873).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Verr No. 61. Su texto procede del *BrevRom 1568*, tal y como aparece en *Analecta Hymnica*, 51:183.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Lauda mater eclesia

2. Maria, soror Lazari (SATB)

4. Aegra currit ad medicum (SAT)

7. Uni Deo sit gloria (SATB)

Canto preexistente:

IntoTole 1515, fol. xvii^r.

Comentarios:

La obra homónima de MéxC 4/A tiene el texto reformado del *BrevRom 1632* (*Pater superni luminis*, con polifonía para las estrofas 1 y 3, No. 61), pero la música no coincide con la de Guerrero ni con la de Navarro. Según Snow, “Music by Francisco Guerrero”, 199, la versión manuscrita de GuatC 2/A presenta algunas variantes con respecto a la impresa. La copia poblana también lleva el texto del breviario reformado.

No. 444 (3/14). fols. 56v-58r [*Quicumque Christum*] Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

S

A

2. Il- lu- stre qui- dam cer- 2. Il- lu- stre qui-

T

B

2. Il- lu- stre qui- dam cer- 2. Il- lu- stre qui-

TepMV 3

Concordancias:

- GuatC 2/A, fols. 35v-36r, Guerrero; estrofa 2
- MéxC 4/A-20 (No. 63), Anon; estrofas 1 y 4
- MéxC 12/4 (No. 273) Anón.; estrofa 1
- PueblaC 5, fols. 138v-140r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 4
- PueblaC 12, fols. 187v-197r, Anon; estrofas 2 y 4

Edición moderna:

Véase No. 63.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la festividad de la Transfiguración del Señor. Su texto procede del *BrevRom 1568*.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

- Quicumque Christum
- 2. Illustre quidam (SATB)
- 4. Hunc et Prophetis (SATB)

Canto preexistente y Colación:

Véase No. 63.

Comentarios:

De las cinco estrofas de que consta este himno, MéxC 4/A ofrece polifonía para las estrofas 1 y 4. La versión de MéxC 4/A presenta polifonía para las estrofas 1 y 4, siempre a 4 voces, con el texto del breviario reformado por Urbano VIII (*LU*, 1590).

No. 445 (3/15). fols. 58v-60r [*Tibi Christe*] Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

S
CANTVS CANTAT IN ALTO Expectando quinque pausas
4. Glo- ri- am pa- tri me- lo-

T
4. Glo- ri- am pa- tri me- lo- dis
4. Glo- ri- am pa- tri me- lo-

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 59v se lee “CANTVS CANTAT. IN ALTO. Expectando quinque pausas”, y en la parte superior del fol. 60r se lee “CANON IN DIATESARON.”.

Concordancias:

Fuentes españolas

SevBC 2, fols. 58v, Anón.; estrofa 4 (sólo ST)

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 53v-54r, Anón.; estrofa 2

MéxC 4/A-21 (No. 64), Anón.; estrofas 2 y 4

MéxC 12/5 (No. 274), Anon; estrofa 1

PueblaC 5, fols. 140v-142r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 5

Edición moderna:

Véase No. 64.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la festividad de San Miguel Arcángel, interpretado el 29 de Septiembre. También puede interpretarse el 29 de Mayo, con motivo de la Aparición de San Miguel Arcángel. Este texto apareció en el *BrevRom 1568*, tal y como lo recoge *Analecta Hymnica*, 51:156.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Tibi Christe Splendor

2. Collaudamus venerantes (SATB)

4. Gloriam Patri melodis (SATB)

Canto preexistente y Colación:

Véase No. 64.

Comentarios:

La versión de MéxC 4/A y la copia poblana presentan el texto del breviario reformado por Urbano VIII, *Te splendor et virtus* (No. 64); véase *LU*, 1661.

No. 446 (3/16). fols. 60v-62v [*Christe redemptor omnium*] Franciscus Guerrero
4/5 v. (SATB)

S A

2. Be- a- ta quo- que a- gmi- na 2. Be- a- ta quo- que

T B

2. Be- a- ta quo- que ij 2. Be- a- ta quo- que a- gmi-

S1 S2 A

4. Mar- ty- res de- i in- 4. Mar- ty- res de- 4. Mar- ty- res de- i in- cly-

T B

TACET TACET

S1 S2 A

6. Gen- tem au- fer- 6. Gen- tem au- fer- 6. Gen- tem au- fer-

T B

6. Gen- tem au- 6. Gen- tem au- fer-

Inscripciones:

En el fol. 61v se lee “TENOR TACET” y en el fol 62r “BASSVS TACET”. Hacia la mitad del 662v se lee “CANTVS SEC. IN DIAPASON.”.

Concordancias:

Fuentes españolas

SevBC 2, fols. 59v-61r, Anón.; estrofas 2 y 4
ValenC 1, fols. 74-81, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 55v-56r, Guerrero; estrofa 2
MéxC 4/A-25 (No. 68), Anón.; estrofas 1 y 6
PueblaC 5, fols. 142v-145r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 4

PueblaC 12, fols. 205v-212r, Anón.; estrofa 2

Edición moderna:

Véase No. 68.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a Todos los Santos interpretado el día 1 de Noviembre. Este texto fue introducido por el *BrevRom 1568*, tal y como se recoge en *Analecta Hymnica*, 51:129.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Christe Redemptor omnium, conserva

2. Beata quoque (SATB)

4. Martires Dei incltyti (SSA)

6. Gentem auferte perfidam (SSATB)

Canto preexistente, colación y grabación discográfica (selección):

Véase No. 68.

Comentarios:

La versión de MéxC 4/A y las dos copias poblanas presentan el texto del breviario reformado por Urbano VIII, *Placare Christe servulis* (No. 68); véase *LU*, 1730.

No. 447 (3/17). fols. 63v-66r [*Ave Maris Stella*] Franciscus Guerrero 4/5 v. (SATB)

S A

2. Su- mens il- lud a- ve

T B

2. Su- mens il- lud a- ve

S A

4. Mon- stra te es- se ma-

4. Mon- stra te es- se

T B

4. Mon- stra te es- se ma- trem

TACET

Inscripciones:

En la parte inferior del fol. 65r se lee “BASSVS TACET” y en la parte superior del fol. 65v se lee “CANON IN SVBDIATESARON”.

Concordancias:

Impresas

G4877 [=PueblaC Leg. 32/72]

Ave Maris Stella

2. Summens illud ave (SATB)

6. Vitam praesta (SSATB)

Manuscritas

Fuentes españolas

OlivP s.s., fols. 27-28; Guerrero; estrofa 1

PlasC 2, fols. 53v-55r, Guerrero

SevBC 2, fols. 65v-69r, Anón.; estrofas 2, 4 y 6

SevBC Leg. 51-1-3, Guerrero; estrofas 2, 4 y 6

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 18v-19r, Anón.; estrofa 1

MéxC 4/A-42 (No. 85), Anón.; estrofas 1 y 6

MéxC 8/26 (No. 155), Anón.; estrofa 1

PueblaC 5, fols. 145v-148r, Franciscus Guerrero; estrofas 1, 4 y 6

PueblaC 12, fols. 212v-219r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Véase No. 85.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la Virgen María en el Común de las fiestas que llevan su nombre. Su texto procede del *BrevRom 1568*.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Ave Maris Stella

2. Summens illud ave (SATB)

- 4. Monstra te (SAT)
- 6. Vitam praesta (SSATB)

Canto preexistente y colación:

Véase No. 85.

Comentarios:

Los folios 63 a 67 (que afectan a las piezas Nos. 290 a 292) están encuadrados fuera de sitio, presentando este orden con respecto al original: 62v, 66r, 66v, 64r, 64v, 65r, 65v, 63r, 63v, 67r. Véanse también los Comentarios del No. 85.

**No. 448 (3/18). fols. 66v-69r [*Exsultet caelum laudibus*] Franciscus Guerrero
4/5 v. (SATB)**

S A

2. Vos sae- cli ius- ti iu- di- 2. Vos sae- cli ius- ti iu- di- ces

T B

2. Vos sae- cli ius- ti iu- di- ces ij 2. Vos sae- cli ius- ti iu-

S A

4. Quo- rum prae- ce- pto 4. Quo- rum prae- ce- pto sub

T B

4. Quo- rum prae- ce- pto sub- di- tur TACET

S A1 A2

6. De- o pa- 6. De- o pa- tri sit 6. De- o pa- tri de-

T B

CANON IN DIAPASON 6. De- o pa- tri

Inscripciones:

Hacia la mitad del fol. 68r se lee “BASSVS TACET” y en la parte superior del fol. 68v se lee. “TENOR CANON IN DIAPASON”.

Concordancias:

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 187v-195r, Anón.; estrofas 3, 5 y 6

SevBC 2, fols. 69v-72r, Anón.; estrofas 2, 4 y 6

ValenC 1, fols. 82-89, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 17v-18r, Anón.; estrofa 1

GuatC 2/A, fols. 56v-60r, Guerrero; estrofas 2, 4 (dos versiones) y 6

GuatC 3, fols. 5v-6r, Anón.; estrofa 1

GuatC 3, fols. 76v-77r, Anón.; estrofa 2

MéxC 4/A-27 (No. 70), Anón.; estrofas 1 y 6

MéxC 8/16 (No. 145), Anón.; estrofa 1

PueblaC 5, fols. 151v-154r, Franciscus Guerrero; estrofas 2, 4 y 6

PueblaC 12, fols. 238v-244r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Véase No. 70.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a los Apóstoles e interpretado en el Común de los Apóstoles y los Evangelistas fuera del Tiempo Pascual. Guerrero empleó el texto fue introducido por el *BrevRom 1568*.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Exsultet caelum laudibus

2. Vos saecli (SATB)

4. Quorum praecepto (SAT)

6. Deo Patri sit Gloria (SAATB)

Canto preexistente y Colación:

Véase No. 70.

Comentarios:

La versión de MéxC 4/A y las dos copias poblanas presentan el texto del breviario reformado por Urbano VIII, *Ex[s]ultet orbis gaudiis* (No. 70); véase *LU*, 1115. Según Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 110, en el ejemplar del *Liber Vesperarum* de la Catedral de Lima, el fol. 68 ha sido sustituido por uno copiado a mano, con el texto *Exultet orbis gaudiis*, de la versión reformada de Urbano VIII

No. 449 (3/19). fols. 69v-71r [*Tristes erant Apostoli*] Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

S A
2. Ser- mo- ne blan- do an- 2. Ser- mo- ne blan- do an-

T B
2. Ser- mo- ne blan- do an- ge- 2. Ser- mo- ne blan- do

S A
4. Quo a- gni- to dis- 4. Quo a- gni- to dis- ci- pu-

T B
4. Quo a- gni- to dis- ci- 4. Quo a- gni- to dis- ci- pu- li

Concordancias:

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 195v-205r, Anón.; estrofas 3, 5 y 6

SevBC 2, fols. 73v-75r, Anón.; estrofas 2 y 4

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 60v-62r, Guerrero; estrofas 2 y 4

MéxC 4/A-26 (No. 69), Anón.; estrofas 1 y 4

PueblaC 5, fols. 154v-156r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 4

PueblaC 12, fols. 244v-258r, Anón.; estrofas 1 y 4

Edición moderna:

Véase No. 69.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a los Apóstoles e interpretado en el Común de los Apóstoles y los Evangelistas durante el Tiempo Pascual. Este texto fue introducido en *BrevRom 1568*, cuando ya formaba parte de un antiguo himno de Pascua (*Analecta Hymnica*, 51:84).

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Tristes erant Apostoli

2. Sermone blando (SATB)

4. Quo agnito (SATB)

Canto preexistente, colación y comentarios:
Véase No. 69.

No. 450 (3/20). fols. 71v-73r [*Deus tuorum militum*] Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

S A
2. Hic nem- pe mun- di gau- 2. Hic nem- pe mun- di

T B
2. Hic nem- pe mun- di gau- 2. Hic nem- pe mun-

S A
4. Ob hoc pre- ca- tu sup- 4. Ob hoc pre- ca- tu sup-

T B
4. Ob hoc pre- ca- tu sup- pli- ci 4. Ob hoc pre- ca- tu sup- pli- ci

Concordancias:

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 195v-205r, Anón.; estrofas 3, 5 y 6

SegC 4, fols. 110v-112r, Anón.

SevBC 2, fol. 77v, Anon; estrofa 2 (ST)

SevBC 2, fol. 78r, Anón.; estrofa 4 (AB)

ValenC 1, fols. 98-103, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 19v-20r, Anón.; sin texto (música de la estrofa 1)

ChiN 4, fols. 20v-21r, Anón.; estrofa 1

GuatC 2/A, fols. 62v-65r, Guerrero; estrofas 2, 4 y 5

MéxC 4/A-28 (No. 71), Anón.; estrofas 1 y 4

MéxC 8/17 (No. 146), Anón.; sólo estrofa 1

PueblaC 5, fols. 156v-158r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 4

PueblaC 12, fols. 258v-264r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Véase No. 71.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas para el dedicado a un Mártir e interpretado en el Común de un Mártir durante del Tiempo Pascual. Su texto procede del *BrevRom 1568*.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Deus tuorum militum
2. Hic nempe (SATB)
4. Ob hoc precatu (SATB)

Canto preexistente, colación y comentarios:

Véase No. 71.

No. 451 (3/21). fols. 73v-75r [*Sanctorum meritis*] Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

S A
2. Hi sunt quos re- ti- nens 2. Hi sunt quos re- ti- nens mun-

T B
2. Hi sunt quos re- ti- nens ij 2. Hi sunt quos re- ti-

S A
4. Cae- dun- tur gla- di- is mo- 4. Cae- dun- tur gla- di- is

T B
4. Cae- dun- tur gla- 4. Cae- dun- tur gla- di- is mo-

Concordancias:**Fuentes españolas**

BaezaC 2, fols. 213v-221r, Anón.; estrofas 3, 5 y 6

SegC 2, fols. 72v-74r, franciscus Guerrero; presenta el texto de la festividad del Ángel Custodio

SevBC 2, fols. 78v-80r, Anón.; estrofas 2 y 4

ValenC 1, fols. 104-11, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 21v-22r, Anón.; estrofa 1

GuatC 2/A, fols. 65v-67r, Guerrero; estrofas 2 y 4

MéxC 4/A-29 (No. 72), Anón.; estrofas 1 y 4
 MéxC 8/18 (No. 147), Anón.; estrofa 1
 PueblaC 5, fols. 158v-160r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 4
 PueblaC 12, fols. 264v-271r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Véase No. 72.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a varios Mártires e interpretado en el Común de varios Mártires fuera del Tiempo Pascual. Su texto procede del *BrevRom 1568*, tal y como lo recoge *Analecta Hymnica*, 50:153.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Sanctorum meritis

2. Hi sunt (SATB)

4. Caedentur gladiis (SATB)

Canto preexistente, colación y comentarios:

Véase No. 72.

No. 452 (3/22). fols. 75v-77r [*Iste confessor*] Franciscus Guerrero 4/5 v. (SATB)

S A

2. Qui pi- us pru- dens hu- mi- 2. Qui pi- us pru- dens ij

T B

2. Qui pi- us pru- dens ij 2. Qui pi- us pru- dens ij

S A

4. Un- de nunc nos- ter cho- rus 4. Un- de nunc nos- ter

T1 T2 B

CANON IN DIAPASON 4. Un- de 4. Un- de nunc

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 76v se lee TENOR CANON IN DIAPASON”.

Concordancias:

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 221v-230r, Anón.; estrofas 3 y 5

SevBC 2, fols. 80v-82r, Anón.; estrofas 2 y 4

ValenC 1, fols. 112-119, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 22v-23r, Anón.; estrofa 1

MéxC 4/A-30 (No. 73), Anón.; estrofas 1 y 4

MéxC 8/19 (No. 148), Anón.; estrofa 1

PueblaC 5, fols. 160v-162r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 4

PueblaC 12, fols. 271v-279r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Véase No. 73.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado al Pontífice Confesor e interpretado en el Común del Pontífice Confesor durante el Tiempo Pascual. Guerrero tomó el texto revisado del *BrevRom 1568*.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Iste Confessor Domine

2. Qui pius prudens (SATB)

4. Unde nunc noster (SATTB)

Canto preexistente, colación y comentarios:

Véase No. 73.

No. 453 (3/23). fols. 77v-79r [*Iesu corona virginum*] Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

S

A

2. Qui pas- cis in- ter li- 2. Qui pas- cis in- ter li-

T

B

2. Qui pas- cis in- ter 2. Qui pas- cis in- ter

S
4. Te de- pre- ca- mur lar- 4. Te de- pre- ca- mur

A
4. Te de- pre- ca- mur lar- gi- us 4. Te de- pre- ca- mur lar- gi- us

T
4. Te de- pre- ca- mur lar- gi- us 4. Te de- pre- ca- mur lar- gi- us

B
4. Te de- pre- ca- mur lar- gi- us 4. Te de- pre- ca- mur lar- gi- us

Concordancias:**Fuentes españolas**

BaezaC 2, fols. 230v-236r, Anón.; estrofas 3 y 5

SegC 2, fols. 100v-102r, franciscus Guerrero, estrofas 2 y 4

SegC 4, fols. 116v-118r, Anón., estrofas 2 y 4

SevBC 2, fols. 84v-86r, Anón.; estrofas 2 y 4

ValenC 1, fols. 120-127, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 23v-24r, Anón.; estrofa 1

GuatC 2/A, fols. 72v-74r, Anón.; estrofas 2 y 4

MéxC 4/A-31 (No. 74), Anón.; estrofas 1 y 4

MéxC 8/20 (No. 149), Anon; estrofa 1

PueblaC 5, fols. 162v-164r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 4

PueblaC 12, fols. 279v-285r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Véase No. 74.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la Virgen e interpretado en el Común de la Virgen durante el Tiempo Pascual. Su texto procede del *BrevRom 1568*.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Jesu corona virginum

2. Qui pascis inter lilia (SATB)

4. Te deprecamur largius (SATB)

Canto preexistente, colación y comentarios:

Véase No. 74.

No. 454 (3/24). fols. 79v-81r [*Urbs beata Jerusalem*] Franciscus Guerrero 4/5 v.
(SATB)

S
A
2. No- va ve- ni- ens e cae- 2. No- va ve- ni- ens e cae-

T
B
2. No- va ve- ni- ens e cae- 2. No- va ve- ni- ens e cae- lo

S
A
5. Glo- ri- a et ho- nor de- 5. Glo- ri- a et ho- nor de-

T1
T2
B
CANON IN DIAPASON
5. Glo- ri- a et ho- 5. De- cus pa- ren- ti

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 80v se lee “Erunt primi novissimi, et novissimi primi” y más abajo “TENOR CANON IN DIAPASON”.

Concordancias:

Fuentes españolas

BaezaC 2, fols. 241v-251r, Anón.; estrofas 1 y 3

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/A, fols. 75v-77r, Guerrero; estrofas 2 y 5

MéxC 4/A-24 (No. 67), Anón.; estrofas 1 y 5

PueblaC 5, fols. 164v-168r, Franciscus Guerrero; estrofas 2 y 5

PueblaC 12, fols. 291v-301r, Anón.; estrofa 1

Edición moderna:

Véase No. 67.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Himno de Segundas Vísperas dedicado a la Consagración de una Iglesia. En el caso de la Catedral de México, el *Diario Manual*, fols. 95v-96r, prescribe que esta festividad se celebrará el 31 de agosto. Guerrero empleó el texto reformado por el *BrevRom 1568*.

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Urbs Jerusalem beata

2. Nova veniens e caelo (SATB)
5. Gloria et honor Deo (SATTB)

Canto preexistente y Colación:

Véase No. 67.

Comentarios:

La versión de MéxC 4/A adapta la polifonía de Guerrero al texto reformado del *BrevRom 1632*, que comienza *Caelestis urbs Jerusalem* (No. 67).

No. 455 (3/25). fols. 81v-86r *Te Deum* Franciscus Guerrero 4/6 v. (SATB)

Concordancias:

Impresas

G4877 [=PueblaC Leg. 32/71]

Presenta polifonía para las mismas estrofas que la versión del *Liber Vesperarum* (ver más abajo).

Manuscritas

Fuentes españolas

- MurciaC 4, fols. 1v-11r, Guerrero
- PalmasC A/I-7, Guerrero
- PalmasC A/I-8, Guerrero
- PamploC 2, fols. 41v-48r, D. Fran^{co}. Guerrero
- PamploC 3, fols. 23v-33r, Anón.
- RoncesRC 1, fols. 44v-52r, Sebastián Aguilera
- SCompC4, fols. 23v-39r, Anón.
- SevBC Leg. 51-1-2, Anón.; incluye acompañamiento
- SevBC Leg. 51-1-4, fols. 1-6, Anón.

Fuentes hispanoamericanas

- PueblaC 5, fols. 168v-175r, Anón.
- PueblaC Leg. 36, fols. 45r-48r, Anón.

Ediciones modernas:

López-Calo, *La música en la Catedral de Santiago*, 6:369-79 (a partir de SCompC 4).

Llorens, *Visperas de Reyes*, 112-27.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 48.

Íncipit textual y versos en polifonía:

Todas las estrofas son a cuatro voces (SATB) salvo la última.

1. Te Deum Laudamus
3. Tibi omnes angeli tibi
5. Sanctus Dominus
7. Te gloriosus
9. Te Martyrum
11. Patrem immensae
13. Sanctum quoque
15. Tu Patris
17. Tu devicto mortis
19. Iudex crederis esse
20. Te ergo quaesumus
22. Salvum fac populum
24. Per singulos dies
26. Fiat misericordia (SSATTB)

Comentarios:

En los fols. 85v-86r el ejemplar impreso de la Catedral de Plasencia presenta un invitatorio manuscrito en los pentagramas libres. Aún más añadidos manuscritos presenta el ejemplar impreso de la Catedral de Málaga, que recoge una buena selección de himnos compuestos en el siglo XVIII por Juan Francés de Iribarren.

Fol. 86r en la parte inferior de ese folio se lee:

HYMNORVM FINIS.

No. 456 (3/26). fols. 86v-92r *Magnificat. Anima mea [primi toni]* Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do-

T
A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do-

Inscripciones:

En el fol. 88r se lee “BASSVS TACET.” y en el fol 89v “TENOR TACET.”

Concordancias:

Impresas

G4868, fols. 1v-7r

G4869, fols. 1v-7r

Manuscritas

Fuentes españolas¹

ÁvilaA Leg. 8, Francisco Guerrero; falta una voz.

BaezaC 3, fols. 99v-111r, Franciscus Guerrero

OriC 3, fols. 27v-33r, Guerrero

PlasC 2, fols. 70v-74r, Guerrero

SegC 2, fols. 106v-112r, franciscus Guerrero

ToleBC 4, fols. 1v-7r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/B, fols. 14v-20r, Guerrero

PueblaC 5, fols. 31v-38r, Franciscus Guerrero

PueblaC 16, fols. 1v-34r, Anón.

Otras fuentes

MünS 1769, Francesco Guerreri

Ediciones modernas:

Snow, “Music by Francisco Guerrero”, 171-73 (a partir de GuatC 2/B); sólo versos 1 y 5.

Llorens, *Visperas de Reyes*, 92-111.

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 10:135-45.

¹ Anglés, “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, 67, catalogó dos magnificats de Guerrero en VallaC 5, fols. 119v-128r (ítems 26 y 27), pero no precisó ni el tono ni los versos musicalizados.

Versos en polifonía:

Versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Canto preexistente:Emplea el primer tono transportado a *sol* y con *si* bemol en la armadura.**Grabación discográfica (selección):***Francisco Guerrero. Motecta*, pistas 27-39 (une en una misma versión versos pares e impares en polifonía).**Comentarios:**

Los dos versos centrales (5 y 7) son a 3 voces. Según Snow, “Music by Francisco Guerrero”, 170, la concordancia guatemalteca de este magnificat y de los Nos. 461 y 463 presenta una versión musicalmente distinta a la publicada en los libros impresos de 1563 y 1584, por lo que este autor cree que se trata de la versión original que Guerrero compuso en la década de 1550. En el caso de PueblaC 5, fol. 35r, con posterioridad a la copia del manuscrito, una mano más tardía ha añadido el B en el verso 5 “Et misericordia”, originalmente concebido a tres voces por Guerrero. Asimismo, las concordancias de los magnificats de Guerrero en Orihuela y Santiago de Compostela presentan importantes divergencias con respecto a la versión impresa, fruto de la intervención y recomposición de algunos fragmentos por parte de un maestro de capilla local; véase López-Calo, *La música en la Catedral de Santiago*, 6:238-42 y [423].

No. 457 (3/27). fols. 92v-95r *Magnificat. Et Exultavit [primi toni]* Franciscus Guerrero 4/5 v. (SATB)

S
Et e- xul- ta- vit spi- ri-
A
Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus

T
Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus
B
Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 95r se lee “CANON AD VNISONVM”.

Concordancias:

Impresas

G4868, fols. 7v-13r

G4869, fols. 7v-13r

G4877 [PueblaC Leg. 32], No. 75

1591¹, fol. 9v, Francisco Guerrero

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 3, fols. 111v-118r, Franciscus Guerrero

OriC 3, fols. 33v-39r, Guerrero

SCompC4, fols. 39v-45r, Anón.

SegC 2, fols. 112v-113r, franciscus Guerrero; sólo verso

12

ToleBC 4, fols. 7v-13r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC 5, fols. 38v-42r, Franciscus Guerrero

PueblaC 16, fols. 34v-55r, Anón.

PueblaC Leg. 29, no. 4, Guerrero

Edición moderna:

Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 2:107-118 (a partir de G4873).

Llorens, *Visperas de Reyes*, 92-111 (a partir de G4873).

López García, *Canticum magnificat*, [33]-[40] (a partir de OriC 3).

López-Calo, *La música en la Catedral de Santiago*, 6:278-83 (a partir de SCompC4).

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 10:146-54.

Versos en polifonía:

Versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Canto preexistente:

Emplea el primer tono transportado a *sol* y con *si* bemol en la armadura.

Grabaciones discográficas (selección):

Spanish Sacred Music of the Renaissance, CD 1, pista 6.

Francisco Guerrero. Motecta, pistas 27-39 (une en una misma versión versos pares e impares en polifonía).

Comentarios:

Todos los versos son a 4 voces excepto el último, que es a 5; este último verso contiene un canon “ad unisonum” sin resolver del A1 sobre el A2. González Barrionuevo, *Francisco Guerrero*, 448-55, presenta algunas características estilísticas del ciclo de magnificats de Guerrero. En la

copia de PueblaC 5, fol. 38v, con posterioridad a la compilación del códice, se ha añadido de forma manuscrita en el T la entonación del verso 1 “Magnificat anima mea”.

No. 458 (3/28). fols. 95v-101r *Magnificat. Anima mea [secundi toni]* Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- mi- A- ni- ma me- a Do-

T
A- ni- ma me- A- ni- ma me-

Inscripciones:

En el fol. 98r se lee “BASSVS TACET”.

Concordancias:

Impresas

G4868, fols. 13v-19r

G4869, fols. 13v-19r

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 3, fols. 118v-127r, Franciscus Guerrero

OriC 3, fols. 39v-45r, Guerrero

PlasC 2, fols. 74v-79r, Guerrero

ToleBC 4, fols. 13v-19r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

ChiN 4, fols. 30v-37r, Anón.

LimaC Leg. s.s., Anón.

PueblaC 5, fols. 42v-48r, Franciscus Guerrero

PueblaC 16, fols. 55v-87r, Anón.

Otras fuentes

MünS 1769, Francesco Guerrieri

Ediciones modernas:

Gavel, *Investigaciones en los archivos*, 2-9 (a partir de Lima Leg. s.s.).

López García, *Canticum magnificat*, [44]-[52] (a partir de OriC 3).

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 10:155-64.

Versos en polifonía:

Versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Canto preexistente:Emplea el segundo tono transportado a *sol*, con cuerda de recitación en *si* bemol.**Comentarios:**

Todos los versos son a 4 voces excepto el verso 9, donde solo usa 3 voces. En su transcripción de esta magnificat a partir de una fuente limeña, Gavel, *Investigaciones en los archivos*, viii, fechó esta obra en el siglo XVIII, tal y como señaló Stevenson, “Reseña de Arndt von Gavel”, 103. La concordancia de PueblaC 5, fol. 45r, presenta una voz de B añadida con posterioridad a la copia del manuscrito en el versículo 5 “Et misericordia”.

No. 459 (3/29). fols. 101v-107r *Magnificat. Et exultavit [secundi toni]* Franciscus Guerrero 4/5 v. (SATB)

S
Et exultavit

A
Et exultavit spiritus

T
Et exultavit spiritus

B
Et exultavit spiritus

Inscripciones:

Hacia la mitad del fol. 103v se lee “TENOR TACET” y en la parte superior del fol. 107 r: “CANON IN SVBDIATHESARON”.

Concordancias:**Impresas**

G4868, fols. 19v-26r

G4869, fols. 19v-26r

1591¹, fols. 10r-v, Francisco Guerrero**Manuscritas**

Fuentes españolas

BaezaC 3, fols. 127v-138r, Franciscus Guerrero

OriC 3, fols. 45v-51r, Guerrero

SCompC4, fols. 45v-50r, Anón.

ToleBC 4, fols. 19v-26r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/B, fols. 47v-53r, Guerrero

PueblaC 5, fols. 48v-54r, Franciscus Guerrero

PueblaC 16, fols. 87v-120r, Anón.

Ediciones modernas:López García, *Canticum magnificat* (a partir de OriC 3).López-Calo, *La música en la Catedral de Santiago*, 6:285-91 (a partir de SCompC4).Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 10:165-79.**Versos en polifonía:**

Versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Canto preexistente:Emplea el segundo tono transportado a *sol*, con cuerda de recitación en *si* bemol.**Comentarios:**

Todos los versos son a 4 voces excepto el verso 5, a 3 voces, y el 12, a 5; este último verso contiene un canon “in subdiathesaron” sin resolver del A sobre el S2. En la copia de PueblaC 5, fol. 48v, con posterioridad a la compilación del código, se ha añadido de forma manuscrita encima del T la entonación del verso 1 “Magnificat anima mea”.

No. 460 (3/30). fols. 107v-113r *Magnificat. Et exultavit [tertii toni]* Franciscus Guerrero 4/5 v. (SATB)

Soprano (S) and Alto (A) parts: Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus

Tenor (T) and Bass (B) parts: Et e- xul- ta- vit spi-

Inscripciones:

En el fol 110v se lee “TENOR TACET” y en el 111r “BASSVS TACET”.

Concordancias:

Impresas

G4868, fols. 32v-38r

G4869, fols. 32v-38r

1591¹, fols. 11r-v, Francisco Guerrero

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 3, fols. 138v-150r, Franciscus Guerrero

OriC 3, fols. 57v-63r, Guerrero

PlasC 2, fols. 79v-84r, Guerrero

SCompC4, fols. 50v-56r, Anón.

ToleBC 4, fols. 32v-38r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC 5, fols. 54v-60r, Franciscus Guerrero

PueblaC 16, fols. 120v-157r, Anón.

Ediciones modernas:

López García, *Canticum magnificat*, [56]-[62] (a partir de OriC 3).

López-Calo, *La música en la Catedral de Santiago*, 6:293-300 (a partir de SCompC4).

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 10:191-99.

Versos en polifonía:

Versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Canto preexistente:

Emplea el tercer tono con cuerda de recitación en *do* y final en *mi*.

Comentarios:

Se ha perdido el fol. 108. Los tres primeros versos y el verso 10 son a 4 voces. El verso 8 es la única sección polifónica de los magnificats de Guerrero compuesta para dúo; el verso 12 es a 5 voces. GuatC 2/B, fols. 66v-72r contiene una versión de Guerrero que es musicalmente distinta a la que se publicó en el libro de magnificats de 1563. En la copia de PueblaC 5, fol. 54v, con posterioridad a la compilación del código, se ha añadido de forma manuscrita encima del T la entonación del verso 1 “Magnificat anima mea”. Otro añadido manuscrito aparece en el fol. 58r, donde se añade una tercera voz (B) al verso 8 “Esurientes”.

No. 461 (3/31). fols. 113v-119r *Magnificat. Et exultavit [quarti toni]* Franciscus Guerrero 4/6 v. (SATB)

The image shows a musical score for Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part is on a single staff with a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with a repeat sign and a fermata. The Tenor part is on a single staff with a bass clef and a common time signature, mirroring the Soprano part. The lyrics are: "Et e- xul- ta- vit spi- Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus" for Soprano and "Et e- xul- ta- vit spi- ri- Et e- xul- ta- vit spi- ri-" for Tenor. The score is divided into two systems, A and B, by a double bar line.

Inscripciones:

En el fol. 116v se lee “TENOR TACET” y en el 118v “CANON AD VNISONVM”.

Concordancias:

Impresas

G4868, fols. 44v-50r

G4869, fols. 44v-50r

1591¹, fols. 11v-12r, Francisco Guerrero

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 3, fols. 150v-163r, Franciscus Guerrero

OriC 3, fols. 69v-75r, Guerrero

PamploC 1, Guerrero

PlasC 2, fols. 84v-89r, Guerrero

SCompC4, fols. 56v-61r, Anón.

ToleBC 4, fols. 44v-50r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/B, fols. 85v-91r, Guerrero

PueblaC 5, fols. 60v-67r, Franciscus Guerrero

PueblaC 17, fols. 157r-196r, Anón.; falta inicio de S y T.

Ediciones modernas:

Snow, “Music by Francisco Guerrero”, 174-78 (a partir de GuatC 2/B); sólo versos 6 y 12.

López García, *Canticum magnificat*, [66]-[73] (a partir de OriC 3).

López-Calo, *La música en la Catedral de Santiago*, 6:302-308 (a partir de SCompC4).

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 10:211-21.

Versos en polifonía:

Versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Canto preexistente:Emplea el cuarto tono, con cuerda de recitación en *la* y final en *mi*.**Comentarios:**

Los tres primeros versos y el verso 10 son a 4 voces. El verso 8 es a 3 voces y verso 12 es a 6 voces; este último verso contiene un canon “ad unisonum” sin resolver del S2 sobre el S2. Según Snow, “Music by Francisco Guerrero”, 170, la concordancia guatemalteca presenta una versión musicalmente distinta a la publicada en los libros impresos de 1563 y 1584. En la copia de PueblaC 5, fol. 60v, con posterioridad a la compilación del códice, se ha añadido de forma manuscrita encima del T la entonación del verso 1 “Magnificat anima mea”.

No. 462 (3/32). fols. 119v-125r *Magnificat. Anima mea [quinti toni]* Franciscus Guerrero 4/5 v. (SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- mi- A- ni- ma me- a Do- mi- num

T
A- ni- ma me- a Do- mi- A- ni- ma me- a Do- mi-

Inscripciones:

En los fols. 122r y 124r se lee “BASSVS TACET”

Concordancias:**Impresas**

G4868, fols. 50v-56r

G4869, fols. 50v-56r

Manuscritas**Fuentes españolas**

BaezaC 3, fols. 163v-177r, Franciscus Guerrero

OriC 3, fols. 75v-81r, Guerrero

PlasC 2, fols. 89v-94r, Guerrero

ToleBC 4, fols. 50v-56r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC 5, fols. 67v-73r, Franciscus Guerrero

PueblaC 17, fols. 196v-236r, Anón.

Ediciones modernas:

López García, *Canticum magnificat*, [79]-[87] (a partir de OriC 3).
Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 10:223-32.

Versos en polifonía:

Versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Canto preexistente:

Emplea el quinto tono, con cuerda de recitación en *do* y final en *fa*.

Comentarios:

Todos los versos son a 4 voces excepto el verso 5, a 3 voces, y el verso 11, a 5 voces. En la copia de PueblaC 5, fol. 70r, con posterioridad a la compilación del códice se ha añadido una cuarta voz (B) al verso 5 “Et misericordia”.

No. 463 (3/33). fols. 125v-130r *Magnificat. Et exultavit [sexti toni]* Franciscus Guerrero 4/6 v. (SATB)

S
Et e- xul- ta- vit spi- ri- Et e- xul- ta- vit

A
Et e- xul- ta- vit spi- ri- Et e- xul- ta- vit spi-

T
Et e- xul- ta- vit spi- ri- Et e- xul- ta- vit spi-

B
Et e- xul- ta- vit spi-

Inscripciones:

En el fol. 128 v se lee “TENOR TACET”.

Concordancias:**Impresas**

G4868, fols. 68v-74r

G4869, fols. 68v-74r

1591¹, fols. 13r-v, Francisco Guerrero

Manuscritas**Fuentes españolas**

BaezaC 3, fols. 177v-189r, Franciscus Guerrero

OriC 3, fols. 93v-99r, Guerrero

PlasC 2, fols. 94v-98r, Guerrero

ToleBC 4, fols. 68v-74r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

GuatC 2/B, fols. 126v-132r, Guerrero

PueblaC 5, fols. 73v-80r, Franciscus Guerrero

PueblaC 17, fols. 236v-271r, Anón.

Ediciones modernas:López García, *Canticum magnificat*, [93]-[101] (a partir de OriC 3).Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 10:256-66.**Versos en polifonía:**

Versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Canto preexistente:Emplea el sexto tono, con cuerda de recitación en *la* y final en *fa*.**Comentarios:**

Los tres primeros versos y el verso 10 son a 4 voces. El verso 8 es a 3 voces y verso 12 es a 6 voces. Según Snow, “Music by Francisco Guerrero”, 170, la concordancia guatemalteca presenta una versión musicalmente distinta a la publicada en los libros impresos de 1563 y 1584. En la copia de PueblaC 5, fol. 73v, con posterioridad a la compilación del códice, se ha añadido de forma manuscrita encima del T la entonación del verso 1 “Magnificat anima mea”.

No. 464 (3/34). fols. 130v-134r *Magnificat. Et exultavit [septimi toni]* Franciscus Guerrero 4/5 v. (SATB)

S
Et e- xul- ta- vit spi- ri- ri- tus

A
Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus

T
Et e- xul- ta- vit spi- ri- ri- tus

B
Et e- xul- ta- vit spi- ri- ri- tus

Inscripciones:

Ninguna.

Concordancias:**Impresas**

G4868, fols. 80v-86r

G4869, fols. 80v-86r

1591¹, fols. 13v-14r, Francisco Guerrero

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 3, fols. 189v-203r, Franciscus Guerrero

OriC 2, fols. 19v-29r, Anón.

OriC 3, fols. 105v-111r, Guerrero

PlasC 2, fols. 98v-102r, Guerrero

ToleBC 4, fols. 80v-86r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC 5, fols. 80v-85r, Franciscus Guerrero

PueblaC 17, fols. 271v-304r, Anón.

Ediciones modernas:

López García, *Canticum magnificat*, [106]-[113] (a partir de OriC 3).

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 10:278-86.

Versos en polifonía:

Versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Canto preexistente:

Emplea el séptimo tono, con cuerda de recitación en *re* y final en *sol*.

Comentarios:

Todos los versos son a 4 voces excepto el verso final, a 5 voces.

No. 465 (3/35). fols. 134v-138v *Magnificat. Anima mea [octavi toni]* Franciscus Guerrero 4/6 v. (SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do-

T
A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me a Do- mi- num

Inscripciones:

En el fol. 135v se lee “TENOR TACET” y en el fol. 137v: “CANON IN DIAPASON”.

Concordancias:

Impresas

G4868, fols. 86v-92r

G4869, fols. 86v-92r

Manuscritas

Fuentes españolas

BaezaC 3, fols. 203v-220r, Franciscus Guerrero

OriC 3, fols. 111v-117r, Guerrero

PlasC 2, fols. 102v-106r, Guerrero

ToleBC 4, fols. 86v-92r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC 5, fols. 85v-92r, Franciscus Guerrero

PueblaC 17, fols. 304v-330r, Anón.

Ediciones modernas:

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 10:287-97.

López García, *Canticum magnificat*, [119]-[128] (a partir de OriC 3).

Versos en polifonía:

Versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Canto preexistente:

Emplea el octavo tono, con cuerda de recitación en *do* y final en *sol*.

Comentarios:

Se ha perdido el folio 139, afectando al último verso del Magnificat (No. 465) y a la primera estrofa del Salve Regina (No. 466). Todos los versos son a 4 voces excepto el verso 5, a 3 voces, y el verso 11, a 6 voces; este último verso contiene un canon “in diapason” sin resolver del S2 sobre el T, como indica la leyenda “Canon diapason”. El último versículo de este magnificat en la copia poblana se encuentra incompleto.

Fol. 139r en la parte inferior de ese folio se lee:

MAGNIFICAT FINIS.

No. 466 (3/36). fols. 140v-143r *Salve Regina* Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

Concordancias:

Impresas:

G4871 [=PueblaC Leg. 33], No. 16
G4875, No. 38
G4877 [PueblaC Leg. 32], No. 20

Manuscritas:

Fuentes españolas

BarcBC 786, págs. 227-234, Guerrero
BarcBC 788, págs. 235-238, Guerrero
CádizC 5, fols. 14v-27r, Anón.
JaénC 1, fols. 98v-102r, Guerrero
Ledesma s.s., fols. 178v-182r, Guerrero
MurciaC 4, págs. 11-15, Anón.
OlivP s.s., fols. 117-124, Anón.
PlasC 2, fols. 1v-5r, Guerrero
PriegoP 1, fols. 34v-37r, 156v-157r, Anón.
SegC 6, fols. 32v-36r, Guerrero
SevBC Leg. 51-1-4, Francisco Guerrero
SigC 4, fol. 67v-75r, Francisco Guerrero
VallaP s.s., fol. 38v-40r, 42v-43r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

BogGFH, fols. 100-117, Guerrero
ChiN 4, fols. 61v-65r, Anón.
GuatC 4, fols. 143v-147r, Guerrero
MéxC 4/A-6 No. 49), Anón.
MéxC 10/A-29 (No. 219), M^o Guerrero
MéxC 12/10 (No. 279), Anón.
PueblaC 1, fols. 42v-46r, Anón.
PueblaC 5, fols. 92v-96r, Franciscus Guerrero
PueblaC Leg. 34/53, Anón. (ha perdido el S)

Otras fuentes

VatS 484, fols. 31v-32r, Francisci Guerrerri

Íncipit textual y estrofas en polifonía:

Salve regina (todas las estrofas son a cuatro voces)
2. Vita dulcedo et spes nostra, salve
4. Ad te suspiramus gementes et flentes
6. Et Jesum benedictum fructum ventris tui
7. O Clemens o pia o dulcis Virgo Maria

Ediciones modernas, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 49.

No. 467 (3/37). fols. 143v-145r *Regina caeli* Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

Concordancias:

Impresas

G4867, No. 13, Guerrero
G4871 [=PueblaC Leg. 33], No. 19, Guerrero
G4877 [=PueblaC Leg. 32], No. 35, Guerrero

Manuscritas

Fuentes españolas

MurciaC 4, fols. 16-19. Anón.
Ledesma s.s., 165v-167r, Guerrero
PlasC 2, fols. 5v-7r, Guerrero
SegC 4, 118v-120r, Guerrero
SegC 6, 58v-59r, Guerrero
SevBC 1, fols. 76v-78r, francisci guerrero
VallaP s.s., 51v-52r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

MéxC 10/A-27 (No. 217), Anón.
MéxC 12/37 (No. 306), Anón.
PueblaC Leg. 13, Guerrero

Otras fuentes

MünS 3590, no. 75, Del Guerrero
VatS 484, fols. 30v-31r, Francisco Guerrero

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, grabación discográfica y comentarios:

Véase No. 217.

No. 468 (3/38). fols. 145v-150r *Regina caeli* Franciscus Guerrero 8 v. (SATB SATB)

Concordancias:

Impresas

G4867, No. 13, Guerrero
G4871 [=PueblaC Leg. 33], No. 19, Guerrero
G4877 [=PueblaC Leg. 32], No. 35, Guerrero

Manuscritas

Fuentes españolas

MurciaC 4, fols. 16-19, Anón.
Ledesma s.s., 165v-167r, Guerrero
PlasC 2, fols. 5v-7r, Guerrero
SegC 4, 118v-120r, Guerrero
SegC 6, 58v-59r, Guerrero

SevBC 1, fols. 76v-78r, francisci guerrero
VallaP s.s., 51v-52r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

MéxC 10/A-28 (No. 218), Guerrerº.

MéxC 12/37 (No. 306), Anón.

PueblaC Leg. 13, Guerrero

Otras fuentes

MünS 3590, no. 75, Del Guerrero

VatS 484, fols. 30v-31r, Francisco Guerrerri

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 217.

Edición moderna, grabación discográfica, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 218.

**No. 469 (3/39). fols. 150v-[152r] *Alma Redemptoris mater* Franciscus Guerrero
4 v. (SATB)**

S
Al- ma re- dem- Al- ma re-

T
Al- ma re- dem- Re- dem- pto- ris ma-

Concordancias:

Impresas

G4875, No. 15, Francisci Guerrerri

G4877 [=PueblaC Leg. 32], No. 18, Guerrerri

Manuscritas

Fuentes españolas

PlasC 2, fols. 7v-9r, Guerrero

SegC 6, fols. 28v-30r, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC Leg. 12, no 4, Guerrero

Ediciones modernas:

Hueller, *The Musical Settings of the Marian Antiphons*, 2:1-6 (incluye variantes entre las ediciones G4875 y G4877).

Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 3:44-48.

Grabación discográfica (selección):

Francisco Guerrero. Hispalensis, pista 3.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 102.

Canto preexistente:

Guerrero empleó una melodía de tradición romana similar a la que aparece en *LU*, 173-74.

Grabaciones discográficas:

Francisco Guerrero. Sacrae Cantiones, pista 2.

Francisco Guerrero. Hispalensis, pista 3.

Comentarios:

La copia poblana se ha realizado seguramente a partir de G4877.

No. 470 (3/40). fol. [152v] *Ave Regina Caelorum* Franciscus Guerrero 4 v. (SATB)

S A [voz perdida en TepMV 3; tomado de RISM G4877]

A- ve Re- gi- A - ve Re- gi- na

T B [voz perdida en TepMV 3; tomado de RISM G4877]

A- ve Re- gi- na cae- lo- A- ve Re- gi- na

Concordacias:

Impresas

G4875, No. 16, Francisci Guerrerri

G4877 [=PueblaC Leg. 32], No. 19, Guerrerri

Manuscritas

Fuentes españolas

PlasC 2, fols. 9v-11r, Guerrero

SegC 6, fols. 30v-32r, Guerrero

ValenP 20, fol. 3, Guerrero

Fuentes hispanoamericanas

PueblaC Leg. 13, no 17, Guerero

Ediciones modernas:

Hueller, *The Musical Settings of the Marian Antiphons*, 2:14-18 (incluye variantes entre las ediciones G4875 y G4877).
Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 3:48-52.

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 103.

Canto preexistente:

Guerrero empleó una melodía de tradición romana similar a la que aparece en *LU*, 175.

Grabación discográfica (selección):

Francisco Guerrero. Hispalensis, pista 4.
Francisco Guerrero. Motetes, "Canciones y Villanescas", pista 2.

Comentarios:

La obra está incompleta, pues sólo se conservan las partes de S y T del primer verso. La copia poblana se ha realizado seguramente a partir de G4877.

Colofón perdido en el ejemplar mexicano; tomado de RISM G4873

<p>R O M A E. APUD ALESSANDRUM GARDANUM M D L X X X I I I I.</p>
--

MEX-Tmv: TepMV 4**Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del
Virreinato, Libro de Polifonía 4
[L2588]****DESCRIPCIÓN**

Impreso/Papel

6 misas, 7 motetes = 13

Alonso Lobo de Borgia-13

137 folios de papel de *ca.* 52'5 x 39'5 (caja de 47'5 x 32). Folioación en números árabes [i] + 1-135 + [i]. Marcas de impresor: pliegos de seis hojas: A-A6, B-B6, C-C6... Z-Z4. Este volumen se encuentra completo, incluida la portada, faltando únicamente el fol. 7 y el colofón. También conserva los distintos epigramas, el índice y la dedicatoria al deán y Cabildo de la Catedral de Toledo (fol. 2). Pastas de madera forradas de cuero marrón claro; la parte superior del lomo tiene el cuero despegado. Algunos folios presentan trozos de papel pegados (fols. 50v, 51, 52v, 73r, 115r) y otros están rajados por la mitad (54, 63, 76, 80). El fol. 55 tiene un agujero y hay manchas de óxido en los fols. 30r y 116r. De todo el volumen parece que la sección más usada fue la de motetes (a partir del fol. 118) pues aparecen varias inscripciones en la parte superior de los folios: "85 buelta" (fol. 118r), "Empiezo 86" (fol. 119r, S2; en este folio todas las voces tienen líneas divisorias y uno o varios números), "87 bueta" (fol. 119v con los números 2, 4, 6), "88 empiso" (fol. 120r con los números 8, 10, 12), "88 bueta" (fol. 120v), "89 empieso" (fol. 121r). Los fols. 134-135 están más deteriorados, y el último folio ([i] después del fol. 135) no pertenece al impreso de Lobo, sino al de Aguilera de Heredia (TepMV 6). Las iniciales van insertas en un cuadrado y están rodeada de motivos decorativos vegetales; a su vez el cuadrado está rodeado de una franja con decoración vegetal. Cada parte va precedida por el nombre de la voz en latín (CANTVS, ALTVS, TENOR, BASSVS, indicando además con numeración romana si es I ó II). Al abrir el volumen en todos los folios el nombre de la obra y el número de voces en latín (por ejemplo, "Sex vocum") aparece en el folio de la izquierda y el del compositor también en latín ("Alfonsi Lobo") en el de la derecha. Cuando una voz continúa en los folios siguientes se utiliza la palabra "RESIDVVM" inserta en un rectángulo de decoración vegetal. 12 pentagramas por página. Incluye obras a 4, 6 y 8 voces. A pesar de las muestras de un evidente y continuado uso, se encuentra en un aceptable estado de conservación, sobre todo en comparación con TepMV 3.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 20. Este volumen fue uno de los cuatro libros de polifonía (junto con TepMV 1, TepMV 2 y TepMV 7) vistos en 1949 por Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:86. Con posterioridad a esta fecha el libro fue trasladado al Castillo de Chapultepec de México D.F., Sala de Música, s.s., tal y como señalaron Stanford y Spiess, *An introduction*, 29, y Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 134. En un momento desconocido, con seguridad después de 1970, el libro fue depositado en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán con la signatura I.M.A.R.-34 P Cat # 255. El volumen no es mencionado en los trabajos de Valdez, “Guía del microfilm”, ni Stanford, *Catálogo de los Acervos*. Actualmente se custodia en el Repositorio de Colecciones de dicho Museo del Instituto Nacional de Antropología e Historia bajo el No. Inventario 94-744.

IDENTIFICACIÓN: RISM L2588. El contrato del compositor con el editor incluyó una tirada de 130 ejemplares; de ellos se han localizado, hasta el momento, cinco en tierras mexicanas (véanse los Ejemplares más abajo), como ya documentó Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:86, 90, 100, 102, 103. El envío de este impreso a Nueva España pudo deberse a varios factores: 1) la presencia de Lobo, un compositor de prestigio, como maestro de capilla de la Catedral de Sevilla entre 1604-17, una institución que mantuvo estrechos vínculos con las catedrales del Nuevo Mundo; 2) la velada presencia de Guerrero en la colección, pues cinco de sus seis misas se basan en motetes homónimos de Guerrero -de quien fue asistente en la Catedral de Sevilla entre 1591-93-, y emplea recursos canónicos idénticos a los empleados por Guerrero en sus motetes *Ave Regina Caelorum* y *Ave Maria*, Nos. 323 y 327, respectivamente; y 3) la edición del libro impreso en Madrid por parte del impresor real Joanes Flandrum [=Juan Flamenco], quien cinco años antes había impreso el volumen de *Missae Sex* (RISM 1598¹) de Philippe Rogier, primer volumen impreso en la capital de España y del cual también se conserva un ejemplar en la Catedral de Puebla, libro de polifonía 9. La dificultad de los cánones presentes en los motetes de Lobo fue recordada por Antonio Soler ciento cincuenta años después de la publicación del libro en su tratado *Llave de Modulación y antigüedades de la Música*, 39-40. La fama de Lobo llegó incluso al siglo XVIII, pues su música se siguió cantando y copiando en la Real Capilla de Palacio de Madrid (ver Nos. 318 a 320).

EJEMPLARES DEL IMPRESO (18):

- Badajoz, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía 4
- Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MI-1
- Córdoba, Archivo de la Catedral, libro de coro 133
- Granada, Archivo Musical de la Capilla Real, libro de polifonía 2
- Guadalajara [Méx.], Archivo de la Catedral, libro de polifonía s.s.
- Jaén, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía s.s.¹
- Morelia, Archivo personal de Miguel Bernal Jiménez (ejemplar procedente de Querétaro)
- Montserrat, Archivo del Monasterio, libro de polifonía s.s.

¹ Este ejemplar no es mencionado por Medina Crespo, “Archivo Musical [de la Catedral de Jaén]”, 543-739.

Oaxaca, Archivo de la Catedral, libro de polifonía s.s.²
Plasencia, Archivo de la Catedral, libro de polifonía impresa 3
Puebla, Archivo Musical de la Catedral, libro de polifonía 18 (sin portada)³
Tepotztlán, Museo Nacional del Virreinato, libro de polifonía 4
Valencia, Real Colegio del Corpus Christi Patriarca, libro de polifonía 13
Roma, Archivio di San Giovanni in Laterano, libro de polifonía s.s.
Roma, Archivo Capitolare di Santa Maria Maggiore, libro de polifonía s.s.
Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Capella Sistina, libro de polifonía 157
Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Capella Giulia, libro de polifonía 173
Zaragoza, Archivo de Música del Cabildo, libro de polifonía s.s.

INVENTARIO

fol. [i^r] portada

LIBER PRIMVS MISSARVM,

Alphonsi Lobo de Borja,

S A N C T A E E C C L E S I A E

T O L E T A N A E, H I S P. P R I M A T I S,

Portionarij, Musicçsq. Praefecti

[grabado]

M A T R I T I, Ex Typographia Regia, M.[DC II]

² Este ejemplar fue visto en 1949 por Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:102, si bien no aparece en el catálogo de Tello, *Archivo Musical* (1990); tampoco figura entre los nuevos materiales musicales del archivo reseñados en AAVV, “De papeles mudos a composiciones sonoras”.

³ El volumen de la Catedral de Puebla fue enviado directamente por el compositor desde Sevilla, siendo recibido en mayo de 1606, mientras que el de la Catedral de México (hoy conservado en Tepotztlán) se documenta en 1617, cuando se ordenó su encuadernación junto a dos libros de música de Juan Esquivel de Barahona; véase ACP, AC-6, fol. 9v, 23-V-1606; y ACCMM, AC-6, fol. 23v, 8-VIII-1617. Agradezco la información de Omar Morales sobre la adquisición del ejemplar poblano.

Descripción del grabado:

La parte central del grabado está ocupada por una representación de la Virgen María rodeada de ángeles e imponiendo la casulla a San Ildefonso, obispo de Toledo durante la época visigótica; encima de esta composición aparece un canon con un texto latino alusivo a este santo, *O Ildefonse*. En la parte inferior e inserto en un óvalo aparece un retrato del propio Lobo, con barba, y sosteniendo un papel de música con un Kyrie canónico a tres voces. A ambos lados de la orla del compositor aparece un canon sobre el texto *Induit eum*. Toda la composición va enmarcada por una franja rellena de instrumentos musicales renacentistas de cuerda y viento habituales en las capillas catedralicias españolas y también en las americanas: viola, vihuela, laúd y arpa entre los primeros, sacabuche y corneta entre los segundos. También aparece un tambor y un órgano portátil.

Ediciones facsimilares:

Subirá, *Historia de la música española*, 433 (sólo retrato).
 Llorens, “Lobo de Borja, Alfonso”, *DMEH*, 6:975 (sólo retrato).
Sacred Music by Alonso Lobo, 2 (portada completa).
Alonso Lobo & Sebastián de Vivanco, 7 (sólo retrato).
 Turner, “The descent to Toledo”, *Leading Notes*, 8.

fol. [i^v] en blanco

fol. 1r aparecen cuatro epigramas o composiciones poéticas en latín que ensalzan al autor de las composiciones. Estos cuatro textos aparecen a dos columnas: los de José de Valdivielso (un dístico en doce versos) y Martín Chacón (otro dístico, en este caso en seis versos) a la izquierda, y los de Juan Luis de Cerda (un epigrama de catorce versos) y Juan Arze Solórzano (un “hexastichon” de seis versos) a la derecha. La transcripción diplomática de ellos es la siguiente:

IN LAVDEM

MAGISTRI IOSEPH DE
 Valdiuielso,

DISTICHA,

*Me Tibi dulcis amor tenero spir amine iunxit,
 Nunc Erato modulis iungit & ipsa, Lupe.
 Ingenio praeclara tuo certamina miscent
 Harmonici cantus, vis pietasq; simul.*

*Illa petit summa, petit hac, in mente sedere,
Quid quod utraq; nihil maius ubiq; fuit?
Illa, sono superum sensus mulcere canoro
Nouit, & haec, celsi pandere regna Iouis.
Grandia cum reddes hispano munera templo,
Component lites ars pietasq; suas.
Hanc illam liber ecce tuus librauerit aqua
Lance: nec in terris gloria santa manet.*

L I C E N T I A T I M A R T I N I

Chacon,

D I S T I C H A,

*Vocibus & pennis, ó Fama ad sidera tolle
Quas tibi donauit hoc celeberrimum opus,
Nobilis ut cecinit Lupus hoc memorabile carmen,
Victa est, & tacuit Calliope a lyra.
At Tagus alludens laeto sua littor a fluctu
Laudat, & hoc templum quod superum domus est.*

P A T R I S I O A N N I S L V D O V I C I

de la Cerda, è Societate Iesu,

E P I G R A M M A,

*Aethereas dum forte plagas percarrit Apollo,
Et nitidum roseo spargit ab ore diem:
Pulchra Toletano deflexit lumina templo,
Teque vide, dulce, fundere, ab ore mados
Obstupuit nouitate soni: mea barbitos (inquit)
Victa est tam dulci carmine, victa lyra.
O decus harmoniae, cantorum gloria, cuius
Concedunt plectris aurea plectra mea,
Te tacto modulante: tuis concentibus aura
Mulcentur, dulci cum siuit ore melos
Te iam Pieri dum chorus hinc sectabitur, ore
Diceris pleno duxq; pater que lyra.
Vera Deus cecinit: Nimpha tua castra sequuntur
Lupe Toletani gloria prima chori.*

LICENCIATI IOANNIS

Arze Solórzano,

EXASTICHON,

*Harmonia, numeris, mensura, legibus apta
Atque Medusae plena lepore fluit,
Diligit argutae qui grata volumina vocis
Musicus, hic graciles conspicit ipse sonos
Cantantes Musae cingant tua tempora lauro,
Et celebre attollant nomen ad astratanto.*

La traducción de estos documentos es la siguiente:

EN ALABANZA

DEL MAESTRO JOSÉ DE

Valdivielso.

DÍSTICOS

*El dulce amor me unió a ti en tierno soplo,
Ahora la misma Erato me une con melodías, Lobo.
Ilustres concursos se mezclan con tu ingenio,
Cantos armoniosos, fuerza y piedad al mismo tiempo.
Aquella pide las cosas más altas, ésta pide permanecer en la mente.
¿Qué es una y otra? ¿Hubo algo mayor en cualquier parte?
Aquella sabe calmar los sentidos de los dioses con sonido melodioso;
Ésta, abrir los excelsos reinos de Júpiter.
Cuando devuelves grandes regalos al templo hispano,
El arte y la piedad arreglan sus pleitos.
He aquí que tu libro equilibrará con justa balanza a ésta y a aquélla:
Y la santa gloria no permanece en la tierra.*

DEL LICENCIADO MARTÍN

Chacón

DÍSTICOS

*Con voces, con plumas, oh Fama, eleva a las estrellas
Lo que a ti te regaló este famosísimo trabajo,
Como el noble Lupo cantó este memorable poema,
Calíope fue vencida, calló, por la lira.
Pero el Tajo acercándose con jugueteo a sus orillas con alegre oleaje
Alaba este templo, que es la casa de los dioses.*

DEL PADRE JUAN LUDOVICO

De la Cerda, de la Comunidad de Jesús

EPIGRAMA

*Mientras Apolo recorre las regiones etéreas,
Y esparce el brillante día por su boca rosada,
Desvió las hermosas luces al templo toledano,
Te vi derramar humedad de tu dulce boca,
Se quedó inmóvil por la novedad del sonido: mi barbiton (dice)
Fue vencido por tan dulce poema, vencida fue la lira.
Oh, adorno de armonía, gloria de los cantos, a cuyos plectros
Ceden mis plectros áureos.
Desde este momento el coro de las Piérides te cortejará,
Serás llamado con la boca llena jefe, y padre por la lira.
Dios cantó cosas verdaderas: las ninfas intentan llegar a tu campamento,
Lobo, la gloria primera del coro toledano.*

DEL LICENCIADO JUAN

Arza Solórzano

HEXÁSTICO

*Armonía, número, medida, fluye ajustada a las leyes
Y llena de la gracia de Medusa,
Que ama los agradables volúmenes de penetrante voz.
Este músico observa en persona los gráciles sonidos.
Que las Musas cantantes ciñan tus sienes con laurel,
Y que eleven otro tanto tu célebre nombre a los astros.*

fol. 1v aparece el índice, cuya transcripción diplomática es la siguiente:

Index rerum
I N H O C V O L V M I N E
C O N T E N T A R V M

M I S S A E.

Beata Dei genitrix,	sex vocum.	2
Maria Magdalena,	sex vocum.	22
Prudentes Virgines.	quinque vocum	44
Petre ego pro te rogavi	quatuor vocum.	68
Simile est regnum caelorû.	Quatuor vocum.	85
O Rex gloriae	quatuor vocum.	102

M O T E T A E X D E V O T I O N E
I N T E R M I S S A R V M S O L E M N I A
D E C A N T A N D A.

O quam suavis est.	sex vocum.	118
Quam pulchri sunt.	sex vocum.	121
Aue Regina caelorum.	quinque vocum.	124
Versa est in luctum.	sex vocum.	126
Credo quod Redemptor.	quatuor vocum.	129
Viuo ego.	quatuor vocum.	131
Aue Maria.	octo vocum.	133

fol. 2r aparece la dedicatoria del compositor al Cabildo de la Catedral de Toledo

D E C A N O, S E N A T V I Q V E,
S A N C T A E E C C L E S I A E T O L E T A N A E,
Hispaniarum Primatis. Alphonsus Lobo in eadem alma Ecclesia
Portionarius & Musicae praefectis, perpetuam
felicitem exoptat.

DVPLICI Causa (illustris admodum Senatus) mearum lucubrationum primos
fru- / ctus vobis sacrandos, & vestro dicandos nomini debitum iudicavi. Altera quia ab

eo / exculti, perceptiq; sunt, qui hac sacrosancta Ecclesia vocum concentui, singulari ves- / tra liberalitate praepositus, quod habuit habueritq; incrementi, vobis referat necesse / est, vestra electione probatus, & auctoritate munitus. Altera quia instituti operis argu- / mentum inuitabat maxime, de Musicae quippe natura differitur, ob cuius admirabilê / suauitatem, ordinem, varietatem, concentum; eruditionis & sapientiae illustre symbolum; prudentiae / & grauitatis elegans hieroglyphicum, temperantiae atque religionis aptissimum documentum; vete- / res diuo Athanasio & Aristophane testibus tradiderunt. Quinimo & nobilitatis indicium Caelius / opinatur. Quae omnia quàm opportunè, vestro grauisimo Senatui conueniant, nemo est qui ignoret, / vbi nobilitas, & splendor maximus, sapientia celebris, prudentia insignis, mores integri, religionis cul- / tus eximius, sanctitas praedicanda, aliaeque clarissimae dotes, in vnum amplissimi caetus quasi redactae / corpus; pulcherrima, omnium scientiarum, & virtutum varietate eum sonum emittunt, qui & Mer- / curij lyram, & luscinae suauitatem longe superans, vniuersum Christianû orbem mirisice recreet, fin- / gulariter admiretur. Commodè igitur Musicae ordo, grauissimo dicatur ordini; cuius opem, & auxi- / lium meae lucubrationes in publicum iture, submissè petunt, & implorare coguntur. Si enim cyngus / cuius suauitas mira, vocem edere, & plumas vento pandere recusat, ni Zephyrus aspiret, & faueat / qua ratione un suauem meam vocem emitterem, nisi talis patrociniij mirabilis Zepyrus inuitaret, at- / que erigeret? Exiguum itaq; mearum vigiliarum opus, & hanc qualemcunq; animi declarationem, / pro summo meo erga vos cultu, incomparabili obseruantia suscipiatis, enixe precor. Licet enim par- / ua sint quae praesto, non inde spernenda, quin felicissimis vestri nominis auspicijs in publicum emit- / tantur. Principum quippe est, offerentis animum, non oblatis muneris magnitudinem intueri.

Su traducción es la siguiente:

AL DECANO Y AL SENADO DE LA SANTA IGLESIA TOLEDANA,

Primera de las Españas, Alfonso Lobo en la misma Iglesia nutricia
Portionario, prefecto de Música,
Desea perpetua felicidad

Por doble causa (del Senado al menos es evidente) consideré un deber que los primeros frutos de mis trabajos nocturnos debían ser consagrados a vosotros y dedicados a vuestro nombre. Una porque fueron perfeccionados y percibidos por este que, puesto al frente de esta sacrosanta Iglesia para la armonía de las voces por vuestra singular generosidad, es necesario que os refiera lo que tuvo y habrá tenido de incremento, apreciado por vuestra elección, protegido por la autoridad. Otra porque el argumento del trabajo preparado invitaba especialmente, como quiera que difiere de la naturaleza de la Música, por cuya admirable dulzura, orden, variedad, armonía los antiguos transmitieron al divino Atanasio y a Aristófanes como testigos un documento muy adecuado para la templanza y para la religión, ilustre símbolo de erudición y sabiduría, elegante jeroglífico de prudencia y seriedad. Es más Celio se forma su opinión por el indicio de nobleza. Que todas estas cosas convienen muy oportunamente

a vuestro importantísimo Senado no hay nadie que lo ignore, cuando la nobleza, el máximo esplendor, la sabiduría célebre, la prudencia insigne, las costumbres íntegras, el cultivo eximio de la religión, la santidad pregonada, y otras brillantísimas dotes, casi reducidas a un solo cuerpo de amplísima reunión, emiten este sonido con una hermosísima variedad de todas las ciencias y virtudes, el cual superando con mucho la lira de Mercurio, la dulzura del ruiseñor, restablece de forma maravillosa y admira extraordinariamente todo el orbe cristiano. Así pues, el orden de la Música es dedicado a un orden importantísimo, cuyo poder y auxilio mis trabajos nocturnos piden sumisamente en público por segunda vez y son obligados a implorarlo. En efecto, si el cisne, cuya dulzura es asombrosa, rechaza emitir su voz y tender sus plumas al viento, ni el Céfiro sopla y es favorable, ¿por qué razón emitiría mi dulce voz, a no ser que Céfiro, admirable por tal patrocinio, me invitase y me pusiese derecho? Así pues, ruego con esfuerzo que aceptéis el trabajo exiguo de mis vigiliias, esta declaración del alma, cualquiera que sea, en favor de mi total culto hacia vosotros, con incomparable respeto. Pues, aunque sean pequeñas las cosas que proporciono, no por ello se debe evitar que salgan al público con los felicísimos auspicios de vuestro nombre. Lo cierto es que es propio de príncipes, de quien ofrece el alma, no contemplar la grandeza del regalo ofrecido.

No. 471 (18/1). fols. 2v-22r [Missa] Beata Dei Genitrix Alfonsi Lobo 6 v. (S1S2A1A2TB)

S1 Ky- ri- e e- le- S2 Ky- ri- e e- le- A1 Ky- ri- e e- le-

A2 Ky- ri- e e- T Ky- ri- e e- B Ky- ri- e e-

S1 Et in ter- ra pax ho- S2 Lau- da- mus te, Be- ne- di- A1 Bo- nae vo- lun- ta-

A2 Et in ter- ra pax ho- mi- T Bo- nae vo- lun- ta- B Be- ne- di- ci- mus te,

TepMV 4

The musical score is arranged in three systems, each with two staves. The top staff of each system is for Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), and Alto 1 (A1). The bottom staff is for Alto 2 (A2), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Latin and are placed below the notes.

System 1:
 S1: Pa- trem o- mni- po-
 S2: Fa- cto-rem cae- li &
 A1: Pa- trem o- mni-
 A2: Pa- trem o- mni- po- ten-
 T: Pa- trem o- mni- po- ten-
 B: Fa- cto- rem cae- li

System 2:
 S1: San- ctus
 S2: San- ctus
 A1: San- ctus
 A2: San- ctus
 T: San- ctus
 B: San- ctus

System 3:
 S1: A- gnus De- i
 S2: A- gnus De- i
 A1: A- gnus De- i
 A2: A- gnus De- i
 T: A- gnus De- i
 B: A- gnus De- i

Inscripciones:

“Beata Dei genitrix. Sex vocum. Alfonsi Lobo”.

Concordancia:

ValenP 21, fols. 68v-72r, Lobo

Edición moderna:

Maldonado, *Las seis misas del Liber Primus Missarum* (a partir de TepMV 4).

Comentarios:

Se basa en el motete homónimo de Guerrero editado en la colección veneciana de motetes de 1589 y también en la antología de Victoria *Motecta festorum totius anni* de 1585 (Véase No. 168). Esta misa se encuentra incompleta, ya que se ha perdido el folio 7. Sobre el estilo de esta misa, véase Trendell, “Eating his cake”, *The Musical Times*, 137/1836 (1996), 36-41.

No. 472 (18/2). fols. 22v-44r [Missa] Maria Magdalene Alfonsi Lobo 6 v.
(S1S2ATB1B2)

S1 Ky-ri- e S2 Ky- ri- e e- le- i- A Ky- ri- e e-

T Ky- ri- e e- le- B1 Ky- ri- e e- le- B2 Ky- ri- e e- le-

S1 Et in ter- ra pax ho- S2 Bo- nae vo- lun- ta- A Be- ne- di- ci- mus te

T Bo- nae vo- lun- ta- B1 Be- ne- di- ci- mus B2 Lau- da- mus te Be- ne-

S1 Fa- cto- rem cae- li S2 Pa- trem o- mni- po- ten- ten A Pa- trem o- mni- po- ten-

T Fa- cto- rem cae- li B1 Fa- cto- rem cae- li & B2 Vi- si- bi- li- um o-

S1 San- ctus S2 San- ctus A San- ctus

T San- B1 San- ctus B2 San- ctus

TepMV 4

S1 A- gnus De- S2 A- gnus De- A A- gnus De-

T A- gnus De- B1 A- gnus De- B2 A- gnus De-

Inscripciones:

“Maria Magdalенаe. Sex vocum. Alfonsi Lobo”.

Concordancia:

ValenP 21, fols. 72v-78r, Lobo

Ediciones modernas:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 73.

Maldonado, *Las seis misas del Liber Primus Missarum* (a partir de TepMV 4).

Grabación discográfica (selección):

Sacred music by Alonso Lobo, pistas 2-6.

Comentarios:

Se basa en el motete homónimo de Guerrero editado en la colección veneciana de motetes de 1570.

No. 473 (18/3). fols. 44v-68r [Missa] Prudentes virgines Alfonsi Lobo 5 v. (SA1A2TB)

S Ky- ri- e e- lei- son A1 Ky- ri- e e- lei- son A2 Ky- ri- e e- lei- son

T Ky- ri- e e- lei- son B Ky- ri- e e- lei- son

TepMV 4

S A1 A2

Et in ter- ra pax ho- Lau- da- mus te Lau- da-mus te

T B

Et in ter- ra pax ho- mi- bus bo- nae Et in ter- ra pax ho- mi- ni- bus

S A1 A2

Pa- trem o- mni- po- ten-tem Pa- trem o- mni- po- ten- Pa- trem o- mni-po- ten-

T B

Fa- cto- rem cae- li et ter- rae. Vi- si- bi- Vi- si- bi- li- um om- ni-

S A1 A2

San- ctus San- ctus San-

T B

San- ctus San- ctus

S A1 A2

A- gnus A- gnus De- i A- gnus De- i

T B

A- gnus De- i A- gnus De- i

Inscripciones:

“Prudentes Virgines. Sex vocum. Alfonsi Lobo”.

Concordancias:

SegC 6, fols. 139v-140v, Lobo (sólo Hosanna)

ValenP 21, fols. 62v-68r, Lobo

Ediciones modernas:

Soler, *Llave de Modulación*, 192-234 (sólo Hosanna I y II).

Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas*, 303-308 (sólo Hosanna I y II).

Maldonado, *Las seis misas del Liber Primus Missarum* (a partir de TepMV 4).

Comentarios:

Se basa en el motete homónimo de Guerrero editado en las colecciones venecianas de motetes de 1570 y 1597 (Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 13: 282-92). Según Stevenson, esta misa es la más erudita de las compuestas por Lobo debido al uso de cánones indicados mediante diferentes leyendas en el Sanctus (“Vadit et venit sed de minimis non curat. Idem tenor, in octauam, cancrizando”) y el Hosanna (“Bassis supra tenorem”, “Currebat duo simul, sed Bassis praecurrit citius”). Véase su explicación en Stevenson, *La música en las Catedrales Españolas*, 302-3. Este tipo de indicaciones parece que inspiraron las secciones canónicas de algunas misas de López Capillas como la Misa *Aufer a nobis* (No. 112).

No. 474 (18/4). fols. 68v-85r [Missa] Petre ego pro te rogavi Alfonsi Lobo 4 v. (SATB)

Soprano (S) and Tenor (T) parts for the Kyrie section:

S: Ky-ri-e-lei-son Ky-ri-e-lei-son

T: Ky-ri-e-lei-son Ky-ri-e-lei-son

Soprano (S) and Tenor (T) parts for the Gloria section:

S: Bo-nae-vol-un-ta-tis Bo-nae-vol-un-ta-tis

T: Et-in-ter-ra-pax Et-in-ter-ra-pax

TepMV 4

S
Pa- trem o- mmi- po- ten- tem Fa- cto- Pa- trem o- mmi- po- ten- tem

T
Fa- cto- rem cae- li Fa- cto- rem cae- li et

S
San- ctus San- ctus

T
San- ctus San- ctus

S
A- gnus De- i A- gnus De- i

T
A- gnus De- i A- gnus De- i

Inscripciones:

“Petre ego pro te rogavi. Quatuor vocibus. Alfonsi Lobo”.

Concordancias:

CuencaC 3, fols. 7v-26r, Lobo; omite el Benedictus

MadPR, Leg. 1536-816, D.ⁿ Alfonso Lobo; incluye acompañamiento de fagot

MarcheP Leg. 14, no. 7, Lobo; falta el B

MéxVal, fols. 35v-46r, Anón.

SevBC 15, fols. 1v-17r, Lobo

ValenP 21, fols. 50v-53r, Lobo

Ediciones modernas:

Navarro, *Polifonía de la Santa Iglesia*, 12-47 (a partir de CuencaC 3).

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 37.

Maldonado, *Las seis misas del Liber Primus Missarum* (a partir de TepMV 4).

Grabaciones discográficas (selección):

Maestros de la Catedral de Sevilla, pistas 2-7.

Alonso Lobo (1555-1616). Missae, pistas 8-12.

Comentarios:

Se basa en el motete homónimo de Guerrero editado en las colecciones venecianas de motetes de 1589 y 1597 (Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 13: 128-33). Para más información, véase el sucinto análisis de Stevenson en *La música en las Catedrales Españolas*, 308-9. La copia en MéxVal es especialmente interesante; este manuscrito mexicano fue localizado por el padre Octaviano Valdés (de ahí su nombre) en poder de los indígenas de Cacalomaacán. Ya en 1955 Stevenson, “Sixteenth and Seventeenth century resources”, 2:12, llamó la atención sobre la fecha de 1599 que aparece en la esquina superior derecha del fol. 86r. Si consideramos este año como fecha de compilación del códice, estaríamos ante una copia manuscrita anterior a la publicación madrileña de la misa. Sin embargo, todo apunta a que esa fecha es, en realidad, la de publicación del libro impreso *Missarum Liber Nonus* (P683), del cual se copió la Misa *Ave Regina Caelorum* de Palestrina que ocupa esos folios.

**No. 475 (18/5). fols. 85v-102r [Missa] *Simile est regnum caelorum* Alfonsi Lobo
4/5 v. (SATB)**

S
Ky- ri- e e- lei- son

A
Ky- ri- e e- lei- son

T
Ky- ri- e e- lei- son

B
Ky- ri- e e- lei- son

S
Et in ter- ra pax ho- mi- ni- bus

A
Et in ter- ra pax ho- mi- ni-

T
Bo- nae vo- lun- ta- tis Lau-

B
Bo- nae vo- lun- ta-

TepMV 4

S
Pa- trem om- ni- po- ten- tem fa- cto- rem cae- li et ter- ra- e vi- si- bi- li- um om- ni- um et in- vi- si- bi- li- um.

T
Fa- cto- rem cae- li et ter- ra- e vi- si- bi- li- um om- ni- um et in- vi- si- bi- li- um.

S
San- ctus San- ctus

T
San- ctus San- ctus

S
A- gnus De- i qui tol- lis ter- ra- e im- pi- etatem et mis- er- eris no- bis. A- gnus De- i qui tol- lis ter- ra- e im- pi- etatem et mis- er- eris no- bis.

T
Si- mi- le est re- gnum cae- li et ter- ra- e im- pi- etatem et mis- er- eris no- bis. A- gnus De- i qui tol- lis ter- ra- e im- pi- etatem et mis- er- eris no- bis.

Inscripciones:

“Simile est regnum caelorum. Quatuor vocibus. Alfonsi Lobo”.

Concordancias:

CuencaC 3, fols. 26v-47r, Lobo; omite el Benedictus
 MadPR, Leg. 1536-817, D.ⁿ Alfonso Lobo; incluye acompañamiento de fagot
 MontsM 777, fols. 82v-105r, Alfonso Lobo
 ValenP 21, fols. 53v-57r, Lobo
 VilaP 12, fols. 92v-103r y 107v-111r, Alfonso Lobo

Ediciones modernas:

Navarro, *Polifonía de la Santa Iglesia*, 48-94 (a partir de CuencaC 3).
 Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 74.

Maldonado, *Las seis misas del Liber Primus Missarum* (a partir de TepMV 4).

Grabación discográfica (selección):

Alonso Lobo (1555-1616). Missae, pistas 2-6.

Comentarios:

Se basa en el motete homónimo de Guerrero editado en las colecciones venecianas de motetes de 1570 y 1597. Para su análisis, véase Maldonado, “Acercamiento a la elaboración paródica”. El *Hosanna* de esta misa es citado y transcrito parcialmente por Pedro Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la Catedral de Sevilla entre 1709 y 1731, en su “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez de la Roca, para mostrar la licitud de los procedimientos empleados por Francisco Valls en su conocida *Misa Scala Aretina*; véase López-Calo, *La controversia de Valls*, 1:292.

No. 476 (18/6). fols. 102v-117r [Missa] O Rex Glorïae Alfonsi Lobo 4/6 v. (SATB)

S Ky- ri- e lei- son Ky- ri- e lei- son

T Ky- ri- e lei- son Ky- ri e- lei- son

S Et in ter- ra pax ho- mi- ni- bus Et in ter- ra pax ho- mi- ni- bus

T Bo- nae vo- lun- ta- tis Lau- Lau- da- mus te Be- ne- di- ci-

S Pa- trem o- mni- po- ten- tem Pa- trem o- mni- po- ten- tem fa- cto-

T Fa- cto- rem cae- li et ter- rae Fa- cto- rem cae- li et ter- rae

TepMV 4

S
San-ctus

A
San-ctus

T
San-ctus

B
San-ctus

S
A-gnus De-i

A
A-gnus De-i

T
A-gnus De-i

B
A-gnus De-i

Inscripciones:

“O Rex gloriae. Quatuor vocibus. Alfonsi Lobo”.

Concordancias:

CuencaC 3, fols. 47v-68r, Lobo; omite el Benedictus
 MadPR, Leg. 1536-818, D.ⁿ Alfonso Lobo; incluye acompañamiento de fagot
 MéxVal, fols. 45v-55r, Alfonsi Lobo
 SevBC 15, fols. 47v-63r, Lobo
 ValenP 21, fols. 57v-62r, Lobo
 ZaraP 7, Lobo

Ediciones modernas:

Navarro, *Polifonía de la Santa Iglesia*, 95-131 (a partir de CuencaC 3).
 Maldonado, *Las seis misas del Liber Primus Missarum* (a partir de TepMV 4).

Comentarios:

Es la única misa de la colección que no se basa en el motete homónimo de Guerrero, sino de Palestrina, editado por primera vez en *Motecta festorum totius anni* (1563); véase Palestrina, *Werke*, ed. Haberl, 5:26 y *Opera*, ed. Casimiri, 3:30. El Agnus II está compuesto a 6 voces e incluye un canon “in undecimam”. Para más información, véase el sucinto análisis de Stevenson en *La música en las Catedrales Españolas*, 309. Los folios en los que se copió esta misa muestran signos de un uso prolongado; véanse los Comentarios del No. 475. El *Agnus I* de esta misa es citado y transcrito parcialmente por Pedro Santisso Bermúdez, maestro

de los seises de la Catedral de Sevilla entre 1709 y 1731, en su “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez de la Roca, para mostrar la licitud de los procedimientos empleados por Francisco Valls en su conocida Misa *Scala Aretina*; véase López-Caló, *La controversia de Valls*, 1:292.

fol. 117v en blanco

fol. 118r se lee la siguiente inscripción:

M O T E T A
Ex deuotione inter
Missarum solemnia
decantanda

Traducción:

“Motetes que deben ser interpretados con devoción entre las partes solemnes de las misas”.

No. 477 (18/7). fols. 118v-121r *O quam suavis Alfonsi Lobo* 6 v. (S1S2A1A2TB)

Inscripciones:

“Sex vocibus. Alfonsi Lobo”.

Concordancias:

MéxC12/35 (No. 304). Anón.
MurciaC 8, fols. 65v y sigs., Lobo (¿incompleto?)
PueblaC Leg. 36, Anón.

Ediciones y grabación discográfica:

Véase No. 304.

Comentarios:

La inscripción que precede a este motete indica que estos motetes devocionales son susceptibles de ser integrados en la misa como obras paralitúrgicas. El hecho de que aparezcan unas inscripciones a lápiz remitiendo a los folios de la Misa *Simile est regnum* parece indicar que ambas piezas en México se interpretaron en las festividades marianas más solemnes; estas inscripciones parecen modernas, y entran en contradicción con la asignación litúrgica de este motete, destinado a interpretarse en la festividad del Corpus Christi.

No. 478 (18/8). fols. 121v-124r *Quam pulchri sunt Alfonsi Lobo 6 v.*
(S1S2AT1T2B)

S1
Quam pul-chri sunt gres-

S2
Quam pul-chri sunt gres-

A
Quam pul- chri sunt gres-

T1
Gres- sus tu-

T2
Quam pul-chri sunt gres-

B
Gres- sus tu-

Inscripciones:

“In Descensione B. Mariae. Sex vocibus. Alfonsi Lobo”.

Concordancia:

No conocida.

Edición facsimilar:

Turner, “The descent to Toledo”, *Leading Notes*, 9.

Ediciones modernas:

Arciniega, *Tesoro Sacro Musical*, 1944, 5-12.

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 12.

Maldonado, *Siete motetes de Alonso Lobo* (a partir de TepMV 4).

Grabaciones discográficas (selección):

Sacred Music by Alonso Lobo, pista 8.

Alonso Lobo & Sebastián de Vivanco, pista 3.

Comentarios:

Tal y como señala la inscripción este motete rememora la leyenda de la aparición de la Virgen María a San Ildefonso, obispo de Toledo, en la Catedral de Toledo en el año 666. Este momento está representado gráficamente en la portada de este libro impreso (véase descripción de la portada más arriba). La introducción de este motete resulta especialmente apropiada, pues Lobo fue maestro de capilla de la Catedral de Toledo y este libro impreso de misas y motetes está dedicado al Cabildo de la Catedral Primada.

No. 479 (18/9). fols. 124v-126r *Ave Regina Caelorum* Alfonsi Lobo 5 v.
(S1S2ATB)

S1
A- ve Re- gi- na

S2
A- ve Re- gi- na cae-

A
A- ve Re- gi- na

T
A- ve Re- gi- na

B
A- ve Re- gi- na

Inscripciones:

“CANON in vnisonum. De B. Virg. Quinque vocibus. Alfonsi Lobo”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 13.

Maldonado, *Siete motetes de Alonso Lobo* (a partir de TepMV 4).

Grabación discográfica:

Sacred Music by Alonso Lobo, pista 9.

Comentarios:

Este motete contiene un canon estricto entre las dos voces superiores, recurso que ya fue empleado por Guerrero en su celeberrimo motete *Ave Virgo Sanctissima*, también a cinco voces. Litúrgicamente se debió cantar en el servicio de Completas entre la Navidad y la Purificación.

No. 480 (18/10). fols. 126v-129r *Versa est in luctum* Alfonsi Lobo 6 v.
(S1S2AT1T2B)

S1
Ver- sa est in lu- ctum

S2
Ver- sa est in lu- ctum

A
Ci- tha- ra me- a

T1
Ver- sa est in lu-

T2
Ver- sa est in lu-

B
Ci- tha- ra me-

Inscripciones:

“Ad exequias Philip. II.Cathol. Regis Hisp. Sex vocibus. Alfonsi Lobo”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro Hispana*, Tomo 1º, Serie 1ª, Siglo XVII, 27-32.

Arciniega, *Tesoro Sacro Musical*, 1955, 22-28.

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 10.

Maldonado, *Siete motetes de Alonso Lobo*.

Sierra, *Música para Felipe II Rey de España*, 223-241.

Grabaciones discográficas:

Le siècle d'Or de la Musique Hispano-Américaine, pista 6.

Mortuus est Philippus Rex, pista 10.

New World Symphonies, pista 8.

Sacred Music by Alonso Lobo, pista 10.

Treasures of Spanish Renaissance, pista 7.

Santiago. A Capella, pista 8.

Comentarios:

La inscripción de este motete indica que fue compuesto para el funeral de Felipe II celebrado en la Catedral de Toledo. Es posible que se cantase en la Misa de Difuntos, entre el Sanctus y el Benedictus, durante la Elevación. Véase el sucinto análisis de Stevenson, *La Música en las Catedrales Españolas*, 301.

No. 481 (18/11). fols. 129v-131r *Credo quod redemptor* Alfonsi Lobo 4 v. (SATB)

S
Cre- do quod Re- dem- ptor me- Cre- do quod Re- dem- ptor me-

A
Cre- do quod Re- dem- ptor me- Cre- do quod Re- dem- ptor me-

T
Cre- do quod Re- dem- ptor me- Cre- do quod Re- dem- ptor me-

B
Cre- do quod Re- dem- ptor me- Cre- do quod Re- dem- ptor me-

Inscripciones:

“Pro Defunctis. Quatuor vocibus. Alfonsi Lobo”

Concordancias:

BaezaC 1, fols. 31v-34r, Alfonso Lobo

MontsM 753, fols. 71v-73r, Alonso Lobo

SigC 4, fols. 44v-46r, Alfonso Lobo

VallaC 1, fols. 79v-81r, Alfonso Lobo

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro Hispana*, Tomo 1º, Serie 1ª, Siglo XVII, 33-36.

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 15.
Maldonado, *Siete motetes de Alonso Lobo* (a partir de TepMV 4).

Grabación discográfica (selección):

Sacred Music by Alonso Lobo, pista 11.

Comentarios:

Tal y como indica la inscripción, se interpreta en los Maitines del Oficio de Difuntos.

No. 482 (18/12). fols. 131v-133r *Vivo ego* Alfonsi Lobo 4 v. (SATB)

S
Vi- vo e- go di- cit Do- Vi- vo e- go

A
Vi- vo e- go di- cit Do- Vi- vo e- go di- cit

T
Vi- vo e- go di- cit Do- Vi- vo e- go di- cit

B
Vi- vo e- go di- cit

Inscripciones:

“Quatuor vocibus. Alfonsi Lobo”.

Concordancias:

CoimU 217A, 5 v, Alfonsi lobo; sólo B
EscSL 2, fols. 57v-58r, Ildefonsus Lobo
PriegoP 1, fols. 123v-125r, Anón.
SigC 4, fols. 46v-48r, Alfonso Lobo
VallaC 1, fols. 81v-83r, Anón.

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro Hispana*, Tomo 1º, Serie 1ª, Siglo XVII, 37-39.
Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 1:76-79.
Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 16.
Knighton, *Masterworks from Seville*, 33-35.
Maldonado, *Siete motetes de Alonso Lobo* (a partir de TepMV 4).

Grabaciones discográficas (selección):

Sacred Music by Alonso Lobo, pista 12.
Maestros de la Catedral de Sevilla, pista 1.
Alonso Lobo (1555-1616). Missae, pista 13.

Comentarios:

Ninguno.

No. 483 (18/13). fols. 133v-135r *Ave Maria* Alfonsi Lobo 8 v.
(S1S2S3A1A2T1T2B)

The image shows a musical score for a canon in G minor, 4/4 time, by Alfonso Lobo. It consists of eight staves, each representing a different voice part. The lyrics 'A- ve Ma- ri-' are written below each staff. The staves are labeled S1, S2, S3, A1, A2, T1, T2, and B. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

Inscripciones:

“CANON In Subdiatessaron. Octo vocibus. Alfonsi Lobo”.

Concordancia:

No conocida.

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro Hispana*, Tomo 1º, Serie 1ª, Siglo XVII, 40-47.

Imrie, *Mapa Mundi. Series A*, no. 11.

Maldonado, *Siete motetes de Alonso Lobo* (a partir de TepMV 4).

Grabaciones discográficas (selección):

Sacred Music by Alonso Lobo, pista 13.

Treasures of Spanish Renaissance, pista 8.

Comentarios:

Según distintos autores, es una de las obras maestras de Lobo por su complejidad contrapuntística: aparece un canon cuádruple a ocho voces; las ocho voces se dividen en dos coros, de forma que un cuarteto da origen al otro. Este recurso ya fue utilizado por Guerrero en su *Pater noster* a ocho voces impreso en sus ediciones de 1555 y 1566.

fol. [i^r] hoja impresa del libro de magnificats de Sebastián Aguilera de Heredia (TepMV 6) que se ha encuadernado al volumen de Alfonso Lobo. Se trata del último folio del impreso zaragozano (fol. 199) que fue incluido por equivocación como último folio del impreso de Lobo.

fol. [i^r] se lee: “sirbo a la” [folio rajado].

Colofón perdido en el ejemplar mexicano; tomado del ejemplar de Granada.

M A T R I T I,
Apud Ioannem Flandrum.

M. D C II.

MEX-Tmv: TepMV 5**Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del
Virreinato, Libro de Polifonía 5
[L2590]****DESCRIPCIÓN**

Impreso/Papel

16 magnificats = 16

Eduardo Duarte Lobo-16

89 folios de papel de *ca.* 50 x 37'5 (caja de 44 x 32). Numeración romana consecutiva [i-ii] + I-LXXXVII. Marcas de impresor: no posee. No tiene folios en blanco. Aunque ha perdido la portada, el índice y el colofón, este libro impreso es reconocible porque la "Alvara" o licencia en portugués, situada al final del libro, alude a "Duarte Lobo Mestre de capella da Sêe desta cidade de Lixboa". Esa licencia está firmada en "Lixboa a outo de Agosto del Mil seisçentos e dous". Al inicio del volumen aparece la autorización del arzobispo, un "Epigrama" escrito por el licenciado canónigo Manuel Correa, quien también es el autor de un breve "Hexastichon" de seis versos dedicado "Ad cantorem". Tapas de madera forradas de cuero marrón gastado y desgajado en algunas zonas. No conserva guarniciones metálicas, pero sí restos de unas tiras de cuero de color blanco hoy desaparecidas. Las iniciales están insertas en unos cuadros con dibujos naturalistas y vegetales de diverso tipo. Casi todos los folios presentan trozos triangulares de papel pegados en la esquina inferior derecha, como refuerzo por el desgaste al pasar la página; también un buen número de folios está reforzado por tiras alargadas de papel en el filo que linda con la encuadernación, para evitar que se desgajen. El fol. XXVIII está rajado. Aparecen varias anotaciones manuscritas: "A" (fol. I^r), "gesusa" (esquina superior derecha del fol. XI^r), "Como estas loro [...] / como captivo" y "aniñan [...] dalim" (ambas en dos papeles pegados en la parte inferior del fol. XXI^v). Cada parte va precedida por el nombre de la voz en latín (CANTVS, ALTVS, TENOR, BASSVS). Se encuentra en un buen estado de conservación. 10-12 pentagramas por página. Todas las obras son a 4 voces (SATB) y toda la música está completa. El volumen contiene 16 Magnificats de Duarte Lobo con un total de 96 secciones musicales.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 16. En 1949, Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, no citó este volumen entre los libros musicales de la Catedral de México. En la década de 1960 pasó al Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (junto a TepMV 1, TepMV 2, TepMV 3, TepMV 6 y TepMV 7, códices que originalmente pertenecieron al archivo catedralicio de México) y se le asignó la signatura I.M.A.R.-34

P Cat # 254, tal y como recogieron Stanford y Spiess, *An Introduction*, 26 (item 6), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 135-36, y Stanford, *Catálogo de los Acervos*, 239 (LiPol VI, no. 1553). Actualmente se custodia en el Repositorio de Colecciones de dicho Museo del Instituto Nacional de Antropología e Historia bajo el No. Inventario 10-12509.

IDENTIFICACIÓN: RISM L2590. La primera descripción de este libro impreso fue realizada por Stellfeld, *Bibliographie des Éditions Musicales Plantiniennes*, 144-51. Manuel Joaquim en *Composições Polifónicas de Duarte Lôbo. Tómo I*, v, presenta un retrato impreso del compositor y en la p. x (fol. XIII del libro impreso de magnificats), cuatro iniciales con representaciones figurativas de ángeles músicos. Para un estudio detallado de las iniciales de Plantin, véase el trabajo de Steven Harvard, *Ornamental Initial's*. Sobre la actividad de este impresor, véase Voet, *The Golden Compasses*. De este libro impreso se realizaron 350 ejemplares, de los que el propio compositor se quedó 300, por lo que parece que fue él personalmente quien se encargó de su difusión. Este libro tiene el mismo formato, características y papel que el *Misa ad Modulum Benedicta es sex vocum* (M3315) de Philipp de Monte, otro importante libro impreso editado por Plantin en 1579 y del que se conserva un ejemplar en la Catedral de Cuzco¹. Stanford, *Catálogo de los Acervos*, 239, se equivoca al identificar este libro con un desconocido libro de Magnificats de Duarte Lobo editado en Lisboa por Pedro van Craesbeck en 1602, quizá inducido por el año en que está fechada la Alvara. Sí es cierto que Lobo editó un libro en 1602 titulado *Opuscula* (L2589), pero no fue en Lisboa, sino en Amberes por Plantin, y no contenía magnificats, sino responsorios, una misa de Navidad y antifonas a la Virgen. La fama de este compositor llegó a las Islas Filipinas; según Kambe, "Viols in Japan in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries", 63, un libro impreso de Duarte Lobo (se desconoce si el editado en 1602 o los magnificats de 1605) fue llevado por los jesuitas a Macao en 1614. Para un estudio del estilo de Duarte Lobo, véase Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 197-315. Es el único libro impreso de la Catedral de México del que no se han localizado concordancias en fuentes manuscritas.

EJEMPLARES DEL IMPRESO (9):

- Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MI-2
- Córdoba, Archivo de la Catedral, libro de coro 136 (olim MS 6)
- Gubbio, Archivo del Duomo, libro de polifonía impresa 24
- Lisboa, Biblioteca Nacional, libro de polifonía s.s. (Colecção Dr. Ivo Cruz)
- München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, libro de polifonía s.s.
- Regensburg (Bayern), Fürstlich Thurn und Taxische Hofbibliothek, s.s.
- Tepotztlán, Museo Nacional del Virreinato, libro de polifonía 5
- Valladolid, Archivo de Música de la Catedral, libro de polifonía impresa 6
- Wien, Österreiche Nationalbibliothek, Musiksammlung, libro de polifonía s.s.

¹ Stevenson, *RBMSA*, 30, señaló que el libro impreso de Monte se hallaba encuadernado junto a un libro impreso de Philippe Rogier, el *Missae Sex* (1598¹). Otro ejemplar del libro impreso de Rogier se ha conservado en la Catedral de Puebla, libro de polifonía 9.

INVENTARIO

Portada perdida en el ejemplar mexicano; tomada de RISM L2590

EDVARDI LVPI

LVCITANI CIVIS OLISIPONENSIS.

In Metropolitana eiusdem vrbis Ecclesia

Beneficarij et Musices praefecti,

CANTICA B. MARLÆ VIRGINIS

vulgo MAGNIFICAT

QUATERNIS VOCIBUS

ANTVUERPIAE,

EX OFFICINA PLANTINIANA

apud Joannes Moretum.

M. DC. V

fol. [i^r] aparece la autorización del arzobispo, cuya transcripción es la siguiente

ILL^{MO} AC REV^{MO} DOMI[NO]

D. MICHAELI CASTRE

OLISIPONENSI ARCHIEPISCOPO

METROPOLITANO

EDVARDVS LVPVS OLISIPONENSI

ECCLESIA MUSICES PRAEFECTVS

SALVTEM AC FELICITATEM SVMMAM.

POLLICITVS sum, PRÆSVL ILLVSTRISIME superiori / proxima editione, cum tibi opuscula nuncupavi / maiora propediem daturum; animo quidem fa- / ciendi, differendi tamen in tempus magis prae- / sens, magis & opinioni meae & consilio conue- / niens. Quae tamen rationes tunc me á faciendo / retardabant, eædem nunc non hortantur modò, / sed cogunt, sed firmatis manibus impellunt. Vt / tamen alias omittam, maximas quidem, & fortissimas; haec mihi, longè / maxima est, longe fortissima, tuum scilicet patrocini- / um; quod mihi, vel- / ut præsentissimum numen, & ad scribendum

alacritatem, & ad impri- / mendum suggerit audaciam. Te enim non modò nobilitate (hancà ma- / ioribus tuis habes clarissima[m sed virtutibus] quæ tecum simul natę, si- / mul educatę tibi verè sunt [propiaę verè tuę; longo etiam rerum usu, ac] / purgatissimo [iu]dicio, ita noster celebrat Orbis, ita ad[miratur & suspicit;] / vt, quæ i[pse] probas, probanda, quæ improbas, omnibus calculis iudicet / impro[bando]. Quo cir[cà] nostra hæc MAGNIFICAT iam dudum promissa, ac / pro[inde d]ebita, tibi, PRAESVL ILLVSTRISIME, dedico consecroque: vt qui i[n] / o[mnib]us magnus es, opus hoc nomine quidem mágnum, re etiam ips[a] / mágnum facias, & in vrbe, & in Orbe. Vale, PRAESVL OPTIME, ac nos nostraque, vt potes, magno tuo patrocínio magna effice. Olisipone / Non. Nouemb. CIΘ IΘC

Su traducción es la siguiente:

AL ILUSTRÍSIMO Y REVERENDÍSIMO SEÑOR
D. MIGUEL CASTRO
ARZOBISPO METROPOLITANO DE LISBOA
EDUARDO LOBO,
PREFECTO DE MÚSICA
 DE LA IGLESIA DE LISBOA
 SALUD Y TOTAL FELICIDAD

Prometí, PRELADO ILUSTRÍSIMO en la anterior y próxima edición, cuando te anuncié las obritas, que daría más de un día a otro; sin duda con ánimo de hacerlo, pero también de diferirlo a un tiempo más inmediato y más conveniente para mi opinión y consejo. Sin embargo, estas razones entonces me retardaban de hacerlo, y las mismas ahora no sólo me exhortan, sino que me obligan y me impulsan con fortalecidas manos. Por dejar, sin embargo, otras, sin duda importantísimas y fortísimas; esta es con mucho la más importante, con mucho la más fuerte, por supuesto tu patrocínio, como una divinidad muy presente, me inspira entusiasmo para escribir y audacia para imprimir. Pues tú tienes esta famosísima nobleza no sólo por tus mayores, sino también por tus virtudes, que contigo nacieron y al mismo tiempo fueron formadas verdaderamente por ti –en verdad son tuyas propias-, también por el largo uso de las cosas y por un juicio límpido. De tal manera lo celebra nuestra Tierra, de tal manera lo admira y contempla que juzga con todos los cálculos lo que tú mismo apruebas aprobándolo y lo que desapuebas desaprobándolo. Por ello, en torno a lo nuestro, te dedico y te consagro a ti, PRELADO ILUSTRÍSIMO, estos MAGNÍFICATS, prometidos ya desde hace tiempo y, por consiguiente, debidos: para que tú, que eres grande en todas las cosas, hagas este trabajo –sin duda, grande de nombre- también grande por la misma cosa, en la ciudad, en la Tierra. Salud, PRELADO ÓPTIMO, y haz a nosotros y a nuestras cosas, como puedas, grandes por tu gran patrocínio. En Lisboa, a 5 de Noviembre. CIΘ IΘC

fol. [i^v] aparece un epigrama laudatorio de dieciseis versos escrito por Manuel Correa, licenciado en derecho canónico, dedicado al compositor. El mismo Correa escribió otro epigrama en el anterior libro de música de Duarte Lobo, *Opuscula* (1602). Su transcripción diplomática es la siguiente:

AD EDVUARDVM LVPVM
MVSICES PERITISSIMVM
EMMANVELIS CORREAE
IVRIS CANONICI LICENTIATI
EPIGRAMA

QVi modo dulcisono miratus opuscula cantu
Concinui dulces ad mea plectra sonos;
Nunc noua conspiciens, maioraque, plectra resumo,
Et tibi, quæ possum, carmina lætacano.
Vertice sublimi, medium qui interiacet Orbem,
Natus es, Aoniae te docuere Deae,
Donatum lauro post longa pericula, lusi,
Phoebus vbi assiduus, te docuere locis,
Hinc tibi dexteritas tanta est, hinc tanta venustas,
Hinc decor, hinc grauitas, hinc mera mella fluunt,
Hinc cuasi latum dimittas Musica in Orbem,
Dissimile antiquis sentiat Orbis opus,
Nectarea que tuæ captus dulcedine Musae
Despiciat veterem, despiciatque nouam,
Ergo age tolle moras, mundo sit notus in omni
Qui mundi medio doctus in orbe fuit.

Su traducción es la siguiente:

A EDUARDO LOBO
EXPERTÍSIMO EN MÚSICA
DE ENMANUEL CORREA
LICENCIADO EN DERECHO CANÓNICO
EPIGRAMA

Admirándome sobremanera de las obritas de canto dulcisono
Entoné sonidos dulces con mis plectros;
Ahora examinando los nuevos y mayores, vuelvo a tomar los plectros,
Y a ti te canto poemas alegres, los que puedo.
Naciste en el vértice sublime, que colocará a la Tierra en medio,
Te enseñaron las Diosas Aonias,

Obsequiado con laurel después de largos peligros –bromeé-,
 Te enseñaron en lugares donde Apolo es asíduo,
 De aquí que tengas tanta destreza, de aquí tanto encanto,
 De aquí tanta elegancia, de aquí tanta importancia, de aquí fluyen dulzuras puras
 De aquí que en cierta manera esparzas la Música por la ancha Tierra,
 Que la Tierra sienta tu trabajo como distinto a los antiguos,
 Y que, cautivada por la delicia de néctar de tu Musa,
 Desprecie a la vieja y desprecie a la nueva,
 Por tanto, vamos, suprime las tardanzas, que sea conocido en todo el mundo
 Quien fue sabio en medio de la superficie del mundo.

fol. [ii^r] aparece una composición poética en seis versos (“hexastichon”) en la que el licenciado Manuel Correa se dirige a los cantores, en un tono muy elogioso. En el anterior libro impreso de Duarte Lobo, *Opuscula* (1602), el mismo Correa escribió otra composición poética en ocho versos a los cantores (“octastichon”).

Edición facsimilar:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 118.

**A D C A N T O R E M
 E I V S D E M E M M A N U E L I S C O R R E A E
 H E X A S T I C H O N**

EN promissa tibi, cum nuper opuscula cuđi,
 MAGNIFICAT; maius per lege, Cantor, Opus.
 Hic multa inueniens nulli tractata priorum
 Doctius, & nostro debita multa LVPO.
 Vtere nuncistis; quanto cyus altera cernes,
 Et tibi que prosint, & tibi que placeant.

Su traducción es la siguiente:

**A L C A N T O R
 D E L M I S M O E N M A N U E L C O R R E A
 H E X Á S T I C O**

He aquí, los MAGNÍFICATS que te prometí, cuando recientemente golpeé las obritas;
 Un trabajo mayor por ley, Cantor,
 Aquí encontrando muchos no encontrados por ninguno más sabio de los anteriores,
 Muchos debidos a nuestro Lobo.
 Anunciasteis que lo usarías, tan pronto como distinguieras otras cosas
 Que te sean útiles y te plazcan.

No. 484 (5/1). fols. [ii^v]-VI^r MAGNIFICAT I TONI EDVARDI LVPI 4 v. (SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- mi-
A
A- ni- ma me- a Do- mi-

T
A- ni- ma me- a Do- mi- num
B
A- ni- ma me- a Do- mi-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT I. TONI.”.

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición facsimilar:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 118 (sólo fol I).

Edición moderna:

Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:3-9.

Comentarios:

Al igual que TepMV 7, los folios de izquierda y derecha tienen el mismo número, por lo que en este inventario al folio de la izquierda se le da el número del folio anterior ‘verso’ y al de la derecha el número de folio ‘recto’. El verso 5 “Et misericordia” es para SAT.

No. 485 (5/2). fols. VI^v-IX^r *MAGNIFICAT I TONI* EDVARDI LVPI 4 v.
(SATB)

S A
Et e- xul- ta- vit spi- Et e- xul- ta- vit spi-

T B
Et e- xul- ta- vit spi- Et e- xul- ta- vit spi-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT I. TONI.”.

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8 10 y 12).

Edición moderna:

Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:9-12.

Comentarios:

Ninguno.

No. 486 (5/3). fols. IX^v-XV^r *MAGNIFICAT II TONI* EDVARDI LVPI 4 v.
(SATB)

S A
A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do-

T B
A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT II. TONI.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:13-19.

Comentarios:

Al igual que No. 474, el verso 5 “Et misericordia” es para SAT.

No. 487 (5/4). fols. XV^v-XXII^r MAGNIFICAT II TONI EDVARDI LVPI 4 v. (SATB)

S
Et e- xul- ta- Et e- xul-

T
Et e- xul- ta- Et e- xul- ta-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT II. TONI.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8 10 y 12).

Edición facsimilar:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 225 (Sicut erat, sólo dos S).

Ediciones modernas:

Lobo, *Composições Polifônicas*, ed. Joaquim, 1:20-27.

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 237 (Sicut erat, no completo).

Comentarios:

El verso 6 “Fecit potentiam” omite el S y el verso de la doxología tiene una estructura canónica a seis voces.

**No. 488 (5/5). fols. XXII^v-XXVIII^r *MAGNIFICAT III TONI* EDVARDI LVPI
4 v. (SATB)**

The image shows a musical score for a SATB setting of the Magnificat III TONI by Edvardi Lvpi. It consists of four staves, each with a vocal part and lyrics. The Soprano (S) part starts with a C-clef and a common time signature. The Alto (A) part starts with a C-clef and a common time signature. The Tenor (T) part starts with a C-clef and a common time signature. The Bass (B) part starts with a B-clef and a common time signature. The lyrics are: A-ni-ma me-a Do-mi-.

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT III. TONI.”.

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Lobo, *Composições Polifônicas*, ed. Joaquim, 1:28-34.

Comentarios:

El verso 5 “Et misericordia” es a tres voces (ATB). Tal y como apunta Stevenson, “Mexico City Cathedral. The Founding Century”, 157-58, nota 176, el Gloria Patri de este magnificat es la única sección en compás ternario de todo el ciclo de magnificat de Duarte Lobo. De las 84 secciones polifónicas de magnificats conservadas de Hernando Franco, sólo dos de ellas tienen compás ternario (Nos. 399 y 401).

No. 489 (5/6). fols. XXVIII^v-XXXI^r *MAGNIFICAT III TONI* EDVARDI LVPI
4 v. (SATB)

S
Et exultavit spiritus

A
Et exultavit spiritus

T
Et exultavit spiritus

B
Et exultavit spiritus

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT III. TONI.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8 10 y 12).

Edición moderna:

Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:35-38.

Comentarios:

Ninguno.

No. 490 (5/7). fols. XXXI^v-XXXVII^r *MAGNIFICAT IV TONI* EDVARDI LVPI
4 v. (SATB)

S
A-ni-ma me-a Do-

A
A-ni-ma me-a Do-

T
A-ni-ma me-a Do-

B
A-ni-ma me-a Do-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT IV. TONI.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:39-46.**Comentarios:**

El verso 5 “Et misericordia” es a tres voces (ATB).

**No. 491 (5/8). fols. XXXVII^v-XLIII^r MAGNIFICAT IV TONI EDVARDI LVPI
4 v. (SATB)**

S

A

Et e- xul- ta- Et e- xul- ta-

T

B

Et e- xul- ta- Spi- ri- tus me-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT IV. TONI.”.

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8 10 y 12).

Edición moderna:Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:47-53.**Comentarios:**

Ninguno.

No. 492 (5/9). fols. XLIII^v-XLIX^r *MAGNIFICAT V TONI EDVARDI LVPI 4 v.*
(SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- mi-

A
A- ni- ma me- a Do- mi-

T
A- ni- ma me- a Do- mi-

B
A- ni- ma me- a Do- mi-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT V. TONI.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:54-60.

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 233 (Anima mea, no completo).

Comentarios:

El verso 7 “Deposuit potentes” es a tres voces (ATB).

No. 493 (5/10). fols. XLIX^v-LII^r *MAGNIFICAT V TONI EDVARDI LVPI 4 v.*
(SATB)

S
Et e- xul- ta- vit spi-

A
Et e- xul- ta- vit spi- ri-

T
Et e- xul- ta- vit spi- ri-

B
Et e- xul- ta- vit spi- ri-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT V. TONI.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12).

Edición moderna:Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:61-64.**Comentarios:**

Ninguno.

No. 494 (5/11). fols. LII^v-LVIII^r MAGNIFICAT VI TONI EDVARDI LVPI 4 v. (SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do-

T
A- ni- ma me- a Do- B
A- ni- ma me- a

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT VI. TONI.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Ediciones modernas:Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:65-72.Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 203-4 (Suscepit, no completo).**Comentarios:**

El verso 7 “Deposuit potentes” es a tres voces (SAT).

No. 495 (5/12). fols. LVIII^v-LXV^r *MAGNIFICAT VI TONI* EDVARDI LVPI 4 v. (SATB)

S
Et e- xul- ta- vit spi- Et e- xul- ta- vit spi-

T
Spi- ri- tus me- Et e- xul- ta- vit spi-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT VI. TONI.”.

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8 10 y 12).

Edición facsimilar:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 226 (Sicut erat, sólo dos S).

Ediciones modernas:

Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:72-79.

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 215 (Et exultavit, no completo).

Comentarios:

El verso 6 “Fecit potentiam” es a tres voces (ATB). El “Sicut” erat es a seis voces.

No. 496 (5/13). fols. LXV^v-LXXI^r *MAGNIFICAT VII TONI* EDVARDI LVPI 4 v. (SATB)

S
A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do-

T
A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me- a Do-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT VII. TONI.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:80-86.

Comentarios:

El verso 5 “Et misericordia” es para tres voces (SAB).

**No. 497 (5/14). fols. LXXI^v-LXXIII^r MAGNIFICAT VII TONI EDVARDI LVPI
4 v. (SATB)**

S
Et exul-ta-vit spi-ri-tus

A
Et exul-ta-vit spi-ri-tus

T
Et exul-ta-vit spi-ri-tus

B
Et exul-ta-vit spi-ri-tus

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT VII. TONI.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8 10 y 12).

Edición moderna:

Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:87-89.

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 265-66 (Quia fecit, no completo).

Comentarios:

Ninguno.

**No. 498 (5/15). fols. LXXIII^v-LXXX^r *MAGNIFICAT VIII TONI EDVARDI*
LVPI 4 v. (SATB)**

S
A- ni- ma me- a Do- mi- A- ni- ma me- a Do- mi-

T
A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do- mi-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT VIII. TONI.”.

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8 10 y 12).

Edición moderna:Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:90-96.**Comentarios:**

El verso 6 “Fecit potentiam” es para tres voces (ATB).

**No. 499 (5/16). fols. LXXX^v-LXXXVII^r *MAGNIFICAT VIII TONI EDVARDI*
LVPI 4 v. (SATB)**

S
Et e- xul- ta- vit Et e- xul- ta-

T
Et e- xul- ta- Et e- xul- ta-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. MAGNIFICAT VIII. TONI.”.

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Lobo, *Composições Polifónicas*, ed. Joaquim, 1:96-103.

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 271-72 (Et exultavit, no completo).

Grabación discográfica:

Voces Angelicae, disco 1, pista 6.

Comentarios:

El verso 7 “Fecit potentiam” es para tres voces (ATB). En el ejemplar conservado en la Catedral de Córdoba se ha añadido de forma manuscrita la respuesta “deo gratias” a cuatro voces.

fol. LXXXVII^v aparece la alvara o licencia del Rey escrita en portugués.

Ediciones facsimilares:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 119.

Tello, “Plegarias al oído”, 255.

Edición moderna:

Stellefeld, *Bibliographie des Éditions Musicales Plantiniennes*, 146-47.

La transcripción diplomática de este documento es la siguiente:

A L V A R A .

EV el REY faço saber a hos que este Aluara virem / que auendo respeito a ho que Duarte Lobo Mestre / da capella da Sêe desta çidade de Lisboa diz na sua / petiçaon; Ey por bem e me apraz por lhe fazer / merçe, que por tempo de dez annos que comesa- / raô da feitura deste, Imprimidor, nem Liureiuro, / nem outra pesoa alguma de qualquer calidade que / seia, naô possa imprimir nem vender nestes Rey- / nos e Señorios de Portugal, nem trazer de fora delles ho liuro que ho / dito Duarte Lobo cõmpos, que se intitula, CANTICA BEATAE VIRGINIS, / saluo aqueles liureiros e pesoas que para isso tuerem seu poder e liçen- / ça, e qualquer Imprimidor, Liurero, hou pesoa que imprimir, hou ven- / der ho dito liuro, hou de fora destes Reynos trazer impresso sem li- / çença do dito Duarte Lobo, perdera para elle todos hos volumes que lhe / forem achados e alem disso emcorrera em pena de çinquenta cruzados / a metade para minha camara, e a houtra ametade para quem ho acu- / zar, & mandoa todas as Iustiças, Offiçaés, e pesoas a que ho conheçi- / mento pertençer que cumpraô e guardem e façãô inteiramente cum- / prir e guardar este Aluara como se nelle contem, que valera como car- / ta, sem embargo da Ordenaçãô em contrario, e se tresladara no prin- / çipio de cada hum volume do dito liuro para se saber como ho assy hou- / ue por bem. Fran^{co} de Fig^{do} ho fez em Lisboa a outo de Agosto de / Mil seis çentos e dous.

V^{te} Vaz Ramos no fes escreuer.

REY.

Colofón perdido en el ejemplar mexicano; tomado de RISM L2590

<p style="text-align: center;">ANTVERPIAE, EX OFFICINA PLANTINIANA, Apud Ioannem Moretum. M. DC. V.</p>

MEX-Tmv: TepMV 6**Tepetzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato, Libro de Polifonía 6
[A450]****DESCRIPCIÓN**

Impreso/Papel

36 magnificats = 36

Sebastián Aguilera de Heredia-36

199 folios de papel impreso de *ca.* 53 x 39 (caja de 44 x 30). Foliación en números árabes [i] + 1-198. Marcas de impresión: no posee. Folios en blanco: [i^v]. Faltan la portada, y la hoja siguiente, que incluye el índice, la aprobación de Francisco de Silos, maestro de capilla, la licencia de Juan Yzquierdo Aznar, vicario general del Arzobispado de Zaragoza, y la autorización y protección de los derechos de impresión por diez años de Juan Hernández de Heredia, gobernador de Aragón. También le falta la última página, que incluye el final del último magnificat; ésta aparece encuadernada en el libro de misas de Alonso Lobo, como fol. 136. Sí conserva la dedicatoria en el fol. iii r del impreso completo, primer folio conservado en el ejemplar mexicano. Tapas de madera forradas de cuero marrón oscurecido; conserva unas correas de cuero en cuyo extremo hay una hebilla metálica, hoy inservible. El volumen presenta muchos remiendos y trozos de papel pegados en las partes más deterioradas, sobre todo en la esquina inferior derecha de cada folio recto. Cuando el papel pegado tapa parte del pentagrama, se ha escrito el fragmento tapado de modo manuscrito (9r, 14r, 15r, 15v, 57r, 58v, 149r, 158v, 194r-194r). Entre los fols. 32v-44r se localiza una mancha marrón por el corrimiento de la tinta al contacto con el agua. Hay manchas de óxido en los fols. 61v, 97r, 120r. No presenta anotaciones manuscritas. Las iniciales están insertas en unos cuadrados de distinto tamaño y están rodeadas de motivos vegetales. Cada parte va precedida por el nombre de la voz en latín (CANTVS, ALTVS, TENOR, BASSVS). Al abrir el volumen, en la parte superior del folio izquierdo se lee el tono del magnificat y el número de voces y en el derecho el nombre del compositor latinizado (“Sebastiani Aguilera”). Se encuentra en un buen estado de conservación. 11-12 pentagramas por página. Contiene obras a 4, 5, 6 y 8 voces.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 23. En 1949, Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, no citó este volumen entre los libros musicales de la Catedral de México. En la década de 1960 pasó al Museo Nacional del Virreinato de Tepetzotlán (junto a TepMV 1, TepMV 2, TepMV 3, TepMV 5 y TepMV 7, códices que originalmente

pertencieron al archivo catedralicio de México) y se le asignó la signatura I.M.A.R.-34 P Cat # 257, tal y como recogieron Stanford y Spiess, *An Introduction*, 26 (item 4), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 135, y Stanford, *Catálogo de los Acervos*, 238 (LiPol III, no. 1550). Actualmente se custodia en el Repositorio de Colecciones de dicho Museo del Instituto Nacional de Antropología e Historia bajo el No. Inventario 10-12508.

IDENTIFICACIÓN: RISM A450. Para la publicación de este libro impreso, el Cabildo de la Seo de Zaragoza le concedió un músico ayudante de la capilla para la corrección de pruebas; una vez estuvo terminada, Aguilera dedicó la obra a la Seo, y el Cabildo le recompensó con 100 libras. Se trata del único libro de polifonía editado por Pedro Cabarte, véase Velasco de la Peña, *Impresores y librerías en Zaragoza*, 71-86. La edición completa de este libro impreso fue realizada por Burton Hudson dentro de la serie ‘Corpus Mensurabilis Musicae’, 71 (3 vols), a partir del perfecto ejemplar conservado en la Catedral de Bogotá. Hudson incluyó fotografías facsimilares de la portada y los fols. 1v-2r, 97v-98r y 173v-174r. Con anterioridad realizó una selección de tres de estos magnificats; véase Cahn, “Burton Hudson (ed.), Sebastian Aguilera de Heredia. Drei Magnificat...”, *Die Musikforschung*, 25/4 (1972), 585-88. Existe una edición facsímil de este libro impreso, editada por la Institución Fernando el Católico, Publicaciones Musicales, Sección de Música Antigua (Zaragoza, no. 1251, 1997); de ella hay ejemplares en las Catedrales de Jaén y Astorga. El volumen contiene 36 magnificats, en este orden: ocho a cinco voces, ocho a seis voces, ocho a ocho voces, ocho a cuatro voces y cuatro a ocho voces en dos coros. Un rasgo particular de su colección es que en todos los versos 3 (“Et misericordia”) de sus magnificats a cinco, seis y ocho voces reduce la plantilla a cuatro voces; excepto en este caso, Aguilera no modifica el número de voces por verso en ninguno de sus magnificats. El ejemplar de Tepotztlán ha perdido la portada, que sí ha conservado el otro ejemplar mexicano, el de la Catedral de Morelia (véase Kelsey, *Inventario de los libros de coro*, 70-71).

EJEMPLARES DEL IMPRESO (25):

- Alquizar, Archivo de la Colegiata, libro de polifonía s.s.
- Albarracín, Archivo de la Catedral, libro de polifonía 3
- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, libro de polifonía [617]
- Bogotá, Archivo musical de la Catedral, libro de polifonía s.s.
- Borja, Archivo de música de la Colegia, libro de polifonía s.s.
- Calatayud, Colegiata de Santa María, libro de polifonía s.s.
- Evora, Arquivo da Sé, libro de polifonía impresa 6
- Jaca, Archivo de música de la Catedral, libro de polifonía s.s.
- La Seu d’ Urgell, Archivo de música de la Catedral, libro de polifonía s.s.
- Madrid, Biblioteca Nacional, libro de polifonía M.2429
- Málaga, Archivo capitular de la Catedral, libro de polifonía 9
- Morelia, Archivo de la Catedral, libro de coro 1
- Murcia, Archivo de la Catedral, libro de polifonía 7
- Palencia, Archivo de la Catedral, libro de polifonía 3
- Sevilla, Archivo capitular de la Catedral, libro de polifonía 19
- Santo Domingo de la Calzada, Archivo de la Catedral, libro de polifonía 4

Segovia, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía 13 (ejemplar mutilado)¹
Tarazona, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía impresa 12
Tarragona, Archivo de la Catedral, libro de polifonía s.s.
Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato, libro de polifonía 6
Valencia, Archivo de la Catedral, libro de polifonía 9
Valencia, Real Colegio de Corpus Christi Patriarca, libro de polifonía 1
Vila Viçosa, Biblioteca do Paço Ducal, libro de polifonía 3
Zaragoza, Archivo de Música de las Catedrales, C3-F y LS-453 (2 ejemplares, ambos pertenecientes a la Seo)

INVENTARIO

Portada perdida en el ejemplar mexicano; tomada del ejemplar de la Catedral de Valladolid-Morelia

CANTICVM BEATISSIMAE
VIRGINIS DEIPARAE MARIAE
OCTO MODIS, SEVTONIS
COMPOSITVM, QVATERNISQUE
VOCIBVS, QVINIS, SENIS, ET OCTONIS
CONCINENDVM

*ILLVSTRIBVS ADMODVM ET REVERENDISSIMIS DOMINIS, DECANO,
Dignitatibus, & canonicis, Capitulo Sanct. Metropolitana Sedis Casaraugustana
dicatum.*

SEBASTIANO AGVILERA DE HEREDIA CAESARAVGVSTANO PRESBYTERO,
ciusdemque almae Ecclesiae Portionario, atque Organicae Musices Praefecto.

[escudo]

CVM LICENTIA ET PRIVILEGIO

**CAESARAVGVSTAE, Ex Typographia Petri Cabarte,
Anno M. DC. XVIII.**

¹ Este ejemplar se encuentra encuadernado en el mismo volumen con el *Liber Magnificarum* (Salamanca: Taberniel, 1607; V2249) de Sebastián de Vivanco (véase López Calo, *La música en la Catedral de Segovia*, 1:56-62). Un ejemplar del *Liber Magnificarum* de Vivanco se encuentra en la Catedral de Puebla, libro de polifonía 14.

fol. [1^r] incluye la dedicatoria del compositor al cabildo de la Seo de Zaragoza. Su transcripción es la siguiente:

I L L V S T R I B V S
AD MODVM ET REVERENDISSIMIS
DOMINIS, DECANO, DIGNITATIBVS
 & Canonicis, Capitulo Sanct. Metropolitanae Sedis
 Caesaragustanae.

SEBASTIANVS AGVILERA DE HEREDIA PRESBITER,
Eiusdemque Sedis Portionarius, et Organis Praefectus. S.

CANTICVM DEIPARAE VIRGINIS, altissimo mysterio, vaticinioque mirabili refertum; / qua veneratione susceperint Apostoli Domini, Sanctiq; Patres, ipsorum alumni, Divini verbi disseminatores, nemità dibium fore existimo. Praefertim cum, ab exordio nascentis Ecclesiae, cantu, interim / rudi, sed vehementi repetitum adfectu, ac, deinceps vocum et sonorum dissimilium modulatione ad / concordiam redacta, omniq; (prout in dies crevit Ecclesiastica Dignatis) dulcisona instrumentorum / harmonia, alternis Choris, diebus solemnioribus, nostra ad usque saecula, animos & templa exhilaret / fidelium. Hinc ego, ut morê antiquissimû insequerer (ô praclarissimi Viri, Traditionum Ecclesiasticarum, / prisci; cultus servatores acerrimi) Canticum ipsum, sub exemplo Dominationis vestrae, quibus potui numeris, qua valui, & / Praxis et Speculationis arte, omnia musices genera inter sese commiscens, exornavi, ut Dei genitricis, totius Orbis Christi- / stiani Protectricis, laudibus tantillum adderem. Praeter commune debitum, fateor me hoc debere nostratibus; Patriae Caesaragustanae; & quòd Cliens vester sim, in Ecclesia, quae postquam Apostolicis incunabulis adolevit, Martyrum irrigata cruore, / tot Sanctorum Praesulum viget decorata monumentis. Viget, viguiq; non solum foelicioribus Romani Imperij temporibus, / usq; ad cladem illam, Arabum & Sarracenorum irruptione, illatam; sed posterioribus etiâ, hoc est instaurata Hispania, temploq; / nostro vetustissimo restituto. Opus meum (quale quale illud siet) vt praelo mandaretur, Clavium, Temporum scilicet, figurarum, tonorumq; characteres metallo incidi, & puris, ex matricibus, ut eruerentur curavi, Typographoque excudendum tradidi, ut Modulatores huius almae Basilicae, Domino Salvatori sacrae, decantent, & caeteris Ecclesijs copia fiat. / Sed quid hoc fuerit? Quid melos ipsum caeleste, si monstrum illud Divinum, Virginem, inquam sacrosanctam in propria verba / prorumpentem, utpote numine afflatam, meditemur? *Plaudeat nunc* (ut D. Augustinus ait) *Organis Mariae, & inter / veloces articulos tympana Puerpera concrepent. Concinant laetantes Choris; & alternantibus modulis, dulcisona carmina misceantur. Audite igitur quemadmodum Tympanistria nostra cantaverit. Ait enim: MAGNIFICAT ANIMA MEA / DOMINUM, &c.. Causam igitur invalescentis errati, miraculum novi partus evicit, & Evae plactum Mariae cantus / exclusit.* Haec ille de Deipara, deque illius Cantico. Nihilominus tamen opellam nostram il lucem edidi, Dominatio- / nisque vestrae patrocinio & protectioni commendavi, benignitatem expertus. Si probari videro, magnum fatis ac uberem fructum percepissem fatebor.

Boni ergo consulite, & grato animo suscipite, ut me ad caetera huiusmodi opera (imo Virtutem ipsam) / excitetis; Virtus etenim protecta quantas à protectione vires acquirat quis ignorat? Deus Opt. Max. Vineae suae, vos diu / servet incólumes. Caesarag. Non. Iul. ANNO. M. DC. XVIII.

Perillustres et Reverendissimi viri

Dominationis vestrae,

Addictissimus Cliens,

*Sebastianus Aguilera de Heredia, Presbyter,
Caesaragustanus.*

Su traducción es la siguiente:

A L O S I L U S T R E S,
AL MENOS, Y REVERENDÍSIMOS
SEÑORES, DECANO Y DIGNIDADES
CANÓNICAS, CAPÍTULO SANTO DE LA SEDE METROPOLITANA
DE ZARAGOZA

SEBASTIÁN AGUILERA DE HEREDIA PRESBITERO,
Portionario de la misma Sede y Prefecto de Órganos

Considero que nadie tendrá duda de que el canto de la Virgen Madre de Dios está lleno de altísimo misterio y vaticinio admirable, de la cual veneración se encargaron los Apóstoles del Señor y los Santos Padres, alumnos de sí mismos, propagadores de la palabra Divina. Sobre todo, visto que, desde el principio del nacimiento de la Iglesia, hasta nuestra época alegra los ánimos y los templos de los fieles, con Coros alternos, en los días más solemnes, con un canto, rudo a veces, pero repetido con vehemente afecto, y luego con una modulación de voces y sonidos diferentes convertida en armonía, y con toda la armonía dulcísima de los instrumentos (en la medida en que la Dignidad Eclesiástica creció de día en día). De ahí que yo, para proseguir la costumbre antiquísima (¡oh, preclarísimos Varones, conservadores acérrimos de las Tradiciones Eclesiásticas y del culto antiguo!), adorné el cántico mismo, bajo el ejemplo de vuestro Dominio, con los números que pude, con el arte de la Práctica y de la Especulación, con la que me robustecí, mezclando entre sí todas las clases de música, para añadir un poquito a las alabanzas de la madre de Dios, Protectora de todo el Orbe cristiano. Aparte de la deuda común, confieso que yo debo esto a nuestras gentes, a la Patria de Zaragoza, puesto que soy Cliente vuestro, en la Iglesia, que, después de que creció en los orígenes apostólicos, regada por la sangre de los

Mártires, está floreciente decorada con los monumentos de tantos Santos Prelados. Está floreciente –y lo estuvo-, no sólo en los tiempos más felices del Imperio Romano, hasta la destrucción aquella producida por la irrupción de los Árabes y de los Sarracenos, sino también en los posteriores, esto es, en la Hispania renovada y en nuestro antiquísimo templo restablecido. Mi trabajo (de cualquier clase que sea), como fuese encargado a la prensa, grabé en metal las figuras de las Claves, por supuesto de los Tiempos, y los caracteres de los espacios y de los tonos; me preocupé de que fuesen sacadas de las matrices puras; lo entregué al tipógrafo para componerlo, para que los Cantores de esta Basílica nutricia, consagrada al Señor Salvador, canten sin interrupción y se haga una copia a las restantes Iglesias. Pero, ¿qué ha sido esto? ¿Qué es el mismo canto celeste, si meditamos en aquel prodigio Divino, en la Virgen –diré sacrosanta en palabras propias-, prorrumpiendo, como es natural inspirada por una divinidad? Que me aplauda (como dice Agustín) la Virgen con los Órganos, que los tímpanos del Parto hagan ruido entre las veloces partes, que canten alegrándose con Coros, que se mezclen los dulcisonos poemas con melodías alternantes. Oíd, por consiguiente, de qué modo ha cantado nuestra Timbalera. Dice, pues: MI ALMA GLORIFICA AL SEÑOR. Por consiguiente, el milagro del nuevo parto venció por completo la causa del que está extraviado, fortaleciéndolo; el canto de María alejó el atractivo de Eva. Estas son las cosas de aquél sobre la Madre de Dios, y sobre el Cántico de aquél. No obstante saqué a la luz mi trabajito y lo confié al patrocinio y a la protección de vuestro Dominio, experimentado en generosidad. Si parece bien que sea aprobado, confesaré que he recogido de los hados un fruto grande y abundante. Deliberad para bien, aceptadlo con ánimo agradable, para que me estimuléis a otras obras de esta clase (sí, por cierto, a la Virtud misma). Y en efecto la Virtud protegida cuántas fuerzas adquiere de la protección, ¿quién lo ignora? Que Dios Óptimo Máximo os conserve durante mucho tiempo sanos y salvos en su Viña. Zaragoza, 7 de Julio del año 1618.

Muy honrados y Reverendísimos varones
 Cliente muy vinculado a vuestro Dominio

*Sebastián Aguilera de Heredia, Presbítero
 Zaragozano*

fol. [i^v] en blanco

No. 500 (6/1). fols. 1v-7r [*Magnificat*] *PRIMVS TONVS* SEBASTIANI AGUILERA 5 v. (S1S2ATB)

S1
A- ni- ma me- a Do-
S2 Resolutio
A- ni- ma me- a Do-
A
A- ni- ma me-
T
A- ni- ma me- a Do-
B
A- ni- ma me- a Do- mi- num

Inscripciones:

“PRIMVS TONVS. V. VOCIBVS CANON IN VNISONO.”

Concordancia²:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Ediciones modernas:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1:1-9.

Polifonía Aragonesa, ed. Calahorra, 1:72-82.

Comentarios:

La serie de magnificats a cinco voces es interesante desde el punto de vista contrapuntístico, ya que Aguilera incluyó sistemáticamente y en cada verso un canon con un intervalo idéntico al número de tono. En este caso, aparece un “Canon in vnisono” entre los dos S.

² Camacho Sánchez, *La música y los músicos en la iglesia riojana de Briones*, 193-94, señaló la presencia de copias manuscritas de varios magnificats de Aguilera de Heredia en el segundo libro de polifonía de la Parroquia de Briones (B5), pero la falta de concreción de su inventario y la ausencia de incipits musicales imposibilita cualquier identificación.

No. 501 (6/2). fols. 7v-13r [*Magnificat*] *SECUNDVS TONVS* SEBASTIANI
AGVILERA 5 v. (S1S2ATB)

S1
A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do-

T
A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me- a Do-

Inscripciones:

“SECUNDVS TONVS. CANON IN SECVNDV. V. VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1:10-18.

Comentarios:

Aguilera incluyó un canon a la 2ª entre los dos S.

No. 502 (6/3). fols. 13v-19r [*Magnificat*] *TERTIVS TONVS* SEBASTIANI
AGVILERA 5 v. (S1S2ATB)

S1 RESOLUTIO
A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me-

T
A- ni- ma me- a Do- mi- A- ni- ma me- a Do- mi- num

Inscripciones:

“TERTIVS TONVS. CANON IN TERTIA. V. VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1:19-27.

Comentarios:

Aguilera incluyó un canon a la 3^a (“Canon in tertia”) entre los dos S.

No. 503 (6/4). fols. 19v-25r [Magnificat] QVARTVS TONVS SEBASTIANI AGUILERA 5 v. (S1S2ATB)

The image shows a musical score for No. 503, a Magnificat by Sebastian Aguilera. It consists of four staves of music in 6/4 time, with lyrics written below. The staves are labeled S1, S2 RESOLUTIO, A, T, and B. The lyrics are: A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a Do- mi- num A- ni- ma me- a Do- mi- num.

Inscripciones:

“QVARTVS TONVS. QVINQVE VOCIBVS.”, “CANON IN QVARTA”.

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1:28-36.

Comentarios:

Aguilera incluyó un canon a la 4^a (“canon in quarta”) entre el S2 y A.

No. 504 (6/5). fols. 25v-31r [*Magnificat*] *QVINTVS TONVS* SEBASTIANI
AGUILERA 5 v. (S1S2ATB)

S1
A- ni- ma me- a Do- S2 RESOLUTIO
A- ni- ma me- a Do- A
A- ni- ma me-

T
A- ni- ma me- a Do- B
A- ni- ma me- a Do- mi- num

Inscripciones:

“QVINTVS TONVS. QVINQVE VOCIBVS.”, “CANON IN QVINTA”.

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1:37-46.

Comentarios:

Aguilera incluyó un canon a la 5^a.

No. 505 (6/6). fols. 31v-37r [*Magnificat*] *SEXTVS TONVS* SEBASTIANI
AGUILERA 5 v. (S1S2ATB)

S1
A- ni- ma me- a S2 RESOLUTIO
A- ni- ma me- a A
A- ni- ma me- a Do-

T
A- ni- ma me- a Do- mi- num B
A- ni- ma me- a Do- mi- num a-

Inscripciones:

“SEXTUS TONVS. QVINQVE VOCIBVS.”, “CANON IN SEXTA”.

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Ediciones modernas:

Mitjana, *La música en España*, 146-47; sólo Deposit.

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1: 47-55.

Comentarios:

Se ponen en polifonía los versos impares. Aguilera incluyó un canon a la 6ª (“Canon in sexta”) entre el T y S2.

No. 506 (6/7). fols. 37v-43r [Magnificat] SEPTIMVS TONVS SEBASTIANI AGVILERA 5 v. (S1S2ATB)

S1
A- ni- ma me- a Do- S2 RESOLUTIO
A- ni- ma me- a Do- A
A- ni- ma me- a

T
A- ni- ma me- a Do- B
A- ni- ma me- a Do-

Inscripciones:

“SEPTIMVS TONVS. QVINQVE VOCIBVS.”, “CANON IN SEPTIMA”.

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Ediciones modernas:

Hudson, *Sebastián Aguilera de Heredia: Drei Magnificat*, 7-17.

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1:56-65.

Comentarios:

Aguilera incluyó un canon a la 7ª (“Canon in septima”) entre el T y S2.

No. 507 (6/8). fols. 43v-49r [*Magnificat*] OCTAVVS TONVS SEBASTIANI AGVILERA 5 v. (S1S2ATB)

S1
A- ni- ma me- a Do- S2 RESOLUTIO A
A- ni- ma me- A- ni- ma me- A- ni- ma me-

T
A- ni- ma me- B
a Do- A- ni- ma me- a Do- mi- num

Inscripciones:

“OCTAVVS TONVS. QVINQUE VOCIBVS.”, “CANON IN OCTAVA”.

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Ediciones modernas:

Rubio, *Antología Polifónica Sacra*, 2:153-169.

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1:66-74.

Comentarios:

Aguilera incluyó un canon a la 8ª (“Canon in octava”) entre el T y S2. En el verso 9, el canto llano aparece en el B mientras las otras cuatro voces comienzan una imitación sobre la *intonatio*.

No. 508 (6/9). fols. 49v-55r [*Magnificat*] PRIMVS TONVS SEBASTIANI
AGVILERA 6 v. (S1S2A1A2TB)

S1 A- ni- ma me- a Do- S2 A- ni- ma me- a Do- A1 A- ni- ma me-

A1 A- ni- ma me- a T A- ni- ma me- a B A- ni- ma me- a

Inscripciones:

“PRIMVS TONVS. SEX VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1:75-83.

Comentarios:

Es el primer magnificat a seis voces. Frente a los magnificats de cinco voces, que emplean un plan canónico muy definido, los de seis voces carecen de un uso sistemático del canon. En el verso 9 de este magnificat el cantus firmus aparece en el B.

No. 509 (6/10). fols. 55v-61r [*Magnificat*] SECVNDVS TONVS SEBASTIANI
AGVILERA 6 v. (S1S2A1A2TB)

S1 A- ni- ma me- a S2 A- ni- ma me- a Do- A1 A- ni- ma me- a Do-

A2 A- ni- ma me- a Do- T A- ni- ma me- a Do- B A- ni- ma me- a

Inscripciones:

“SECVNDVS TONVS. SEX VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1:84-92.

Comentarios:

El verso 9 presenta el cantus firmus en la A2.

No. 510 (6/11). fols. 61v-67r [*Magnificat*] TERTIVS TONVS SEBASTIANI AGVILERA 6 v. (S1S2A1A2TB)

The image shows a musical score for six voices: S1, S2, A1, A2, T, and B. Each voice part is on a separate staff with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are: S1: A- ni- ma me- a Do-; S2: A- ni- ma me- a Do-; A1: A- ni- ma me- a Do-; A2: A- ni- ma me- a Do-; T: A- ni- ma me- a Do-mi-; B: A- ni- ma me- a. The score is divided into three measures by double bar lines.

Inscripciones:

“TERTIVS TONVS. SEX VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1:93-100.

Comentarios:

En el verso 11 el tono aparece en las dos S de modo canónico.

**No. 511 (6/12). fols. 67v-73r [Magnificat] QVARTVS TONVS SEBASTIANI
AGVILERA 6 v. (S1S2A1A2TB)**

S1
A- ni- ma me- a

S2
A- ni- ma me- a Do-

A1
A- ni- ma me- a

A2
A- ni- ma me- a

T
A- ni- ma me- a Do-

B
A- ni- ma me- a

Inscripciones:

“QVARTVS TONVS. SEX VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1:101-109.

Comentarios:

Ninguno.

**No. 512 (6/13). fols. 73v-79r [Magnificat] QVINTVS TONVS SEBASTIANI
AGVILERA 6 v. (S1S2A1A2TB)**

S1
A- ni- ma me- a Do-

S2
A- ni- ma me- a Do- mi-

A1
A- ni- ma me-

A2
A- ni- ma me- a Do-

T
A- ni- ma me- a Do-

B
A- ni- ma me-

Inscripciones:

“QVINTVS TONVS. SEX VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:*Corpus Mensurabilis Musicae* 71, ed. Hudson, 1:110-118.**Comentarios:**

Ninguno.

No. 513 (6/14). fols. 79v-85r [Magnificat] SEXTVS TONVS SEBASTIANI AGVILERA 6 v. (S1S2A1A2TB)

The image shows a musical score for No. 513, consisting of five staves. The first two staves are labeled S1 and S2, and the last three are labeled A1, A2, T, and B. The lyrics are: A- ni- ma me- a Do- ni- ma me- a Do- ni- ma me-. The music is in a mensural style with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into three measures by double bar lines.

Inscripciones:

“SEXTVS TONVS. SEX VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:*Corpus Mensurabilis Musicae* 71, ed. Hudson, 1:119-126.

Comentarios:

El verso 11 es el único de los magnificats a seis voces que no incluye un comienzo imitativo, sino que todas las voces comienzan a mismo tiempo.

No. 514 (6/15). fols. 85v-91r [Magnificat] SEPTIMVS TONVS SEBASTIANI AGVILERA 6 v. (S1S2A1A2TB)

S1 A- ni- ma me- a Do- S2 A- ni- ma me- a Do- A1 A- ni- ma me- a Do-

A2 A- ni- ma me- a Do- T A- ni- ma me- a Do- B A- ni- ma me- a Do-

Inscripciones:

“SEPTIMVS TONVS. SEX VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1:127-135.

Comentarios:

Ninguno.

No. 515 (6/16). fols. 91v-97r [Magnificat] OCTAVVS TONVS SEBASTIANI AGVILERA 6 v. (S1S2A1A2TB)

S1 A- ni- ma me- a Do- S2 A- ni- ma me- a Do- A1 A- ni- ma me- a Do-

A2 A- ni- ma me- a Do- T A- ni- ma me- a Do- B A- ni- ma me- a Do-

Inscripciones:

“OCTAVVS TONVS. SEX VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición facsimilar:

Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia*, 29 (fols. 95v-96r).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 1:136-144.

Comentarios:

Ninguno.

No. 516 (6/17). fols. 97v-103r [Magnificat] PRIMVS TONVS SEBASTIANI AGVILERA 8 v. (S1S2S3A1A2T1T2B)

S1 S2 A1 T1

A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a

S3 A2 T2 B

Et e- xul- ta- Et e- xul- ta- vit Et e- xul- ta- vit Et e- xul- ta- vit

Inscripciones:

“PRIMVS TONVS. OCTO VOCIBVS.”

Concordancia:

¿No conocida?³

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

³ E-JE, Legajo 1, no. 4, contiene un Magnificat a ocho voces de Aguilera de Heredia, con acompañamiento instrumental de violines y violón. Repetto Betes, *La Capilla de música de la Colegial de Jerez*, 122, no precisa el tono, por lo que no es posible decir a cuál de los magnificats se corresponde. De la misma forma, P-VV, libro de polifonía 16, fols. 112v-119r, recoge otro Magnificat a ocho voces atribuido al mismo autor, pero sin especificar el tono.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 2:1-13.

Comentarios:

Se ponen en polifonía los versos impares. Es el primer magnificat a ocho voces de la colección.

No. 517 (6/18). fols. 103v-109r [*Magnificat*] *SECVNDVS TONVS* SEBASTIANI AGVILERA 8 v. (S1S2S3A1A2T1T2B)

The image shows a musical score for a Magnificat in mensural notation. It consists of two staves, each with four parts. The first staff contains parts S1, S2, A1, and T1. The second staff contains parts S3, A2, T2, and B. The lyrics 'A- ni- ma me- a' are written below the notes. The notation includes various note values, rests, and clefs.

Inscripciones:

“SECVNDVS TONVS. OCTO VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 2:14-29.

Comentarios:

Ninguno.

No. 518 (6/19). fols. 109v-116r [*Magnificat*] *TERTIVS TONVS* SEBASTIANI
AGVILERA 8 v. (S1S2S3A1A2T1T2B)

S1 A- ni- ma me- a S2 A- ni- ma me- a A1 A- ni- ma me- T1 A- ni- ma me-

S3 A- ni- ma me- a A2 A- ni- ma me- a T2 A- ni- ma me- B A- ni- ma me- a

Inscripciones:

“TERTIVS TONVS. OCTO VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 2:30-47.

Comentarios:

Ninguno.

No. 519 (6/20). fols. 116v-124r [*Magnificat*] *QVARTVS TONVS* SEBASTIANI
AGVILERA 8 v. (S1S2S3A1A2T1T2B)

S1 A- ni- ma me- S2 A- ni- ma me- A1 A- ni- ma me- a T1 A- ni- ma me- a

S3 A- ni- ma me- A2 A- ni- ma me- T2 A- ni- ma me- a B A- ni- ma me- a

Inscripciones:

“QVARTVS TONVS. OCTO VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:*Corpus Mensurabilis Musicae* 71, ed. Hudson, 2:48-67.**Comentarios:**

Ninguno.

No. 520 (6/21). fols. 124v-131r [Magnificat] QVINTVS TONVS SEBASTIANI AGVILERA 8 v. (S1S2S3A1A2T1T2B)

S1 S2 A1 T1

A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a Do-

S3 A2 T2 B

A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a

Inscripciones:

“QVINTVS TONVS. OCTO VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:*Corpus Mensurabilis Musicae* 71, ed. Hudson, 2:68-85.**Comentarios:**

Ninguno.

No. 521 (6/22). fols. 131v-137r [*Magnificat*] *SEXTVS TONVS* SEBASTIANI
AGVILERA 8 v. (SATB SATB)

S1 A1 T1 B1
A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a Do- A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a

S2 A2 T2 B2
A- ni- ma me- A- ni- ma me- a A- ni- ma me- A- ni- ma me- a

Inscripciones:

“SEXTVS TONVS. OCTO VOCIBVS.”

Concordancia:

ChiN 3, fols. 89v-93r y ChiN 6, fols. 79v-83r (coro I); ChiN 2, fols. 87v-90r y ChiN 5, fols. 93v-96r (coro II), Anón.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 2:86-103.

Comentarios:

Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:188 no atribuyó este magnificat a Aguilera de Heredia, pero señaló el origen probablemente español de su autor, al reducir el número de voces a la mitad en el versículo “Et misericordia” y emplear lo que Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 5, denomina ‘tresillo de Josquin’, una figuración rítmica ya empleada por Morales en su célebre ciclo de magnificats.

No. 522 (6/23). fols. 137v-143r [*Magnificat*] *SEPTIMVS TONVS* SEBASTIANI
AGVILERA 8 v. (SATB SATB)

S1 A1 T1 B1
A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a

S2 A2 T2 B2
A- ni- ma me- a A- ni- ma me- A- ni- ma me- a A- ni- ma me-

Inscripciones:

“SEPTIMVS TONVS. OCTO VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 2:104-120.

Comentarios:

Ninguno.

**No. 523 (6/24). fols. 143v-149r [*Magnificat*] *OCTAVVS TONVS* SEBASTIANI
AGVILERA 8 v. (SATB SATB)**

S1 A1 T1 B1
A- ni-ma me- a A- ni- ma me- A- ni- ma me-a A- ni- ma me-

S2 A2 T2 B2
A- ni-ma me- a Do- A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a A- ni- ma me-a Do-

Inscripciones:

“OCTAVVS TONVS. OCTO VOCIBVS.”

Concordancia:

No conocida.

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos impares (1, 3, 5, 7, 9 y 11).

Edición facsimilar:

San Vicente, *Tiento sobre la música*, 31 (sólo fol. 149r).

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 2:121-138.

Comentarios:

Ninguno.

No. 524 (6/25). fols. 149v-152r [Magnificat] PRIMVS TONVS SEBASTIANI AGVILERA 4 v. (SATB)

S
Et e-xul-ta-vit spi-ri-tus me- Et e-xul-ta-vit spi-ri-tus me-

T
Et e-xul-ta-vit spi-ri-tus Et e-xul-ta-vit spi-ri-tus

Inscripciones:

“PRIMVS TONVS. QVATVOR VOCIBVS.”

Concordancias:

ÁvilaC 2, fols. 1v-13r, Aguilera
 CádizC 3, fols. 44v-50r, Anón.
 CuencaC 8, fols. 1v-34r (junto con los tonos 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º),
 Sebastiano Aguilera et Heredia
 GranC 4, fols. 1v-4r, Anón.
 MalaC 12, fols. 37v-43r, Anón.
 PalenC 3, fols. 72v-78r, Aguilera
 PalenC Leg. ML 11 bis/3, Aguilera de Heredia
 PlasC 2, fols. 12v-15r, a a Guilera
 RoncesRC 1, fols. 12v-16r, Sebastián Aguilera
 SegC 9, fols. 1v-4r, Aguilera de Heredia
 SevBC 10, fols. 1v-5r, SEBASTIANI AGVILERA
 TarazC 13, fols. 24v-29r, Anón.
 ValenC 7, fols. 1-7, Sebastián Aguilera
 ValenC 11, fols. 49-52, Anón.
 VallaC Leg. 13
 ZaraP c', fols. 1v-4r, Aguilera de Heredia
 ZaraP 6, fols. 36v-40r, Aguilera de Heredia

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12) más el verso 11.

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 3:1-6.

Comentarios:

La serie de magnificats a cuatro voces destaca, en el contexto del libro, por su simplicidad. Frente al procedimiento seguido por compositores como Morales, Victoria o H. Franco, Aguilera no amplió la textura en el verso final, sino que mantiene el mismo número de voces de modo constante. Además, una de las voces está encargada de llevar la *intonatio* de modo reconocible.

No. 525 (6/26). fols. 152v-155r [*Magnificat*] *SECUNDVS TONVS* SEBASTIANI AGUILERA 4 v. (SATB)

The musical score is presented in four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each part is written on a five-line staff with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'Et exultavit spiritus meus'. The Soprano part begins with a C-clef and a B-flat. The Alto part begins with a C-clef and a B-flat. The Tenor part begins with a C-clef and a B-flat. The Bass part begins with a B-clef and a B-flat. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains the lyrics 'Et exultavit' and the second measure contains 'spiritus meus'.

Inscripciones:

“SECUNDVS TONVS. QVATVOR VOCIBVS.”

Concordancias:

ÁvilaC 2, fols. 13v-25r, Aguilera
 CádizC 3, fols. 50v-56r, Anón.
 CuencaC 8, fols. 1v-34r (junto con los tonos 1º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º),
 Sebastiano Aguilera et Heredia
 GranC 4, fols. 4v-7r, Anón.
 MalaC 12, fols. 43v-49r, Anón.
 PalenC 3, fols. 78v-84r, Aguilera
 PalenC Leg. ML 11 bis/4, Aguilera de Heredia
 PlasC 2, fols. 15v-18r, a Guilera
 RoncesRC 1, fols. 16v-20r, Sebastián Aguilera
 SegC 9, fols. 4v-7r, Aguilera de Heredia
 SevBC 10, fols. 5v-9r, SEBASTIANI AGUILERA
 TarazC 13, fols. 29v-35r, Anón.
 ValenC 7, fols. 8-14, Sebastián Aguilera
 ValenC 11, fols. 53-56, Anón.
 VallaC Leg. 14

ZaraP c', fols. 4v-8r, Aguilera de Heredia
ZaraP 6, fols. 40v-44r, Aguilera de Heredia

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12) más el verso 11.

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro-hispana*, Tomo 1º, serie 1ª, siglo XVII, 53-57.
Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 3:7-12.

Comentarios:

El verso 12 es el más simple de todos los versos polifónicos compuestos por Aguilera; el cantus firmus aparece en el T, mientras que las otras tres voces lo acompañan homofónicamente.

No. 526 (6/27). fols. 155v-158r [Magnificat] TERTIVS TONVS SEBASTIANI AGUILERA 4 v. (SATB)

The image shows a musical score for a four-part setting (SATB) in C major, 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system is for Soprano (S) and Alto (A), and the second system is for Tenor (T) and Bass (B). The lyrics are: "Et exulta vit spi ri tus" and "Et exulta vit spi ri tus me". The notation includes clefs, a common time signature (C), and various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) with stems and beams. Bar lines separate the measures.

Inscripciones:

“TERTIVS TONVS. QVATVOR VOCIBVS.”

Concordancias:

ÁvilaC 2, fols. 25v-37r, Aguilera
CádizC 3, fols. 56v-61r, Anón.
CarriSC s.s., fols. 71v-77r, Anón.
CuencaC 8, fols. 1v-34r (junto con los tonos 1º, 2º, 4º, 5º, 6º, 7º y 8º),
Sebastiano Aguilera et Heredia
GranC 4, fols. 7v-10r, Anón.
MalaC 12, fols. 49v-55r, Anón.
PalenC 3, fols. 84v-90r, Aguilera
PlasC 2, fols. 18v-21r, a Guilera
RoncesRC 1, fols. 20v-24r, Sebastián Aguilera
SegC 9, fols. 7v-10r, Aguilera de Heredia

SegorC Leg. 80/17-18, Aguilera de Heredia
 SevBC 10, fols. 9v-13r, SEBASTIANI AGVILERA
 TarazC 13, fols. 35v-41r, Anón.
 ValenC 7, fols. 15-21, Sebastián Aguilera
 ValenC 11, fols. 57-60, Anón.
 VallaC Leg. 15
 ZaraP c', fols. 8v-12r, Aguilera de Heredia
 ZaraP 6, fols. 44v-48r, Aguilera de Heredia

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12) más el verso 11.

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro-hispana*, Tomo 1º, serie 1ª, siglo XVII, 58-62.

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 3:13-18.

Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento*, 405-11 (a partir de CarriSC s.s.).

González Barrionuevo, *El Códice polifónico de Santa Clara*.

Comentarios:

La copia de CarriSC s.s. introduce algunas variantes; véase Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento*, 700-1. Una parte del “Gloria patri” de este magnificat, junto con otros fragmentos de los magnificats de cuarto, séptimo y octavo tonos (Nos. 527, 530 y 531), es citado y transcrito parcialmente por Pedro Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la Catedral de Sevilla entre 1709 y 1731, en su “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez de la Roca, para mostrar la licitud de los procedimientos empleados por Francisco Valls en su conocida Misa *Scala Aretina*; véase López-Calo, *La controversia de Valls*, 1:286-87.

No. 527 (6/28). fols. 158v-161r [*Magnificat*] *QVUARTVS TONVS* SEBASTIANI AGVILERA 4 v. (SATB)

The musical score is presented in two systems. The first system is for Soprano (S) and Alto (A). The Soprano part begins with a treble clef and a common time signature (C). The Alto part begins with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics for both parts are: "Et exultavit spiritus meus". The second system is for Tenor (T) and Bass (B). The Tenor part begins with a bass clef and a common time signature (C). The Bass part begins with a bass clef and a common time signature (C). The lyrics for both parts are: "Et exultavit spiritus meus".

Inscripciones:

“QVARTVS TONVS. QVATVOR VOCIBVS.”

Concordancias:

ÁvilaC 2, fols. 37v-49r, Aguilera
CádizC 3, fols. 61v-67r, Anón.
CuencaC 8, fols. 1v-34r (junto con los tonos 1º, 2º, 3º, 5º, 6º, 7º y 8º),
 Sebastiano Aguilera et Heredia
GranC 4, fols. 10v-13r, Anón.
MalaC 12, fols. 55v-61r, Anón.
PalenC 3, fols. 90v-96r, Aguilera
PalenC Leg. ML 11 bis/5, Aguilera de Heredia
PamploC 3, fols. 1v-3r, Anón. (falta Sicut erat)
PlasC 2, fols. 21v-24r, a Guilera
RoncesRC 1, fols. 24v-28r, Sebastián Aguilera
SegC 9, fols. 10v-13r, Aguilera de Heredia
SevBC 10, fols. 13v-17r, SEBASTIANI AGVILERA
TarazC 13, fols. 41v-46r, Anón.
ValenC 7, fols. 22-28, Sebastián Aguilera
ValenC 11, fols. 61-64, Anón.
VallaC Leg. 16
ZaraP c', fols. 12v-16r, Aguilera de Heredia
ZaraP 6, fols. 48v-52r, Aguilera de Heredia

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12) más el verso 11.

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro-hispana*, Tomo 1º, serie 1ª, siglo XVII, 63-66.
Hudson, *Sebastián Aguilera de Heredia: Drei Magnificat*, 1-6.
Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 3:19-23.

Comentarios:

Una parte del “Quia fecit” de este magnificat es citado y transcrito parcialmente por Pedro Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la Catedral de Sevilla entre 1709 y 1731, en su “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez de la Roca, para mostrar la licitud de los procedimientos empleados por Francisco Valls en su conocida Misa *Scala Aretina*; véase López-Calo, *La controversia de Valls*, 1:287.

No. 528 (6/29). fols. 161v-164r [*Magnificat*] *QVINTVS TONVS* SEBASTIANI AGVILERA 4 v. (SATB)

S
Et e-xul-ta-vit spi-ri- Et e-xul-ta-vit spi-ri-tus

T
Et e-xul-ta-vit spi-ri-tus me- Et e-xul-ta-vit spi-ri-tus

Inscripciones:

“QVINTVS TONVS. QVATVOR VOCIBVS.”

Concordancias:

ÁvilaC 2, fols. 49v-61r, Aguilera
 CádizC 3, fols. 67v-73r, Anón.
 CuencaC 8, fols. 1v-34r (junto con los tonos 1º, 2º, 3º, 4º, 6º, 7º y 8º),
 Sebastiano Aguilera et Heredia
 GranC 4, fols. 13v-16r, Anón.
 MalaC 12, fols. 61v-67r, Anón.
 PalenC 3, fols. 96v-102r, Aguilera
 PamploC 3, fols. 3v-5r, Anón. (falta Sicut erat)
 PlasC 2, fols. 24v-27r, a Guilera
 RoncesRC 1, fols. 28v-32r, Sebastián Aguilera
 SegC 9, fols. 13v-16r, Aguilera de Heredia
 SevBC 10, fols. 17v-21r, SEBASTIANI AGVILERA
 TarazC 13, fols. 46v-51r, Anón.
 ValenC 7, fols. 29-35, Sebastián Aguilera
 ValenC 11, fols. 65-68, Anón.
 VallaC Leg. 17
 ZaraP c', fols. 16v-20r, Aguilera de Heredia
 ZaraP 6, fols. 52v-56r, Aguilera de Heredia

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12) más el verso 11.

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro-hispana*, Tomo 1º, serie 1ª, siglo XVII, 67-71.
Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 3:24-29.

Comentarios:

Se ponen en polifonía los versos pares más el verso 11. Como apunta Hudson, *Corpus Mensurabilis Musicae*, 1:xv, en los versos 6 y 8 el *cantus firmus* aparece acompañado por la imitación de las tres voces inferiores de la inversión de la *intonatio*.

No. 529 (6/30). fols. 164v-167r [Magnificat] SEXTVS TONVS SEBASTIANI AGVILERA 4 v. (SATB)

S
Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus Et e- xul- ta- vit spi- ri-

A
Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus me-

T
Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus me-

B
Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus me-

Inscripciones:

“SEXTVS TONVS. QVATVOR VOCIBVS.”

Concordancias:

ÁvilaC 2, fols. 61v-73r, Aguilera
 BarbaC 1, fols. 161v-168r, Aguilera de Heredia
 CádizC 3, fols. 73v-79r, Anón.
 CarriSC s.s., fols. 77v-83r, Anón.
 CuencaC 8, fols. 1v-34r (junto con los tonos 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 7º y 8º),
 Sebastiano Aguilera et Heredia
 GranC 4, fols. 16v-19r, Anón.
 HuescaC 5, fols. 39v-41r, Anón.
 MalaC 12, fols. 67v-73r, Anón.
 PalenC 3, fols. 102v-108r, Aguilera
 PamploC 3, fols. 5v-7r, Anón. (falta Sicut erat)
 PlasC 2, fols. 27v-30r, a Guilera
 RoncesRC 1, fols. 32v-36r, Sebastián Aguilera
 SegC 9, fols. 16v-19r, Aguilera de Heredia
 SevBC 10, fols. 21v-25r, SEBASTIANI AGVILERA
 TarazC 13, fols. 51v-56r, Anón.
 ValenC 7, fols. 36-42, Sebastián Aguilera
 ValenC 11, fols. 69-72, Anón.
 VallaC Leg. 18
 ZaraP c', fols. 20v-24r, Aguilera de Heredia
 ZaraP 6, fols. 56v-60r, Aguilera de Heredia

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12) más el verso 11.

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro-hispana*, Tomo 1º, serie 1ª, siglo XVII, 72-75.

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 3:30-34.

Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento*, 417-23 (a partir de CarriSC s.s.).

González Barrionuevo, *El Códice polifónico de Santa Clara*.

Comentarios:

Ninguno.

No. 530 (6/31). fols. 167v-170r [Magnificat] SEPTIMVS TONVS SEBASTIANI AGVILERA 4 v. (SATB)

S
Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus

A
Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus

T
Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus

B
Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus

Inscripciones:

“SEPTIMVS TONVS. QVATVOR VOCIBVS.”

Concordancias:

ÁvilaC 2, fols. 73v-85r, Aguilera

CádizC 3, fols. 79v-85r, Anón.

CarriSC s.s., fols. 83v-89r., Anón.

CuencaC 8, fols. 1v-34r (junto con los tonos 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º y 8º),
Sebastiano Aguilera et Heredia

GranC 4, fols. 19v-22r, Anón.

MalaC 12, fols. 73v-79r, Anón.

PalmasC A/VI, fols. 167v-172r (junto con el de 8º tono)

PlasC 2, fols. 30v-33r, a Guilera

PamploC 3, fols. 7v-10r, Anón. (falta Sicut erat)

RoncesRC 1, fols. 36v-40r, Sebastián Aguilera

SegC 9, fols. 19v-22r, Aguilera de Heredia

SevBC 10, fols. 25v-29r, SEBASTIANI AGVILERA

TarazC 13, fols. 56v-62r, Anón.

ValenC 7, fols. 43-49, Sebastián Aguilera

ValenC 11, fols. 73-76, Anón.

VallaC Leg. 19
 ZaraP c', fols. 24v-28r, Aguilera de Heredia
 ZaraP 6, fols. 60v-64r, Aguilera de Heredia

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12) más el verso 11.

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro-hispana*, Tomo 1º, serie 1ª, siglo XVII, 76-80.
Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 3:35-40.
 Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento*, 429-36 (a partir de CarriSC s.s.).
 González Barrionuevo, *El Códice polifónico de Santa Clara*.

Grabaciones discográficas:

Obras corales de Colombia, Lado A, corte 6.

Comentarios:

En el verso 4, la *intonatio* gregoriana es llevada canónicamente por el S y A. Una parte del “Gloria Patri” de este magnificat es citado y transcrito parcialmente por Pedro Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la Catedral de Sevilla entre 1709 y 1731, en su “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez de la Roca, para mostrar la licitud de los procedimientos empleados por Francisco Valls en su conocida Misa *Scala Aretina*; véase López-Calo, *La controversia de Valls*, 1:260.

No. 531 (6/32). fols. 170v-173r [Magnificat] OCTAVVS TONVS SEBASTIANI AGUILERA 4 v. (SATB)

S
 Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus me- us

A
 Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus me- us

T
 Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus me-

B
 Et e- xul- ta- vit spi- ri- tus me-

Inscripciones:

“OCTAVVS TONVS. QVATVOR VOCIBVS.”

Concordancias:

ÁvilaC 2, fols. 85v-97r, Aguilera
CádizC 3, fols. 85v-91r, Anón.
CarriSC s.s., fols. 65v-71r, Anón.
CuencaC 8, fols. 1v-34r (junto con los tonos 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º y 7º),
 Sebastiano Aguilera et Heredia
GranC 4, fols. 22v-25r, Anón.
MalaC 12, fols. 79v-85r, Anón.
PalenC 3, fols. 108v-115r, Aguilera
PalmasC A/VI, fols. 167v-172r (junto con el de 7º tono)
PlasC 2, fols. 33v-36r, a Guilera
RoncesRC 1, fols. 40v-44r, Sebastián Aguilera
SegC 9, fols. 22v-25r, Aguilera de Heredia
SevBC 10, fols. 29v-33r, SEBASTIANI AGVILERA
TarazC 13, fols. 62v-68r, Anón.
ValenC 7, fols. 50-56, Sebastián Aguilera
ValenC 11, fols. 77-80, Anón.
VallaC Leg. 20
ZaraP c', fols. 28v-32r, Aguilera de Heredia
ZaraP 6, fols. 64v-68r, Aguilera de Heredia

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía los versos pares (2, 4, 6, 8, 10 y 12) más el verso 11.

Ediciones modernas:

Eslava, *Lira Sacro-hispana*, Tomo 1º, serie 1ª, siglo XVII, 81-86.
Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 3:41-46.
Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento*, 395-400 (a partir de CarriSC s.s.).
González Barrionuevo, *El Códice polifónico de Santa Clara*.

Comentarios:

Una parte del “Fecit potentiam” de este magnificat es citado y transcrito parcialmente por Pedro Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la Catedral de Sevilla entre 1709 y 1731, en su “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez de la Roca, para mostrar la licitud de los procedimientos empleados por Francisco Valls en su conocida Misa *Scala Aretina*; véase López-Calo, *La controversia de Valls*, 1:287.

No. 532 (6/33). fols. 173v-180r *MAGNIFICAT I TONVS* SEBASTIANI AGUILERA 8 v. (SATB SATB)

S1 A- ni- ma me- a A- ni- ma me- a A- ni- ma me- A- ni- ma me-

S2 Et e- xul- Et e- xul- ta- vit Et e- xul- ta- vit Et e- xul- ta- vit

Inscripciones:

“MAGNIFICAT. I. TONVS. OCTO VOCIBVS.”

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía tanto los versos impares como los pares.

Concordancias:

CuencaC 8, fols. 34v-82r (junto con los tonos 3º, 6º y 8º), Sebastiano Aguilera et Heredia
 GranC 4, fols. 25v-32r, Anón.
 LisboaS 10, fols. 80v-98r, Sebastiani Aguilera
 MurciaC 7, fols. 226v-268r, Aguilera
 SegC 9, fols. 25v-32r, Aguilera de Heredia
 SevBC 10, fols. 33v-41r, SEBASTIANI AGUILERA
 ValenC 7, fols. 60-74, Sebastián Aguilera
 VallaC Leg. 23/10

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 3:47-64.

Comentarios:

Estos cuatro magnificats policorales que cierran el volumen destacan por la efectiva división en dos coros, indicada en el libro impreso mediante la inscripción “I Chorus” y “II Chorus”; se trata por tanto de una policoralidad ‘real’. Otro rasgo destacado de estos magnificats policorales es la libertad con que es tratado el material preexistente: rara vez se presenta el cantus firmus de modo íntegro, tendiendo a exponer sólo el inicio (*intonatio*) y final (*terminatio*) del mismo.

No. 533 (6/34). fols. 180v-186r *MAGNIFICAT III TONVS* SEBASTIANI AGUILERA 8 v. (SATB SATB)

S1 A- ni- ma mc- a S2 A- ni- ma mc- a A1 A- ni- ma mc- a Do- T1 A- ni- ma mc- a

S3 Et c- xul- ta- vit A2 Et c- xul- ta- vit T2 Et c- xul- ta- vit B Et c- xul- ta- vit

Inscripciones:

“MAGNIFICAT. III. TONVS. OCTO VOCIBVS.”

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía tanto los versos impares como los pares.

Concordancias:

CuencaC 8, fols. 34v-82r (junto con los tonos 1º, 6º y 8º), Sebastiano Aguilera et Heredia
 GranC 4, fols. 32v-38r, Anón.
 MurciaC 7, fols. 268v-306r, Aguilera
 SegC 9, fol. 32v, Aguilera de Heredia; incompleto
 SevBC 10, fols. 41v-49r, SEBASTIANI AGUILERA
 ValenC 7, fols. 75-88, Sebastián Aguilera

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 3:65-80.

Comentarios:

La textura es homofónica y se emplea un *parlando* estrechamente asociado a al texto que Hudson relaciona con los música veneciana de Giovanni Gabrieli.

No. 534 (6/35). fols. 186v-193r *MAGNIFICAT VI TONVS* SEBASTIANI
AGVILERA 8 v. (SATB SATB)

S1 A- ni- ma me- S2 A- ni- ma me- a A1 A- ni- ma me- T1 A- ni- ma me-

S3 Et e- xul- A2 Et e- xul- T2 Et e- xul- B Et e- xul-

Inscripciones:

“MAGNIFICAT. VI. TONVS. OCTO VOCIBVS.”

Concordancias:

CuencaC 8, fols. 34v-82r (junto con los tonos 1º, 3º y 8º), Sebastiano
Aguilera et Heredia
GranC 4, fols. 38v-45r, Anón.
MurciaC 7, fols. 306v-344r, Aguilera
SevBC 10, fols. 49v-57r, SEBASTIANI AGVILERA

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía tanto los versos impares como los pares.

Edición moderna:

Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 3:81-98.

Comentarios:

El verso 1 es particular por estar compuesto en tres secciones separadas.

No. 535 (6/36). fols. 193v-198r *MAGNIFICAT VIII TONVS* SEBASTIANI
AGVILERA 8 v. (SATB SATB)

S1 A- ni- ma me- a A1 A- ni- ma me- a T1 A- ni- ma me- a B1 A- ni- ma me- a Do-

S2 Et e- xul- A2 Et e- xul- T2 Et e- xul- B2 Et e- xul-

Inscripciones:

“MAGNIFICAT. VIII. TONVS. OCTO VOCIBVS.”

Concordancias:

CuencaC 8, fols. 34v-82r (junto con los tonos 1º, 3º y 6º), Sebastiano
Aguilera et Heredia
MurciaC 7, fols. 344v-y sigs., Aguilera
SevBC 10, fols. 57v-64r, SEBASTIANI AGVILERA

Fuente textual y asignación litúrgica:

No. 36.

Versos en polifonía:

Se ponen en polifonía tanto los versos impares como los pares.

Ediciones modernas:

Hudson, *Sebastián Aguilera de Heredia: Drei Magnificat*, 18-30.
Corpus Mensurabilis Musicae 71, ed. Hudson, 3:99-113.

Comentarios:

Los versos 1-2 y 4-5 están compuestos sin pausas como un único fragmento musical. Este magnificat se encuentra incompleto en el ejemplar mexicano, ya que le falta el último folio (199r), que aparece encuadernado en el libro de misas de Alonso Lobo (TepMV 4), como último folio (136r).

MEX-Tmv: TepMV 7**Tepotzotlán (Estado de México), Museo Nacional del
Virreinato, Libro de Polifonía 7
[L2591]****DESCRIPCIÓN**

Impreso/Papel

8 misas, 2 antífonas, 2 motetes = 12

Eduardo Duarte Lobo-12

165 folios de papel de *ca.* 49'5 x 39 (cada de 45 x 32'5). Numeración romana consecutiva [i] + I-CLXIV. Marcas de impresor: no posee. Folios en blanco: L^v-LI^r, LXVIII^v-LXIX^r, LXXXIX^v-XC^r, CXIII^v-CXIV^r, CXXXIX^v-CXL^r, CLX^v, CLXIII^v-CLXIV^r. Falta la portada con la aprobación de Joannes Mendez, su maestro, al reverso, así como los dos folios siguientes, que incluyen la dedicatoria del compositor al Cabildo de la Sé de Lisboa (véase edición facsimilar en Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 129-32). También ha perdido el último folio, con lo que la última obra está incompleta, perdiéndose también el colofón (situado en el reverso de ese último folio). La primera hoja conservada, cuarta del original completo, es el índice, y está desencuadernada. Tapas de madera forradas de cuero marrón claro con unos diseños geométricos dorados. Aún conserva las dos tiras de cuero que a modo de hebilla permitían cerrar el volumen mediante unos broches metálicos (el inferior aún está en uso). Al igual que ocurre en otros impresos, casi todas las esquinas inferiores de los folios 'recto' tienen pegados trozos de papel. Hay pérdidas de música en los fols. XXV^r, XXVII^r, XXXVII^r, XLI^r, XLII^r, XLVI^r y CXXXIII^r, entre otros. Capitulares extraordinariamente decoradas con dibujos vegetales, representación de escenas bíblicas y mitológicas llenas de personajes y diseños geométricos, fruto de un excelente trabajo artístico; tipografía similar a TepMV 5. Cada parte va precedida por el nombre de la voz en latín (CANTVS, ALTVS, TENOR, BASSVS). Al abrir el volumen, en la parte superior del folio izquierdo se lee el nombre del compositor latinizado ("EDVARDI LVPI") y la derecha el nombre de la obra y el número de voces ("Quatuor vocum"). Se encuentra en un buen estado de conservación. 10 pentagramas por página. Incluye obras a 4, 5, 6 y 8 voces.

LITERATURA Y SIGNATURAS: En el inventario de 1927 realizado por el Servicio de Bienes Nacionales, este códice se encontraba en la Catedral de México bajo la signatura Departamento XXIX, Oficina 71, Obra 22. Este volumen fue uno de los cuatro libros de polifonía (junto con TepMV 1, TepMV 2 y TepMV 4) vistos en 1949 por Barwick,

Sacred Vocal Polyphony, 1:86. En la década de 1960 pasó al Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (junto a TepMV 1, TepMV 2, TepMV 3, TepMV 5 y TepMV 6, códices que originalmente pertenecieron al archivo catedralicio de México) con la signatura I.M.A.R.-34 P Cat # 256, tal y como recogieron Stanford y Spiess, *An Introduction*, 26 (item 5), Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 136 y Stanford, *Catálogo de los Acervos*, 239 (LiPol V, no. 1552). Actualmente se custodia en el Repositorio de Colecciones de dicho Museo del Instituto Nacional de Antropología e Historia bajo el No. Inventario 10-12595.

IDENTIFICACIÓN: RISM L2591. La presencia de este impresionante libro impreso en México no deja de ser llamativa, pues sólo se han localizado otros seis ejemplares del mismo. El primero en dar a conocer este libro impreso fue Stellfeld, *Bibliographie des Éditions Musicales Plantiniennes*, 151-56. El contrato entre el compositor y Moretus incluyó la edición de 200 ejemplares por un costo total de 3200 florines; el número de ejemplares es inferior al de otras ediciones belgas del portugués como sus *Opuscula* (1602) con 500 ejemplares o el libro de magnificats (1605) con 350 ejemplares¹. Las capitulares fueron objeto de un estudio por parte de Harvard, *Ornamental Initial's*. Para un estudio del estilo de Duarte Lobo, véase Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 197-315. Este libro impreso guarda ciertas semejanzas con el libro de misas de Torres (MéxC 14), pues se inicia con dos antífonas bautismales y a continuación aparecen ocho misas; la única diferencia es la ausencia de los dos motetes finales y el juego de cánones perpetuos en la antología de Torres.

EJEMPLARES DEL IMPRESO (13):

- Badajoz, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía 7
- Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, MI-3, 4 y 5 (tres ejemplares)
- Córdoba, Archivo de la Catedral, libro de coro 135
- Elvas, Biblioteca Municipal, libro de polifonía, libro de polifonía s.s.
- Evora, Arquivo da Sé, libro de polifonía impresa 5 (ejemplar mutilado)
- Lamego, Arquivo de Música da Catedral, libro de polifonía s.s.
- Lisboa, Biblioteca Nacional, libro de polifonía CIC 3 (Colecção Dr. Ivo Cruz)
- Lisboa, Biblioteca Nacional, libro de polifonía BN 1 CN (probablemente procedente del Monasterio de São Vicente de Fora de Lisboa)
- Oxford, Bodleian Library, Mason EE.87
- Sevilla, Archivo Capitular de la Catedral, libro de polifonía 18
- Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato, libro de polifonía 7

¹ Sólo el segundo libro de misas de Lobo (1639), con 130 ejemplares salidos de la imprenta, fue objeto de una tirada menor que el primer libro de 1621.

INVENTARIO

Portada perdida en el ejemplar mexicano; tomada del ejemplar en Sevilla

EDVARDI LVPI
LVCITANI CIVIS OLISIPONENSIS.
In Metropolitana eiusdem vrbis Ecclesia
Beneficiarij et Musices praefecti,

LIBER MISSARVM
III. V. VI. ET VIII. VOCIBVS

AD AVCTOREM
ANTONII SOSAE
SOCIETATE IESV,
OKTAETIXON.

*CANTATEM si sorte lupi videre priores,
Torpet olorino protinus ore sonus,
Quis novus iste Lupus, dulci modulamine voces
Instruit, unde sonos mutuet albus olde
Talia naturae certantia viribus unus
Dat tibi cygnea Lysius arte Lupus.
Quem dum mirantur rauco modulamine cygni,
Est Lupus ille, serunt, si moduletur, olor.*

AD EVNDEM
FRANCISCI MACEDI,
EIVSDEM SOCIETATIS ΔΩΔΚΑΕΤΙΧΟΝ,

*QVIS canit: onde melos resonat: Sonat Orphea cantus,
Corda rapit, rapuit fretus ut arte lupos,
Arte, modis, numeris, concentibus Orpheus hic est,
Cum grauis, & summus, plenus, acutus abit,
Orphea sert cantas: nomen Lupus audit utrumque
Esse nefas clames pugna cirumque simul,
Vnde Lupo cantus: Resonarunt Orphea silvae;
Discipulus potuit tunc Lupus esse Iurae,
Discipulis dixisse nefas: sonat ille Alagistium;
Non cadit in raueum gloria tanta lupusti,
Orpheus ipse Lupi celâtur imagine; nomen
Sumpsit, ut hac melius ducerêt acte seras.*

Su traducción es la siguiente:

DE EDUARDO LOBO

CIUDADANO LUCITANO DE LISBOA

En la Iglesia Metropolitana de la misma ciudad
Beneficiario y Prefecto de Música

LIBRO DE MISAS

A 4, 5, 6 Y 8 VOCES

PARA EL AUTOR

**DE ANTONIO SOSA
DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS.
OCTÁSTICO**

Si por casualidad los antiguos lobos vieran al cantante,
Se entorpece el sonido continuo de su boca de cisne.
¿Quién es este nuevo Lobo, que ajusta las voces con dulce cadencia,
de donde toma prestado los sonidos el blanco cisne?
Tales cosas que disputan con la naturaleza con sus fuerzas
Lobo Lisio es el único que te las da con arte de cisne.
Al que admiran los cisnes por su bronca cadencia,
Aquel es Lobo, dicen, si modula como cisne.

PARA EL MISMO

**DE FRANCISCO MACEDO,
DE LA MISMA COMPAÑÍA,
DODECÁSTICO**

¿Quién canta? ¿De dónde resuena el canto? El canto suena a Orfeo.
Arrebata los corazones, como el mar arrebató a los lobos con arte,
Éste es Orfeo en arte, modos, números, armonías,
Cantas a Orfeo –se dice-: clamas –se oye- por todas partes con lucha
que es un sacrilegio que uno y otro lleven el nombre de Lobo,
de donde el canto es para Lobo: los bosques resonaron a Orfeo.
Entonces Lobo no pudo ser discípulo de Jura,
Es un sacrilegio haberlo dicho a los discípulos: aquél suena a Alagistio.
Lobo no cae en ronquera de tanta gloria.
Orfeo mismo está oculto bajo la imagen de Lobo; su nombre
tomó, para conducir mejor a las fieras con esta arte.

fol. [i^r] aparece el índice del volumen, parcialmente cubierto con un fragmento de papel pautado que impide la lectura de los últimos cinco ítems. Su transcripción es la siguiente:

**O R D O E T I N D E [X]
H V I V S V O L V M I N I S .**

Asperges.	Quatuor vocum. [fol. 1.]
Vidi aquam	Quatuor vocum. [fol. 3.]

M I S S A E .

De beata Virgine.	Quatuor vocum. [fol. 5.]
Sancta Maria.	Quatuor vocum. [fol. 19.]
Dicebat Iesus.	Quatuor vocum. [fol. 35.]
Valde honorandus est.	Quatuor vocum. [fol. 51.]
Elisabeth Zachariae.	Quinque vocum. [fol. 70.]
[Veni domine.	Sex vocum. fol. 91.
Cantate Domino	Octo vocum. fol. 115.
Pro defunctis	Octo vocum. fol. 141.

M O T E T A .

Pater peccauit.	Quinque vocum. fol. 162.
Audiui vocem de caelo.	Sex vocum. fol. 164.]

No. 536 (7/1). fols. [i^v]-II^r ASPERGES [ME] EDVARDI LVPI 4 v. (SATB)

S
Do- Do-

T
Do- mi- ne Do- Do-

S
Se- cun- dum ma- gnam mi- se- ri- Se- cun- dum ma- gnam mi- se-

T
Se- cun- dum ma- gnam mi- se- ri- Se- cun- dum ma- gnam

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI ASPERGES. Quatuor vocum”.

Concordancias:**Fuentes ibéricas**

GranC 5, fols. 1v-4r, Anón.
 GranC Leg. s.s., pp. 1-4, Anón.
 GranCR 2, fols. 192v-195r, Anón.
 LisboaS 1, fols. 1v-4r, Eduardus Lupus

Fuentes inglesas

LonBLA 5046, pp. 1-4, Edvardi Lupi
 LonRA 63, pp. 71-73, Edwardi Lupi
 LonRC 942, Lupus

Edición facsimilar:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 134 (sólo fols. [i^v]-I^r).

Edición moderna:

No conocida.

Grabación discográfica (selección)²:

The Aspersion and Mass for the Holy Innocents, pista 2.

² Para otras versiones, véase Bernardes, *Uma discografia de CDs de Composição Musical*.

Comentarios:

Al igual que ocurre en TepMV 5, los folios de izquierda y derecha tienen el mismo número, por lo que en este inventario al folio de la izquierda se le da el número del folio anterior ‘verso’ y al de la derecha el número de folio ‘recto’. El *Liber II Missarum* de Duarte Lobo (Amberes: Plantin, 1639; L2592) se abría, al igual que este primer libro, con dos antífonas bautismales, *Asperges me* y *Vidi aquam*. Según Stellfeld, *Bibliographie des Éditions Musicales Plantiniennes*, 158, la Biblioteca Nacional de Brasil en Rio de Janeiro conserva un ejemplar de este segundo libro de misas de Duarte Lobo. Sin embargo, en la sección dedicada a este fondo musical, Stevenson, *RBMSA*, 259-300, no hizo referencia alguna a este libro.

No. 537 (7/2). fols. II^v-IV^r VIDI AQVUAM EDVARDI LVPI 4 v. (SATB)

S
E- gre- di- en- tem de tem- E- gre- di- en- tem de tem-

T
E- gre- di- en- tem de tem- E- gre- di- en- tem

S
Quo- ni- am in sae- cu- lum mi- Quo- ni- am in sae- cu- lum mi-

T
Quo- ni- am in sae- cu- lum mi- se- Quo- ni- am in sae- cu- lum

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI VIDI AQVAM. Quatuor vocum”.

Concordancias:**Fuentes ibéricas**

GranC 5, fols. 4v-8r, Anón.

GranC Leg. s.s., pp. 5-8, Anón.

GranCR 2, fols. 195v-198r, Anón.

LisboaS 1, fols. 5v-8r, Eduardus Lupus

Fuentes inglesas

LonBLA 5036, pp. 70-74, Anón. ("Edwardi Lupi" en el índice)

LonBLA 5046, pp. 6-8, Edvardi Lupi

LonRC 942, Lupus

Ediciones modernas:

Silva Matos, "Vidi aquam".

Santos, *A Polifonía Clásica Portuguesa*, 38 y siguientes.**Comentarios:**

La copia de LonBLA 5036 está derivada o bien del ejemplar impreso conservado la Bodleian Library, o bien de la copia manuscrita íntegra realizada antes de 1760 por Henry Needler (LonBLA 5046).

No. 538 (7/3). fols. IV^v-XIX^r [Missa] DE BEATA VIRGINE EDVARDI LVPI 4 v. (SATB)

S

Ky- ri- e e- lei- Ky- ri- e e-

T

Ky- ri- e e- lei- Ky- ri- e e-

S

Et in ter- ra pax ho- mi- Et in ter- ra pax ho- mi-

T

Et in ter- ra pax ho- mi- Et in ter- ra pax ho- mi-

S

Pa- trem o- mni- po- ten- tem Pa- trem o- mni- po- ten- tem

T

Pa- trem o- mni- po- ten- tem Pa- trem o- mni- po- ten- tem

TepMV 7

S
San- ctus, San- ctus

T
San- ctus ij San- ctus San- ctus San-

S
A- gnus De- i, A- gnus De- A- gnus De-

T
A- gnus De- i A- gnus De-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI DE BEATA VIRGINE. Quatuor vocum”.

Concordancias:

Fuentes inglesas

LonBLA 5046, pp. 9-32, Edvardi Lupi

LonRC 942, Lupus

LonBLM F.86, fols. 27r-v, Anón.; sólo Benedictus

Edición facsimilar:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 220 (sólo fol. XVIII^v, S).

Edición moderna:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 213-14, 235-36 (Credo no completo, Pleni sunt, Agnus no completo).

Comentarios:

Esta misa es, junto a la Misa de Difuntos (No. 545), la única que no tiene una fuente paródica.

No. 539 (7/4). Fols. XIX^v-XXXIV^r [*Missa*] *SANCTA MARIA* EDVARDI LVPI
4 v. (SATB)

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. SANCTA MARIA. Quatuor vocum”.

Concordancias:

Fuentes españolas

GranC 5, fols. 17v-41r, Anón.

OlivC s.s., 75v-100r, Anón.

Fuentes hispanoamericanas

MéxC 5/4 (No. 107), Eduardo Lobo

Fuentes inglesas

LonBLA 5046, pp. 33-55, Edvardi Lupi

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica y comentarios:

Véase No. 107.

No. 540 (7/5). fols. XXXIV^v-L^r [*Missa*] *DICEBAT IESVS* EDVARDI LVPI 4 v.
(SATB)

S

Ky- ri- e e- lei- son Ky- ri- e

T

Ky- ri- e e- lei- son Ky- ri- e e- lei- son

S

Bo- nae vo- lun- ta- Et in- ter- ra pax ho- mi-

T

Et in- ter- ra pax ho- Bo- nae vo- lun- ta- tis Lau- da-

TepMV 7

S
Pa- trem o- mni- po- ten- Fa- cto- rem cae- li et ter-

T
Fa- cto- rem cae- li et ter- Pa- trem o- mni- po- ten-

S
A- gnus De- A- gnus De- i

T
A- gnus De- i A- gnus De-

S
San- ctus San- ctus San- ctus San-

T
San- ctus San- ctus

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. DICEBAT IESVS. Quatuor vocum”.

Concordancias:

Fuentes españolas

GranC 5, fols. 41v-59r, Eduardo Lobo
GranCR 2, fols. 72v-94r, Eduardo Lobo

Fuentes inglesas

LonBLA 5046, pp. 56-77, Edvardi Lupi

Edición moderna:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 218 (Hosanna, no completo).

Comentarios:

Esta misa tomó como fuente paródica el motete homónimo a 4 voces de Francisco Guerrero publicado en sus colecciones de motetes de 1570 y 1597 (Guerrero, *Opera omnia*, ed. Llorens, 6:79-84). Una parte del Sanctus y del Agnus de esta misa es citada y transcrita parcialmente por Pedro Santiso Bermúdez, maestro de los seises de la Catedral de Sevilla entre 1709 y 1731, en su “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez de la Roca, para mostrar la licitud de los procedimientos empleados por Francisco Valls en su conocida Misa *Scala Aretina*; véase López-Calo, *La controversia de Valls*, 1:288-89. No he localizado ninguna misa con este título, pero sí dos motetes, uno de ellos el de Guerrero que sirvió como fuente paródica a Lobo (PueblaC Legs. 13, 32 y 33), y el otro de Sebastián de Vivanco (No. 359).

fol. L^v-LI^r en blanco

No. 541 (7/6). fol. LI^v-LXVIII^r [Missa] VALDE HONORANDVS EST EDVARDI LVPI 4 v. (SATB)

The musical score is presented in four systems, each with two staves (Soprano and Tenor) and Latin lyrics below. The first system is for the Kyrie, the second for the Pax, and the third for the Agnus Dei. Each system includes a Soprano (S) part and a Tenor (T) part, with corresponding lyrics. The lyrics are: Ky-ri-e, Ky-ri-e e-lei-son ij, Et in ter-ra pax ho-mi-, Et in ter-ra pax, Bo-nae vo-lun-ta-tis Lau-, Bo-nae vo-lun-ta-, Pa-trem o-mni-po-ten-tem, Pa-trem o-mni-po-ten, Fa-cto-rem cae-li et ter-rae, Pa-trem o-mni-po-ten-tem fa-

S
San- ctus San- ctus ij

T
San- ctus San- ctus San-

S
A- gnus De- i ij

T
A- gnus De- i ij

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. VALDE HONORANDVS EST. Quatuor vocum”.

Concordancias:**Fuentes inglesas**

LonBLA 5046, pp. 78-101, Edvardi Lupi

Edición facsimilar:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 222 (sólo fol. LVII^v, S).

Edición moderna:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 242-43 (Kyrie, no completo).

Comentarios:

Esta misa tomó como fuente paródica el motete homónimo a 4 voces de Palestrina publicado en sus colecciones de motetes a cuatro voces de 1563 (Palestrina, *Werke*, ed. Haberl, 5:8). Una parte del Kyrie y del Hosanna de esta misa es citada y transcrita parcialmente por Pedro Santisso Bermúdez, maestro de los seises de la Catedral de Sevilla entre 1709 y 1731, en su “Segunda respuesta” a Joaquín Martínez de la Roca, para mostrar la licitud de los procedimientos empleados por Francisco Valls en su conocida *Misa Scala Aretina*; véase López-Caló, *La controversia de Valls*, 1:289-90.

fols. LXVIII^v-LXIX^r en blancoNo. 542 (7/7). fols. LXIX^v-LXXXIX^r [Missa] ELISABETH ZACHARJÆ
EDVARDI LVPI 5 v. (SAT1T2B)

S

Ky-ri-e e- Ky-ri-e

T1 T2 B

Ky-ri-e e- Ky-ri-e Ky-ri-e

S

Bo-nae vo-lun-ta- Et in-ter-ra pax ho-mi-ni-bus

T1 T2 B

Et in-ter-ra pax ho- Et in-ter-ra pax ho- Et in-ter-ra pax ho-

S

Pa-trem o-mni-po-ten-tem fa-cto- Pa-trem o-mni-po-ten-tem fa-cto-

T1 T2 B

Pa-trem o-mni-po-ten- Pa-trem o-mni-po-ten- Pa-trem o-mni-po-

S

San-ctus ij San-

T1 T2 B

San- San-ctus

S
A- gnus De- A- gnus De- i A-

T1
A- gnus De- A- gnus De- A- gnus De- i ij

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. ELIZABETH ZACHARIÆ. Quinque vocum”.

Concordancias:**Fuentes hispanoamericanas**

MéxC 10/A-25 (No. 215), Anón. (sólo Benedictus y Osanna)

MéxC 12/23 (No. 292), fols. 54v-56r, Anón. (sólo Benedictus y Osanna)

Fuentes inglesas

LonBLA 5046, pp. 102-136, Edvardi Lupi

LonRC 343, 6 fols. (sólo Kyrie, Gloria e inicio del Credo), E. Lupus; formato partitura

LonBLM F.86, fols. 26v-27r, Ed. Lupi; sólo Christe

Edición moderna:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 257-58 (inicio Credo).

Fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 215.

fols. LXXXIX^v-XC^r en blanco

No. 543 (7/8). fols. XC^v-CXIII^r [*Missa*] *VENI DOMINE* EDVARDI LVPI 6 v. (S1S2A1A2TB)

S1 A1 T

Ky- ri- e e- lei-son Ky- ri- e e- lei-son Ky- ri- e e- lei-son

S2 A2 B

Ky- ri- e e- lei-son Ky- ri- e e- lei-son Ky- ri- e e- lei-son

S1 A1 T

Pax ho- mi- ni- Et in ter-ra pax ho- Et in ter-ra pax ho- mi-

S2 A2 B

Pax ho- mi- ni- Pax ho- mi- Et in ter- ra pax ho-

S1 A1 T

Pa- trem o- mni- po- ten- Pa- trem o- mni- po- ten- Pa- trem o- mni- po- ten-

S2 A2 B

Fa- cto- rem cae- li & Pa- trem o- mni- po- ten- Pa- trem o- mni- po- ten-

S1 A1 T

San- San- San- ctus San-

S2 A2 B

San- ctus San- San- ctus San-

S1 A- gnus De- i A- gnus De- i A- gnus De- i

S2 A- gnus De- i A- gnus De- i A- gnus De- i

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. VENI DOMINE. Sex vocum”.

Concordancias:**Fuentes inglesas**

LonBLA 5046, pp. 136-172, Edvardi Lupi

Edición moderna:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 260-61 (Et incarnatus).

Comentarios:

Esta misa tomó como fuente paródica el motete homónimo a 4 voces de Palestrina publicado en sus colecciones de motetes a cinco, seis y ocho voces de 1563 (Palestrina, *Werke*, ed. Haberl, 2:88).

fol. CXIII^v-CXIV^r en blanco

No. 544 (7/9). fol. CXIV^v-CXXXIX^r [*Missa*] **CANTATE DOMINO EDVARDI LVPI 8 v. (SATB SATB)**

S1 Ky-ri- e e- lei-son Ky-ri- e e- lei-son Ky-ri- e e- lei-son Ky-ri- e e- lei-son

S2 Ky-ri- e e- lei-son Ky-ri- e e- lei-son Ky-ri- e e- lei-son Ky-ri- e e- lei-son

TepMV 7

S1 A1 T1 B1
 Et in ter- ra pax Et in ter- ra pax Et in ter- ra pax Et in ter- ra pax

S2 A2 T2 B2
 Et in ter- ra pax Et in ter- ra pax Et in ter- ra Et in ter- ra

S1 A1 T1 B1
 Pa-trem o- mni-po- Pa- trem o- mni-po- Pa-trem o-mni-po- Pa- trem o-mni-po-

S2 A2 T2 B2
 Fa- cto-rem cae-li Fa- cto- rem cae- Fa-cto-rem cae-li Fa- cto-rem cae-li

S1 A1 T1 B1
 San- San- San- San- ctus

S2 A2 T2 B2
 San- San- ctus San- San-

S1 A1 T1 B1
 A- gnus De- A- gnus De- A- gnus De- A- gnus De- i ij

S2 A2 T2 B2
 A- gnus De- A- gnus De- i A- gnus De- A- gnus De- i

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. CANTATE DOMINO. Octo vocum”.

Concordancias:**Fuentes inglesas**

LonBLA 5046, pp. 173-227, Edvardi Lupi

LonRA 63, pp. 33-70, Edwardi Lupi

Edición moderna:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben, 277-79* (inicio Credo).

Ediciones facsimilares:

Lara, “Los libros de coro del Museo”, 28 (fols. CXXXVIII^v-CXXXVIX^r).

Tello, “Plegarias al oído”, 256 (fols. CXXXVIII^v-CXXXVIX^r).

Grabación discográfica (selección):

Music from Renaissance Portugal 2, pista 3.

Comentarios:

Esta misa es la obra más abiertamente policoral de todas las de la colección, explotando las posibilidades antifonales de la contraposición de dos coros. En la sección “Domine Deus” del Gloria reduce la plantilla a cuatro voces. No he localizado ninguna misa con este título, pero sí dos motetes con este texto: Guerrero, Francisco de, PueblaC Leg. 33 (5 v); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13/72 (No. 386).

fols. CXXXIX^v-CXL^r en blanco

No. 545 (7/10). fols. CXL^v-CLX^r [Missa] PRO DEFVNCTIS EDVARDI LVPI 8 v. (SATB SATB)

Introito, fols. CXL^v-CXLIII^r

The image shows a musical score for the Introit 'Do-na e-is'. It consists of two staves, S1 and S2, each with four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The notation is mensural, with notes on a four-line staff. The lyrics 'Do-na e-is' are written below the notes. The score is in G minor, as indicated by the one flat in the key signature.

Kyrie, fols. CXLIII^v-CXLV^r

S1 Ky-ri-e e- Ky-ri-e e-lei- Ky-ri-e e-lei- Ky-ri-e e-lei-

S2 Ky-ri-e e- Ky-ri-e e-lei- Ky-ri-e e- Ky-ri-e e-

Gradual, fols. CXLV^v-CXLVI^r

S1 Do-na e-is Do-na e-is Do-na e- Do-na e-

S2 Do-na e-is Do-na e-is Do-na e-is Do-na e-

Versículo, fols. CXLVI^v-CLVIII^r

S1 In me-mo-ri-a TACET In me-mo-ri-a TACET

S2 TACET In me-mo-ri-a ae- TACET TACET

Ofertorio, fols. CLVIII^v-CLI^r

S1 Li-be-ra a- Li-be-ra a- Li-be-ra a-ni- Li-be-ra a-

S2 De-poe-nis De-poe-nis De-poe-nis in De-poe-

Sanctus, fols. CLV-CLVI

S1
San-ctus San-ctus San-ctus San-ctus San-ctus San-ctus San-ctus San-ctus

S2
San-ctus San-ctus San-ctus San-ctus San-ctus San-ctus San-ctus San-ctus

Agnus, fols. CLVI-CLVIII

S1
Qui tol-lis pec-qui tol-lis pec-qui tol-lis pec-qui tol-lis pec-

S2
Qui tol-lis pec-qui tol-lis pec-qui tol-lis pec-qui tol-lis pec-

Comuni3n, fols. CLVIII-CLX

S1
Lu-ce-at e-Lu-ce-at e-is Lu-ce-at e-Lu-ce-at e-is

S2
Cum San-ctis tu-Cum San-ctis tu-Cum san-ctis tu-Cum san-ctis tu-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. PRO DEFVNCTIS. Octo vocum”.

Concordancias:**Fuentes inglesas**

LonBLA 5046, pp. 228-287, Edvardi Lupi

LonRA 63, pp. 1-32, Edvardi Lupi

LonRC 941, E. Lupus

LonRC 1195, fols. 21v-29r, E. Lupus; sólo Introito y Kyrie

Ediciones modernas:

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 230-32 (Introito, no completo).

Turner, *Mapa Mundi. Series A*.

Grabaciones discográficas (selección):

Cardoso. Motete Non mortui, pistas 11-17.

Masterpieces of Portugal Polyphony, pista 1.

Polifonía en la Nueva España, pistas 1-6.

Portuguese Requiem Mass, pistas 1-7.

Comentarios:

Esta misa es, junto a la Misa *De Beata Virgine* (No. 538), la única que no tiene una fuente paródica definida. Incluye las siguientes secciones: Introito *Réquiem aeternam*, Kyrie, Gradual *Requiem aeternam*, Versículo *In memoria aeterna erit*, Ofertorio *Domine Jesu Christe*, Sanctus, Agnus Dei y Comunión *Lux aeterna*. El *Liber II Missarum* de Duarte Lobo (Amberes, Plantin, 1639; L2592) incluía otra misa de difuntos, a seis voces. La primera sección del versículo es a tres voces (SAT), mientras que en la segunda (“Non timebit”) reestablece la plantilla habitual de toda la misa a ocho voces.

fol. CLX^v en blanco

fol. CLXI^r se lee: “MOTETA”.

No. 546 (7/11). fols. CLXI^v-CLXIII^r **PATER PECCAVI EDVARDI LVPI 5 v.**
(S1S2ATB)

The musical score is presented on two staves. The first staff contains three parts: S1 (Soprano 1), S2 (Soprano 2), and A (Alto). The second staff contains two parts: T (Tenor) and B (Bass). The lyrics are written below the notes. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat).

S1: Pa- ter pec- ca- vi in cae-
S2: Mi- se- re- re me- i De-
A: Pa- ter pec- ca- vi in
T: Pa- ter pec- ca- vi in cae- lum
B: Pa- ter pec- ca- vi in cae-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. PATER PECCAVI. Quinque vocum”.

Concordancias:

Fuentes españolas

ToleBC 23, fols. 241v-244r, Lobo

Fuentes inglesas

CambriF 164.C, fols. 23v-26r, Anón.

LonBLA 5036, pp. 79-82, Anón. (“Edwardi Lupi” en el índice)

LonBLA 5046, pp. 288-291, Edwardi Lupi

LonRA 63, pp. 74-76, Edwardi Lupi

Ediciones modernas:

Novello, *The Fitzwilliam Music*, 5:34-36.

Ney, *Recueil des morceaux de musique ancienne*, 6:233-39.

Rimbault, *Collection of ancient Church Music*, 6-9.

Novello, *The Fitzwilliam Music... New and Cheap Edition*, 291-93.

Borges, *Duarte Lobo (156?-1646). Studien zum Leben*, 205-6 (no completo).

Turner, *Mapa Mundi. Series A*.

Moody, *Masterworks from Lisbon*, 10-12.

Grabaciones discográficas (selección):

Cardoso. Motet non mortui, pista 10.

Portuguese Polyphony, pista 4.

Comentarios:

Este motete tiene la peculiaridad de tener dos textos cantados simultáneamente: mientras que cuatro voces cantan el texto del motete, tomado de Lucas 15:21, el S2 repite cuatro veces *Miserere mei Deus*, palabras iniciales del salmo 50. El motete de Padilla, por su parte, no hace uso de este recurso. Como apropiadamente ha señalado Rees, “Adventures of Portuguese “Ancient Music in Oxford, London, and Paris”, 44, nota 5, este motete y el siguiente emplean un motivo muy similar al inicio, que coincide con el que empleó Josquin en su famoso *Miserere mei*; además, los textos de ambos motetes funcionan con una única unidad textual que sirve de apéndice a la Misa de Difuntos.

fols. CLXIII^v-CLXIV^r en blanco

No. 547 (7/12). fols. CLXIII^v-CLXIV^v *AVDIVI VOCEM DE CAELO* EDVARDI
LVPI 6 v. (S1S2A1A2TB)

S1
Au- di- vi vo- cem de cae- De cae-lo au- di- vi vo- Au- di- vi vo-cem de cae-

S2
Au- di- vi vo-cem de Au- di- vi vo- cem de cae- Au- di- vi vo- cem de cae-

Inscripciones:

“EDVARDI LVPI. AUDIVI VOCEM DE CAELO. Sex vocum”.

Concordancias:

Fuentes españolas

ToleBC 23, fols. 244v-248r, Lobo

Fuentes inglesas

CambriF 41, fols. 1-4, Edvardi Lupi
LonBL 295, fols. 99v-100r, Edward Lupi; incluye órgano
LonBLA 5036, pp. 75-78, Anón. (“Edvardi Lupi” en el índice)
LonBLA 5046, pp. 292-295, Edvardi Lupi
LonBLA 31409, pp. 81-83, Edvardi Lupi
LonBLA 31818, fols. 6r-7v, Edward Lupi
LonBLA 31818, fols. 8r-9r, Edward Lupi
LonBLA 65486, fols. 64r-65v, Edoua^d Lupi
LonBLM A.6-11, fols. 126v-127r, Lupi
LonBLM A.28-33, pp. 53-54, Padre Lupi
LonBLM A.34-39, pp. 65-66, Padre Lupi
LonBLM A.40-46, fol. [8v], Edvardi Lupi
LonBLM A.52-56, pp. 138-141, Lupi
LonBLM C.7, pp. 34-36, Padre Lupi (‘grave’)
LonBLM J.83, fols. 39r-41r, Padre Lupi
LonBLM J s.s., fol. 29v, Lupi Loopy
LonRA 63, pp. 77-81, Edvardi Lupi
LonRC 1074, pp. 86-88, E. V. Lupi

Ediciones modernas:

Turner, *Mapa Mundi. Series A*, no. 31.

Rees, “Adventures of Portuguese “Ancient Music in Oxford, London, and Paris”, 58-62

Grabaciones discográficas (selección):

Cardoso. Motet Non mortui, pista 9.

Masterpieces of Portugal Polyphony, pista 2.

Portuguese Polyphony, pista 3.

Colación:

Las diferencias entre las fuentes inglesas se refieren, especialmente, a la colocación de alteraciones; véase Rees, “Adventures of Portuguese “Ancient Music in Oxford, London, and Paris”, 57-62.

Comentarios:

Se ha perdido el último folio (CLXV), en cuyo recto estaría el final de este motete y en el verso el colofón. Resulta muy sorprendente la localización de diociocho copias de este motete en fuentes inglesas, en su mayor parte de la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX. La mayor parte de estas copias derivan del ejemplar impreso que adquirió la Bodleian Library de Oxford en 1659. Las obras de Duarte Lobo, junto con las de Giovanni Pierluigi da Palestrina, Henry Purcell, William Byrd, Luca Marenzio y Tomás Luis de Victoria, formaron parte del repertorio habitual programado en los conciertos de la Academy of Ancient Music y la Madrigal Society. Ambas instituciones mostraron un gran interés por el repertorio “antiguo” de los siglos XVI y XVII. En el siglo XIX este motete se convirtió en un ejemplo admirado de estilo polifónico clásico, como así lo atestigua su publicación en las ediciones inglesas y francesas de Novello, Moskowa y Rimbault.

fol. CLXV^{r-v} perdido

Colofón perdido en el ejemplar mexicano; tomado del ejemplar en Sevilla.

<p>ANTVERPIAE, EX OFFICINA PLANTINIANA BALTHASARIS MORETI M. DC. XXI</p>

22.

E-Mn: MadBN 2428

**Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sala de Música,
Manuscrito M.2428
(Fondo de Francisco Asenjo Barbieri)**

DESCRIPCIÓN

Manuscrito/Papel

8 magnificats, 8 misas = 16

Francisco López Capillas-16

1 unica

227 folios *ca.* 49'5 x 39 (caja de 44'5 x 29). Foliación en números árabes [i] + [1]-180, 182-215, 217-[226-228]. Folios en blanco: i^{r-v}, [1r], 23v-24r, 46v-47r, 66v-67r, 88v-89r, 110v-111r, 131v-132r, 174v-175r, 225v, [226v]. Folios perdidos: ninguno. Cubiertas compuestas a base de un aglomerado de papel impreso en latín forrado de cuero negro. Las esquinas superior e inferior derecha de la tapa frontal encuentran algo deterioradas. La encuadernación está en buen estado, si bien se aprecian pequeñas pérdidas en la parte superior e inferior del lomo. 10 pentagramas por folio. El nombre de las voces aparece tanto en castellano como latín. Incluye obras entre 4-6 voces. Concordancias con MéxC 5, MéxC 6, MéxC 7, TepMV 2/B. Manuscrito conservado en perfecto estado y sin ninguna pérdida. A juzgar por su rica decoración y su belleza caligráfica puede considerarse un manuscrito de presentación.

MARCAS DE AGUA: En los folios de guarda se aprecia una marca de agua, consistente en un círculo dentro del cual hay un elemento figurativo de carácter animal (una especie de mamífero); de la parte izquierda del círculo sale un tallo con una flor de tres pétalos.

DECORACIÓN: El rasgo caligráfico más sobresaliente del manuscrito estriba en la gran variedad de capitales, muchas de las cuales presentan variadas figuras animales. Estas ilustraciones hacen de este manuscrito musical un verdadero catálogo de especies animales encontradas en Nueva España. La sofisticación y el grado de detalle en la representación de estos animales puede interpretarse como un rasgo de influencia indígena, pues es de sobra conocida la importancia de las figuras animales en el arte y la religión prehispánicos. Entre los animales identificados figuran (por orden alfabético) águilas (fols. 52v, 155r), ardillas (fol. 59v), ballenas (fol. 19r), búhos (fols. 49r, 146v, 156r), caballos (fols. 3v, 139v), cabras (fol. 138r), ciervos (fols. 6v, 60r, 142v), conejos

(fols. 6v, 59v, 134r), elefantes (fol. 153v), gatos (fols. 58r, 140r), gallos (fols. 49v, 173r), lagarto (fol. 59v), monos (fols. 6v, 58r, 133v), ovejas (fol. 59v), pato (fol. 53r), pavos reales (fols. 63v, 172r), perros (fols. 56v, 133r, 133v, 140r, 144v), puerco espín (fol. 56v), ranas (fols. 48r, 60r, 135r, 135v, 137v), serpientes (fols. 4r, 13r, 18v, 62r) y tortugas (fols. 6v, 25v, 150r, en este último folio de cuerpo entero). Los animales más frecuentemente representados son los peces (fols. 2v, 3r, 4r, 7r, 13r, 36v, 37r, 64v), los leones (fols. 3r, 3v, 4r, 4v, 5r, 6v, 7r, 8v, 9r, 12v, 13r, 13v, 14r, 15v, 16r, 18v, 19r, 20v, 21r, 24v a 28r, 30v, 31r, 32v, 33r, 35v a 37r, 38v, 39r, 41v, 42r, 43v a 45r, 141v) y los pájaros (fols. 5v, 6r, 7r, 7v, 8r, 9v a 12r, 14v, 15r, 16v a 18r, 18v a 20r, 22v, 23r, 28v a 30r, 31v, 32r, 33v a 35r, 37v, 38r, 39v a 41r, 42v, 43r, 45v, 46r, 47v, 49r, 50r, 50v, 52r, 54v, 57v, 62v, 63r, 63v, 64v, 65r, 111v, 112r, 121v, 122r, 136r, 145r, 147r, 149r, 151v, 156v, 157r, 158v, 159r, 164v a 166r, 167v, 168r, 170v, 171r, 171v, 173r), en la mayoría de los casos sosteniendo las cartelas con el nombre de las voces. El anónimo dibujante, un verdadero ornitólogo, realizó minuciosas descripciones de los pájaros, en sus más variados tamaños, formas y especies; así, aparecen pájaros de cuello largo (fols. 55r, 57v, 154v, 161v, 162r, 171r, 172v), con picos de distinta caída (fol. 55r), aislados, apoyados sobre ramas o sobre rocas en un fondo naturalista (fols. 55r, 156v) o con una gran cola (fols. 18v, 146v, 153v, 154r, 158v). Un gran número de figuras, fruto de la fantasía del autor, no han podido ser identificadas con ningún animal conocido (fols. 40v, 41r, 51r, 56v, 71r, 73v, 74r, 143r) o mezclan en una misma figura partes de distintos seres; así, por ejemplo, dibuja unos dragones aladados (fols. 27v, 28r), un ser parecido a un jabalí, pero sin colmillos (fols. 139v, 142r), un perro con trompa (fol. 133r), un león con orejas de burro (fol. 142r), un gallo con la mitad inferior de león (fol. 141v) o un rostro humano alado (fols. 20v, 21r). En otras ocasiones emplea una decoración abierta vegetal (fols. 111v, 112r, 116v, 117r, 126v, 127r, entre otros momentos). Algunas representaciones no dejan lugar a dudas del origen del manuscrito, la ciudad de México y su más importante protagonista durante los siglos XVI-XVIII, el lago Texcoco. Así, aparecen unos pescadores en canoa (fols. 15v, 19r, 48r, 148v) y una amplia muestra de barcos y galeras, unos en plena navegación, otros echando el ancla (fols. 15v, 134v, 135r, 137v, 138r, 139v, 145r, 147r, 148v, 149r, 149v, 151v, 152r). Un personaje en burro (fol. 56v) alude al principal medio de locomoción en la época y un combate entre caballeros (fol. 62v) muestra lo que quizás sería una imagen cotidiana en el México virreinal. Quizás la imagen más simbólica de todo el libro es la del pájaro con una serpiente en la boca, que parece hacer referencia a la tradición según la cual se fundó la antigua Tenochtitlán en 1325. La mayor parte de las figuras aparecen en los fols. 1v-66r. La sección de los magnificats (175v-225) no incluye ni una sola representación figurativa y el estilo de sus iniciales, a base de motivos vegetales, es de mayor austeridad. No usa colores de fondo, salvo en el fol. 191r, en que aparece un azul oscuro.

COPISTAS: En su elaboración se aprecia la intervención de tres copistas profesionales. C22a copió las cuatro primeras misas (fols. 1v-88r); C22b se encargó de copiar las dos misas sobre motetes palestrinianos (Nos. 543 y 544, fols. 89v-131r) y los ocho magnificats (fols. 175v-225r), y puede identificarse con C6a. El tercer copista (C22c) fue el responsable de copiar las dos últimas misas (fols. 132v-174r) y coincide con el copista C7a.

DATACIÓN: El manuscrito no presenta ninguna indicación de tipo cronológico. López Capillas presentó al Cabildo el 18 de julio de 1659 (AC-13, fols. 316r-v) un libro compuesto por él que contenía misas y magnificats. Éste y otros manuscritos copiados durante el magisterio de López Capillas sirvieron como modelo de MadBN 2428, que se recopiló con toda seguridad entre 1660-1673. Se desconoce la fecha y circunstancias en que el manuscrito pasó de México a Madrid, pero en el inventario de libros de polifonía de 1712 no aparece mencionado este volumen, por lo que para esa fecha ya se encontraba en Madrid. Una real cédula firmada en Madrid el 23 de marzo de 1673 permitió a López Capillas, medio prebendado hasta ese momento, gozar de una prebenda completa. Stevenson, “López Capillas, Francisco”, *NG*¹, 11:227, propuso que el compositor mandó recopilar entonces algunas de sus obras en un lujoso manuscrito de presentación destinado a las autoridades cortesanas residentes en Madrid, MadBN 2428. Desconozco si allí pasó a formar parte del archivo de la Real Capilla o de alguna otra institución musical vinculada a la corte (Descalzas Reales o Convento de la Encarnación).

LITERATURA Y SIGNATURAS: Los primeros en dar noticia de la existencia de este manuscrito fueron Anglés y Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 1:228-30 (1946). Siete años más tarde, Subirá, *Historia de la música española*, 555, publicó el facsímil de un folio. En aquel momento, tanto Anglés, “López, Fray Miguel”, *Diccionario de la Música Labor*, 2:1432, como Subirá, *Historia de la música española*, 370, atribuyeron el libro al fraile aragonés Francisco Miguel López (1669-1723), maestro de capilla en el Monasterio de Montserrat y organista benedictino en Valladolid. No fue hasta 1970 cuando Robert Stevenson, *RBMSA*, 136-37, conectó la fuente de la Biblioteca Nacional con el maestro novohispano; este descubrimiento animó los primeros estudios de sus obras, como el de Lester Brothers, “A New-World Hexachord Mass”. No se tiene noticia de que este códice haya tenido otras signaturas.

INVENTARIO

fols. [i^{r-v}] hoja de guarda en blanco

fol. [1r] en blanco

No. 548 (1/1). fols. [1v]-23r *Misa Super Scalam Aretinam* Francisco Lopez [Capillas] 5 v. (SA1A2TB)

- fols. [1v]-2r *KYrie eleison*
 - fols. 2v-3r *CHiste eleison*
 - fols. 3v-4r *KYrie eleison*
- fols. 4v-5r *ET in terra pax*
 - fols. 5v-6r *[om-]nipotens Domine Deus Agnus*
 - fols. 6v-7r *Qui tollis peccata mūdi*
 - fols. 7v-8r *qui sedes a dexteram Patris*
- fols. 8v-9r *Patrem omnipotētē sactorem caeli*
 - fols. 9v-10 *in vnum Dominum Iesum*
 - fols. 10v-11r *[De-]um verum de Deo vero*
 - fols. 11v-12r *[cē-]lis descendits de caelis*
 - fols. 12v-13r *ET INCARNATVS EST DE SPIRITVS*
 - fols. 13v-14r *Crucifixus etiam pro nobis*
 - fols. 14v-15r *[se-]cundū scripturas sedet dexteram*
 - fols. 15v-16r *Dominū & viuificantē*
 - fols. 16v-17r *[glorify-]catur qui locutus est*
 - fols. 17v-18r *remisionem peccatorum & ex expecto*
- fols. 18v-19r *SAnctus*
 - fols. 19v-20r *[te]rre gloria tua Osana*
- fols. 20v-21r *Osana in excelsis*
- fols. 21v-22r *AGnus*
 - fols. 22v-23r *mūdi Agnus Dei qui tollis*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 1v se lee inserto en una cartela: “Super Scalam Aretinam A V Francisco Lopez”. En los fols. 20v-21r se leen las siguientes inscripciones: “Superius in diapasson Resolutio” junto al S; “in vnisono” junto al A1; “ALtus î vnisono” junto al A2; y “Tenor Canon in vnisono” junto al T.

Concordancia:

MéxC 6/1 (No. 108), Fran^{co}. Lopez

Ediciones facsimilares:

Subirá, *Historia de la música española*, 555 (fol. 2v).

L. Brothers, "Musical Learning in Seventeenth-Century Mexico", 2826
(fols. 20v-21r),

**Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, grabación
discográfica, canto preexistente, colación y comentarios:**

Véase No. 108.

fols. 23v-24r en blanco

**No. 549 (1/2). fols. 24v-46r [Missa] Super AlleLuia, Francisco LoPez [Capillas]
5 v. (S1S2ATB)**

- fols. 24v-25r *KYrie eleison*
- fols. 25v-26r *CHriste eleison*
- fols. 26v-27r *KYrie eleison*
- fols. 27v-28r *ET in terra pax hominibus*
- fols. 29v-30r *Domine Deus Agnus Dei*
- fols. 30v-31r *QVi tollis peccata mūdi*
- fols. 31v-32r *Tu solus altissimus*
- fols. 32v-33r *PATRē omnipotentem*
- fols. 33v-34r *[v-]nigenitū et ex Patrenatū*
- fols. 34v-35r *Iē Patri per quē omnia*
- fols. 35v-36r *ET incarnatus est*
- fols. 36v-37r *CRusifixus etiam pro nobis*
- fols. 37v-38r *Iū sedet ad dexterā*
- fols. 38v-39r *Et in spiritū sanctum*
- fols. 39v-40r *adoratur et con glorificatur*
- fols. 40v-40r *Et expecto Resurrexiōnē*
- fols. 41v-42r *Sanctus*
- fols. 42v-43r *gloria tua Osaná in excelsis*
- fols. 43v-44r *BEnedictus qui venit (A1A2TB)*
- fols. 44v-45r *Agnus Dei qui tollis peccata*
- fols. 45v-46r *[no-]bis miserere qui tollis*

Inscripciones:

En la parte superior del fol. 24v se lee inserto en una cartela "Super AlleLuia. A V Francisco LoPez". El nombre de las voces aparece en latín "Superius, Altus, Tenor, Bassus".

Concordancias:

MéxC 7/20 (No. 129), Fran^{co}. Lopez

**Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, grabación
discográfica, canto preexistente, colación y comentarios:**

Véase No. 129.

fol. 46v-47r en blanco

No. 550 (1/3). fol. 47v-66r *Misa Pange lingua* M^o Francisco Lopez [Capillas]
6 v. (S1S2ATB1B2)

S1 Ky-ri-e e-lei-son ij A Ky-ri-e e- B1 Ky-ri-e e-le-i-son

S2

S1 Et in ter-ra pax ho- A Et in ter-ra pax B1 Bo-nae vo-lun-ta-tis

S2 Et in ter-ra pax T Pan-ge lin-gu-a B2 Et in ter-ra pax

S1 Pa-trem o-mni-po-ten- A Pa-trem o-mni-po-ten- B1 Pa-trem o-mni-po-ten-

S2 Pa-trem o-mni-po- T Pa-trem o-mni-po-ten- B2 Pa-trem o-mni-po-

S1 San-ctus A San-ctus san-ctus san- B1 San-

S2 San-ctus san- T San-ctus san- B2 San-

- fols. 47v-48r *KYrie eleison*
 fols. 48v-49r *CHriste eleison* (SATB)
 fols. 49v-50r *KYrie eleison*
 fols. 50v-51r *ET in terra pax hominibus*
 fols. 51v-52r *[grati-]as agimus tibi*
 fols. 52v-53r *QVi tollis peccata mūdi*
 fols. 53v-54r *miserere nobis quoniā*
 fols. 54v-55r *PAtrē omnipotentem*
 fols. 55v-56r *[seçu-]la Deum de Deo*
 fols. 56v-57r *ET incarnatus est*
 fols. 57v-58r *CRucifixus etiam pro nobis*
 fols. 58v-59r *[scriptu-]ras & ascendit, & ascendit*
 fols. 59v-60r *ET in Spiritū sāctū*
 fols. 60v-61r *[Pro-]phetas & vnā sāctā Catholicā*
 fols. 61v-62r *Sanctus*
 fols. 62v-63r *OSanna in excelsis*
 fols. 63v-64r *Benedictus qui venit* (SATB)
 fols. 64v-65r *Agnus Dei qui tollis peccata*
 fols. 65v-66r *miserere nobis miserere*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 47v-48r, 48v-49r, 50v-51r, 52v-53r, 54v-55r, 56v-57r, 61v-62r y 64v-65r se lee “Missa Pange lingua” y “M^o Francisco Lopez”. En la parte superior de los fols. 47v-48r, 50v-51r, 52v-53r, 54v-55r, 56v-57r, 61v-62r, 62v-65r se lee “A 6”. En los fols. 48v-49r se lee junto al S y A: “A 4”. En los fols. 63v-64r se leen las siguientes inscripciones junto al T, B1, A y B2 “OSANA VT SVpra”.

Concordancia:

No conocida.

Edición moderna:

López Capillas, *Obras*, ed. Lara, 4 (en prensa).

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 108.

Canto preexistente:

Esta misa basa todas sus secciones en el himno *Pange lingua* de Francisco López Capillas (Véase No. 120).

Comentarios:

Esta misa de Francisco López Capillas se inserta dentro de la tradición de misa parodia, ya que fue construida sobre el himno *Pange lingua* del propio López Capillas. Tanto el modelo como la misa son a seis voces, pero si en el himno López Capillas optó por duplicar el S y A, en la misa prefirió doblar de las voces extremas –S y B–. Al igual que el himno, la misa repite el cantus firmus de tradición española conocido con el nombre de *more hispano*, que aparece citado en diferentes momentos en valores largos por distintas voces a lo largo de la misa: S2 (Kyrie I y Hosanna), T (Et in terra); A (Sanctus); B1 (Et incarnatus). Como corresponde a la tradición renacentista de misas parodia, López Capillas, verdadero maestro en el arte de la parodia, no se conformó simplemente con citar la melodía de su modelo polifónico, sino que procedió a un trabajo de derivación y transformación motivica que hace que la misa esté plagada de un intenso sabor ‘hispano’ sin citar explícitamente a su modelo. En algunos casos el tema no aparece de forma literal, sino variado, como, por ejemplo, en el Qui tollis, en el A. Además, López Capillas cita los motivos del canto llano, que aparecen por doquier en diferentes secciones de la misa. Por ejemplo, en el Christe el T y en el Benedictus el A se inician con el motivo melódico que finaliza la primera estrofa, si bien con un ritmo ligeramente variado; ese mismo tema también se localiza (aunque sin las tres últimas notas) al inicio del Sanctus en el S1. Lo mismo ocurre al inicio de Et in spiritum, donde el S1, S2 y T entran sucesivamente con un motivo melódico ascendente que recuerda el inicio del segundo hemistiquio del primer verso de la antigua melodía española.

Esta misa no se conserva actualmente en ninguno de los libros de polifonía de la Catedral de México. Sin embargo, el inventario de 1712 alude a un libro con magnificats y dos o tres misas que López Capillas presentó al Cabildo en 1659; aunque no existe confirmación documental, es probable que entre esas misas estuviese copiada la Misa *Pange lingua*, con lo que podría haber servido como modelo al copista de esta sección de MadBN 2428. En la Catedral de Segovia se ha conservado un libro con misas de Juan Pérez Roldán, copiado por un ministril de León en 1671, que incluye otra Misa *Pange lingua*, en este caso basada sobre la versión del himno de Urreda (SegC 6, fols. 9v-29r). Sería muy interesante realizar un estudio comparado de las misas de ambos autores, que fueron contemporáneos estrictos.

fols. 66v-67r en blanco

**No. 551 (1/4). fols. 67v-88r *Missa de BaTalla* M° Francisco LoPez [Capillas]
6 v. (S1S2AT1T2B)**

- fols. 67v-68r *KYrie eleison*
- fols. 68v-69r *CHriste eleison*
- fols. 69v-70r *KYrie eleison*
- fols. 70v-71r *Kyrie eleison*
- fols. 71v-72r *Bone voluntatis*
- fols. 72v-73r *Pater omnipotentem Domine*
- fols. 73v-74r *QVi tollis peccata mūdi*
- fols. 74v-75r *deprecationem nostrā*
- fols. 75v-76r *Iesu Christe cū Sancto*
- fols. 76v-77r *PAtrem omnipotentem*
- fols. 77v-78r *[Chris-]tum Dei & ex Patrenatum*
- fols. 78v-79r *verū de Deo vero genitū non factū*
- fols. 79v-80r *ET incarnates est*
- fols. 80v-81r *CRucifixus etiam pro nobis*
- fols. 81v-82r *sedet ad dexteram Patris*
- fols. 82v-83r *Et in Spiritū SāctūDominū*
- fols. 83v-84r *Confiteor vnum confiteor vnum*
- fols. 84v-85r *SAnctus*
- fols. 85v-86r *[O-]ssana in excelsis*
- fols. 86v-87r *AGnus Dei qui tollis peccata mūdi*
- fols. 87v-88r *[mise-]rere nobis, qui tollis peccata*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 67v-68r se lee inserto en una cartela: “Missa BaTalla A VJ M° Francisco LoPez”. La cartela del fol. 68r abrevia el nombre del compositor (Fran^{co}). En la parte superior de los fols. 68v a 88r se lee “Missa Batalla M° Francisco Lopez” y “A 6” junto a las dos S.

Concordancia:

MéxC 6/2 (No. 109), Fran^{co}. Lopez

Edición facsimilar:

L. Brothers, “A New-World Hexachord Mass”, 10 (fols. 63v-64r).

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, grabación discográfica, canto preexistente, colación y comentarios:

Véase No. 109.

fols. 88v-89r en blanco

No. 552 (1/5). fols. 89v-110r *Missa Benedicta sit Sancta Trinitas Franciscus Lopez* [Capillas] 4 v. (SATB)

- fols. 89v-90r *KYrie eleison*
- fols. 90v-91r *CHriste eleison*
- fols. 91v-92r *KYrie eleison*
- fols. 92v-93r *ET in tera pax hominibus*
- fols. 93v-94r *[cae-]lestis Deus pater omnipotens*
- fols. 94v-95r *QVi tollis peccata mundi*
- fols. 94v-96r *solus Sanctus tu solus Dominus*
- fols. 96v-97r *Patrem omnípotentem ipso celi*
- fols. 97v-98r *vnígenitum & ex patrenatū omnia secula*
- fols. 98v-99r *de Deo de Deo vero genitum non factum*
- fols. 99v-100r *[nos-]tram salutem descendit descendit*
- fols. 100v-101r *ET incarnatus est de Spiritu Sancto*
- fols. 101v-102r *CRucifixus etiam pro nobis sub Pōtio Pilato*
- fols. 102v-103r *[scriptu-]ras & ascendit*
- fols. 103v-104r *ET in Spiritum sanctum Dominus*
- fols. 104v-105r *vnam Sanctam Catholicam &*
- fols. 105v-106r *SANctus Dominus Deus Sabaoth*
- fols. 106v-107r *BEnedictus qui venit in nomine (SAT)*
- fols. 107v-108r *AGnus Dei qui tollis peccata mundi [Agnus I]*
- fols. 108v-109r fols. 109v-110r *AGnus Dei qui tollis peccata*
(SA1A2TB1B2) [Agnus III]
- fols. 109v-110r *mundi dona nobis pacem*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 89v-90r se lee “Missa A 4. Benedicta sit Sancta Trinitas. *Franciscus Lopez*”. En el B del fol. 107 se lee “BASSVS TACET”. Junto al S en la parte superior del fol. 108v se lee “Cum sex vocibus Canon un sub Diapente”. En ese mismo folio sobre el T se lee “Cum sex vocibus Canon un sub Diapente”. Sobre el B1 de ese fol. se lee “Resolutio cum sex vocibus”. En la parte superior del fol. 109r encima del A se lee “Resolutio cum sex vocibus”.

Concordancia:

MéxC 5/2 (No. 105), Fran^{co}. Lopez

Edición facsimilar:

L. Brothers, “A New-World Hexachord Mass”, 11 (fols. 89v-90r).

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, grabación discográfica, canto preexistente, colación y comentarios:

Véase No. 105.

fols. 110v-111r en blanco

No. 553 (1/6). fols. 111v-131r *Missa Quam pulchri sunt gressus tui* Francisco Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

- fols. 111v-112r *KYrie eleison*
 - fols. 112v-113r *CHriste eleison*
 - fols. 113v-114r *KYrie eleison*
- fols. 114v-115r *ET in terra pax hominibus*
 - fols. 115v-116r *[om-]nipotens Domine fli vnigenite*
 - fols. 116v-117r *QVi tollis peccata mundi*
 - fols. 117v-118r *Sanctus Sanctus tu solus altissimus*
- fols. 118v-119r *PAtrem omnipotētē*
 - fols. 119v-120r *lumine lumen de lumine*
 - fols. 120v-121r *ET incarnatus est de Spiritu Sancto*
 - fols. 121r-122r *CRucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato*
 - fols. 122v-123r *[ce-]lum sedet ad dexterā Patris*
 - fols. 123v-124r *ET in Spiritum sanctum dominum*
 - fols. 124v-125r *Ecclesiam confiteor vnum baptisma*
 - fols. 125v-126r *Amen, Amen*
- fols. 126v-127r *SAnctus*
 - fols. 127v-128r *OSsana in excelsis*
- fols. 128v-129r *AGnus Dei qui tollis peccata mundi* [Agnus I]
 - fols. 129v-130r *AGnus Dei qui tollis peccata* (S1S2A1A2B1B2)
[Agnus II]
 - fols. 130v-131r *AGnus Dei qui tollis peccata* (SA1A2TB)
[Agnus III]

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 11v-112r se lee “*Missa Quam pulchri sunt gressus tui* Francisco Lopez”. Se localizan un total de nueve inscripciones de índole musical presentadas a modo de acertijos. En la parte superior del fol. 129v “Superius I° A 6. Ego sum Alpha & Omega.”; en el centro de ese mismo folio, junto al T1 se lee la inscripción: “Ad locum vnde exerunt revertuntur”. En la parte superior del fol. 130r se lee “Altus 2°. Incipiat in nouissimo loco”. En las partes superior y central del fol. 130v junto al T y B se lee respectivamente: “A 5. Quí me inuenerit inueniet vitam” y “A 5. Positus in medio quo me vertam nescio”. En la parte superior del fol. 131r se lee “Lignum etiam vitae in medio Paradisi Querite & inuenientis. A 5”; en ese mismo folio junto al A1 se lee “Altus I°. In me manet, & ego in illo. A 5” y debajo de la última voz de ese folio: “Altus 2°. Pulsate & aperietur vobis A 5”.

Concordancia:

MéxC 5/1 (No. 104), Mrō. Fran^{co}. Lopez

Edición facsimilar:

L. Brothers, “Musical Learning in Seventeenth-Century Mexico”, 2826 (fols. 130v-131r) y 2830 (fols. 129v-130r).

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, grabación discográfica, canto preexistente, colación y comentarios:

Véase No. 104.

fols. 131v-132r en blanco

No. 554 (1/7). fols. 132v-153r *Missa Re Sol* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

- fols. 132v-133r *KYrie eleison*
- fols. 133v-134r *CHriste eleison*
- fols. 134v-135r *Kyrie eleison*
- fols. 135v-136r *ET in tera pax hominibus*
- fols. 136v-137r *Deus Pater omnipotens*
- fols. 137v-138r *QVi tollis peccata mundi*
- fols. 138v-139r *[nob-]bis quoniam tu solus Sanctus*
- fols. 139v-140r *Factorem caeliter*
- fols. 140v-141r *[lu-]men de lumine Deum verū*
- fols. 141v-142r *ET incarnatus est*
- fols. 142v-143r *Crucifixus etiam pro nobis*
- fols. 143v-144r *est venturus est cum Gloria iudicare*
- fols. 144v-145r *ET in Spiritum Sanctum Dominum*
- fols. 145v-146r *[con-]fiteor vnum baptisma in remisionem*
- fols. 146v-147r *Sanctus Sanctus*
- fols. 147v-148r *in excelsis Ossana in excelsis*
- fols. 148v-149r *Benedictus qui venit (SAT)*
- fols. 149v-150r *AGnus Dei qui tollis peccata [Agnus I]*
- fols. 150v-151r *mundi miserere nobis*
- fols. 151v-152r *AGnus Dei qui tollis peccata (S1S2ATB1B2)*
- [Agnus III]
- fols. 152v-153r *[mun-]di dona nobis pacem*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 132v-133r se lee “*Superius Missa a iiii Re Sol Fran^{co}. Lopez*”. Al inicio de los fols. 133v-134r, 134v-135r, 135v-136r, 137v-138r, 139v-140r, 141v-142r, 142v-143r, 144v-145r, 146v-147r, 148v-149r, 150r, 151v-152r se lee “**Re, Sol**”, seguido del nombre del compositor: “Fran^{co}. Lopez”. Cada parte aparece precedida por su nombre en latín (Superius, Altus, Tenor, Bassus) y la indicación Aiiij (a 4 voces). En el fol. 149r se lee en la parte inferior inserto en un doble rectángulo con motivos decorativos vegetales que emergen de las cuatro esquinas y un pájaro sobre la letra ‘c’: “Basus Tacet”. En la parte superior el fol. 149v se lee la siguiente inscripción: “Canon, Tenor, in Sub Diapasón” y junto al nombre de la voz T “Resolutio,”. En los fols. 152v-153r se lee, junto al S1, “A.6”, y junto al de las restantes cinco voces: “A VI”.

Concordancia:

MéxC 7/1 (No. 110), Fran^{co}. Lopez

Ediciones facsimilares:

L. Brothers, "A New-World Hexachord Mass", 12 (fols. 132v-133r).

Stevenson, "Mexican Baroque Polyphony", 57 (fols. 132v-133r).

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, colocación y comentarios:

Véase No. 110.

No. 555 (1/8). fols. 153v-174r *Missa Aufer a nobis* Fran^{co}. Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

- fols. 153v-154r *KYrie eleison*
 - fols. 154v-155r *Christe eleison*
 - fols. 155v-156r *KYrie eleison*
- fols. 156v-157r *ET in tera pax hominibus*
 - fols. 157v-158r *propter magnam gloriam tuam*
 - fols. 158v-159r *Qui tollis peccata mundi*
 - fols. 159v-160r *[dexte-]ram Patris Miserere nobis*
 - fols. 160v-161r *[spiri]tu in gloria Dei Patris*
- fols. 161v-162r *PA trem omnípotentem*
 - fols. 162v-163r *Filium Dei Patri*
 - fols. 163v-164r *factum cōsubstantialē Patri*
 - fols. 164v-165r *ET incarnatus est*
 - fols. 165v-166r *CRucifixus etiam pro nobis*
 - fols. 166v-167r *et ascendit in caelum*
 - fols. 167v-168r *ET in Spiritū Sanctum*
 - fols. 168v-169r *[glorifica-]tur qui locutus est per*
 - fols. 169v-170r *resurrectionem mortuorum*
- fols. 170v-171r *SANctus*
 - fols. 171v-172r *Benedictus qui venit* (SAT)
- fols. 172v-173r *AGnus Dei qui tollis peccata*
 - fols. 173v-174r *qui tollis peccata mundi*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 153v-154r se lee "Missa a 4 Aufer a nobis Fran^{co}. Lopez". Esta inscripción se repite al inicio de los fols. 154v-155r, 155v-156r, 156v-157r, 158v-159r, 161v-162r, 164v-165r, 165v-166r, 167v-168r, 170v-171r, 171v-172r y 172v-173r. Cada parte aparece precedida por su nombre en castellano (Tiple, Alto, Tenor, Baxo) y la indicación Aiiij (a 4 voces). En el fol. 172r se lee en la parte inferior, rodeada de motivos vegetales y con un pájaro sobre la letra 'c': "Bassus Tacet". En el fol. 172v se lee encima del T la siguiente inscripción "vado & venio".

Concordancia:

MéxC 7/3 (No. 112), Francisco Lopez

Edición moderna, fuente textual, asignación litúrgica, canto preexistente, colación y comentarios:

Véase No. 112.

fol. 174v-175r en blanco

No. 556 (1/9). fol. 175v-182r [*Magnificat*] *ANima mea Primi Toni Franciscus Lopez* [Capillas] 4 v. (SATB)

fol. 175v-176r *ANima mea Dominum*

fol. 176v-177r *QVia respexit humilitatem ancille*

fol. 177v-178r *ET misericordia eius a progenie* (SAT)

fol. 178v-179r *DEposuit potentes de sede*

fol. 179v-180r *SVscepit Israel puerum suum*

fol. 180v-182r *GLoria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fol. 175v-186r se lee “Primi Toni. *Franciscus Lopez*” y en la parte inferior del fol. 178r “BASSIS. TACET”.

Ediciones facsimilares:

L. Brothers, “A New-World Hexachord Mass”, 12 (fol. 175v-176r).

Stevenson, “Mexican Baroque Polyphony”, 57 (fol. 175v-176r).

Concordancia:

TepMV 2/B-9 (No. 423), M. Franciscus Lopez

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Ediciones modernas, versos polifónicos, canto preexistente y grabación discográfica:

Véase No. 423.

Comentarios:

Se produce un salto de numeración del fol. 180 al 182 que no afecta a la música.

No. 557 (1/10). fols. 182v-188r [*Magnificat*] *ANima mea Secundi Toni* Francisco Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

fols. 182v-183r *ANima mea Dominum*
fols. 183v-184r *QVia respexit humilitatem ancille*
fols. 184v-185r *ET misericordia eius a progenie* (ATB)
fols. 185v-186r *DEposuit potentes de sede*
fols. 186v-187r *SVscepit Israel puerum suum*
fols. 187v-188r *GLoria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 182v-183r se lee “Secundi Toni. Francisco Lopez” y en la parte superior del fol. 184v “SVPERIVS. TACET.”.

Concordancia:

TepMV 2/B-10 (No. 424), M. Franciscus Lopez

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Ediciones modernas, versos polifónicos, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 424.

No. 558 (1/11). fols. 188v-194r [*Magnificat*] *ANima mea Tertij Toni* Franciscus Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

fols. 188v-189r *ANima mea Dominum*
fols. 189v-190r *QVia respexit humilitatem ancille*
fols. 190v-191r *ET misericordia eius a progenie* (ATB)
fols. 191v-192r *DEposuit potentes de sede*
fols. 192v-193r *SVscepit Israel puerum suum*
fols. 193v-194r *GLoria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 188v-189r se lee “Tertij toni. Franciscus Lopez”, respectivamente, y en la parte superior del fol. 190v “SVPERIVS. TACET.”.

Concordancia:

TepMV 2/B-11 (No. 425), M. Franciscus Lopez

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Ediciones modernas, versos polifónicos, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 425.

No. 559 (1/12). fols. 194v-200r [*Magnificat*] *ANima mea Quarti Toni Franciscus Lopez* [Capillas] 4 v. (SATB)

fols. 194v-195r *ANima mea Dominum*
fols. 195v-196r *QVia respexit humilitatem ancille*
fols. 196v-197r *ET misericordia eius a progenie* (ATB)
fols. 197v-198r *DEposuit potentes de sede*
fols. 198v-199r *SVscepit Israel puerum suum*
fols. 199v-200r *GLoria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 194v-195r se lee “Quarti Toni. Franciscus Lopez” y en la parte superior del fol. 196v “SVPERIVS TACET”.

Concordancia:

TepMV 2/B-12 (No. 426), Mrō. Franciscus Lopez

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Ediciones modernas, versos polifónicos, grabación discográfica, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 426

No. 560 (1/13). fols. 200v-206r [*Magnificat*] *ANima mea Quinti toni Franciscus Lopez* [Capillas] 4/5 v. (SATB)

fols. 200v-201r *ANima mea Dominum*
fols. 201v-202r *QVia respexit humilitatem ancille*
fols. 202v-203r *ET misericordia eius a progenie* (ATB)
fols. 203v-204r *DEposuit potentes de sede*
fols. 204v-205r *SVscepit Israel puerum suum*
fols. 205v-206r *GLoria Patri Patri et Filio* (SA1A2TB)

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 200v-201r se lee “Quinti Toni. Franciscus Lopez” y en la parte superior del fol. 202v “SVPERIVS. TACET.”. En la parte superior de los fols. 205v-206r se lee “Cum quinque vocibus.”.

Concordancia:

TepMV 2/B-13 (No. 427), Mrō. Franciscus Lopez

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Ediciones modernas, versos polifónicos, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 427.

No. 561 (1/14). fols. 206v-212r [Magnificat] ANima mea Sexti Toni Franciscus Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

fols. 206v-207r *ANima mea Dominum*
fols. 207v-208r *QVia respexit humilitatem ancille*
fols. 208v-209r *ET misericordia eius a progenie* (ATB)
fols. 209v-210r *DEposuit potentes de sede*
fols. 210v-211r *SVscepit Israel puerum suum*
fols. 211v-212r *GLoria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 206v-207r se lee “Sexti Toni. Franciscus Lopez”. En la parte superior del fol. 208v se lee “SVPERIVS TACET.”. En el fol. 36v se lee encima del S “Resolutio in Diapason” y encima del T: “Canon”.

Concordancia:

TepMV 2/B-14 (No. 428), M. Franciscus Lopez

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Ediciones modernas, versos polifónicos, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 428.

No. 562 (1/15). fols. 212v-219r [Magnificat] ANima mea Septimi Toni Franciscus Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

fols. 212v-213r *ANima mea Dominum*
fols. 213v-214r *QVia respexit humilitatem ancille*
fols. 214v-215r *ET misericordia eius a progenie* (SAT)
fols. 215v-217r *DEposuit potentes de sede*
fols. 217v-218r *SVscepit Israel puerum suum*
fols. 218v-219r *GLoria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 212v-213r se lee “Septimi Toni. Franciscus Lopez”. En la parte inferior del fol. 215r se lee “BASSIS TACET.”.

Concordancias:

TepMV 2/B-15 (No. 429), M. Franciscus Lopez

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Ediciones modernas, versos polifónicos, canto preexistente y comentarios:
Véase No. 429.

Comentarios:

Se produce un salto de numeración del fol. 215 al 217 que no afecta a la música.

No. 563 (1/16). fols. 219v-225r [Magnificat] ANima mea Octauī Toni Franciscus Lopez [Capillas] 4 v. (SATB)

fols. 219v-220r *ANima mea Dominum*

fols. 220v-221r *QVia respexit humilitatem ancille*

fols. 221v-222r *ET misericordia eius a progenie* (ATB)

fols. 222v-223r *DEposuit potentes de sede*

fols. 223v-224r *SVscepit Israel puerum suum*

fols. 224v-225r *GLoria Patri Patri et Filio*

Inscripciones:

En la parte superior de los fols. 219v-220r se lee “Octauī toni. Franciscus Lopez”. En la parte superior del fol. 221v se lee “SVPERIVS TACET.”.

Concordancia:

TepMV 2/B-16 (No. 430), M. Franciscus Lopez

Fuente textual y asignación litúrgica:

Véase No. 36.

Ediciones modernas, versos polifónicos, canto preexistente y comentarios:

Véase No. 430.

fol. 225v en blanco

fol. [226r] aparece el índice de contenidos en dos columnas, que presenta a la izquierda las ocho misas y a la derecha los ocho cánticos. Su transcripción diplomática es la siguiente:

I N D E X E O R V M Q V Æ I N
H O C O P V S C V L O C O N T I N E N T V R,

Octo Missae cum V. & VI. & III vocibus.	Octo Magnificat per tonus. A IIII		
Missa super Scalam Aretinam	fol. 1.	Magnificat. Primi toni,	fol. 176.
Missa super Alleluia	fol. 24.	Magnificat. Secundi toni,	fol. 183.
A VI,		Magnificat. Tertij toni,	fol. 189.
Missa super Pange lingua	fol. 47	Magnificat. Quarti toni,	fol. 195.
Missa de Batalla	fol. 68.	Magnificat. Quinti toni,	fol. 201.
A IIII,		Magnificat. Sexti toni,	fol. 207.
Missa Benedicta sit Sācta Trinitas,	fol. 90.	Magnificat. Septimi toni,	fol. 213.
Missa Quam pulchri sunt,	fol. 112.	Magnificat. Octaui toni,	fol. 220.
Missa Re, Sol, incatione	fol. 133.		
Missa Aufer a nobis.	fol. 154.		

L A V S D E O.

fol. [226v] en blanco

fol. [227]-[228] hojas de guarda en blanco

APÉNDICE I

1. ÍNDICE DE OBRAS POR COMPOSITOR

En el siguiente índice, ordenado alfabéticamente por compositor, el asterisco (*) indica que la fuente en cuestión presenta la obra de manera anónima y que la atribución ha sido derivada por concordancias. El signo de interrogación (?) señala que la obra aparece anónima, pero que existen indicios para asignarla al compositor referido. En primer lugar aparecen las obras de los compositores anónimos.

Compositor	Incipit textual	No. Obra
Anónimo		
	Ad te Domine	16 (2/6)
	Beatus es	198 (10/8)
	Beatus es	286 (12/17)
	Beatus qui intelligit	20 (2/10)
	[Creator alme siderum]	46 (4/3)
	Christus factus est	203 (10/13)
	Christus natus est	83 (4/40)
	Christus natus est	222 (10/32)
	Defensor alme Hispaniae	62 (4/19)
	Deum verum unum in Trinitate	81 (4/38)
	Deum verum unum in Trinitate	153 (8/24)
	Dixit Dominus	44 (4/1)
	Dixit Dominus	270 (12/1)
	Domine secundum actum meum	22 (2/12)
	Et incarnatus	199 (10/9)
	Et incarnatus	287 (12/18)
	Fortem virili pectore	75 (4/32)
	Fortem virili pectore	150 (8/21)
	Hei mihi Domine	19 (2/9)
	Laetetur omne saeculum	308 (12/39)
	Laudate Dominum	45 (4/2)
	Laudate Dominum	271 (12/2)
	Libera me Domine	24 (2/14)
	Libera me Domine	30 (2/20)
	Ne recorderis	269 (11/46)
	Pater superni luminis	61 (4/18)
	Pater superni luminis	278 (12/9)
	Regem cui omnia vivunt	11 (2/1)

Regis superni luminis	66 (4/23)
Regis superni luminis	276 (12/7)
Responde mihi	17 (2/7)
Salve Regina	207 (10/17)
Spiritus meus attenuabitur	21 (2/11)
Stabat Mater	76 (4/33)
Veni Creator Spiritus	77 (4/34)
Vexilla Regis prodeunt	33 (2/23)

Aguilera de Heredia, Sebastián (1561-1627)

Magnificat. Anima mea [octavi toni]	507 (6/8)
Magnificat. Anima mea [octavi toni]	515 (6/16)
Magnificat. Anima mea [octavi toni]	523 (6/24)
Magnificat. Anima mea [primi toni]	500 (6/1)
Magnificat. Anima mea [primi toni]	508 (6/9)
Magnificat. Anima mea [primi toni]	516 (6/17)
Magnificat. Anima mea [quarti toni]	503 (6/4)
Magnificat. Anima mea [quarti toni]	511 (6/12)
Magnificat. Anima mea [quarti toni]	519 (6/20)
Magnificat. Anima mea [quinti toni]	504 (6/5)
Magnificat. Anima mea [quinti toni]	512 (6/13)
Magnificat. Anima mea [quinti toni]	520 (6/21)
Magnificat. Anima mea [secundi toni]	501 (6/2)
Magnificat. Anima mea [secundi toni]	509 (6/10)
Magnificat. Anima mea [secundi toni]	517 (6/18)
Magnificat. Anima mea [septimi toni]	506 (6/7)
Magnificat. Anima mea [septimi toni]	514 (6/15)
Magnificat. Anima mea [septimi toni]	522 (6/23)
Magnificat. Anima mea [sexti toni]	505 (6/6)
Magnificat. Anima mea [sexti toni]	513 (6/14)
Magnificat. Anima mea [sexti toni]	521 (6/22)
Magnificat. Anima mea [terti toni]	502 (6/3)
Magnificat. Anima mea [terti toni]	510 (6/11)
Magnificat. Anima mea [terti toni]	518 (6/19)
Magnificat. Anima mea-Et exultavit [octavi toni]	535 (6/36)
Magnificat. Anima mea-Et exultavit [primi toni]	532 (6/33)
Magnificat. Anima mea-Et exultavit [sexti toni]	534 (6/35)
Magnificat. Anima mea-Et exultavit [terti toni]	533 (6/34)
Magnificat. Et exultavit [octavi toni]	531 (6/32)
Magnificat. Et exultavit [primi toni]	524 (6/25)
Magnificat. Et exultavit [quarti toni]	527 (6/28)
Magnificat. Et exultavit [quinti toni]	528 (6/29)
Magnificat. Et exultavit [secundi toni]	525 (6/26)
Magnificat. Et exultavit [septimi toni]	530 (6/31)
Magnificat. Et exultavit [sexti toni]	529 (6/30)
Magnificat. Et exultavit [terti toni]	528 (6/27)

Agurto Loaysa, José de (antes 1647-1696)

Custodes hominum (?)	65 (4/22)
Custodes hominum (?)	275 (12/6)
Summae parens clementiae	82 (4/39)
Summae parens clementiae*	154 (8/25)
Te Joseph celebrent	55 (4/12)
Te Joseph celebrent*	277 (12/8)

Coronado, Luis (antes 1584-1648)

Magnificat. Anima mea [primi toni]	36 (2/26)
Passio secundum Joannem	5 (1/5)
Passio secundum Lucam	4 (1/4)
Passio secundum Marcum	3 (1/3)
Passio secundum Mattheum (?)	2 (1/2)

Franco, Hernando (ca. 1530-1585)

Asperges me*	31 (2/21)
Asperges me*	216 (10/26)
Asperges me*	305 (12/36)
Beatus vir [secundi toni]	238 (11/16)
Benedictus Dominus Deus [terti toni]	254 (11/32)
Circumdederunt me	257 (11/35)
Circumdederunt me	258 (11/36)
Confitebor tibi Domine [sexti toni]*	139 (8/10)
Confitebor tibi Domine [sexti toni]	251 (11/29)
Convertere Domine et eripe (?)	261 (11/39)
Christus factus est*	41 (3/5)
Christus factus est	205 (10/15)
Christus factus est*	289 (12/20)
Dilexi quoniam exaudiet [secundi toni]	243 (11/21)
Dirige Domine Deus meus	260 (11/38)
Dixit Dominus [primi toni]*	130 (8/1)
Dixit Dominus [primi toni]*	137 (8/8)
Dixit Dominus [primi toni]	223 (11/1)
Dixit Dominus [primi toni]	235 (11/13)
Dixit Dominus [primi toni]*	236 (11/14)
Dixit Dominus [quarti toni]	229 (11/7)
Dixit Dominus [quinti toni]	231 (11/9)
Dixit Dominus [secundi toni]*	132 (8/3)
Dixit Dominus [secundi toni]	225 (11/3)
Dixit Dominus [sexti toni]	233 (11/11)
Dixit Dominus [terti toni]*	134 (8/5)
Dixit Dominus [terti toni]	227 (11/5)
Domine ne in furore*	12 (2/2)
Domine ne in furore	263 (11/41)
Domine non est [quarti toni]	248 (11/26)
Domine probasti me [sexti toni]*	140 (8/11)
Domine probasti me [sexti toni]	252 (11/30)

In convertendo [primi toni]	246 (11/24)
In exitu Israel*	143 (8/14)
In exitu Israel	241 (11/19)
Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae	8 (1/8)
Laetatus sum [quinti toni]	245 (11/23)
Lauda Jerusalem [octavi toni]	256 (11/34)
Lauda Jerusalem [quarti toni]*	47 (4/4)
Lauda Jerusalem [quarti toni]*	142 (8/13)
Lauda Jerusalem [quarti toni]	255 (11/33)
Laudate Dominum [primi toni]*	131 (8/2)
Laudate Dominum [primi toni]	224 (11/2)
Laudate Dominum [primi toni]	237 (11/15)
Laudate Dominum [quarti toni]*	136 (8/7)
Laudate Dominum [quarti toni]	230 (11/8)
Laudate Dominum [quinti toni]	232 (11/10)
Laudate Dominum [secundi toni]*	133 (8/4)
Laudate Dominum [secundi toni]	226 (11/4)
Laudate Dominum [secundi toni]	239 (11/17)
Laudate Dominum [sexti toni]	234 (11/12)
Laudate Dominum [terti toni]*	135 (8/6)
Laudate Dominum [terti toni]	228 (11/6)
Laudate pueri [octavi toni]	240 (11/18)
Levavi oculos meos [secundi toni]	244 (11/22)
Lumen ad revelationem*	209 (10/19)
Lumen ad revelationem*	290 (12/21)
Magnificat. Anima mea [octavi toni]	412 (1/13)
Magnificat. Anima mea [primi toni]	400 (1/1)
Magnificat. Anima mea [quarti toni]	405 (1/6)
Magnificat. Anima mea [quinti toni]	406 (1/7)
Magnificat. Anima mea [secundi toni]	402 (1/3)
Magnificat. Anima mea [septimi toni]	410 (1/11)
Magnificat. Anima mea [sexti toni]	408 (1/9)
Magnificat. Et exultavit [octavi toni]	413 (1/14)
Magnificat. Et exultavit [primi toni]	401 (1/2)
Magnificat. Et exultavit [quarti toni]	406 (1/7)
Magnificat. Et exultavit [quinti toni]	408 (1/9)
Magnificat. Et exultavit [secundi toni]	403 (1/4)
Magnificat. Et exultavit [septimi toni]	412 (1/13)
Magnificat. Et exultavit [sexti toni]	410 (1/11)
Magnificat. Et exultavit [terti toni]	404 (1/5)
Memento Domine David [octavi toni]*	138 (8/9)
Memento Domine David [octavi toni]	249 (11/27)
Memento mei Deus*	18 (2/8)
Memento mei Domine*	267 (11/45)
Misa ferial	191 (10/1)
Misa ferial	192 (10/2)
Misa ferial*	193 (10/3)
Misa ferial*	283 (12/14)

Misa ferial*	284 (12/15)
Miserere mei Deus	206 (10/16)
Nequando rapiat (?)	265 (11/43)
Nisi Dominus [quarti toni]	247 (11/25)
O Redemptor*	204 (10/14)
Parce mihi Domine*	13 (2/3)
Parce mihi Domine*	264 (11/42)
Peccantem me quotidie*	23 (2/13)
Peccantem me quotidie*	268 (11/46)
Qui Lazarum*	14 (2/4)
Qui Lazarum*	265 (11/43)
Regem cui omnia vivunt	259 (11/37)
Super flumina [quinti toni]	250 (11/28)
Surrexit Dominus*	210 (10/20)
Surrexit Dominus*	291 (12/22)
Vidi aquam*	32 (2/22)
Vidi aquam*	208 (10/18)
Voce mea ad Dominum clamavi [sexti toni] *	141 (8/12)
Voce mea ad Dominum clamavi [sexti toni]	253 (11/31)

Guerrero, Francisco (1528-1599)

Ad caenam Domini	436 (3/6)
Alma Redemptoris Mater	469 (3/39)
Aurea luce	442 (3/12)
Ave Maris Stella*	85 (4/42)
Ave Maris Stella*	155 (8/26)
Ave Maris Stella	447 (3/17)
Ave Regina Caelorum	470 (3/40)
Caelestis urbs Jerusalem*	67 (4/24)
Conditor alme siderum	432 (3/2)
Creator alme siderum *	52 (4/9)
Creator alme siderum*	46 (4/3)
Crudelis Herodes*	54 (4/11)
Christe Redemptor omnium Ex Padre	433 (3/3)
Christe Redemptor omnium, conserva	446 (3/16)
Decora lux aeternitatis*	60 (4/17)
Deus tuorum militum *	71 (4/28)
Deus tuorum militum *	146 (8/17)
Deus tuorum militum	450 (3/20)
Dicit Dominus*	26 (2/16)
Exsultet caelum laudibus	448 (3/18)
Exsultet orbis gaudiis*	70 (4/27)
Exsultet orbis gaudiis *	145 (8/16)
Hostis Herodes	434 (3/4)
Iam sol recedit*	57 (4/14)
Iam sol recedit*	157 (8/28)
In exitu Israel*	50 (4/7)
In memoria aeterna erit*	25 (2/15)

Iste confessor*	73 (4/30)
Iste confesor*	148 (8/19)
Iste confessor	452 (3/22)
Jesu corona Virginum*	74 (4/31)
Jesu corona Virginum*	149 (8/20)
Jesu corona Virginum	453 (3/23)
Jesu nostra redemptio	437 (3/7)
Jesu Redemptor omnium*	53 (4/10)
Lauda Jerusalem	431 (3/1)
Lauda mater ecclesiae	443 (3/13)
Magnificat. Anima mea [octavi toni]	465 (3/35)
Magnificat. Anima mea [primi toni]	456 (3/26)
Magnificat. Anima mea [secundi toni]	458 (3/28)
Magnificat. Et exultavit [primi toni]	457 (3/27)
Magnificat. Et exultavit [quarti toni]	461 (3/31)
Magnificat. Et exultavit [quinti toni]	462 (3/32)
Magnificat. Et exultavit [secundi toni]	459 (3/29)
Magnificat. Et exultavit [septimi toni]	464 (3/34)
Magnificat. Et exultavit [sexti toni]	461 (3/33)
Magnificat. Et exultavit [terti toni]	460 (3/30)
Misa pro defunctis*	27 (2/17)
Nos qui vivimus*	51 (4/8)
Nos qui vivimus*	144 (8/15)
Nos qui vivimus	242 (11/20)
O lux beata Trinitas	439 (3/9)
Pange lingua	440 (3/10)
Pastores loquebantur	159 (9/2)
Placare Christe servulis*	68 (4/25)
Quicumque Christum*	63 (4/20)
Quicumque Christum*	273 (12/4)
Quicumque Christum	444 (3/14)
Regina caeli*	217 (10/27)
Regina caeli	218 (10/28)
Regina caeli*	306 (12/37)
Regina caeli	467 (3/37)
Regina caeli	468 (3/38)
Salutis humanae Sator*	56 (4/13)
Salve Regina*	49 (4/6)
Salve Regina	219 (10/29)
Salve Regina*	279 (12/10)
Salve Regina	466 (3/36)
Sanctorum meritis*	72 (4/29)
Sanctorum meritis*	147 (8/18)
Sanctorum meritis	451 (3/21)
Sicut cervus*	29 (2/19)
Sitivit anima mea*	28 (2/18)
Te Deum	455 (3/25)
Te splendor et virtus*	64 (4/21)

Te splendor et virtus*	274 (12/5)
Tibi Christe splendor	445 (3/15)
Tristes erant Apostoli*	69 (4/26)
Tristes erant Apostoli	449 (3/19)
Urbs Jerusalem beata	454 (3/24)
Ut queant laxis*	59 (4/16)
Ut queant laxis	441 (3/11)
Veni Creator Spiritus	438 (3/8)
Vexilla Regis prodeunt	435 (3/5)
Lobo, Alfonso (1555-1617)	
Ave Maria gratia plena	483 (4/13)
Ave Regina Caelorum	479 (4/9)
Credo quod Redemptor	481 (4/11)
Misa Beata Dei Genitrix	471 (4/1)
Misa Maria Magdalena	472 (4/2)
Misa O Rex gloriae	476 (4/6)
Misa Petre ego pro te rogavi	474 (4/4)
Misa Prudentes Virgines	473 (4/3)
Misa Simile est regnum caleroum	475 (4/5)
O quam suavis est*	304 (12/35)
O quam suavis est	477 (4/7)
Quam pulchri sunt	478 (4/8)
Versa est in luctum	480 (4/10)
Vivo ego	482 (4/12)
Lobo, Eduardo Duarte (1564/69-1646)	
Asperges me	536 (7/1)
Audivi vocem de caelo	547 (7/12)
Benedictus*	215 (10/25)
Benedictus*	292 (12/23)
Magnificat. Anima mea [octavi toni]	499 (5/16)
Magnificat. Anima mea [primi toni]	484 (5/1)
Magnificat. Anima mea [quarti toni]	490 (5/7)
Magnificat. Anima mea [quinti toni]	492 (5/9)
Magnificat. Anima mea [secundi toni]	486 (5/3)
Magnificat. Anima mea [septimi toni]	497 (5/13)
Magnificat. Anima mea [sexti toni]	495 (5/11)
Magnificat. Anima mea [terti toni]	488 (5/5)
Magnificat. Et exultavit [octavi toni]	498 (5/15)
Magnificat. Et exultavit [primi toni]	485 (5/2)
Magnificat. Et exultavit [quarti toni]	491 (5/8)
Magnificat. Et exultavit [quinti toni]	493 (5/10)
Magnificat. Et exultavit [secundi toni]	487 (5/4)
Magnificat. Et exultavit [septimi toni]	497 (5/14)
Magnificat. Et exultavit [sexti toni]	495 (5/12)
Magnificat. Et exultavit [terti toni]	489 (5/6)
Misa Cantate Domino	544 (7/9)

Misa De beata Virgine	538 (7/3)
Misa Dicebat Jesus	540 (7/5)
Misa Elizabeth Zacharie	542 (7/7)
Misa pro defunctis	545 (7/10)
Misa Sancta Maria	107 (5/4)
Misa Sancta Maria	539 (7/4)
Misa Valde honorandus est	541 (7/6)
Misa Veni Domine	543 (7/8)
Pater peccavi	546 (7/11)
Vidi aquam	537 (7/2)

López Capillas, Francisco (ca. 1608-1674)

Alleluia	126 (7/17)
Alleluia*	213 (10/23)
Alleluia. Dic nobis Maria*	43 (3/7)
Alleluia. Dic nobis Maria	127 (7/18)
Alleluia. Dic nobis Maria*	214 (10/24)
Aufer a nobis	113 (7/4)
Cum iucunditate Nativitatem	128 (7/19)
Christus factus est	118 (7/9)
Dic nobis. Maria (?)	211 (10/21)
Dic nobis. Maria (?)	212 (10/22)
Ecce nunc tempus	117 (7/8)
Ego enim accepi	121 (7/12)
Et propter gloriam	196 (10/6)
Gloria, laus et honor	123 (7/14)
Gloria, laus et honor*	200 (10/10)
Gloria, laus et honor*	288 (12/19)
In horrore visionis nocturnae	122 (7/13)
Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae	125 (7/16)
Israel es tu Rex*	201 (10/11)
Israel es tu Rex*	202 (10/12)
Israel es tu Rex*	307 (12/38)
Magnificat. Anima mea [octavi toni]	430 (2/16)
Magnificat. Anima mea [octavi toni]	563 (1/16)
Magnificat. Anima mea [primi toni]	423 (2/9)
Magnificat. Anima mea [primi toni]	556 (1/9)
Magnificat. Anima mea [quarti toni]	426 (2/12)
Magnificat. Anima mea [quarti toni]	559 (1/12)
Magnificat. Anima mea [quinti toni]	427 (2/13)
Magnificat. Anima mea [quinti toni]	560 (1/13)
Magnificat. Anima mea [secundi toni]	424 (2/10)
Magnificat. Anima mea [secundi toni]	557 (1/10)
Magnificat. Anima mea [septimi toni]	429 (2/15)
Magnificat. Anima mea [septimi toni]	562 (1/15)
Magnificat. Anima mea [sexti toni]	428 (2/14)
Magnificat. Anima mea [sexti toni]	561 (1/14)
Magnificat. Anima mea [terti toni]	425 (2/11)

Magnificat. Anima mea [terti toni]	558 (1/11)
Misa Aufer a nobis	112 (7/3)
Misa Aufer a nobis	555 (1/8)
Misa Batalla	109 (6/2)
Misa Batalla	551 (1/4)
Misa Benedicta sit Sancta Trinitas	105 (5/2)
Misa Benedicta sit Sancta Trinitas	552 (1/5)
Misa Pange lingua	550 (1/3)
Misa Quam pulchri sunt	104 (5/1)
Misa Quam pulchri sunt	553 (1/6)
Misa Re Sol	110 (7/1)
Misa Re Sol	554 (1/7)
Misa Super Alleluia	129 (7/20)
Misa Super Alleluia	549 (1/2)
Misa Super Scalam Aretinam	108 (6/1)
Misa Super Scalam Aretinam	548 (1/1)
Pange lingua	120 (7/11)
Passio secundum Mattheum	7 (1/7)
Passio secundum Mattheum	124 (7/15)
Quem terra pontus	119 (7/10)
Quicumque voluerit	114 (7/5)
Tenebrae factae sunt	115 (7/6)
Velum templi	116 (7/7)
Morales, Cristóbal de (antes 1500-1553)	
Te Deum (*)	48 (4/5)
Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525-1594)	
Misa Aeterna Christi munera	106 (5/3)
Pérez Ximeno, Fabián (1587-1654)	
Confitebor tibi Domine	35 (2/25)
Dilexi quoniam exaudiet	34 (2/24)
Riscos, Juan [Martín] de (antes 1570-1637)	
Re Sol	111 (7/2)
Rodríguez de Mata, Antonio (?-1641)	
Adjuva nos Deus	194 (10/4)
Adjuva nos Deus*	195 (10/5)
De lamentatione Jeremiae Prophetae	9 (1/9)
De lamentatione Jeremiae Prophetae	10 (1/10)
De lamentatione Jeremiae Prophetae	39 (3/3)
Passio secundum Joannem	6 (1/6)
Passio secundum Mattheum (?)	1 (1/1)
Salazar, Antonio de (ca. 1650-1715)	
Adjuva nos Deus	197 (10/7)

Adjuva nos Deus*	285 (12/16)
Christe Sanctorum decus	90 (4/47)
Egregie Doctor Paule	88 (4/45)
Egregie Doctor Paule*	293 (12/24)
Jesu dulcis memoria (?)	86 (4/43)
Jesu dulcis memoria (?)	280 (12/11)
Miris modis	95 (4/52)
Miris modis*	282 (12/13)
O crux ave spes unica	93 (4/50)
O Sacrum convivium	420 (2/6)
Vexilla Regis prodeunt (?)	58 (4/15)
Vexilla Regis prodeunt (?)	92 (4/49)
Vexilla Regis prodeunt (?)	272 (12/3)
Sumaya, Manuel de (ca. 1680-1755)	
Adjuva nos Deus	37 (3/1)
Adjuva nos Deus	97 (4/54)
Aeterna Christi munera	101 (4/58)
Alma Redemptoris Mater	102 (4/59)
Alma Redemptoris Mater	220 (10/30)
Ave Regina Caelorum	103 (4/60)
Ave Regina Caelorum	221 (10/31)
Conceptionem Virginis Mariae*	80 (4/37)
Confitebor tibi Domine	421 (2/7)
Credidi propter locutus	422 (2/8)
Christum Regem adoremus	98 (4/55)
Christum Regem adoremus	415 (2/1)
De lamentatione Jeremiae Prophetae	40 (3/4)
Laudemus Deum	100 (4/57)
Magnificat. Anima mea [primi toni]	417 (2/3)
Magnificat. Anima mea [secundi toni]	418 (2/4)
Magnificat. Anima mea [terti toni]	419 (2/5)
Maximus Redemptor	94 (4/51)
Maximus Redemptor*	281 (12/12)
Miserere mei Deus	38 (3/2)
Miserere mei Deus	42 (3/6)
Nativitatem Virginis Mariae*	152 (8/23)
Quem terra pontus (?)	79 (4/36)
Quem terra pontus (?)	151 (8/22)
Regem Apostolorum*	84 (4/41)
Regem Confesorum*	156 (8/27)
Sacris solemniiis	99 (4/56)
Sacris solemniiis	416 (2/2)
Sis Jesu nostrum gaudium	87 (4/44)
Sit Trinitati sempiterna gloria	89 (4/46)
Sit Trinitati sempiterna gloria	96 (4/53)
Te Joseph celebrent	97 (4/54)
Venite adoremus*	78 (4/35)

Virgo dux pacis	91 (4/48)
Torre, Francisco de la (antes 1464-1507)	
Ne recorderis*	15 (2/5)
Ne recorderis*	266 (11/44)
Torres, José de (ca. 1670-1738)	
Asperges me	383 (14/1)
Assumpta est Maria	399 (14/17)
Exsurgens Maria	397 (14/15)
Gloriosae Virginis Mariae	393 (14/11)
Misa Assumpta est Maria	389 (14/7)
Misa Exsurgens Maria	390 (14/8)
Misa Gloriosae Virginis Mariae	385 (14/3)
Misa Missus est Gabriel Angelus	388 (14/6)
Misa Nativitas est hodie	386 (14/4)
Misa Nunc dimitis	391 (14/9)
Misa pro defunctis	392 (14/10)
Misa Templum in templo	387 (14/5)
Missus est Gabriel Angelus	396 (14/14)
Nativitas est hodie	394 (14/12)
Nunc dimitis	398 (14/16)
Templum in templo	395 (14/13)
Vidi aquam	384 (14/2)
Victoria, Tomás Luis de (1548-1611)	
Ardens est cor meum	161 (9/4)
Ascendens Christus	171 (9/14)
Beata Dei genitrix	168 (9/11)
Benedicta sit Sancta Trinitas	164 (9/7)
Congratulamini mihi	163 (9/6)
Descendit Angelus	174 (9/17)
Dum complerentur	172 (9/15)
Duo Seraphim	183 (9/26)
Ecce Dominus	178 (9/21)
Ecce sacerdos magnus	187 (9/30)
Estote fortes in bello	184 (9/27)
Gaude Maria	176 (9/19)
Gaudent in caelis	186 (9/29)
Hic vir despiciens	188 (9/31)
Iste sanctus pro lege	185 (9/28)
Magi viderunt stellam	181 (9/24)
Nigra sum sed formosa	160 (9/3)
O doctor bonus	180 (9/23)
O Domine Jesu Christe	170 (9/13)
O lux et decus Hispaniae	175 (9/18)
O quam gloriosum	179 (9/22)
O quam metuendus	190 (9/33)

O Sacrum convivium	165 (9/8)
O Sacrum convivium	182 (9/25)
Pange lingua	173 (9/16)
Quem vidistis pastores	158 (9/1)
Resplenduit facies eius	177 (9/20)
Surrexit pastor bonus	162 (9/5)
Trahe me post te	169 (9/12)
Tu es Petrus	166 (9/9)
Veni sponsa Christi	189 (9/32)
Vidi speciosam	167 (9/10)

Vivanco, Sebastián de (ca. 1550-1622)

Acceptit ergo Jesus panes	349 (13/41)
Acceserunt ad Jesum	341 (13/33)
Adjuro vos filiae Jerusalem	382 (13/74)
Aperi oculos tuos Domine	310 (13/2)
Assumpsit Jesus Petrum et Jacobum	343 (13/35)
Ave Maria gratia plena*	303 (12/34)
Ave Maria gratia plena	375 (13/67)
Beatus iste Sanctus*	295 (12/26)
Beatus iste Sanctus	320 (13/12)
Benedictus Deus	309 (13/1)
Canite tuba	334 (13/26)
Cantate Domino canticum novum	380 (13/72)
Circumdederunt Judaei Jesum	354 (13/46)
Circumdederunt me	327 (13/19)
Crux fidelis inter omnes	329 (13/21)
Cum ieiunatis nolite fieri	338 (13/30)
Cum turba plumira	336 (13/28)
Charitas Pater est	361 (13/53)
Christus factus est	357 (13/49)
Da nobis quaesumus Domine	322 (13/14)
De profundis clamavi	326 (13/18)
Dicebat Jesus turbis Judaeorum	353 (13/45)
Dilige inimicos vestros	339 (13/31)
Domine Pater et Deus	311 (13/3)
Domine secundum actum meum	328 (13/20)
Ductus est Jesus	340 (13/32)
Dulcissima Maria*	297 (12/28)
Dulcissima Maria	324 (13/16)
Ecce ascendimus Jerosolymam	337 (13/29)
Ecce ascendimus Jerosolymam	344 (13/36)
Ecce sacerdos magnus	318 (13/10)
Egredimi filiae Sion	379 (13/71)
Elegit Dominus virum de peble	373 (13/65)
Erat autem quidam homo	342 (13/34)
Erat Dominus Jesús	346 (13/38)
Fratres hora est iam	333 (13/25)

Haec est vera fraternitas	317 (13/9)
Hic est vere martyr	313 (13/5)
Hypocritae bene prophetavi	347 (13/39)
Ibant Apostoli*	294 (12/25)
Ibant Apostoli	312 (13/4)
In conspectu Angelorum*	298 (12/29)
In conspectu Angelorum	332 (13/24)
Iste est Joannes	372 (13/64)
Iste est qui ante alios Apostolos	367 (13/59)
Laetetur omne saeculum	366 (13/58)
Lazarus mortuus est	351 (13/43)
Lux perpetua lucebit	315 (13/7)
Novissime autem misit ad eos	345 (13/37)
O Doctor optime	319 (13/11)
O Domine Jesu Christe	356 (13/48)
O quam suavis est	331 (13/23)
O Rex gloriae Domine	359 (13/51)
O Sacrum convivium*	299 (12/30)
O Sacrum convivium	362 (13/54)
Orantibus in loco isto	323 (13/15)
Pater dimitte illis	381 (13/73)
Pater gratias ago tibi	352 (13/44)
Petite et accipie	330 (13/22)
Praeteriens Jesus vidit hominem	350 (13/42)
Puer meus noli timere*	301 (12/32)
Puer meus noli timere	368 (13/60)
Puer qui natus est	361 (13/55)
Quae est ista quae processit	369 (13/61)
Quis dabit capiti meo aquam	355 (13/47)
Sancti et iusti in Domino	316 (13/8)
Sancti mei qui in carne	314 (13/6)
Sicut lilium inter spinas	378 (13/70)
Simile est regnum caelorum	335 (13/27)
Spiritus sanctus replevit	360 (13/52)
Stabat Mater	374 (13/66)
Stephanus vidit caelos apertos	371 (13/63)
Surge Petre et induit te	364 (13/56)
Surge propera amica mea	377 (13/69)
Surrexit pastor bonus	358 (13/50)
Tu es vas electionis*	300 (12/31)
Tu es vas electionis	365 (13/57)
Veni dilectae mihi egrediamur	376 (13/68)
Veni sponsa Christi*	296 (12/27)
Veni sponsa Christi	321 (13/13)
Venit mulier de Samaria	348 (13/40)
Videns crucem Andreas*	302 (12/33)
Videns crucem Andreas	370 (13/62)
Virgo benedicta	325 (13/17)

2. ÍNDICE DE OBRAS POR GÉNEROS

1. Antífonas
2. Canciones
3. Cánones
4. Cánticos del magnificat
 - a. Polifonía para los versos impares
 - b. Polifonía para los versos pares
 - c. Polifonía para todos los versos
5. Himnos
6. Invitorios
7. Lamentaciones
8. Lecciones
9. Misas
 - a. Ciclos completos
 - b. Secciones
10. Motetes
11. Pasiones
12. Responsorios
13. Salmos
14. Secuencias
15. Tractos
16. Versículos

1. Antífonas (41)

- Alma Redemptoris Mater, Francisco Guerrero, No. 469 (3/39)
 Alma Redemptoris Mater, Manuel de Sumaya, No. 102 (4/59)
 Alma Redemptoris Mater, Manuel de Sumaya, No. 220 (10/30)
 Asperges me, [Franco, Hernando], No. 216 (10/26)
 Asperges me, [Franco, Hernando], No. 305 (12/36)
 Asperges me, [Franco, Hernando], No. 31 (2/21)
 Asperges me, Eduardo Duarte Lobo, No. 536 (7/1)
 Asperges me, José de Torres, No. 383 (14/1)
 Ave Regina Caelorum, Manuel de Sumaya, No. 103 (4/60)
 Ave Regina Caelorum, Manuel de Sumaya, No. 221 (10/31)
 Convertere Domine et eripe, [Hernando Franco?], No. 261 (11/39)
 Cum iucunditate Nativitatem, Francisco López Capillas, No. 128 (7/19)
 Christus factus est, Anónimo, No. 203 (10/13)
 Christus factus est, Hernando Franco, No. 205 (10/15)
 Christus factus est, [Hernando Franco], No. 289 (12/20)
 Christus factus est, [Hernando Franco], No. 41 (3/5)
 Christus factus est, Francisco López Capillas, No. 118 (7/9)
 Dirige Domine Deus meus, [Hernando Franco?], No. 260 (11/38)
 Lumen ad revelationem, [Hernando Franco], No. 209 (10/19)
 Lumen ad revelationem, [Hernando Franco], No. 290 (12/21)
 Ne quando rapiat, [Hernando Franco?], No. 262 (11/40)

Nos qui vivimus, [Francisco Guerrero], No. 144 (8/15)
 Nos qui vivimus, Francisco Guerrero, No. 242 (11/20)
 Nos qui vivimus, [Francisco Guerrero], No. 51 (4/8)
 Regina caeli, [Francisco Guerrero], No. 217 (10/27)
 Regina caeli, Francisco Guerrero, No. 218 (10/28)
 Regina caeli, [Francisco Guerrero], No. 306 (12/37)
 Regina caeli, Francisco Guerrero, No. 467 (3/37)
 Regina caeli, Francisco Guerrero, No. 468 (3/38)
 Salve Regina, Anónimo, No. 207 (10/17)
 Salve Regina, Francisco Guerrero, No. 219 (10/29)
 Salve Regina, [Francisco Guerrero], No. 279 (12/10)
 Salve Regina, Francisco Guerrero, No. 466 (3/36)
 Salve Regina, [Francisco Guerrero], No. 49 (4/6)
 Stabat Mater, Sebastián de Vivanco, No. 374 (13/66)
 Surrexit Dominus, [Hernando Franco], No. 210 (10/20)
 Surrexit Dominus, [Hernando Franco], No. 291 (12/22)
 Vidi aquam, [Hernando Franco], No. 208 (10/18)
 Vidi aquam, [Hernando Franco], No. 32 (2/22)
 Vidi aquam, Eduardo Duarte Lobo, No. 537 (7/2)
 Vidi aquam, José de Torres, No. 384 (14/2)

2. Canciones (1)

Re Sol, Juan [Martín] de Riscos, No. 111 (7/2)

3. Cánones (7)

Assumpta est Maria, José de Torres, No. 399 (14/17)
 Exsurgens Maria, José de Torres, No. 397 (14/15)
 Gloriosae Virginis Mariae, José de Torres, No. 393 (14/11)
 Missus est Gabriel Angelus, José de Torres, No. 396 (14/14)
 Nativitas est hodie, José de Torres, No. 394 (14/12)
 Nunc dimitis, José de Torres, No. 398 (14/16)
 Templum in templo, José de Torres, No. 395 (14/13)

4. Magnificats (97)

a. Polifonía para los versos impares

Anima mea [octavi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 507 (6/8)
 Anima mea [octavi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 515 (6/16)
 Anima mea [octavi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 523 (6/24)
 Anima mea [octavi toni], Hernando Franco, No. 413 (1/14)
 Anima mea [octavi toni], Francisco Guerrero, No. 465 (3/35)
 Anima mea [octavi toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 499 (5/16)
 Anima mea [octavi toni], Francisco López Capillas, No. 430 (2/16)
 Anima mea [octavi toni], Francisco López Capillas, No. 563 (1/16)
 Anima mea [primi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 500 (6/1)
 Anima mea [primi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 508 (6/9)
 Anima mea [primi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 516 (6/17)
 Anima mea [primi toni], Luis Coronado, No. 36 (2/26)
 Anima mea [primi toni], Hernando Franco, No. 400 (1/1)

- Anima mea [primi toni], Francisco Guerrero, No. 456 (3/26)
Anima mea [primi toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 484 (5/1)
Anima mea [primi toni], Francisco López Capillas, No. 423 (2/9)
Anima mea [primi toni], Francisco López Capillas, No. 556 (1/9)
Anima mea [primi toni], Manuel de Sumaya, No. 417 (2/3)
Anima mea [quarti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 503 (6/4)
Anima mea [quarti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 511 (6/12)
Anima mea [quarti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 519 (6/20)
Anima mea [quarti toni], Hernando Franco, No. 404 (1/5)
Anima mea [quarti toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 490 (5/7)
Anima mea [quarti toni], Francisco López Capillas, No. 426 (2/12)
Anima mea [quarti toni], Francisco López Capillas, No. 559 (1/12)
Anima mea [quinti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 504 (6/5)
Anima mea [quinti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 512 (6/13)
Anima mea [quinti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 520 (6/21)
Anima mea [quinti toni], Hernando Franco, No. 407 (1/8)
Anima mea [quinti toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 492 (5/9)
Anima mea [quinti toni], Francisco López Capillas, No. 427 (2/13)
Anima mea [quinti toni], Francisco López Capillas, No. 560 (1/13)
Anima mea [secundi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 501 (6/2)
Anima mea [secundi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 509 (6/10)
Anima mea [secundi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 517 (6/18)
Anima mea [secundi toni], Hernando Franco, No. 402 (1/3)
Anima mea [secundi toni], Francisco Guerrero, No. 458 (3/28)
Anima mea [secundi toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 486 (5/3)
Anima mea [secundi toni], Francisco López Capillas, No. 424 (2/10)
Anima mea [secundi toni], Francisco López Capillas, No. 557 (1/10)
Anima mea [secundi toni], Manuel de Sumaya, No. 418 (2/4)
Anima mea [septimi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 506 (6/7)
Anima mea [septimi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 514 (6/15)
Anima mea [septimi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 522 (6/23)
Anima mea [septimi toni], Hernando Franco, No. 411 (1/12)
Anima mea [septimi toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 496 (5/13)
Anima mea [septimi toni], Francisco López Capillas, No. 429 (2/15)
Anima mea [septimi toni], Francisco López Capillas, No. 562 (1/15)
Anima mea [sexti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 505 (6/6)
Anima mea [sexti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 513 (6/14)
Anima mea [sexti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 521 (6/22)
Anima mea [sexti toni], Hernando Franco, No. 409 (1/10)
Anima mea [sexti toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 494 (5/11)
Anima mea [sexti toni], Francisco López Capillas, No. 428 (2/14)
Anima mea [sexti toni], Francisco López Capillas, No. 561 (1/14)
Anima mea [terti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 502 (6/3)
Anima mea [terti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 510 (6/11)
Anima mea [terti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 518 (6/19)
Anima mea [terti toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 488 (5/5)
Anima mea [terti toni], Francisco López Capillas, No. 425 (2/11)
Anima mea [terti toni], Francisco López Capillas, No. 558 (1/11)

Anima mea [terti toni], Manuel de Sumaya, No. 419 (2/5)

b. Polifonía para los versos pares

Et exultavit [octavi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 531 (6/32)
 Et exultavit [octavi toni], Hernando Franco, No. 414 (1/15)
 Et exultavit [octavi toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 498 (5/15)
 Et exultavit [primi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 524 (6/25)
 Et exultavit [primi toni], Hernando Franco, No. 401 (1/2)
 Et exultavit [primi toni], Francisco Guerrero, No. 457 (3/27)
 Et exultavit [primi toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 485 (5/2)
 Et exultavit [quarti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 527 (6/28)
 Et exultavit [quarti toni], Hernando Franco, No. 406 (1/7)
 Et exultavit [quarti toni], Francisco Guerrero, No. 461 (3/31)
 Et exultavit [quarti toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 491 (5/8)
 Et exultavit [quinti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 528 (6/29)
 Et exultavit [quinti toni], Hernando Franco, No. 408 (1/9)
 Et exultavit [quinti toni], Francisco Guerrero, No. 462 (3/32)
 Et exultavit [quinti toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 491 (5/10)
 Et exultavit [secundi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 525 (6/26)
 Et exultavit [secundi toni], Hernando Franco, No. 403 (1/4)
 Et exultavit [secundi toni], Francisco Guerrero, No. 459 (3/29)
 Et exultavit [secundi toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 487 (5/4)
 Et exultavit [septimi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 530 (6/31)
 Et exultavit [septimi toni], Hernando Franco, No. 412 (1/13)
 Et exultavit [septimi toni], Francisco Guerrero, No. 464 (3/34)
 Et exultavit [septimi toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 497 (5/14)
 Et exultavit [sexti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 529 (6/30)
 Et exultavit [sexti toni], Hernando Franco, No. 410 (1/11)
 Et exultavit [sexti toni], Francisco Guerrero, No. 463 (3/33)
 Et exultavit [sexti toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 495 (5/12)
 Et exultavit [terti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 526 (6/27)
 Et exultavit [terti toni], Francisco Guerrero, No. 460 (3/30)
 Et exultavit [terti toni], Hernando Franco, No. 404 (1/5)
 Et exultavit [terti toni], Eduardo Duarte Lobo, No. 489 (5/6)

c. Polifonía para todos los versos

Anima mea-Et exultavit [octavi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 535 (6/36)
 Anima mea-Et exultavit [primi toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 532 (6/33)
 Anima mea-Et exultavit [sexti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 534 (6/35)
 Anima mea-Et exultavit [terti toni], Sebastián Aguilera de Heredia, No. 533 (6/34)

5. Himnos (103)

Ad caenam Domini, Francisco Guerrero, No. 436 (3/6)
 Aeterna Christi munera, Manuel de Sumaya, No. 101 (4/58)
 Aurea luce, Francisco Guerrero, No. 442 (3/12)
 Ave Maris Stella, [Francisco Guerrero], No. 155 (8/26)
 Ave Maris Stella, Francisco Guerrero, No. 447 (3/17)

- Ave Maris Stella, [Francisco Guerrero], No. 85 (4/42)
Ave Regina Caelorum, Francisco Guerrero, No. 470 (3/40)
Caelestis urbs Jerusalem, [Francisco Guerrero], No. 67 (4/24)
Conditor alme siderum, Francisco Guerrero, No. 432 (3/2)
Creator alme siderum, [Francisco Guerrero], No. 52 (4/9)
Creator alme siderum, [Francisco Guerrero]/Anónimo, No. 46 (4/3)
Crudelis Herodes, [Francisco Guerrero], No. 54 (4/11)
Custodes hominum, [José Agurto y Loaysa?], No. 275 (12/6)
Custodes hominum, [José Agurto y Loaysa?], No. 65 (4/22)
Christe Redemptor omnium, conserva, Francisco Guerrero, No. 446 (3/16)
Christe redemptor omnium Ex Patre, Francisco Guerrero, No. 433 (3/3)
Christe Sanctorum decus, Antonio de Salazar, No. 90 (4/47)
Decora lux aeternitatis, [Francisco Guerrero], No. 60 (4/17)
Defensor alme Hispaniae, Anónimo, No. 62 (4/19)
Deus tuorum militum, [Francisco Guerrero], No. 146 (8/17)
Deus tuorum militum, [Francisco Guerrero], No. 450 (3/20)
Deus tuorum militum, [Francisco Guerrero], No. 71 (4/28)
Egregie Doctor Paule, [Antonio de Salazar], No. 293 (12/24)
Egregie Doctor Paule, Antonio de Salazar, No. 88 (4/45)
Exsultet caelum laudibus, Francisco Guerrero, No. 448 (3/18)
Exsultet orbis gaudiis, [Francisco Guerrero], No. 145 (8/16)
Exsultet orbis gaudiis, [Francisco Guerrero], No. 70 (4/27)
Fortem virili pectore, Anónimo, No. 150 (8/21)
Fortem virili pectore, Anónimo, No. 75 (4/32)
Gloria, laus et honor, Francisco López Capillas, No. 123 (7/14)
Gloria, laus et honor, [Francisco López Capillas], No. 200 (10/10)
Gloria, laus et honor, [Francisco López Capillas], No. 288 (12/19)
Hostis Herodes, Francisco Guerrero, No. 434 (3/4)
Iam sol recedit, [Francisco Guerrero], No. 157 (8/28)
Iam sol recedit, [Francisco Guerrero], No. 57 (4/14)
Israel es tu Rex, [Francisco López Capillas], No. 201 (10/11)
Israel es tu Rex, [Francisco López Capillas], No. 202 (10/12)
Israel es tu Rex, [Francisco López Capillas], No. 307 (12/38)
Iste confessor, [Francisco López Capillas], No. 148 (8/19)
Iste confessor, Francisco Guerrero, No. 452 (3/22)
Iste confessor, [Francisco Guerrero], No. 73 (4/30)
Jesu corona Virginum [Francisco Guerrero], No. 149 (8/20)
Jesu corona Virginum, Francisco Guerrero, No. 453 (3/23)
Jesu corona Virginum, [Francisco Guerrero], No. 74 (4/31)
Jesu dulcis memoria, [Antonio de Salazar?], No. 280 (12/11)
Jesu dulcis memoria, [Antonio de Salazar?], No. 86 (4/43)
Jesu nostra redemptio, Francisco Guerrero, No. 437 (3/7)
Jesu Redemptor omnium, [Francisco Guerrero], No. 53 (4/10)
Lauda mater ecclesia, Francisco Guerrero, No. 443 (3/13)
Maximus Redemptor, [Manuel de Sumaya], No. 281 (12/12)
Maximus Redemptor, Manuel de Sumaya, No. 94 (4/51)
Miris modis, [Antonio de Salazar], No. 282 (12/13)
Miris modis, [Antonio de Salazar], No. 95 (4/52)

- O crux ave spes unica, Antonio de Salazar, No. 93 (4/50)
O lux beata Trinitas, Francisco Guerrero, No. 439 (3/9)
O Redemptor, [Hernando Franco], No. 204 (10/14)
O Sacrum convivium, Antonio de Salazar, No. 420 (2/6)
Pange lingua, Francisco Guerrero, No. 440 (3/10)
Pange lingua, Francisco López Capillas, No. 120 (7/11)
Pater superni luminis, Anónimo, No. 278 (12/9)
Pater superni luminis, Anónimo, No. 61 (4/18)
Placare Christe servulis, [Francisco Guerrero], No. 68 (4/25)
Quem terra pontus, Francisco López Capillas, No. 119 (7/10)
Quem terra pontus, [Manuel de Sumaya?], No. 151 (8/22)
Quem terra pontus, [Manuel de Sumaya?], No. 79 (4/36)
Quicumque Christum, [Francisco Guerrero], No. 273 (12/4)
Quicumque Christum, Francisco Guerrero, No. 444 (3/14)
Quicumque Christum, [Francisco Guerrero], No. 63 (4/20)
Regis superni nuntia, Anónimo, No. 276 (12/7)
Regis superni nuntia, Anónimo, No. 66 (4/23)
Sacris solemniis, Manuel de Sumaya, No. 416 (2/2)
Sacris solemniis, Manuel de Sumaya, No. 99 (4/56)
Salutis humanae Sator, [Francisco Guerrero], No. 56 (4/13)
Sanctorum meritis, [Francisco Guerrero], No. 147 (8/18)
Sanctorum meritis, Francisco Guerrero, No. 451 (3/21)
Sanctorum meritis, [Francisco Guerrero], No. 72 (4/29)
Sis Jesu nostrum gaudium, Manuel de Sumaya, No. 87 (4/44)
Sit Trinitati sempiterna gloria, Manuel de Sumaya, No. 89 (4/46)
Sit Trinitati sempiterna gloria, Manuel de Sumaya, No. 96 (4/53)
Stabat Mater, Anónimo, No. 76 (4/33)
Summae parens clementiae, [José de Agurto Loaysa], No. 154 (8/25)
Summae parens clementiae, José de Agurto Loaysa, No. 82 (4/39)
Te Deum, Francisco Guerrero, No. 455 (3/25)
Te Deum, [Cristóbal de Morales], No. 48 (4/5)
Te Joseph celebrent, [José de Agurto Loaysa], No. 277 (12/8)
Te Joseph celebrent, José de Agurto Loaysa, No. 55 (4/12)
Te Joseph celebrent, Manuel de Sumaya, No. 97 (4/54)
Te splendor et virtus, [Francisco Guerrero], No. 274 (12/5)
Te splendor et virtus, [Francisco Guerrero], No. 64 (4/21)
Tibi Christe splendor, Francisco Guerrero, No. 445 (3/15)
Tristes erant Apostoli, Francisco Guerrero, No. 449 (3/19)
Tristes erant Apostoli, [Francisco Guerrero], No. 69 (4/26)
Urbs Jerusalem beata, Francisco Guerrero, No. 454 (3/24)
Ut queant laxis, Francisco Guerrero, No. 441 (3/11)
Ut queant laxis, [Francisco Guerrero], No. 59 (4/16)
Veni Creator Spiritus, Anónimo, No. 77 (4/34)
Veni Creator Spiritus, Francisco Guerrero, No. 438 (3/8)
Vexilla Regis prodeunt, [Hernando Franco?], No. 33 (2/23)
Vexilla Regis prodeunt, Francisco Guerrero, No. 435 (3/5)
Vexilla Regis prodeunt, [Antonio de Salazar?], No. 272 (12/3)
Vexilla Regis prodeunt, [Antonio de Salazar?], No. 58 (4/15)

Vexilla Regis prodeunt, [Antonio de Salazar?], No. 92 (4/49)

Virgo dux pacis, Manuel de Sumaya, No. 91 (4/48)

6. Invitatorio (14)

Conceptionem Virginis Mariae, [Manuel de Sumaya], No. 80 (4/37)

Christum Regem adoremus, Manuel de Sumaya, No. 415 (2/1)

Christum Regem adoremus, Manuel de Sumaya, No. 98 (4/55)

Christus natus est, Anónimo, No. 222 (10/32)

Christus natus est, Anónimo, No. 83 (4/40)

Deum verum unum in Trinitate, [José de Agurto Loaysa?], No. 81 (4/38)

Deum verum unum in Trinitate, [José de Agurto Loaysa?], No. 153 (8/24)

Laudemus Deum nostrum, Manuel de Sumaya, No. 100 (4/57)

Nativitatem Virginis Mariae, [Manuel de Sumaya], No. 152 (8/23)

Regem Apostolorum, [Manuel de Sumaya], No. 84 (4/41)

Regem Confesorum, [Manuel de Sumaya], No. 156 (8/27)

Regem cui omnia vivunt, Anónimo, No. 11 (2/1)

Regem cui omnia vivunt, Hernando Franco, No. 259 (11/37)

Venite adoremus, [Manuel de Sumaya], No. 78 (4/35)

7. Lamentaciones (6)

De lamentatione Jeremiae Prophetae, Antonio Rodríguez de Mata, No. 10 (1/10)

De lamentatione Jeremiae Prophetae, Antonio Rodríguez de Mata, No. 39 (3/3)

De lamentatione Jeremiae Prophetae, Antonio Rodríguez de Mata, No. 9 (1/9)

De lamentatione Jeremiae Prophetae, Manuel de Sumaya, No. 40 (3/4)

Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae, Hernando Franco, No. 8 (1/8)

Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae, Francisco López Capillas, No. 125 (7/16)

8. Lecciones (3)

Parce mihi Domine, [Hernando Franco], No. 13 (2/3)

Parce mihi Domine, [Hernando Franco], No. 264 (11/42)

Spiritus meus attenuabitur, Anónimo, No. 21 (2/11)

9. Misas (47)

a. Ciclos completos

Misa Aeterna Christi munera, Giovanni Pierluigi da Palestrina, No. 106 (5/3)

Misa Assumpta est Maria, José de Torres, No. 389 (14/7)

Misa Aufer a nobis, Francisco López Capillas, No. 112 (7/3)

Misa Aufer a nobis, Francisco López Capillas, No. 555 (1/8)

Misa Batalla, Francisco López Capillas, No. 109 (6/2)

Misa Batalla, Francisco López Capillas, No. 551 (1/4)

Misa Beata Dei Genitrix, Alonso Lobo, No. 471 (4/1)

Misa Benedicta sit Sancta Trinitas, Francisco López Capillas, No. 105 (5/2)

Misa Benedicta sit Sancta Trinitas, Francisco López Capillas, No. 552 (1/5)

Misa Cantate Domino, Eduardo Duarte Lobo, No. 544 (7/9)

Misa De beata Virgine, Eduardo Duarte Lobo, No. 538 (7/3)

Misa Dicebat Jesus, Eduardo Duarte Lobo, No. 540 (7/5)

Misa Elizabeth Zacharie, Eduardo Duarte Lobo, No. 542 (7/7)

Misa Exsurgens Maria, José de Torres, No. 390 (14/8)

Misa ferial, Hernando Franco, No. 191 (10/1)
 Misa ferial, Hernando Franco, No. 192 (10/2)
 Misa ferial, [Hernando Franco], No. 193 (10/3)
 Misa ferial, [Hernando Franco], No. 283 (12/14)
 Misa ferial, [Hernando Franco], No. 284 (12/15)
 Misa Gloriosae Virginis Mariae, José de Torres, No. 385 (14/3)
 Misa Maria Magdalena, Alonso Lobo, No. 472 (4/2)
 Missa pro Defunctis, [Francisco Guerrero], No. 27 (2/17)
 Missa pro defunctis, Eduardo Duarte Lobo, No. 545 (7/10)
 Missa pro defunctis, José de Torres, No. 392 (14/10)
 Misa Missus est Gabriel Angelus, José de Torres, No. 388 (14/6)
 Misa Nativitas est hodie, José de Torres, No. 386 (14/4)
 Misa Nunc dimitis, José de Torres, No. 391 (14/9)
 Misa O Rex gloriae, Alonso Lobo, No. 476 (4/6)
 Misa Pange lingua, Francisco López Capillas, No. 550 (1/3)
 Misa Petre ego pro te rogavi, Alonso Lobo, No. 474 (4/4)
 Misa Prudentes Virgines, Alonso Lobo, No. 473 (4/3)
 Misa Quam pulchri sunt, Francisco López Capillas, No. 104 (5/1)
 Misa Quam pulchri sunt, Francisco López Capillas, No. 553 (1/6)
 Misa Re Sol, Francisco López Capillas, No. 110 (7/1)
 Misa Re Sol, Francisco López Capillas, No. 554 (1/7)
 Misa Sancta Maria, Eduardo Duarte Lobo, No. 107 (5/4)
 Misa Sancta Maria, Eduardo Duarte Lobo, No. 539 (7/4)
 Misa Simile est regnum caleroum, Alonso Lobo, No. 475 (4/5)
 Misa Super Alleluia, Francisco López Capillas, No. 129 (7/20)
 Misa Super Alleluia, Francisco López Capillas, No. 549 (1/2)
 Misa Super Scalam Aretinam, Francisco López Capillas, No. 108 (6/1)
 Misa Super Scalam Aretinam, Francisco López Capillas, No. 548 (1/1)
 Misa Templum in templo, José de Torres, No. 387 (14/5)
 Misa Valde honorandus est, Eduardo Duarte Lobo, No. 541 (7/6)
 Misa Veni Domine, Eduardo Duarte Lobo, No. 543 (7/8)

b. Secciones

Benedictus, [Eduardo Duarte Lobo], No. 215 (10/25)
 Benedictus, [Eduardo Duarte Lobo], No. 292 (12/23)

10. Motetes (138)

Accepit ergo Jesus panes, Sebastián de Vivanco, No. 349 (13/41)
 Acceserunt ad Jesum, Sebastián de Vivanco, No. 341 (13/33)
 Adjuro vos filiae Jerusalem, Sebastián de Vivanco, No. 382 (13/74)
 Alleluia, Francisco López Capillas, No. 126 (7/17)
 Alleluia, [Francisco López Capillas], No. 213 (10/23)
 Aperi oculos tuos Domine, Sebastián de Vivanco, No. 310 (13/2)
 Ardens est cor meum, Tomás Luis de Victoria, No. 161 (9/4)
 Ascendens Christus, Tomás Luis de Victoria, No. 171 (9/14)
 Assumpsit Jesus Petrum et Jacobum, Sebastián de Vivanco, No. 343 (13/35)
 Audivi vocem de caelo, Eduardo Duarte Lobo, No. 547 (7/12)
 Aufer a nobis, Francisco López Capillas, No. 113 (7/4)

- Ave Maria gratia plena, Alonso Lobo, No. 483 (4/13)
Ave Maria gratia plena, [Sebastián de Vivanco], No. 303 (12/34)
Ave Maria gratia plena, Sebastián de Vivanco, No. 375 (13/67)
Ave Regina Caelorum, Alonso Lobo, No. 479 (4/9)
Beata Dei genitrix, Francisco Guerrero, No. 168 (9/11)
Beatus es, Anónimo, No. 198 (10/8)
Beatus es, Anónimo, No. 286 (12/17)
Beatus iste Sanctus, [Sebastián de Vivanco], No. 295 (12/26)
Beatus iste Sanctus, Sebastián de Vivanco, No. 320 (13/12)
Benedicta sit Sancta Trinitas, Tomás Luis de Victoria, No. 164 (9/7)
Benedictus Deus, Sebastián de Vivanco, No. 309 (13/1)
Canite tuba, Sebastián de Vivanco, No. 334 (13/26)
Cantate Domino canticum novum, Sebastián de Vivanco, No. 380 (13/72)
Circumdederunt Judaei Jesum, Sebastián de Vivanco, No. 354 (13/46)
Circumdederunt me, Hernando Franco, No. 257 (11/35)
Circumdederunt me, Hernando Franco, No. 258 (11/36)
Circumdederunt me, Sebastián de Vivanco, No. 327 (13/19)
Congratulamini mihi, Tomás Luis de Victoria, No. 163 (9/6)
Credo quod Redemptor, Alonso Lobo, No. 481 (4/11)
Crux fidelis inter omnes, Sebastián de Vivanco, No. 329 (13/21)
Cum ieiunatis nolite fieri, Sebastián de Vivanco, No. 338 (13/30)
Cum turba plumira, Sebastián de Vivanco, No. 336 (13/28)
Charitas Pater est, Sebastián de Vivanco, No. 361 (13/53)
Christus factus est, Sebastián de Vivanco, No. 357 (13/49)
Da nobis quaesumus Domine, Sebastián de Vivanco, No. 322 (13/14)
De profundis clamavi, Sebastián de Vivanco, No. 326 (13/18)
Descendit Angelus, Tomás Luis de Victoria, No. 174 (9/17)
Dicebat Jesus turbis Judaeorum, Sebastián de Vivanco, No. 353 (13/45)
Dilige inimicos vestros, Sebastián de Vivanco, No. 339 (13/31)
Domine Pater et Deus, Sebastián de Vivanco, No. 311 (13/3)
Domine secundum actum meum, Sebastián de Vivanco, No. 328 (13/20)
Ductus est Jesus, Sebastián de Vivanco, No. 340 (13/32)
Dulcissima Maria, [Sebastián de Vivanco], No. 297 (12/28)
Dulcissima Maria, Sebastián de Vivanco, No. 324 (13/16)
Dum complerentur, Tomás Luis de Victoria, No. 172 (9/15)
Duo Seraphim, Tomás Luis de Victoria, No. 183 (9/26)
Ecce ascendimus Jerosolymam, Sebastián de Vivanco, No. 337 (13/29)
Ecce ascendimus Jerosolymam, Sebastián de Vivanco, No. 344 (13/36)
Ecce Dominus veniet, Tomás Luis de Victoria, No. 178 (9/21)
Ecce nunc tempus, Francisco López Capillas, No. 117 (7/8)
Ecce sacerdos magnus, Sebastián de Vivanco, No. 318 (13/10)
Ecce sacerdos magnus, Tomás Luis de Victoria, No. 187 (9/30)
Ego enim accepi, Francisco López Capillas, No. 121 (7/12)
Egredimi filiae Sion, Sebastián de Vivanco, No. 379 (13/71)
Elegit Dominus virum de peble, Sebastián de Vivanco, No. 373 (13/65)
Erat autem quidam homo, Sebastián de Vivanco, No. 342 (13/34)
Erat Dominus Jesus, Sebastián de Vivanco, No. 346 (13/38)
Estote fortes in bello, Tomás Luis de Victoria, No. 184 (9/27)

- Fratres hora est iam, Sebastián de Vivanco, No. 333 (13/25)
Gaude Maria, Tomás Luis de Victoria, No. 176 (9/19)
Gaudent in caelis, Tomás Luis de Victoria, No. 186 (9/29)
Haec est vera fraternitas, Sebastián de Vivanco, No. 317 (13/9)
Hic est vere martyr, Sebastián de Vivanco, No. 313 (13/5)
Hic vir despiciens, Tomás Luis de Victoria, No. 188 (9/31)
Hypocritae bene prophetavi, Sebastián de Vivanco, No. 347 (13/39)
Ibant Apostoli, [Sebastián de Vivanco], No. 294 (12/25)
Ibant Apostoli, Sebastián de Vivanco, No. 312 (13/4)
In conspectu Angelorum, [Sebastián de Vivanco], No. 298 (12/29)
In conspectu Angelorum, Sebastián de Vivanco, No. 332 (13/24)
In horrore visionis nocturnae, Francisco López Capillas, No. 122 (7/13)
Iste est Joannes, Sebastián de Vivanco, No. 372 (13/64)
Iste est qui ante alios Apostolos, Sebastián de Vivanco, No. 367 (13/59)
Iste sanctus pro lege, Tomás Luis de Victoria, No. 185 (9/28)
Laetetur omne saeculum, Anónimo, No. 308 (12/39)
Laetetur omne saeculum, Sebastián de Vivanco, No. 366 (13/58)
Lazarus mortuus est, Sebastián de Vivanco, No. 351 (13/43)
Lux perpetua lucebit, Sebastián de Vivanco, No. 315 (13/7)
Magi viderunt stellam, Tomás Luis de Victoria, No. 181 (9/24)
Nigra sum sed formosa, Tomás Luis de Victoria, No. 160 (9/3)
Novissime autem misit ad eos, Sebastián de Vivanco, No. 345 (13/37)
O doctor bonus, Tomás Luis de Victoria, No. 180 (9/23)
O Doctor optime, Sebastián de Vivanco, No. 319 (13/11)
O Domine Jesu Christe, Tomás Luis de Victoria, No. 170 (9/13)
O Domine Jesu Christe, Sebastián de Vivanco, No. 356 (13/48)
O lux et decus Hispaniae, Tomás Luis de Victoria, No. 175 (9/18)
O quam gloriosum, Tomás Luis de Victoria, No. 179 (9/22)
O quam metuendus, Tomás Luis de Victoria, No. 190 (9/33)
O quam suavis est, [Alonso Lobo], No. 304 (12/35)
O quam suavis est, Alonso Lobo, No. 476 (4/7)
O quam suavis est, Sebastián de Vivanco, No. 331 (13/23)
O Rex gloriae Domine, Sebastián de Vivanco, No. 359 (13/51)
Sacrum convivium, Tomás Luis de Victoria, No. 165 (9/8)
Sacrum convivium, Tomás Luis de Victoria, No. 182 (9/25)
Sacrum convivium, [Sebastián de Vivanco], No. 299 (12/30)
Sacrum convivium, Sebastián de Vivanco, No. 362 (13/54)
Orantibus in loco isto, Sebastián de Vivanco, No. 323 (13/15)
Pange lingua, Tomás Luis de Victoria, No. 173 (9/16)
Pastores loquebantur, Francisco Guerrero, No. 159 (9/2)
Pater dimitte illis, Sebastián de Vivanco, No. 381 (13/73)
Pater gratias ago tibi, Sebastián de Vivanco, No. 352 (13/44)
Pater peccavi, Eduardo Duarte Lobo, No. 546 (7/11)
Petite et accipie, Sebastián de Vivanco, No. 330 (13/22)
Praeteriens Jesus vidit hominem, Sebastián de Vivanco, No. 350 (13/42)
Puer meus noli timere, [Sebastián de Vivanco], No. 301 (12/32)
Puer meus noli timere, Sebastián de Vivanco, No. 368 (13/60)
Puer qui natus est, Sebastián de Vivanco, No. 363 (13/55)

Quae est ista quae processit, Sebastián de Vivanco, No. 369 (13/61)
 Quam pulchri sunt, Alonso Lobo, No. 478 (4/8)
 Quem vidistis pastores, Tomás Luis de Victoria, No. 158 (9/1)
 Quicumque voluerit, Francisco López Capillas, No. 114 (7/5)
 Quis dabit capiti meo aquam, Sebastián de Vivanco, No. 355 (13/47)
 Resplenduit facies eius, Tomás Luis de Victoria, No. 177 (9/20)
 Sancti et iusti in Domino, Sebastián de Vivanco, No. 316 (13/8)
 Sancti mei qui in carne, Sebastián de Vivanco, No. 314 (13/6)
 Sicut lilium inter spinas, Sebastián de Vivanco, No. 378 (13/70)
 Simile est regnum caelorum, Sebastián de Vivanco, No. 335 (13/27)
 Spiritus sanctus replevit, Sebastián de Vivanco, No. 360 (13/52)
 Stephanus vidit caelos apertos, Sebastián de Vivanco, No. 371 (13/63)
 Surge Petre et induit te, Sebastián de Vivanco, No. 364 (13/56)
 Surge propera amica mea, Sebastián de Vivanco, No. 377 (13/69)
 Surrexit pastor bonus, Tomás Luis de Victoria, No. 162 (9/5)
 Surrexit pastor bonus, Sebastián de Vivanco, No. 358 (13/50)
 Trahe me post te, Tomás Luis de Victoria, No. 169 (9/12)
 Tu es Petrus, Tomás Luis de Victoria, No. 166 (9/9)
 Tu es vas electionis, [Sebastián de Vivanco], No. 300 (12/31)
 Tu es vas electionis, Sebastián de Vivanco, No. 365 (13/57)
 Veni dilectae mihi egrediamur, Sebastián de Vivanco, No. 376 (13/68)
 Veni sponsa Christi, Tomás Luis de Victoria, No. 189 (9/32)
 Veni sponsa Christi, [Sebastián de Vivanco], No. 296 (12/27)
 Veni sponsa Christi, Sebastián de Vivanco, No. 321 (13/13)
 Venit mulier de Samaria, Sebastián de Vivanco, No. 348 (13/40)
 Versa est in luctum, Alonso Lobo, No. 480 (4/10)
 Videns crucem Andreas, [Sebastián de Vivanco], No. 302 (12/33)
 Videns crucem Andreas, Sebastián de Vivanco, No. 370 (13/62)
 Vidi speciosam, Tomás Luis de Victoria, No. 167 (9/10)
 Virgo benedicta, Sebastián de Vivanco, No. 325 (13/17)
 Vivo ego, Alonso Lobo, No. 482 (4/12)

11. Pasiones (8)

Passio secundum Joannem, Luis Coronado, No. 5 (1/5)
 Passio secundum Joannem, Antonio Rodríguez de Mata, No. 6 (1/6)
 Passio secundum Lucam, Luis Coronado, No. 4 (1/4)
 Passio secundum Marcum, Luis Coronado, No. 3 (1/3)
 Passio secundum Mattheum, Luis Coronado, No. 2 (1/2)
 Passio secundum Mattheum, Francisco López Capillas, No. 124 (7/15)
 Passio secundum Mattheum, Francisco López Capillas, No. 7 (1/7)
 Passio secundum Mattheum, Antonio Rodríguez de Mata, No. 1 (1/1)

12. Responsorios (16)

Domine secundum actum meum, Anónimo, No. 22 (2/12)
 Hei mihi Domine, Anónimo, No. 19 (2/9)
 Libera me Domine, Anónimo, No. 30 (2/20)
 Libera me Domine, [Hernando Franco?], No. 24 (2/14)
 Memento mei Deus, [Hernando Franco], No. 18 (2/8)

Memento mei Domine, [Hernando Franco], No. 267 (11/45)
 Ne recorderis, [Francisco de la Torre], No. 15 (2/5)
 Ne recorderis, [Francisco de la Torre], No. 266 (11/44)
 Ne recorederis, Anónimo, No. 269 (11/47)
 Peccantem me quotidie, [Hernando Franco], No. 23 (2/13)
 Peccantem me quotidie, [Hernando Franco], No. 268 (11/46)
 Qui Lazarum, [Hernando Franco], No. 14 (2/4)
 Qui Lazarum, [Hernando Franco], No. 265 (11/43)
 Responde mihi, Anónimo, No. 17 (2/7)
 Tenebrae factae sunt, Francisco López Capillas, No. 115 (7/6)
 Velum templi, Francisco López Capillas, No. 116 (7/7)

13. Salmos (66)

Ad te Domine, Anónimo, No. 16 (2/6)
 Beatus qui intelligit, Anónimo, No. 20 (2/10)
 Beatus vir [secundi toni], Hernando Franco, No. 238 (11/16)
 Benedictus Dominus Deus [terti toni], Hernando Franco, No. 254 (11/32)
 Confitebor tibi Domine, Fabián Pérez Ximeno, No. 35 (2/25)
 Confitebor tibi Domine, Manuel de Sumaya, No. 421 (2/7)
 Confitebor tibi Domine [sexti toni], [Hernando Franco], No. 139 (8/10)
 Confitebor tibi Domine [sexti toni], Hernando Franco, No. 251 (11/29)
 Credidi propter locutus, Manuel de Sumaya, No. 422 (2/8)
 Dilexi quoniam exaudiet, Fabián Pérez Ximeno, No. 34 (2/24)
 Dilexi quoniam exaudiet [secundi toni], Hernando Franco, No. 243 (11/21)
 Dixit Dominus, Anónimo, No. 270 (12/1)
 Dixit Dominus, Anónimo, No. 44 (4/1)
 Dixit Dominus [primi toni], [Hernando Franco], No. 130 (8/1)
 Dixit Dominus [primi toni], [Hernando Franco], No. 137 (8/8)
 Dixit Dominus [primi toni], Hernando Franco, No. 223 (11/1)
 Dixit Dominus [primi toni], Hernando Franco, No. 235 (11/13)
 Dixit Dominus [quarti toni], Hernando Franco, No. 229 (11/7)
 Dixit Dominus [quinti toni], Hernando Franco, No. 231 (11/9)
 Dixit Dominus [secundi toni], [Hernando Franco], No. 132 (8/3)
 Dixit Dominus [secundi toni], Hernando Franco, No. 225 (11/3)
 Dixit Dominus [sexti toni], Hernando Franco, No. 233 (11/11)
 Dixit Dominus [sexti toni], [Hernando Franco], No. 236 (11/14)
 Dixit Dominus [terti toni], [Hernando Franco], No. 134 (8/5)
 Dixit Dominus [terti toni], Hernando Franco, No. 227 (11/5)
 Domine ne in furore, [Hernando Franco], No. 12 (2/2)
 Domine ne in furore, Hernando Franco, No. 263 (11/41)
 Domine non est [quarti toni], Hernando Franco, No. 248 (11/26)
 Domine probasti me [sexti toni], [Hernando Franco], No. 140 (8/11)
 Domine probasti me [sexti toni], Hernando Franco, No. 252 (11/30)
 In convertendo [primi toni], Hernando Franco, No. 246 (11/24)
 In exitu Israel, [Hernando Franco], No. 143 (8/14)
 In exitu Israel, Hernando Franco, No. 241 (11/19)
 In exitu Israel, [Francisco Guerrero], No. 50 (4/7)
 Laetatus sum [quinti toni], Hernando Franco, No. 245 (11/23)

Lauda Jerusalem [octavi toni], Hernando Franco, No. 256 (11/34)
 Lauda Jerusalem [quarti toni], [Hernando Franco], No. 142 (8/13)
 Lauda Jerusalem [quarti toni], Hernando Franco, No. 255 (11/33)
 Lauda Jerusalem [quarti toni], [Hernando Franco], No. 47 (4/4)
 Lauda Jerusalem [terti toni], Francisco Guerrero, No. 431 (3/1)
 Laudate Dominum, Anónimo, No. 271 (12/2)
 Laudate Dominum, Anónimo, No. 45 (4/2)
 Laudate Dominum [primi toni], [Hernando Franco], No. 131 (8/2)
 Laudate Dominum [primi toni], Hernando Franco, No. 224 (11/2)
 Laudate Dominum [primi toni], Hernando Franco, No. 237 (11/15)
 Laudate Dominum [quarti toni], [Hernando Franco], No. 136 (8/7)
 Laudate Dominum [quarti toni], Hernando Franco, No. 230 (11/8)
 Laudate Dominum [quinti toni], Hernando Franco, No. 232 (11/10)
 Laudate Dominum [secundi toni], [Hernando Franco], No. 133 (8/4)
 Laudate Dominum [secundi toni], Hernando Franco, No. 226 (11/4)
 Laudate Dominum [secundi toni], Hernando Franco, No. 239 (11/17)
 Laudate Dominum [sexti toni], Hernando Franco, No. 234 (11/12)
 Laudate Dominum [terti toni], [Hernando Franco], No. 135 (8/6)
 Laudate Dominum [terti toni], Hernando Franco, No. 228 (11/6)
 Laudate pueri [octavi toni], Hernando Franco, No. 240 (11/18)
 Levavi oculos meos [secundi toni], Hernando Franco, No. 244 (11/22)
 Memento Domine David [octavi toni], [Hernando Franco], No. 138 (8/9)
 Memento Domine David [octavi toni], Hernando Franco, No. 249 (11/27)
 Miserere mei Deus, Hernando Franco, No. 206 (10/16)
 Miserere mei Deus, Manuel de Sumaya, No. 38 (3/2)
 Miserere mei Deus, Manuel de Sumaya, No. 42 (3/6)
 Nisi Dominus [quarti toni], Hernando Franco, No. 247 (11/25)
 Sitivit anima mea, [Francisco Guerrero], No. 28 (2/18)
 Super flumina [quinti toni], Hernando Franco, No. 250 (11/28)
 Voce mea ad Dominum clamavi [sexti toni], [Hernando Franco], No. 141 (8/12)
 Voce mea ad Dominum clamavi [sexti toni], Hernando Franco, No. 253 (11/31)

14. Secuencias (5)

Alleluia. Dic nobis Maria, Francisco López Capillas, No. 127 (7/18)
 Alleluia. Dic nobis Maria, Francisco López Capillas, No. 214 (10/24)
 Alleluia. Dic nobis Maria, [Francisco López Capillas], No. 43 (3/7)
 Dic nobis. Maria, [Francisco (López Capillas?)], No. 211 (10/21)
 Dic nobis. Maria, [Francisco (López Capillas?)], No. 212 (10/22)

15. Tractos (2)

Dicit Dominus, [Francisco Guerrero], No. 26 (2/16)
 Sicut cervus, [Francisco Guerrero], No. 29 (2/19)

16. Versículos (9)

Adjuva nos Deus, Antonio Rodríguez de Mata, No. 194 (10/4)
 Adjuva nos Deus, [Antonio Rodríguez de Mata], No. 195 (10/5)
 Adjuva nos Deus, Antonio de Salazar, No. 197 (10/7)
 Adjuva nos Deus, [Antonio de Salazar], No. 285 (12/16)

Adjuva nos Deus, Manuel de Sumaya, No. 37 (3/1)

Et incarnatus, Anónimo, No. 199 (10/9)

Et incarnatus, Anónimo, No. 287 (12/18)

Et propter gloriam, Francisco López Capillas, No. 196 (10/6)

In memoria aeterna erit, [Francisco Guerrero], No. 25 (2/15)

APÉNDICE II
CONCORDANCIAS ENTRE LOS LIBROS DE POLIFONÍA DE LA
CATEDRAL DE MÉXICO CATALOGADOS

MadBN 2428

MéxC 5/1, 2 (Nos. 104, 105)

MéxC 6/1, 2 (Nos. 108, 109)

MéxC 7/1, 3, 20 (Nos. 110, 112, 129)

TepMV 2/B-9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 (Nos. 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 450)

MéxC 1

MéxC 3/3 (No. 39)

MéxC 7/15 (No. 124)

MéxC 2

MéxC 10/A-18, 26 (Nos. 208, 216)

MéxC 11/41, 42, 43, 44, 45, 46 y 47 (Nos. 263, 264, 265, 266, 267, 268 y 269).

MéxC 12/36 (No. 306)

MéxC 3

MéxC 1/9 (No. 9)

MéxC 7/18 (No. 127)

MéxC 10/A-15, 24 (No. 205, 214)

MéxC 12/20 (No. 289)

MéxC 4/A

MéxC 4/B-49, 55 (Nos. 92, 98)

MéxC 8/13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 (Nos. 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 10/B-32 (No. 222)

MéxC 11/20, 33 (Nos. 242, 255)

MéxC 12/1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 (Nos. 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279)

TepMV 2/A-1 (No. 414)

TepMV 3/2, 3, 4, 7, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 36 (Nos. 432, 433, 434, 437, 439, 441, 442, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 466)

MéxC 4/B

MéxC 4/A-15, 35, 37, 41 (Nos. 58, 78, 80, 84)
MéxC 8/23, 27 (Nos. 152, 156)
MéxC 10/B-30, 31 (Nos. 220, 221)
MéxC 12/3, 11, 12, 13 (Nos. 272, 280, 281, 282)
TepMV 2/A-1, 2 (Nos. 415, 416)

MéxC 5

MadBN 2428/5, 6 (Nos. 552, 553)
TepMV 7/4 (No. 539)

MéxC 6

MadBN 2428/1, 4 (Nos. 548 y 551)

MéxC 7

MadBN 2428/2, 7, 8 (Nos. 549, 554, 555)
MéxC 1/7 (No. 7)
MéxC 3/7 (No. 43)
MéxC 10/A-23, 24 (Nos. 213, 214)

MéxC 8

MéxC 4/A-4, 8, 14, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42 (Nos. 47, 51, 57, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85)
MéxC 4/B-55 (No. 98)
MéxC 11/1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 13, 17, 19, 20, 27, 29, 30, 31, 33 (Nos. 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 235, 238, 241, 242, 249, 251, 252, 253, 255).
TepMV 2/A-1 (No. 415)
TepMV 3/9, 17, 18, 20, 21, 22, 23 (Nos. 439, 447, 448, 450, 451, 452, 453)

MéxC 10/A

MéxC 2/21, 22 (Nos. 31, 32)
MéxC 3/5, 7 (No. 41, 43)
MéxC 4/A-6 (No. 49)
MéxC 7/17, 18 (Nos. 126, 127)
MéxC 12/10, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 36, 37, 38 (Nos. 279, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 305, 306, 307)
TepMV 3/36, 37, 38 (Nos. 466, 467, 468)
TepMV 7/7 (No. 542)

MéxC 10/B

MéxC 4/A-40 (No. 83)
MéxC 4/B-59, 60 (Nos. 102, 103)

MéxC 11

MéxC 2/2, 3, 4, 5, 8, 13 (Nos. 12, 13, 14, 15, 18, 23).
MéxC 4/A-4, 8 (Nos. 47, 51)
MéxC 8/1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 (Nos. 130, 131, 132, 133,

134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144)

MéxC 12

MéxC 2/21 (No. 31)

MéxC 3/5 (No. 41)

MéxC 4/A-1, 2, 6, 12, 15, 18, 20, 21, 22, 23 (Nos. 44, 45, 49, 55, 58, 61, 63, 64, 65, 66)

MéxC 4/B-43, 49, 51, 52 (Nos. 86, 92, 94, 95)

MéxC 10/A-1, 2, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 19, 20, 25, 26, 27, 29 (Nos. 191, 192, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 205, 209, 210, 215, 216, 217, 219)

MéxC 13/4, 12, 13, 16, 24, 54, 57, 60, 62, 67 (Nos. 312, 320, 321, 324, 332, 362, 365, 368, 370, 375)

TepMV 3/14, 15, 36, 37 (Nos. 444, 445, 466, 467)

TepMV 4/7 (No. 477)

TepMV 7/7 (No. 542)

MéxC 13

MéxC 12/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 (Nos. 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303)

TepMV 2/A

MéxC 4/A-35, 37, 41 (Nos. 78, 80, 84)

MéxC 4/B-55, 56 (No. 98, 99)

MéxC 8/23, 27 (Nos. 152, 156)

TepMV 2/B

MadBN 2428/9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 (Nos. 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563)

TepMV 3 [=G4873]

MéxC 4/A-3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 42 (Nos. 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 85)

MéxC 8/15, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 28 (Nos. 144, 145, 146, 147, 148, 149, 155, 157)

MéxC 10/A-27, 28, 29 (Nos. 217, 218, 219)

MéxC 12/4, 5, 10, 37 (Nos. 273, 274, 279, 306)

TepMV 4 [=L2588]

MéxC 12/35 (No. 304)

TepMV 7 [=L2591]

MéxC 5/4 (No. 107).

MéxC 10/A-25 (No. 215)

MéxC 12/23 (No. 292)

APÉNDICE III
ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS, FECHAS, INSCRIPCIONES Y TEXTOS
EN LOS LIBROS DE POLIFONÍA

1. NOMBRE PROPIOS

- Álvarez, Francisco: TepMV 2/A, fol. [i^r]; TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
- Arce Solórzano, Juan: TepMV 4, fol. 1r.
- [Basa, Domenico]: TepMV 3, portada.
- Bernardo: MéxC 13, p.
- Boccherini, Lugi: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
- Brimo, José Francisco: TepMv 3, fol. 98r.
- Brisuela, Pedro: MéxC 1, fols. [i^v] y 1r.
- [Cabarti, Pedro]: TepMV 6, portada.
- Camacho, Miguel: MéxC 9, papel pegado a la cubierta frontal.
- Campo, Eligio Joaquín del: MéxC 6, fol. pegado a la cubierta frontal.
- Castro, Miguel: TepMV 5, fol. [i^v].
- Cerda, Luis de la: TepMV 4, fol. 1r.
- Cerone, Pietro: MéxC 6, fols. 1r-v.
- Chacón, Martín: TepMV 4, fol. 1r.
- Corelli, Arcangelo: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
- Correa, Manuel: TepMV 5, fol. [i^v].
- Corselli, Francisco: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
- Cotiño: MéxC 2, fol. [i^r].
- Cruzalaegui, Francisco Martín de: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
- Cueva y Guerrero, Vicente de la: TepMV 2/A, fol. [i^r].
- Espanoleta [F. J. García Fajer]: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
- Esteliban: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
- Flandrum, Joannem: TepMV 4, fol. [i^v].
- Fulano: TepMV 3, fol. 23r.
- Gal[uppi, Baldassare?]: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
- Gesusa: TepMV 5, fol. [i^r].
- [Gardano, Alessandro]: TepMV 3, colofón.
- González, Timoteo: MéxC 1, fol. [i^v].
- Gonzalo, Hermano José: MéxC 7, fol. 1
- Guruzeta: MéxC 11, fol. [i^r].
- Guevara Loyola, Pedro de: MéxC 6, fols. 1r-v.
- Guzmán: MéxC 3, fol. [ii^r].
- Hellink, Lupus: MéxC 6, fols. 1r-v.
- Herrera, Maestro: MéxC 13, p. 317.

Jerusalem, Ignacio: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
 Juan José: TepMV 3, fol. 23r.
 Linisico: TepMV 3, fol. 23r.
 Locateli, Pietro Antonio: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
 [Maceda, Francisco]: TepMV 7, portada.
 Madueño: TepMV 3, papel pegado a la cubierta posterior.
 Manchicourt, Pierre de: MéxC 6, fols. 1r-v.
 Mioño, Gregorio: MéxC 12, fol. 1r.
 Misón, Luis: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
 Mivera: MéxC 2, fol. 67r.
 Mora: MéxC 9, papel pegado a la cubierta posterior.
 Moral, Ángel: MéxC 10/B, fol. [11r] .
 Morales, Cristóbal de: MéxC 6, fols. 1r-v.
 Moreti, Baltasar: TepMV 7, colofón.
 Nebra, José de: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da: MéxC 6, fols. 1r-v.
 Reinoso: MéxC 9, papel pegado a la cubierta posterior.
 Richafort, Jean: MéxC 6, fols. 1r-v.
 Roca: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
 Roca, Mateo de la: MéxC 12, fol. 1r.
 Rodríguez de Guzmán, Simón: TepMV 2/A, fol. [i^r].
 Ruiz, Antonio: MéxC 1, fol. 1r; MéxC 10/B, fol. [11r].
 Ruiz Salvatierra, Antonio: MéxC 10/B, fol. [11r].
 Rutini, G. Maria: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
 Santa Martí: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
 Silva: MéxC 9, papel pegado a la cubierta frontal.
 [Sosa, Antonio]: TepMV 7, portada.
 Sumaya, Manuel de: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
 Tamburinus, Cardenal: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
 Terralla, Leonardo: MéxC 12, fol. 1r.
 Torres, José de: TepMV 2/B, papel pegado a la cubierta posterior.
 Torres, Ludovicus [Luis]: MéxC 8, fol. 1r.
 Torres Cuevas, Timoteo: MéxC 2, fol. [i^r].
 Valdivielso, José de: TepMV 4, fol. 1r.
 Vicente: MéxC 1, fol. 15v.
 Zúñiga: MéxC 10, papel pegado a la cubierta frontal.

2. FECHAS

[1584]: TepMV 3, colofón.
 [1602]: TepMV 4, colofón.
 1602, 8 de agosto: TepMV 4, LXXXVII^v.
 1614: MéxC 13, p. 368.
 1618, 7 de julio: TepMV 6, fol. [i^r].
 [1621]: TepMV 7, colofón.
 1703: MéxC 14, fol. [i^r].
 1712: MéxC 7, fol. [i^r].
 1717: MéxC 3, fol. [ii^r]; TepMV 2/A, fol. [i^r].

1729: MéxC 6, fol. pegado a la cubierta frontal.
 1731: MéxC 10/B, fol. [11r]; TepMV 2/A, fol. [i^r].
 1743, 24 de enero: MéxC 11, fol. [i^r].
 1750, 30 de marzo: MéxC 2, fol. 1r.
 1752, 11 de febrero: MéxC 10/B, fol. [11r].
 1774: MéxC 8, fol. 1r.
 1781: MéxC 12, fol. 1r.
 [19]67, enero: TepMV 1, p. 179.

3. INSCRIPCIONES Y TÍTULOS

Aliqua opera enigmatica ingeniosa, quae in principio contentur hic non annotantur:

MéxC 7, fol. 107r.

Ad locum unde exerunt revertuntur: MéxC 5, fol. 19v.

Brisuela y González hermanos de cordis: MéxC 1, fol. [i^v].

[Cantica beatae virginis vulgo magnificat]: TepMV 5, portada.

[Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae octo modis]: TepMV 6, portada.

Ego sum Alpha et omega: MéxC 5, fol. 19v.

Escrito por Simón Rodríguez de Guzmán año de 1717 y quidado por el bachiller don Ángel Moral colegial del de los infantes del coro de esta Santa Iglesia Catedral de México el año de 1731: TepMV 2/A, fol. [i^r].

Gruzeta entró en el Colegio en el año de 1743 a 24 de enero: MéxC 11, fol. [i^r].

Guzmán me escribió año de 1717: MéxC 3, fol. [ii^r].

Incipiat in novissimo loco: MéxC 5, fol. 20r.

Index eorum quae in hoc opusculo continentur: MéxC 7, fol. 107r.

Index eorum quae in hoc opusculo continentur: MadBN 2428, fol. [226r].

Index omnium quae in hoc libro continentur: MéxC 12, fol. [99r]

Index rerum in hoc volumine contentarum: TepMV 4, fol. 1v.

In me manet et ego in illo: MéxC 5, fol. 21r.

Liber ad usum Metropolitanae Ecclesiae factus cum esset Dignissimus Cantor D. D. D. Ludovicus Torres. Anno M.C.C.C.LXXIV: MéxC 8, fol. 1r.

Liber compactus ex multis continens multa utilia et necessaria ad usum hujus Sanctae Metropolitanae Ecclesiae factus anno Domini 1781, Decano D. D. & D. D.

Leonardo Terralla, Magistro Cappellae Don Mateo de la Roca: MéxC 12, fol. 1r.

[Liber Missarum III, V. VI et VIII vocibus]: TepMV 7, portada.

Liber primus missarum: TepMV 4, fol. [i^r].

Lignum etiam vitae in medio paradisi: MéxC 5, fol. 21r.

Missarum Liber ad usum sanctatun ecclesiarum: MéxC 14, fol. [i^r].

Moteta ex devotione inter missarum solemnia decantanda: TepMV 4, fol. 118r.

Mui Señor Dⁿ Philipe de Jhs: MéxC 2, fol. [i^r].

Officium defunctorum: MéxC 2, fol. [i^r].

Ordo et index huius voluminis: TepMV 7, fol. [i^r].

Positus in medio quo me vertam necio: MéxC 5, fol. 20v.

Pulsate et aperietur vobis: MéxC 5, fol. 21r.

Querite et invenientis: MéxC 5, fol. 21r.

Qui me invenerit inveniet vitam: MéxC 5, fol. 20v.

Se renovó este libro de la Salve siendo librero el Bachiller don [...] colegial del de los infantes del coro de esta Catedral de México año 1731: MéxC 10/B, fol. [11r].

Siendo colegial Antonio Ruiz firmo para que conste en toda regla el día 11 de febrero del año de 1752: MéxC 10/B, fol. [11r].

Vado et venio: MéxC 7, fol. 34v.

4. TEXTOS

Aethereas dum forte plagas, epigrama de Alonso Lobo dedicado a Juan Ludovicus de la Cerda: TepMV 4, fol. 1r.

[Cantatem si forte lupi videre, hexástico de Antonio Sosa dedicado a Eduardo Duarte Lobo]: TepMV 7, portada.

Canticum deiparae Virginis altissimo mysterio, dedicatoria de Sebastián Aguilera de Heredia al Cabildo de la Seo de Zaragoza: TepMV 6, fol. [i^r].

Cum multoties matura mentis, prefacio escrito por José de Torres dedicado a Felipe V: MéxC 14, fol. [ii^r].

Declaración de la Misa, escrita por Francisco López Capillas: MéxC 6, fols. 1r-v.

1. Obras y compositores citados en la Declaración:

Beati omnes, Jean Richafort.

Gaude Barbara, Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Hic est panis, Pierre de Manchicourt.

Misa L'homme armé, Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Misa L'homme armé, Cristóbal de Morales.

Peccata mea, Lupus Hellink.

2. Tratados y teóricos citados en la Declaración:

Compendio de Música (ca. 1580?), Pedro de Guevara Loyola.

Melopeo y maestro (1613), Pietro Cerone de Bérghamo.

Duplices causa (illustris admodum Senatus) mearum lubricationum, prefacio de Alonso Lobo al Cabildo de la Catedral de Toledo: TepMV 4, fol. 2r.

En promissa tibi, hexástico de Manuel Correa dedicado a los cantores: TepMV 5, fol. [ii^r].

Eu el Rey faço saber a hos que este Alvara virem, licencia del rey Felipe III a Eduardo Duarte Lobo, TepMV 5, fol. LXXXVII^v.

Harmonia, numeris, mensura, hexástico de Alonso Lobo dedicado a Juan Arce Solórzano: TepMV 4, fol. 1r.

Hic multa invenies: MéxC 12, fol. 1r.

Homo natus est, lección V de los maitines del oficio de difuntos: MéxC 2, fol. 26v.

Index missarum et fugarum: MéxC 14, fol. 112v.

Manus tuae Domine, lección III de los maitines del oficio de difuntos: MéxC 2, fol. 14v.

Me tibi dulcis amor, dístico de Alonso Lobo dedicado a José de Valdivielso: TepMV 4, fol. 1r.

Pelli meae, lección VIII de los maitines del oficio de difuntos: MéxC 2, fol. 33v.

Pollicitus sum, praesul illustrissimne superiori, proxima editione, autorización del obispo Miguel Castro a Eduardo Duarte Lobo: TepMV 5, fol. [i^r].

Puesto en sol Luzbel, soneto anónimo dedicado a San Miguel: MéxC 6, fol. 39r.

Quare de vulua: lección IX de los maitines del oficio de difuntos: MéxC 2, fol. 33v.

Qui modo dulcisono miratus, epigrama de Manuel Correa dedicado a Eduardo Duarte Lobo: TepMV 5, fol. [i^v].

[Quis canit one melos resonat, hexástico de Francisco Maceda dedicado a Eduardo Duarte Lobo]: TepMV 7, portada.

Quis mihi hoc tribuat, lección VI de los maitines del oficio de difuntos: MéxC 2, fol. 26v.

Taedet animam meam, lección II de los maitines del oficio de difuntos: MéxC 2, fol. 26v.

Vocibus et pennis o Fama, dístico de Alonso Lobo dedicado a Martín Chacón: TepMV 4, fol. 1r.

APÉNDICE IV
ÍNDICE GENERAL DE OBRAS
(INCLUYE PIEZAS CON EL MISMO TÍTULO
EN FUENTES DE POLIFONÍA HISPANOAMERICANAS)

Accende lumen sensibus

Cuarta estrofa del himno *Veni Creator Spiritus*.

Accipit ergo Jesus panes

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 349).

Acceserunt ad Jesum

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 341).

Ad caenam Domini

Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 50v-54r (SATB); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 436).

Adjuro vos filiae Jerusalem

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 382).

Adjuva nos Deus

Anón., PueblaC 1, fols. 56v-57r (SAT); Anón., PueblaC 1, fols. 57v-59r (SAT1T2B); Anón., PueblaC 1, fols. 59v-60r (SAT1T2B); Anón., PueblaC 2/A, fols. 4v-5r (SA1A2TB); Anón., PueblaC 2/A, fols. 37v-38r (SAT); Anón., GuatC 4, fols. 5v-6r (SAT); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 6v-7r (S1S2ATB), PueblaC 1, fols. 119v-120r; Herrera y Mota, Francisco, OaxC 50.41 (SATB); Rodríguez de Mata, Antonio, MéxC 10/A (No. 194); [Rodríguez de Mata, Antonio], MéxC 10/A (No. 195); Salazar, Antonio de, MéxC 10/A (No. 197); [Salazar, Antonio de], MéxC 12 (No. 285); Sumaya, Manuel de, MéxC 3 (No. 37).

Ad te Domine

Anón., MéxC 2 (No. 16); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Da10 (SATB ac).

Ad te suspiramus

Cuarta estrofa de la antífona *Salve Regina*.

Aeterna Christi munera

Anón., PueblaC 12, fols. 156v-161r (SATB); Salazar, Antonio de, PueblaC 5, fols. 128v-129r (SSATB); Sumaya, Manuel de, MéxC 4/B (No. 101).

Agnus Dei

Texto del último movimiento de la *Misa*.

Alma Redemptoris Mater

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (**No. 469**); PueblaC Legs. 12 y 32 (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 163v-167r (SSATB); Sumaya, Manuel de, MéxC 4/B (**No. 102**) y MéxC 10/B (**No. 220**). Victoria, Tomás Luis de, PueblaC Leg. 39 ([SA]A[TB]). La misa de Victoria basada sobre la antífona del mismo nombre aparece sin autoría en ChiN 1, fols. 100v-109r y ChiN 5, fols. 139v-147r (SATB SATB). Otras antífonas a cappella son las siete antífonas de la O (O Sapientia, O Adonai, O Radix, O Clavis, O Oriens, O Rex y O Emmanuel); Anónimo [Jerusalem, Ignacio?], MéxC Leg. Dc17 (SATB).

Alleluia

Anón., MéxVal, fols. 1v-4r (SATB); Anón., PueblaC 13, fols. 5v-6r (SATB); Anón., PueblaC 13, fols. 6v-7r (SATB); Anón., PueblaC 13, fols. 121v-122r (SATB); Anón., PueblaC 20, fols. 6v-7r (SATB); Anón., PueblaC 20, fols. 7v-8r (SSST); Anón., BloomL 4, fols. 16v-17r (SATB); Anón., BloomL 5, fols. 15v-16r (SATB); Anón., BloomL 9, fols. 28r (1v); Anón., JacSE 7, fols. 40-41 (SATB); Anón., ChiN 4, fols. 90v-91r (SSATB); Anón., ChiN 4, fols. 91v-92r (SSATB); López Capillas, Francisco, MéxC 7 (**No. 126**); [López Capillas, Francisco], MéxC 10/A (**No. 213**); Méndez, Manoel, PueblaC 13, fols. 122v-123r (SATB).

Alleluia. Dic nobis Maria

Guerrero, Francico, GuatC 1, fols. 190v-191r (5 v); López Capillas, Francisco, MéxC 7 (**No. 127**) y MéxC 10/A (**No. 214**); [López Capillas, Francisco], MéxC 3 (**No. 43**).

Anima mea Dominum

Texto del primer verso del *Magnificat*.

Aperi oculos tuos Domine

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 310**).

Arbor decora et fulgida

Cuarta estrofa el himno *Vexilla Regis prodeunt*.

Ardens est cor meum

Victoria Tomás Luis de, MéxC 9 (**No. 161**).

Ascendens Christus

Guerrero, Francisco de, PueblaC Leg. 32 (5 v); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (**No. 171**).

Ascendit Deus

Secunda pars del motete *Ascendens Christum*.

Asperges me

Anón., ChiN 4, fols. 42v-45r (SATB); Anón., GuatC 1, fols. 1v-4r (SATB); Anón., GuatC 1, fols. 4v-7r (5v); Anón., PueblaC Leg. 54 (SA[T]B); Anón., SBarbM 1, págs. 95-97 (¿SATB?); [Franco, Hernando], MéxC 2 (No. 31), MéxC 10/A (No. 216) y MéxC 12 (No. 305); Franco, Hernando, PueblaC 20, fols. 1v-4r (SATB); [Franco, Hernando], PueblaC Leg. 36 ([S]AT[B]); PueblaC 13, fol. 3r (sólo Sicut erat para A y B); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Da3 (SATB SATB ac); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 536); Morales, Cristóbal de, PueblaC 4, fols. 1v-2r (SATB); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC 10/A, i v-3r (SATB), repetido en los mismo folios de PueblaC 10/B; Rodríguez de Mata, Antonio, ChiN 2, fols. 42v-44r, ChiN 3, fols. 47v-49r, ChiN 5, fols. 60v-62r, ChiN 6, fols. 43v-45r (SATB SATB); Torres, José de, MéxC 14 (No. 383); [Trujillo, Alonso de], GuatC 1, fols. 14v-17r, GuatC 4, fols. 131v-134r (SATB).

Assumpsit Jesus Petrum et Jacobum

Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 12 (SATB); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 343); Zorita, Nicasio, BogC s.s. [=C3985] ([SAT]B). El libro impreso de motetes de Juan Esquivel de Barahona [E826] incluía una versión a cuatro voces (SATB).

Assumpta est Maria

Torres, José de, MéxC 14 (No. 399); Ximénez [de Cisneros, Nicolás], MéxSG ([S1]S2AT1T2[B1]B2).

Astare non timet

Tercera estrofa del himno *Pater superni luminis*.

Audiui vocem de caelo

Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 547).

Aufer a nobis

López Capillas, Francisco, MéxC 7 (No. 113).

Auferte gente perfidam

Sexta estrofa del himno *Placare Christe sevulis*.

Aurea luce

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 442).

Auxilium meum a Domino

Segundo verso del salmo *Levavi oculos meos*.

Ave Maria gratia plena

Anón., PueblaC Leg. 52 (SATB); Anón., GuatC 3, fols. 15v-16r (SATB); Anón., GuatC 3, fols. 20v-21r (SATB); Anón., JacSE 7, fol. 1 ([S]A[T]B); [Compère, Loyset], BloomL 8, fols. 24v-25r (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 33 ([S]AT[B] [S]AT[B]); Lobo, Alonso, TepMV 4 (No. 483); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC Leg. 34, ([S]ATB) y Leg. 35 (SAT[B]); [Ribera,

Antonio de], BloomL 1, fols. 3v-4r (SATB); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 375); [Vivanco, Sebastián de], MéxC 12 (No. 303); Zorita, Nicasio, BogC s.s. [=C3985] (5 v; sólo B). El libro impreso de motetes de Esquivel de Barahona (E826) incluía una versión en las pp. 106-109 (SSATB).

Ave Maris Stella

Anón., PueblaC 6, fols. 123v-124r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 124v-125r (SSATB); Anón., PueblaC Leg. 31 (SATB); Anón., GuatC Leg. s.s. (SATB); Anón., GuatC 2/A, fols. 36v-41r (SATB); Anón., BloomL 3, fol. 12r ([S]A[T]B); Anón., BloomL 3, fols. 46v-50r (SATB); Anón., BloomL 4, fols. 22v-23r (SATB); Anón., BloomL 14, fols. 1v-3r (SATB); Anón., JacSE 7, fol. 154 (S[A]T[B]); Anón., JacSE 7, fols. 156-159 (SATB); [Bermúdez, Pedro], PueblaC 13, fols. 125v-127r (SSAATB); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 447); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 85) y MéxC 8 (No. 155); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Ca23 y Da3 (SATB SATB ac); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 65v-68r (SATB); Torres, José de, PueblaC 7, fols. 96v-107r (SATB). Se conservan dos misas de compositores peninsulares compuestas sobre el himno *Ave Maris Stella* en fuentes hispanoamericanas: Morales, Cristóbal de, PueblaC 4, fols. 61v-76r (SATB); Victoria, Tomás Luis de, GuatC 1, fols. 95v-109r (SATB), con copia anónima en MéxCar, fols. 79-107 (SATB).

Ave Regina Caelorum

Anón., GuatC 3, fols. 4v-5r (SATB); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 470), PueblaC Legs. 13 y 32 (SATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 139v-144r (SATB SATB), le sirvió de base para componer la misa del mismo nombre copiada en PueblaC 15/A, fols. 1v-21r (SATB SATB); Lobo, Alonso, TepMV 4 (No. 479); Morales, Cristóbal de, BogC A, fols. 72-82 (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 167v-169r (SAATB); Sumaya, Manuel de, MéxC 4/B (No. 103) y MéxC 10/B (No. 221). Además de la misa de Padilla, existen otras dos misas en fuentes mexicanas compuestas sobre esta antífona: Palestrina, Giovanni Pierluigi da, MéxVal, fols. 85v-100r (SATB); Victoria, Tomás Luis de, ChiN 3, fols. 7r-16r y 112v-121r, ChiN 6, fols. 6v-15r (coro I), ChiN 2, fols. 65v-74r, ChiN 5, fols. 23v-32r (coro II) (SATB SATB).

Beata cujus brachiis

Quinta estrofa del himno *Vexilla Regis prodeunt*.

Beata Dei genitrix

Anón., BloomL 8, fols. 12v-13r (SATB); Guerrero, Francisco, MéxC 9 (No. 168). El libro impreso de motetes de Esquivel de Barahona (E826) incluía una versión de este motete a cuatro voces. Se ha conservado la misa parodia que Alonso Lobo compuso sobre este motete (No. 471).

Beata quoque agmina

Segunda estrofa del himno *Christe redemptor omnium, Conserva*.

Beatus es

Anón., GuatC 3, fols. 76v-77r (SATB); Anón., MéxC 10/A (**No. 198**) y MéxC 12 (**No. 286**); Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 13, no. 3 (SATB), Leg. 32, no. 13 (SATB), PueblaC Leg. 32, no. 62 (SSATB), PueblaC Leg. 33 ([S]AT[B]); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ca18 y Leg. 25 (SATB SATB ac).

Beatus iste Sanctus

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 320**); [Vivanco, Sebastián de], MéxC 12 (**No. 295**).

Beatus qui intelligit

Anón., MéxC 2 (**No. 20**); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Ea3 (SATB ac).

Beatus vir

Algarabel Arroyo, Andrés, MéxC Leg. 1 (SSAT SATB ac); Bersayaga, Cristóbal de, BogC s.s. (SATB); Anón., PueblaC Leg. 31 (3 v); Anón., BogC GFH, fols. 64-66 (SATB); Anón., GuatC Leg. s.s. (2) ([S]AT[B]); Anón., JacSE 7, fols. 112-115 (SATB); Anón., BloomL 5, fols. 5v-7r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 41v-45r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 38v-41r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 45v-49r (SSATB); Anón., PueblaC 6, fols. 49v-54r (SATB SATB); Anón., GuatC Leg. s.s. (SATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, fols. 40-45 (SATB); Franco, Hernando, MéxC 11 (**No. 238**); Galán, Cristóbal, PueblaC Leg. 11 (SATB SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC 5, fols. 9v-12r (SATB); Jacinto, frai, ChiN 3, fols. 57v-59r y ChiN 6, fols. 53v-55r (Coro II) ChiN 2, fols. 52v-54r, ChiN 5, fols. 69v-71r (coro III) ([3 v.] SATB SATB); López Capillas, Francisco, PueblaC Leg. 24 (SATB SAT[B]); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [S]AT[B]); Massenzio, Domenico, PueblaC Leg. 34 ([S]ATB); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 11v-16r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 6v-8r (SATB). Se ha conservado además un motete con un íncipit textual parecido Palestrina, Giovanni Pierluigi da, *Beatus vir qui suffer*, PueblaC Leg. 34 ([S]ATB) y PueblaC Leg. 35 (SAT[B]) y una misa policoral sobre este salmo: Pérez Ximeno, Fabián, PueblaC Leg. 24 (SSB SATB SATB), ChiN 3, fols. 49v-57r y ChiN 6, fols. 45v-53r (coro II), ChiN 2, fols. 44v-51r y ChiN 5, fols. 62v-69r (Coro III).

Benedicta sit Sancta Trinitas

[Palestrina, Giovanni Pierluigi da], PueblaC Leg. 13 (SATB); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC Leg. 34 ([S]ATB) y PueblaC Leg. 35 (SAT[B]); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (**No. 164**).

Benedictus

Anón., ChiN 4, fols. 92v-93r (SSATB); Anón., BloomL 6, fol. 2r (3 v); Guerrero, Francisco, PueblaC 19, fols. 134v-135r (SATB); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Da3 (SATB SATB ac); [Lobo, Eduardo Duarte], MéxC 10/A (**No. 215**) y MéxC 12 (**No. 292**); Tobar Carrasco, Juan de, OaxC Leg. s.s. (SATB); Sumaya, Manuel de, ChiN 5, fols. 163v-164r (SATB); Tobar Carrasco, Juan de, OaxC Leg. 50.56 (SATB).

Benedictus Deus

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 309).

Benedictus Dominus Deus

[terti toni]

Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 254).

[sin indicación de tono]

Salazar, Antonio de, MéxC Leg. 12 (SAT[B] SATB).

Bonae voluntatis

Texto del Gloria de la *Misa*.

Caeduntur gladiis

Cuarta estrofa del himno *Sanctorum meritis*.

Caelestis urbs Jerusalem

[Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 67); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 160v-166r (SATB).

Canite tuba

Guerrero, Francisco, PueblaC Legs. 12, 32 (SATB) y 33 [S]AT[B]; Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 334). El libro de impreso motetes de Juan Esquivel de Barahona [E826] incluía una versión de este motete a cuatro voces (SATB).

Cantate Domino canticum novum

Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 33 (5 v.); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7/9 (No. 544); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 380).

Charitas Pater est

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 361).

Christe Redemptor omnium, conserva

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 446).

Christe redemptor omnium Ex Patre

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 433).

Christe Sanctorum decus

Salazar, Antonio de, MéxC 4/B (No. 90).

Christum Regem adoremus

Sumaya, Manuel de, MéxC 4/B (No. 98) y TepMV 2/A (No. 415).

Christus factus est

Anón., BerkB C62, págs. 75-98 (SATB); Anón., CórdoSC s.s., fols. 14v-15r (SATB); Anón., GuatC 3, fols. 78v-79r (SATB); Anón., MéxC 4 (No. 83) y MéxC 10/B (No. 222); Anón., MéxC 10/A (No. 203); Franco, Hernando, MéxC 10/A (No. 205); [Franco, Hernando], MéxC 3 (No. 41) y MéxC 12 (No. 289);

Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 29v-30r (SSTB); PueblaC 15/B, fols. 34v-35r (SATB); PueblaC Leg. 1 (SATB); PueblaC Leg. 30 (SATB); PueblaC Leg. 34 ([S]ATB); López Capillas, Francisco, MéxC 7 (No. 118); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [SA]T[B]), incluye tanto la antifona como una misa sobre la misma; Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 357).

Christus natus est

[Agurto Loaysa, José de?], MéxC 4/A (No. 83); Bermúdez, Pedro, GuatC 1, fols. 180v-181r (SATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 1, fols. 181v-182r (SATB SATB); Fernández, Gaspar, OaxC CMGF, fol. 144r (SSAT); Fernández, Gaspar, OaxC CMGF, fol. 159v (SATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC Legs. 1, 2, 3 (SATB), nueve ejemplos; [Herrera, Juan de], BogC GFH, fols. 92-93 (SATB?).

Circumdederunt Judaei Jesum

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 354).

Circumdederunt me

Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 257); MéxC 11 (No. 258); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 147v-150r (SSAATB); [Gutiérrez de Padilla, Juan], PueblaC 3, fols. 30v-33r (SSAATB); Hernández, Pedro, MéxVal, fols. 135v-136r (SATB); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 327).

Collaudamus venerantes

Segunda estrofa del himno *Tibi Christe*.

Conceptionem Virginis Mariae

[Fernández, Gaspar], PueblaC 13, fols. 123v-123a r (SAATB); [Sumaya, Manuel de], MéxC 4 (No. 80). He localizado un responsorio con un íncipit textual parecido: Salazar, de Antonio de, MéxC Leg. 12 (7 v.).

Conditor alme siderum

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 432).

Confitebor tibi Domine

Anón., PueblaC 6, fols. 35v-38r (SATB); Ceballos, Rodrigo de, BogC GFH, fols. 60-63 (SATB); Ceballos, Rodrigo de, BogC Leg. Apost. (SATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, fols. 34-39 (SATB); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 251); [Franco, Hernando], MéxC 8 (No. 139); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Da26 (SATB SATB ac); Massenzio, Domenico, PueblaC Leg. 34 ([S]ATB); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 5v-11r (SATB); Pérez Ximeno, Fabián, MéxC 2 (No. 35); Sumaya, Manuel de, TepMV 2/A (No. 421).

Congratulamini mihi

Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 163).

Convertere Domine

[Franco, Hernando?], MéxC 11 (No. 261).

Creator alme siderum

[Guerrero, Francisco]/Anón., MéxC 4 (No. 46); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 52); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ca19 y Da3 (SATB ac); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 38v-41r (SATB).

Credidi propter locutus

Anón., BogC GFH, fols. 70-73 (SATB); Anón., GuatC Leg. s.s. (2) ([SA]T[B]); Atienza Pineda, Francisco, PueblaC 21, fols. 1v-4r (SATB); [Franco, Hernando], GuatC Legs. s.s. (1) y (2) (SATB); [Guerrero, Francisco], PueblaC 11, fols. 56v-69r (SATB); Lienas, Juan de, ChiN 2, fols. 82v-85r, ChiN 3, fols. 83v-87r, ChiN 5, fols. 88v-91r y ChiN 6, fols. 73v-77r (SATB SATB); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [SA]T[B]); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 49v-54r y OaxC (2), fols. 25v-28r (SATB); Sumaya, Manuel de, TepMV 2/A (No. 421).

Credo quod Redemptor

Lobo, Alonso, TepMV 4 (No. 481); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [SA]T[B]). He localizado un Credo monódico (sección de misa y no motete) en BloomL 9, 27v, 28r-v; 31r-33r.

Crudelis Herodes

Bermúdez, Pedro, GuatC 2/A, fols. 8v-10r (5v); Bermúdez, Pedro, GuatC 2/A, fols. 10v-13r (SATB); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 54); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 75v-79r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 44v-46r (SATB).

Crux fidelis inter omnes

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 329).

Cui luna et sol

Segunda estrofa del himno *Quem terra pontus*.

Cujus corpus sanctis

Segunda estrofa del himno *Ad caenam Domini*.

Cujus fortis potentiae

Cuarta estrofa del himno *Conditor alme siderum*.

Cujus potestas gloriae

Cuarta estrofa del himno *Creator alme siderum*.

Cum ieiunatis nolite fieri

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 338).

Cum iucunditate Nativitatem

López Capillas, Francisco, MéxC 7 (No. 128).

Cum turba plurima

Guerrero, Francisco, PueblaC Legs. 13, 32 (SATB) y 33 ([S]AT[B]); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 336). El libro impreso de motetes de 1608 de Juan Esquivel de Barahona [E826] incluía una versión a cuatro voces (SATB).

Custodes hominum

Anón., PueblaC 5, fols. 131v-133r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 126v-127r (SATB); Anón., PueblaC 12, fols. 173v-182r (SATB); [Agurto y Loaysa, José?], MéxC 4 (No. 65) y MéxC 12 (No. 275); Fernández, Gaspar, GuatC 2/A, fols. 54v-55r (SATB); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ca19 y Da3 (SATB ac).

Da nobis quaesumus Domine

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 322).

Decora lux aeternitatis

Bermúdez, GuatC 2/A, fols. 41v-43r (SATB); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 60); Herrera y Mota, Francisco, OaxC Leg. 50.53 (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 74v-77r (SATB); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 122v-126r (SATB).

Decus parenti debitum

Quinta estrofa del himno *Caelestis urbs Jerusalem*.

Defensor alme Hispaniae

Anón., MéxC 4 (No. 62); Anón., PueblaC 6, fols. 125v-126r (SSSATB); Anón., PueblaC 12, fols. 167v-173r (SATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 2/A, fols. 46v-49r (SATB); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 115v-122r (SATB); Salazar, Antonio de, PueblaC 5, fols. 130v-131r (SATB).

De lamentatione Jeremiae Prophetae

[Viernes Santo]

Anón., ChiN 2, fols. 4v-7r y ChiN 5, fols. 4v-7r (SATB); Anón., ChiN 2, fols. 124r, 125v, ChiN 3, fols. 127v-129r, ChiN 5, fols. 129v-130r y ChiN 6, fols. 108v-110r; Anón., CórdoSC s.s., fols. 2v-3r, 37v-38r ([S1]S2[A]T); [Bermúdez, Pedro], PueblaC 1, fols. 71v-80r (SATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 4, fols. 111v-122r (SATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 17v-25r (SSATTB); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ba9 y Ea17 (SATB SATB ac); Morales, Cristóbal de, GuatC 4, fols. 122v-128r (SATB); Palestrina, Giovanni Pierluigi da/Festa, Constanzo/Morales, Cristóbal de, PueblaC 1, fols. 108v-110r (SATB); Rodríguez de Mata, Antonio, MéxC 1 (No. 9); Sumaya, Manuel de, MéxC 3 (No. 39).

[Sábado Santo]

Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 25v-39r (SSAB); Rodríguez de Mata, Antonio, MéxC 1 (No. 10); Sumaya, Manuel de, MéxC 3 (No. 40); [Victoria, Tomás Luis de], ChiN 2, fols. 1v-4r y ChiN 5, fols. 1v-4r (SSATTB).

Deo Patri sit

Sexta estrofa del himno *Exsultet caelum laudibus*.

De profundis clamavi

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 326).

Descendit Angelus

Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 174); Zorita, Nicasio, BogC s.s. [=C3985] ([SAT]B). El libro impreso de motetes de Juan Esquivel de Barahona (E826) incluía una versión a cinco voces de este motete (SSATB).

Deum verum unum in Trinitate

Anón., PueblaC Leg. 54 ([S]AT[B]); [Agurto Loaysa, José?], MéxC 4 (No. 81) y MéxC 8 (No. 153).

Deus tuorum militum

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 450); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 71) y MéxC 8 (No. 146); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ca23 y Da3 (SATB SATB ac); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 146v-149r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 91v-93r (SATB).

Dic nobis. Maria

[López Capillas, Francisco?], MéxC 10/A (No. 211) y MéxC 10/A (No. 212).

Dicebat Jesus turbis Judaeorum

Guerrero, Francisco, PueblaC Legs. 13, 32 (SATB) y 33 ([S]AT[B]); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7/5 (No. 540); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 353).

Dicidite Quidnam vidistis

Seunda pars del motete *Quem vidistis pastores*.

Dicit Dominus

[Guerrero, Francisco], MéxC 2 (No. 26).

Dilexi quoniam exaudiet

Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 243); Pérez Ximeno, Fabián, MéxC 2 (No. 34).

Diligite inimicos vestros

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 339). En su libro impreso de motetes de 1608 Juan Esquivel de Barahona [E826] presenta el texto *Emendemus in melius* (SATB) para esta festividad (Feria Sexta Post Cineres).

Dirige Domine Deus meus

[Franco, Hernando?], MéxC 11 (No. 260).

Dixit Dominus

Anón., Anón., PueblaC Leg. 29 (¿4 v.); Anón., PueblaC Leg. 34 (SATB SATB); Anón., MéxCar, fols. 58-63 (SATB); Anón., MéxCar, fols. 64-69 (SATB); Anón., BloomL 3, fols. 40v-41r (SATB); Anón., BloomL 4, fols. 6v-7r (SAT[B?]); Anón., BloomL 7, fol. 16r ([S]A[TB]); Anón., BloomL 7, fols. 25v-27r (SATB); Anón., BloomL 8, fols. 62v-63r (SA[TB]); Anón., JacSE 7, fols. 98-103 (SATB); Anón., JacSE 7, fols. 135-139 (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 31v-35r (SATB SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 5v-7r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 7v-12r (SSATB); Anón., ChiN 4, fols. 12v-17r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 25v-27r (SATB); Anón., PueblaC 19, fols. 28v-31r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 12v-17r (SAATB); Anón., PueblaC 6, fols. 17v-19r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 19v-21r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 29v-31r (SATB); Anón., PueblaC 19, fols. 35v-38r (SATB); Anón., MéxC 4 (No. 44) y MéxC 12 (No. 270); Algarabel Arroyo, Andrés, MéxC Leg. 1 (SSAT SATB ac); [Brito, Estevao de], BloomL 3, fols. 23v-24v (SATB); [Brito, Estevao de], BloomL 3, fols. 25v-28r (SATB); [Brito, Estevao de], BloomL 5, fols. 1v-3r (SATB); [Ceballos, Rodrigo de], PueblaC 6, fols. 3v-5r (SATB); [Ceballos, Rodrigo de], PueblaC 19, fols. iv-2r (SATB); Ceballos, Rodrigo de, BogC GFH, fols. 52-55 (SATB); [Ceballos, Rodrigo de], PueblaC 6, fols. 23v-25r (SATB); Ceballos, Rodrigo de, BogC GFH, fols. 94-97 (SATB); [Ceballos, Rodrigo de], PueblaC 6, fols. 27v-29r (SATB); Ceballos, Rodrigo de, BogC GFH, fols. 98-101 (SATB); [Ceballos, Rodrigo de], PueblaC 6, fols. 21v-23r (SATB); Ceballos, Rodrigo de, BogC GFH, fols. 56-59 (SATB); Ceballos, Rodrigo de, BogC Leg. Apost. (SATB); Ceballos, Rodrigo de, BogC Leg. Virg. (SATB); Coronado, Luis, PueblaC Leg. 42 (SATB SATB); Dallo Lana, Miguel Mateo de, MéxC Leg. 4 (AT SATB ac); Dávila, Gil, PueblaC 19, fols. 31v-35r (SATB); Dávila, Gil, PueblaC 19, fols. 38v-43r (SSATB); Fernández, Gaspar, OaxC CMGF, fols. 160v-161r (SSAB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, fols. 28-33 (SATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, fols. 2-7 (SATB); [Franco, Hernando], MéxC 8 (No. 130); MéxC 8 (No. 137); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 223); MéxC 11 (No. 235); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 225); [Franco, Hernando], MéxC 8 (No. 132); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 227); [Franco, Hernando], MéxC 8 (No. 134); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 229); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 231); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 233); [Franco, Hernando], MéxC 11 (No. 236); Galán, Cristóbal, PueblaC Leg. 11 (SATB SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC 5, fols. 1v-5r (SATB); [Guerrero, Francisco], PueblaC 11, fols. 3r-8r (SATB); [Guerrero, Francisco], ChiN 4, fols. 3v-6r (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC 19, fols. 45v-47r (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC 19, fols. 47v-51r (SSATB); [Guerrero, Francisco], GuatC Leg. s.s. (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC 19, fols. 43v-45r (SATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 95v-103r (SATB SATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC Leg. 28, PueblaC Leg. 36 (SATB SATB); Jalón, Luis Bernardo, PueblaC Leg. 31 (5 v); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Da12, Da13, Da16 y Ea14 (SATB SATB ac); Lienas, Juan de, ChiN 3, fols. 78v-80r, ChiN 6, fols. 68v-70r (coro I), ChiN 2, fols. 77v-79r, ChiN 5, fols. 83v-85r (coro II) (SATB SATB); López Capillas, Francisco, PueblaC Leg. 24 (SATB SATB); López Capillas, Francisco, PueblaC Leg. 24 (SATB SAT[B]); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (10 v); López de Velasco,

Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [SA]T[B]); Massenzio, Domenico, PueblaC Leg. 34 ([S]ATB); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 1v-5r (SATB) y OaxC (2), fols. 1v-3r (SATB); Pérez Ximeno, Fabián, ChiN 3, fols. 75v-78r, ChiN 6, fols. 66v-68r (coro I), ChiN 2, fols. 75v-77r, ChiN 5, fols. 81v-83r (coro II) (SATB SATB); Pérez Ximeno, Fabián, ChiN 3, fols. 93v-98r, ChiN 6, fols. 83v-88r (coro I), ChiN 2, fols. 90v-95r, ChiN 5, fols. 96v-101r (coro II), (SATB SATB); Rogier, Philippe, PueblaC 19, fols. 51v-54r (SSATB); Salazar, Antonio de, MéxC Leg. 12 (SATB SATB); PueblaC Leg. 19 (SATTB).

Domine Deus meus

Texto del primer verso de la antífona *Dirige*.

Domine et eripe me

Texto del primer verso de la antífona *Convertere*.

Domine Jesu Christe

[Guerrero, Francisco], MéxC 2 (No. 27); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 545); Torres, José de, MéxC 14 (No. 392).

Domine ne in furore

Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 263); [Franco, Hernando], MéxC 2 (No. 12).

Domine non est

[quarti toni]

Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 248).

Domine Pater et Deus

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 311).

Domine probasti me

[secundi toni]

Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 40v-49r (SATB); OaxC (2), fols. 21v-25r (SATB).

[sexti toni]

Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 252); [Franco, Hernando], MéxC 8 (No. 140)

[sin indicación de tono]

Juanas, Antonio, MéxC Leg. Da9 (SATB SATB ac).

Domine secundum actum meum

Anón., MéxC 2 (No. 22); Méndez Saldaña, Gonzalo, PueblaC 3, fols. 67v-71r (SA1A2TB); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 328).

Domus Jacob de populo

Texto del primer verso del salmo *In exitu Israel*.

Dona eis Domine

Texto del introito y del gradual de la *Misa pro defunctis*.

Donec ponam inimicos

Segundo verso del salmo *Dixit Dominus*.

Ductus est Jesus

Esquivel de Barahona, Juan, MéxCVal, fols. 26v-35r (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC Legs. 12, 32 (SATB) y 33 ([S]AT[B]); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 340). El libro de misas de Juan Esquivel de Barahona [E825] incluía una misa a cuatro voces con ese nombre (SATB).

Dulcissima Maria

Guerrero, Francisco, PueblaC 19, fols. 124v-126r, PueblaC Legs. 12, 31 y 32 (SATB); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 324); [Vivanco, Sebastián de], MéxC 12 (No. 297).

Dum complerentur

Guerrero, Francisco de, PueblaC Leg. 32 (5 v); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 172); Zorita, Nicasio, BogC s.s. [=C3985] ([SAT]B). También se conserva la misa homónima de Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC 20, fols. 79v-105r (SAATTB).

Dum ergo essent

Secunda pars del motete *Dum complerentur*.

Duo Seraphim

Guerrero, Francisco de, PueblaC Leg. 321 (12 v); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 183). Esquivel de Barahona compuso una versión a seis voces publicada en su volumen de motetes de 1608 (E826)

Ecce apparabit Dominus

Secunda pars del motete *Ecce Dominus veniet*.

Ecce ascendimus Jerosolyman

Tavares, Manuel, PueblaC Leg. 19 (SSAATB); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 337); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 344). El libro impreso de motetes de Juan Esquivel de Barahona [E826] incluía una versión a cuatro voces (SATB).

Ecce Dominus veniet

Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 178).

Ecce nunc tempus

Guerrero, Francisco, PueblaC 19, fols. 130v-132r (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 12 (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 32 (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 33 ([S]AT[B]); López Capillas, Francisco, MéxC 7 (No. 117).

Ecce sacerdos magnus

Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (**No. 187**); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 318**). El libro impreso de motetes de Esquivel de Barahona (E826) incluía una versión a cuatro voces.

Effundo in conspectu

Segundo verso del salmo *Voce mea ad Dominum clamavi*.

Ego enim accepi

López Capillas, Francisco, MéxC 7 (**No. 121**).

Egracurrit ad me

Cuarta estrofa del himno *Lauda mater ecclesiae*.

Egredientem de templo

Texto de la antífona *Vidi aquam*.

Egredimi filiae Sion

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 379**).

Egregie Doctor Paule

[Guerrero, Francisco], GuatC 2/A, fols. 43v-44r (SATB); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Da3 (SATB ac); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 69v-70r (SATB); Salazar, Antonio de, MéxC 4/B (**No. 88**); [Salazar, Antonio de], MéxC 12 (**No. 293**).

Elegit Dominus virum de peble

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 373**). Gaspar Fernandes compuso un motete para la entrada del virrey con un incipit textual parecido al de este motete de Vivanco: *Elegit eum Dominus*, OaxC CMGF, fols. 132v-133r (SSATB).

Erat autem quidam homo

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 342**).

Erat Dominus Jesus

Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 12 (SATB); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 346**); Zorita, Nicasio, BogC s.s. [=C3985] ([SAT]B).

Estote fortes in bello

Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (**No. 184**).

Et exultavit Dominus

Texto del segundo verso del *Magnificat*.

Et in terra pax

Texto del Gloria de la *Misa*.

Et incarnatus

Anón., CórdoSC s.s., fol. 17V (3 v.); Anón., MéxVal, fol. 108v (SATB); Anón., MéxC 10/A (No. 199) y MéxC 12 (No. 287); Anón., PueblaC 1, fols. 69v-70r (SATB); Anón., PueblaC 1, fols. 70v-71r (SSATB); Anón., GuatC 4, fols. 6v-7r (SATB); Anón., GuatC 4, fols. 21v-22r (SSATB); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Da3 (SATB SATB ac).

Et Jesum benedictum

Sexta estrofa de la antífona *Salve Regina*.

Et lux perpetua

Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 545).

Et nos beata

Sexta estrofa del himno *Jesu Redemptor omnium*.

Et propter gloriam

López Capillas, Francisco, MéxC 10/A (No. 196).

Exsultet caelum laudibus

Anón., MéxCar, fol. 29 ([S]A[T]B); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 448); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Da3 (SATB ac); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 87v-89r (SATB).

Exsultet orbis gaudiis

[Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 70) y MéxC 8 (No. 145); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 138v-141r (SATB).

Exsurgens Maria

Torres, José de, MéxC 14 (No. 397).

Fabordón

Véase la entrada *Sin texto*.

Factorem caeli et terra

Texto del Credo de la *Misa*.

Fortem virili pectore

Anón., PueblaC 6, fols. 128v-129r (SATB); Anón., PueblaC 12, fols. 285v-291r (SATB); Anón., PueblaC Leg. 31 (SATB); Anón., MéxC 4 (No. 75) y MéxC 8 (No. 150).

Fratres hora est iam

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 333).

Galileae ad alta montium

Cuarta estrofa del himno *Tristes erant Apostoli*.

Gaude Maria, Victoria

Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 176).

Gaudent in caelis

Guerrero, Francisco, PueblaC Legs. 32 y 33 (5 v); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC Legs. 34 ([S]ATB) y 35 (SAT[B]); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 186); Zorita, Nicasio, BogC s.s. [=C3985] ([SAT]B).

Gentem auferre perfidam

Sexta estrofa del himno *Christe redemptor omnium, conserva.*

Gloria et honor tibi

Quinta estrofa del himno *Urbs beata Jerusalem.*

Gloria, laus et honor

Anón., CórdoSC s.s., fols. 30r-31r (SATB); Anón., PueblaC 1, fols. 67v-68r (SATB); Anón., PueblaC 2/A, fols. 5v-6r (SATB); Anón., GuatC 4, fols. 10v-11r (SATB); Anón., GuatC 4, fols. 22v-23r (SATB); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Ea17 (SATB ac); López Capillas, Francisco, MéxC 7 (No. 123); [López Capillas, Francisco], MéxC 10/A (No. 200) y MéxC 12 (No. 288).

Gloriam Patri melodis

Cuarta estrofa del himno *Tibi Christe.*

Gloriosae Virginis Mariae

Salazar, Antonio de, MéxC Leg. 12 (6 v.); Torres, José de, MéxC 14 (No. 393).

Grates resert Hispania

Tercera estrofa del himno *Defensor alme Hispaniae.*

Haec est vera fraternitas

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 317).

Hei mihi Domine

Anón., MéxC 2 (No. 19); [Guerrero, Francisco], PueblaC 3, fols. 16v-19r (SSATTB); Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 32 (S1S2AT1T2B).

Hic est vere martyr

García, Vicente, PueblaC Leg. 23 (SATB SATB); el mismo autor compuso una misa sobre este motete conservada en el mismo legajo a nueve voces (S SSAT SATB); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC Leg. 34 ([S]ATB) y PueblaC Leg. 35 (SAT[B]); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 313).

Hic nempe mundi

Segunda estrofa del himno *Deus tuorum militum.*

Hic vir despiciens

Guerrero, Francisco, PueblaC Legs. 32, 33 y 40 (5 v); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 188).

Hissopo et mundabor

Texto de la antífona *Asperges me*.

Hi sunt quos retinens

Segunda estrofa del himno *Sanctorum meritis*.

Hostis Herodes

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 434).

Hunc et Prophetis testibus

Cuarta estrofa del himno *Quicumque Christum*.

Hypocritae bene prophetavi

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 347).

Iam pascha nostrum

Cuarta estrofa del himno *Ad caenam Domini*.

Iam sol recedit

[Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 57) y MéxC 8 (No. 157); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 90v-92r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 59v-60r (SATB).

Ibant Apostoli

Guerrero, Francisco de, PueblaC Leg. 12/14 (SATB), PueblaC Leg. 32/4; Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 312); [Vivanco, Sebastián de], MéxC 12 (No. 294). El libro impreso de motetes de Juan Esquivel de Barahona [E826] incluía una versión a cinco voces (SSATB).

Ibant Magi

Segunda estrofa del himno *Hostis Herodes*.

Illustre quidam cernimus

Segunda estrofa del himno *Quicumque Christum*.

Impleta sunt

Tercera estrofa del himno *Vexilla Regis prodeunt*.

Incipit lamentatio Jeremiae Prophetae

Aliseda, Santos de, GuatC 4, fols. 71v-79r (SATB); Anón., CórdoSC s.s., fols. 35v-37r (SATB); Anón., GuatC 4, fols. 93v-103r (SAATB); Anón., SBarbM 4 (SATB); Anón., StanfM 1 (2 v.); [Bermúdez, Pedro], PueblaC 2/A, fols. 29v-30r (SATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 4, fols. 103v-111r (SATB); Franco, Hernando, MéxC 1 (No. 8); Guerrero, Francisco, GuatC 4, fols. 79v-88r

(SATB); Lienas, Juan de, ChiN 3, fols. 126v-128r y ChiN 6, fols. 105v-108r (SATB); Lienas, Juan de, MéxCar, fols. 202-207 (SATB); López Capillas, Francisco, MéxC 7 (**No. 125**); Morales, Cristóbal de, PueblaC 2/A, fols. 28v-37r (SATTB); Nanino [Giovanni Maria], MoreC Leg. 179 (5 v.); Palestrina, Giovanni Pierluigi da/Festa, Constanzo/Morales, Cristóbal de, PueblaC 1, fols. 103v-108r (SATTB); Palestrina, Giovanni Pierluigi da/Festa, Constanzo/Morales, Cristóbal de, GuatC 4, fols. 88v-93r (SATTB). Se desconoce para cuál de los tres días del Triduo Sacro es la anónima lamentación de BloomL 8, fols. 33v-34r, pues sólo presenta el texto del íncipit “De heremias”.

In conspectu Angelorum

Guerrero, Francisco, Puebla C Leg. 32 (SAATB) y PueblaC Leg. 40 ([SA]A[TB]); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Ca19 (SATB SATB ac); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 332**); [Vivanco, Sebastián de], MéxC 12 (**No. 298**). Segundo verso del salmo *Confitebor tibi Domine*.

In convertendo

[Ceballos, Rodrigo de], PueblaC 6, fols. 98v-100r (SATB); Franco, Hernando, MéxC 11 (**No. 246**); Massenzio, Domenico, PueblaC Leg. 34 ([S]ATB).

Induit eum

Lobo, Alonso, TepMV 4 (**portada**).

In exitu Israel

Anón., PueblaC 6, fols. 61v-69r (SATB); Anón., BogC GFH, fols. 82-91 (SATB); Franco, Hernando, MéxC 11 (**No. 241**); [Franco, Hernando], MéxC 8 (**No. 143**); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (**No. 50**); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Da10 (SATB SATB ac); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 60v-68r (SATB); OaxC (2), fols. 32v-38r (SATB).

In horrore visionis nocturnae

López Capillas, Francisco, MéxC 7 (**No. 122**).

In memoria aeterna erit

[Guerrero, Francisco], MéxC 2 (**No. 25**); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (**No. 545**); Morales, Cristóbal de, PueblaC Leg. 17 ([S]AT[B]) y Leg. 36 (3 v); Torres, José de, MéxC 14 (**No. 392**).

In salicibus in medio

Segundo verso del salmo *Super flumina*.

Intellixisti cogitationes

Segundo verso del salmo *Domine probasti me*.

Ipsa te cogat pietas

Cuarta estrofa del himno *Jesu nostra redemptio*.

Israel es tu Rex

Anón., PueblaC 1, fols. 68v-69r (SATB); Anón., PueblaC 2/A, fols. 6v-7r (SATB); Anón., PueblaC 2/A, fols. 7v-8r (SAT); Anón., GuatC 4, fols. 11v-13r (SATB); Anón., GuatC 4, fols. 23v-24r (SATB); [López Capillas, Francisco], MéxC 10/A (No. 201) y MéxC 12 (No. 307); MéxC 10/A (No. 202).

Iste confessor

Anón., MéxCar, fols. 223-224 (SATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 2/A, fols. 67v-68r (5v.); Bermúdez, Pedro, GuatC 2/A, fols. 68v-72r (SATB); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 452); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 73) y MéxC 8 (No. 148); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ca23 y Da3 (SATB SATB ac); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 156v-160r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 95v-97r (SATB). También existen varias misas con este título: Belli, Giulio, BogC s.s. [=B1769] (SATB); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, BogC s.s. [=1626¹] (SATB); MoreC Leg. 135 (SATB).

Iste est Joannes

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 372).

Iste est qui ante alios Apostolos

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 367).

Iste sanctus pro lege

Guerrero, Francisco, PueblaC 19, fols. 128v-130r (SATB); PueblaC Legs. 13, 32 (SATB) y 33 ([S]AT[B]); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 185); [Vivanco, Sebastián de], MéxC 12 (No. 295); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 320); Zorita, Nicasio, BogC s.s. [=C3985] ([SAT]B). Se conserva también la misa que Guerrero compuso sobre el motete de este nombre: Guerrero, Francisco, BogC s.s. [2], fols. 79v-91r (SATB).

Jesu corona Virginum

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 453); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 74) y MéxC 8 (No. 149); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 153v-156r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 97v-99r (SATB).

Jesu dulcis memoria

Juanas, Antonio, MéxC Leg. Da3 (SATB ac); [Salazar, Antonio de?], MéxC 4/B (No. 86) y MéxC 12 (No. 280).

Jesu nostra redemptio

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 437).
Misa con el mismo título: Palestrina, Giovanni Pierluigi da, MoreC Leg. 133 (SATB).

Jesu Redemptor omnium

Bermúdez, Pedro, GuatC 2/A, fols. 3v-4r (SATB); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 53); Lienas, Juan de, ChiN 3, fols. 4v-5r, ChiN 6, fols. 4v-5r (SSATTB);

Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 69v-72r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 41v-44r (SATB).

Kyrie eleison

Lobo, Alonso, TepMV 4 (**portada**).

Texto de la primera sección del Ordinario de la *Misa*.

Laetatus sum

Anón., PueblaC Leg. 31 (5 v); Anón., BloomL 3, fols. 36v-38r (SATB); Anón., BloomL 3, fols. 42v-44r (SATB); Anón., JacSE 7, fols. 142-147 (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 90v-93r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 93v-98r (SSATB); Anón., PueblaC 6, fols. 84v-87r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 87v-90r (SATB); [Ávila, Alonso de], BloomL 9, fol. 15v (S[A]T[B]); Ávila, Alonso de, BloomL 8, fols. 53v-54r (SATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, fols. 12-17 (SATB); Franco, Hernando, MéxC 11 (**No. 245**); Massenzio, Domenico, PueblaC Leg. 34, ([S]ATB); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 24v-30r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 12v-15r (SATB); Sumaya, Manuel de, OaxC Leg. 49.31 (ATB SATB 3vn ac); Sumaya, Manuel de, OaxC Leg. 49.32 (AT SATB SATB 2vn ac).

Laetetur omne saeculum

Anón., MéxC 12 (**No. 308**); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 366**). Alonso Lobo compuso otro motete para esta festividad con el texto *Maria Magdalena* (**No. 472**) y el perdido libro impreso de motete de Juan de Esquivel [E608], contenía en los fols. 48-49 un motete para esta festividad con el texto *Laudemus Deum nostrum* (SATB).

Lauda Jerusalem

Anón., ChiN 4, fols. 8v-12r (SATB); Anón., BogC GFH, fols. 78-81 (SATB); Anón., BloomL 5, fols. 29v-31r (SATB); Anón., JacSE 7, fols. 148-153 (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 106v-109r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 109v-114r (SATB); Anón., GuatC Leg. s.s. (SATB); Anón., BloomL 3, fol. 11v ([S]A[T]B); Anón., GuatC Leg. s.s. (SATB); Algarabel Arroyo, Andrés, MéxC Leg. 1 (SA SATB ac); [Ceballos, Rodrigo de], PueblaC 6, fols. 104v-106r (SATB); Dallo Lana, Miguel Mateo de, MéxC, Legs. Dd4 y IV letra D ([AT SATB] ac); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, fols. 22-27 (SATB); Franco, Hernando, DuranC Leg. 2A.36; MéxC 11 (**No. 255**); [Franco, Hernando], MéxC 4 (**No. 47**) y MéxC 8 (**No. 142**); Franco, Hernando, MéxC 11 (**No. 256**); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (**No. 431**); PueblaC 5, fols. 26v-31r; [Guerrero, Francisco], PueblaC Leg. 36, fol. 43v (SSATTB); [Guerrero, Francisco], PueblaC 11, fols. 46v-56r (SATB); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Da15 y Da26 (SATB SATB ac); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [SA]T[B]); Losada, Francisco, PueblaC Leg. 31 (2 v); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 35v-40r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 15v-18r (SATB); Salazar, Antonio de, MéxC Leg. 12 (SATB SATB); Santiago, fray Francisco, PueblaC Leg. 31 (SSTTB); [Sumaya, Manuel de?], OaxC Leg. 49.27 (SATB SATB); Sumaya, Manuel de, OaxC Leg. 49.28 (SATB SATB); Sumaya, Manuel de, OaxC Leg. 49.29 (AT SATB 2vn ac).

Lauda mater ecclesia

Bermúdez, Pedro, GuatC 2/A, fols. 49v-50r (SATB); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 443); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 77v-79r (SATB).

Laudate Dominum

Anón., BloomL 3, fols. 41v-42r (SATB); Anón., BloomL 5, fols. 8v-9r (SATB); Anón., ChiN 2, fols. 118v-119r y ChiN 3, fols. 111v-112r (SATB SATB); Anón., ChiN 3, fols. 122v-124r, ChiN 6, fols. 101v-103r (coro I), ChiN 2, fols. 119v-120r y ChiN 5, fols. 125v-127r (coro II) (SATB SATB); Anón., GuatC Leg. s.s. (SATB); Anón., JacSE 7, fols. 118-121 (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 69v-70r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 70v-71r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 71v-72r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 72v-73r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 73v-74r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 74v-75r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 75v-76r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 76v-77r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 77v-78r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 78v-79r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 79v-81r (SAATB); Anón., PueblaC 6, fols. 81v-83r (SATB SATB); Anón., PueblaC Leg. 29 (SATB SATB); Anón., PueblaC Leg. 31 (5 v); Anón., PueblaC Leg. 31 (6 v); Anón., MéxC 4 (No. 45) y MéxC 12 (No. 271); Anón., NOrleansL 972 (SATB); Algarabel Arroyo, Andrés, MéxC Leg. I (SSAT SATB ac); Dallo Lana, Miguel Mateo de, MéxC Leg. 4 (AT SATB ac); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 224); MéxC 11, (No. 237); [Franco, Hernando], MéxC 8 (No. 131); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 226); MéxC 11 (No. 239); [Franco, Hernando], MéxC 8 (No. 133); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 228); [Franco, Hernando], MéxC 8 (No. 135); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 230); [Franco, Hernando], MéxC 8 (No. 136); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 232); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 234); [Guerrero, Francisco], ChiN 4, fols. 6v-8r, PueblaC 11, fols. 43v-46r; Guerrero, Francisco, PueblaC 5, fols. 24v-26r (SATB), PueblaC Leg. 32 (SATB SATB); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Da12, Da13 y Da16 (SATB SATB ac); López Capillas, Francisco, OaxC Leg. 49.49 (SAT[B] SATB); López Capillas, Francisco, PueblaC Leg. 24 (SATB SAT[B]); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [SA]T[B]); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 11v-12r y PueblaC 7, fols. 22v-24r (SATB); Rogier, Philippe, PueblaC Leg. 28 y PueblaC Leg. 36 (SATB SATB); Zorita, Nicasio, BogC s.s. [=C3985] (5 v; sólo B).

Laudate pueri

Anón., MéxCar, fols. 183-185 (SSATB); Anón., BloomL 3, fols. 10r-11r (SATB); Anón., BloomL 3, fol. 12v (SATB); Anón., JacSE 7, fols. 116-119 (SATB); Anón., JacSE 7, fols. 140-141 (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 54v-57r (SATB); Anón., BloomL 5, fols. 7v-8r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 57v-61r (SSATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, fols. 46-51 (SATB); Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 240); Guerrero, Francisco, PueblaC 5, fols. 12v-15r y PueblaC 11, fols. 14v-22r (SATB); Lienas, Juan de, ChiN 3, fols. 80v-83r y ChiN 6, fols. 70v-73r (coro I) y ChiN 2, fols. 79v-82r y ChiN 5, fols. 85v-88r (coro II) (SATB SATB); Massenzio, Domenico, PueblaC Leg. 34 ([S]ATB); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 16v-22r y OaxC (2), fols. 8v-11r (SATB); Pérez Ximeno, Fabián, ChiN 3, fols. 98v-101r, ChiN 6, fols. 88v-91r

(coro II), ChiN 2, fols. 95v-97r, ChiN 5, fols. 101v-104r (coro III) ([3 v.] SATB SATB).

Laudemus Deum nostrum

Anón., PueblaC Leg. 52 (SATB); Sumaya, Manuel de, MéxC 4/B (No. 100).

Laus honor virtus

Sexta estrofa del himno *Conditor alme siderum*.

Lazarus mortuus est

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 351).

Levavi oculos meos

[secundi toni]

Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 244).

Libera animas

Texto del ofertorio *Domine Jesu Christe*.

Libera me Domine

Anón., GuatC 3, fols. 72v-74r (SATB); Anón., MéxC 2 (No. 30); Anón., BerkB C25 (4 v.); Bassani, Giovanni Battista, MéxC Leg. 32 (SATB); [Franco, Hernando?], MéxC 2 (No. 24); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ca17 y Da3 (SSAATB ac); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 544).

Luceat eis

Texto de la comunión *Lux aeterna luceat*.

Lumen ad revelationem

Anón., ChiN 4, fols. 89v-90r (SATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 1, fols. 187v-188r (5 v.); Bermúdez, Pedro, GuatC 1, fols. 188v-189r (SATB); [Franco, Hernando], MéxC 10/A (No. 209) y MéxC 12 (No. 290); Fernández, Gaspar, OaxC CMGF, fol. 160r (SSSAB); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ca17 y 25 (SATB SATB ac).

Lux aeterna luceat

Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 545); Torres, José de, MéxC 14 (No. 392).

Lux perpetua lucebit

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 315).

Magi viderunt stellam

Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 181). Otra pieza con un texto similar es la de [Lasso, Orlando di], *Videntes stellam magi*, GuatC 3, fols. 53v-54r (SATB).

Magnificat. Anima mea

[primi toni]

Anón., PueblaC Leg. 29 (SATB SATB); Anón., PueblaC Leg. 29 (SATB); Anón., JacSE 7, fols. 122-125 y 160-163 (SATB); Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 500); TepMV 6 (No. 508); TepMV 6 (No. 516); Ceballos, Rodrigo de, BogC C, fols. 1-8 (SATB); BogC A, fols. 105v-108v (SATB); Coronado, Luis, MéxC 2 (No. 36); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, fols. 134-141/(SATB); Franco, Hernando, TepMV 1 (No. 400); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 456); PueblaC 5, fols. 31v-38r, PueblaC 16, fols. 1v-35r, Guerrero, Francisco, GuatC 2/B, fols. 14v-20r; Lienas, Juan de, ChiN 2, fols. 98v-102r, ChiN 3, fols. 101v-106r, ChiN 5, fols. 104v-108r, ChiN 6, fols. 91v-96r ([2 v.] SSTB SATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (No. 484); López Capillas, Francisco, TepMV 2/B (No. 423) y MadBN 2428 (No. 556); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (10v); Morales, Cristóbal de, PueblaC 2/B, fols. 4v-10r (SATB), GuatC Leg. s.s., GuatC 2/B, fols. 1v-7r, BogC A, fol. 145v; Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 167v-174r (SATB), OaxC (2), fols. 109v-115r; Palestrina, Giovanni Pierluigi da, GuatC 2/B, fols. 20v-26r (SATB); Peralta Escudero, Bernardo de, PueblaC Leg. 25 (SSAT SATB SATB); Pérez Ximeno, Fabián, ChiN 2, fols. 54v-56r, ChiN 3, fols. 59v-62r, ChiN 5, fols. 71v-74r, ChiN 6, fols. 55v-58r ([3 v] SATB SATB); Salazar, Antonio de, OaxC Leg. 50.6 (SATB SATB [SA]TB), OaxC Leg. 50.10 ([S]AT[B] SATB), PueblaC Leg. 18 (SSA[A]TB); Sumaya, Manuel de, TepMV 2/A (No. 417); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, fols. 1v-17r (S1S2A1A2TB) y fols. 17v-29r (SATB).

[secundi toni]

Anón., MéxCar, pp. 215-220 (SATB); Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 501); TepMV 6 (No. 509); TepMV 6 (No. 517); Ceballos, Rodrigo de, BogC C, pp. 9-18 (SATB) y BogC A, pp. 111r-112v (SATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, pp. 142-149 (SATB); Franco, Hernando, TepMV 1 (No. 402); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 458); PueblaC 5, pp. 42v-48r; [Guerrero, Francisco], PueblaC 16, pp. 55v-87r, ChiN 4, pp. 30v-37r (SATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (No. 486); López Capillas, Francisco, TepMV 2/B (No. 424) y MadBN 2428 (No. 557); MéxCar, pp. 72-74 (SATB); Morales, Cristóbal de, PueblaC 2/B, fols. 10v-16r y GuatC 2/B, pp. 33v-39r (SATB); [Morales, Cristóbal de], GuatC Leg. s.s. (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), pp. 115v-121r (SATB); Sumaya, Manuel de, TepMV 2/A (No. 418); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, pp. 43v-59r (SATB).

[terti toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 502); TepMV 6 (No. 510); TepMV 6 (No. 518); Ceballos, Rodrigo de, BogC A, fols. 115r-118r y BogC C, fols. 19-28 (SATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, fols. 150-157 (SATB) y BogC GFH, fols. 200-204 (SSSA); Guerrero, Francisco, GuatC 2/B, fols. 66v-72r (SATB); Lienas, Juan de, ChiN 1, fols. 94v-99r (SSATB) y MéxCar, fols. 46-57 (SSATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (No. 488); López Capillas, Francisco, TepMV

2/B (**No. 425**) y MadBN 2428 (**No. 558**); Morales, Cristóbal de, PueblaC 2/B, fols. 16v-22r (SATB); Morales, Cristóbal de, GuatC 2/B, fols. 53v-59r (SATB); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 174v-181r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 121v-127r (SATB); Sumaya, Manuel de, TepMV 2/A (**No. 419**); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, fols. 71v-85r (SATB).

[quarti toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (**No. 503**); TepMV 6 (**No. 511**); TepMV 6 (**No. 519**); Ceballos, Rodrigo de, BogC A, pp. 118r-122r, BogC B, BogC C, pp. 29-38 (SATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, pp. 158-165 (SATB); Franco, Hernando, TepMV 1 (**No. 405**); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (**No. 490**); López Capillas, Francisco, TepMV 2/B (**No. 426**) y MadBN 2428 (**No. 559**); Morales, Cristóbal de, PueblaC 2/B, pp. 22v-28r, GuatC 2/B, pp. 73v-79r (SATB) y GuatC Leg. s.s. (2) ([SA]T[B]); [Morales, Cristóbal de], ChiN 4, pp. 24v-30r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), pp. 127v-133r (SATB); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, pp. 97v-103r (5 v).

[quinti toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (**No. 504**); TepMV 6 (**No. 512**); TepMV 6 (**No. 520**); Ceballos, Rodrigo de, BogC A, pp. 122v-127r, BogC B, BogC C, pp. 39-48, BogC Leg. Apost. (SATB); Franco, Hernando, TepMV 1 (**No. 407**); Fernández, Gaspar, GuatC 2/B, pp. 105v-112r (SATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, pp. 166-171 (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC 5, pp. 67v-73r; [Guerrero, Francisco], PueblaC 17, pp. 196v-236r (SATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (**No. 492**); López Capillas, Francisco, TepMV 2/B (**No. 427**) y MadBN 2428 (**No. 560**); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [SA]T[B]); Morales, Cristóbal de, PueblaC 2/B, pp. 28v-34r y GuatC 2/B, pp. 92v-98r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), pp. 133v-139r (SATB); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, pp. 125v-141r (6 v).

[sexti toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (**No. 505**); TepMV 6 (**No. 513**); TepMV 6 (**No. 521**); [Aguilera de Heredia, Sebastián], ChiN 2, pp. 87v-90r, ChiN 3, pp. 89v-93r, ChiN 5, pp. 93v-96r, ChiN 6, pp. 79v-83r (SATB SATB); Ceballos, Rodrigo de, Ceballos, Rodrigo de, BogC A, pp. 127v-131r, BogC C, pp. 49-58 y GuatC 2/B, pp. 132v-138r (SATB); [Ceballos, Rodrigo de], BloomL 5, pp. 9v-10r (SATB) y BloomL 7, pp. 31r-33r ([S]A[T]B); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, pp. 172-181 (SATB); Franco, Hernando, TepMV 1 (**No. 409**); Jalón, Luis Bernard, PueblaC Leg. 31 (SSATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (**No. 494**); López Capillas, Francisco, TepMV 2/B (**No. 428**) y MadBN 2428 (**No. 561**); Morales, Cristóbal de, GuatC 2/B, pp. 113v-119r y PueblaC 2/B, pp. 34v-40r (SATB); [Morales, Cristóbal de], ChiN 4, pp. 37v-42r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), pp. 139v-145r (SATB); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, pp. 153v-173r y PueblaC Leg. 36 (6 v).

[septimi toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 506); TepMV 6 (No. 514); TepMV 6 (No. 522); Ceballos, Rodrigo de, BogC A, pp. 131v-134v, BogC B, BogC C, pp. 59-68 (SATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, pp. 182-189 (SATB); Franco, Hernando, TepMV 1 (No. 411); Guerrero, Francisco, GuatC 2/B, pp. 153v-158r (SATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (No. 496); López Capillas, Francisco, TepMV 2/B (No. 429) y MadBN 2428 (No. 562); Morales, Cristóbal de, GuatC 2/B, pp. 139v-145r y PueblaC 2/B, pp. 40v-46r (SATB); Navarro, Juan, PueblaC 7, pp. 181v-188r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), pp. 145v-151r (SATB); Pérez Ximeno, Fabián, ChiN 2, pp. 102v-107r, ChiN 3, pp. 106v-111r, ChiN 5, pp. 108v-113r, ChiN 6, pp. 96v-101r (SATB SATB); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, pp. 187v-203r (SATB).

[octavi toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 507); TepMV 6 (No. 515); TepMV 6 (No. 523); Ceballos, Rodrigo de, BogC A, pp. 135-138r y BogC C, pp. 69-78 (SATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, pp. 190-199 (SATB); Franco, Hernando, TepMV 1 (No. 413); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 465); PueblaC 5, pp. 85v-92r; [Guerrero, Francisco], PueblaC 17, pp. 304v-330v (SATB); Lienas, Juan de, ChiN 2, pp. 85v-87r, ChiN 3, pp. 87v-89r, ChiN 5, pp. 91v-93r y ChiN 6, pp. 77v-79r (SATB SATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (No. 499); López Capillas, Francisco, TepMV 2/B (No. 430) y MadBN 2428 (No. 563); PueblaC Leg. 24 (SATB SAT[B]); Morales, Cristóbal de, GuatC 2/B, pp. 159v-165r, PueblaC 2/B, pp. 46v-52r (SATB); [Morales, Cristóbal de], BloomL 3, pp. 14v-20r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), pp. 151v-157r y PueblaC 7, pp. 188v-193r (SATB); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, pp. 215v-233r (5 v) y pp. 249v-265r (SATB SATB).

[sin indicación de tono]

Algarabel Arroyo, Andrés, MéxC Leg. 1 (SSAT SATB ac); Dallo Lana, Miguel Mateo de, MéxC Leg. 4 (AT SATB ac); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Da12, Da13 y Da16 (SATB SATB ac).

Magnificat. Anima mea-Et exultavit

[primi toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 532).

[terti toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 533).

[sexti toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 534).

[octavi toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 535).

Magnificat. Et exultavit

[primi toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 524); Franco, Hernando, TepMV 1 (No. 401); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 457); PueblaC 5, pp. 38v-42r, PueblaC Legs. 29 y 32; [Guerrero, Francisco], PueblaC

16, pp. 35v-55r (SATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (No. 485); Massenzio, Domenico, PueblaC Leg. 34 ([S]ATB); Morales, Cristóbal de, GuatC 2/B, pp. 7v-14r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), pp. 157v-163r (SATB); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, GuatC 2/B, pp. 26v-32r (SATB); Pérez Ximeno, Fabián, PueblaC Leg. 24 (SSAT SATB); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, pp. 29v-43r (SATB).

[secundi toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 525); Franco, Hernando, TepMV 1 (No. 403); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 459); GuatC 2/B, pp. 47v-53r (SATB); PueblaC 5, pp. 48v-54r; [Guerrero, Francisco], PueblaC 16, pp. 87v-120r (SATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (No. 487); Morales, Cristóbal de, GuatC 2/B, pp. 39v-46r (SATB); Vivanco, Sebastián de PueblaC 14, pp. 59v-71r (SATB).

[terti toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 526); Franco, Hernando, TepMV 1 (No. 404); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 460); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (No. 489); Morales, Cristóbal de, GuatC 2/B, fols. 59v-66r (SATB); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, fols. 85v-97r (SATB).

[quarti toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 527); Franco, Hernando, TepMV 1 (No. 406); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 461); GuatC 2/B, pp. 85v-91r (SATB), PueblaC 5, pp. 60v-67r; [Guerrero, Francisco], PueblaC 17, pp. 156v-196r (SATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (No. 491); Morales, Cristóbal de, GuatC 2/B, pp. 79v-85r (SATB); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, pp. 103v-125r (SATB).

[quinti toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 528); Franco, Hernando, TepMV 1 (No. 408); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 462); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (No. 493); Morales, Cristóbal de, GuatC 2/B, pp. 98v-105r (SATB); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, pp. 141v-153r (SATB).

[sexti toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 529); Franco, Hernando, TepMV 1 (No. 410); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 463); GuatC 2/B, pp. 126v-132r; PueblaC 5, pp. 73v-80r; [Guerrero, Francisco], PueblaC 17, pp. 236v-271r (SATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (No. 495); Morales, Cristóbal de, GuatC 2/B, pp. 119v-126r (SATB); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, pp. 173v-187r (SATB).

[septimi toni]

Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 530); Franco, Hernando, TepMV 1 (No. 412); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 464); Guerrero, Francisco, PueblaC 5, pp. 80v-85r; [Guerrero, Francisco], PueblaC 17, pp. 271v-304r (SATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (No. 497); Morales, Cristóbal de, GuatC 2/B, pp. 145v-153r (SATB); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, pp. 203v-215r (SATB).

[octavi toni]

Anón., BloomL 2, pp. 15v-16r (SATB); Aguilera de Heredia, Sebastián, TepMV 6 (No. 531); Franco, Hernando, TepMV 1 (No. 414); Guerrero, Francisco, GuatC 2/B, pp. 172v-178r (SATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 5 (No. 498); Morales, Cristóbal de, GuatC 2/B, pp. 165v-172r (SATB); Patiño, Carlos, PueblaC Leg. 27 (SATB SATB); Vivanco, Sebastián de, PueblaC 14, pp. 233v-249r (SATB).

Maria soror Lazari

Segunda estrofa del himno *Lauda mater ecclesiae*.

Martyres dei inclyti

Cuarta estrofa del himno *Christe redemptor omnium, conserva*.

Maximus Redemptor

Sumaya, Manuel de, MéxC 4/B (No. 94); [Sumaya, Manuel de], MéxC 12 (No. 281).

Memento Domine David

[terti toni]

Navarro, Juan, PueblaC 7, fols.- 54v-60r (SATB); OaxC (2), fols. 28v-32r (SATB).

[octavi toni]

Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 249); [Franco, Hernando], MéxC 8 (No. 138);

[sin indicación de tono]

Salazar, Antonio de, MéxC Leg. 12 (SATB SATB); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Da12 y Da13 (SATB SATB ac).

Memento mei Deus

Anón., PueblaC 3, fols. 91v-92r (SATB); [Franco, Hernando], MéxC 2 (No. 18) y MéxC 11 (No. 267).

Miris modis

Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ca19 y Da3 (SATB ac); Salazar, Antonio de, MéxC 4/B (No. 95); [Salazar, Antonio de], MéxC 12 (No. 282).

Misa Aeterna Christi munera

Palestrina, Giovanni Pierluigi da, MéxC 5 (No. 106).

Misa Aufer a nobis

López Capillas, Francisco, MéxC 7 (No. 112) y MadBN 2428 (No. 555).

Misa Assumpta est Maria

Torres, José de, MéxC 14 (No. 389).

Misa Batalla

Anón., PueblaC Leg. 42, ‘sexti toni’ (SATB SA[T]B); Anerio, Giovanni Francesco, ‘Missa della Battaglia’, BogC s.s. [=1626¹] (SATB); Croce, Giovanni, BogC s.s. [=C4445], *Missa Sopra la Battaglia* (8v); García, Vicente, BogC Leg. s.s. ([S]AT[B] S[ATB]bc); Guerrero, Francisco, BogC s.s. (2), fols. 40v-62r (SSATB); López Capillas, Francisco (No. 109) y MadBN 2428 (No. 551); Pérez Ximeno, Fabián, PueblaC Leg. 23 ‘sexti toni’ (SATB SATB); ChiN 2, fols. 32v-42r, ChiN 3, fols. 36v-47r, ChiN 5, fols. 50v-60r, ChiN 6, fols. 32v-43r (SATB SATB). De Carlos Patiño se conserva en la Catedral de Guatemala no una misa, sino un ‘Magnificat Batalla’ a ocho voces (Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 92). Algunos de los villancicos de batalla conservados en archivos hispanoamericanos son los siguientes: Anón., BloomL 7, fols. 1v-2r, *Victoria, victoria* (SATB); Anón., CuzcoS Leg. 164, *El más augusto campeón se dispone a la batalla* (ST STB SATB SAT bajón ac); Anón. [Aleñar, Matías?], GuatC Leg. s.s., *Ángel de batalla*, cantada en ecos para el Corpus; Anón., MéxSG, *Para qué los alados orfeos*, tonada de Navidad; Cerruti, Roque, LimaC Leg. s.s., *Al campo sale María*, villancico de batalla a la Purísima Concepción (7vv y violines); Herrera, Juan de, BogC Leg. s.s., *A la batalla*, villancico de Nuestra Señora del Rosario (SSATac). La propia canción de Jannequin se copió en el manuscrito PueblaC 19, fols. 81v-84r, donde aparece atribuida a “Juaniquin”.

Misa Beata Dei Genitrix

Lobo, Alonso, TepMV 4 (No. 471).

Misa Benedicta sit Sancta Trinitas

López Capillas, Francisco, MéxC 5 (No. 105) y MadBN 2428 (No. 552).

Misa Cantate Domino

Guerrero, Francisco, BogC s.s. (5 v.); Lobo Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 544).

Misa De beata Virgine

Guerrero, Francisco, BogC s.s. [2], 107v-119r (SATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 538); Morales, Cristóbal de, BogC A, 62-70 (SATB); [Morales, Cristóbal de], PueblaC 4, 2v-22r (SATB).

Misa Dicebat Jesus

Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 540).

Misa Elizabeth Zacharie

Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 542).

Misa Exurgens Maria

Torres, José de, MéxC 14 (No. 390).

Misa ferial

Anón., CórdoSC s.s., fols. 16v-17r (SATB); Anón., CórdoSC s.s., fols. 34v-35r (SATB); Anón., PueblaC 1, fols. 5v-10r (SATB); Anón., PueblaC 2/A, fols. 1v-

4r (SATB); Anón., PueblaC Leg. 29 (SATB); Anón., ChiN 4, fols. 66v-69r (SATB); Anón., GuatC 4, fols. 7v-10r (SATB); [Bermúdez, Pedro], PueblaC 1, fols. 1v-5r (SSATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 4, fols. V^v-5r (SATB); [Bermúdez, Pedro?], GuatC 4, fols. 16v-21r (SSATB); Franco, Hernando, MéxC 10/A (No. 191); MéxC 10/A (No. 192); [Franco, Hernando], MéxC 10/A (No. 193); [Franco, Hernando], MéxC 12 (No. 283); MéxC 12 (No. 284); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 1, fols. 1v-4r (SATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/A, fols. 107v-110r (SATB); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ea2 y Ea17 (SATB SATB ac); Riba Pastor, Miguel, PueblaC Leg. 34/63 ([S]ATB).

Misa Gloriosae Virginis Mariae

Torres, José de, MéxC 14 (No. 385).

Misa Maria Magdalena

Lobo, Alonso, TepMV 4 (No. 472). No he localizado ninguna misa con este título en fuentes hispanoamericanas, pero sí dos piezas con este título: Anón., BloomL 7, fol. 35v, (S[A]T[B]); Guerrero, Francisco de, PueblaC Leg. 33 (5 v).

Misa pro defunctis

Anónimo [Sancho, Juan?], BerkB C62, págs. 57-67 (SATB); BerkU Legs. 72-2 a 73-1 (SATB); Anón., MéxVal, fols. 129r-135r (SATB); Anón., PueblaC 3, fols. 62v-67r (SATB SATB), sólo Sanctus y Agnus; Anón., PueblaC Leg. 29 (SATB), sólo introito *Requiem aeternam*, Kyrie, Sanctus y Agnus; Anón., SBarbM 2, págs. 11-18 (SATB); Anón., SchileC Leg. 225 (SATB); Anerio, Giovanni Francesco, MoreC Leg. 190 (SATB); Asola, Gianmateo, MoreC Leg. 189 (SATB); Bassani, Giovanni Battista, MéxC Leg. 32 (SATB); Durán, Narciso, SBarbM 1, fols. 53-89 (3/4 v.); [Guerrero, Francisco], MéxC 2 (No. 27); Herrera, Juan de, BogC Leg. s.s., (SATB SATB); Lienas, Juan de, MéxCar, fols. 171-174, sólo gradual *Requiem aeternam* (SSATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 545); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [S]A[T]B); Méndez Saldaña, Gonzalo, PueblaC 3, fols. 46v-53r (SATB SATB), sólo introito *Requiem aeternam* y Kyrie; Morales, Cristóbal de, misa de difuntos a cinco voces: introito *Requiem aeternam*, Kyrie, gradual *Requiem aeternam* (*In memoria* a 3, *Non timebit* a 5), ofertorio *O Domine Jesu Christe* (*Hostias et preces* a 4), Sanctus, Agnus, comunión *Lux aeterna*, PueblaC Leg. 36, fols. 57-72 (SA1A2TB); Morales, Cristóbal de, versículo *In memoria aeterna*, PueblaC Leg. 17/2 ([S]AT); Navarro, Juan, BogC Leg. s.s. (SATB SATB); Torres, José de, MéxC 14 (No. 392); Victoria, Tomás Luis de, MoreC Leg. 210 (6 v.).

Misa Missus est Gabriel Angelus

Torres, José de, MéxC 14 (No. 388).

Misa Nativitas est hodie

Torres, José de, MéxC 14 (No. 386).

Misa Nunc dimitis

Torres, José de, MéxC 14 (No. 391).

Misa O Rex gloriae

Lobo, Alonso, TepMV 4 (No. 476).

Misa Pange lingua

López Capillas, Francisco, MadBN 2428 (No. 550).

Misa Petre ego pro te rogavi

Lobo, Alonso, TepMV 4 (No. 474). No he localizado ninguna misa con este título en fuentes hispanoamericanas, pero sí el motete homónimo que sirvió de inspiración a Lobo: Guerrero, Francisco de, PueblaC Legs. 13, 32 y 33 (SATB).

Misa Prudentes Virgines

Lobo, Alonso, TepMV 4 (No. 473). No he localizado ninguna misa con este título en fuentes hispanoamericanas, pero sí varias otras con este título: Guerrero, Francisco de, PueblaC Legs. 32 y 33 (SATB); Guerrero, Francisco de, PueblaC Leg. 40, ([SAT]T[B]); [Guerrero, Pedro], *Qinque prudentes virgines*, GuatC 3, 56v-57r (SATB).

Misa Quam pulchri sunt

López Capillas, Francisco, MéxC 5 (No. 104) y MadBN 2428 (No. 553).

Misa Re Sol

López Capillas, Francisco, MéxC 7 (No. 110) y MadBN 2428 (No. 554). No he localizado ninguna otra misa basada en esta canción en manuscritos hispanoamericanos, pero sí otras misas parodia construidas sobre una canción profana: Anón., Misa *Susanne un jour*, ChiN 1, fols. 28v-55r (SSATB); Bermúdez, Pedro, Misa *Bomba*, GuatC 1, fols. 152v-169r (SATB); Colin, Pierre, Misa *Pere de nous*, GuatC 1, fols. 43v-54r (SATB); Guerrero, Francisco de, Misa *Batalla Escoutez*, BogC s.s., [2], fols. 40v-62r (SSATB); [Guerrero, Francisco], Misa *Dormendo un giorno*, ChiN 2, fols. 107v-115r y ChiN 5, fols. 113v-122r (SATB); [Maillard, Jean], Misa *Je suis déshéritée*, ChiN 1, fols. 2r-9r (SATB); [Morales, Cristóbal de], Misa *Caça*, BloomL 4, fols. 10v-16r (SATB), Misa *Cortilla*, GuatC 3, fols. 79v-88r (SATB), Misa *L'homme armé*, PueblaC 4, fols. 102v-124r (SATB), Misa *Mille regretz*, PueblaC 4, fols. 124v-148r (SATB); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, Misa *Gia fu chi mi bebbe cara*, MéxVal, fols. 17v-26r (SATB), Misa *Nasce la gioia mia*, PueblaC 13, fols. 19v-36r (SSATTB).

Misa Sancta Maria

Lobo, Eduardo Duarte, MéxC 5 (No. 107) y TepMV 4 (No. 539). No he localizado ninguna otra misa basada en este motete en fuentes hispanoamericanas, aunque sí varios motetes con este título: Anón., BloomL 6, fols. 8v-9r (SATB); Anón., BloomL 8, fols. 56v-57r ([S]A[T]B); Franco, Hernando, MéxVal, fols. 120v-121r (SSATB); Guerrero, Francisco, PueblaC 19, fols. 122v-124 (SATB); PueblaC Leg. 12 (SATB); PueblaC Leg. 32 (SATB); Quirós, Francisco, GuatC 3, fols. 22v-23r (SATB). El desaparecido libro impreso de motetes de Juan Esquivel de Barahona (E826) en uso en la Catedral

de México y hoy perdido incluyó un motete con este título a ocho voces (SATB SATB).

Misa Simile est regnum caleroum

Anón., ChiN 1, fols. 9v-27r (SAATB); Ceballos, Rodrigo de, GuatC 1, fols. 133v-152r (SATB); Guerrero, Francisco, BogC s.s. [2], fols. 91v-107r (SATB); Lobo, Alonso, TepMV 4 (No. 475); [Victoria, Tomás Luis de], MéxVal, fols. 64v-72r (SATB). Además de estas misas, he localizado varios motetes con este título: Guerrero, Francisco de, PueblaC 19, 136v-138r, y PueblaC Legs. 12 y 32 (SATB); Guerrero, Francisco de, PueblaC Leg. 32 (6 v); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13/27 (No. 335).

Misa Super Alleluia

López Capillas, Francisco, MéxC 7 (No. 129) y MadBN 2428 (No. 549).

Misa Super Scalam Aretinam

Lienas, Juan de, Misa *Jesus Maria* MéxCar, fols. 111-114 y 130-136 (SSATB), incluye Kyrie, Sanctus y Agnus; López Capillas, Francisco, MéxC 6 (No. 108) y MadBN 2428 (No. 548); Morales, Cristóbal de, Misa *Sobre las voces*, GuatC 1, fols. 14v-31r (SATB); [Robledo, Melchor de], [Misa hexacordal], Gloria y Credo, MéxCar; fols. 115-130; Soriano, Francisco, Misa *Super voces musicales* OaxC (3), fols. LXIV^v-LXXVII^r (6 v). Un ejemplo de obra hexacordal en romance es: Fernández, Gaspar, *La sol fa mi re si el pan se me acaba qué comeré*, OaxC CMGF, fols. 195v-196r (SATB).

Misa Templum in templo

Torres, José de, MéxC 14 (No. 387).

Misa Valde honorandus est

Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 541).

Misa Veni Domine

Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 543).

Motete con este título: Zorita, Nicasio, BogC s.s. [=C3985] ([SAT]B).

Miserere mei Deus

Anón., BloomL 7, fols., 37v-38r (SATB); BloomL 7, fols. 39v-39r (SATB); BloomL 7, fols. 39v (SA[TB]); BloomL 7, fols. 42v-43r (SATB); BloomL 7, fols. 42v-43r ([SA]TB); BloomL 8, fols. 33v-34r (SATB); BloomL 9, fol. 12r (S[A]T[B]); Anón., CórdoSC s.s., fols. 18v-19r (SATB); Anón., CórdoSC s.s., fols. 18v-20r (SSAT); Anón., CórdoSC s.s., fols. 20v-22r (3 v); Anón., GuatC 4, fols. 62v-64r (SATB); JacSE 7, fol. 20 (S[A]T[B]); JacSE 7, fols. 58-65 (SATB); Anón., SBarbM 2, págs. 75-88 (SATB); Anón., SJBauM 2, págs. 11-32 (SATB); [Bermúdez, Pedro], GuatC 3, fols. 30v-35r (SATB), GuatC 4, fols. 64v-70r (SATB); ChiN 1, fols. 110v-113r (SAAT); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 133v-139r (SATB SATB); Lobo, Alfonso, PueblaC Leg. 30 (SATB); Franco, Hernando, MéxC 10/A (No. 206); Sumaya, Manuel de, MéxC

3 (**No. 38**); MéxC 3 (**No. 42**); Victoria, Tomás Luis de, ChiN 2, fols. 8v-12r, ChiN 5, fols. 8v-12r (SATB).

Misericordia mea et refugium

Segundo verso del salmo *Benedictus Dominus Deus meus*.

Missit infrans carne

Secunda pars de Maximus Redemptor orbis.

Missus est Gabriel Angelus

Anón., BloomL 2, 8v-9r (SATB); Salazar, Antonio de, PueblaC Leg. 18 (SATB), a San José; Torres, José de, MéxC 14 (**No. 396**).

Monstra te esse matrem

Cuarta estrofa del himno *Ave Maris Stella*.

Nativitas est hodie

Torres José de, MéxC 14 (**No. 394**).

Nativitatem Virginis Mariae

[Sumaya, Manuel de], MéxC 8 (**No. 152**). No he localizado ningún otro invitatorio con este texto, pero sí una antífona compuesta para esta festividad por Francisco López Capillas, *Cum iucunditate Nativitatem*.

Ne quando rapiat

[Franco, Hernando?], MéxC 11 (**No. 262**).

Nequem ambulavi in magnis

Segundo verso del salmo *Domine non est exaltatum*.

Ne recorderis

Anón., SBarbM 1, págs. 53-89 (SATB); Anón., MéxC 11 (**No. 269**); Anón., PueblaC Leg. 51 (SATB); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Ba11 (SATB ac); [Torre, Francisco de la], MéxC 2 (**No. 15**) y MéxC 11 (**No. 266**).

Ne timeas quoniam

Secunda pars del motete Descendit Angelus.

Nigra sum sed formosa

Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (**No. 160**); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC 13, fols. 36v-54r (SATTB).

Nisi Dominus

Anón., BloomL 3, fols. 32v-34r (SATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, fols. 18-21 (SATB); Franco, Hernando, MéxC 11 (**No. 247**); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 30v-35r y OaxC (2), fols. 18v-21r (SATB).

- Nobis datus nobis natus
Segunda estrofa del himno *Pange lingua*.
- Nobis summa trias
Quinta estrofa del himno *Te Joseph celebrent*.
- Nos qui vivimus
Guerrero, Francisco, MéxC 11 (**No. 242**); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (**No. 51**) y MéxC 8 (**No. 144**).
- Nos quoque qui sancto
Sexta estrofa del himno *Christe Redemptor omnium Ex patre*.
- Noster hinc illi
Cuarta estrofa del himno *Iste confessor*.
- Nova veniens
Segunda estrofa del himno *Urbs beata Jerusalem*.
- Novissime autem misit ad eos
Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 345**).
- Novum genus potentiae
Sexta estrofa de los himnos *Crudelis Herodes* y *Hostis Herodes*.
- Nunc dimitis
Anón., BloomL 8, 14v-15r (SATB); Anón., BogC s.s. [1], 14-16 (¿SATB?); [Bermúdez, Pedro de], GuatC 4, 213v (SATB); Lienas, Juan de, ChiN 3, 3v-4r, 132v-133r, ChiN 5, 17v-18r, ChiN 6, 2v, 4r (SATB SATB); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37, (S[ATB] [SA]T[B]); Torres, José de, MéxC 14 (**No. 398**).
- Nuncius celso
Segunda estrofa del himno *Ut queant laxis*.
- Ob hoc precatu
Cuarta estrofa del himno *Deus tuorum militum*.
- O clemens o pia
Séptima estrofa de la antífona *Salve Regina*.
- O crux ave spes unica
Salazar, Antonio de, MéxC 4/B (**No. 93**).
Sexta estrofa del himno *Vexilla Regis prodeunt*.
- O Doctor bonus
Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (**No. 180**).

O Doctor optime

Guerrero, Francisco de, PueblaC Leg. 33 (6 v.); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 319).

O Domine Jesu Christe

Guerrero, Francisco, PueblaC Legs. 32 (SATB) y 33 ([S]AT[B]); Gutiérrez de Padilla, Juan/Vidales, Francisco, PueblaC Leg. 30 (STB); Méndez Saldaña, Gonzalo, PueblaC 3, fols. 58v-62r (SATB); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 170); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 356).

O felix Roma

Tercera estrofa del himno *Aurea luce*.

O Ildephonse

Lobo, Alonso, TepMV 4 (**portada**). El libro impreso de motetes de 1608 de Juan Esquivel de Barahona [E826] incluía una versión de este motete para cuatro voces (SATB).

O lux beata Trinitas

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 439).

O lux et decus Hispaniae

Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 175).

O quam gloriosum

Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 179). El libro impreso de motetes de Juan Esquivel de Barahona (E826) incluía una versión a cuatro voces de este motete. Victoria compuso una Misa *O quam gloriosum* sobre este motete, conservada en GuatC 1, fols. 85v-95r (SATB).

O quam metuendus

Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC Legs. 18 (SATB), 34 ([S]ATB) y 35 (SAT[B]); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 190).

O quam suavis est

Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ea17 y 25 (SATB SATB ac); Lobo, Alonso, TepMV 4 (No. 477); [Lobo, Alonso], MéxC 12 (No. 304); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 331).

O Roma felix

Tercera estrofa del himno *Decora lux aeternitatis*.

O Redemptor

[Franco, Hernando], MéxC 10/A (No. 204); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 51v-52r (SATB).

O Rex gloriae Domine

Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC Leg. 35 (SAT[B]); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 359). Alfonso Lobo compuso una misa con este nombre (TepMV 4/6, No. 476).

O Sacrum convivium

Anón., GuatC 3, fols. 75v-76r (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 32 y Leg. 33 (6 v); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ca20 y 25 (SATB SATB ac); Salazar, Antonio de, TepMV 2/A (No. 420); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 165); MéxC 9 (No. 182); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 362); [Vivanco, Sebastián de], MéxC 12 (No. 299).

Ora pro populo

Secunda pars del motete Beata Dei genitrix.

Orantibus in loco isto

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 323).

Pange lingua

Anón., PueblaC 6, fols. 114v-119r (SATB); Anón., PueblaC Leg. 34 ([S]ATB); Anón., GuatC Leg. s.s. (SATB); Anón., BloomL 3, fols. 13r-14r (SATB); Anón., BloomL 3, fols. 34v-35r (SATB); Anón., BloomL 3, fol. 50v (S[A]T[B]); Anón., BloomL 8, fols. 32v-33r (SATB); Anón., BloomL 9, fols. 17v-18r (SATB); Anón., BloomL 9, fols. 24v-25r (SATB); Anón., BloomL 15, fol. 1v (S[A]T[B]); Anón., JacSE 7, fols. 10-13 (SATB); Anón., JacSE 7, fols. 129-132 (SATB); Anón., SJBauM 1, págs. 101-110 (2 v.); [Bermúdez, Pedro], GuatC Leg. s.s. (SATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 2/A, fols. 29v-35r (SATB); [Bermúdez, Pedro], GuatC 2/B (SATB); Ceballos, Rodrigo de, PueblaC 19, fols. 59v-60r (SATB); Ceballos, Rodrigo de, PueblaC 19, fols. 63v-65r (SSATB); [Ceballos, Rodrigo de], GuatC 2/B (SATB); Fernández, Gaspar, OaxC CMGF, fols. 13v-14r (SSAT); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 440); [Guerrero, Francisco], PueblaC 5, fols. 118v-123r (SATB); [Guerrero, Francisco], PueblaC 11, fols. 118v-123r (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC 19, fols. 61v-62r (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC 19, fols. 62v-63r (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 13 (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 32 (SATB); [Guerrero, Francisco], PueblaC Leg. 50 (SAT[B]); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 32v-34r (SSAB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC Leg. 1 (SA[TB SATB]); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 60v-65r (SATB); Torres, José de, PueblaC 7, fols. 92v-96r (SATB); Urreda, Johannes, PueblaC 19, fols. 60v-61r (SATB); [Urreda, Johannes], BloomL 8, fols. 45v-46r (SATB); [Urreda, Johannes], BloomL 9, fols. 20v-21r (SATB); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ca19 y Da3 (SATB ac); López Capillas, Francisco, MéxC 7 (No. 120); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 173).

Parce mihi Domine

Anón., PueblaC 3, fols. 94v-101r (SATB SATB); Anón., ChiN 4, fols. 73v-77r (SATB); Anón., PueblaC Leg. 52 (SATB SATB); Anón., SucreBN Música 77 (SATB); Bassani, Giovanni Battista, MéxC Leg. 32 (SATB); [Franco,

Hernando], MéxC 2 (**No. 13**); [Franco, Hernando], MéxC 11 (**No. 264**); Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 11 (SATB); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [SA]T[B]); Martínez de Gálvez, Gonzalo, PueblaC Leg. 17 (SATB SATB); Salazar, Antonio de, PueblaC Leg. 19 (SATBac); Tavares, Manoel, PueblaC 3, fols. 42v-46r (S1S2A1A2T1T2B); [Vásquez, Juan], PueblaC 3, fols. 2v-6r (SATB).

Passio secundum Joannem

Anón., MéxCar, fols. 237-243 (SATB); Anón., SBarbM 2, págs. 89-100 (SATB); Anón., SBarbM 4 (SATB); [Bermúdez, Pedro], PueblaC 1, fols. 93v-101r (SATB); [Bermúdez, Pedro], GuatC 4, fols. 44v-53r (SATB); Coronado, Luis, MéxC 1 (**No. 5**); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Ca18 (SATB SATB ac); Rodríguez de Mata, Antonio, MéxC 1 (**No. 6**); Soriano, Francesco, MoreC Leg. 183 (SATB).

Passio secundum Lucam

[Bermúdez, Pedro], PueblaC 13, fols. 134v-138r (SATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 4, fols. 37v-44r (SATB); Coronado, Luis/Hernando, Franco, MéxC 1 (**No. 4**); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Ca22 (SATB SATB ac); Soriano, Francesco, MoreC Leg. 183 (SATB); Rodríguez de Mata, Antonio, ChiN 2, fols. 115v-118 y ChiN 5, fols. 122v-125r (SATB); Sumaya, Manuel de, OaxC, Leg. s.s.

Passio secundum Marcum

Anón., ChiN 2, fols. 134, 136v-138r y ChiN 5, fols. 12v-15r; Coronado, Luis, MéxC 1 (**No. 3**); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Ba9 (SATB SATB ac); Soriano, Francesco, MoreC Leg. 183 (SATB).

Passio secundum Mattheum

Anón., CórdoSC s.s., fols. 31v-34r (SATB); Anónimo [Sancho, Juan?], SBarbM 4 (3 v.); Coronado, Luis, MéxC 1 (**No. 2**); Anón., PueblaC 2/A, fols. 8v-17r (SATB); Anón., PueblaC 22, fols. 1v-37r, SSATTB; Anón., MéxCar, fols. 227-236 (SATB); Anón., MéxCar, fols. 244-252 (SATB); [Bermúdez, Pedro], PueblaC 1, fols. 80v-91r (SATB); [Bermúdez, Pedro], GuatC 4, fols. 24v-37r (SATB); Carabantes, Juan de, GuatC 4, fols. 53v-62r (SATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 7v-17r (SATB); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Ba9 (SATB SATB ac); López Capillas, Francisco, MéxC 1 (**No. 7**) y MéxC 7 (**No. 124**); Rodríguez de Mata, Antonio, MéxC 1 (**No. 1**); Soriano, Francesco, MoreC Leg. 183 (SATB). JacSE 7, fol. 97, incluye una perícopa sin atribución del “Eli, Eli lamma”, de la que sólo se han conservado dos voces (AB).

Pastores loquebantur

Guerrero, Francisco, MéxC 9 (**No. 159**). No se conocen otras versiones de este texto en fuentes hispanoamericanas, aunque si hay piezas con un texto de temática similar: Anón., villancico de Navidad *Pastores a Belén*, PueblaC Leg. 34 (SSAT); y [Lasso, Orlando di], *Angelus ad pastores*, GuatC 3, fols. 52v-53r (SATB).

Pater dimitte illis

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 381).

Pater gratias ago tibi

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 352).

Pater in manus tuas

Perícopa de *Passio Domini secundum Lucam*.

Pater peccavi

Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, 37v-43r (SATB SATB); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 546).

Pater superni luminis

Anón., MéxC 4 (No. 61) y MéxC 12 (No. 278); Anón., PueblaC 6, fols. 127v-128r (SATB); Anón., PueblaC 12, fols. 182v-187r (SATB); [Guerrero, Francisco], PueblaC 5, fols. 134v-138r.

Patrem omnipotentem

Texto del Credo de la *Misa*.

Patri simulque filio

Quinta estrofa del himno *Te splendor et virtus*.

Sexta estrofa del himno *Exsultet orbis gaudiis*.

Secunda pars de *Aeterna Christi munera*.

Peccantem me quotidie

Anónimo [Sancho, Juan?], BerkB C62 (S); [Franco, Hernando], MéxC 2 (No. 23) y MéxC 11 (No. 268).

Per te sciamus

Sexta estrofa del himno *Veni Creator Spiritus*.

Petite et accipietis

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 330). El libro impreso de motetes de 1608 de Juan Esquivel de Barahona [E826] incluía una versión de este motete para cuatro voces (SATB).

Placare Christe servulis

[Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 68); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 134v-138r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 84v-87r (SATB). Aunque es una pieza en castellano y no en latín, la canción *Muestra la tierra alegría* (BloomL 7, fols. 16r-17v, SATB) también está dedicada a Todos los Santos.

Praeteriens Jesus vidit hominem

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 350)

Puer meus noli timere

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 368**); [Vivanco, Sebastián de], MéxC 12 (**No. 301**)

Puer qui natus est

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 363**).

Puesto en sol Luzbel

Soneto anónimo dedicado a San Miguel (copiado al final de MéxC 6).

Quae est ista quae ascendit

Secunda pars del motete *Vidi speciosam*.

Quae est ista quae processit

Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC Leg. 34 ([S]ATB) y Leg. 35 (SAT[B]); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 369**).

Quae te vicit clementiae

Segunda estrofa del himno *Jesu nostra redemptio*.

Quam pulchri sunt

Lobo, Alonso, TepMV 4 (**No. 478**); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC Legs. 34 ([S]ATB) y 35 (SAT[B]); Victoria, Tomás Luis de, PueblaC Leg. 31 (SATB).

Quem terra pontus

Anón., PueblaC 12, fols. 219v-224r (SATB); [Fernández, Gaspar], PueblaC 13, fols. 123a v-125r (SAATTB); López Capillas, Francisco, MéxC 7 (**No. 119**); [Sumaya, Manuel de?], MéxC 4 (**No. 79**) y MéxC 8 (**No. 151**); Salazar, Antonio de, PueblaC 5, fols. 148v-149r (SATB).

Quem vidistis pastores

Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (**No. 158**).

Quia annunciat

Octavo verso del salmo *Lauda Jerusalem*.

Quia inclinavit

Segundo verso del salmo *Dilexi quoniam exaudiet*.

Quia paracletus

Segunda estrofa del himno *Veni Creator Spiritus*.

Qui condolens

Segunda estrofa del himno *Conditor alme siderum*.

Quicumque Christum

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 444); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 63) y MéxC 12 (No. 273); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 79v-82r (SATB).

Quicumque voluerit

Anón., BloomL 4, fol. 8r (1 v.); López Capillas, Francisco, MéxC 7 (No. 114).

Qui emittit eloquium

Cuarto verso del salmo *Lauda Jerusalem*.

Qui Lazarum

[Franco, Hernando], MéxC 2 (No. 14) y MéxC 11 (No. 265); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ba11 y Da3 (SATB ac).

Qui pascis inter lilia

Segunda estrofa del himno *Jesu corona Virginum*.

Qui pius prudens

Segunda estrofa del himno *Iste confessor*.

Quis dabit capiti meo aquam

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 355).

Qui tollis peccta mundi

Sección del Agnus Dei, último movimiento de la *Misa*.

Quo agnito

Cuarta estrofa del himno *Tristes erant Apostoli*.

Quoniam confirmata est

Segundo verso del salmo *Laudate Dominum*.

Quoniam confortavit

Segundo verso del salmo *Lauda Jerusalem*.

Quoniam in saeculum

Texto del salmo que acompaña a la la antífona *Vidi aquam*.

Quorum praecepto

Cuarta estrofa del himno *Exsultet caelum laudibus*.

Quo vulnerata

Segunda estrofa del himno *Vexilla Regis prodeunt*.

Rapiat ut leo animam

Texto del primer verso de la antífona *Ne quando*.

Re Sol

Riscos, Juan de, MéxC 7 (No. 111). Otra pieza similar a la de Riscos que hace coincidir las sílabas del texto con las notas musicales es la anónima canción *La fa re*, PueblaC 19, fols. 88v-89r (SATB). Otras canciones localizadas en libros de polifonía hispanoamericanos son las siguientes: Anón. [sin texto], PueblaC 19, fols. 77v-81r (SATB); Anón. [sin texto], PueblaC 19, fols. 86v-88r (SATB); Anón. [sin texto], PueblaC 19, fols. 111v-112r (SSATB); Anón. [sin texto], PueblaC 19, fols. 150v-151r (SSAT); Anón. [sin texto], BloomL 2, fols. 1v-2r (SATB); Anón., *A humiltat*, BloomL 8, fols. 47v-48r (SATB); Anón., *Abrase el reino del cielo*, BloomL 7, fols. 40v-41r (SATB); Anón., *Acorranaternum*, BloomL 2, fols. 7v-8r (SATB); Anón., *Alegría pecadores*, BloomL 7, fols. 21v-22r (SATB); Anón., *Aparejad ballesteros*, BloomL 3, fols. 20v-21r (SATB); Anón., *Aques tanton ceria*, BloomL 7, fols. 23v-24r (SATB); Anón., *Así andando*, BloomL 7, fol. 10v (S[A]T[B]); Anón., *Aunque al tiempo ofrecáis*, JacSE 7, fol. 96 (SAT); Anón., [...] *Bay magalhi*, BloomL 7, fols. 36v-37r (SA[T]B); Anón. [...] *Bay magalhi* BloomL 7, fol. 40r ([S]AT[B]); Anón., *Bayo coblas*, BloomL 5, fol. 25r (1v); Anón., *Bonis te angel*, BloomL 2, fols. 4v-5r (SATB); Anón., *Ces facheux sotz*, BloomL 9, fols. 22v-23r (SATB); Anón., *Dame Acojida*, BloomL 4, fols. 21v-22r (3v); Anón., *De la hermosa playate Barcelona*, BloomL 5, fol. 25v (S[A]T[B]); Anón., *De la hermosa Rebeca*, BloomL 7, fols. 19v-20r (SATB); Anón., *De la sagrada María*, BloomL 7, fols. 5v-6r (SATB); Anón., *De xanpantis*, BloomL 8, fols. 51v-52r (SATB); Anón., *Desde el cielo bajó Dios*, BloomL 7, fols. 22v-23r (SATB); Anón., *Dios es ya nacido*, BloomL 7, fols. 7v-8r (SATB); Anón., *Dios nimahau*, BloomL 6, fols. 7v-8r (SATB); Anón., *Dios ramahu[?]*, BloomL 8, fol. 28v (S[ATB]); Anón., *Doce mea*, BloomL 8, fols. 34v-35r (SATB); Anón., *Esta comida divina*, BloomL 5, fol. 11v (S[A]T[B]); Anón., *Esta es cena de amor llena*, BloomL 7, fols. 3v-4r (SATB); Anón., *Forzado de amor de amores*, BloomL 7, fols. 20v-21r (SATB); Anón., *Gallas das*, BloomL 9, fol. 4r ([S]A[T]B); Anón., *Hoy es día de placer y de cantar*, BloomL 7, fols. 9v-10r (SATB); Anón., *Hoy hasemos fiesta*, BloomL 5, fol. 26r ([S]A[T]B); Anón., *Hoy nace la nueva estrella*, BloomL 7, fols. 6v-7r (SATB); Anón., *Hoy sube nuestra esperanza*, BloomL 4, fols. 9v-10r (SATB); Anón., *Jesu Christo nuestro Dios*, BloomL 7, fols. 2v-3r (SATB); Anón., *Jesu Christo te esi caol Dios*, BloomL 8, fols. 13v-14r (SATB); Anón., *La Virgen viene gozosa*, JacSE 7, fols. 94-95 (SATB) y fol. 18 (S[A]T[B]); Anón., *Llegaos al convide*, BloomL 7, fol. 4v (SATB) y fol. 13v (S[ATB]); Anón., *Maglahi vinac Dios*, BloomL 7, fols. 41v-42r (SATB); Anón., *María de solo un vuelo*, BloomL 1, fols. 25v-26r (SATB) y BloomL 8, fol. 65r (SATB); Anón., *María Magdalena*, BloomL 7, fol. 35v (S[A]T[B]); Anón., *Mientras que*, JacSE 7, fols. 92-93 (SAP); Anón., *Muestra la tierra alegría*, BloomL 7, fol. 16r ([S]A[T]B), fols. 16v-17r (SATB) y fol. 17v ([S]A[T]B); Anón., *O gran príncipe*, BloomL 8, fols. 59v-60r (SATB); Anón., *O Virgen María*, BloomL 7, fols. 29v-30r (SATB); Anón., *Ochi mei*, PueblaC 19, fols. 89v-90r (SATB); Anón., *Omnes gentes*, BloomL 2, fols. 4v-5r (SATB); Anón., *Oy hasemos fiesta*, BloomL 1, fols. 29v-30r (SATB); Anón., *Pavanilla*, BloomL 2, fols. 7v-8r (SATB), BloomL 8, fols. 49v-50r (SATB) y BloomL 9, fol. 7r ([S]A[T]B); Anón., *Pues venís*, BloomL 4, fols. 19v-20r (SATB); Anón., *Quantelcta*, BloomL 2, fols. 3v-4r (SATB); Anón., *Remedio*, BloomL 2, fols.

4v-5r (SATB); Anón., *S...*, BloomL 8, fols. 30v-31r (SATB); Anón., *Salamanca*, BloomL 8, fols. 30v-31r (SATB); Anón., *Santa Maria uch uch Dios*, BloomL 6, fol. 8v (?v); Anón., *Si tanta gloria se da*, BloomL 7, fols. 24v-25r (SATB); Anón., *Sorsayal*, BloomL 2, fols. 7v-8r (SATB); Anón., *Tenéis Francisco*, JacSE 7, fol. 19 ([S]A[T]B); Anón., *Vachon loh*, BloomL 3, fols. 45v-45r (SATB); Anón., *Vae bguih Santa (Dios y hombre)*, BloomL 6, fol. 7r (A?); Anón., *Victoria, victoria*, BloomL 7, fols. 1v-2r (SATB); Anón., *Vinabinacca*, BloomL 8, fols. 50v-51r (SATB); Anón., *Virgen madre*, BloomL 7, fol. 5r ([S]A[T]B); Anón., *Ytech nepa sacramento Dios*, BloomL 7, fols. 8v-9r (SATB); Anón., *Zuanella*, BloomL 6, fol. 7r (SATB); [Ceballos, Rodrigo de], *Dime manso viento*, PueblaC 19, fols. 145v-146r (SATB); Crequillon, Thomas, [sin texto], PueblaC 19, fols. 90v-92r (SATB); Fernández, Gaspar, OaxC CMGF, fols. 29v-30r, 53v, 89v-90r, 108r (4-5 v.); [Flecha el Viejo, Mateo], *Teresica hermana*, BloomL 8, fols. 22v-23r (SATB); [Franco, Hernando?], *Dios itlaço nantzine*, MéxVal, fols. 121v-122r (SATB); Franco, Hernando, *Sancta Maria yn ilhuicac*, MéxVal, fols. 120v-121r (SSATB); Guerrero, Francisco, *Adiós verde ribera*, PueblaC 19, fols. 139v-140r (SSAT); Guerrero, Francisco, *Baxasteme señora*, PueblaC 19, fols. 141v-145r (SSATB); Guerrero, Francisco, *Esclarecida Juana*, PueblaC 19, fols. 138v-139r (SATB); Guerrero, Francisco, *Mi ofensa es grande*, PueblaC 19, fols. 103v-105r (SSATB); Guerrero, Francisco, *Prado ameno y florido*, PueblaC 19, fols. 140v-141r (SSTT); [Guerrero, Pedro], *Por do començaré*, PueblaC 19, fols. 146v-150r (SATB); Juaniquin [=Jannequin, Clement], *La Batalla*, PueblaC 19, fols. 81v-84r (SATB); Lasso, Orlando di, *O invidia*, PueblaC 19, fols. 112v-114r (SATTB); Lasso, Orlando di, [sin texto], PueblaC 19, fols. 107v-109r (SSATB); Lasso, Orlando di, [sin texto], PueblaC 19, fols. 109v-111r (SSTTB); Lasso, Orlando di, [sin texto], PueblaC 19, fols. 114v-116r (SSTTB); Lasso, Orlando di, [sin texto], PueblaC 19, fols. 116v-118r (SSATB); Morralcos/[Vásquez, Juan], *¿Con qué la lavaré?*, BloomL 8, fols. 51v-52r (SATB); Navarro, Juan, *Sobre una peña*, PueblaC 19, fols. 84v-86r (SATB); Pascual, Tomás, *El fiel peso y medida*, BloomL 7, fols. 11v-12r (SATB); Pascual, Tomás, *Sed Miguel fuerça*, BloomL 7, fols. 12v-13r (SATB); Pastrana/[Juan Vásquez], *Por amores lo maldixo*, BloomL 8, fols. 38v-39r (SATB); Rogier, Philippe, [sin texto], PueblaC 19, fols. 92v-96r (SSATB); Rogier, Philippe, [sin texto], PueblaC 19, fols. 96v-99r (SSATB); Rogier, Philippe, [sin texto], PueblaC 19, fols. 99v-101r (SSATB); Rogier, Philippe, [sin texto], PueblaC 19, fols. 101v-103r (SSTBB); Rogier, Philippe, [sin texto], PueblaC 19, fols. 105v-107r (SSTTB); Ruimonte, Pedro, *Aquí de rama en rama*, PueblaC 19, fols. 66v-67r (SATB); Ruimonte, Pedro, *Caduco tiempo*, PueblaC 19, fols. 67v-69r (SATB); Ruimonte, Pedro, *En este fértil monte*, PueblaC 19, fols. 65v-66r (SATB); Ruimonte, Pedro, *Has visto al despuntar*, PueblaC 19, fols. 73v-75r (SATB); Ruimonte, Pedro, *Mal guardara*, PueblaC 19, fols. 71v-72r (SATB); Ruimonte, Pedro, *Mi ausencia no os ofende*, PueblaC 19, fols. 72v-73r (SATB); Ruimonte, Pedro, *Si con tu mano*, PueblaC 19, fols. 69v-71r (SATB); Ruimonte, Pedro, *Si la ocasión*, PueblaC 19, fols. 75v-77r (SATB); [Sermisy, Claudin de], *Doce mea admin [Se le vouloir]*, BloomL 8, fols. 31v-32r (SATB); [Sermisy, Claudin de], *Espiritu mei [Je ne fuiz rien]*, BloomL 8, fols. 27v-28r (SATB); [Sermisy, Claudin de], *Lautemus [Si j'ay pour vous]*, BloomL 9, fols. 10v-11r (SATB); [Sermisy, Claudin de],

Pavanilla [Je ne fuiz rien], BloomL 8, fols. 49v-50r (SATB); [Sermisy, Claudin de], *Tant que vivray*, BloomL 2, fols. 8v-9r (SATB) y BloomL 9, fols. 9v-10r (SATB); [Sermisy, Claudin de], *Voce mea [Fait ou failly]*, BloomL 8, fols. 50v-51r (SATB).

Regem Apostolorum

[Sumaya, Manuel de], MéxC 4 (**No. 84**).

Regem Confesorum

[Sumaya, Manuel de], MéxC 8 (**No. 156**).

Regem cui omnia vivunt

Anón., MéxC 2 (**No. 11**); Anón./Morales, Cristóbal de, PueblaC 3, fols. 35v-42r (SSAATTB); Anón., GuatC 3, fols. 61v-62r (SATB); Anón., PueblaC Leg. 54 ([SATB SA]TB); Bassani, Giovanni Battista, MéxC Leg. 32 (SATB); Franco, Hernando, MéxC 11 (**No. 259**); Franco, Hernando, PueblaC Leg. 34 ([S]ATB); [Franco, Hernando], ChiN 4, fols. 69a v-70r (SATB); Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 11 (SATB); [Vásquez, Juan], PueblaC 3, fols. 1v-2r (SATB).

Regina caeli

Anón., GuatC 3, fols. 16v-18r (SATB); Fernández, Gaspar, OaxC CMGF, fols. 255v-256r (SSAB); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (**No. 467**); MéxC 10/A (**No. 218**) y TepMV 3 (**No. 468**); [Guerrero, Francisco], MéxC 10/A (**No. 217**), MéxC 12 (**No. 306**) y PueblaC 5, fols. 175v-182r (SATB SATB); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ca35 y Leg. Da3 (SATB SATB ac); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 169v-173r (SSAATTB); Victoria, Tomás Luis de, PueblaC Leg. 39 ([SA]A[TB]); Zorita, Nicasio, BogC s.s. [=C3985] ([SAT]B).

Regis superni nuntia

Anón., MéxC 4 (**No. 66**) y MéxC 12 (**No. 276**).

Requiem aeternam

[Guerrero, Francisco], MéxC 2 (**No. 27**); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (**No. 545**); Torres, José de, MéxC 14 (**No. 392**).

Resplenduit facies eius

Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (**No. 177**).

Responde mihi

Anón., MéxC 2 (**No. 17**); Anón., PueblaC 3, fols. 82v-87r (SATB SATB); [Gutiérrez de Padilla, Juan], PueblaC 3, fols. 33v-35r (SATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 45v-47r (SATB).

Sacris solemniis

Anón., PueblaC 5, fols. 96v-97r (SATTBB); Anón., PueblaC 11, fols. 136v-140r (SATB); Anón., ChiN 4, fols. 65v-66r (SATB); Anón., SBarbM 1, págs. 164-169 (SATB); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Da1 (SATB SATB ac); Sumaya, Manuel de, MéxC 4/B (**No. 99**) y TepMV 2/A (**No. 416**).

Salutis humanae Sator

Bermúdez, Pedro, GuatC 2/A, fols. 17v-18r (SATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 2/A, fols. 18v-22r (5v.); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 56); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 83v-86r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 54v-56r (SATB).

Salve Regina

Anón., SBarbM 1, págs. 164-169 (SATB); Anón., MéxC 10/A (No. 207); Anón., PueblaC 1, fols. 30v-34r (SSSAATTB); Anón., ChiN 1, fols. 86v-90r (SAATB); Anón., GuatC 3, fols. 27v-28r (SATB); Anón., GuatC 4, fols. 189v-193r (SSATB); Anón., BogC GFH, fols. 126-133; Anón., BloomL 2, fols. 12v-13r (3 v.); Anón., BloomL 8, fols. 15v-16r (SATB); Bermúdez, Pedro, PueblaC 1, fols. 15v-19r (SATB); Bermúdez, Pedro, PueblaC 1 fols. 19v-23r (SAATB); Bermúdez, Pedro, PueblaC 1, fols. 52v-56r (SSATTB); Bermúdez, Pedro, GuatC 4, fols. 168v-172r (SATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 4, fols. 172v-176r (AATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 4, fols. 176v-180r (SSATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 4, fols. 193v-201r (SSATTB); Cascante, José de, BogC s.s. (SSAB); Ceballos, Rodrigo de, BogC GFH, fols. 122-125 (SATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, fols. 102-105 (SSATB); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC GFH, fols. 118-121 (SSSA); Fernández Hidalgo, Gutierre, BogC A, fols. 138v-144r (SSATB); [Franco, Hernando], PueblaC 1, fols. 10v-14r (SATB); Franco, Hernando, PueblaC 1, fols. 24v-29r (SSATB); [Franco, Hernando], PueblaC 1, fols. 38v-42r (SAAT); Franco, Hernando, GuatC 4, fols. 148v-152r (SATB); Franco, Hernando, GuatC 4, fols. 153v-157r (SATB); Franco, Hernando, GuatC 4, fols. 158v-162r (SSAT); Franco, Hernando, GuatC 4, fols. 163v-167r (SATT); Franco, Hernando, GuatC 4, fols. 180v-188r (SSATB); García de Céspedes, Juan, PueblaC Leg. 11 (SAT SATB); Guerrero, Francisco, MéxC 10/A (No. 219) y TepMV 3 (No. 466); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 49); MéxC 12 (No. 279); [Guerrero, Francisco], GuatC 3, fols. 21v-22r (SATB); Guerrero, Francisco, GuatC 4, fols. 134v-138r (SATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 84v-91r (SATB SATB), PueblaC Leg. 17, PueblaC Leg. 27, PueblaC Leg. 28; Juanas, Antonio, MéxC Legs. Da3 y Da8 (SATB SATB ac); Lienas, Juan de, ChiN 1, fols. 78v-82r (SATB); Lienas, Juan de, ChiN 3, fols. 1v-3r, ChiN 3, fols. 132r, 134v-135v, ChiN 5, fols. 15v-17r, ChiN 6, fol. 1v-2r, ChiN 6, fols. 3r-v (SATB SATB); Lienas, Juan de, MéxCar, fols. 36-43 (SATB); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [SA]T[B]); Madre de Deus, Felipe, GuatC 3, fols. 26v-27r (3v. bc); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 173v-177r (SATB); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, GuatC 4, fols. 138v-142r (SSAT); Patiño, Carlos, PueblaC Leg. 17 (SSAATB); Riscos, Juan de, BogC s.s. (SATB); Zorita, Nicasio, BogC s.s. [=C3985] ([SAT]B); Robledo, Melchor, PueblaC, fols. 47v-52r, PueblaC Leg. 36 (SSAATB); Romero, GuatC 3, fols. 24v-26r; Salazar, Antonio de, PueblaC Leg. 19 (SATB SATB); Torres, José de, GuatC 3, fols. 23v-24r (SATB bc); Victoria, Tomás Luis de, PueblaC 1, fols. 34v-37r (SATB); Victoria, Tomás Luis de, PueblaC Leg. 39 ([S]S[AT]T[B]); [Victoria, Tomás Luis de], ChiN 1, fols. 91v-93r (SATB SATB); Victoria, Tomás Luis de, BogC GFH, fols. 106-109 (6v.); Victoria, Tomás Luis de, BogC A, (6v.); Vidales, Francisco, PueblaC Leg. 38 ([SATB S]A[T]B).

Sanctae sit Triadi laus

Cuarta estrofa del himno *Custodes hominum*.

Sancti et iusti in Domino

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 316).

Sancti mei qui in carne

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 314).

Sanctorum meritis

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 451); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 72) y MéxC 8 (No. 147); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ca19 y Da3 (SATB SATB ac); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 149v-152r (SATB); Navarro, Puebla, OaxC (2), fols. 93v-95r (SATB).

Sanctus

Texto del penúltimo movimiento de la *Misa*.

Secundum magnam misericordiam tuam

Texto del salmo que acompaña a la antifona *Asperges me*.

Sermone blando

Segunda estrofa del himno *Tristes erant Apostoli*.

Sic praesens testatur

Cuarta estrofa del himno *Christe Redemptor omnium Ex patre*.

Sicut cervus

Anón., PueblaC Leg. 49 (SATB); [Guerrero, Francisco], MéxC 2 (No. 29); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 52v-53r (SATB).

Sicut erat in principio

[Franco, Hernando], versículo final de *Dixit Dominus*, MéxC 11 (No. 236).

Se trata del segundo verso de la doxología menor, interpretado a continuación de los salmos y los cánticos del oficio.

Sicut juravit

Segundo verso del salmo *Memento Domine David*.

Sicut lilium inter spinas

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 378). He localizado dos misas con este mismo título: Belli, Giulio, misa del mismo título, BogC s.s. [=B1769] (5 v.); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC 13, fols. 54v-70r (SATTB).

Simile est regnum caelorum

Guerrero, Francisco, PueblaC 19, fols. 136v-138r, PueblaC Leg. 12, PueblaC Leg. 32 (SATB); otra versión del mismo autor a seis voces aparece en PueblaC Leg. 32; Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 335); Zorita, Nicasio, BogC s.s.

[=C3985] ([SAT]B). El libro impreso de motetes de Juan Esquivel de Barahona [E826] incluía una versión a cuatro voces (SATB).

[Sin texto]

[Guerrero, Francisco], MéxC 4/A (**No. 46**); Riscos, Juan Martín de, MéxC 7 (**No. 111**). He localizado diversos fabordones que carecen de texto: Anón., Fabordón Octavi toni, GuatC 2/B, fols. 164v-165r (SATB); Anón., Fabordón Quarti toni, GuatC 2/B, fols. 78v-79r (SATB); Anón., Fabordón Sexti toni, GuatC 2/B, fols. 118v-119r (SATB); Anón. [Gutiérrez de Padilla, Juan?], Fabordón [Quinti toni?], PueblaC 15/A, fols. 72v-73r (SATB); Anón., [Gutiérrez de Padilla, Juan?], Fabordón [Sexti toni?], PueblaC 15/A, fols. 72v-73r (SATB); Anón., Fabordones en los ocho tonos, PueblaC 6, fols. 129v-131r; Fernández, Gaspar, Fabordón, GuatC 2/A, fol. 79v (SATB); Guerrero, Francisco, Fabordón para los violines, PueblaC 13 (SATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, Fabordón Primi toni, PueblaC 15/A, fols. 70v-71r (SATB); Fabordón Quarti toni, PueblaC 15/A, fols. 71v-72r (SATB); Fabordón, Secundi toni, PueblaC 15/A, fols. 70v-71r (SATB); Terti toni, PueblaC 15/A, fols. 71v-72r (SATB); Martínez, Ginés, Fabordón de primer tono, PueblaC 19, fols. 151v-153r (SATB); Véanse también las piezas bajo la entrada *Re sol*.

Sis Jesu nostrum gaudium

Sumaya, Manuel de, MéxC 4/B (**No. 87**).

Sit laus Patri

Cuarta estrofa del himno *Regis superni*.

Sit nomen Domini

Segundo verso del salmo *Laudate pueri*.

Sit Trinitati sempiterna gloria

Sumaya, Manuel de, MéxC 4/B (**No. 89**); MéxC 4/B (**No. 96**).

Sitivit anima mea

[Guerrero, Francisco], MéxC 2 (**No. 28**).

Spiritus meus attenuabitur

Anón., MéxC 2 (**No. 21**); Anón., PueblaC 3, fols. 71v-76r (SATB SATB); Ximénez de Cisneros, Nicolás, PueblaC 21, fols. 10v-12r (SATB).

Spiritus sanctus replevit

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 360**).

Stabat Mater

Anón., MéxC 4 (**No. 76**); Anón., SInesM 5 (2 v.); Anón., BerkU Leg. 66-3 (S[ATB]); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 35v-37r (SATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC Leg. 30 (SATB); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Ea14 (SATB ac); Salazar, Antonio de, PueblaC Leg. 30 (SATB); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 374**).

Stantes erant pedes

Segundo verso del salmo *Laetatus sum*.

Stephanus vidit caelos apertos

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 371**). Palestrina compuso un motete dedicado a San Esteban titulado *Lapidabant Stephanus*; véase PueblaC Leg. 34 ([S]ATB) y 34 (SAT[B]).

Summae parens clementiae

Agurto Loaysa, José de, MéxC 4 (**No. 82**); [Agurto Loaysa, José de], MéxC 8 (**No. 154**); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Da3 (SATB SATB ac).

Summens illus ave

Segunda estrofa del himno *Ave Maris Stella*.

Super flumina

Anón., BloomL 8, fols. 59v-60r (SATB); Anón., PueblaC Leg. 29 (SATB SATB); Franco, Hernando, MéxC 11 (**No. 250**); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [SA]T[B]); Rogier, Philippe, PueblaC Leg. 28 y PueblaC Leg. 36 (SATB SATB). Se conserva una misa compuesta sobre este salmo, obra de López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [SA]T[B] y PueblaC Leg. 41 (SATB SATB).

Surge Petre et induit te

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 364**).

Surge propera amica mea

Guerrero, Francisco, PueblaC Leg. 33 (6 v.); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC Leg. 34 ([S]ATB) y 35 (SAT[B]); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 377**).

Surrexit Dominus

Anón., PueblaC 1, fols. 101v-102r (SSATB); Anón., GuatC 1, fols. 184v-186r (5 v); Anón., GuatC 1, fols. 189v-190r (5 v); Anón., BloomL 7, fols. 27v-28r (SATB); Anón., BloomL 7, fols. 34v-35r (SATB); Anón., PueblaC Leg. 131 (SATB). [Franco, Hernando], MéxC 10/A (**No. 210**) y MéxC 12 (**No. 291**); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Da3 (SATB SATB ac). El perdido libro impreso de motetes de Juan Esquivel de Barahona (E826) incluía una versión en los fols. 9-11 (SSATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, compuso un motete con un incipit textual parecido al de esta antífona, *Postquam surrexit Dominus*, PueblaC Leg. 30 (SATB).

Surrexit pastor bonus

[Lasso, Orlando di], GuatC 3, fols. 54v-56r (SATB); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (**No. 162**); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 358**).

Tantum ergo

Quinta estrofa del himno *Pange lingua*.

Te aeternum

Segundo verso del himno *Te Deum*.

Te cogat indulgentia

Cuarta estrofa del himno *Salutis humanae Sator*.

Te deprecamur

Cuarta estrofa del himno *Jesu corona Virginum*.

Te Deum

Anón., SBarbM 2, págs. 75-88 (SATB); Anón., SBarbM 4 (SATB); Anón., SInesM 5 (2 v.); Anón., StanfM 1 (SATB); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (**No. 455**); PueblaC Leg. 32 (SATB); PueblaC 5, fols. 168v-175r (SATB); [Guerrero, Francisco], PueblaC Leg. 36 ([S]AT[B]); Juanas, Antonio, MéxC Leg. Ea4 (SSATB ac); [Morales, Cristóbal de], MéxC 4 (**No. 48**); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 102v-109r (SATB); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, MoreC Leg. 315 (voces no especificadas); [Victoria, Tomás Luis de], ChiN 4, fols. 93v-97r (SATB).

Te fons salutis

Séptima estrofa del himno *Vexilla Regis prodeunt*.

Te Joseph celebrent

Anón., PueblaC 12, fols. 231v-238r (SATB); Agurto Loaysa, José de, MéxC 4 (**No. 55**); [Agurto Loaysa, José de], MéxC 12 (**No. 277**); Salazar, Antonio de, PueblaC 5, fols. 150v-151r (SATB); Salazar, Antonio de, OaxC, Leg. 50.7 (SATB SATB); Sumaya, Manuel de, MéxC 4/B (**No. 97**). En las fuentes mexicanas he localizado otras piezas latinas que no son himnos, sino misas y motetes dedicados a San José: Anón., *Sciens Joseph*, PueblaC Leg. 50 (SATB); Atienza Pineda, Francisco, *Caelitum Joseph decus*, PueblaC 21, fols. 5v-7r y PueblaC Leg. 8 (SSATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, *Joseph fili David*, PueblaC 15/A, fols. 73v-106r, PueblaC Leg. 27, PueblaC Leg. 28 (SATB SATB); Salazar, Antonio de, *Exurgens Joseph*, PueblaC Leg. 19 (SATB); Sancho, Juan Bautista, *Joseph fili David*, BerkU Leg. 56-2 (SATB). Una misa dedicada a San José es la de Fernández, Gaspar, OaxC CMGF, fols. 148v-153r (AAT).

Te mane laudum

Segunda estrofa del himno *O lux beata*.

Templum in templo

Torres, José de, MéxC 14 (**No. 395**).

Tenebrae factae sunt

Anón., CórdoSC s.s., fols. 11v-12r (SATB); López Capillas, Francisco, MéxC 7 (**No. 115**); Vidales, Francisco, PueblaC Leg. 30 (SATB).

Te splendor et virtus

[Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 64) y MéxC 12 (No. 274); Torres, José de, PueblaC 7, fols. 126v-134r (SATB).

Tibi Christe splendor

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 445); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 82v-84r (SATB).

Trahe me post te

Guerrero, Francisco de, PueblaC Legs. 32 (SSATB) y 40 ([S]S[ATB]); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 169).

Tres sunt qui testimonium

Secunda pars del motete Duo Seraphim.

Tristes erant Apostoli

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 449); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (No. 69); Navarro, Juan, PueblaC 7, fols. 141v-146r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 89v-91r (SATB).

Tristis est anima mea

Perícopa de *Passio Domini nostri Jesu Christi.*

Tu es Petrus

Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 166). No he localizado ningún motete con este texto en fuentes hispanoamericanas, pero sí varias misas con este título: Belli, Giulio, BogC s.s. [=B1769] (6 v.); Fernández, Gaspar, OaxC CMGF, fols. 153v-156r (SSSAB); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, MoreC Leg. 129 (6 v.);

Tu es vas electionis

Juanas, Antonio, MéxC Leg. 25 (voces no especificadas); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13, (No. 365); [Vivanco, Sebastián de], MéxC 12 (No. 300).

Tu lumen tu splendor

Segunda estrofa del himno *Christe Redemptor omnium Ex patre.*

Tunc repletum est

Segundo verso del salmo *In convertendo.*

Unde nunc noster chorus

Cuarta estrofa del himno *Iste confessor.*

Urbs beata Jerusalem

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 454); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 99v-101r (SATB).

Uri Deo sit gloria

Sexta estrofa del himno *Lauda mater ecclesiae.*

Ut queant laxis

Guerrero, Francisco, TepMV 3 (**No. 441**); [Guerrero, Francisco], MéxC 4 (**No. 59**); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 72v-74r (SATB); Torres, José de, PueblaC 7, fols. 107v-115r (SATB).

Velum templi

Anón., CórdoSC s.s., fols. 9v-10r (SATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fols. 30v-32r (SSAT); López Capillas, Francisco, MéxC 7 (**No. 116**); Pérez Ximeno, Fabián, PueblaC Leg. 30 (SATB).

Veni Creator Spiritus

Anón., MéxC 4 (**No. 77**); Anón., PueblaC 6, fols. 121v-122r (SATB); Anón., PueblaC 6, fols. 122v-123r (SAATB); Anón., PueblaC 11, fols. 110v-114r (SATB); Anón., GuatC 2/A, fols. 22v-23r (5v.); Bermúdez, Pedro, GuatC 2/A, fols. 23v-28r (SATB); Guerrero, Francisco, TepMV 3 (**No. 438**); Guerrero, Francisco, PueblaC 5, fols. 114v-117r (SATB); Navarro, Juan, OaxC (2), fols. 56v-59r (SATB); Torres, José de, PueblaC 7, fols. 86v-90r (SATB).

Veni dilectae mihi egrediamur

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 376**).

Veni sponsa Christi

Juanas, Antonio, MéxC Leg. 25 (voces no especificadas); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC Legs. 34 ([S]ATB) y 35 (SAT[B]); Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (**No. 189**); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 321**); [Vivanco, Sebastián de], MéxC 12 (**No. 296**).

Venit mulier de Samaria

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (**No. 348**).

Venite adoremus

[Sumaya, Manuel de], MéxC 4 (**No. 78**).

Ventris obstruso

Cuarta estrofa del himno *Ut queant laxis*.

Verbum caro

Cuarta estrofa del himno *Pange lingua*.

Versa est in luctum

Anón., PueblaC 3, 28v-30r (SSATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, 145v-147r (SSATB); Lobo, Alonso, TepMV 4 (**No. 480**); Torres, MéxC 14 (**No. 392**, motete).

Vexilla Regis prodeunt

Anón., PueblaC 5, fols. 133v-134r (SATTB), sólo estrofa 6; Anón., PueblaC 6, fols. 119v-121r (SATB); Anón., PueblaC Leg. 49 (SATB); [Ceballos, Rodrigo de], PueblaC 2/A, fols. 18v-28r (SATB); [Ceballos, Rodrigo de], PueblaC 19,

fol. 58v-59r (SATB); [Ceballos, Rodrigo de], OaxC GMGF, 16v-17r (SSATB); Fernández, Gaspar, OaxC GMGF, fol. 17v-18r (SATB); [Fernández, Gaspar], PueblaC 1, fol. 60v-67r (S1S2ATB); [Fernández, Gaspar], PueblaC 2/A, fol. 38v-39r (S1S2ATB); [Franco, Hernando?], MéxC 2 (No. 33); Franco, Hernando, PueblaC 19, fol. 55v-57r (SATB), sólo estrofa 4; Guerrero, Francisco, TepMV 3 (No. 435); PueblaC 5, fol. 106v-109r (SATB), PueblaC 11, fol. 80v-89r (SATB), PueblaC 19, fol. 57v-58r (SATB), sólo estrofa 4, PueblaC Leg. 30 (SSAT), GuatC 2/A, fol. 14v-17r (SATB), GuatC 4, fol. 128v-131r (SATB); [Guerrero, Francisco], GuatC 3, fol. 41v-42r (SATB); Gutiérrez de Padilla, Juan, PueblaC 15/B, fol. 56v-58r (S1S2ATB), PueblaC Legs. 17, 27, 28, 56; Navarro, Juan, PueblaC 7, fol. 79v-83r (SATB), OaxC (2), fol. 70v-72r; [Salazar, Antonio de?], MéxC 4 (No. 58); [Salazar, Antonio de?], MéxC 4/B, (No. 92); [Salazar, Antonio de?], MéxC 12 (No. 272); [Victoria, Tomás Luis de], ChiN 4, fol. 97v-99r (SATB).

Videns cruce[m] Andreas

Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 370); [Vivanco, Sebastián de], MéxC 12 (No. 302).

Vidi aquam

Anón., GuatC 1, fol. 9v-14r (SATB); Anón., SBarbM 1, págs. 95-97 (SATB); Bermúdez, Pedro, GuatC 1, fol. 7v-9r (SATB); [Franco, Hernando], MéxC 2 (No. 32); y MéxC 10/A (No. 208); Juanas, Antonio, MéxC Legs. Ca19 y Da3 (SATB SATB ac); Lobo, Eduardo Duarte, TepMV 7 (No. 537); Palestrina, Giovanni Pierluigi da, PueblaC 10/A, fol. 4v-8r (SATB), se repite en los mismos folios de PueblaC 10/B; Torres, José de, MéxC 14 (No. 384); [Victoria, Tomás Luis de], ChiN 4, fol. 45v-48r (SATB).

Vidi speciosam

Victoria, Tomás Luis de, MéxC 9 (No. 167).

Virgo benedicta

Guerrero, Francisco de, PueblaC Legs. 32 y 40 (SAATB); Vivanco, Sebastián de, MéxC 13 (No. 325).

Virgo dux pacis

Sumaya, Manuel de, MéxC 4/B (No. 91).

Virgo prius ac posterius

Texto de la antífona *Alma Redemptoris mater*.

Vita dulcedo

Texto del primer verso de la antífona *Salve Regina*.

Vitam praesta puram

Sexta estrofa del himno *Ave Maris Stella*.

Vivo ego

Lobo, Alonso, TepMV 4 (No. 482).

Voce mea ad Dominum clamavi

[sexti toni]

Franco, Hernando, MéxC 11 (No. 253); [Franco, Hernando], MéxC 8 (No. 141).

[sin indicación de tono]

Juanas, Antonio, MéxC Legs. Da12 y Da13 (SATB SATB ac); López de Velasco, Sebastián, PueblaC Leg. 37 (S[ATB] [SA]T[B]); [Sermisy, Claudin de], Voce mea [Fait ou failly], BloomL8, fols. 50v-51r (SATB).

Vos saeculi

Segunda estrofa del himno *Exsultet caelum laudibus*.

APÉNDICE V
ÍNDICE DE FUENTES EMPLEADAS

I. FUENTES DE CANTO LLANO

A. IMPRESAS

AntMex 1589

[Antiphonarium] México: Pedro de Ocharte, 1589.

BrevRom 1568

Breviarum Romanum... Pii V. Roma: Paulus Manutius, 1568.

BrevRom 1632

Breviarum Romanum. Urbani VIII. Roma: Typis Varticanis, 1632.

CaerEpis 1600

Caeremoniale Episcoporum Clementis VIII... Roma: Ex Typographia linguarum externarum, 1660.

GradMex 1576

Graduale Dominicale... nunc denuo ex industria, studio & labore admodum Joannis Hernandez... México: Pedro de Ocharte, 1576.

IntoTole 1515

Intonarum Toletanum. Alcalá de Henares: Hernando Guillén de Brocar, 1515.

LU

Liber Usualis Missae et Officii pro Domicis et festis cum cantu gregoriano. Tournai: Desclée & Socii, 1957.

ManuMex 1560

Manuale Sacramentorum secundum usum ecclesiae Mexicanae. México: Juan Pablos, 1560.

ManuMex 1568

Manuale Sacramentorum secundum usum Ecclesie Mexicanae. México: Pedro de Ocharte, 1568.

MissMex 1561

Missale Romanum Ordinarium. México: Antonio de Espinosa, 1561.

MissRom 1570

Missale Romanum... Pii V. Roma: Paulus Manutius, 1570.

OHS

Officium Hebdomadae Sanctae et Octavae Paschae. Romae: Desclée & Socii, 1958.

OHS 1582

Officium Hebdomadae Sanctae. Salamanca: Herederos de Mathias Gast, 1582.

OHS 1616

Officium Hebdomadae Sanctae... Clementis VIII. Madrid: Ex Typographia Regia, 1616.

Pass 1582

Passionarium... Salamanca: Herederos de Mathias Gast, 1582.

PassMex 1604

F. Ioannis Navarro... Liber in quo quatuor passiones Christi Domini... México: Apud Didacum Lopez Davalos, 1604.

PassTole 1576

Passionarium cum officio maioris hebdomadae iuxta formam... Toledo: Joannes de la Plaça, 1576.

PsalmMex 1563

Psalterium Chorale secundum consuetudinem sancti Dominici... México: Pedro de Ocharte, 1563.

PsalmMex 1584

Psalterium, aniphonarium, sanctorale, ou Psalmis, & hymnis... México: Pedro de Ocharte, 1584.

B. MANUSCRITAS**Antifonario 1-1-2**

MEX-Mc: México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, antifonario 1-1-2 (*olim* 41). Antifonario monódico con repertorio para la Anunciación de la Virgen.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 225.

Antifonario 1-1-3

MEX-Mc: México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, antifonario 1-1-3. Kyriale monódico copiado para el uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 225.

Antifonario 1-1-6

MEX-Mc: México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, antifonario 1-1-6 (*olim* 87). Himnario copiado por Miguel de Vieyra e iluminado por Juan de Dios Rodríguez Leonardo a finales del siglo XVIII para el coro de la Catedral. Stanford, *Catálogo de los acervos*, 226.

Antifonario 2-2-6

MEX-Mc: México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, antifonario 2-2-6. Antifonario monódico con misas y antífonas de Nuestra Señora copiado para el uso de la Catedral. Stanford, *Catálogo de los acervos*, 228.

Antifonario 5-1-1

MEX-Mc: México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, antifonario 5-1-1. Kyriale monódico terminado de copiar el 12 de noviembre de 1794 en México bajo la dirección del sochantre Vicente Gómez para uso de la Catedral. Stanford, *Catálogo de los acervos*, 231.

Antifonario 5-2-4

MEX-Mc: México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, antifonario 5-2-4 (*olim* 56). Antifonario monódico con repertorio para la festividad de San José terminado de copiar el 12 de mayo de 1706 por Simón Rodríguez de Guzmán en México para uso de la Catedral. Stanford, *Catálogo de los acervos*, 233.

Antifonario 6-1-2

MEX-Mc: México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, antifonario 6-1-2 (*olim* 63). Antifonario monódico con música de difuntos copiado por Fray Miguel de Aguilar a principios del siglo XVIII. Stanford, *Catálogo de los acervos*, 234.

Antifonario 6-2-1

MEX-Mc: México D.F., Catedral, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, antifonario 6-2-1 (*olim* 84). Antifonario monódico con repertorio himnódico copiado para la Catedral de México. Stanford, *Catálogo de los acervos*, 235.

2. FUENTES DE POLIFONÍA

A. IMPRESAS

A.1. Impresos de un único autor

B1769 [= CO-Bc: BogC s.s.]

Belli, Giulio. *Missae Sacrae quae cum quatuor, quinque, sex et octo vocibus concinuntur cum basso generali pro organo*. Venecia: Antonio Gardano, 1608.

B5023 [=CO-Bc: BogC s.s.]

Burlini, Antonio. *Salmi intieri che si cantano al vespro...* Venecia: Giacomo Vicentini, 1613.

C3985 [=CO-Bc: BogC Leg. s.s.]

Çorita [=Zorita], Nicasio. *Liber primus... Motectorum*. Barcelona: Hubert Gotard, 1584.

C4445 [=CO-Bc: BogC s.s.]

Giovanni Croce. *Messe a otto voci in questa quarta impressione*. Venecia: Giacomo Vicentini, 1612

E825

Esquivel de Barahona, Juan. *Missarum Ioannis Esquivelis in alma ecclesia civitatensi...* Salamanca: Artus Taberniel, 1608.

E826

Esquivel de Barahona, Juan. *[Motecta festorum et dominicarum]* Salamanca: Artus Taberniel, 1608.

Sin sigla en RISM

Esquivel de Barahona, Juan. *Psalmorum, Hymnorum, Magnificarum et Mariae Quatuor Antiphonarum*. Salamanca, Francisco de Ceatesa, 1613.

G4867

Guerrero, Francisco. *Sacrae cantiones vulgo motecta...* Sevilla: Martín de Montesdeoca, 1555.

MéxC 10/A/27 (No. 217)

MéxC 12/37 (No. 306)

G4868

Guerrero, Francisco. *Canticum Beatae Mariae, quod Magnificat...* Lovaina: Pierre Phalèse, 1563.

TepMV 3/26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 (Nos. 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465)

G4869

Guerrero, Francisco. *Canticum Beatae Mariae, quod Magnificat...* Venecia: Angelo Gardano, 1583.

TepMV 3/26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 (Nos. 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465)

G4870

Guerrero, Francisco. *Liber Primus Missarum*. París: Nicolas du Chemin, 1566.

MéxC 2/16, 17, 18, 19 (Nos. 16, 27, 28, 29).

G4871 [=MEX-Pc: PueblaC Leg. 33]

Guerrero, Francisco. *Motteta... quae partim quaternis, partim quinis, alia senis...* Venecia: Hijos de Antonio Gardano, 1570.

MéxC 4/A/6 (No. 49)

MéxC 10/A/27, 29 (Nos. 217, 219)

MéxC 12/10, 37 (Nos. 279, 306)

TepMV 3/36, 37 (Nos. 466, 467)

G4872 [=CO-Bc: BogC s.s.]

Guerrero, Francisco. *Missarum Liber Secundus*. Roma: Domenico Basa (colofón Francesco Zanetto), 1582.

MéxC 2/15, 17 (Nos. 25, 27)

G4873 [=MEX-Mvi: TepMV 3]

Guerrero, Francisco. *Liber Vesperarum*. Roma: Domenico Basa (colofón Alessandro Gardano), 1584.

G4875

Guerrero, Francisco. *Mottecta quae partim quaternis, partim quinis alia senis*. Venecia: Giacomo Vicentini, 1589.

MéxC 4/A/6 (No. 49)

MéxC 9/2, 11 (Nos. 159, 168)

MéxC 10/A/28, 29 (Nos. 218, 219)

MéxC 12/10 (No. 279)

TepMV 3/10, 36, 38, 39, 40 (Nos. 440, 466, 468, 469, 470)

G4877 [=MEX-Pc: PueblaC Leg. 32]

Guerrero, Francisco. *Motecta... quae partim quaternis, partim quinis, alia senis*. Venecia: Giacomo Vicentini, 1597.

MéxC 4/A/6, 42 (Nos. 49, 85)

MéxC 8/26 (No. 155)

MéxC 10/A/27, 29 (Nos. 217, 219)

MéxC 12/10, 37 (Nos. 279, 306)

TepMV 3/17, 25, 27, 36, 37, 39, 40 (Nos. 447, 455, 457, 466, 467, 469, 470)

L2592

Lobo, Eduardo Duarte. *Liber II Missarum III, V et VI vocibus*. Amberes: Ex Officina Plantiniana, Balthazaris Moreti, 1639.

L2822 [=MEX-Pc: PueblaC Leg. 37]

López de Velasco, Sebastián. *Libro de Missas, Motetes, Salmos, Magnificats, y otras cosas tocantes al oficio divino*. Madrid: Ex Typographia Regia, 1628.

M1324

Massencio, Domenico. *Davidica psalmodia vespertina integra... liber septimus, opus XVII*. Roma: Lodovico Grignani, 1643.

M3580

Morales, Cristóbal de. *Missarum liber primus*. Roma: Valerio Dorico & Lodovico fratres, 1544.

M3582 [=BO-BNB: SucreBN s.s.]

Morales, Cristóbal de. *Missarum liber secundus*. Roma: Valerio Dorico & Lodovico fratres, 1544.

N283 [=ME-Oc: OaxC (2)]

Navarro, Juan. *Psalmi, hymni ac magnificat totius anni...* Roma: Jacobi Tornerii (Francesco Coattino), 1590.

P664

Palestrina, G. P. da. *Missarum liber tertius*. Roma: Valerio & Dorico, 1570.

P670

Palestrina, G. P. da. *Missarum liber quintus*. Roma: Francesco Coattino (Jacobi Berichiae), 1590.

MéxC 5/3 (No. 106)

P689

Palestrina, G. P. da. *Motecta festorum totius anni... liber primus*. Venecia: Antonio Gardano, 1564.

P697

Palestrina, G. P. da. *Motecta festorum totius anni... liber primus*. Venecia: Herederos de Girolamo Scotto, 1595.

P705

Palestrina, G. P. da. *Motetorum... liber secundus*. Venecia: Girolamo Scotto, 1572.

P716

Palestrina, G. P. da. *Motetorum quinque vocibus liber quartus*. Roma: Alessandro Gardano, 1583.

P722

Palestrina, G. P. da. *Motetorum... liber quartus*. Venecia: Angelo Gardano, 1601.

Sin sigla en RISM

Palestrina, G. P. da. *Liber primus mottetorum [a 4]* Venecia: Antonio Gardano, 1601 [= MEX-Pc: PueblaC Leg. 35].

R1300

Modulorum quatuor, quinque & sex vocum liber primus. París: Le Roy y Ballard, 1556.

S3981 [= MEX-Oc: OaxC (3)]

Soriano, Francesco. *Missarum Liber Primus*. Roma: G. B. Robletti, 1609.

V1421

Victoria, Tomás Luis de. *Motecta, que partim quaternis, partim quinis...* Venecia: Hijos de Antonio Gardano, 1572.

MéxC 9/1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15, 21, 22, 23, 24, 25, 29 (Nos. 158, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 172, 178, 179, 180, 181, 182, 186)

V1422

Victoria, Tomás Luis de. *Motecta, que partim quaternis... alia duodenis vocibus concinuntur*. Roma: Alessandro Gardano, 1583.

MéxC 9/1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 16, 18, 26 (Nos. 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 173, 175, 183)

V1427

Victoria, Tomás Luis de. *Liber primus qui missas, psalmos, Magnificat...* Venecia: Antonio Gardano, 1576.

MéxC 9/3, 4, 8, 10, 13 (Nos. 160, 161, 165, 167, 170)

V1432

Victoria, Tomás Luis de. *Officium hebdomadae sanctae*. Roma: Dominico Basa (colofón Alessandro Gardano), 1585.

MéxC 9/13 (No. 170)

V1433 [= 1585⁶]

Victoria, Tomás Luis de. *Motecta festorum totius anni...* Roma: Dominico Basa (colofón Alessandro Gardano), 1585.

MéxC 9/1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33 (Nos. 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190)

V1435

Victoria, Tomás Luis de. *Missae, magnificat, motecta, psalmi & alia...* Madrid: Ex Typographia Regia, 1600.

V2249 [=MEX-Pc: PueblaC 14]

Vivanco, Sebastián de. *Liber Magnificarum*. Salamanca: Artus Taberniel, 1607.

V2250

Vivanco, Sebastián de. *Missarum Liber*. Salamanca: Artus Taberniel, 1608.

V2251

Vivanco, Sebastián de. [*Motecta festorum et dominicarum*]. Salamanca: Artus Taberniel, 1610.

MéxC 12/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 (Nos. 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303)

MéxC 13/1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74 (Nos. 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382)

A.2. Impresos de varios autores**1532⁸**

Liber decem missarum a praeclaris musicis Lyon: Jacques Moderne, [1532].

1535⁵

Liber decimustertius XVIII. Musicales habet modulos quatuor quinque vel sex vocibus... París: Pierre Attaignant, 1535.

1539⁵

Quartus liber mottetorum ad quinque et sex voces... Lyon: Jacques Moderne, 1539.

1539⁶

Secundus liber cum quinque vocibus. Fior de mottetti tratti dalli Mottetti del fiore. Venecia: A. Gardano, 1539.

1544²

Liber primus missarum quinque... Venecia: Girolamo Scotto, 1544.

1591¹

Magnificat, Beatissimae Deiparaeque Virginis Mariae canticum, quinque et quatuor vocibus... in lucen editud, opera & studio Friderici Linderi. Nüremberg: C. Gerlach, 1591.

TepMV 3/27, 29, 30, 31, 33, 34 (Nos. 457, 459, 460, 461, 463, 464)

1598¹ [=MEX-Pc: PueblaC 9; BO-BNB: SucreBN s.s.; PE-CsA: CuzcoS s.s.]

Missae sex Philippe Rogerri atrebatensis sacelli Regii phonasci musicae... Madrid: Ex Typographia Regia, 1598.

1626¹ [=CO-Bc: BogC s.s.]

Messe a quattro voce. Le tre prime del Palestrina cioè Iste Confessor, Sine nomini & di Papa Marcello ridotta a 4 da Gio. Francesesco Anerio, & la quarta della Battaglia delle 'istesso Gio. Francesco Anerio... Roma: P. Masotti, 1626.

B. MANUSCRITAS (ORDEN ALFABÉTICO)¹**AlbaC 2**

E-ALB: Albarracín (Teruel), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 2. Copiado probablemente en el siglo XVII para el uso de la Catedral.

Muneta, *Catálogo del Archivo*, 23-24.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

AstorC 2

E-As: Astorga (León), Catedral, Archivo Musical, Libro de Polifonía 2. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Álvarez Pérez, *Catálogo y estudio*, 17.

MéxC 5/3 (No. 106)

ÁvilaA 9

E-Asa: Ávila, Monasterio de Santa Ana, Archivo, Manuscrito 9. Copiado a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII.

Vicente, *La Música en el Monasterio*, 56-64.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

ÁvilaA Leg. 8

E-Asa: Ávila, Monasterio de Santa Ana, Archivo, Legajo 8. Tres libros copiados a finales del siglo XVI para el uso de las monjas del Monasterio.

Vicente Delgado, *La Música en el Monasterio*, 52-56.

TepMV 3/26 (No. 456)

ÁvilaC 1

E-Ac: Ávila, Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 1. Manuscrito copiado antes de 1737 con repertorio de difuntos probablemente para la Catedral de Ávila.

Census-Catalogue, ÁvilaC 1; López-Calo, *Catálogo del Archivo*, 1-3; AAVV, *Las Edades del Hombre': La Música en la Iglesia de Castilla y León*, 149-50.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

ÁvilaC 2

E-Ac: Ávila, Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 2. Manuscrito copiado en el siglo XVIII probablemente para la Catedral de Ávila.

Census-Catalogue, ÁvilaC 2; López-Calo, *Catálogo del Archivo*, 4-5.

¹ El asterisco (*) indica las fuentes de procedencia hispanoamericana.

MéxC 2/5 (No. 15)
 MéxC 11/44 (No. 266)
 TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 (Nos. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531)

ÁvilaC 3

E-Ac: Ávila, Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 3. Manuscrito copiado para la Catedral de Ávila en 1796.

Census-Catalogue, ÁvilaC 3; López-Calo, *Catálogo del Archivo*, 6-8.

MéxC 4/A/7 (No. 50)
 MéxC 10/A/28 (No. 218)
 TepMV 3/38 (No. 468)

ÁvilaC 4

E-Ac: Ávila, Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 4. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

López-Calo, *Catálogo del Archivo*, 8-9; AAVV, *'Las Edades del Hombre': La Música en la Iglesia de Castilla y León*, 150.

MéxC 5/3 (No. 106)

BaezaC 1

E-BAE: Baeza (Jaén), Catedral, Museo, Libro de Polifonía 1. Manuscrito copiado a principios del siglo XIX para el uso de la Catedral de Baeza.

Marín López, “Un tesoro musical inexplorado”.

TepMV 4/11 (No. 480)

BaezaC 2

E-BAE: Baeza (Jaén), Catedral, Museo, Libro de Polifonía 2. Manuscrito copiado probablemente en el siglo XVIII para el uso de la Catedral de Baeza.

Marín López, “Un tesoro musical inexplorado”.

MéxC 4/A/3, 9, 10, 11, 17, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31 (Nos. 46, 52, 53, 54, 60, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74)
 MéxC 8/16, 17, 18, 19, 20 (Nos. 145, 146, 147, 148, 149)
 TepMV 3/2, 3, 4, 12, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 (Nos. 432, 433, 434, 442, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454)

BaezaC 3

E-BAE: Baeza (Jaén), Catedral, Museo, Libro de Polifonía 3. Manuscrito copiado en 1777 por Bartolomé Marcelo Sánchez de Mora para el uso de la Catedral de Baeza.

Marín López, “Un tesoro musical inexplorado”.

MéxC 4/A-7, 8 (Nos. 50, 51)
 MéxC 8/15 (No. 144)
 MéxC 11/20 (No. 242)
 TepMV 3/26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 (Nos. 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465)

BaezaC 5

E-BAE: Baeza (Jaén), Catedral, Museo, Libro de Polifonía 5. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Marín López, “Un tesoro musical inexplorado”.

MéxC 5/3 (No. 106)

BarbaC 1

E-BAR: Barbastro (Huesca), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 1.

Ezquerro Esteban, “Archivo de Música de la Catedral de Barbastro”, 292-93.

TepMV 6/30 (No. 529)

BarcBC 454

E-Bc: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454 [‘Cancionero Musical de Barcelona’]. Manuscrito de finales del siglo XV y principios del siglo XVI con repertorio franco-flamenco y villancicos, posiblemente relacionado con la familia Cardona de Barcelona.

Census-Catalogue, BarcBC 454; Ros-Fábregas, *The Manuscript Barcelona*, 1:129-74.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

BarcBC 587

E-Bc: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 587 (*olim* 383). Colección de composiciones polifónicas del siglo XVI.

Pedrell, *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació*, 1:243-44.

MéxC 9/24 (No. 181)

BarcBC 786

E-Bc: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 786 bis. Manuscrito con obras polifónicas de Juan Ruiz Robledo, Juan Navarro, Sebastián de Vivanco, Sebastián López de Velasco y otros.

Anglès, *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col.lecció Pedrell*, 7-23.

MéxC 4/A-6 (No. 49)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 12/10 (No. 279)

TepMV 3/36 (No. 466)

BarcBC 787

E-Bc: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 787 bis. Manuscrito con piezas de Andrés Lorente, Torres, Ceballos, Esquivel de Barahona, Peñalosa, Babán y Victoria, ente otros.

Anglès, *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col.lecció Pedrell*, 24-33.

MéxC 9/4 (No. 161)

BarcBC 788

E-Bc: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 788 bis. Manuscrito con piezas de Ceballos, Pujol, Clavijo del Castillo, Romero, Roldán, Guerrero y otros.

Anglès, *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col.lecció Pedrell*, 34-44.

MéxC 4/A-6 (No. 49)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 12/10 (No. 279)

TepMV 3/36 (No. 466)

BarcBC 791

E-Bc: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 791. Volumen copiado entre finales del siglo XVIII y finales del siglo XIX. Contiene composiciones de Soler, Morales, Rabassa, Pradas, y otros, así como una transcripción en partitura del misal de Torres (Madrid, 1703) realizada por Rafael Anglés.

Anglès, *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col.lecció Pedrell*, 67-72.

MéxC 14/1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10 (Nos. 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391 y 392)

BazaC 3

E-BAZ: Baza (Granada), Colegiata, Archivo, Libro de Polifonía 3.

Ruiz Jiménez, “Difusión del repertorio de los maestros de capilla de Granada”, 174-75, 178-84.

TepMV 3/10 (No. 440)

*** BerkB C25**

US-BEb: Berkeley, Bancroft Library, Manuscript C25. Manuscrito de 3 páginas procedente del ámbito de las misiones californianas. Contiene un *Libera me* anónimo.

Silva, *Mission Music of California*, 127; Summers, “The Spanish Origins of California Mission Music”, 120-23.

*** BerkB C62**

US-BEb: Berkeley, Bancroft Library, Manuscript C62 [‘The Mission Music Book’]. Manuscrito con 156 páginas copiado por Narciso Durán en 1813 para la Misión californiana de San José. Este manuscrito presenta un *Prólogo ad Lectorem* en el que explica la selección del repertorio contenido en el libro.

Silva, *Mission Music of California*, 126-27; Summers, “The Spanish Origins of California Mission Music”, 120-23.

*** BerkU Legs.**

US-BE: Berkeley, University of California Music Library, Music Library, Polyphonic Contents of the Photostatic Copies in Part V: Work Progress Administration, Folk Music Archives. Conjunto de legajos que contiene cincuenta y dos composiciones polifónicas interpretadas en las misiones de California.

Summers, “Recently recovered manuscript sources”, 2853-55.

*** BloomL 1**

US-BLI: Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Latin American Manuscripts, Guatemala, Music Manuscript 1. Libro de coro copiado en 1582 Santa Eulalia, en el noroeste de Guatemala, por Francisco León y otros escribas para su uso allí.

Census-Catalogue, BloomL 1; Borg, *The Polyphonic Music*, 1:11, 55, 163-67 y 2:294-346.

*** BloomL 2**

US-BLI: Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Latin American Manuscripts, Guatemala, Music Manuscript 2. Libro de coro copiado en 1582 en Santa Eulalia, en el noroeste de Guatemala, por Francisco León para su uso allí.

Census-Catalogue, BloomL 2; Borg, *The Polyphonic Music*, 1:11, 55-6, 168-75 y 2:347-96.

*** BloomL 3**

US-BLI: Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Latin American Manuscripts, Guatemala, Music Manuscript 3. Libro de coro copiado en Santa Eulalia, en el noroeste de Guatemala, a finales del siglo XVI.

Census-Catalogue, BloomL 3; Borg, *The Polyphonic Music*, 1:56-58, 176-84 y 2:397-449.

*** BloomL 4**

US-BLI: Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Latin American Manuscripts, Guatemala, Music Manuscript 4. Libro de coro copiado en Santa Eulalia, en el noroeste de Guatemala, a finales del siglo XVI.

Census-Catalogue, BloomL 4; Borg, *The Polyphonic Music*, 1:58-59, 185-90 y 2:450-66.

*** BloomL 5**

US-BLI: Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Latin American Manuscripts, Guatemala, Music Manuscript 5. Libro de coro copiado en Santa Eulalia, en el noroeste de Guatemala, entre 1587-89 para su uso allí.

Census-Catalogue, BloomL 5; Borg, *The Polyphonic Music*, 1:59, 191-96 y 2:467-97.

*** BloomL 6**

US-BLI: Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Latin American Manuscripts, Guatemala, Music Manuscript 6. Libro de coro copiado en Santa Eulalia, en el noroeste de Guatemala, a finales del siglo XVI para su uso allí.

Census-Catalogue, BloomL 6; Borg, *The Polyphonic Music*, 1:59-60, 197-202 y 2:498-526.

*** BloomL 7**

US-BLI: Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Latin American Manuscripts, Guatemala, Music Manuscript 7. Libro de coro copiado en Santa Eulalia, en el noroeste de Guatemala, por Tomás Pascual entre 1595 y 1600.

Census-Catalogue, BloomL 7; Borg, *The Polyphonic Music*, 1:11-12, 60-61, 203-216; Baird, *Santa Eulalia M.Md.* 7, 86-140.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

*** BloomL 8**

US-BLI: Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Latin American Manuscripts, Guatemala, Music Manuscript 8. Libro de coro copiado en la localidad guatemalteca de San Juan Ixcoi a finales del siglo XVI.

Census-Catalogue, BloomL 8; Borg, *The Polyphonic Music*, 1:11, 61-62, 217-42 y 2:527-647.

* **BloomL 9**

US-BLI: Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Latin American Manuscripts, Guatemala, Manuscript 9. Libro de coro copiado en la localidad guatemalteca de san Mateo Ixtatán a finales del siglo XVI para su uso allí.

Census-Catalogue, BloomL 9; Borg, *The Polyphonic Music*, 1:62-63, 243-54 y 2:648-64.

* **BloomL 10**

US-BLI: Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Latin American Manuscripts, Guatemala, Manuscript 10. Libro de coro copiado en Guatemala, probablemente en Santa Eulalia, en 1595 para su uso allí.

Borg, *The Polyphonic Music*, 1:12, 255 y 2:665-66.

* **BloomL 14**

US-BLI: Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Latin American Manuscripts, Guatemala, Manuscript 14. Tres páginas manuscritas copiadas en Guatemala, probablemente en Santa Eulalia, a finales del siglo XVI para su uso allí.

Census-Catalogue, BloomL 14; Borg, *The Polyphonic Music*, 1:63, 256.

* **BloomL 15**

US-BLI: Bloomington, Indiana University, Lilly Library, Latin American Manuscripts, Guatemala, Manuscript 15. Tres páginas manuscritas copiadas en Guatemala, probablemente en Santa Eulalia, a finales del siglo XVI para su uso allí.

Census-Catalogue, BloomL 15; Borg, *The Polyphonic Music*, 1:63-64, 257.

* **BogC A**

CO-Bc: Bogotá, Catedral, Archivo Capitular, s.s. (A). Libro de polifonía copiado en Bogotá en 1584 para su uso allí. Comienza con cinco misas de Cristóbal de Morales e incluye ciclo de magnificats de Rodrigo de Ceballos, junto a otras piezas de Victoria y Gutierre Fernández Hidalgo. Del original de 200 folios se han perdido los últimos 50 (que contenían los magnificats de Cristóbal de Morales), quedando 149.

Census-Catalogue, BogC s.s. Perdomo Escobar, *El Archivo musical*, 727-28 ('Misas de Cristóbal de Morales'); García, *Music from the Old World preserved in the New World*, 14.

* **BogC B**

CO-Bc: Bogotá, Catedral, Archivo Capitular, s.s. (B) Libro de polifonía copiado ca. 1725 en Bogotá para su uso allí. Manuscrito mutilado de 7 folios.

Snow, *The Exrant Music of Rodrigo de Ceballos*, 30.

* **BogC C**

CO-Bc: Bogotá, Catedral, Archivo Capitular, s.s. (C). Libro de polifonía de 78 folios copiado a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX en Bogotá para su uso allí. Contiene el ciclo completo de magnificats de Rodrigo de Ceballos y posiblemente se copió a partir de BogC A.

Snow, *The Extrant Music of Rodrigo de Ceballos*, 30; Perdomo Escobar, *El Archivo musical*, 703-4 ('Ceballos, Rodrigo de. Magnificat omnitonum'); García, *Music from the Old World preserved in the New World*, 23-24.

*** BogC D**

CO-Bc: Bogotá, Catedral, Archivo Capitular, s.s. (D). Libro de polifonía de 26 páginas de pergamino copiado en Bogotá para su uso allí *ca.* 1800. Contiene salmos anónimos de Completas.

Perdomo Escobar, *El Archivo musical*, 728-29.

*** BogC GFH**

CO-Bc: Bogotá, Catedral, Archivo Capitular, s.s. ['Códice Gutierre Fernández Hidalgo']. Libro de polifonía copiado a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII (según Bermúdez, en 1640), con adicciones del siglo XVIII para el uso de la Catedral de Bogotá. Contiene numerosas obras de este compositor, incluido su ciclo de magnificats y varios salmos, así como de Juan de Herrera, Juan Medina y Rodrigo de Ceballos.

Perdomo Escobar, *El Archivo musical*, 726-27; Bermúdez, *Antología de Música Religiosa siglos XVI-XVIII*, viii.

MéxC 4/A-6 (No. 49)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 12/10 (No. 279)

TepMV 3/36 (No. 466)

*** BogC Leg. Apost.**

CO-Bc: Bogotá, Catedral, Archivo Capitular, Legajo con música para el común de los Apóstoles. Cinco libros de partes copiados en 1762.

Perdomo Escobar, *El Archivo musical*, 702.

*** BogC Leg. Virg.**

CO-Bc: Bogotá, Catedral, Archivo Capitular, Legajo con música para el común de las Vírgenes. Nueve libros de partes copiados en 1762.

Perdomo Escobar, *El Archivo musical*, 703.

BurC 1

E-BUc: Burgos, Catedral Metropolitana, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 1. Copiado en Burgos para el uso de la Catedral.

Census-Catalogue, BurC s.s.; López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, 1:2-13.

MéxC 2/17, 19 (Nos. 27, 29)

BurC 6

E-BUc: Burgos, Catedral Metropolitana, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 6. Copiado en Burgos para el uso de la Catedral.

López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, 1:36-39.

MéxC 14/10 (No. 388)

BurC 9

E-BUc: Burgos, Catedral Metropolitana, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 9. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos*, 1:43.

MéxC 5/3 (No. 106)

BrusBR 3856

B-Br: Brussels, Bibliothèque Royale Albert Ier, MS II.3586 (Mus Fétis 1810). Manuscrito con piezas de compositores italianos y alemanes que contiene la misa de difuntos de Francisco Guerrero en la versión publicada en 1566.

Bibliothèque Royale de Belgique. Catalogue de la bibliothèque de F. J. Fétis, 1:232.

MéxC 2/17 (27)

CádizC 2

E-Cc: Cádiz, Catedral, Archivo Musical, Libro de Polifonía 2. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Pajares Barón, *Catálogo de la Catedral de Cádiz*, XVIII.

MéxC 5/3 (No. 106)

CádizC 3

E-Cc: Cádiz, Catedral, Archivo Musical, Libro de Polifonía 3. Manuscrito copiado en 1785 por Miguel Gámez para el uso de la Catedral de Cádiz.

Pajares Barón, *Catálogo de la Catedral de Cádiz*, XVIII-XIX.

MéxC 4/A-7, 8 (Nos. 50, 51)

MéxC 8/15 (No. 144)

MéxC 11/20 (No. 242)

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 (Nos. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531)

CádizC 4

E-Cc: Cádiz, Catedral, Archivo Musical, Libro de Polifonía 4. Manuscrito copiado en 1785 por Miguel Gámez para el uso de la Catedral de Cádiz.

Pajares Barón, *Catálogo de la Catedral de Cádiz*, XIX-XX.

CádizC 5

E-Cc: Cádiz, Catedral, Archivo Musical, Libro de Polifonía 5. Manuscrito copiado en 1785 por Miguel Gámez para el uso de la Catedral de Cádiz.

Pajares Barón, *Catálogo de la Catedral de Cádiz*, XX-XXI.

MéxC 4/A-6 (No. 49)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 12/10 (No. 279)

TepMV 3/36 (No. 466)

CádizC 6

E-Cc: Cádiz, Catedral, Archivo Musical, Libro de Polifonía 6. Manuscrito copiado en 1785 por Miguel Gámez para el uso de la Catedral de Cádiz.

Pajares Barón, *Catálogo de la Catedral de Cádiz*, XXI.

CádizC Leg. 19/11

E-Cc: Cádiz, Catedral, Archivo Musical, Legajo 19/11. Legajo copiado en el siglo XVIII para el uso de la Catedral de Cádiz.

Pajares Barón, *Catálogo de la Catedral de Cádiz*, 231-32.

TepMV 3/10 (No. 440)

CalaC 2

E-CA: Calahorra (La Rioja), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 2. Manuscrito copiado en el siglo XVIII.

López-Calo, *La música en la Catedral de Calahorra*, 1:3-8.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

CalaC 5

E-CA: Calahorra (La Rioja), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 5.

López-Calo, *La música en la Catedral de Calahorra*, 1:27-37.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

CambriF 41

GB-Cfm: Cambridge, Fitzwilliam Museum, Music Manuscript 41 (*olim* 24.F.1). Manuscrito apaisado en formato partitura de 23 folios con motetes y madrigales procedente de la Academy of Ancient Music de Londres y posteriormente en poder de Richard, Viscount Fitzwilliam. Copiado *ca.* 1765.

Fuller-Maitland y Mann, *Catalogue of the music in the Fitzwilliam Museum*, 15-16.

MéxC 9/14 (No. 171)

TepMV 7/12 (No. 547)

CambriF 164.C

GB-Cfm: Cambridge, Fitzwilliam Museum, Music Manuscript 164.C (*olim* 32.G.23). Cuaderno manuscrito de cuatro folios copiado probablemente por James Butler y en posesión de Richard, Viscount Fitzwilliam.

Fuller-Maitland y Mann, *Catalogue of the music in the Fitzwilliam Museum*, 101-102.

TepMV 7/11 (No. 546)

CarriSC s.s.

E-CaC: Carrión de los Condes (Palencia), Convento de Santa Clara, Archivo, Manuscrito s.s. Libro copiado por Martín de Galdámez en 1633 en Viana (Navarra).

Aguirre Rincón, *Un manuscrito para un convento*, 693-705; González Barrionuevo, *El Códice polifónico de Santa Clara*.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

TepMV 6/27, 30, 31, 32 (Nos. 526, 529, 530, 531)

*** ChiN 1**

US-Cn: Chicago, Newberry Library, Case MS 5184 (*olim* Case MS VM 2147 C36) [no. 1] Libro de coro copiado para el Convento de Nuestra Señora de la Encarnación de

México en el primer tercio del siglo XVII, con repertorio retrospectivo del siglo XVI y principios del siglo XVII.

Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:7-24, 280-81; Stevenson, "Catalogue of the Newberry Library Choirbooks", 65-74.

MéxC 2/4 (No. 14)

MéxC 10/A-16 (No. 206)

MéxC 11/42 (No. 264)

*** ChiN 2**

US-Cn: Chicago, Newberry Library, Case MS 5184 (*olim* Case MS VM 2147 C36) [no. 2] Libro de coro copiado para el Convento de Nuestra Señora de la Encarnación de México en la segunda mitad del siglo XVII, con repertorio policoral.

Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:7-24, 281-86; Stevenson, "Catalogue of the Newberry Library Choirbooks", 65-74.

MéxC 3/5 (No. 41)

MéxC 10/A-15 (No. 205)

MéxC 12/20 (No. 289)

*** ChiN 3**

US-Cn: Chicago, Newberry Library, Case MS 5184 (*olim* Case MS VM 2147 C36) [no. 3] Libro de coro copiado para el Convento de Nuestra Señora de la Encarnación de México en la segunda mitad del siglo XVII, con repertorio policoral.

Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:7-24, 285-88; Stevenson, "Catalogue of the Newberry Library Choirbooks", 65-74.

TepMV 6/22 (No. 521)

*** ChiN 4**

US-Cn: Chicago, Newberry Library, Case MS 5184 (*olim* Case MS VM 2147 C36) [no. 4] Libro de coro copiado para el Convento de Nuestra Señora de la Encarnación de México en el siglo XVIII a partir de un original de finales del siglo XVI.

Census-Catalogue, ChiN C36 (#4); Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:7-24, 289-91; Stevenson, "Catalogue of the Newberry Library Choirbooks", 65-74.

MéxC 2/2, 4, 17 (Nos. 12, 14, 27)

MéxC 4/A-6, 27, 28, 29, 30, 31, 42 (Nos. 49, 70, 71, 72, 73, 74, 85)

MéxC 8/16, 17, 18, 19, 20, 26 (Nos. 145, 146, 147, 148, 149, 155)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 11/41, 43 (Nos. 263, 265)

TepMV 3/17, 18, 20, 21, 22, 23, 28, 36 (Nos. 447, 448, 450, 451, 452, 453, 458, 466)

*** ChiN 5**

US-Cn: Chicago, Newberry Library, Case MS 5184 (*olim* Case MS VM 2147 C36) [no. 5] Libro de coro copiado para el Convento de Nuestra Señora de la Encarnación de México a principios del siglo XVII.

Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:7-24, 291-94; Stevenson, "Catalogue of the Newberry Library Choirbooks", 65-74.

MéxC 3/5 (No. 41)

MéxC 10/A-15 (No. 205)

MéxC 12/20 (No. 289)

*** ChiN 6**

US-Cn: Chicago, Newberry Library, Case MS 5184 (*olim* Case MS VM 2147 C36) [no. 6] Libro de coro copiado para el Convento de Nuestra Señora de la Encarnación de México a principios del siglo XVII.

Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:7-24, 294-98; Stevenson, "Catalogue of the Newberry Library Choirbooks", 65-74.

MéxC 4/A-35, 37, 41 (Nos. 78, 80, 84)

MéxC 4/B-55 (No. 98)

MéxC 8/23, 27 (Nos. 152, 156)

TepMV 2/A-1 (No. 415)

CoimU 217A

P-C: Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, Manuscrito M. 217A. Copiado a principios del siglo XVII para el Monasterio de Santa Cruz de Coimbra.

Rees, *Sixteenth and Early Seventeenth*, 1:286-8, 2:141-3; *Polyphony in Portugal*, 305-9.

TepMV 4/12 (No. 482)

CoimU 34

P-C: Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, Manuscrito M. 34. Libro de polifonía copiado a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII con repertorio para el oficio de difuntos, procedente del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra.

Census-Catalogue, CoimU 34; Rees, *Sixteenth and Early Seventeenth*, 1:218-25, 2:98-100; *Polyphony in Portugal*, 237-45.

MéxC 2/5, 17 (Nos. 15, 27)

MéxC 11/44 (No. 266)

*** CórdoSC s.s.**

AR-Csc: Córdoba (Argentina), Convento de Santa Catalina, Libro de Polifonía s.s. Manuscrito con obras anónimas copiado probablemente en la primera mitad del siglo XVII. Contiene repertorio para Cuaresma y Semana Santa, incluyendo una colección completa de responsorios de Semana Santa.

Curt Lange, "La música eclesiástica argentina en el período de la dominación hispánica (Una investigación). I"; Illari, *Santa Catalina Manuscript: Inventory*.

CórdoC 142

E-C: Córdoba (España), Catedral, Archivo, Libro de coro 142. Contiene el ciclo himnódico de Durán de la Cueva. Copiado a principios del siglo XVII en la Catedral de Córdoba.

Snow, "Liturgical reform and musical revisions", 482-89 (Córdoba Choirbook 13).

CoriaC 3

E-COR: Coria (Cáceres), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 3. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Ezquerro Esteban, "Archivo de Música de la Catedral de Coria", 264-65.

MéxC 5/3 (No. 106)

CuencaC 3

E-CU: Cuenca, Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 3. Copiado por Aquilino Peñalver en 1782 para la Catedral de Cuenca.

Navarro, *Catálogo Musical*, 331-32.

TepMV 4/4, 5, 6 (Nos. 474, 475, 476)

CuencaC 6

E-CU: Cuenca, Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 6. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Navarro, *Catálogo Musical*, 333.

MéxC 5/3 (No. 106)

CuencaC 8

E-CU: Cuenca, Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 8. Copiado por Aquilino Peñalver en 1774 para la Catedral de Cuenca.

Navarro, *Catálogo Musical*, 333.

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 (Nos. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535)

*** CuzcoS**

PE-CsA: Cuzco, Seminario de San Antonio Abad, Archivo de Música, legajos de música s.s.

Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 31-49; Quezada Macchiavello, *El legado musical del Cusco Barroco*.

*** DuranC Leg. 2A.36**

MEX-Dc: Durango, Catedral, Archivo de Música, Legajo 2A.36. Legajo con un salmo de Hernando Franco copiado probablemente en el siglo XVIII.

Davies, *The Italianized Frontier*, 2:498.

EscSL 2

E-E: El Escorial (Madrid), Real Monasterio de San Lorenzo, Biblioteca y Archivo de Música, Libro de Polifonía 2. Copiado en El Escorial en 1604.

Census-Catalogue, EscSL 2; Rubio, *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio*, 6-9; Noone, *Music and Musicians*, 196-202.

TepMV 4/12 (No. 482)

EscSL 6

E-E: El Escorial (Madrid), Real Monasterio de San Lorenzo, Biblioteca y Archivo de Música, Libro de Polifonía 6. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Rubio, *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio*, 18-19.

MéxC 5/3 (No. 106)

EscSL 7

E-E: El Escorial (Madrid), Real Monasterio de San Lorenzo, Biblioteca y Archivo de Música, Libro de Polifonía 7. Manuscrito copiado en 1781 para El Escorial.

Census-Catalogue, EscSL 7; Rubio, *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio*, 19-21.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

EscSL 8

E-E: El Escorial (Madrid), Real Monasterio de San Lorenzo, Biblioteca y Archivo de Música, Libro de Polifonía 8. Manuscrito copiado en 1786 para El Escorial.

Rubio, *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio*, 21-24.

MéxC 14/10 (No. 392)

EscSL 10

E-E: El Escorial (Madrid), Real Monasterio de San Lorenzo, Biblioteca y Archivo de Música, Libro de Polifonía 10. Manuscrito copiado en los siglos XVII-XVIII.

Rubio, *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio*, 27-28.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

EscSL Leg. 25

E-E: El Escorial (Madrid), Real Monasterio de San Lorenzo, Biblioteca y Archivo de Música, Legajo 25. Manuscrito copiado en 1786 por Gaspar Carrillo para uso de los bajones y chirimías del monasterio.

Rubio, *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio*, 97-106.

MéxC 14/3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 (Nos. 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392)

EscSL Leg. 78-1

E-E: El Escorial (Madrid), Real Monasterio de San Lorenzo, Biblioteca y Archivo de Música, Legajo 78-1 (*olim* 52.5). Cuatro cuadernos en formato vertical sin paginar copiados en el siglo XVIII.

Rubio, *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio*, 406 (no. 1248).

MéxC 5/3 (No. 106)

ÉvoraC 2

P-EV: Evora, Sé, Arquivo das Musicas, Manuscrito 2. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Alegria, *Arquivo das Musicas*, 12-13.

MéxC 5/3 (No. 106)

GranC 1

E-GRc: Granada, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 1. Manuscrito copiado probablemente en el siglo XVIII para el uso de la Catedral de Granada.

López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 1:1-3.

GranC 2

E-GRc: Granada, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 2. Manuscrito que contiene repertorio salmódico para Vísperas copiado probablemente durante el siglo XVIII para el uso de la Catedral de Granada.

López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 1:4-9.

GranC 3

E-GRc: Granada, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 3. Manuscrito que contiene repertorio himnódico para Vísperas copiado probablemente durante el siglo XVIII para el uso de la Catedral de Granada.

López-Caló, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 1:9-16.

GranC 4

E-GRc: Granada, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 4. Manuscrito copiado probablemente en el siglo XVIII para el uso de la Catedral de Granada.

López-Caló, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 1:16-18.

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 (Nos. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534)

GranC 5

E-GRc: Granada, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 5. Manuscrito copiado en 1820 para el uso de la Catedral de Granada.

López-Caló, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 1:18-21.

MéxC 5/4 (No. 107)

TepMV 7/1, 2, 4, 5 (Nos. 536, 537, 539, 540)

GranC 6

E-GRc: Granada, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 6. Manuscrito que contiene repertorio de difuntos copiado a finales del siglo XVIII para el uso de la Catedral de Granada.

López-Caló, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 1:21-24; Snow, "An Unknown 'Liber Matutini et Missae pro defunctis'"

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

GranC 7

E-GRc: Granada, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 7. Manuscrito copiado para el uso de la Catedral de Granada.

López-Caló, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 1:24-28.

MéxC 14/1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10 (Nos. 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 392)

GranC Leg. 315/2

E-GRc: Granada, Catedral, Archivo de Música, Legajo 315-2. Copiado en el siglo XX, probablemente por Valentín Ruiz Aznar.

López-Caló, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 2:508-9.

MéxC 14/10 (Nos. 392)

GranC Leg. 315/3

E-GRc: Granada, Catedral, Archivo de Música, Legajo 315-3. Legajo sin fecha (¿siglo XIX-principios del XX?) con tres ronsorios de difuntos anónimos.

López-Caló, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 2:572.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

GranC Leg. 326/2

E-GRc: Granada, Catedral, Archivo de Música, Legajo 326-2.

López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 2:508-9.

MéxC 14/10 (Nos. 392)

GranC Leg. s.s.

E-GRc: Granada, Catedral, Archivo de Música, Legajo s.s. Cuaderno manuscrito en formato apaisado de 60 páginas con transcripciones de obras a cappella realizadas por Rafael Salguero Rodríguez, maestro de capilla de la catedral granadina entre 1916 y 1925.

López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 1:57-60.

TepMV 7/1 y 2 (Nos. 536 y 537).

GranCR 1

E-GRc: Granada, Capilla Real, Archivo de Música, Libro de Polifonía 1 (*olim* 7). Manuscrito copiado a principios del siglo XVII probablemente para el uso de la Capilla Real de Granada.

Census-Catalogue, GranCR 7; López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real*, 1:19-26 (Libro de facistol 1).

MéxC 4/A-7, 8 (Nos. 50, 51)

MéxC 8/15 (No. 144)

MéxC 11/20 (No. 242)

GranCR 2

E-GRc: Granada, Capilla Real, Archivo de Música, Libro de Polifonía 2 (*olim* 8). Manuscrito con motetes copiado en 1785 para el uso de la Capilla Real de Granada.

López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real*, 1:26-38

MéxC 9/22, 24 (Nos. 179, 181)

TepMV 7/1, 2 y 5 (Nos. 536, 537 y 540)

GranCR 4

E-GRc: Granada, Capilla Real, Archivo de Música, Libro de Polifonía 4. Manuscrito copiado en 1704 para el uso de la Capilla Real de Granada.

López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real*, 1:46-57.

TepMV 3/8, 10 (Nos. 438, 440)

GranCR Leg. 2/7

E-GRc: Granada, Capilla Real, Archivo de Música, Legajo 2/7. Legajo con tres responsorios de difuntos copiados para el uso de la Capilla Real de Granada.

López-Calo, "Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real", 116; López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real*, 1: 379-80.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

GranCR Leg. 2/8

E-GRc: Granada, Capilla Real, Archivo de Música, Legajo 2/7. Legajo con dos motetes para Jueves Santo copiados para el uso de la Capilla Real de Granada.

López-Calo, “Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real”, 116; López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real*, 1: 389.

TepMV 3/10 (No. 440)

GranCR Leg. 2/22

E-GRcr: Granada, Capilla Real, Archivo de Música, Legajo 2/22. Legajo con un ‘Nobis datus’ de Guerrero para Jueves Santo copiados para el uso de la Capilla Real de Granada.

López-Calo, “Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real”, 116; López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real*, 1: 321.

TepMV 3/10 (No. 440)

GranCR Leg. 6

E-GRcr: Granada, Capilla Real, Archivo de Música, Legajo 6. Cinco libros de partes manuscritos copiados a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII para el uso de la Capilla Real de Granada.

López-Calo, “Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real”, 112-14 (“Libros manuales. 5”); López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real*, 1:59-71.

MéxC 4/A-5 (No. 48)

GranMF

E-GRmf: Granada, Archivo Manuel de Falla, Biblioteca personal de Manuel de Falla, Manuscrito 975. Manuscrito copiado en la década de 1560 por fray Pedro Durán probablemente en Granada y para el uso de ministriles.

Ruiz Jiménez y Christoforidis, “Una nueva fuente polifónica”; Ruiz Jiménez, *Cinco canciones para ministriles*, 11-13.

TepMV 3/5, 10 (Nos. 435, 440)

*** GuadC s.s. (1)**

MEX-Gc: Guadalajara (Jalisco), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía s.s. (1). Libro de polifonía de 170 páginas con veintitrés salmos. Copiado en 1780 por Miguel Anastasio Placeres para uso de la Catedral de Guadalajara.

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:100-101.

MéxC 2/23 (No. 33)

*** GuadC s.s. (2)**

MEX-Gc: Guadalajara (Jalisco), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía s.s. (2). Libro de polifonía de 400 páginas con himnos y magnificats. Copiado probablemente en la segunda mitad del siglo XVIII para uso de la Catedral de Guadalajara.

Barwick, *Sacred Vocal Polyphony*, 1:101-102; Martínez Corona, notas introductorias al cassette *Música de la Catedral de Guadalajara*.

MéxC 2/23 (No. 33)

GuadM (2)

E-GU: Guadalupe (Cáceres), Monasterio de Santa María, Archivo de Música, Libro de Polifonía s.s. (1) (*olim II ó B*). Manuscrito copiado entre 1600-75 posiblemente para el Monasterio de Guadalupe.

Census-Catalogue, GuadM (2); Crawford, “Two Choirbooks of Renaissance Polyphony”, 167-73.

MéxC 13/18, 19, 22 y 49 (Nos. 326, 327, 330 y 357).

GuadM (3)

E-GU: Guadalupe (Cáceres), Monasterio de Santa María, Archivo de Música, Libro de Polifonía s.s. (2) (*olim III ó C*). Manuscrito copiado entre 1600-75 posiblemente para el Monasterio de Guadalupe.

Census-Catalogue, GuadM (3).

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

GuadM Leg. 120

E-GU: Guadalupe (Cáceres), Monasterio de Santa María, Archivo de Música, Legajo 120, Documento 11. Manuscrito copiado en 1927 por Rubio Piqueras a partir de una fuente toledana no identificada.

Aguirre Rincón, *Ginés de Boluda*, 34-35; Noone, *Códice 25*, 70.

MéxC 4/A-5 (No. 48)

*** GuatC 1**

GU-Gc [=GU-AHA]: Guatemala, Catedral, Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez”, Libro de Polifonía 1. Libro de coro copiado en la Catedral de Guatemala en 1760 a partir de un original anterior, datado a principios del siglo XVII y copiado total o parcialmente por Gaspar Fernández.

Census-Catalogue, GuatC 1; Pujol, “Polifonía española desconocida”, 3-4; Snow, *A New-World Collection*, 25; Stevenson, *Renaissance and Baroque*.

MéxC 10/A-19 (No. 209)

MéxC 12/21 (No. 290)

*** GuatC 2/A**

GU-Gc [=GU-AHA]: Guatemala, Catedral, Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez”, Libro de Polifonía 2/A. Manuscrito copiado por Gaspar Fernandes poco después de 1606 y ahora encuadernado junto a GuatC 2/B.

Census-Catalogue, GuatC 2; Pujol, “Polifonía española desconocida”, 5-6; Snow, *A New-World Collection*, 25-26; Stevenson, *Renaissance and Baroque*.

MéxC 4/A-3, 9, 10, 11, 14, 16, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 (Nos. 46, 52, 53, 54, 57, 59, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74)

MéxC 8/16, 17, 18, 20, 28 (Nos. 145, 146, 147, 149, 157)

MéxC 12/4, 5 (Nos. 273, 274)

TepMV 3/2, 3, 4, 5, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24 (Nos. 432, 433, 434, 435, 439, 441, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 451, 453, 454)

*** GuatC 2/B**

GU-Gc [=GU-AHA]: Guatemala, Catedral, Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez”, Libro de Polifonía 2/B. Manuscrito copiado por Gaspar Fernandes poco después de 1606 y ahora encuadernado junto a GuatC 2/A, constituyendo un único volumen.

Census-Catalogue, GuatC 2; Pujol, “Polifonía española desconocida”, 6-7; Snow, *A New-World Collection*, 25-26; Stevenson, *Renaissance and Baroque*.

TepMV 3/26, 29, 31, 33 (Nos. 456, 459, 461, 463)

*** GuatC 3**

GU-Gc [=GU-AHA]: Guatemala, Catedral, Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez”, Libro de Polifonía 3. Colección de fragmentos de libros de polifonía de los siglos XVI y XVII encuadrados en este libro a mediados del siglo XVIII.

Census-Catalogue, GuatC 3; Pujol, “Polifonía española desconocida”, 7-9; Snow, *A New-World Collection*, 26; Stevenson, *Renaissance and Baroque*.

MéxC 2/3, 15, 17 (Nos. 13, 25, 27)

MéxC 4/A-27 (No. 70)

MéxC 8/16 (No. 145)

MéxC 11/42 (No. 264)

TepMV 3/5, 18 (Nos. 435, 448)

*** GuatC 4**

GU-Gc [=GU-AHA]: Guatemala, Catedral, Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez”, Libro de Polifonía 4. Manuscrito copiado entre ca. 1600 y 1602, con adicciones del siglo XVIII.

Census-Catalogue, GuatC 4; Snow, *A New-World Collection*, 89-110.

MéxC 4/A-6 (No. 49)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 12/10 (No. 279)

TepMV 3/5, 36 (Nos. 435, 466)

*** GuatC Leg. s.s. (1)**

GU-Gc [=GU-AHA]: Guatemala, Catedral, Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez”, Legajo Musical s.s. (1) Este legajo se compone de cuatro libros de partes copiados a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII con salmos e himnos para Vísperas.

Snow, *A New-World Collection*, 26.

MéxC 11/23 (No. 245)

*** GuatC Leg. s.s. (2)**

GU-Gc [=GU-AHA]: Guatemala, Catedral, Archivo Histórico Arquidiocesano “Francisco de Paula García Peláez”, Legajo Musical s.s. (2). Legajo que originalmente contenía cuatro libros de los que sólo se ha conservado el de tenor. Copiado en Guatemala en la segunda mitad del siglo XVI, contiene salmos, motetes y magnificats. Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 83, 90.

HuescaC 4

E-H: Huesca, Catedral, Archivo Histórico, Libro de Polifonía 4.

Mur Bernard, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*, 30-32.

MéxC 14/4 (No. 386)

HuescaC 5

E-H: Huesca, Catedral, Archivo Histórico, Libro de Polifonía 5. [“Códice de vísperas de Robledo”]. Manuscrito copiado en el siglo XVIII para la Catedral de Huesca.

Mur Bernard, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*, 32-33.

TepMV 6/30 (No. 529)

*** JacSE 7**

GU-Jp: Jacaltenango, Parroquia de Santa Eulalia, Archivo Musical, Manuscrito 7. Fragmentos de varios manuscritos copiados por Juan Sánchez y otros copistas en el noroeste de Guatemala en el siglo XVII y principios del siglo XVIII y encuadrados en un solo volumen.

Census-Catalogue, JacSE 7; Pujol, “Polifonía española desconocida”, 9-10; Borg, “The Jacaltenango Miscellany”.

MéxC 10/A-19 (No. 209)

MéxC 12/21 (No. 290)

JaénC s.s.

E-JA: Jaén, Catedral, Archivo Histórico Diocesano, Sala de Libros Corales, Libro de Polifonía s.s. (*olim* 1). Manuscrito copiado en el siglo XVIII por Juan Moreno.

Medina Crespo, “Archivo Musical”, 549-50.

MéxC 4/A-6 (No. 49)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 12/10 (No. 279)

TepMV 3/36 (No. 466)

JerezC Leg. 1

E-JE: Jerez de la Frontera (Cádiz), Colegiata, Archivo Musical, Legajo 1. Legajo con obras de los siglos XVI-XVIII.

Repetto Betes, *La Capilla de música de la Colegial de Jerez*, 121-23.

TepMV 3/10 (No. 440)

TepMV 6

Ledesma s.s.

E-Led: Ledesma (Salamanca), Parroquia de Santa María, Archivo, manuscrito de música s.s. Manuscrito copiado a finales del siglo XVI probablemente en la región de Salamanca.

Luis Iglesias, “Códice de la Parroquia de Santa María de Ledesma”.

MéxC 2/3 (No. 13)

MéxC 4/A-5, 6 (Nos. 48, 49)

MéxC 10/A-27, 29 (Nos. 217, 219)

MéxC 11/41 (No. 263)

MéxC 12/10, 37 (Nos. 279, 306)

TepMV 3/36, 37 (Nos. 466, 467)

Lérida Leg. s.s.

E-LEc: Lérida, Catedral, Archivo de Música, Legajo s.s.

Calle González, *Catálogo de Música*, 54.

MéxC 5/3 (No. 106)

Lerma 1

E-LERc: Lerma (Burgos), Parroquia de San Pedro, Archivo, manuscrito de música 1. Manuscrito para uso de los ministriles copiado en la década de 1590 probablemente para la Real Capilla de Madrid.

Kirk, *Churching the Shawms*, 1:111-63; Kirk, "Instrumental music in Lerma", 398-400 (D.K. 2).

TepMV 3/10 (No. 440)

*** LimaC s.s.**

PE-Lc: Lima, Catedral, Archivo Histórico Arzobispal, Libro de Polifonía s.s. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

MéxC 5/3 (No. 106)

*** LimaC Leg. s.s.**

PE-Lc: Lima, Catedral, Archivo Histórico Arzobispal, legajo de música s.s.

Gavel, *Investigaciones musicales*, viii; Estenssoro Fuchs, *Catálogo de los manuscritos de música del Archivo Arzobispal de Lima*.

TepMV 3/28 (No. 458)

*** LimaP s.s.**

PE-LsF: Lima, Parroquia de San Francisco, Archivo, Libro de Polifonía s.s. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 110.

MéxC 5/3 (No. 106)

LisboaS 1

P-Lf: Lisboa, Sé Metropolitana (Sé Patriarcal), Archivo Musical da Fábrica, MS 1. Libro de polifonía copiado para la Sé de Lisboa probablemente en el siglo XVII.

RISM A/II: 110.000.410.

TepMV 7/1, 2 (Nos. 536, 537)

LisboaS 7

P-Lf: Lisboa, Sé Metropolitana (Sé Patriarcal), Archivo Musical da Fábrica, MS 8. Libro de polifonía con 142 folios que contiene cinco misas y dos antífonas de José de Torres copiado en Madrid en 1731.

RISM A/II: 110.000.944.

MéxC 14/1, 2, 3, 4, 5, 7 (Nos. 383, 384, 385, 386, 387, y 389)

LisboaS 10

P-Lf: Lisboa, Sé Metropolitana (Sé Patriarcal), Archivo Musical da Fábrica, MS 10. Libro de polifonía copiado probablemente en el siglo XVIII para uso de la Sé de Lisboa.

RISM A/II: 110.000.344.

TepMV 6/33 (No. 532)

LonBL 295

GB-Lbl: London, British Library, Manuscript Music 295. Libro de polifonía apaisado en formato partitura de 110 folios con un prefacio en inglés de Vincent Novello fechado el 13 de diciembre de 1825. Probablemente se trata de un manuscrito de preparación

para la edición de *The Fitzwilliam Music* (Londres: Vincent Novello, 1827). Incluye piezas religiosas en latín de compositores principalmente italianos.

TepMV 7/12 (No. 547)

LonBLA 5036

GB-Lbl: London, British Library, Manuscript Additional 5036. Manuscrito en tamaño de 4° de 295 páginas en formato partitura que incluye una colección de motetes de Palestrina, Lasso, Victoria y Ferrabosco, entre otros. El volumen fue copiado probablemente en Oxford antes de 1760 por Henry Needler, cuya esposa presentó el volumen a James Mathias, comerciante de Londres, quien lo regaló a los Trustees of the British Museum en 1782. Al comienzo del volumen aparece una carta con un inventario de los libros donados, en total veintisiete.

Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, 303-4.

MéxC 9/14 (No. 171)

TepMV 7/2, 11, 12 (No. 537, 546, 547)

LonBLA 5046

GB-Lbl: London, British Library, Manuscript Additional 5046 (*olim* Plut. CXXV.F.). Manuscrito en tamaño de 4° de 295 páginas que consiste en una copia manuscrita en formato partitura del libro de misas de Eduardo Duarte Lobo (Amberes, 1621) realizada antes de 1760 por Henry Needler.

Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, 220, 306 y 392.

MéxC 5/4 (No. 107)

MéxC 10/A-25 (No. 215)

MéxC 12/23 (No. 292)

TepMV 7/1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 (Nos. 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547)

LonBLA 18936-18939

GB-Lbl: London, British Library, Manuscript Additional 18936-18939. Manuscrito en tamaño de 8° copiado con posterioridad a 1612. En 1670 perteneció a St Aldus o Aldhouse. Incluye misas, motetes, anthems, magnificats y madrigales de compositores ingleses e italianos fundamentalmente.

Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, 215-16 y 279-80.

MéxC 9/18 y 19 (Nos. 175 y 176)

LonBLA 31409

GB-Lbl: London, British Library, Manuscript Additional 31409. Manuscrito en 4° de formato apaisado que contiene una colección de sesenta y tres motetes de cinco a ocho voces. El manuscrito perteneció al cantor James Bartleman y tiene el escudo de armas de Edmund T. Warren Horne.

Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, 326.

TepMV 7/12 (No. 547)

LonBLA 31818

GB-Lbl: London, British Library, Manuscript Additional 31818. Manuscrito en 4° de formato apaisado que contiene una colección de anthems, cánones, motetes, canciones, un oratorio y una misa de Palestrina, Victoria, Pergolesi, Steffani, Marcello, entre otros. Copiado probablemente a principios del siglo XIX por J. S. Stevens.

Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, 95, 344.

TepMV 7/12 (No. 547)

LonBLA 34051

GB-Lbl: London, British Library, Manuscript Additional 34051. Antología de motetes copiada por Fortunato Santini para Edward Goddard en el siglo XIX, a quien se dirige una dedicatoria en latín. Contiene obras de Palestrina, Gregorio Allegri y Victoria.

Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, 351-52.

MéxC 9/1 y 9 (Nos. 158 y 166)

LonBLA 34726

GB-Lbl: London, British Library, Manuscript Additional 34726. Manuscrito en formato de partitura copiado por John Travers y que ha sido propiedad sucesivamente de Philip Hayes, J. W. Windsor of Bath, Vicent Novello y la Musical Antiquarium Society. Contiene obras de autores italianos fundamentalmente.

Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, 300-1.

MéxC 9/15 y 17 (Nos. 172 y 174).

LonBLA 65486

GB-Lbl: London, British Library, Manuscript Additional 65486. Manuscrito copiado con posterioridad a 1805, poseído por Samuel Picart y después por Vincent Novello. Integrado por doce composiciones religiosas en latín e italiano de Bach, Marcello, Steffani, Jommeli y Pergolesi, entre otros.

TepMV 7/12 (No. 547)

LonBLE 2460-2461

GB-Lbl: London, British Library, Manuscripts Egerton 2460-2461. Antología de motetes copiada por Fortunato Santini para Edward Goddard en el siglo XIX. Se trata de dos volúmenes, el primero con quince motetes y el segundo con ventidós.

Hughes-Hughes, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*.

MéxC 9/1 y 5 (Nos. 158 y 162)

LonBLM A.6-11

GB-Lbl: London, British Library, Madrigal Society, A.6-11, Manuscripts 119-124. Seis libretes de partes con 147 madrigales, motetes y secciones de misas de autores activos en Italia e Inglaterra. Copiado por John Immyns ca. 1764.

TepMV 7/12 (No. 547)

LonBLM A.28-33

GB-Lbl: London, British Library, Madrigal Society, A.28-33, Manuscripts 141-146. Seis libretes de partes en formato apaisado con 28 madrigales y motetes de autores activos en Italia e Inglaterra. Copiado probablemente en el siglo XIII.

TepMV 7/12 (No. 547)

LonBLM A.34-39

GB-Lbl: London, British Library, Madrigal Society, A.34-39, Manuscripts 147-152. Seis libretes de partes en formato apaisado. Constituye una segunda copia de LonBLM A.28-33.

TepMV 7/12 (No. 547)

LonBLM A.40-46

GB-Lbl: London, British Library, Madrigal Society, A.40-46, Manuscripts 153-159. Siete libretes de partes con quince obras a seis y ocho voces. Sin foliar ni paginar. Copiado por Edmund Warren alrededor de 1794.

TepMV 7/12 (No. 547)

LonBLM A.52-56

GB-Lbl: London, British Library, Madrigal Society, A.52-56, Manuscripts 165-169. Seis libretes de parte con 107 obras de autores italianos e ingleses. Copiado alrededor de 1764 por John Immyns.

TepMV 7/12 (No. 547)

LonBLM C.7

GB-Lbl: London, British Library, Madrigal Society, C.7, Manuscript 218. Libro apaisado en formato partitura de 210 folios y cuarenta y cinco piezas. Copiado por John Parker y comprado por Vincent Novello en 1825.

TepMV 7/12 (No. 547)

LonBLM F.86

GB-Lbl: London, British Library, Madrigal Society, F.86, Manuscript 99. Pequeño libro de tamaño bolsillo en partitura. Contiene principalmente motetes y madrigales de compositores italianos.

TepMV 7/3, 7 (Nos. 538, 542)

LonBLM J.83

GB-Lbl: London, British Library, Madrigal Society, J.83, Manuscript 104. Libro de polifonía de 90 folios en formato de partitura con madrigales en italiano e inglés de tres a seis voces y un total de veintiocho piezas.

TepMV 7/12 (No. 547)

LonBLM J s.s.

GB-Lbl: London, British Library, Madrigal Society, J s.s. Siete libretes de partes en formato apaisado, de los que se han conservado varias copias (7 de S1, 7 S2, 3 A1, 4 A2, 6 T1, 6 T2, 15 B; en total, 45 vols.). Incluyen 252 obras, en su mayoría madrigales en inglés e italiano. Copiado quizá a finales del siglo XIX, pues aparece una obra de K. J. Pye seguida de 1873 (fol. 126v), año del impreso de donde se sacó o quizá año de composición.

TepMV 7/12 (No. 547)

LonRA 63

GB-Lcm: Londres, Royal Academy of Music, Library, Manuscript 63. Manuscrito de 81 folios en formato partitura copiado probablemente en el siglo XVIII por R. J. S. Stevens.

RISM A/II: 800.092.478.

TepMV 7/1, 9, 10, 11, 12 (Nos. 536, 544, 545, 546, 547)

LonRC 343

GB-Lcm: London, Royal College of Music, Music Library, Manuscript 343. Manuscrito de seis folios apaisados en formato partitura copiado por William Walond *ca.* 1745.

Squire y Erlebach, *Catalogue of the Manuscripts in the Library of the Royal College of Music*, 58.

TepMV 7/7 (No. 542)

LonRC 941

GB-Lcm: London, Royal College of Music, Music Library, Manuscript 941. Manuscrito de ocho folios copiados por Henry Needler y otros antes de 1760.

Squire y Erlebach, *Catalogue of the Manuscripts in the Library of the Royal College of Music*, 256.

TepMV 7/10 (No. 545)

LonRC 942

GB-Lcm: London, Royal College of Music, Music Library, Manuscript 942. Manuscrito de diez folios en formato partitura copiado por William Walond *ca.* 1745. Squire y Erlebach, *Catalogue of the Manuscripts in the Library of the Royal College of Music*, 256.

TepMV 7/1, 2, 3 (Nos. 536, 537, 538)

LonRC 1074

GB-Lcm: London, Royal College of Music, Music Library, Manuscript 1074. Manuscrito de ochenta y ocho páginas en formato partitura con motetes de diversos autores. Procede de la biblioteca de Edmund Thomas Warren House.

Squire y Erlebach, *Catalogue of the Manuscripts in the Library of the Royal College of Music*, 305.

TepMV 7/12 (No. 547)

LonRC 1195

GB-Lcm: London, Royal College of Music, Music Library, Manuscript 1195. Manuscrito de sesenta y un folios con obras de Byrd, Morley, Lochenburgo, Vecchi, Palestrina, Lasso y Rore, entre otros.

Squire y Erlebach, *Catalogue of the Manuscripts in the Library of the Royal College of Music*, 368.

TepMV 7/10 (No. 545)

LoreB Leg. b.5

I-LT: Loreto, Biblioteca della Santa Casa, Sezione Musicale, Santuario di Santa Casa (=Cappella Lauretana), Legajo b.5. Manuscrito con canto llano y polifonía copiado en el siglo XVIII. Incluye dos misas de Palestrina.

Grimaldi, *I Codici Musicali della Capella di Loreto*, 53.
MéxC 5/3 (No. 106)

MadPR Leg. 1536

E-Mp: Madrid, Palacio Real, Archivo de Música, Legajo 1536. Copiado para la Real Capilla de Palacio en el siglo XVIII.
Peris Lacasa, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real*, 375-76.
TepMV 4/4, 5, 6 (Nos. 474, 475, 476)

MadPR Leg. 1570

E-Mp: Madrid, Palacio Real, Archivo de Música, Legajo 1570. Copiado para la Real Capilla de Palacio en el siglo XVIII.
Peris Lacasa, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real*, 511.
MéxC 14/3 (No. 385)

MadPR Leg. 1576

E-Mp: Madrid, Palacio Real, Archivo de Música, Legajo 1576. Copiado para la Real Capilla de Palacio en el siglo XVIII.
Peris Lacasa, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real*, 511-12.
MéxC 14/1, 2, 4, 5, 6, 7 (Nos. 383, 384, 386, 387, 388, 389)

MálaC 2

E-MA: Málaga, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 2. Manuscrito copiado en Málaga en 1635 para el uso de la Catedral con el ciclo himnódico de Estevão de Brito.
Martín Moreno, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, 1:34-35;
Querol Gavaldá, *Estêvão de Brito*, 1:XLII-XLVI.

MálaC 3

E-MA: Málaga, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 3. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.
Martín Moreno, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, 1:35-38.
MéxC 5/3 (No. 106)

MálaC 11

E-MA: Málaga, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 11. Manuscrito copiado en Málaga en la primera mitad del siglo XVII para el uso de la Catedral con repertorio de difuntos.
Census-Catalogue, MálaC 11; Martín Moreno, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, 1:55-58.

MálaC 12

E-MA: Málaga, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 12. Manuscrito copiado en Málaga en 1769 para el uso de la Catedral.
Martín Moreno, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, 1:58-67;
Querol Gavaldá, *Estêvão de Brito*, 2:XXVI-XXX.
MéxC 4/A-7 (No. 50)
TepMV 3/1 (No. 431)

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 (Nos. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531)

MarcheP Leg. 14

E-MAR: Marchena, Parroquia de San Juan Bautista, Archivo Musical, Legajo s.s. Manuscrito copiado en 1723 para la Parroquia de Marchena.

Ramírez Palacios, *Catálogo del Archivo Musical*, 100-101.

TepMV 4/4 (No. 474)

*** MéxC Leg. Ba9**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 1.9 Ba9 AM 0096-0099. Legajo con obras latinas a cappella especialmente para Semana Santa de Juanas. Copiado entre 1792 y 1806 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 6-7.

*** MéxC Leg. Ba11**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 1.11 Ba11 AM 0101-0103. Legajo con dos responsorios de difuntos de Juanas (1792) y dos misas de Torres y San Juan. Copiado para uso de la Catedral

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 7.

*** MéxC Leg. Ca18**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 2.12 Ca1 AM 0142-0146. Legajo con obras latinas especialmente de Juanas. Copiado en 1792 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 13-14.

*** MéxC Leg. Ca19**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 2.13 Ca19 AM 0147-0151. Legajo con obras latinas a capella de Juanas. Copiado en 1792 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 14-15.

*** MéxC Leg. Ca20**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 2.14 Ca20 AM 0152-0154. Legajo con motetes a capella de Juanas. Copiado en 1792 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 15.

*** MéxC Leg. Ca22**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 2.16 Ca22 AM 0160-0163. Legajo con obras latinas de Juanas. Copiado en 1793 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 16-17.

*** MéxC Leg. Ca23**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 2.17 Ca23 AM 0164-0167. Legajo con obras latinas de Juanas. Copiado en 1794 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 17.

*** MéxC Leg. Ca35**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 3.8 Ca35 AM 0187-0188. Legajo con obras latinas de Juanas. Copiado entre 1798 y 1800 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 20-22.

*** MéxC Leg. Da1**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 3.11 Da1 AM 0196-0200. Legajo con motetes de Juanas. Copiado en 1800 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 22.

*** MéxC Leg. Da3**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 3.13 Da3 AM 0204. Cuaderno autógrafo con los borradores de distintas obras latinas a cappella de Juanas. Copiado en entre 1792 y 1794.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 23-24.

*** MéxC Leg. Da8**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 3.18 Da8 AM 0225-0228. Legajo con composiciones latinas de Juanas. Copiado entre 1806 y 1813 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 27-28.

*** MéxC Leg. Da9**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 3.19 Da9 AM 0229-0232. Legajo con salmos de Juanas. Copiado en 1792 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 28.

*** MéxC Leg. Da10**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 3.20 Da10 AM 0233-0236. Legajo con salmos de Juanas. Copiado en 1792 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 28-29.

*** MéxC Leg. Da12**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 4.1 Da12 AM 0239-0242. Legajo con dos salmos y dos juegos de vísperas a capella de Juanas. Copiado en 1792 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 29-30.

*** MéxC Leg. Da13**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 4.2 Da13 AM 0243-0244. Legajo con obras de vísperas de Juanas. Copiado en 1793 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 30.

*** MéxC Leg. Da15**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 4.4 Da15 AM 0248-0250. Legajo con tres salmos de vísperas de Juanas. Copiado en 1793 y 1794 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 31.

*** MéxC Leg. Da16**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 4.5 Da16 AM 0251-0253. Legajo con obras de vísperas de Juanas. Copiado en 1794 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 31-32.

*** MéxC Leg. Da26**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 4.15 Da26 AM 0277-0280. Legajo con cuatro salmos de vísperas de Juanas. Copiado en 1800 y 1801 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 36.

*** MéxC Leg. Dc17**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C2 E 9.24 Dc17 AM 698. Legajo con siete antífonas de la O a cappella anónimas. Según una inscripción, estas antífonas se cantaron en 1787.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 104.

*** MéxC Leg. Ea3**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 5.4 Ea3 AM 0308-0310. Legajo con piezas latinas de Juanas. Copiado en 1792 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 41.

*** MéxC Leg. Ea4**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 5.5 Ea4 AM 0311-0314. Legajo con piezas latinas de Juanas. Copiado entre 1792 y 1794 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 41-42.

*** MéxC Leg. Ea14**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 5.15 Ea14 AM 0335-0339. Legajo con piezas latinas de Juanas. Copiado parcialmente en 1798 para uso de la Catedral.

Stanford, *Catálogo de los acervos*, 46.

*** MéxC Leg. Ea17**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C1 E 5.18 Ea17 AM 0344-0347. Legajo con piezas latinas de Cuaresma y Semana Santa de Juanas. Copiado parcialmente entre 1792 y 1801 para uso de la Catedral. Stanford, *Catálogo de los acervos*, 47.

*** MéxC Leg. 1**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C2 E 14.29 legajo I, letra A, AM 1640-1644. Legajo con obras de vísperas de Andrés Algarabel Arroyo y dos lamentaciones de Antonio Aurisicchio. Copiado en el siglo XVIII. Stanford, *Catálogo de los acervos*, 187.

*** MéxC Leg. 4**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C2 E 15.3 legajo IV, letra D, AM 1650-1652. Legajo con obras de vísperas de Miguel Dallo. Copiado probablemente en la primera mitad del siglo XVIII. Stanford, *Catálogo de los acervos*, 187.

*** MéxC Leg. 12**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C2 E 15.11 legajo XII, letra S, AM 1676-1687. Legajo con responsorios latinos de Antonio de Salazar copiados en 1715 a expensas de Manuel de Sumaya por Simón Rodríguez de Guzmán para uso de la Catedral de México. Stanford, *Catálogo de los acervos*, 193-94.
TepMV 2/A-6 (No. 420)

*** MéxC Leg. 25**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C2 E 15.25 XXV, AM 1809. Legajo autógrafo con los borradores de veintinueve motetes a cappella para las procesiones compuestos por Juanas. Copiado entre 1792 y 1806. Stanford, *Catálogo de los acervos*, 209.

*** MéxC Leg. 32**

MEX-Mc: México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, legajo C2 E 15.32 XXXII, AM 1835-1846. Legajo en forma de octavo con una miscelánea de obras latinas de autores italianos como Giovanni Battista Bassani, Giuseppe Sarti, Ottravio Pitoni y Gaetano Carpani, e hispanos como Mariano Soberanis y Laso. Incluye un *Vexilla Regis* para las señas en cuatro libretes independientes. Stanford, *Catálogo de los acervos*, 211-212.
MéxC 2/23 (No. 33)

*** MéxCar**

MEX-Mmc: México D.F., Museo de El Carmen, Sacristía, No. Inventario 10-4284 [‘Códice del Carmen’]. Manuscrito copiado en el Convento de Nuestra Señora de la Encarnación de México en la segunda mitad del siglo XVII. Se creía perdido, pero he conseguido localizarlo en la ubicación arriba reseñada.

Bay y Gay, *El códice del Convento del Carmen*, XXI; Schleifer, *The Mexican Choirbooks*, 1:14-19; Marín López, “Cinco nuevos libros de polifonía”, 1075, nota 3.

MéxC 1/9 (No. 9)

MéxC 2/8, 13 (Nos. 18, 23)

MéxC 3/3 (No. 39)

MéxC 4/A-34 (No. 77)

MéxC 11/44, 45, 46 (Nos. 266, 267, 268)

* **MéxSG s.s.**

MEX-Minba: México, Instituto Nacional de Bellas Artes, CENIDIM, Coordinación de Documentación, legajos de música s.s. [‘Colección Jesús Sánchez Garza’]. Colección de piezas musicales de los siglos XVII y XVIII procedente del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla.

Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 166-80.

* **MéxVal**

MEX-Msmc: México D.F., Seminario Mayor Conciliar, Biblioteca “Héctor Rogel”, signatura 199-D-IV-9 [‘Códice Valdés’]. Libro de polifonía encontrado en poder de los indígenas de Cacalomacán por el canónigo Octaviano Valdés (de ahí su nombre), si bien procede de un convento de Toluca. Contiene repertorio europeo y español, así dos famosas obras en náhuatl atribuidas a Hernando Fran^{co} [¿Franco?, ¿Francisco?]. Pudo copiarse ca. 1620-1630.

Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 131-32; Turner, “Goodbye, Columbus!”, 5; Cruz, “De cómo una letra hace la diferencia”, 257-95; Marín López, “Cinco nuevos libros de polifonía”, 1074, nota 1; Lara Cárdenas, “Polifonías novohispanas en lengua náhuatl”, 137-63.

MéxC 5/3 (No. 106)

TepMV 4/4, 6 (Nos. 474, 476)

MondoC 5

E-MON: Mondoñedo (Lugo), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 5. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Trillo y Villanueva, *El Archivo de Música de la Catedral de Mondoñedo*, 62-65.

MéxC 5/3 (No. 106)

MontsM 752

E-MO: Montserrat (Barcelona), Monestir de Santa Maria, Biblioteca, Manuscrito 752. Manuscrito procedente del Convento de la Encarnación de Madrid.

Census-Catalogue, MontsM 752; Olivar, *Catàleg dels Manuscrits de la Biblioteca del Monestir*, 167.

MéxC 4/A-5 (No. 48)

MontsM 753

E-MO: Montserrat (Barcelona), Monestir de Santa Maria, Biblioteca, Manuscrito 753. Manuscrito procedente del Convento de la Encarnación de Madrid.

Census-Catalogue, MontsM 753; Olivar, *Catàleg dels Manuscrits de la Biblioteca del Monestir*, 167-68.

MéxC 2/5, 15, 17 (Nos. 15, 25, 27)

MéxC 11/44 (No. 266)
TepMV 4/11 (No. 481)

MontsM 777

E-MO: Montserrat (Barcelona), Monestir de Santa Maria, Biblioteca, Manuscrito 777. Manuscrito procedente del Convento de la Encarnación de Madrid. Olivar, *Catáleg dels Manuscrits de la Biblioteca del Monestir*, 182.
MéxC 5/3 (No. 106)
TepMV 4/5 (No. 475)

MontsM 1085

E-MO: Montserrat (Barcelona), Monestir de Santa Maria, Biblioteca, Manuscrito 1085. Libro de polifonía copiado en el último cuarto del siglo XVI. *Census-Catalogue*, MontsM 1085; Olivar, *Catáleg dels Manuscrits de la Biblioteca del Monestir*, 344.
MéxC 2/5 (No. 15)
MéxC 11/44 (No. 266)

*** MoreC Leg. 129**

MEX-MOc: Morelia, Catedral, Archivo Musical, carpeta 129. Contiene una misa a cappella de Palestrina. Banegas Galván, *Ynventario General*, fol. 12r.

*** MoreC Leg. 133**

MEX-MOc: Morelia, Catedral, Archivo Musical, carpeta 133. Contiene una misa a cappella de Palestrina. Banegas Galván, *Ynventario General*, fol. 12r.

*** MoreC Leg. 135**

MEX-MOc: Morelia, Catedral, Archivo Musical, carpeta 135. Contiene una misa a cappella de Palestrina. Banegas Galván, *Ynventario General*, fol. 12v.

*** MoreC Leg. 136**

MEX-MOc: Morelia, Catedral, Archivo Musical, carpeta 136. Contiene una misa a cappella de Palestrina. Banegas Galván, *Ynventario General*, fol. 12v.
MéxC 5/3 (No. 106)

*** MoreC Leg. 179**

MEX-MOc: Morelia, Catedral, Archivo Musical, carpeta 179. Contiene cinco lamentaciones de Nanino. Banegas Galván, *Ynventario General*, fol. 18v.

*** MoreC Leg. 183**

MEX-MOc: Morelia, Catedral, Archivo Musical, carpeta 186. Contiene cuatro pasiones de Francesco Soriano. Banegas Galván, *Ynventario General*, fol. 19r.

*** MoreC Leg. 189**

MEX-MOC: Morelia, Catedral, Archivo Musical, carpeta 189. Contiene una misa de difuntos de Gianmateo Asola.

Banegas Galván, *Ynventario General*, fol. 20r.

*** MoreC Leg. 190**

MEX-MOC: Morelia, Catedral, Archivo Musical, carpeta 190. Contiene una misa de difuntos de Francesco Anerio.

Banegas Galván, *Ynventario General*, fol. 20r.

*** MoreC Leg. 210**

MEX-MOC: Morelia, Catedral, Archivo Musical, carpeta 210. Contiene una misa de difuntos de Victoria.

Banegas Galván, *Ynventario General*, fol. 22r.

*** MoreC Leg. 315**

MEX-MOC: Morelia, Catedral, Archivo Musical, carpeta 315. Contiene composiciones de Urbina y Palestrina.

Banegas Galván, *Ynventario General*, fol. 32v.

MünS 1768

D-MÜs: Münster, Santini-Bibliothek [=D-MÜp, Münster, Diözesanbibliothek, Santini-Sammlung (Bischöfliches Presterseminar)], Hs 1768 (*olim* S.2.3.3; Nr. 225). Cuatro cuadernos manuscritos con la misa de difuntos de Guerrero a partir de la versión publicada en 1582.

Santini, *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini*, 25; RISM A/II: 451.014.263.

MéxC 2/17 (No. 27)

MünS 1769

D-MÜs: Münster, Santini-Bibliothek [=D-MÜp, Münster, Diözesanbibliothek, Santini-Sammlung (Bischöfliches Presterseminar)], Hs 1769 (*olim* Nr. 49). Un cuaderno manuscrito en formato partitura copiado a principios del siglo XIX por Fortunato Santini a partir de los fondos musicales de la Iglesia de Santa Maria in Vallicella de Roma (Chiesa Nova).

RISM A/II: 451.014.264.

TepMV 3/26, 28, (No. 456, 458)

MünS 3590

D-MÜs: Münster, Santini-Bibliothek [=D-MÜp, Münster, Diözesanbibliothek, Santini-Sammlung (Bischöfliches Presterseminar)], Hs 3590. Antología en partitura con noventa motetes latinos de autores preferentemente italianos copiada por Fortunato Santini en 1821 a partir de un legajo integrado por nueve cuadernillos procedente de la Iglesia de Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nova) de Roma. Véase RomaBN 117-21 y RomaSC 792-5.

Killing, *Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate*, 496.

MéxC 9/2, 26 (Nos. 159, 183)

MéxC 10/A-27, 28 (Nos. 217, 218)

TepMV 3/38 (No. 468)

MurciaC 4

E-MUc: Murcia, Palacio Episcopal, Libro de Polifonía A-4. Manuscrito con repertorio de vísperas copiado probablemente en el siglo XVII y restaurado en 1844.

RISM A/II: 100.500.723.

MéxC 4/A-6, 7 (Nos. 49, 50)

MéxC 10/A-27, 29 (Nos. 217, 219)

MéxC 12/10, 35 (Nos. 279, 304)

TepMV 3/25, 36 (Nos. 455, 466)

MurciaC 7

E-MUc: Murcia, Palacio Episcopal, Libro de Polifonía A-7. Manuscrito con magnificats copiado probablemente en el siglo XVII para la Catedral de Murcia. Sólo se conservan cuatro magnificats y la numeración del volumen comienza en el fol. 226, por lo que todo apunta a que este volumen consistió originalmente en una copia manuscrita del libro impreso de magnificats de Aguilera de Heredia.

RISM A/II: 100.500.713.

TepMV 6/33, 34, 35, 36 (Nos. 532, 533, 534, 535)

MurciaC 8

E-MUc: Murcia, Palacio Episcopal, Libro de Polifonía A-8. Manuscrito con trece motetes de Victoria, Guerrero y Lobo copiado en 1736 para uso de la Catedral de Murcia.

RISM A/II: 100.500.745.

MéxC 9/6, 11, 19, 20, 23, 27, 28, 31, 32 (Nos. 163, 168, 176, 177, 180, 184, 185, 188, 189)

MéxC 12/35 (No. 304)

TepMV 4/7 (No. 477)

*** NOrleansL 972**

US-NOLal: New Orleans, Tulane University, Latin American Library, William E. Gates Collection RBC / L972.016 / R594. Manuscrito musical de procedencia mexicana que contiene una misa del zapoteco Andrés Martínez datada en 1636 y un salmo anónimo en estilo fabordón.

Lemmon, "Un fondo musical en el extranjero", 25.

NurLA 226

D-Nla: Nuremberg, Landerskirchliches Archiv, Manuscript 226, MS. Fenitzer IV 226 2º. Manuscrito con motetes copiado en Nuremberg para uso de la Iglesia de St. Egidien y preparado bajo la dirección de Friedrich Lindner, cantor de esa iglesia, probablemente entre 1594 y 1597.

Rubsamen, "The International 'Catholic' Repertoire", 262 y 284.

MéxC 9/2 (No. 159)

NYorkH 861

US-NYhsa: New York, The Hispanic Society of America, Manuscript **HC 380/861. Libro de polifonía copiado en 1604 para el uso de El Escorial.

Census-Catalogue, NYorkH 861; Noone, *Music and Musicians*, 228-31.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

*** OaxC CMGF**

MEX-Oc: Oaxaca, Catedral, Archivo Histórico del Arzobispado, manuscrito s.s. [‘Cancionero Musical de Gaspar Fernandes’]. Manuscrito copiado en Puebla y llevado a Oaxaca por Gabriel Ruiz de Morga a mediados del siglo XVII. Contiene composiciones vernáculas y latinas de Gaspar Fernandes datadas entre 1609-20.

Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 194-204; Tello, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca*, 37-84; Tello, *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*, 1:XVII-XLIII.

*** OaxC Leg. 50.23**

MEX-Oc: Oaxaca, Catedral, Archivo Histórico del Arzobispado, Caja 50, Carpeta 23.

Tello, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca*, 107.

MéxC 9/14 (No. 171)

*** OaxC Legs. s.s.**

MEX-Oc: Oaxaca, Catedral, Archivo Histórico del Arzobispado, legajos de música s.s. Conjunto de manuscritos aparecidos en 1995 en la Catedral de Oaxaca.

Mejía Torres, “La Catedral de Oaxaca: sus músicos y sus composiciones. Un listado de obras en proceso de catalogación”, 58-64; Brill, *Syle and evolution*, 459-61.

OlivC s.s.

E-OLI: Olivares (Sevilla), Colegial, Archivo Musical, Libro de Polifonía s.s. Manuscrito de 128 folios copiado y donado por Juan Pascual Valdivia, maestro de capilla de la Colegial de Olivares desde 1760.

Romero Lagares, *Catálogo del Archivo de Música de la antigua colegial*, 17-20.

MéxC 4/A-6, 42 (Nos. 49, 85)

MéxC 5/4 (No. 107)

MéxC 8/26 (No. 155)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 12/10 (No. 279)

MéxC 14/9 (No. 391)

TepMV 3/1, 10, 17, 36 (Nos. 431, 440, 447, 466)

TepMV 7/4 (No. 539)

OlivC Leg. 58-44

E-OLI: Olivares (Sevilla), Colegial, Archivo Musical, Legajo 58-44, cuadernillo segundo.

Romero Lagares, *Catálogo del Archivo de Música de la antigua colegial*, 24-25.

MéxC 14/6 y 9 (Nos. 388 y 391)

OpBP 40

P-Pm: Porto, Biblioteca Publica Municipal, Manuscrito Musical 12. Manuscrito copiado en el último tercio del siglo XVI. Incluye composiciones de autores portugueses y españoles.

Census-Catalogue, OpBP 40; Cabral, *Catálogo do fundo*, 28-34; Llorens Cisteró, “El MM. 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto”, 76-81.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

OriC 2

E-ORI: Orihuela (Alicante), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 2. Copiado para la Catedral de Orihuela.

Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 4:14-15.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

TepMV 3/34 (No. 464)

OriC 3

E-ORI: Orihuela (Alicante), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 3. Copiado por José Sart en 1786 para el Colegio Seminario de la Catedral de Orihuela.

Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 4:16-17; López García, *Canticum Magnificat per omnes tonos*, 1-18.

TepMV 3/26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 (Nos. 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465).

OriC 6

E-ORI: Orihuela (Alicante), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 6. Copiado por José Sart en 1777 para el Colegio Seminario de la Catedral de Orihuela.

Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 4:19-21.

OriC 8

E-ORI: Orihuela (Alicante), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 8. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 4:21.

MéxC 5/3 (No. 106).

OsmaC s.s.

E-OS: El Burgo de Osma (Soria), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía s.s. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

MéxC 5/3 (No. 106)

OvieC 4

E-OV: Oviedo, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 4. Copiado en el siglo XVIII para la Catedral de Oviedo, incluye música de Juan Esquivel de Barahona y Juan Páez.

Casares Rodicio, “Catálogo del archivo de música de la Catedral de Oviedo”, 189-90.

OvieC 6

E-OV: Oviedo, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 6. Copiado en en 1784 por Francisco de Villa de Rey para la Catedral de Oviedo, incluye el repertorio himnódico de la Catedral.

Casares Rodicio, “Catálogo del archivo de música de la Catedral de Oviedo”, 191.

PalenC 1

E-PAL: Palencia, Catedral, Archivo Musical, Libro de Polifonía 1. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia*, 1:3.

MéxC 5/3 (No. 106)

PalenC 3

E-PAL: Palencia, Catedral, Archivo Musical, Libro de Polifonía 3. Manuscrito copiado en la Catedral de Palencia.

López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia*, 1:5.

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 32 (Nos. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 531)

PalenC Legs. ML 11 bis/3, 4 y 5

E-PAL: Palencia, Catedral, Archivo Musical, Legajos ML 11/bis/3, 4 y 5. Manuscritos copiados en la Catedral de Palencia.

López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia*, 1:95.

TepMV 6/25, 26, 28 (Nos. 524, 525, 527)

PalenC Leg ML 2/32

E-PAL: Palencia, Catedral, Archivo Musical, Legajo ML 2/32. Manuscritos con misas por varios tonos y aspensorio copiados en la Catedral de Palencia a principios del siglo XX, quizá por Francisco Castrillo, maestro de capilla.

López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia*, 1:200.

MéxC 5/3 (No. 106)

PalmaM 6832

E-PAbm: Palma de Mallorca, Biblioteca Privada de Bartolomé March Cervera, Manuscrito R. 6832 (*olim* Biblioteca de la Casa del Duque de Medinaceli, manuscrito 607). La Biblioteca Privada de Bartolomé March Cervera ubicada hasta hace poco en Madrid ha sido recientemente trasladada a Palma de Mallorca. Manuscrito copiado a finales del siglo XVI.

Census-Catalogue, MadM 6832; Querol Gavaldá, *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli*, 1:11-21.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

PalmasC A/I-7 y 8

E-LPA: Las Palmas de Gran Canaria, Catedral, Archivo de Música, Armario I, Estante A. Distintos legajos con obras de compositores españoles de los siglos XVI y XVII.

Torre de Trujillo, "El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas I", 188-90.

TepMV 3/25 (No. 455)

PalmasC A/VI

E-LPA: Las Palmas de Gran Canaria, Catedral, Archivo de Música, Armario I, Estante A. Contiene manuscritos de los siglos XVI y XVII.

Torre de Trujillo, "El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas I", 190-93.

TepMV 6/31, 32 (Nos. 530, 531)

PalmasC H/IX-1

E-LPA: Las Palmas de Gran Canaria, Catedral, Archivo de Música, Armario H. Libro de Polifonía s.s. Copiado en 1803, contiene el repertorio himnódico de la Catedral de Las Palmas.

Torre de Trujillo, “El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas II”, 187-90.

PamploC 1

E-PAMc: Pamplona, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 1. Manuscrito copiado probablemente en 1595 bajo la supervisión de Miguel Navarro para uso de la Catedral de Pamplona.

Ros-Fábregas, “Libros de polifonía en la Catedral de Pamplona”, 343-50.

MéxC 4/A-7 (No. 50)

PamploC 2

E-PAMc: Pamplona, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 2. Manuscrito copiado a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII. Contiene obras de Miguel Navarro, Guerrero y anónimos.

Hernández Ascunce, “El Archivo Musical de la Catedral de Pamplona”, 10; Sagaseta, “El polifonista Michael Navarrus”, 11; Ros-Fábregas, “Libros de polifonía en la Catedral de Pamplona”, 350-61.

MéxC 4/A-7 (No. 50)

TepMV 3/25 (No. 455)

PamploC 3

E-PAMc: Pamplona, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 3. Manuscrito copiado probablemente en el siglo XVII.

Ros-Fábregas, “Libros de polifonía en la Catedral de Pamplona”, 362-67.

TepMV 3/25 (No. 455)

TepMV 6/28, 29, 30, 31 (Nos. 527, 528, 529, 530)

PamploC 4

E-PAMc: Pamplona, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 4. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro en 1728.

Hernández Ascunce, “El Archivo Musical de la Catedral de Pamplona”, 10; Ros-Fábregas, “Libros de polifonía en la Catedral de Pamplona”, 367-72.

MéxC 5/3 (No. 106)

PamploC Leg. 5104/16

E-PAMc: Pamplona, Catedral, Archivo de Música, Legajo 5104/16 (*olim* 219/16).

MéxC 4/A-7 (No. 50)

PamploC Leg. E-9

E-PAMc: Pamplona, Catedral, Archivo de Música, Legajo E-9.

MéxC 14/10 (No. 392)

PlasC 2

E-P: Plasencia (Cáceres), Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 2. Copiado en 1784 por Francisco Javier de Encabo para la Catedral de Plasencia.

Census-Catalogue, PlasC 2; Rubio, “El archivo de música de la Catedral de Plasencia”, 151-54.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 4/A-6, 7, 42 (Nos. 49, 50, 85)

MéxC 8/26 (No. 155)

MéxC 9/20, 23 (Nos. 177, 180)

MéxC 10/A-27, 29 (Nos. 217, 219)

MéxC 11/44 (No. 266)

MéxC 12/10, 37 (Nos. 279, 306)

TepMV 3/17, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40 (Nos. 447, 456, 458, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 469, 470)

TepMV 6/26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 (Nos. 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531)

PlasC 3

E-P: Plasencia (Cáceres), Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 3. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Rubio, “El archivo de música de la Catedral de Plasencia”, 154.

MéxC 5/3 (No. 106)

PriegoP 1

E-PRI: Priego (Córdoba), Parroquia de Santa María de la Asunción, Libro de Polifonía 1.

Ruiz Vera, *Ordenación, inventario y catalogación*.

MéxC 4/A-6 (No. 49)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 12/10 (No. 279)

TepMV 3/36 (No. 466)

TepMV 4/12 (No. 482)

*** PueblaC 1**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 1. Manuscrito copiado en la Catedral de Puebla por Gaspar Fernández poco después de 1606.

Census-Catalogue, PueblaC 1; Stevenson, “Colonial Treasure in Puebla”; Snow, *Obras sacras*, xxxviii-xli; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 353.

MéxC 4/A-6 (No. 49)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 12/10 (No. 279)

TepMV 3/5, 36 (Nos. 435, 466)

*** PueblaC 2/A**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 2/A. Manuscrito copiado en la Catedral de Puebla en el segundo cuarto del siglo XVII.

Census-Catalogue, PueblaC 2; Stevenson, “Colonial Treasure in Puebla”; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 354.

*** PueblaC 2/B**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 2/B. Manuscrito copiado en la Catedral de Puebla.

Census-Catalogue, PueblaC 2; Stevenson, “Colonial Treasure in Puebla”; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 354.

*** PueblaC 3**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 3. Manuscrito con el repertorio de difuntos interpretado en Puebla copiado en la primera mitad del siglo XVII.

Census-Catalogue, PueblaC 3; Stevenson, “Colonial Treasure in Puebla”; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 354-55.

MéxC 2/2, 3, 4, 5, 15, 17 (Nos. 12, 13, 14, 15, 25, 27)

MéxC 11/41, 42, 43, 44 (Nos. 263, 264, 265, 266)

*** PueblaC 4**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 4. Manuscrito copiado en la Catedral de Puebla a finales del siglo XVII o principios del siglo XVII.

Census-Catalogue, PueblaC 4; Stevenson, “Colonial Treasure in Puebla”; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 356.

*** PueblaC 5**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 5. Manuscrito copiado en la Catedral de Puebla quizá en el último tercio del siglo XVII.

Stevenson, “Colonial Treasure in Puebla”; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 355.

MéxC 4/A-3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 42 (Nos. 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 85)

MéxC 8/15, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 28 (Nos. 144, 145, 146, 147, 148, 149, 155, 157)

MéxC 10/A-28, 29 (Nos. 218, 219)

MéxC 11/20 (No. 242)

MéxC 12/4, 5, 10 (Nos. 273, 274, 279)

TepMV 3/1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38 (Nos. 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 468)

*** PueblaC 6**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 6. Manuscrito copiado en la Catedral de Puebla por Gaspar Fernández poco después de 1606.

Stevenson, “Colonial Treasure in Puebla”; Snow, *Obras sacras*, xxxviii-xli; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 356-57.

*** PueblaC 7**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 7. Manuscrito copiado en Madrid en 1749 por Juan Pérez, mandado traer a Puebla por el maestrescuela Juan Pérez Fernandes Zalgo, siendo recibido en 1751.

Stevenson, “Colonial Treasure in Puebla”; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 357.

*** PueblaC 10/A**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 10/A. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 358.

MéxC 5/3 (No. 106)

*** PueblaC 10/B**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 10/B. Segunda copia del manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 358.

MéxC 5/3 (No. 106)

*** PueblaC 11**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 11. Manuscrito copiado en 1789 por Francisco Cabrera, maestro de capilla de la Catedral de Puebla.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 359.

MéxC 4/A-7, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 17 (Nos. 50, 51, 53, 54, 56, 57, 59, 60)

MéxC 8/15, 28 (Nos. 144, 157)

MéxC 11/20 (No. 242)

TepMV 3/3, 4, 5, 7, 9, 10, 12 (Nos. 433, 434, 435, 437, 439, 440, 442)

*** PueblaC 12**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 12. Manuscrito copiado en 1789 por Francisco Cabrera, maestro de capilla de la Catedral de Puebla.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 359.

MéxC 4/A-17, 20, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 42 (Nos. 60, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 85)

MéxC 8/16, 17, 18, 19, 20, 26 (Nos. 145, 146, 147, 148, 149, 155)

MéxC 12/4 (No. 273)

TepMV 3/12, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 (Nos. 442, 444, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454)

*** PueblaC 13**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 13. Manuscrito copiado por en la Catedral de Puebla por Gaspar Fernandes poco después de 1606.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Snow, *Obras sacras*, xxxviii-xli; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 360.

MéxC 2/22 (No. 32).

MéxC 5/3 (No. 106)

MéxC 10/A-18 (No. 208)

*** PueblaC 15/A**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 15/A. Manuscrito copiado en la Catedral de Puebla en la segunda mitad del siglo XVII por un

anónimo copista (¿José de Burgos?). Contiene varias misas policorales de Juan Gutiérrez de Padilla.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 361.

*** PueblaC 15/B**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 15/B. Manuscrito copiado en la Catedral de Puebla en la segunda mitad del siglo XVII por un anónimo copista (¿José de Burgos?). Contiene repertorio latino de Juan Gutiérrez de Padilla.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 361.

*** PueblaC 16**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 16. Manuscrito copiado en la Catedral de Puebla en 1789 por Miguel Gámez.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 361.

TepMV 3/26, 27, 28, 29, 30 (Nos. 456, 457, 458, 459, 460)

*** PueblaC 17**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 17. Manuscrito copiado en la Catedral de Puebla en 1789 por Miguel Gámez.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 361.

TepMV 3/31, 32, 33, 34, 35 (Nos. 461, 462, 463, 464, 465).

*** PueblaC 19**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 19. Manuscrito para el uso de los ministriles copiado probablemente por el ministril José de Burgos antes de 1672.

Census-Catalogue, PueblaC 19; Kirk, "Newly-Discovered Works", 54-56; Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 362-63.

TepMV 3/5, 10 (Nos. 435, 440)

*** PueblaC 20**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 20. Manuscrito copiado para el uso de la Catedral de Puebla.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 363.

MéxC 2/22 (No. 32).

MéxC 10/A-18 (No. 208)

*** PueblaC 21**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 21. Manuscrito copiado a mediados del siglo XVIII para su uso en la Catedral de Puebla.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 363.

*** PueblaC 22**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 20. Manuscrito con una pasión anónima copiada probablemente en el siglo XVIII para su uso en la Catedral de Puebla.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 363.

*** PueblaC Leg. 1**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 1. Cuadernos de villancicos compuestos por Juan Gutiérrez de Padilla para Corpus Christi (1628) y Navidad (1651 y 1652)
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 245-46.

*** PueblaC Leg. 8**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 8. Legajo con obras de Francisco de Atienza Pienda y Mateo Romero entre otros.
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 249-51.

*** PueblaC Leg. 11**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 11. Legajo con obras de Cristóbal Galán, Vicente García y otros.
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 253.
MéxC 2/15, 17 (Nos. 25, 27)

*** PueblaC Leg. 12**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 12. Legajo con obras manuscritas de Francisco Guerrero.
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 254-56.
TepMV 3/39 (No. 469)

*** PueblaC Leg. 13**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 13. Legajo con obras manuscritas de Francisco Guerrero.
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 256-58.
MéxC 10/A-27 (No. 217)
MéxC 12/37 (No. 306)
TepMV 3/10, 37, 40 (Nos. 440, 467, 470)

*** PueblaC Leg. 17**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 17. Legajo con obras manuscritas de Lutrilla, Españolito, Martínez de Gálvez y otros.
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 265-67.

*** PueblaC Leg. 18**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 18. Legajo con obras manuscritas de Palestrina, Rabassa y Antonio de Salazar.
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 267-68.

*** PueblaC Leg. 19**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 19. Legajo con obras manuscritas de Antonio de Salazar, Manuel de Sumaya, San Juan y otros.
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 268-70.

*** PueblaC Leg. 23**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 23. Legajo con obras manuscritas de Vicente García y Fabián Pérez Ximeno.
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 270.

*** PueblaC Leg. 24**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 24. Legajo con obras manuscritas de Fabián Pérez Ximeno y Francisco López Capillas.
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 273-74.

*** PueblaC Leg. 25**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 25. Legajo con obras manuscritas de Bernardo de Peralta y San Juan.
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 274.

*** PueblaC Leg. 27**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 27. Legajo de ocho cuadernos con obras manuscritas a dos coros de Juan Gutiérrez de Padilla.
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 275.

*** PueblaC Leg. 28**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 28. Legajo con obras de Juan Gutiérrez de Padilla y Philippe Rogier.
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 275.

*** PueblaC Leg. 29**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 29. Legajo con obras de Gutiérrez de Padilla, Guerrero, Victoria y anónimos.
Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 275.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 10/A-19 (No. 209)

MéxC 11/44 (No. 266)

MéxC 12/21 (No. 290)

TepMV 3/27 (No. 457)

*** PueblaC Leg. 30**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 30. Legajo con obras de Semana Santa de Juan de Vargas, Gutiérrez de Padilla, Francisco Vidales y otros.

Reitz, *The Holy Week Motets*, 33-35; Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 275.

TepMV 3/5 (No. 435)

*** PueblaC Leg. 31**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 31. Legajo con obras de Luis Bernardo Jalón, Francisco de Santiago y otros.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 276.

*** PueblaC Leg. 34**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 34. Legajo con obras de Palestrina, Domenico Massenzio, Mateo Romero y otros. La sección final incluye algunos villancicos.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 277.

MéxC 2/2, 3, 4, 5, 15, 17, 18 (Nos. 12, 13, 14, 15, 25, 27, 28)

MéxC 4/A-6 (No. 49)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 11/41, 42, 43, 44 (Nos. 263, 264, 265, 266)

MéxC 12/10 (No. 279)

TepMV 3/36 (No. 466)

*** PueblaC Leg. 36**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 36. Legajo con obras de Mateo Romero, Philippe Rogier, Tomás Luis de Victoria y otros.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 278.

MéxC 2/22 (No. 32)

MéxC 9/8, 10, 19 (Nos. 165, 167, 176)

MéxC 10/A-18 (No. 208)

MéxC 12/35 (No. 304)

TepMV 3/1, 25 (Nos. 431, 455)

TepMV 4/7 (No. 477)

*** PueblaC Leg. 38**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 38. Legajo con obras musicales de Francisco Vidales. Sólo se conservan dos cuadernos de los ocho originales.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla", 51; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 278.

*** PueblaC Leg. 39**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 39. Legajo con motetes de Tomás Luis de Victoria. Sólo se conservan dos cuadernos.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla", 50; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 279.

MéxC 9/1, 6, 14, 15, 17, 19, 21 (Nos. 158, 163, 171, 172, 174, 176, 178)

*** PueblaC Leg. 40**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 40. Legajo con motetes de Francisco Guerrero. Sólo se conserva un cuaderno.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla", 46; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 279.

*** PueblaC Leg. 41**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 41. Legajo con obras de Sebastián López de Velasco, Mateo Romero y Tomás Luis de Victoria.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 279.

MéxC 9/3, 10 (Nos. 160, 167)

*** PueblaC Leg. 42**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 42. Legajo con obras de Luis Coronado y anónimo.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 279-80.

*** PueblaC Leg. 49**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 49. Legajo con música de Semana Santa.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 286-88.

*** PueblaC Leg. 50**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 50. Legajo con varios motetes anónimos.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 288-89.

TepMV 3/10 (No. 440)

*** PueblaC Leg. 51**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 51. Legajo con varios salmos anónimos.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 289-90.

*** PueblaC Leg. 52**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 52. Legajo con una miscelánea de obras latinas anónimas.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 291-92.

MéxC 10/A-19 (No. 209)

MéxC 12/21 (No. 290)

*** PueblaC Leg. 53**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 53. Legajo con motetes anónimos.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 292.

*** PueblaC Leg. 54**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 54. Legajo con una miscelánea de obras latinas sin autor.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 292-96.

*** PueblaC Leg. 56**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 56. Legajo con obras de Juan Gutiérrez de Padilla, Gabriel Díaz y otros.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 301-2.

*** PueblaC Leg. 57**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 57. Legajo con obras de Palestrina, Seixas y otros.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 303-3.

*** PueblaC Leg. 131**

MEX-Pc: Puebla, Catedral, Archivo de Música Sacra, Legajo Musical 131. Legajo con obras de Mariano Mora, Ochando y otros.

Stevenson, "Colonial Treasure in Puebla"; Stanford, *Catálogo de los acervos*, 350-52.

*** QuitoSF s.s.**

EC-Qsf: Quito, Monasterio de San Francisco, Libro s.s. Contiene una colección de villancicos procedentes probablemente de la ciudad de Loja. Copiado en cuadernos independientes en distintas épocas y por distintos copistas, y encuadernados posteriormente. Incluye piezas en quechua y castellano.

Harrison, "A villancico manuscript in Ecuador", 106-19.

RomaBN 117-21

I-Rn: Roma, Biblioteca Nazionale, Mss. Musicali 117-21. Cinco legajos integrados por 117, composiciones de cuatro a doce voces copiados *ca.* 1590-1620 para la Iglesia de Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nova) de Roma. Integrado originalmente por nueve fascículos, cuatro de los cuales se conservan como RomaSC 792-5 (coro 1), y los cinco restantes como RomaBN 115-21 (coros 2 y 3). Fortunato Santini realizó una copia completa de la colección. Véase MünS 3590.

Census-Catalogue, RomeBN 117-21; Addamiano y Morelli, "L'archivio della cappella musicale di Santa Maria in Vallicella", 56-62.

MéxC 9/2, 11 (Nos. 159, 168)

MéxC 10/A-28 (No. 218)

TepMV 3/38 (No. 468)

RomaC 2663

I-Rc: Roma, Biblioteca Casanatense, Manoscritto 2663.

MéxC 2/15, 17 (Nos. 25, 27)

RomaSC 792-5

I-Rsc: Roma, Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di Musica Santa Cecilia, G. Mss. 792-5. Cuatro legajos integrados por 117 composiciones de cuatro a doce voces, copiados *ca.* 1590-1620 para la Iglesia de Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nova) de Roma. Integrado originalmente por nueve fascículos, cuatro de los cuales se conservan como RomaSC 792-5 (coro 1), y los cinco restantes como RomaBN 115-21 (coros 2 y 3). Fortunato Santini realizó una copia completa de la colección. Véase MünS 3590.

Census-Catalogue, RomeSC 792-5; Addamiano y Morelli, "L'archivio della cappella musicale di Santa Maria in Vallicella", 56-62.

MéxC 9/2, 11, 26 (Nos. 159, 168, 183)

MéxC 10/A-28 (No. 218)

TepMV 3/38 (No. 468)

RomaT Leg. 643

I-Rsmt: Roma, Santa Maria di Trastevere (Basilica), Archivio Capitolare, Legajo 643,5. Copia de principios del siglo XVIII de una misa de Palestrina en formato partitura.

Simi Bonini, *Catalogo del Fondo Musicale di Santa Maria in Trastevere*, 107.

MéxC 5/3 (No. 106)

RoncesRC 1

E-Ro: Roncesvalles (Navarra), Real Colegiata, Fondos musicales, Libro de Polifonía 1 (*olim* 19). Manuscrito con repertorio de vísperas copiado en Roncesvalles en el siglo XVII.

Peñas García, *Catálogo de los fondos musicales*, 41-44.

TepMV 3/25 (No. 455)

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 (Nos. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531)

RoncesRC 4

E-Ro: Roncesvalles (Navarra), Real Colegiata, Fondos musicales, Libro de Polifonía 4 (*olim* 35). Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Peñas García, *Catálogo de los fondos musicales*, 51-54.

MéxC 5/3 (No. 106)

SalaC 1

E-SA: Salamanca, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 1. Manuscrito copiado en Salamanca a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII para uso de la capilla catedralicia.

García Fraile, *Catálogo Archivo de Música*, 3-8.

MéxC 12/26, 27, 31 (Nos. 295, 296, 300)

MéxC 13/2, 12, 13, 17, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 61 (Nos. 310, 320, 321, 325, 329, 330, 331, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 363, 364, 365, 369)

SalaC 3

E-SA: Salamanca, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 3. Manuscrito copiado en Salamanca en el siglo XVIII para uso de la capilla catedralicia.

García Fraile, *Catálogo Archivo de Música*, 13-19.

MéxC 12/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 (Nos. 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303)

MéxC 13/2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 35, 38, 41, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 69 (Nos. 310, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 343, 346, 349, 353, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 372, 375, 376, 377)

SalaC 7

E-SA: Salamanca, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 7. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

García Fraile, *Catálogo Archivo de Música*, 25.

MéxC 5/3 (No. 106)

SalaC Legs. 9.70 y 9.71

E-SA: Salamanca, Catedral, Archivo de Música, Legajos 9.70 y 9.71. Legajos con dos motetes a cuatro voces de Sebastián de Vivanco, a los que se han duplicado las voces y se les han añadido un acompañamiento cifrado de arpa y órgano.

García Fraile, *Vivanco*, 2:XVIII-XIX.

MéxC 12/26 (No. 295)

MéxC 13/5 y 12 (Nos. 313 y 320)

*** SBarbM 1**

US-SBm: Santa Barbara Mission (California), Archive Library, Libro de Música I. Manuscrito de 179 páginas con una selección del repertorio litúrgico monódico y polifónico interpretado en esta misión.

Silva, *Mission Music of California*, 123-24; Summers, "The Spanish Origins of California Mission Music", 120-23; Summers, "Spanish Music in California", 363-71; Wagstaff, "Franciscan Mission Music", 61-62.

*** SBarbM 2**

US-SBm: Santa Barbara Mission (California), Archive Library, Libro de Música II. Manuscrito de 145 páginas con una selección del repertorio litúrgico monódico y polifónico interpretado probablemente en la misión de San Rafael y, posteriormente, en la misión de San Francisco Solano.

Silva, *Mission Music of California*, 124; Summers, "The Spanish Origins of California Mission Music", 120-23; Summers, "Spanish Music in California", 363-71.

*** SBarbM 4**

US-SBm: Santa Barbara Mission (California), Archive Library, Legajos de Música IV. Fragmentos y hojas sueltas de varios libros que incluyen una selección del repertorio misional monódico y polifónico.

Silva, *Mission Music of California*, 124; Summers, "The Spanish Origins of California Mission Music", 120-23; Summers, "Spanish Music in California", 363-71.

*** SChileC Leg. s.s.**

CHI-Sc: Santiago de Chile, Catedral, Archivo Musical, Legajo s.s.

Claro Valdés, *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*, 53.

MéxC 5/3 (No. 106)

*** SChileC Leg. 225**

CHI-Sc: Santiago de Chile, Catedral, Archivo Musical, Legajo 225

Claro Valdés, *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*, 25.

SCompC 1

E-Sc: Santiago de Compostela, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 1. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

López-Calo, *La música en la Catedral de Santiago*, 1:1-5.

MéxC 5/3 (No. 106)

SCompC4

E-Sc: Santiago de Compostela, Catedral, Archivo de Música, Libro de Polifonía 4. Manuscrito con obras de vísperas copiado por Manuel Antonio Méndez en 1780 para uso de la Catedral.

López-Calo, *La música en la Catedral de Santiago*, 1:14-17.

TepMV 3/25, 27, 29, 30, 31 (Nos. 455, 457, 459, 460, 461)

*** SCristC 5**

MEX-SCc: San Cristóbal de las Casas (Chiapas), Archivo Histórico Diocesano, Cuarto de Libros, Sección Música, Colección 5 Libros de Coro, IV.E.1., Libro de Coro 5. Manuscrito en pergamino con un oficio en canto llano de Fray Carlos Blanco de San Esteban fechado en 1758 y varias misas *a cappella* a cuatro voces de José de Nebra fechadas en 1763. Este volumen comparte características externas y soporte con los otros cuatro libros de coro, por lo que parece tratarse de una serie integrada por cinco volúmenes.

Tello, “La música en Chiapas”, 246-47.

SDomC 3

E-SD: Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), Catedral, Archivo, Libro de Polifonía 3. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

López-Calo, *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, 1:14-18.

MéxC 5/3 (No. 106)

SegC s.s.

E-SE: Segovia, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía s.s. [‘Cancionero Musical de Segovia’] Manuscrito copiado probablemente en Toledo entre 1500 y 1503 para ser usado en la corte de Isabel la Católica.

Census-Catalogue, SegC s.s.; Baker, *An Unnumbered Manuscript of Polyphony*.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

SegC 2

E-SE: Segovia, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 2. Manuscrito copiado en Segovia entre 1607 y 1628 con adiciones tardías de 1739.

Urchueguía, “El Códice nr. 2 del archivo capitular de la Catedral de Segovia”.

MéxC 4/A-29, 31 (Nos. 72, 74)

MéxC 8/18, 20 (Nos. 147, 149)

TepMV 3/21, 23, 26, 27 (Nos. 451, 453, 456, 457)

SegC 3

E-SE: Segovia, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 3. Manuscrito copiado a finales del siglo XVI o principios del siglo XVII para ser usado en la Catedral de Segovia.

Census-Catalogue, SegC 3; López-Calo, *La música en la Catedral de Segovia*, 1:1-3 (Cantoral de Polifonía 1)

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

SegC 4

E-SE: Segovia, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 4. Manuscrito copiado a principios del siglo XVII para ser usado en la Catedral de Segovia.

López-Calo, *La música en la Catedral de Segovia*, 1:9-16.

MéxC 4/A-7, 10, 11, 28, 31 (Nos. 50, 53, 54, 71, 74)

MéxC 8/17, 20 (Nos. 146, 149)

MéxC 10/A-27 (No. 217)

MéxC 12/37 (No. 306)

TepMV 3/3, 4, 20, 23, 37 (Nos. 433, 434, 450, 453, 467)

SegC 6

E-SE: Segovia, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 6. Manuscrito copiado en el siglo XVII para uso de los ministriles o del organista, pero no de la capilla. Probablemente procedía del entorno andaluz, tal y como lo indican unas inscripciones fechadas en 1617 alusivas a ministriles de Málaga y Granada y a Francisco de Peraza. El volumen llegó a Segovia con anterioridad a 1661.

Cea Galán, "Cantar al órgano", 136; López-Calo, *La música en la Catedral de Segovia*, 1:20-30; Turner, *Motets attributed to Alonso Lobo*, i-iii.

MéxC 4/A-6 (No. 49)

MéxC 10/A-27, 29 (Nos. 217, 219)

MéxC 12/ 10, 37 (Nos. 279, 306)

TepMV 3/36, 37, 39, 40 (Nos. 466, 467, 469, 470)

TepMV 4/3 (No. 473)

SegC 8

E-SE: Segovia, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 8. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

López-Calo, *La música en la Catedral de Segovia*, 1:32-35.

MéxC 5/3 ((No. 106)

SegC 9

E-SE: Segovia, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 9. Manuscrito corregido por Manuel Laguía en 1831.

López-Calo, *La música en la Catedral de Segovia*, 1:35-37.

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 (Nos. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533)

SegC 14

E-SE: Segovia, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 14. Manuscrito copiado para ser usado en la Catedral de Segovia.

López-Calo, *La música en la Catedral de Segovia*, 1:62-71.

MéxC 2/15, 17 (Nos. 25, 27)

SegorC 1

E-SEG: Seborbe (Castellón), Catedral, Archivo Musical, Libro de Polifonía 1.

Climent, *Fondos musicales de la Región Valenciana*.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

SegorC Leg. 31/27

E-SEG: Seborbe (Castellón), Catedral, Archivo Musical, Legajo 31/27. Manuscrito copiado en el siglo XX.

Climent, *Fondos musicales de la Región Valenciana*, 3:124.

TepMV 3/8 (No. 438)

SegorC Leg. 80/14

E-SEG: Seborbe (Castellón), Catedral, Archivo Musical, Legajo 80/14.

Climent, *Fondos musicales de la Región Valenciana*, 3:252.

MéxC 14/1, 3, 4, 5 (Nos. 383, 385, 386, 387)

SegorC Leg. 80/17-18

E-SEG: Seborbe (Castellón), Catedral, Archivo Musical, Legajo 80/17-18.

Climent, *Fondos musicales de la Región Valenciana*, 3:13.

TepMV 6/27 (No. 526)

SevBC 1

E-Sc: Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Libro de Polifonía 1. Manuscrito con repertorio para el servicio de la Salve copiado en la Catedral para su uso allí por Francisco de Torres entre 1551 y 1555.

Census-Catalogue, SevBC 1; Ayarra Jarne, *Catálogo de Libros de Polifonía*, 2-10; Ruiz Jiménez, *La librería de canto de órgano*, 38-40.

MéxC 10/A-27 (No. 217)

MéxC 12/37 (No. 306)

TepMV 3/37 (No. 467)

SevBC 2

E-Sc: Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Libro de Polifonía 2. Manuscrito copiado en pergamino por Diego de Orta entre 1573 y 1576 con repertorio de Vísperas.

Ayarra Jarne, *Catálogo de Libros de Polifonía*, 10-20; Ruiz Jiménez, “*Infunde amorem cordibus*”, 619-38; Ruiz Jiménez, *La librería de canto de órgano*, 40-48, 391-402.

MéxC 4/A-3, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 42
(Nos. 46, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 64, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 85)

MéxC 8/15, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 28 (Nos. 144, 145, 146, 147, 148, 149, 155, 157)

MéxC 11/20 (No. 242)

MéxC 12/5 (No. 274)

TepMV 3/2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23
(Nos. 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453)

SevBC 3

E-Sc: Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Libro de Polifonía 3. Manuscrito copiado entre 1579 y 1580 por Diego de Orta para uso de la Catedral de Sevilla. Contiene versiones polifónicas de la Pasión según los cuatro Evangelistas compuestas por Francisco Guerrero.

Ayarra Jarne, *Catálogo de Libros de Polifonía*, 20-22; Ruiz Jiménez, *La librería de canto de órgano*, 48-49.

SevBC 10

E-Sc: Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Libro de Polifonía 10. Manuscrito copiado probablemente a partir de 1721.

Ayarra Jarne, *Catálogo de Libros de Polifonía*, 32-33; Ruiz Jiménez, *La librería de canto de órgano*, 50-51.

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 (Nos. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535)

SevBC 13

E-Sc: Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Libro de Polifonía 13. Libro de polifonía copiado con anterioridad a 1818 para la Catedral de Sevilla, probablemente por Domingo Arquimbau.

Ayarra Jarne, *Catálogo de Libros de Polifonía*, 35-36; Ruiz Jiménez, *La librería de canto de órgano*, 293.

MéxC 2/15, 17 (Nos. 25, 27)

SevBC 15

E-Sc: Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Libro de Polifonía 15. Manuscrito con cinco misas breves copiado en 1595 para uso de la Catedral de Sevilla.

Ayarra Jarne, *Catálogo de Libros de Polifonía*, 38-42; Ruiz Jiménez, *La librería de canto de órgano*, 54-55.

TepMV 4/4, 6 (Nos. 474, 476)

SevBC Leg. 51-1-1

E-Sc: Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Legajo 51-1-1. Manuscrito copiado en 1727 para uso de la Catedral de Sevilla.

Ayarra Jarne, *Catálogo de Libros de Polifonía*, 465-66.

TepMV 3/10 (No. 440)

SevBC Leg. 51-1-2

E-Sc: Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Legajo 51-1-2. Manuscrito copiado después de 1695 para uso de la Catedral de Sevilla.

Ayarra Jarne, *Catálogo de Libros de Polifonía*, 466-67.

TepMV 3/25 (No. 455)

SevBC Leg. 51-1-3

E-Sc: Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Legajo 51-1-3. Manuscrito copiado en 1727 para uso de la Catedral de Sevilla.

Ayarra Jarne, *Catálogo de Libros de Polifonía*, 463.

MéxC 4/A-42 (No. 85)

MéxC 8/26 (No. 155)

TepMV 3/17 (No. 447)

SevBC Leg. 51-1-4

E-Sc: Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Legajo 51-1-4. Manuscrito copiado en 1726 para uso de la Catedral de Sevilla.

Ayarra Jarne, *Catálogo de Libros de Polifonía*, 467-68.

MéxC 4/A-6 (No. 49)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 12/10 (No. 279)

TepMV 3/24, 36 (Nos. 455, 466)

SigC s.s.

E-SIG: Sigüenza (Guadalajara), Catedral, Museo, Libro de Polifonía s.s. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

MéxC 5/3 (No. 106)

SigC 4

E-SIG: Sigüenza (Guadalajara), Catedral, Museo, Libro de Polifonía 4. Manuscrito en pergamino de ochenta y dos folios con repertorio de difuntos de Alonso Lobo, Salvador de Sancho, Miguel Navarro, Francisco Guerrero y anónimos copiado para el uso de la Catedral.

MéxC 4/A-6 (No. 49)

MéxC 10/A-29 (No. 219)

MéxC 12/10 (No. 279)

TepMV 3/36 (No. 466)

TepMV 4/11, 12 (Nos. 481, 482)

SilosA 21

E-SI: Santo Domingo de Silos (Burgos), Abadía Benedictina, Archivo, Libro de Polifonía 21. Manuscrito copiado en la segunda mitad del siglo XVI.

Census-Catalogue, SilosA 21; Fernández de la Cuesta, "Cantoraes polifónicos de la Abadía de Santo Domingo de Silos", 36-37.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

SilosA 22

E-SI: Santo Domingo de Silos (Burgos), Abadía Benedictina, Archivo, Libro de Polifonía 22. Manuscrito copiado en el siglo XVIII con obras polifónicas de los siglos XVI (Guerrero, Morales y Victoria) y XVIII (Francés de Iribarren y Yanguas).

Fernández de la Cuesta, "Cantoraes polifónicos de la Abadía de Santo Domingo de Silos", 37-38.

MéxC 9/24 (No. 181)

*** SInesM 5**

US-SIm: Santa Ines Mission (Solvang, California), Cuaderno de Música V. Cuaderno de 58 páginas con una selección del repertorio litúrgico monódico y polifónico interpretado en la misión de Santa Inés.

Silva, *Mission Music of California*, 125; Summers, "The Spanish Origins of California Mission Music", 120-23.

*** SJBauM 1**

US-SJm: San Juan Bautista Mission (California), Libro de Música I. Libro de 112 páginas con una selección del repertorio litúrgico monódico y polifónico interpretado en la misión de San Juan Bautista. Copiado por Esteban Tapis en el primer tercio del siglo XIX.

Silva, *Mission Music of California*, [122], 125-26; Summers, “The Spanish Origins of California Mission Music”, 120-23.

*** SJBauM 2**

US-SJm: San Juan Bautista Mission (California), Libro de Música II. Libro de 300 páginas, de las que sólo se han utilizado 48. Es una continuación del volumen SJBau 1 y contiene una selección del repertorio litúrgico monódico y polifónico interpretado en la misión de San Juan Bautista.

Silva, *Mission Music of California*, 125-26; Summers, “The Spanish Origins of California Mission Music”, 120-23.

SoriaSP 7

E-SOc: Soria, Concatedral de San Pedro, Archivo Musical, Libro de Polifonía 7. Manuscrito copiado parcialmente por Osanz en el último cuarto del siglo XVIII.

Sánchez Siscart y Gonzalo López, *Cactálogo del Archivo Musical de la Concatedral*, 28-32

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

*** StanfM 1**

US-STNm: Stanford, Stanford Museum, Libro de Música 1. Libro de música de 36 páginas perteneciente originalmente a las misiones del Carmel o de San Carlos, y presentado por Angelo Casanova, pastor de Monterrey, a Jane L. Stanford en 1888.

Silva, *Mission Music of California*, 127-28.; Summers, “The Spanish Origins of California Mission Music”, 120-23.

*** SucreBN Pasionario**

BO-BNB: Sucre, Biblioteca Nacional de Bolivia, Sección de Música, 1277 [“Pasionario de canto figurado”]. Compilación de música para Semana Santa realizada en 1768 por Mesa para la Catedral de La Plata, con adicciones de principios del siglo XIX. El manuscrito estuvo integrado originalmente por veintitrés libretes, que actualmente se encuentran diseminados con diversos números por la sección de Música.

Stevenson, *Renaissance and Baroque*, 234, 246 y 249; Roldán, *Catálogo de manuscritos de música colonial*; Illari, “Un fondo desconocido de música antigua de Sucre: catálogo comentado”, 377-402.

*** SucreBN 372**

BO-BNB: Sucre, Biblioteca Nacional de Bolivia, Sección de Música, 372. Fragmento de un libro de polifonía con una misa incompleta anónima que sólo contiene Credo y Agnus, y al dorso del cual se copió el villancico *Jilguerillo hermoso*.

Roldán, *Catálogo de manuscritos de música colonial*.

TarazC 2/3

E-TZ: Tarazona (Zaragoza), Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 2/3. Manuscrito copiado en el primer tercio del siglo XVI, probablemente en Sevilla.

Census-Catalogue, TarazC 2; Esteve Roldán, “Manuscrito Musical 2-3 de la Catedral de Tarazona”, 131-72; Ruiz Jiménez, “*Infunde amorem cordibus*”, 619-38; Sevillano, “Catálogo del Archivo Capitular de Tarazona”, 150-55; Sevillano, “[Libros] Músicos”, 110-15.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

TarazC 5

E-TZ: Tarazona (Zaragoza), Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 5. Manuscrito copiado probablemente a finales del siglo XVI con obras de Robledo, Peñalosa y Pastrana entre otros.

Census-Catalogue, TarazC 5; Sevillano, “Catálogo del Archivo Capitular de Tarazona”, 157-58; Sevillano, “[Libros] Músicos”, 116-18.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

TarazC 13

E-TZ: Tarazona (Zaragoza), Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 13. Manuscrito con repertorio de vísperas anónimo copiado probablemente en el siglo XVIII.

Sevillano, “Catálogo del Archivo Capitular de Tarazona”, 163-64; Sevillano, “[Libros] Músicos”, 122.

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 (Nos. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531)

TenMC 622

GB-Tmc: Tenbury, St. Michael College, Library, Music Manuscript 622. Manuscrito datado a principios del siglo XVIII, antiguamente en posesión de Thomas Bever del All Souls College de Oxford. Consiste en el sexto libro de partes de una colección de motetes.

Fellowes, *The Catalogue of Manuscripts in the Library of St. Michael's College Tenbury*, p. 121.

MéxC 9/1 (No. 158)

ToleBC 1

E-Tc: Toledo, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Manuscrito B. 1. Manuscrito copiado en 1778 con himnos y piezas de difuntos copiado para la Catedral de Toledo, con obras de anónimos, Gutiérrez y Rosel.

Rubio Piqueras, *Códices polifónicos toledanos*, 15-16; *Census-Catalogue*, ToleBC 1; Stevenson, “The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks”.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

ToleBC 4

E-Tc: Toledo, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Manuscrito B. 4. Manuscrito en vitela presentado por Francisco Guerrero al cabildo de la Catedral de Toledo en 1561.

Rubio Piqueras, *Códices polifónicos toledanos*, 18-20; Stevenson, "The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks".

TepMV 3/26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 (Nos. 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465)

ToleBC 21

E-Tc: Toledo, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Manuscrito B. 21. Libro de polifonía copiado en 1549 por Martín Pérez para el uso de la Catedral de Toledo, con obras de Boluda, Morales, Torrentes, Josquin y otros.

Rubio Piqueras, *Códices polifónicos toledanos*, 42-44; *Census-Catalogue*, ToleBC 21; Stevenson, "The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks".

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

ToleBC 22

E-Tc: Toledo, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Manuscrito B. 22. Libro de polifonía que contiene principalmente obras de Semana Santa, copiado a finales del siglo XVI para el uso de la Catedral de Toledo.

Rubio Piqueras, *Códices polifónicos toledanos*, 44-45; *Census-Catalogue*, ToleBC 22; Stevenson, "The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks".

ToleBC 23

E-Tc: Toledo, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Manuscrito B. 23. Libro impreso de polifonía con motetes de Sebastián de Vivanco, al que se ha encuadernado un libro manuscrito con motetes de Eduardo Lobo y Ambiola.

Rubio Piqueras, *Códices polifónicos toledanos*, 45-47; Stevenson, "The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks".

MéxC 13/23 (No. 331)

TepMV 7/11, 12 (Nos. 546, 547)

ToleBC 24

E-Tc: Toledo, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Manuscrito B. 24. Libro de polifonía con salmos e himnos copiado en el siglo XVIII para el uso de la Catedral de Toledo, con obras de Juan Navarro, Ardanaz, Ambiola, Torrentes, Casellas y Guerrero, entre otros.

Rubio Piqueras, *Códices polifónicos toledanos*, 47-48; Stevenson, "The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks".

TepMV 3/5 (No. 425)

ToleBC 25

E-Tc: Toledo, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Manuscrito B. 25. Libro de polifonía copiado para el uso de la Catedral de Toledo entre 1546 y 1733, y con obras de Boluda, Lobo, Guerrero, Morales y Ambiola.

Rubio Piqueras, *Códices polifónicos toledanos*, 48-51; *Census-Catalogue*, ToleBC 25; Stevenson, “The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks”; Noone, “Cristóbal de Morales in Toledo”, 359-61; Noone, *Códice 25*, 53-113.

MéxC 4/A-3, 5, 9, 11, 16 (Nos. 46, 48, 52, 54, 59)

TepMV 3/2, 4, 11 (Nos. 432, 434, 441)

ToleBC 35

E-Tc: Toledo, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Manuscrito B. 35. Libro de polifonía copiado por Alonso Gascón a finales del siglo XVI para el uso de la Catedral de Toledo. Contiene misas de Boluda, Morales y Palestrina.

Noone, “Toledo Cathedral's lost ‘magnifique livre de messes’ recovered”, 561-86; Trumpff, “Die Messen der Cristobal de Morales”, 120-21.

ToleBC Leg. s.s.

E-Tc: Toledo, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitular, Legajo s.s. Copiado por Martín Pérez en 1555.

Noone, *Códice 25*, 71.

MéxC 4/A-5 (No. 48)

TuiC 1

E-TUc: Tui (Pontevedra), Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 1. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Trillo y Villanueva, *La música en la Catedral de Tui*, 3-5.

MéxC 5/3 (No. 106)

TuiC 5

E-TUc: Tui (Pontevedra), Catedral, Archivo de Música Sacra, Libro de Polifonía 5. Manuscrito copiado por Manuel Martínez Posse en 1903.

Trillo y Villanueva, *La música en la Catedral de Tui*, 23-31.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

ValenC 1

E-VAc: Valencia, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 1. Manuscrito copiado en Valencia en 1765 para uso de su Catedral. Contiene el repertorio himnódico de la catedral levantina.

Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 1:15-16.

MéxC 4/A-3, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 25, 27, 28, 29, 30, 31 (Nos. 46, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 68, 70, 71, 72, 73, 74)

MéxC 8/16, 17, 18, 19, 20, 28 (Nos. 145, 146, 147, 148, 149, 157)

TepMV 3/2, 3, 4, 5, 7, 8, 11, 12, 16, 18, 20, 21, 22, 23 (Nos. 432, 433, 434, 435, 437, 438, 441, 442, 446, 448, 450, 451, 452, 453)

ValenC 3

E-VAc: Valencia, Catedral, Archivo Capitular, Libro de Polifonía 3. Manuscrito copiado en Valencia en 1793 para uso de su Catedral. Contiene el repertorio de difuntos de la catedral levantina.

Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 1:17-19.

MéxC 2/5, 15, 17 (Nos. 15, 25, 27)
MéxC 11/44 (No. 266)

ValenC 7

E-VAc: Valencia, Catedral, Archivo Capítular, Libro de Polifonía 7. Manuscrito copiado en Valencia en 1794 para uso de su Catedral.

Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 1:25-26.

TepMV 3/1 (No. 431)

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 (Nos. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533)

ValenC 10

E-VAc: Valencia, Catedral, Archivo Capítular, Libro de Polifonía 10. Manuscrito con tipos móviles realizado por Casiano López Navarro.

Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 1:29-30.

MéxC 5/3 (No. 106)

ValenC 11

E-VAc: Valencia, Catedral, Archivo Capítular, Libro de Polifonía 11. Manuscrito copiado para la Catedral de Valencia.

Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 1:30-31.

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 (Nos. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531)

ValenP 9

E-VAcP: Valencia, Colegio y Seminario del Corpus Christi del Patriarca, Archivo, Libro de Polifonía 9. Manuscrito copiado en Valencia para uso del Colegio Seminario con repertorio de difuntos.

Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 2:21-22.

MéxC 2/5 (No. 15)

MéxC 11/44 (No. 266)

ValenP 20

E-VAcP: Valencia, Colegio y Seminario del Corpus Christi del Patriarca, Archivo, Libro de Polifonía 20. Manuscrito copiado en Valencia para uso del Colegio Seminario antes de 1641.

Census-Catalogue, ValenP 20; Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 2:38-42.

TepMV 3/40 (No. 470)

ValenP 21

E-VAcP: Valencia, Colegio y Seminario del Corpus Christi del Patriarca, Archivo, Libro de Polifonía 21. Manuscrito copiado en Valencia para uso del Colegio Seminario en el siglo XVII.

Climent, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 2:42-45.

MéxC 2/5 (No. 15)

TepMV 4/1, 2, 3, 4, 5, 6 (Nos. 471, 472, 473, 474, 475, 476)

VallaC 1

E-V: Valladolid, Catedral Metropolitana, Archivo de Música, Libro de Polifonía 1. Manuscrito copiado para la Catedral de Valladolid en 1792.

Anglés, “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, 61.

MéxC 2/15, 17 (Nos. 25, 27)

TepMV 4/11, 12 (Nos. 481, 482)

VallaC 3

E-V: Valladolid, Catedral Metropolitana, Archivo de Música, Libro de Polifonía 3. Manuscrito copiado para la Catedral de Valladolid en el siglo XVIII. Contiene el repertorio himnódico en uso en la catedral vallisoletana..

Anglés, “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, 62-63.

VallaC 5

E-V: Valladolid, Catedral Metropolitana, Archivo de Música, Libro de Polifonía 5. Manuscrito copiado en el tercer cuarto del siglo XVI para el uso de la Catedral de Valladolid.

Census-Catalogue, VallaC 5; Anglés, “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, 66-68.

MéxC 2/5, 17 (Nos. 15, 27)

MéxC 11/44 (No. 266)

VallaC s.s.

E-V: Valladolid, Catedral Metropolitana, Archivo de Música, Libro de Polifonía s.s. Manuscrito con música de difuntos copiado en 1581 con adiciones en 1649.

Census-Catalogue, VallaC s.s.; Russell, “A new manuscript source”, 42-49.

MéxC 4/A-5 (No. 48)

VallaC Legs. 13-20

E-V: Valladolid, Catedral Metropolitana, Archivo de Música, Legajos Musicales 13-20.

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 (Nos. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531)

VallaC Leg. 23-10

E-V: Valladolid, Catedral Metropolitana, Archivo de Música, Legajo Musical 23-10.

TepMV 6/33 (No. 532)

VallaP s.s.

E-Vp: Valladolid, Parroquia de Santiago, Archivo, Manuscrito s.s. [‘Códice de Diego Sánchez’]. Manuscrito copiado a lo largo del siglo XVI y terminado en 1616 por Diego Sánchez.

Census-Catalogue, VallaP s.s.; Aizpurúa, “El Códice Musical de la Parroquia de Santiago”, 54-57; AAVV, ‘Las Edades del Hombre’: *La Música en la Iglesia de Castilla y León*, 145.

MéxC 4/A-6 (No. 49)

MéxC 10/A-27, 29 (Nos. 217, 219)

MéxC 12/10, 37 (Nos. 279, 306)

TepMV 3/36, 37 (Nos. 466, 467)

VatS 29

I-Rvat: Città del Vaticano (Roma), Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Libro de Polifonía 29. Manuscrito copiado a finales del siglo XVI para la capilla papal. *Census-Catalogue*, VatS 29; Llorens, *Capellae Sixtinae Codices*, 59-63.
MéxC 9/2, 10 (Nos. 159, 167)

VatS 280

I-Rvat: Città del Vaticano (Roma), Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Libro de Polifonía 280. Manuscrito copiado en 1724 para la capilla papal. Llorens, *Capellae Sixtinae Codices*, 316.
MéxC 5/3 (No. 106)

VatS 294

I-Rvat: Città del Vaticano (Roma), Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Libro de Polifonía 294. Manuscrito copiado en 1748 para la capilla papal. Llorens, *Capellae Sixtinae Codices*, 324.
MéxC 9/5 (No. 162)

VatS 296

I-Rvat: Città del Vaticano (Roma), Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Libro de Polifonía 296. Manuscrito copiado en 1749 para la capilla papal. Llorens, *Capellae Sixtinae Codices*, 326.
MéxC 9/1 (No. 158)

VatS 298

I-Rvat: Città del Vaticano (Roma), Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Libro de Polifonía 298. Manuscrito copiado en 1743 para la capilla papal con adiciones posteriores. Llorens, *Capellae Sixtinae Codices*, 329.
MéxC 9/9 (No. 166)

VatS 299

I-Rvat: Città del Vaticano (Roma), Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Libro de Polifonía 299. Manuscrito copiado en 1743 para la capilla papal. Llorens, *Capellae Sixtinae Codices*, 329-30.
MéxC 9/9 (No. 166)

VatS 484

I-Rvat: Città del Vaticano (Roma), Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina, Libro de Polifonía 484. Manuscrito copiado en el siglo XVIII para la capilla papal. Llorens, *Capellae Sixtinae Codices*, 434-38.
MéxC 4/A-6 (No. 49)
MéxC 9/23 (No. 180)
MéxC 10/A-27, 29 (Nos. 217, 219)
MéxC 12/10, 37 (Nos. 279, 306)
TepMV 3/36 (No. 466)

VenC 261

I-Vc: Venezia, Conservatorio di Musica Benedetto Marcello, Legajo 261. Antología con dieciocho composiciones polifónicas de autores italianos en formato partitura, copiada en Roma en abril de 1839 en Roma por Heinrich Rung.

Rossi, *I Manoscritti del Fondo Torre Franca*, 211 y 213.

MéxC 5/3 (No. 106)

VienNB Mus. 15807

A-Wn: Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 15807. Manuscrito copiado en 1601.

MéxC 5/3 (No. 106)

VilaP 12

P-VV: Vila Viçosa, Paço Ducal, Arquivo Musical, Livro 12. Manuscrito con obras de Semana Santa copiado por Vincentius Pérez Petroch Valentinus en 1735 para uso de la Capilla Real de Braganza.

Joaquim, *Vinte livros de música polifónica*, 127-45; Alegria, *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa*, 17-21.

TepMV 4/5 (No. 475)

VilaP 15

P-VV: Vila Viçosa, Paço Ducal, Arquivo Musical, Livro 15. Manuscrito con obras de Semana Santa copiado por Vincentius Pérez Petroch Valentinus en 1736 para uso de la Capilla Real de Braganza.

Joaquim, *Vinte livros de música polifónica*, 163-71; Alegria, *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa*, 23-25.

MéxC 9/13 (No. 170)

VilaP 16

P-VV: Vila Viçosa, Paço Ducal, Arquivo Musical, Livro 16. Manuscrito con obras de Semana Santa copiado por Vincentius Pérez Petroch Valentinus en 1736 para uso de la Capilla Real de Braganza. Continuación o segunda parte del volumen VilaP 15.

Joaquim, *Vinte livros de música polifónica*, 175-81; Alegria, *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa*, 25-27.

TepMV 6/36 (No. 535)

VillaP Leg. 4

E-VI: Villagarcía de Campos (Valladolid), Iglesia Parroquial de San Pedro, Legajo 4. Juego de libretes del que sólo se ha conservado la voz de de soprano. Contiene piezas de Morales, Esquivel de Barahona y Francisco Guerrero.

López-Calo, José, "Música y culto en la iglesia de Villagarcía de Campos", 256.

MéxC 2/17 (27)

WashCU 202

US-Wcu: Washington, Catholic University of America, Manuscript 202 (Bibliotheca Albana Urbina FV.9). Libro de polifonía copiado en 1727 por Joannes Dominicus de Biondinis Tusculanus. Consiste en una colección de motetes de compositores activos en Roma.

Dower, “Cappella Sistina Codices in the Catholic University of America Library”, 615-23.

MéxC 9/1 (No. 158)

ZamoraC 4

E-ZA: Zamora, Catedral, Archivo Capítular, Libro de Polifonía 4. Manuscrito copiado por el ministril Jaime Montano en 1649 para el uso de la Catedral de Zamora.

López-Calo, *La música en la Catedral de Zamora*, 50-57.

MéxC 2/15, 17 (Nos. 25, 27)

ZaraP 5

E-Zac: Zaragoza, Iglesia Metropolitana del Pilar, Archivo de música de las catedrales, Armario C-3, Sala de Banderas, Libro de Polifonía 5. Manuscrito con obras de Robledo, Aguilera de Heredia y Guerrero copiado para El Pilar.

TepMV 3/10 (No. 440)

ZaraP 6

E-Zac: Zaragoza, Iglesia Metropolitana del Pilar, Archivo de música de las catedrales, Armario C-3, Sala de Banderas, Libro de Polifonía 6. Manuscrito con obras de Aguilera de Heredia copiado para El Pilar.

TepMV 3/10 (No. 440)

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 (No. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531)

ZaraP 7

E-Zac: Zaragoza, Iglesia Metropolitana del Pilar, Archivo de música de las catedrales, Armario C-3, Sala de Banderas, Libro de Polifonía 7. Manuscrito copiado para El Pilar probablemente en el siglo XVII.

TepMV 4/6 (No. 476)

ZaraP 18

E-Zac: Zaragoza, Iglesia Metropolitana del Pilar, Archivo de música de las catedrales, Armario C-3, Sala de Banderas, Libro de Polifonía 18. Manuscrito copiado para El Pilar en 1616, con adicciones de finales de siglo XVII o principios del XVIII.

Census-Catalogue, SaraP 18.

MéxC 9/10 (No. 167)

ZaraP c'

E-Zac: Zaragoza, Iglesia Metropolitana del Pilar, Archivo de música de las catedrales, Armario C-3, Sala de Banderas, Libro de Polifonía c'. Manuscrito copiado en 1820 para El Pilar.

TepMV 6/25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 (No. 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531)

C. ÍNDICE DE FUENTES MANUSCRITAS POR PAÍSES**ALEMANIA (4)**

MünS 1768

MünS 1769

MünS 3590

NurLA 226

ARGENTINA (1)

CórdoSC s.s.

AUSTRIA (1)

VienNB Mus. 15807

BÉLGICA (1)

BrusBR 3856

BOLIVIA (2)

SucreBN 372

SucreBN Pasionario

CHILE (2)

SChileC Leg. s.s.

SChileC Leg. 225

COLOMBIA (7)

BogC A

BogC B

BogC C

BogC D

BogC GFH

BogC Leg. Apost.

BogC Leg. Virg.

ECUADOR (1)

QuitoSF s.s.

ESPAÑA (187)

AlbaC 2

AstorC 2

ÁvilaA 9

ÁvilaA Leg. 8

ÁvilaC 1

ÁvilaC 2

ÁvilaC 3

ÁvilaC 4

BaezaC 1

BaezaC 2

BaezaC 3
BaezaC 5
BarbaC 1
BarcBC 454
BarcBC 587
BarcBC 786
BarcBC 787
BarcBC 788
BarcBC 791
BazaC 3
BurC 1
BurC 6
BurC 9
CádizC 2
CádizC 3
CádizC 4
CádizC 5
CádizC 6
CádizC Leg. 19/11
CalaC 2
CalaC 5
CarriSC s.s.
CórdoC 142
CoriaC 3
CuencaC 3
CuencaC 6
CuencaC 8
EscSL 2
EscSL 6
EscSL 7
EscSL 8
EscSL 10
EscSL Leg. 25
EscSL Leg. 78-1
GranC 1
GranC 2
GranC 3
GranC 4
GranC 5
GranC 6
GranC 7
GranC Leg. 315/2
GranC Leg. 315/3
GranC Leg. 326/2
GranC Leg. s.s.
GranCR 1
GranCR 2
GranCR 4

GranCR Leg. 2/7
GranCR Leg. 2/8
GranCR Leg. 2/22
GranCR Leg. 6
GranMF
GuadM (2)
GuadM (3)
GuadM Leg. 120
HuescaC 4
HuescaC 5
JaénC s.s.
JerezC Leg. 1
Ledesma s.s.
Lérida Leg. s.s.
Lerma 1
MadPR Leg. 1536
MadPR Leg. 1570
MadPR Leg. 1576
MálaC 2
MálaC 3
MálaC 11
MálaC 12
MarcheP Leg. 14
MondoC 5
MontsM 752
MontsM 753
MontsM 777
MontsM 1085
MurciaC 4
MurciaC 7
MurciaC 8
OlivC s.s.
OlivC Leg. 58-44
OriC 2
OriC 3
OriC 6
OriC 8
OsmaC s.s.
OvieC 4
OvieC 6
PalenC 1
PalenC 3
PalenC Legs. ML 11 bis/3, 4 y 5
PalenC Leg ML 2/32
PalmaM 6832
PalmasC A/I-7 y 8
PalmasC A/VI
PalmasC H/IX-1

PamploC 1
PamploC 2
PamploC 3
PamploC 4
PamploC Leg. 5104/16
PamploC Leg. E-9
PlasC 2
PlasC 3
PriegoP 1
RoncesRC 1
RoncesRC 4
SalaC 1
SalaC 3
SalaC 7
SalaC Legs. 9.70 y 9.71
SCompC 1
SCompC4
SDomC 3
SegC s.s.
SegC 2
SegC 3
SegC 4
SegC 6
SegC 8
SegC 9
SegC 14
SegorC 1
SegorC Leg. 31/27
SegorC Leg. 80/14
SegorC Leg. 80/17-18
SevBC 1
SevBC 2
SevBC 3
SevBC 10
SevBC 13
SevBC 15
SevBC Leg. 51-1-1
SevBC Leg. 51-1-2
SevBC Leg. 51-1-3
SevBC Leg. 51-1-4
SigC s.s.
SigC 4
SilosA 21
SilosA 22
SoriaSP 7
TarazC 2/3
TarazC 5
TarazC 13

ToleBC 1
ToleBC 4
ToleBC 21
ToleBC 22
ToleBC 23
ToleBC 24
ToleBC 25
ToleBC 35
ToleBC Leg. s.s.
TuiC 1
TuiC 5
ValenC 1
ValenC 3
ValenC 7
ValenC 10
ValenC 11
ValenP 9
ValenP 20
ValenP 21
VallaC 1
VallaC 3
VallaC 5
VallaC s.s.
VallaC Legs. 13-20
VallaC Leg. 23-10
VallaP s.s.
VillaP Leg. 4
ZamoraC 4
ZaraP 5
ZaraP 6
ZaraP 7
ZaraP 18
ZaraP c'

ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA (31)

BerkB C25
BerkB C62
BerkU Legs.
BloomL 1
BloomL 2
BloomL 3
BloomL 4
BloomL 5
BloomL 6
BloomL 7

BloomL 8
BloomL 9
BloomL 10
BloomL 14
BloomL 15
ChiN 1
ChiN 2
ChiN 3
ChiN 4
ChiN 5
ChiN 6
NOrleansL 972
NYorkH 861
SBarbM 1
SBarbM 2
SBarbM 4
SInesM 5
SJBauM 1
SJBauM 2
StanfM 1
WashCU 202

GUATEMALA (8)

GuatC 1
GuatC 2/A
GuatC 2/B
GuatC 3
GuatC 4
GuatC Leg. s.s. (1)
GuatC Leg. s.s. (2)
JacSE 7

ITALIA (13)

LoreB Leg. b.5
RomaBN 117-21
RomaC 2663
RomaSC 792-5
RomaT Leg. 643
VatS 29
VatS 280
VatS 294
VatS 296
VatS 298
VatS 299
VatS 484
VenC 261

MÉXICO (102)

DuranC Leg. 2A.36
GuadC s.s. (1)
GuadC s.s. (2)
MéxC Leg. Ba9
MéxC Leg. Ba11
MéxC Leg. Ca18
MéxC Leg. Ca19
MéxC Leg. Ca20
MéxC Leg. Ca22
MéxC Leg. Ca23
MéxC Leg. Ca35
MéxC Leg. Da1
MéxC Leg. Da3
MéxC Leg. Da8
MéxC Leg. Da9
MéxC Leg. Da10
MéxC Leg. Da12
MéxC Leg. Da13
MéxC Leg. Da15
MéxC Leg. Da16
MéxC Leg. Da26
MéxC Leg. Dc17
MéxC Leg. Ea3
MéxC Leg. Ea4
MéxC Leg. Ea14
MéxC Leg. Ea17
MéxC Leg. 1
MéxC Leg. 4
MéxC Leg. 12
MéxC Leg. 25
MéxC Leg. 32
MéxCar
MéxSG s.s.
MéxVal
MoreC Leg. 129
MoreC Leg. 133
MoreC Leg. 135
MoreC Leg. 136
MoreC Leg. 179
MoreC Leg. 183
MoreC Leg. 189
MoreC Leg. 190
MoreC Leg. 210
MoreC Leg. 315
OaxC CMGF
OaxC Leg. 50.23
OaxC Legs. s.s.

PueblaC 1
PueblaC 2/A
PueblaC 2/B
PueblaC 3
PueblaC 4
PueblaC 5
PueblaC 6
PueblaC 7
PueblaC 10/A
PueblaC 10/B
PueblaC 11
PueblaC 12
PueblaC 13
PueblaC 15/A
PueblaC 15/B
PueblaC 16
PueblaC 17
PueblaC 18
PueblaC 19
PueblaC 20
PueblaC 21
PueblaC 22
PueblaC Leg. 1
PueblaC Leg. 8
PueblaC Leg. 11
PueblaC Leg. 12
PueblaC Leg. 13
PueblaC Leg. 17
PueblaC Leg. 18
PueblaC Leg. 19
PueblaC Leg. 23
PueblaC Leg. 24
PueblaC Leg. 25
PueblaC Leg. 27
PueblaC Leg. 28
PueblaC Leg. 29
PueblaC Leg. 30
PueblaC Leg. 31
PueblaC Leg. 34
PueblaC Leg. 36
PueblaC Leg. 38
PueblaC Leg. 39
PueblaC Leg. 40
PueblaC Leg. 41
PueblaC Leg. 42

PueblaC Leg. 49
PueblaC Leg. 50
PueblaC Leg. 51
PueblaC Leg. 52
PueblaC Leg. 53
PueblaC Leg. 54
PueblaC Leg. 56
PueblaC Leg. 57
PueblaC Leg. 131
SCristC 5

PERÚ (4)

CuzcoS
LimaC s.s.
LimaC Leg. s.s.
LimaP s.s.

PORTUGAL (10)

CoimU 217A
CoimU 34
ÉvoraC 2
LisboaS 1
LisboaS 7
LisboaS 10
OpBP 40
VilaP 12
VilaP 15
VilaP 16

REINO UNIDO (27)

CambriF 41
CambriF 164.C
LonBL 295
LonBLA 5036
LonBLA 5046
LonBLA 18936-18939
LonBLA 31409
LonBLA 34051
LonBLA 34726
LonBLA 65486
LonBLE 2460-2461
LonBLM A.6-11
LonBLM A.28-33
LonBLM A.34-39
LonBLM A.40-46
LonBLM A.52-56
LonBLM C.7
LonBLM F.86

LonBLM J.83
LonBLM J s.s.
LonRA 63
LonRC 343
LonRC 941
LonRC 942
LonRC 1074
LonRC 1195
TenMC 622



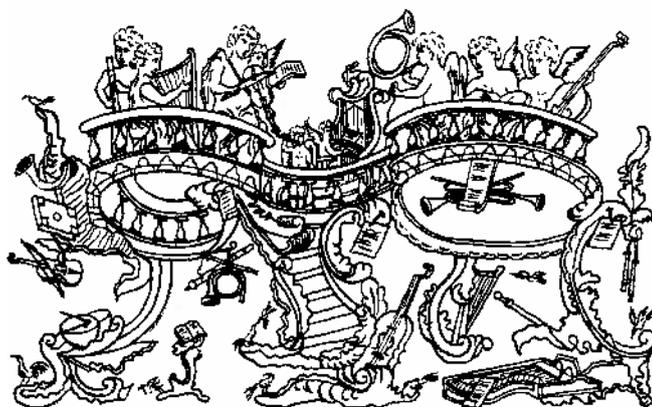
MÚSICA Y MÚSICOS ENTRE DOS MUNDOS: LA CATEDRAL DE MÉXICO Y SUS LIBROS DE POLIFONÍA (SIGLOS XVI-XVIII)

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor
Mención “Doctorado Europeo”

JAVIER MARÍN LÓPEZ

Realizada bajo la dirección del Prof. Dr. EMILIO ROS-FÁBREGAS

VOLUMEN III: APÉNDICE DOCUMENTAL Y EDICIÓN DEL OFICIO DE DIFUNTOS SEGÚN LAS FUENTES MUSICALES DE LA CATEDRAL DE MÉXICO, CD y DVD



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA
GRANADA, 2007

Ilustración de la portada:

Tepetzotlán (Estado de México), Museo Nacional del Virreinato,
Cantoral II, fol. 212 (fragmento),
perteneciente originalmente a la Catedral de México
Libro copiado en 1760 por José Andrés Gastón Balbuena
Original en tinta roja

ÍNDICE

ÍNDICE.....	v
APÉNDICE 1. DOCUMENTOS.....	1
INTRODUCCIÓN.....	1
1. El Cabildo pacta con el padre Juan de AVECILLA, traído desde la Catedral de Sevilla para la copia de libros de canto, las condiciones y características de la copia de un salterio para la Catedral de México (1540).....	3
2. El músico Juan de Carabantes ofrece a la Catedral varios libros de polifonía (1558).....	3
3. El ministril Rodrigo de Saavedra presenta al Cabildo un libro para ministriles (1578).....	4
4. Rebaja generalizada de los salarios de los músicos de la capilla (1582).....	4
5. Regulación de las funciones del maestro de capilla y los cantores en los estatutos (1585).....	5
6. Inventario de los misales existentes en la Catedral de México (1589-91).....	7
7. Inventario de los libros de música existentes en la Catedral de México (1589)...	8
8. Tres ministriles contratados por la Catedral de México solicitan licencia para otros dos compañeros con el mismo destino (1590).....	14
9. El Cabildo acuerda enviar 200 pesos al racionero Muñoz por los gastos de transporte de los dos niños capones enviados desde Madrid (1590).....	15
10. El cantor y maestro de infantes de la Catedral de México Antonio de Illana escribe a Juan de Villarrubia, tiple de la Catedral de Cádiz, pidiéndole que se traslade a México (1594).....	16
11. El Cabildo de la Catedral de México contrata al bachiller Arias de Villalobos para que componga los textos de las chanzonetas (1595).....	17
12. El Cabildo acuerda aumentar el salario al ministril Gaspar Maldonado, hijo de Juan Maldonado, jefe de la capilla de ministriles, ante la amenaza de despedirse ambos (1596).....	17
13. El Cabildo de la Catedral de México acuerda comprar un libro impreso de Juan Navarro por veinte pesos (1597).....	18
14. El Cabildo informa de los libros de canto copiados hasta la fecha para la Catedral de México (1609).....	19
15. El deán Pedro de Vega Sarmiento presenta al Cabildo una instrucción sobre la enseñanza de los infantes de la Catedral que es aprobada (1615).....	20
16. Se reciben tres libros de polifonía de Alonso Lobo y Juan Esquivel de Barahona y se mandan encuadernar (1617).	21
17. El organista de la Capilla Real Bernardo Clavijo del Castillo envía a la Catedral de México un libro de magnificats (1621).....	21
18. Sebastián López de Velasco envía desde Madrid un juego de nueve libros impresos de música (1634).	22
19. El Cabildo de la Catedral de México compra varios libros de música traídos por Antonio Rodríguez de Mata (1635).	22

20. Fabián Pérez Ximeno, organista de la Catedral de México, expone sus méritos profesionales y solicita al Rey la concesión de una ración completa (1636).....	23
21. El librero Antonio de Quintana emite un informe sobre el estado de conservación de los libros del coro de la Catedral de México y pide dinero para costear un libro con los himnos adaptados al nuevo breviario (1646).....	23
22. El copista Antonio Rubio se queja de que el licenciado Juan de Ortega no le quiere terminar de pagar su trabajo por un libro de polifonía con fabordones (1646).....	24
23. Plantilla con los músicos integrantes de la capilla de la Catedral de México (1647).....	24
24. Fabián Pérez Ximeno renuncia al nombramiento de maestro de capilla de la Catedral de México (1648).....	25
25. El Cabildo de la Catedral de México concede a Fabián Pérez Ximeno el privilegio de sentarse en la silla del arcedebán dentro del coro y contrata a su sobrino Francisco Vidales como organista ayudante (1649).....	26
26. El maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno solicita al Cabildo que se le devuelva el salario que se le había quitado (1651).....	27
27. Francisco López Capillas, maestro de capilla de la Catedral de México, ofrece un libro con misas y magnificats al Cabildo (1659).....	28
28. Antonio Vincencio, maestro de la capilla extravagante de México, se queja al cabildo catedralicio por el surgimiento de otras capillas en la ciudad (1663).....	28
29. Cotejo del testamento del maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno, fallecido en 1654 (1666).....	29
30. Plantilla de músicos al servicio de la Catedral de México con sus salarios (1675).....	31
31. El copista de la Real Capilla de Madrid Francisco Lizondo escribe a su tío el maestro de capilla de Segovia Miguel de Irizar y le informa de que no le envía ninguna obra hasta que le especifique el número de voces y que no ha recibido respuesta desde la ciudad de Puebla (1676).....	32
32. El copista de la Real Capilla de Madrid Francisco Lizondo escribe a su tío el maestro de capilla de Segovia Miguel de Irizar y le informa de que le enviará villancicos en papeles sueltos, que es el formato en el que se manda a las Indias (1681).....	32
33. El maestro de capilla Gerónimo de Quirós recomienda a su discípulo Juan de Mansilla para el magisterio de capilla de la Catedral de México (1682)...	33
34. Constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, que agrupa a los músicos y capellanes de la Catedral de México (1684).....	34
35. Edicto convocatorio de la plaza de sochantre remitido a las catedrales de Puebla, Valladolid, Oaxaca y Guadalajara (1693).....	45
36. Diversos músicos de la capilla emiten su informe sobre el órgano traído de España montado por Tiburcio Sanz de Izaguirre (1695).....	46
37. El maestro de capilla Antonio de Salazar solicita que se pongan bancas para los músicos en el coro e informa del estado en el que se encontraba el Archivo de Música cuando inició su magisterio en 1688 (1700).....	51

38. El maestro de capilla Antonio de Salazar informa del estado de la capilla de la Catedral de México con todos sus integrantes y sus sueldos (1709).....	52
39. El maestro de capilla Antonio de Salazar expone algunos de sus méritos y solicita al Cabildo que se le exima de asistir a la escoleta, proponiendo en su lugar a su discípulo Manuel de Sumaya (1710).....	54
40. Inventario de los libros de polifonía de la Catedral de México realizado por el chantre Jerónimo López de Arbizu y el maestro de capilla Antonio de Salazar (1712).....	55
41. Inventario de los libros de polifonía y papeles de música en latín de la Catedral de Puebla (1718).....	57
42. Inventario de los papeles de música tanto en latín como en romance de la Catedral de Puebla (1718).....	59
43. Manuel de Sumaya informa al Cabildo del estado de la capilla y de los músicos que son necesarios para completarla (1718).....	67
44. Manuel de Sumaya se defiende de las acusaciones del administrador Juan de Salibe en relación a las obvenciones (1727).....	70
45. Manuel de Sumaya solicita que se copien en un libro de polifonía sus composiciones latinas (1730).....	74
46. Integrantes de la capilla de la Catedral de México música con sus salarios (1733).....	75
47. Inventario de los libros de polifonía y papeles de música de la Catedral de Puebla (1734).....	75
48. El Cabildo solicita a su agente en España, Eduardo Fernández Molinillo, que busque dos sochantres en la Catedral de Toledo (1742).....	85
49. El infante de coro Baltasar de Salvatierra solicita al Cabildo que le compre unos libros para estudiar órgano (1745).....	86
50. Músicos que integran la capilla de la Catedral de México con sus salarios (ca. 1747).....	86
51. Juan Antonio de Isla, familiar del Arzobispo Manuel Rubio Salinas, reclama a Ignacio de Jerusalem doscientos pesos por ciertos papeles de música que le ha conseguido en España (1751).....	87
52. El agente de corte Eduardo Fernández Molinillo informa al Cabildo de que ha contratado al contralto Francisco Selma para el servicio de la Catedral de México (1754).....	88
53. El agente de corte Eduardo Fernández Molinillo informa al Cabildo del resultado de las gestiones realizadas por Francisco Selma en Valencia en orden a la contratación de cantores (1755).....	89
54. El Cabildo manda al agente de corte Eduardo Fernández Molinillo que busque cuatro cantores en Italia (1755).....	90
55. Un funcionario de la corte solicita al Tribunal de la Casa de Contratación que concedan licencia de embarque a José Posiello y Francisco Selma, contratados como cantores de la Catedral de México (1755).....	92
56. El Cabildo determina realizar copias de época de los antiguos libros de polifonía ante los problemas que genera su lectura a los músicos (1757)..	93
57. El francés Sebastián Disdier se ofrece como músico a la Catedral de México, pero el Cabildo no lo contrata por sospechar que es un espía (1757).....	93
58. Carta del chantre Ignacio de Ceballos dirigida al Cabildo en respuesta a la petición del maestro de infantiles Manuel de Acevedo de que le asignasen	

la parte que Ignacio Jerusalem cobraba por la enseñanza de los infantes y alguna renta por cuidar y guardar los papeles de música (1758).....	95
59. El Cabildo encarga al músico de la capilla Antonio Palomino la compra de varios instrumentos en España para la Catedral de México (1759).....	96
60. El músico Antonio Palomino informa al Cabildo del precio de los instrumentos que tiene que comprar en España (1759).....	96
61. El organista de la Catedral de Sevilla José Blasco de Nebra ofrece a la Catedral de México un libro de facistol con una misa sobre el himno ‘Pange lingua’ (1760).....	97
62. Informe emitido por Mateo Tollis de la Roca acerca de la habilidad del músico valenciano Manuel Andreu (1760).....	98
63. El músico Manuel Andreu solicita un aumento de renta e indica el dinero que lleva gastado en la enseñanza de los infantes (1763).....	99
64. El Cabildo decreta que los libros y papeles de música se guarden cada uno en su armario (1765).....	99
65. Domingo Dutra Andrade, antiguo maestro de capilla, notifica al chantre su voluntad de realizar copias costeadas por él mismo de los papeles de música que le enviaron desde Roma (1768).....	100
66. El Administrador de la Capilla Juan Baptista del Águila informa al Cabildo de los problemas generados por la Capilla de la Universidad que dirige Antonio Portillo (1768).....	101
67. Relación de méritos de la capilla de la Catedral de México presentada probablemente por Ignacio de Jerusalem ante el pleito con la capilla de la Universidad de México (1768).....	106
68. Listado de composiciones compradas por el maestro de capilla Ignacio de Jerusalem con sus propios recursos alrededor de 1751 probablemente a través de Juan Antonio de Isla, un familiar del Arzobispo Manuel Rubio Salinas (ca. 1769).....	108
69. Listado de composiciones compradas por Manuel de Acevedo para la Catedral de México durante el magisterio de Ignacio de Jerusalem para el Colegio de Infantes (ca. 1769).....	109
70. A petición de Pedro José Jerusalem, hijo del difunto maestro Ignacio Jerusalem. El Cabildo le entrega 50 pesos de ayuda de costa para el entierro de su padre y también por los gastos que tuvo en las copias de música y los treinta borradores (1769).....	111
71. El canónigo Arribarrojo propone a Antonio Ripa, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla y anteriormente en las Descalzas Reales de Madrid, para el mismo puesto en la Catedral de México (1770).....	112
72. El Arzobispo de México Francisco Manuel de Lorezana regala al Cabildo doce ejemplares de los Concilios Provinciales Mexicanos y un ejemplar del libro impreso <i>Missa Gothica seu mozarabica</i> (1770).....	112
73. Inventario del Archivo de Música de la Catedral de México realizado por Mateo Tollis de la Roca y dividido en cinco secciones (ca. 1770-74).....	113
74. El Cabildo de la Catedral de México encomienda al chantre que negocie con el Conde de Berrio la compra de los borradores de Ignacio Jerusalem (1771).....	134

75. El Cabildo de la Catedral de México acuerda la continuidad de los clarines y timbales en la capilla en contra de la sugerencia del Arzobispo Lorenzana (1771).....	135
76. El viola de la Real Capilla de Madrid Juan de Ledesma envía cuatro obras de Francisco Corselli y Antonio Rodríguez de Hita a la Catedral de México (1773).....	135
77. El viola de la Real Capilla de Madrid Juan de Ledesma vuelve a enviar a la Catedral de México las cuatro obras de Corselli y Rodríguez de Hita (1775).....	136
78. Josefa Ordóñez, esposa del violinista Gregorio Panseco, denuncia ante la Inquisición a Nicolás del Monte por blasfemias y proposiciones deshonestas (1776).....	136
79. Carlos Pera, maestro de capilla de la Catedral de Valladolid denuncia ante el Santo Oficio al músico Simón Rueda por pisotear los papeles de música (1776).....	138
80. Francisco Carnicer y Lucas Sánchez, ministriles de la Catedral de Lugo, escriben a la Catedral de México solicitando una plaza en la capilla (1779).....	139
81. Fabián Rodríguez, músico de la Catedral de Cádiz, escribe a la Catedral de México solicitando una plaza en la capilla (1779).....	139
82. El chantre Manuel Barrientos regala a la Catedral de México dos libros de canto llano y una misa polifónica compuesta por fray Martín de Cruzalaegui (1779).....	140
83. Listado de instrumentos musicales y papeles de música que se entregaron a Martín Bernárdez de Ribera cuando fue nombrado maestro de capilla interino de la Catedral de México (ca. 1781).....	140
84. Juan Baptista del Águila, organista de la Catedral de México, eleva un memorial al Cabildo en el que expone sus méritos profesionales y solicita se le nombre maestro de capilla de la Catedral de México (ca. 1782).....	143
85. El maestro de capilla interino Martín Bernárdez de Rivera informa del estado de la capilla, con los músicos que la integran y sus rentas (1785).....	146
86. El Virrey Conde de Gálvez informa al Cabildo de la Catedral de México del establecimiento de una Sociedad de Ópera en el Palacio Real y solicita a dos violinistas de la capilla (1786).....	147
87. Músicos que integran la capilla catedralicia con sus salarios semestrales (1786).....	148
88. Antonio Juanas se ofrece como maestro de capilla de la Catedral de Jaén (1787).....	149
89. El Cabildo de la Catedral de México acuerda dar una gratificación al maestro de capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid por el reclutamiento de los músicos contratados para el servicio de la Catedral (1791).....	149
90. Músicos pagados por la fábrica de la Catedral (1792).....	150
91. Inventario musical de la Catedral de México (1792-ca. 1816).....	151
92. Juan Aparicio, cantor veintenero de la Colegiata de Jerez de la Frontera (Cádiz), escribe a la Catedral de México solicitando una plaza de cantor en la capilla (1796).....	181

93. Tres médicos mexicanos aconsejan el traslado de Manuel Pastrana a España para la restitución de sus enfermedades (1796).....	182
94. Carta del sochantre Martín Cañero narrando el suceso ocurrido en el coro a causa de la ausencia de un libro en el facistol (1796).....	182
95. Listado de músicos de la capilla catedralicia con sus salarios y su distribución en los dos coros (ca. 1804).....	183
96. Listado de músicos de la capilla catedralicia con sus salarios (1805).....	186
97. Listado de músicos de la capilla catedralicia con sus salarios (1809).....	188
98. Rebaja generalizada de salarios de los músicos de la capilla catedralicia (1815).....	188
99. Inventario de los libros de música de la Catedral de México realizado por la Dirección General de Bienes Nacionales del gobierno mexicano (1927)..	191
APÉNDICE 2. EDICIÓN DEL OFICIO DE DIFUNTOS SEGÚN LAS FUENTES MUSICALES DE LA CATEDRAL DE MÉXICO.....	193
Criterios de transcripción.....	193
Textos.....	197
Notas a la edición.....	205
<i>AD MATUTINUM: INVITATORIO</i>	
1. Antífona: Circumdederunt me (I) (4vv), Hernando Franco.....	211
2. Antífona: Circumdederunt me (II) (4vv), Hernando Franco.....	214
3. Antífona: Regem cui omnia vivunt (I) (4vv), Hernando Franco.....	216
4. Antífona: Regem cui omnia vivunt (II) (4vv), anónimo + Salmo 94: Venite exsultemus (4vv), anónimo.....	218
<i>PRIMER NOCTURNO</i>	
5. Antífona I: Dirige Domine (4vv), Hernando Franco.....	237
6. Salmo 5: Verba mea auribus (canto llano).....	238
7. Antífona II: Convertere Domine (4vv), Hernando Franco.....	238
8. Salmo 6: Domine ne in furore, (4-6vv) Hernando Franco.....	240
9. Antífona III: Nequando rapiat (4vv), Hernando Franco.....	247
10. Salmo 7: Domine Deus meus (canto llano).....	249
11. Lección I: Parce mihi Domine (4vv), Hernando Franco.....	249
12. Responso I: Credo quod redemptor (canto llano).....	255
13. Lección II: Taedet animam meam (recitada).....	257
14. Responso II: Qui Lazarum (4vv), Hernando Franco.....	257
15. Lección III: Manus tuae (recitada).....	263
16. Responso IVA: Ne recorderis (I) (4vv), Francisco de la Torre.....	263
17. Responso IVb: Ne recorderis (II) (4vv), Anónimo.....	268
<i>AD VESPERAS</i>	
18. Antífona I: Placebo Domino (canto llano).....	273
19. Salmo 114: Dilexi quoniam exaudiet (4-5vv), Fabián Pérez Ximeno.....	273

20. Antífona V: Opera manum tuarum (canto llano).....	284
21. Salmo 137: Confitebor tibi Domine (4-5vv), Fabián Pérez Ximeno.....	284
22. Antífona del Magnificat: Omne quod dat mihi (canto llano).....	295
23. Cántico: Magnificat Anima mea (4-6vv), Luis Coronado.....	296
24. Preces (recitado)	306
 BIBLIOGRAFÍA.....	 307
 DISCOGRAFÍA.....	 376
 CD y DVD	

APÉNDICE 1: DOCUMENTOS

INTRODUCCIÓN

Este Apéndice presenta la transcripción de noventa y nueve documentos redactados durante los siglos XVI al XVIII y considerados relevantes para los temas tratados en el Volumen I de esta Tesis Doctoral. En su mayor parte, los documentos transcritos proceden de las distintas series documentales que integran el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (Actas Capitulares, Correspondencia, Inventarios, Ministros, etc.). Sin embargo, también hay documentos procedentes de otros archivos mexicanos (Archivo de la Catedral de Puebla, Archivo Histórico del Arzobispado de México, Archivo General de la Nación) y españoles (Archivo General de Indias, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Biblioteca Nacional de Madrid).

De los diferentes criterios de ordenación de los documentos, he preferido usar el cronológico y no el de materias, ya que un mismo documento permite el estudio de distintos temas en función del análisis que se realice del mismo. Para mayor comodidad del lector y también para facilitar el tratamiento informático de la documentación y el sistema de búsquedas, se ha modernizado la transcripción de los textos conforme al uso del castellano moderno, desarrollando las abreviaturas y añadiendo tildes y signos de puntuación cuando ha sido necesario. Los añadidos editoriales aparecen entre corchetes, las omisiones voluntarias del texto con tres puntos entre corchetes [...] y las lagunas debidas a la imposibilidad de lectura por deterioro u otras causas se indican en cada caso con la palabra [ilegible]. En el caso de algunas palabras sin equivalente claro en el castellano moderno se ha presentado una transcripción textual seguida del latinismo [sic]. Los nombre propios de personas y ciudades aparecen igualmente modernizados ('José' en lugar de 'Joseph', 'Jerez' por 'Xeres'). Asimismo, he empleado la grafía con la letra *x* para la escritura del topónimo 'México' y sus derivados ('mexicano') debido a que en el español de América esa letra conserva el valor que tuvo en el castellano

antiguo y es la que se emplea mayoritariamente en los países hispanoamericanos, México incluido¹.

Cada documento aparece precedido de tres campos donde se presenta su localización archivística exacta, su cronología (empleando para ello un sistema abreviado de fechas: 11-VII-2006) y un resumen de su contenido. Los documentos aparecen numerados consecutivamente y a ellos remito en las notas a pie de página identificándolos con el número correspondiente precedido de la letra [D] de Documento (APÉNDICE 1, D5). Un índice topográfico, analítico y onomástico añadirá utilidad a esta aportación y espero realizarlo más tarde con motivo de la publicación de esta selección documental.

¹ *Diccionario panhispánico de dudas*, 435.

APÉNDICE 1: DOCUMENTOS

D1

Fuente: ACCMM, AC-1, fol. 31v.

Fecha: 3-VII-1540.

Asunto: El Cabildo pacta con el padre Juan de Avecilla, traído desde la Catedral de Sevilla para la copia de libros de canto, las condiciones y características de la copia de un salterio para la Catedral de México.

Padre Avecilla se le aumentó la paga del libro del salterio que haría para esta Santa Iglesia y condiciones.

Primeramente se concertó su Señoría y los señores del Cabildo con el padre Avecilla sobre escribir el salterio para esta dicha Iglesia en esta manera: que el dicho padre Avecilla ha de escribir el dicho salterio de una letra grande que dio por muestra en el dicho cabildo que dice Ave María, la cual dicha muestra está firmada de su Señoría reverendísima y de dicho padre Avecilla, y queda guardada en el archivo de esta Santa Iglesia y hásele de pagar por cada cuaderno de la dicha letra 4 ducados de Castilla que vale cada uno 375 maravedíes, el cual dicho cuaderno ha de ser ocho hojas de pergamino y ha de tener una mano menos que el libro que trajeron de Castilla y mandósele dar un negro de los de la cantera para que le sirva y haga pergamino y esto por lo que a la iglesia le costó el cual negro ha de pagar el padre Avecilla de lo que la iglesia le hubiere de dar de la escritura de dicho salterio.

D2

Fuente: ACCMM, AC-1, fol. 170v.

Fecha: 26-VIII-1558.

Asunto: El músico Juan de Carabantes ofrece a la catedral varios libros de polifonía.

Libro de canto de órgano que se compraron.

En dicho día, mes y año susodicho estando en cabildo se leyó una petición de Juan de Carabantes en que en efecto decía que se le comprasen unos libros de canto de órgano que él tiene que se llaman e intitulan [blanco] y los dichos señores Deán y Cabildo dijeron el canónigo Bartolomé Sánchez y el canónigo Juan de Oliva los viesan y si les pareciese ser necesarios a la Iglesia y los apreciassen y mandasen se le pagase al dicho Juan de Carabantes lo que justamente valiesen y los dichos Bartolomé Sánchez y Juan de Oliva los vieron y apreciaron en 8 pesos de tepuzque todos cuatro y mandaron se le pagasen.

D3

Fuente: AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 183, Expediente 34.

Fecha: 6-VI-1578.

Asunto: El ministril Rodrigo de Saavedra presenta al Cabildo un libro para ministriles.

Rodrigo de Saavedra sobre la paga de un libro que hizo de música.

Rodrigo de Saavedra digo que un año ha poco me mandó que hiciera un libro para en que tañésemos nosotros, el cual hice y por Vuestra Señoría se mandó se tasase lo que valiese para lo cual se cometió al señor canónigo Pedro Garcés y al señor canónigo Alonso de Écija y al maestro de capilla para que ellos lo viesen y dijeren lo que merecía, lo cual se ha hecho y el libro sirve en la capilla por no haber otro y no se me ha pagado, pido se me mande libramiento de la cantidad que señalaren los señores a quien está cometido. El Cabildo acordó que acabado de henchir el libro se tratará de lo que merece y se le pagará.

D4

Fuente: ACCMM, AC-3, fol. 149v-151r.

Fecha: 6-VII-1582.

Asunto: Rebaja generalizada de los salarios de los músicos de la capilla.

[...] Unánimes y conformes tratando en cosas del servicio de Dios Nuestro Señor y aprovechamiento de esta Santa Iglesia y fábrica de ella considernado que los salarios y gastos de cantores y ministriles de esta dicha Santa Iglesia sobrepasaban y eran en más cantidad que la renta de la fábrica de ella y atento a la comisión que dieron al señor maestrescuela para que hablase al señor arzobispo sobre ello y la respuesta que dio determinaron de moderar los salarios de los dichos cantores y ministriles en esta manera:

El señor canónigo Écija tenía de salario de cantor 100 pesos de minas mandaron que se le quitasen 50 de tepuzque, quedandle de salario 115 pesos, 3 tomines y 6 granos de oro común.

El señor racionero Hernando Franco tenía de maestro de capilla 600 pesos de oro común mandáronle quitar 300 quedandle de salario 300 pesos del dicho oro.

El señor racionero Juan Hernández tenía de salario 300 pesos de oro común mandaronle quitar 100 pesos quदानle de salario 200 pesos de oro común.

El cura Alonso de Trujillo tenía de salario de cantor 200 pesos de oro común, mandaronle quitar 50 quédandle de salario 150 pesos de oro común.

Marcos Tello tenía de salario de cantor 200 pesos de oro común mandaronle quitar 50, quedandle de salario 150 pesos del dicho oro.

Agustín Díaz tenía de salario 50 pesos de minas mandaron que quedase en 50 pesos de oro común.

Bartolomé Franco tenía de salario 300 pesos de oro común, mandaronle quitar 50, quedandle de salario 250 pesos del dicho oro.

El padre Pedro López tenía de salario 100 pesos de oro común, mandaronle quitar 30 pesos, quedáronle de salario 70 pesos del dicho oro.

Luis de Toro tenía de salario de cantor 50 pesos de oro común digo de minas mandaron que tenga de salario 50 pesos de oro común.

Pedro Martín otro tanto.

Antonio Ortiz tenía de salario 100 pesos de oro común mandaronle quitar 20 quedándole 80 pesos del dicho oro.

A los ministriles mandaron que tuviesen cada uno 200 pesos de oro común de salario [los ministriles eran Julián Hurtado de Mendoza, Miguel de los Reyes, Francisco de Covarrubias].

Y después que hubieron reformado los salarios de los dichos cantores y ministriles en la forma y manera que dicho es mandaron y proveyeron que yo el secretario infrascripto se lo notifique a todos y a cada uno de ello por sí y asiente en este libro las notificaciones y sus respuestas [...].

Notificaciones a la capilla

Notifiqué los autos atrás contenidos al señor racionero Hernando Franco maestro de capilla de esta Santa Iglesia y respondió que él se despide por sí y por su primo Alonso de Trujillo siendo testigos Diego de Ibáñez y Sebastián Domínguez.

D5

Fuente: Constituciones de la Catedral de México, editadas por Galván Rivera, *Concilio III Provincial Mexicano*, 506-10.

Fecha: 17-X-1585.

Asunto: Regulación de las funciones del maestro de capilla y los cantores en los estatutos.

I. Por la experiencia cotidiana consta bastantemente cuánto convenga que los ministros del coro y los cantores estén suficientemente instruidos por el maestro de capilla, y que se dispongan de antemano las cosas que hayan de cantarse con canto figurado en cada día, preparado para esto el facistol, para que la solemnidad de los oficios divinos se celebre con el debido honor. Por lo cual, es necesario que el mismo maestro de capilla ponga diligentemente todo cuidado, tanto en las cosas dichas antes, como en otras que abajo se expresarán, correspondientes a su oficio por decreto de este santo sínodo.

II. En primer lugar, en todos los días no feriados, luego que se acabe la prima, hasta que se deje de tocar la misa, en un lugar que dentro de la iglesia haya de señalarse especialmente para ello, deba tener escoleta para todos, tanto para los beneficiados como para los demás cantores y ministros y sirvientes de la iglesia, que en este lugar deben reunirse para ser enseñados e instruidos en el canto figurado y contrapunto, en tiempo que no sea impedido por otra lección de canto firme que haya de tenerse por el sochantre. Mas cuantas veces faltare, sea multado al arbitrio del presidente, según el modo de la culpa, a no ser que haya faltado por causa de enfermedad o de ausencia de la ciudad con licencia del prelado y del Cabildo. Mas cuanto tiempo estuviere ausente o enfermo, sustituya su lugar alguno de los cantores, el más idóneo a juicio del presidente, el que sin falta presida la dicha lección. Al cual también impone el mismo santo sínodo la obligación que en los días festivos, principalmente los más solemnes, y en los oficios de la Semana Mayor, en el día también de la Natividad del Señor, cuide con todo esmero de que oportunamente se prevenga por los cantores las cosas que con canto

figurado hayan de cantarse en los Maitines; para que no suceda, que mientras que se desempeña el oficio en el coro, algún defecto ofenda los oídos del pueblo que esté presente. Y si por omisión de esta diligencia, aconteciere alguna notable disonancia del canto en el coro, sea multado el mismo maestro de capilla en el salario de aquella hora en que así haya faltado. Mas porque toca al mismo maestro de capilla elegir y designar las misas, y demás cosas que han de cantarse con dicho canto figurado, de tal modo que aquellas y no otras deban cantarse, se le impone, por tanto, el deber de que así como haga, como es justo, que se canten las cosas que él mismo compusiera, así también haga que del mismo se canten las que hallare compuestas por otros músicos insignes; siendo muy conveniente que en esta célebre iglesia, a la cual concurren de todas partes toda clase de músicos, se canten las composiciones de diversos autores para que los cantores se ejerciten en la música de cada género, y por lo mismo adquieran costumbre y se hagan más peritos.

III. Conviene también que por los cantores, músicos y ministros del coro se obedezca reverentemente en su oficio al mismo maestro de capilla, y por lo mismo este santo sínodo ordena y manda, que lo que el mismo maestro de capilla encomendare para cantarse a los cantores y ministros del coro, o para tocarse a los músicos y al organista, y todo lo que a cualquiera de ellos ordenare, ya sea para que digan al facistol del coro, ya para hacer contrapunto sobre el canto firme o para cantar con el órgano, o por último, en las demás cosas pertenecientes al oficio del mismo maestro, esto mismo se haga por todos y cada uno de los sobredichos, sin excusa ni pretexto alguno. Pero aquel que no hiciere las cosas que se encomendaron e impusieron por el mismo maestro, sea multado por arbitrio del presidente.

IV. Manda igualmente el mismo santo sínodo que en todos los domingos y en otros días festivos según se acostumbra, en los cuales haya de cantarse con acompañamiento de órgano, el mismo maestro de capilla y los cantores entren al coro al principio de Tercia y de las Vísperas, esto es, al *Deus in adjutorium meum*, etc., para que, tanto a la antifona *Asperges*, como a los salmos y también al contrapunto que haya de entonarse sobre los mismos salmos, estén prontos y prevenidos. Y si el maestro de capilla o los cantores dichos no hubieren entrado al tiempo prevenido sean multados moderadamente, atendido su poco salario.

V. Mas para que los cantores se hagan más hábiles, ordenado el mismo santo sínodo que aquellos que el maestro de ceremonias dijere que necesitan de instrucción tengan obligación de asistir a la lección de música de que arriba se hace mención; mas el que de los sobredichos faltare a la tal lección, sea multado también moderadamente al arbitrio del presidente, a no ser que haya sido por falta de salud, o por ausencia de esta ciudad con legítima licencia.

VI. Y porque muchas veces sucede que faltando un cantor queda imperfecto el coro de los músicos, y que por ello decae el esplendor y ornato que corresponde a las solemnidades; y la experiencia enseña que por la ausencia de algunos prebendados (que también son cantores) acaecen defectos notables; por tanto, este santo sínodo mexicano decreta y manda que a ningún prebendado que tenga el cargo de cantor le sea lícito tomar reple a las vísperas o por todo el día de cualquier festividad que requiera música, sino que los dichos prebendados, que disfrutaban el salario de cantores, deban observar

aquellas mismas cosas que los otros cantores no prebendados tienen obligación, a no ser que fueren hebdomadarios, y por lo mismo estén ocupados en algún ministerio de su semana. Los que en contra de esta ordenanza obraren, queden sujetos a la multa.

VII. Además, el mismo maestro y cantores tengan obligación de cantar con canto figurado en todos los días domingos de las festividades de Pascuas, a las primeras y segundas vísperas del Señor, en los demás domingos también y festividades que se acostumbran de la bienaventurada Virgen María, a las primeras vísperas, el primero, el tercero y el quinto salmos; mas a los maitines el cántico *Benedictus*, alternados con el órgano los versos, con aquella diferencia de música que se llama de fabordón; y también canten del mismo modo el himno y el cántico Magnificat, tanto a las misas primeras como a las segundas Víspera, y toda la misa no sólo en las referidas festividades, sino también en otras dobles mayores, en las que igualmente se acostumbra hacerlo.

VIII. Además de esto, deberán cantar desde el primer sábado de Cuaresma hasta la feria tercera de la Semana Mayor inclusiva, la antífona Salve Regina, y tanto los días de la Navidad y de la Epifanía del Señor como en los de la Asunción y Navidad de la bienaventurada Virgen María, y en otras festividades, que según el tiempo se señalen, canciones devotas y honestas aprobadas por el prelado, y en la Dominica de Palmas la Pasión del Señor y en la Semana Mayor a Maitines, las tres primeras lamentaciones y otros oficios que se les señalen en la tabla.

D6

Fuente: ACCMM, Inventarios, Libro 2, Expediente 2, fol. 63.

Fecha: Diciembre de 1589 con adicciones en 1590 y 1591.

Asunto: Inventario de los misales existentes en la Catedral de México.

Inventario de Misales.

- [1-4] Primeramente cuatro misales nuevos de Trento encuadernados en becerro negro dorados las hojas y cuaderno, los dos de a cuarto de pliego de marca mayor de estampas de San Lorenzo, el uno estampa de metal y el otro de madera impresos en Salamanca año de 1587. El otro cuarto de papel de marquilla impreso en Salamanca el mismo año. Los otros dos de cuarto de papel más que ordinario de estampas de madera ambos a dos impresos en Salamanca año de 1588.
- [5-6] Dos misales grandes de a medio usar que son los que sirven al altar mayor de a pliego con estampas de San Pedro y San Pablo impresos en Antorpiá año de 1570 encuadernados en becerro.
- [7] Un misal grande ya usado rico de la estampa de San Lorenzo dorado negro en cuadernos dorados impreso en Venecia apud Juntas 1578.
- [8-9] Dos misales ya viejos encuadernados en becerro leonado de a pliego de la estampa de San Pedro y San Pablo en Burgos, M. de Vitoria 1576.
- [10-15] Seis misales viejos de a pliego encuadernados en becerro y en badana negra con estampas de San Pedro y San Pablo en Antuerpia Cristo Plantin 1577.
- [16-19] Cuatro manuales de los nuevos de a cuarto encuadernados en becerro negro dorados, cuaderno y hojas, manezuelas de Flandes impreso en Salamanca año de 1585.

- [20] Un manual sacramental viejo sevillano
- [21] Un libro pontifical viejo que era del reverendísimo Zumárraga de cuaderno negro viejo sin manezuelas con cuatro chapas de manezuelas de plata.
- Todos los misales están en poder de Cristóbal de Escobar sacristán mayor y de Bernardino de Mendoza y los recibieron de mano del doctor Melchor de la Cadena canónigo de esta Santa Iglesia siendo testigos Juan Antonio clérigo presbítero y Alonso Pérez pertiguero.
- [22] En 20 de junio de 1590 se les entregó a los dichos Cristóbal de Escobar y a Bernardino de Mendoza un misal de folio de marca mayor de la estampa de don Lorenzo Rufo encuadernado en becerro negro y dorado las fojas y el altar mayor [...]
- [23] Iten se les entregó a los dichos un misal viejo encuadernado en badana negro impreso en Antuerpie 1572.
- [24-27] A 21 de abril de 1591 se entregó a los dichos cuatro misales nuevos encuadernados en becerro negro dorados las hojas de a pliego impresión de Salamanca impresor Guillermo Foquel 1589.

D7

Fuente: ACCMM, Inventarios, Libro 2, Expediente 2, fols. 153-156.

Fecha: 9-XII-1589.

Asunto: Inventario de los libros de música existentes en la Catedral de México.

Inventario de los libros de música que hay en esta Santa Iglesia así de molde como de mano hasta hoy 9 de diciembre de 1589 años.

- [1] Primeramente un libro grande de pliegos de marca mayor de molde encuadernado en tablas y badana amarilla con sus manezuelas de Flandes impreso en Roma Thypographia Dominici Basi año de 1583, auctore Thomae Ludovici de Victoria es de misas de a cuatro, cinco y seis voces.
- [2] Iten otro libro de la misma encuadernación, molde e impresión del mismo autor impreso el año de 1581 años es de magnificas a cuatro voces y de antífonas de Nuestra Señora de a cinco y ocho voces.
- [3] Iten otro libro de la misma impresión y del mismo autor y de la misma encuadernación impreso en Roma el año de 1581 años de algunos salmos a ocho voces.
- [4] Iten otro libro grande marca mayor encuadernado en papelones de becerro leonado con unas cintas azules del dicho autor impreso en Roma año de 1585 es de motetes de Santos a cuatro, cinco, seis y ocho voces.
- [5] Iten otro libro grande de molde de papel de marca mayor encuadernado en papelones y badana negra impreso en París Typographia de Nicolás du Chemin 1565 años es de misas de Francisco Guerrero.
- [6-7] Iten dos libros de pergamino que son el primero y segundo de Morales de misas son de papel de marca mayor y están ya viejos.
- [8] Iten otro libro de misas de misas de Petro Cholino de papel de marca mayor está encuadernado en pergamino.
- [9] Iten otro libro viejo de papel de marca mayor de mano encuadernado en pergamino de himnos y magnificas.

- [10] Iten un libro viejo encuadernado en papelones de badana de mano es de magnificas.
- [11] Iten otro libro muy viejo de papel de marca mayor en papelones de becerro de mano es de misas y motetes.
- [12] Iten otro libro de papel de marcha mayor de mano encuadernado en papeles de badana negra donde está el oficio de Semana Santa.
- [13] Iten otro libro de veinte misas de Jusquin de molde en papel de marca mayor encuadernado en papel.
- [14-17] Iten cuatro libros chicos de molde en pergamino de motetes de Pedro Guerrero.
- [18-22] Iten cinco libros chiquitos de molde encuadernados en pergamino con cintas verdes y encarnadas de motetes de Francisco Guerrero.
- [23-32] Iten diez libros de motetes de diversos autores pequeños encuadernados de becerro negro de molde con unos letreros dorados que dio su Señoría.
- [33-37] Iten otros cinco libros de misas y motetes de molde de cuarto de pliego encuadernados en becerro colorado con unas florecillas de oro.
- [38-41] Iten cuatro libretes de la flor de motetes y encuadernados en pergamino son de molde.
- [42-45] Iten cuatro libretes de chanzonetas de mano encuadernado en badana colorada.
- [46] Iten un libro de mano de papel de marquilla de himnos y salmos encuadernado en pergamino.
- [47-52] Iten seis cuadernos de mano encuadernados en pergamino de motetes del racionero maestro Hernando Franco.
- [53] Iten un libro viejo encuadernado en pergamino de papel de marquilla en que hay unos magnificas de mano.
- [54] Iten otro libro de papel más que marquilla encuadernado en papelones y badana negra con unas flores de oro y unas cintas de seda negra en que están de mano la antifona de asperges, una misa de Requiem de Jesucristo de Morales y otras misas y oficio de difuntos y salves y otras cosas.
- [55] Iten otro libro viejo de papel más que marquilla encuadernado en papelones y badana negra unas flores de oro tiene de mano misas y algunos motetes.
- [56-57] Dos cuadernos encuadernados que contienen el salmo de Miserere mei que se canta la Semana Santa, los dos coros y el un cuaderno comienza Christus factus est pro nobis.
- [58-59] Una chanzoneta en dos cuadernos de San Miguel que comienza Aparta, aparta a ocho.
- [60-63] Más cuatro cuadernos de chanzonetas de Navidad que comienza el primero Regocíjate zagal.
- [64-67] Otros cuatro cuadernos de chanzonetas de Navidad que el primero comienza Nace el hombre, nace Dios.
- [68-71] Otros cuatro cuadernos del juego, una ensalada del juego de la pelota que comienza el tiple Jugaba a la pelota.
- [72-75] Otros cuatro cuadernos de otra ensalada de la guerra que comienza Carne, mundo y Lucifer.
- [76-79] Otros cuatro cuadernos de chanzonetas del Corpus Christi que comienza Más valiera no comerte.
- [80-83] Otros cuatro cuadernos de chanzonetas de San Miguel que comienza Gran batalla hay en el cielo.

- [84-87] Otros cuatro cuadernos de chanzonetas de Navidad que comienza el primero Mal puede desencazarse.
- [88-91] Otros cuatro cuadernos de la ensalada de la almoneda que comienza Hallaos a la almoneda.
- [92-95] Cuatro cuadernos de ensalada y villancicos de San Miguel que comienza Alegraos si la lanza no me miente.
- [96-99] Otros cuatro cuadernos de chanzonetas para la Asunción de Nuestra Señora que comienza Ay ay divina pastora.
- [100-103] Una ensalada y chanzonetas de San Miguel que comienza ¿Quién se quiere embarcar? y el villancico Gran fiesta.
- [104-108] Cinco cuadernos en que está la Salve en romance a cinco.
- [109-116] Ocho cuadernos en que está Pange lingua gloriosi prelium certaminis y algunos versos de Vexilla Regis.
- [117-120] Cuatro cuadernos en que está la ensalada de la visita que comienza Buenas nuevas pecador.
- [121-124] Cuatro cuadernos de villancicos para el Corpus Christi que comienza el primero A tal extremo ha llegado.
- [125-128] Cuatro cuadernos viejos de villancicos antiguos que al principio le falta algunas hojas y vienen a concordar en un villancico que dice Enamorado el Cristo eterno.
- [129-132] Cuatro cuadernos en que está el motete de Todos los Santos que comienza Sancti Dei omnes.
- [133] Cuatro pliegos en que está una chanzoneta que dice El divino Manuel.
- [134-137] Cuadernos de chanzonetas que en el principio de ella está un soneto que comienza Viendo Cristo que ausencia causa olvido.
- [138] Un cuaderno en que está el fabordón del tercer tono que comienza Dixit Dominus y el himno Ave Maris Stella y un magnificat de cuarto tono.
- [139-140] Dos cuadernos que tienen un coloquio de a ocho voces que comienza el un cuaderno ¿Quién canta, Carillo? y le responde el otro El cielo.
- [141-142] Dos cuadernos que tienen un coloquio de ocho voces que el uno comienza Muerte, ¿de quién huides, di? y responde el otro De la vida que hoy nacida
- [143-144] Otros dos cuadernos que tienen un coloquio de ocho voces para la fiesta de San Miguel que comienza ¿Miguel? y responde el otro Luzbel.
- [145-148] Otros cuatro cuadernos de la ensalada del ahorcado que comienza Ladrones.
- [149] Un cuaderno de marca mayor que comienza Gloria, laus et honor y tiene la Pasión de Ramos y la del Miércoles y Viernes Santo y la Lamentación del divino Morales que comienza Coph y el primer verso Vocavi amicos meos.
- [150] Un cuaderno en que están las chanzonetas del recibimiento del Conde de Coruña que comienza A me alegrado zagal.
- [151-152] Dos cuadernos en que están dos chanzonetas de a ocho y a siete que la de a siete comienza ¿Qué es aquesto que aquí está? y la de a ocho Di que miras, hombre, di.
- [153-154] Otra chanzoneta de a ocho en dos cuadernos que comienza Y el arcángel fiel.
- [155-156] Otra chanzoneta de a ocho en dos cuadernos que comienza ¿Quién es el manso cordero?
- [157-158] Otra chanzoneta de a ocho en dos cuadernos que comienza No siendo de sí enemigo.
- [159-160] Otra chanzoneta de a ocho que comienza ¿Por qué da luz el cielo?

- [161-162] Una chanzoneta de a ocho Que al velo de una monja que se llama María que es música quienes lo que prometió.
- [163-164] Dos cuadernos que contienen otro coloquio para el día de San Miguel que comienza Dinos Luzbel quién cayó.
- [165-166] Otro coloquio de a ocho para Navidad en dos cuadernos que comienza Mas tiene el suelo que el cielo.
- [167-168] Otros dos cuadernos que tienen un coloquio a ocho que comienza ¿Qué tenemos que ha nacido?
- [169-170] Otro coloquio a ocho en dos papeles que comienza Si supiere quién es este que hoy nace.
- [171] Otro cuaderno que tiene los versos Dic nobis Maria de la prosa de Pascua de Resurrección.
- [172-173] Otro coloquio de San Miguel en dos cuadernos a ocho que comienza Victoria, Victoria.
- [174] Otro cuaderno para con ministriles que en el tiple sólo está una letra que comienza La serpentina maraña.
- [175] Otro cuaderno para con ministriles que sólo el tiple tiene una letra Honor del aire y nieves.
- [176] Otro cuaderno que comienza para con ministriles que sólo el tiple tiene una letra que comienza Adiós, adiós mundo malo.
- [177] Otro cuaderno de dos pliegos que es borrador en que está compuesto el salmo Lauda Jerusalem.
- [178] Otro cuaderno en que están unos versos del himno de Navidad y de los Inocentes.
- [179] Otro cuaderno en que está una misa de Juan de Carabantes a cuatro voces.
- [180-183] Cuatro cuadernos de villancicos que el primero comienza Lloroso va el padre anciano.
- [184] Un cuaderno en que está una chanzoneta que comienza Goza padre pues podrás.
- [185] Un villancico de San Pedro en cuatro medios pliegos que comienza ¿Quién alegra la floresta?
- [186] Cuatro pliegos en que está un villancico que se hizo a la consagración del Obispo de Michoacán.
- [187] Cinco papeles en que están los villancicos que se hicieron al recibimiento del Conde de Coruña.
- [188] Cuatro medios pliegos sueltos en que está un villancico que comienza Mil gracias a Dios le damos.
- [189] Un villancico de San Pedro a cuatro que comienza la letra Pedro pues que por honraros.
- [190] Cuatro papeles en que está un villancico de San Hipólito que comienza ¿Quién son estos que han venido?
- [191] Cuatro papeles en que está un villancico de San Gregorio que comienza Desde el eterno consuelo.
- [192] Cuatro papeles en que está un villancico que comienza Virgen pues os váis, de la Asunción de Nuestra Señora.
- [193] Cuatro papeles en que está un villancico que comienza Pues que está ya con nosotros la doncella.
- [194] Otros cuatro papeles en que está un villancico que comienza Salvaos Dios nuestro consuelo.
- [195] Un motete a cuatro que comienza Plange Jerusalem que es de voces iguales.

- [196] Otro villancico de San Miguel que comienza Al monte cristiano.
- [197] Cuatro medios pliegos en que está un villancico que comienza Mirad la abeja industriosa.
- [198] Cuatro medios pliegos en que está un villancico que comienza Pablo que es bajo aprobado.
- [199] Cuatro pliegos en que está una ensalada que comienza El triunfo celebremos a San Miguel.
- [200] Un villancico a San Eligio que comienza Eligio el divino amor.
- [201] Una lira a tres y cinco que comienza Cuál suele al duro invierno.
- [202] Un villancico a cuatro de San Pedro que comienza A Dios para Dios a Dios.
- [203] Un villancico a cuatro que comienza Ver primero no queráis.
- [204] Cuatro pliegos de marquilla en que está una ensaladilla que comienza Ven oveja donde estoy.
- [205] Dos pliegos de cuatro hojas en que está un fabordón de Dixit Dominus de quinto tono.
- [206] Un villancico a cuatro que comienza Hoy deja el demonio al hombre.
- [207] Un villancico a cuatro del Buen ladrón que comienza Pues con lágrimas enciende.
- [208] Otro villancico a cinco que comienza Y sube Dios nuestro nombre.
- [209-212] Cuatro cuadernos en que está la ensalada del Desposorio que comienza El gran salvador Mejía.
- [213] Un cuaderno en que están algunos Alleluias de contrapunto.
- [214-215] Unos borradores de salmo Dixit Dominus y Laudate Dominum omnes gentes.
- [216] Un villancico de San Hipólito a cuatro que comienza Quién contar nueva hazaña.
- [217] Un motete de Morales a cinco que comienza Tu es Petrus.
- [218] Orlando Laso a cinco en cuatro medios pliegos.
- [219] Un pliego de papel en que están dos villancicos de San Lucas a cuatro voces.
- [220] Un villancico de Nuestra Señora que comienza Virgen si estáis aguardando a cuatro voces.
- [221] Un motete a cinco de Lupo que comienza Jesus.
- [222] Otro villancico a cuatro que comienza Tres panes en solo un pan.
- [223] Un motete de Santa Catalina a cinco que comienza Veni sponsa Christi.
- [224] Un motete a cuatro que comienza Hoc est corpus quod pro nobis datur.
- [225] Un motete a cuatro que comienza Ave María.
- [226] Un motete de Todos los Santos que comienza Sancti Dei omnes a cuatro voces que atrás está asentado otra vez.
- [227] Un villancico a cuatro que comienza Ahora han visto mis ojos.
- [228] Tres papelitos donde está el Heli de la pasión a tres voces.
- [229] Una misa a cuatro sobre un canto llano que comienza Petrus apostolus.
- [230] Un libro en papel de la china en que están fabordones e himnos del año.
- [231] Un cuaderno en que está el himno Ave Maris Stella a cuatro voces.
- [232] Un villancico que se cantó a la consagración del Obispo de las Charcas que comienza A mejor voz a cuatro.
- [233-236] Cuatro cuadernos en que están algunos villancicos y comienza el primero Pastor es de eccho [sic]
- [237] Un villancico en dos pliegos a cuatro que comienza Goza Pedro.
- [238] Otro villancico a cuatro que comienza ¿Quién nació, di, quién es?
- [239] Otro villancico en cuatro medios pliegos que comienza Di Gil, ¿qué siente Juana?
- [240] Una pasión del Domingo de Ramos a cuatro.

- [241] Un borrador del introito Gaudeamus a cuatro voces.
- [242] Otro borrador del Asperges.
- [243] Otro borrador a cuatro del Asperges.
- [244] Un villancico a cuatro de San Miguel que comienza Alegraos, está en cuatro medios pliegos.
- [245] Unos tercetos sueltos en cuadernito pequeño a cinco que comienza Llegado es ya Dulcísima María.
- [246-247] Tres papelitos donde está Consumatum est de la Pasión del Viernes y otro en donde está Pater in manus tuas a cuatro.
- [248] Villancico a cuatro que comienza Y al Dragón está rendido.
- [249] Un motete a cinco de Verdelot que comienza Si bona suscepimus.
- [250] Un pliego en que está el verso Gloria tibi Domine qui surrexisti a mortuis, también está en los libros de música.
- [251] Cuatro pliegos en que está un villancico a cuatro que comienza Dime Hipólito arrastrado, es para su siesta.
- [252] Villancico que comienza Virgen que de en hora en hora a cuatro.
- [253] Un villancico para el doctoramiento del doctor Ribera que comienza Ribera bien sois Ribera a cuatro.
- [254] Un motete a doce que comienza Ad te levavi oculos meos.
- [255] Un villancico a cuatro para la misa nueva de Agustín Díaz que comienza Agustín.
- [256] Un villancico a cuatro que comienza Aunque fuera grave la queja.
- [257] Otro villancico a cuatro que comienza Sois hermosa.
- [258] Un villancico a cuatro que dice Y así vuelve el suelo en cielo.
- [259] Otro villancico a cuatro Su gesto a su misma ley.
- [260] Otro villancico a tres que ya está otra vez asentado que comienza Ay ay divina pastora.
- [261] Otro villancico a cuatro que comienza Yo me iba por un camino.
- [262] Otro villancico a cuatro que se cantó en la fundación del monasterio de Jesús María que comienza Cristo y su madre han venido.
- [263] Una antifona para el concilio que comienza Exaudi nos Domine a cuatro.
- [264] Otro villancico que atrás está asentado otra vez a cuatro que comienza Elige Dios a Eligio.
- [265-302] Más veinte y ocho [en realidad son treinta y ocho] villancicos a cuatro que se cantaron a profesiones de monjas de diferentes nombres que porque no se truequen se pondrán aquí los principios de ellos y otro que es a tres que comienza Francisca ninfa dichosa [265]: Términos deba María [266], Adiós que me deja María [267], Pues con vos se desposó Agustina [268], Amores alojan a Dios [269], Rica mina, rica mina [270], Hoy pide los votos Juana [271], O qué venturoso día [272], Mejor Ana es vuestra estella [273], María y Ana son dos [274], No sé cierto como os cuadre [275], Tiene una Amiga Isabel [276], A la china celestial [277], Luisa juega al trocado [278], O qué extraña maravilla [279], Francisca señora humildad [280], Hoy hace representación [281], María circuncisión [282], Hoy la angélica Beatriz [283], El león divino y fuerte [284], Cecilia a tres desafía [285], Margarita tan preciosa [286], La victoria que hay mayor [287], Clara luz que nos alumbra [288], Que estrella es esta pascual [289], Beatriz de reina quiere [290], Amor Agustina y vos [291], Entra sin temor de mayor contienda [292], Pues queréis cosas hoy con Magdalena [293], María quien como vos [294], De victoriosos Ramos [295], Y pues que con afición

- [296], Isabel hace su alma hoy el [297], Sobre una piedra preciosa [298], Dios a Francisca convida [299], Con María hace Dios [300], Niñas de los ojos [301], Pues en tormento cruel [302].
- [303] Otro de profesión que comienza Con María goce hoy contrato.
- [304] Otro villancico a cuatro que comienza O qué divino amasijo.
- [305] El salmo In exitu Israel de Egipto en borrón a cuatro.
- [306] Otro borrón a cuatro del magnificat a cuatro del sexto tono.
- [307] Desde el corazón al alma a cinco.
- [308] Divina Inés a cuatro.
- [309] Gastando fue el amor mis tristes años a cuatro.
- [310] Hallóme un día Amor muy descuidado a cuatro.
- [311] Si la verdad divina de mi señora a cuatro.
- [312] Todo se acaba todo se acaba y todo ha de acabarse a cinco.
- [313] Como cogeré el fruto de la simiente amor, a cinco.
- [314] No quedó la fortuna con su movible rueda a cinco
- [315] Comienza tú a llorar zampoña mía a cinco.
- [316] La humanidad de Dios triste afligida a cinco.
- [317] De mi ninfa divina lo que más fatiga a cinco.
- [318] O ánima amorosa enamorada, loca de amor sin tino a seis.
- [319] Y porque me pareciste en el semblante amorosa y afable, cruel pastora a cuatro.
- [320] No haya del cuerpo dolor y muy menos de la vida, mas póneme gran temor del que el alma por amor va también a ser perdida a cuatro.
- [321] Un rato se levanta mi esperanza a cuatro
- [322] Amor amor yo voto a mí que si asco diese a cuatro
- [323] O lágrimas cansadas que en llegando mostráis a cuatro
- [324] A gran dignidad sois, mira cantano [sic] a cuatro.
- [325] Sois Margarita preciosa y tenéis virtud extremada a cuatro.
- [326-329] Cuatro libretos de motetes de mano, tienen también canciones a forrados en pergamino.

D8

Fuente: AGI, Indiferente, 2065, N. 29.

Fecha: ¿abril?-1590.

Asunto: Tres ministriles contratados por la Catedral de México solicitan licencia para otros dos compañeros con el mismo destino.

Juan Baptista y Juan Maldonado y Juan Sánchez Maldonado ministriles dicen [que] Vuestra Alteza les hizo merced de darles licencia para pasar a la Nueva España a ejercer su oficio en la Iglesia de México, cuyo salario tienen situado y porque de cinco para quien se concedió la dicha licencia los dos de ellos no van por enfermedades que les han sobrevenido y falta de caudal para hacer el viaje, por lo cual no han sacado hasta ahora sus licencia, suplican a Vuestra Alteza se les haga merced de que en su lugar vayan Andrés Barroso y Lorenzo Martínez con quien han hecho compañía en que la recibirán y están aprestados para hacer el viaje y que para el servicio de ellos se les dé licencia para llevar dos criados que los sirvan.

Juan Baptista y Juan Maldonado y Juan Sánchez Maldonado ministriles dicen que habiendo suplicado se les diese licencia a Andrés Barroso y Lorenzo Martínez ministriles para pasar a la Nueva España al concierto que tienen hecho con la Iglesia de México para ejercer en ella el dicho ministerio, se proveyó por Vuestra Alteza presentase el concierto e información de cómo son ministriles los dichos Andrés Barroso y Lorenzo Martínez y porque el concierto y obligación como dicho tiene se llevó un escribano que está en Sevilla que es vecino de México y asimismo Rodrigo Muñoz, racionero de dicha iglesia que fue el que le hizo esta también, suplican se les dé licencia atento a la información que presentan con testigos que se hallaron presentes al dicho concierto y fiador, que lo susodicho lo cumplirían y se embarcarían en esta flota, se les dé licencia para pasar a la Nueva España porque si los susodichos no van no hacen músico y la dicha ciudad no está obligada a cumplir la obligación que les tiene hecha en que la recibirán [...]

D9

Fuente: ACCMM, AC-4, fol. 36v.

Fecha: 1-XII-1590.

Asunto: El Cabildo acuerda enviar 200 pesos al racionero Muñoz por los gastos de transporte de los dos niños capones enviados desde Madrid.

Salario que se dio a los dos niños capones por cantores y lo que se pagó al señor racionero Muñoz por los gastos que hizo entre ellos para servir a la Santa Iglesia.

Ordenaron y mandaron todos los dichos señores unánimes y conformes que se les dé de salario a Tomás López y a Pedro de Salcedo niños capados y tiples a cada uno 120 pesos de oro común y con este dicho salario se reciban como recibieron por cuatro años en que se han de obligar de servir a esta Santa Iglesia sin poderse despedir para ir a servir a otra en esta Nueva España. Y respecto de que desde el día por orden del señor Arzobispo el señor don Rodrigo Muñoz los recibió en Madrid, hizo costas con ellos así en el pasaje a estas partes como en vestirlos para que viniesen a servir a esta Santa Iglesia habiéndose hecho todo esto con acuerdo del dicho señor Arzobispo y a costa de la dicha Santa Iglesia dijeron que el mayordomo de ella luego dé y pague al señor tesorero 200 pesos de oro común con los cuales le encargaron se contentase de las muchas costas que representó habían hecho y que este dinero que de presente se paga al dicho tesorero por las dichas costas haga traer los dichos tiples a esta Santa Iglesia y los 120 pesos que cada uno ha de ganar en cada un año de los cuatro se entienda se les da por salario de todos los dichos años respecto de que se entendió merece más de los dichos 120 pesos que se les señalaron de salario y así se mandó asentar por auto [...]

D10

Fuente: AGI, Indiferente, 2067, N.73.

Fecha: 3-V-1594.

Asunto: El cantor y maestro de infantes de la Catedral de México Antonio de Illana escribe a Juan de Villarrubia, tiple de la Catedral de Cádiz, pidiéndole que se traslade a México.

El portador es señor y amigo de todos el canónigo Francisco de Paz envía a Vuestra Merced 100 ducados para su viaje y es el corazón de nuestro Arzobispo que venido a su iglesia entiendo será Vuestra Merced muy mejorado, también escribe a Vuestra Merced el doctor Ribera que es un hombre muy principal y que acudirá a servir con muchas veras a Vuestra Merced. El chantre escribirá más en particular y a él me remito en todo lo tratado. Venido Vuestra Merced todos le servirán y sé yo desean su venida de Vuestra Merced, porque los tiples que hay en esta Santa Iglesia es el maestro que es tiple mudado y canta su contrapunto en el coro sobre las antífonas y sobre los oficios y está cansado, y tiene por ayudantes algunos niños que cantan como papagayos lo que les enseña su maestro con el caudal que tiene que canta su voz, tiene un mulato que compró la iglesia buena voz y no sabe andar por casa, los dos niños que yo traje que están en el cantar como cuando vinieron porque la tierra los lleva, que es tierra de holgazanes, que yo les hubiese enseñado algo de lo poco que sé y así es lástima la pobreza que hay porque Vuestra Merced lo verá con el favor de días, no digo más en esto.

Si acaso hubiere algún contrabajo bueno le eche Vuestra Merced el ojo y si acaso hubiese algún tenor y contralto también les eche el ojo; estos han de ser contrapuntantes porque hay grande pobreza en esta Santa Iglesia y deseo su venida de Vuestra Merced para que nos regocije y asiente, que espero en Dios la iglesia premiará a Vuestra Merced y si Vuestra Merced se fuese a la corte está la media ración del racionero Solabaca y en verdad que entiendo el Consejo Real de las Indias la dará a Vuestra Merced y no la tome con carga de cantor porque no le suceda lo que mí, que vine con esa carga y como murió el Arzobispo no hay amigos a muertos ni hay dos hágase todo con felice dicha y veamos a Vuestra Merced con salud en esta tierra. Remítome a lo dicho, el señor Garci Núñez ha de volver y con su merced y con los demás verá Vuestra Merced muy regalado provéase de vestidos de su persona y de sobrepellices y de ropa blanca que espero en Dios ver a Vuestra Merced muy contento en esta tierra que ya yo lo comienzo a estar por me hallar mejor de salud. Ahí van cartas para el señor Astasio y para el señor Alejandro su padre, Vuestra Merced las examine. No sé si enviar el libro al Rey porque había de enviar dinero y no lo tengo, que me deben esta noche más de 1000 ducados de Castilla y no cobro un real, si cobrare irá porque van cosas que nadie ni el molde ni fuera de molde las ha hecho; diré de un verso del primer tono que es un Gloria Patri a seis que lleva dos cantollanos en quinta y cuatro voces discantan y todo debajo de un compás con los cinco tiempos del arte y es cosa de mucho ingenio y de mucha dificultad. Dios se sirva con todo y vea yo a Vuestra Merced con el acrecentamiento que le desea este su capellán al señor maestro Alarcón, beso las manos y a los señores músicos en México 3 de mayo de 1594.

Antonio de Illana [rúbrica]

D11

Fuente: ACCMM, AC-4, fol. 137r.

Fecha: 10-X-1595.

Asunto: El Cabildo de la Catedral de México contrata al bachiller Arias de Villalobos para que componga los textos de las chanzonetas.

Recíbese por poeta al bachiller Villalobos con 50 pesos de tepuzque de salario. En este mismo cabildo habiendo sido citados los dichos señores de ante diem para tratar de dar salario al bachiller Villalobos por poeta de esta Santa Iglesia, atendiendo a la necesidad que tiene de este sujeto o de otro semejante esta Santa Iglesia y el maestro de capilla y que es fuerza sustentarle por la costumbre que de cantar chanzonetas hay la fiesta de Corpus Christi toda su octava, Navidad, Asunción de Nuestra Señora y otras que se ofrecen, dijeron que obligando al dicho bachiller Villalobos a que todas las veces que el maestro de capilla le pidiere letras así las fiestas nombradas como para otras que en esta Santa Iglesia se ofrecen hacer entre año como son coloquios y representaciones de que el maestro de capilla le advertirá, eran de parecer que porque el dicho maestro no ande importunando a nadie por las dichas letras y lo demás referido le señalaban por el dicho oficio en la dicha carga y obligación que ha de firmar en este auto para cumplir lo contenido en él 50 pesos de tepuzque en cada un año que le corren desde hoy [...]

D12

Fuente: ACCMM, AC-4, fol. 148r-v.

Fecha: 23-I-1596.

Asunto: El Cabildo acuerda aumentar el salario al ministril Gaspar Maldonado, hijo de Juan Maldonado, jefe de la capilla de ministriles, ante la amenaza de despedirse ambos.

Habiendo sido llamados de ante diem para ver si convenía dar el salario que pide Gaspar Maldonado niño ministril hijo de Juan Maldonado cabeza de los ministriles que ahora tiene esta Santa Iglesia que en resolución lo que su petición contiene y ha pedido diversas veces padre e hijo es que tenga el mismo salario de 200 ducados de Castilla que sus compañeros, pues hincha el vacío que tenía Juan Sánchez Maldonado y suple por él, dijeron que atento que su Señoría Ilustrísima el señor Arzobispo don Pedro de Moya Contreras que Dios tiene envió el año pasado de 90 capilla de ministriles para sonar que tocasen los dichos instrumentos u otros de este forma y algunos de ellos habiéndose ido fuera de este Reino por petición que en este cabildo dio Juan Maldonado maestro de ellos y eminente en su arte pidió se admitiese en la vacante de Juan Sánchez Maldonado a Gaspar Maldonado su hijo del dicho Juan Maldonado y habiéndole examinado el maestro de capilla racionero Juan Hernández por comisión de este muy Ilustre Cabildo y constando por su parecer jurado y firmado que está en mi poder a que me remito ser hábil y poder se admitido a la dicha capilla de ministriles en la dicha vacante por auto que este dicho cabildo acordó en 7 de abril del año pasado de 95, mando recibir y recibió al dicho Gaspar Maldonado hijo del dicho Juan Maldonado por tal ministril en la vacante del dicho Juan Sánchez Maldonado que fue a los reinos de Perú y le señalaron 100 pesos de oro de minas de salario en cada un año y aunque el pedimento del dicho Juan Maldonado su padre fue que se le diesen los 200 ducados de

Castila que cada ministril tiene conforme al asiento que el dicho señor Arzobispo hizo en Corte no le señalaron más de los dichos 100 pesos de oro de minas, ordenando al doctor Dionisio de Ribera Flores canónigo de esta Santa Iglesia dijese al dicho Juan Maldonado no se le daba más salario hasta ver en discurso del año pasado de 95 el aprovechamiento que tenía el dicho su hijo asegurándole que estudiaba y se aprovechaba se le cumplirían a los dichos 200 ducados entrante este primero año de 96 y ahora el dicho Juan Maldonado por petición pidió se le cumpliese al dicho su hijo conforme a los dichos 200 ducados de Castilla que ganan los demás ministriles, pues el dicho su hijo podía ya suplir como lo había hecho todo el año con la destreza y que podía informar el maestro de capilla como lo hizo en este Cabildo calificándole por muy suficiente para ser recibido en lugar del dicho Juan Sánchez Maldonado y deseando este dicho cabildo sustentar eal dicho Juan Maldonado y regalarle por ser de quien pende y se sustenta la dicha capilla de ministriles y que si se fuese y despidiese (como se ha entendido lo hará) no haciéndole esta comodidad cesaría de él todo y que ha de proveer al dicho su hijo del salario que pide es premio para su padre y esta Santa Iglesia y culto divino se sirve con devoción y ornato y por excisar ayudas de costa que cada año se le daban al dicho su padre y otros inconveniente como este y por estos justos respectos encaminados al servicio de dios Nuestro Señor conservación y aumento del culto divino se acordó y mandó que al dicho Gaspar Maldonado hijo del dicho Juan Maldonado se le diesen desde el primero día de este mes de ener a razón de 200 ducados por año según y como los ganaba y tenía Juan Sánchez Maldonado encargando y mandando al dicho Juan Maldonado su padre trabajase en enseñar los instrumentos de chirimía, corneta y flautas al dicho Gaspar Maldonado su hijo para que en todo Nuestra Señor sea más servido y el sea más honrrado y regalado y así se acordó en el dicho cabildo y mayor parte de él [...]

D13

Fuente: ACCMM, AC-4, fol. 189r.

Fecha: 31-X-1597.

Asunto: El Cabildo de la Catedral de México acuerda comprar un libro impreso de Juan Navarro por 20 pesos.

Que el libro de música de Navarro se compre en 20 pesos.

El racionero Juan Hernández maestro de capilla presentó un libro de música de molde cuyo autor dijo ser Navarro, de cuya composición hay mucha satisfacción y los señores prebendados que de este arte saben le aprobaron por tal y dijeron haber ya cantado en el coro de esta Santa Iglesia en él y que era necesario, que respecto de esto suplicaba le mandasen comprar y vista la aprobación y que el precio eran 20 pesos de tepuzque mandaron se comprase para el servicio de la capilla y aunque fuera de este negocio se trataron otros no hubo alguna que se debiese escribir.

D14

Fuente: ACCMM, AC-5, fols. 131v-132v.

Fecha: 7-VII-1609.

Asunto: El Cabildo informa de los libros de canto copiados hasta la fecha para la Catedral de México.

Habiéndose advertido y considerado la grande suma de pesos de oro pertenecientes a la fábrica de esta Santa Iglesia que se han gastado, así en la ciudad de Sevilla reescribiendo y puntando el Gradual Dominical conforme al misal de Trento y a la corrección del canto llano que la Santa Iglesia de la dicha ciudad de Sevilla tiene, como en los libros del Gradual Sanctoral que comúnmente en esta Santa Iglesia se llama del remiendo que se hizo en los doce libros del dicho Gradual Sanctoral que asimismo se escribieron y puntaron en el dicha ciudad de Sevilla más ha de sesenta años conforme al misa que en aquellos tiempos aquella Santa Iglesia tuvo, a cuya imitación se ordenaron las cosas y el culto divino de esta, y particularmente lo tocante al Gradual Sanctoral, cuyos oficios y canto llano por estar escritos y puntados de artífices famosos y que no se podía usar de ellos cómodamente después de haberse reformado el dicho misal de Trento en esta dicha Santa Iglesia sin enmendar, quitar y añadir muchas cosas que pidieron precisamente se deshiciesen todos los dichos doce cuerpos para que en la forma dicha se pudiesen acomodar al dicho misa de Trento como lo están. El día de hoy los cuerpos de dicho gradual y en dos del común asimismo Gradual y que también se había escrito y puntado el Antifonario Dominical diurno con el Triduo de la Semana Santa ad longum en [blanco] cuerpos. Y el Antifonario Sanctoral diurno que contiene los oficios que los santos traen propios en [blanco] cuerpos con otros dos que contienen el común de los Santos que no tienen oficio propio. Y asimismo se había escrito y puntado el oficio de difuntos en [blanco] cuerpos, todos los cuales libros de susreferidos se pusieron por sus estantes en la sacristía de esta Santa Iglesia para mejor guarda y custodia de ellos y que por haberse hecho los dichos estantes sin cerraduras que guardasen los dichos libros del daño tan grande en que se halló haberse recibido de las ratas que en la dicha sacristía sin poderlo reparar se han criado. Por todo lo cual se ordenó hacer como se hizo lugar capaz a manera de armario o alacena donde pudiesen estar cerrados y defendidos de las dichas ratas y que estuviesen cerrados con llave como el día de hoy lo están y en todo lo cual se entendía haberse gastado más de 14.000 pesos y se han iban gastando más en hacer como los escritores de esta Santa Iglesia van haciendo, escribiendo y puntando las horas canónicas de prima, tercia, sexta y nona y las Vísperas feriales de toda la Semana por estar muy gastados y era justo que todos los dichos libros se visitasen y se supiese si faltaba alguno y que se pusiesen por orden distinto atento a la capacidad de dicho lugar donde estuviesen por orden y titulados primero el dicho Gradual Dominical y luego el Santoral por sus números para perpetuidad [...] sin necesidad de revolverlos para buscar el que fuere menester y porque el dicho remiendo y los dichos Antifonarios, Dominical y Santoral y oficio de difuntos y lo que más de presente se va escribiendo y puntando sea hecho y ordenado por el racionero Juan Hernández maestro de capilla de esta Santa Iglesia por comisión de los señores don Pedro de Moya Contreras, don fray García de Mendoza y Zúñiga y por el muy Ilustre Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia.

D15

Fuente: ACCMM, AC-5, fols. 379r-380r.

Fecha: 13-I-1615.

Asunto: El deán Pedro de Vega Sarmiento presenta al Cabildo una instrucción sobre la enseñanza de los infantes de la Catedral que es aprobada.

Instrucción

1. La instrucción y enseñanza de los infantes de que comúnmente se encargan las iglesias es de muchas consideración, así por el servicio que en ellas hacen y ayuda al culto divino y ministerio sagrado como porque prevenidos tan temprano puedan ser buenos eclesiásticos y se naturalicen en el servicio de Dios, que en los palacios profanos se hace la misma consideración, sirviendo desde meninos hasta los oficios mayores, y si esto está caído como otras cosas en la iglesia no por eso lo hemos de hacer ley universal, sino procurar reformarlo, que de la infidelidad que tuviésemos en estas cosas por menudas que parezcan nos hará Dios riguroso cargo, pues ninguna de su servicio deja de ser de más monta que todos los gobiernos temporales.

2. Lo que manualmente se ofrece que advertir al maestro que los enseña es que rigurosamente prohíba que no entren con las opas en tianguis ni lugares indecentes ni traigan cosas de comer con la indecencia que padece aque hábito de infante de la iglesia.

3. Ha de procurar el tal maestro estar en el lugar diputado para darles lección todos los días de trabajo a las seis y media de la mañana, obligando los que a la misma hora están allí con puntualidad para que se les dé lección de canto llano, órgano y contrapunto, para pedirle cuenta de lo que saben de oficiar y ayudar a misas, que es una de las cosas a que más deben acudir, en esto han de ocuparse hasta entrar en prima y en acabándola de decir han de volver a la lección hasta que se entra en tercia ocupándose en cantar los versos de las horas canónicas de todo el año, las antífonas de prima, tercia, sexta, nona y vísperas que se entonan en días feriales, que estas siempre las cantan ellos, y si pareciere trocar una de estas dos horas de la mañana en una de la tarde de una y media a dos y media, como se usa en la Santa Iglesia de la Puebla, habrá más tiempo para la lección.

4. Los sábados han de madrugar más por la devoción de Nuestra Señora y estar en la iglesia a las seis para ayudar a la misa en lugar de los acólitos si faltaren, que son poco puntuales, y los demás en el coro.

5. Convendría que se queden dos o cuatro de estos niños después de misa mayor por su turno media hora para ayudar a algunos de los señores prebendados si quisieren decir misa, que suelen ayudar hombres de capa y espada o negros como si estuviéramos en el campo, y los demás se han de ir juntos de allí a la escuela de Antonio Prieto para leer y escribir. Y después de vísperas hasta la noche quedando solo uno a los maitines en el coro a lo que se ofreciere.

6. Que los días que sean vísperas de fiesta nombre el maestro los que ha de sacar cetros en la sacristía cuando se toman capas y que no sea menester aguardarlos.

7. Y porque suele acaecer sea necesario que el presidente manda alguna cosa o la envía a advertir en el coro o fuera de él, conviene que esté uno junto a la puertecilla del coro en la nave donde estuviere el deán o el presidente vuelto a él el rostro como se hace en todas las iglesias, ha de advertirles el maestro que cuando dan velas al cabildo las den y quiten por su orden, comenzado de las mayores dignidades.

8. Que entren y salgan del coro cuando sea necesario con espacio y compostura y al salir y entrar se hinquen de rodillas al altar mayor y luego hagan venia en pie al presidente y se vayan al facistol [a] cantar el recado que tuvieren y de ninguna manera curcen los coros y que estén con suma atención o a lo menos sin hablar o inquietarse. Que mientras se predica no hagan ruido en el coro ni almuercen en él, que todo esto es fácil de remediar con un poco de rigor al principio, que una vez asentado ellos lo cumplirán, tratándolos siempre con amor como a hijos y como a gente que tan temprano viene a servir a Dios Nuestro Señor, por quien es justo que merezcan como los criados que sirven a buen amo. Esta instrucción quitando o poniendo lo que no estuviere a propósito se ha de autorizar por el Cabildo y dar al maestro para que la cumpla como se obligó, encargándole al apuntador que advierta si se descuidare y avise al deán para que le pene.

9. No consentirles andar en piernas y sin medias que más es de salario suyo y de sus padres que de pobreza [...]

D16

Fuente: ACCMM, AC-6, fol. 23v.

Fecha: 8-VIII-1617.

Asunto: Se reciben tres libros de polifonía de Alonso Lobo y Juan Esquivel de Barahona y se mandan encuadernar.

Que se libren y paguen a Diego de Mendoza librero 28 pesos, los 5 pesos de ellos por las del libro de los oficios de Nuestra Señora, 8 pesos cumplimiento a 20 que se le dan por la encuadernación de dicho libro, descontados los 3 pesos que se le habían dado a buena cuenta. Y los 15 pesos restantes por otra encuadernación que ha de hacer de los tres cuerpos de libros de canto de órgano, el uno de las misas del Maestro Lobo y los otros del maestro Juan de Esquivel, el uno de misas y el otro de motetes, y mandaron se le despache luego decreto en forma para que se los pague el señor canónigo don Diego Guerra por cuenta de los 1790 pesos que tiene en su poder del diezmo de Tulancingo.

D17

Fuente: ACCMM, AC-7, fol. 135v.

Fecha: 4-VI-1621.

Asunto: El organista de la Capilla Real Bernardo Clavijo del Castillo envía a la Catedral de México un libro de magnificats.

Libranza al señor racionero Juan Hernández de 100 pesos para el maestro Clavijo por un libro de magnificats de canto.

Habiendo hecho relación el señor racionero Juan Hernández de cómo el maestro de música Clavijo había enviado a esta Santa Iglesia un libro canturía de magnificats cosa insigne y que se le debía satisfacer y enviar en esta flota la satisfacción, se determinó se le envíen 100 pesos de oro común y el dicho señor racionero los prestó para el dicho efecto y se mandó se le pague libranza de la dicha cantidad al dicho señor racionero Juan Hernández.

D18

Fuente: ACCMM, AC-9, fols. 82v y 86r.

Fecha: 7-XI-1634 y 1-XII-1634.

Asunto: Sebastián López de Velasco envía desde Madrid un juego de nueve libros impresos de música.

Un juego de papeles de música de don Sebastián López de Velasco maestro de capilla en las Descalzas Reales de Madrid. Se mandó hacer inventario de los papeles de canto de órgano.

Habiendo leído una carta con una firma que dice Sebastián López de Velasco iten maestro de convento de las Descalzas de Madrid de música en que envía un juego de música en nueve cuadernos a esta Santa Iglesia, decidiendo que el señor Antonio Rodríguez de Mata maestro de capilla los vea y aprecie e informe a los señores si son convenientes y su valor y se le notifique y exhiba los libros de canto de órgano y su teniente que esta iglesia tiene y se haga inventario de ellos y de los demás papeles de dicha música y se guarden en el archivo.

Que se libren 50 ducados de Castilla a Sebastián López de Velasco.

El maestro de capilla Antonio Rodríguez de Mata dijo que ha visto por mandato de los señores Deán y Cabildo los libros de canto que envió Sebastián López de Velasco maestro de capilla de las Reales Descalzas de Madrid y que le parece valdrán 40 ó 50 pesos y visto se acordó que de bienes de fábrica se le envíen 50 ducados de Castilla [...]

D19

Fuente: ACCMM, AC-9, fol. 111r.

Fecha: 5-VI-1635.

Asunto: El Cabildo de la Catedral de México compra varios libros de música traídos por Antonio Rodríguez de Mata.

Que se den 40 pesos por los libros de música.

Acordóse que el terno del libro de música de Guerrero que el señor maestro de capilla Antonio Rodríguez de Mata trajo y el libro para los ministriles, se paguen por los unos y otros 40 pesos y para ello se despache libranza en fábrica y se entreguen al dicho maestro de capilla para este fiesta de Corpus Christi y los que se trajeron de Castilla.

D20

Fuente: AGI, Indiferente, 3000, N. 526

Fecha: 2-VII-1636.

Asunto: Fabián Pérez Ximeno, organista de la Catedral de México, expone sus méritos profesionales y solicita al Rey la concesión de una ración completa.

Fabián Pérez Ximeno presbítero dice que ha servido a Vuestra Merced más de siete años en el ministerio de organista en su Real Convento de la Encarnación de esta corte y fue el primero nombrado por Vuestra Merced desde su fundación y por su eminencia fue llamado con 1000 pesos de salario para el mismo ministerio de organista a la Santa Iglesia Metropolitana de México, donde ha servido a Vuestra Merced más de doce años y actualmente está sirviendo con muy gran satisfacción del Prelado y Cabildo de ella, como consta por las informaciones y demás recaudos que tiene presentados en su Real Consejo de las Indias; y demás de esto todo el tiempo se ha ocupado y trabajado en enseñar la música en los conventos de frailes y monjas y personas seculares y los indios naturales, de suerte que los ha ilustrado a todos y se ha seguido de esto muy gran servicio a Nuestro Señor y a todo Nueva España muy gran fruto y provecho. Y atendiendo a todo esto y a que la fábrica de dicha Santa Iglesia está muy pobre y tanto que no puede pagar los salarios con la puntualidad que se requiere y ser su salario muy considerable por ser de 1000 pesos en cada un año, pretende que Vuestra Merced le haga merced de honrarle en una ración entera, la primera que vacare con cargo del órgano, que haciéndole Vuestra Merced de ella hará dejación de los dichos 1000 pesos para que los goce la fábrica, con que quedará más descansada y Vuestra Merced hará a la dicha Santa Iglesia muy gran merced de relevarle de esta costa, por tanto A Vuestra Merced pide y suplica le haga merced en lo pedido en que la recibirá muy grande de sus reales manos.

D21

Fuente: AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 184, Expediente 9.

Fecha: 12-I-1646.

Asunto: El librero Antonio de Quintana emite un informe sobre el estado de conservación de los libros del coro de la Catedral de México y pide dinero para costear un libro con los himnos adaptados al nuevo breviario.

El bachiller Antonio de Quintana capellán y corista digo que Vuestra Señoría fue servido de nombrarme por fin y muerte del presbítero Martín de Ribera para que ejerciese dicho oficio de corista y la tutela y el régimen de los libros necesarios para los oficios divinos que recta y lúcidamente celebran en esta Santa Iglesia, para cuyo fin fue necesario mirar dichos libros hoja por hoja, en cuyo escrutinio he visto faltarles a muchos de ellos las manillas, chapas y guarniciones que los fortifican y conservan, y los títulos que cada tomo debe tener para que individualmente se conozcan y no sea necesario sacarlos de sus asientos hasta que la ocasión lo pida, pido sea servido de mandar se me dé alguna ayuda de costa para clavos, tachuelas y cintas para fortificarlos

y ponerles 64 títulos de que necesitan para que con esto permanezca y conserve librería tan considerable y de estima.

Otrosí tratando con el maestro Antonio Rubio del remedio y reparo referido dice que Vuestra Señoría es servido de ayudarle con algo para la costa hará un libro nuevo de himnos conforme a la enmienda y corrección del breviario nuevo y esto de gracia sin estipendio alguno, y supuesto el breviario viejo y sus himnos es forzoso que se acaben respecto de no imprimirse ni sería corriente y que en algún tiempo serán vedados, sería bien gozar de la equidad el dicho maestro Antonio Rubio quiere hacer a esta Santa Iglesia haciendo el dicho libro nuevo de himnos corregidos o aprovechando del viejo los que fueren posibles, porque si falta dicho maestro como es contingente no queda en las Indias quien pueda acudir a esta obra.

D22

Fuente: AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 184, Expediente 11.

Fecha: 4-XII-1646.

Asunto: El copista Antonio Rubio se queja de que el licenciado Juan de Ortega no le quiere terminar de pagar su trabajo por un libro de polifonía con fabordones.

Sobre el trabajo de los fabordones a Antonio Rubio escritor.

Antonio Rubio escritor de los libros del coro de esta Santa Iglesia digo que Vuestra Señoría fue servido de mandar se me pagase el trabajo que tuve en escribir y puntar el libro de canto de órgano que nombran fabordones, lo cual se situó en el peso que se escalfa en las obvenções de la capilla y aunque se me han pagado algunas cantidades que la mayor fue de 21 pesos y las demás de a 6 pesos, que el licenciado Juan de Ortega no quiere acabarme de pagar, diciendo que no me debe nada y como en la ocasión presente necesito de esta cantidad para seguir un pleito que tengo pendiente en la Real Audiencia y no tener recurso de que poderme valer sino de esta dicha cantidad, pido se sirva de mandar se me paguen dichos 36 pesos de la parte en que tenga más breve efecto el cobrarlos y que no sea la paga por mano del licenciado Juan de Ortega, pues ha un año que tengo libranza para cobrar y por último resolución responde que no me debe nada y así espero recibir de Vuestra Señoría proveerá lo que más convenga. El Cabildo acordó que se le pague lo que se le debe.

D23

Fuente: Madrid, Biblioteca Nacional, Sala de Manuscritos, MS 3048, fols. 176-179.

Fecha: 7-V-1647.

Asunto: Plantilla con los músicos integrantes de la capilla de la Catedral de México.

Relación de los ministros y sirvientes que la Santa Iglesia Metropolitana de México tiene, los salarios que ganan y de qué género se les paga el salario de cada dicho de cada uno [...].

Dos sochantres [Bartolomé de Quevedo y Bernabé de Isla] a 200 pesos cada uno en fábrica 400 pesos

Once capellanes de coro a 166 pesos cada uno cada año, los 130 en fábrica en cuatro novenos todos 12820 pesos

Seises del coro todos seis tienen 120 pesos de salario cada año en cuatro novenos 120 pesos [...]

Corista 100 pesos cada año en fábrica 100 pesos [...]

Organista [Fabián Pérez Ximeno] mil pesos de salario en fábrica 1000 pesos

Maestro de infantiles [Bernabé de Isla] 200 pesos de salario en fábrica 200 pesos [...]

La capilla tiene los ministros siguientes que ganan todos los salarios en fábrica y cada uno gana cada año el salario siguiente:

Maestro de capilla licenciado Luis Coronado gana 500 pesos

Sustituto de maestro licenciado Melchor de los Reyes 250 pesos

Licenciado Nicolás Crespo 100 pesos

Licenciado Melchor de Herrera 300 pesos

Licenciado Tomás López 100 pesos

Licenciado Agustín de Salazar 100 pesos

Licenciado Cristóbal de León 150 pesos

Francisco de Zúñiga 150 pesos

Juan de Zúñiga 200 pesos

Juan Maya 50 pesos

Ambrosio de Solís 250 pesos

Nicolás de León 50 pesos

Licenciado Francisco de Monroy 200 pesos

Licenciado José de Esquivel 300 pesos

Licenciado Bartolomé de Quevedo 100 pesos

Licenciado Bernabé de Isla 100 pesos

José Coronado 50 pesos

José de Loaysa 100 pesos

Juan Arias 150 pesos

Pedro del Prado 50 pesos

Diego Pérez 100 pesos

Ministriles de la capilla

José Xuárez 200 pesos

Alonso Asensio 150 pesos

Lázaro Rodríguez 200 pesos

Diego Antonio 150 pesos

Juan Ortega Alcázar 250 pesos

Otro Juan Ortega 200 pesos

D24

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1.

Fecha: 11-VIII-1648.

Asunto: Fabián Pérez Ximeno renuncia al nombramiento de maestro de capilla de la Catedral de México.

El maestro Fabián Ximeno sobre renuncia de maestro de capilla.

Fabián Pérez Ximeno organista de esta Santa Iglesia digo que su Señoría fue servido de nombrarme maestro de capilla el mes de abril pasado y aunque lo acepté por estimar la honra que su Señoría me hizo y por mandármelo así, hasta hoy no he sabido el modo con que su Señoría me mandó, ni los gajes que por dicho oficio me señaló, y no obstante he acudido con el cuidado y lucimiento que se ha visto, pero atendiendo al mucho trabajo y mi corta salud y otros inconvenientes nacidos del mismo oficio y no poder acudir a servirle como quisiera, suplico a su Señoría sea servido de relevarme y dejarme en la asisencia del órgano, donde me he ocupado veintiséis años, que en ella serviré lo restante de mi vida, y si el haber enviado su Señoría por mí a España y el haberle servido veintiséis años merecen que se me haga alguna merced, sírvase su Señoría de hacérmela en nombrar a mi sobrino por mi ayudante, pues le consta cuán eminente organista ha de ser y con esto se animará a estudiar y cobrará amor a la iglesia y a mí me será del algún alivio a la vez señalándole lo que su señoría fuese servido y fiado en su grandeza.

A su Señoría pido y suplico sea servido de hacerme merced en lo pedido, en que recibiré merced.

D25

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1.

Fecha: 26-XI-1649.

Asunto: El Cabildo de la Catedral de México concede a Fabián Pérez Ximeno el privilegio de sentarse en la silla del arcedián dentro del coro y contrata a su sobrino Francisco Vidales como organista ayudante.

Los señores Deán y Cabildo citados con cédula de ante diem para conferir algunos puntos tocantes al licenciado Fabián Pérez Ximeno maestro de capilla y organista de esta Santa Iglesia.

Habiendo conferido se resolvió en el primero que fue sobre el lugar que ha de tener en el coro dicho maestro que atendiendo a algunos ejemplares de otras iglesias y a la necesidad que hay que tenga el que ocupare este ministerio lugar señalado, y este sea donde de mayor facilidad pueda salir al facistol las muchas veces que se le llame, y en consideración que como tal maestro se le deben guardar todos los privilegios de su ministerio honrándole para que todos los que le están sujetos le reconozcan por tal, su salida de dichos señores le señalaban y señalaron la silla baja correspondiente al señor arcediano, para que desde luego todas las veces que asistiere en el dicho coro se sienta en ella desde donde acuda a todo lo que le tocara de su ministerio. En el segundo punto que fue sobre si al bachiller Francisco Vidales que al presente hace oficio de ayudante de organista se le ha de dar algún salario, atento a haber propuesto el dicho licenciado Fabián Ximeno no poderse sustentar con 100 pesos, que del que le toca por tal organista se le da al dicho bachiller Francisco Vidales. Y habiéndose conferido lo que en esta parte sería lo más necesario se resolvió por dichos señores por cuanto la utilidad que se seguía a la iglesia en que hubiese dos organistas era grande y en las fiestas principales y de grandeza las había mayores, el que en algunas ocasiones se tocasen dos órganos y lo principal el que el dicho ayudante se vaya perfeccionando le señaban y señalaron 50 pesos de salario en fábrica con atención de adelantarle en otra ocasión y tener mucho cuidado con su persona para honrarle siempre que se ofrezca. Y asimismo se le concede

que cada y cuando que quisiere y haya necesidad pueda entrar en el coro con sobrepelliz. Y así lo proveyeron como consta en el libro de decretos que queda en mi poder a que me refiero.

Diego de Villegas, secretario.

D26

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 1.

Fecha: 2-V-1651.

Asunto: El maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno solicita al Cabildo que se le devuelva el salario que se le había quitado.

El licenciado Fabián Pérez Ximeno maestro de capilla sobre que se le devuelva el salario que se le había quitado.

Fabián Pérez Ximeno organista y maestro de capilla digo que Vuestra Señoría fue servido de enviar por mí a España el año de 1622 sirviendo como organista de su Majestad en su Real Convento de la Encarnación de Madrid, donde tenía 300 ducados de salario, casa, médico y botica con muchos provechos, con que era la comodidad grande, el señor deán don Diego Guerra, que esté en el cielo, me ofreció de parte de su Señoría fuera del salario grandes aprovechamientos, que todos han sido pocos como lo certificara el licenciado Juan de Ortega, pues de organista apenas han llegado a 100 pesos cada año y su Señoría en todo este tiempo de veintinueve años no me ha dado ningún aumento, y al segundo año que vine murió mi ayudante, que tenía de renta 300 pesos, yo suplí a su Señoría me hicieran merced de ellos sobre setecientos que yo tenía, hízome merced su Señoría con dos condiciones con escritura de entre ambas partes; la primera que me obligare a servir seis años continuos y la otra que yo supliera la falta de mi ayudante con mi persona o por otra con ocupación legítima, hízose la escritura y yo he cumplido como su Señoría habrá visto. Asimismo habrá tres años que me mandó su Señoría sirviese el magisterio de capilla con un tan corto salario y yo habiéndome excusado algunas veces su Señoría se sirvió de mandarme por orden del señor arcediano y el señor don Juan de la Cámara que acudiese a dicho ministerio, que se tendría cuidado con mis aumentos. Entonces nombró su Señoría por mi ayudante de organista a mi sobrino dándole 50 pesos de salario y yo le nombré cien del mío, con que habiéndome quitado su Señoría 120 pesos en cada un año y cien que doy a mi sobrino, no sólo sirvo el magisterio de valde, sino que pongo dineros de mi casa, y pues su Señoría ha visto mi cuidado para el lucimiento del coro, y que a mí costa hice un realejo para sumar lustre y asimismo haber dejado ahora quince años en la Puebla 1500 pesos de salario con otras grandes comodidades sólo por servir a su Señoría, y juntamente haber ilustrado todo lo más de la Nueva España con mi música así de órgano como de facistol y tener tres hijas monjas y tres sobrinos que sustento y no tienen otro remedio más que el mío. Confío en que la grandeza de su Señoría se servirá de que se me vuelva el salario, atendiendo que en mí militan muy diferentes razones, por haberme sacado de mi tierra y casa, y que es honra de su Señoría el que yo tenga muchos aumentos y también por servir el magisterio con tan tenue salario y las obviaciones tan cortas, confiado en recibir merced y por tanto pido y suplico se sirva de hacerme merced, de concederme en lo que suplico.

Fabián Pérez Ximeno [rúbrica].

D27

Fuente: ACCMM, AC-13, fols. 316r-v.

Fecha: 18-VII-1659.

Asunto: Francisco López Capillas, maestro de capilla de la Catedral de México, ofrece un libro con misas y magnificats al Cabildo.

El maestro de capilla ofrece un libro de magnificas.

Entró el licenciado Francisco López maestro de capilla y ofreció un libro de magnificas y misas que ha obrado, el cual da a esta Santa Iglesia con muy buena voluntad y se le admitió dándosele muchas gracias por su mucho cuidado y fineza con que acude a su magisterio, con que se salió de la sala capitular y tratándose de que se hiciese alguna demostración de agradecimiento por la puntualidad y estudio con que se desvela en su oficio y que se le diese algún acrecentamiento respecto del corto salario que tiene, se determinó que el libro se remite al señor racionero Quevedo para que le vea y visto se dará cédula para que se le acreciente el salario.

D28

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Caja 1, Expediente 8.

Fecha: 12-III-1663.

Asunto: Antonio Vincencio, maestro de la capilla extravagante de México, se queja al cabildo catedralicio por el surgimiento de otras capillas en la ciudad.

Antonio Vincencio, maestro de música de los niños de Colegio Real de San Juan de Letrán y de la capilla extravagante de esta ciudad, y en nombre de los músicos de ella digo que a más de cincuenta años que estamos sirviendo en esta ciudad en todos los actos que somos llamados a una con la muy ilustre capilla de la Santa Iglesia Catedral, y parece que al tiempo de Cuaresma salen diferentes ternos de música a concertar pasos y procesiones enteras sin ser su oficio, porque todos los ternos se componen de mozos que tienen diferentes oficios como son calceteros, tiradores de oro, danzarines y otros que se ocupan en el baratillo y un comediante y un calderero y un chino verdulero y un ciego herrero y otros de color quebrado, y así estos como otros que se ocupan en este tiempo con título de músicos como no es su oficio y sólo en tales tiempos lo tienen por granjería son de grave perjuicio así al culto divino como a sus ministros, y además que los tales son objeto de risa por los muchos solesismos y disparates que dicen, siendo los actos tan suntuos y devotos como son las procesiones en este tiempo a que se añade los muchos ruidos y escándalos que causan los contenidos peleando entre sí sobre los conciertos rebajas y baratas como personas que no saben lo que hacen, todo lo cual es público y notorio en esta ciudad y en perjuicio de nosotros siendo pobres sacerdotes y otras personas virtuosas que desde su niñez están ocupados en el servicio de la iglesia sin tener más ocupación que esta para sustentarse a sí y a sus obligaciones por estarlo ejerciendo todo el año y los mencionados arriba no más en este tiempo lo ejercitan, por todo lo cual pido y suplico a Vuestra Señoría sea servido de amparar esta causa por amor de Dios, proveyendo el remedio que convenga para que los contenidos se ocupen en sus oficios, pues entre año se sustentan de ellos y no del cantar, y que no perjudiquen las capillas aprobadas todo el año [que] lo ejercitan con aplauso de toda la ciudad en

los actos más honoríficos que se ofrecen, excusando también todo lo que llevo referido que es público y notorio, en que espero recibir bien y merced de la grandeza de Vuestra Señoría.

D29

Fuente: AGN, Ramos Bienes Nacionales, Volumen 216, Expediente 15.

Fecha: 1666.

Asunto: Cotejo del testamento del maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno, fallecido en 1654.

Cotejo del testamento so cuya disposición murió el licenciado Fabián Pérez Ximeno presbítero organista mayor y maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, domiciliario de este Arzobispado, por el cual dejó por su albacea al señor licenciado Bartolomé de Quevedo sochantre de esta Santa Iglesia y al licenciado Ignacio Pérez Ximeno al cual instituyó por su heredero, tenedores de bienes a ambos, el cual pasó en esta ciudad a primero de junio de 1651 ante Bartolomé de Villavicencio Escribano Real y asimismo otorgó dos codicilos el uno en 21 de marzo de 1654 y otro en 2 de junio del dicho año de 1651 ante dicho escribano, que las cláusulas de lo uno y otro son las siguientes.

Lo primero encomienda su alma a Dios nuestro Señor y si muriere su cuerpo sea enterrado en la Santa Iglesia Catedral en el altar y capilla de Nuestra Señora de la Antigua.

A las mandas forzosas, a cada una 2 reales.

Manda se digan por su alma y la de su intención doscientas misas rezadas.

Declara fue casado con doña Francisca de Salas Cubides, de cuyo matrimonio hubieron por sus hijos legítimos al licenciado Ignacio Pérez Ximeno presbítero, a Josefa de la Concepción monja profesa en el Convento de la Encarnación, Úrsula del Sacramento y a Catalina de Jesús monjas en el Convento de Jesús María, las cuales hicieron renunciación al tiempo de sus profesiones.

Que se den a la madre Josefa de la Concepción, monja en el Convento de la Encarnación, una hechura de la Virgen de la Antigua con su marco de ébano y cortina de tafetán encarnado.

Que se le dé a Úrsula del Sacramento, monja en el Convento de Jesús María, un santo Cristo de Michoacán y un santo Ecce homo.

A la madre Catalina de Jesús, monja en dicho convento, una hechura de nuestro Señor cuando le enseñaban al pueblo.

Manda a la iglesia de la Santísima Trinidad 10 pesos de limosna.

Que se den otros diez para el altar que está en el Convento de Santa Inés de Nuestra Señora de la Concepción.

Que se den a un a niña nombrada María Rs [sic] hija de unos cuñados suyos 25 pesos de oro común para ayuda al estado de monja o casada, cuya cantidad ha de estar en poder del albacea hasta que llegue el caso.

Que se den a otra niña nombrada María Rs [sic] que está en el Convento de la Encarnación otros 25 pesos en la misma forma.

Que a un niño que ha criado en su casa hermano de las de arriba, lo vistan y entreguen a quien lo doctrine.

Que a Francisco Vidales, su sobrino, se le den 25 pesos y asimismo la mitad de los papeles de música y un monacordio.

Que se den a doña María de Vidales 20 pesos.

Que debe a Tomás de Carvajal platero 7 pesos.

Declara que ha tenido cuentas con Antonio de Isita mercader, que se ajuste la cuenta y se le pague lo que debiere.

Declara asimismo haber sido albacea y heredero del licenciado Melchor de Molina y tiene cumplido el testamento.

Declara haberle remitido el licenciado Sebastián López de los reinos de Castilla dos cajas de libros de música, vendió la una y la otra está en ser [¿vendida?] y remitió el dinero por mano del padre Alonso de Rojas de la Compañía.

Declara tener cuatro bancas en su poder pertenecientes al señor don Juan de Palafox, que sus albaceas las entreguen a quien trajere poder.

Declara se le debe en la Santa Iglesia Catedral la cantidad que consta de las libranzas y ha recibido alguna, la demás se cobre.

Declara debe doña Agustina Escudero 20 pesos.

Declara le debe el doctor Porto 10 pesos.

Que le debe al señor Céspedes otros 10 pesos.

Declara asimismo ha sido mayordomo de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, que se ajuste la cuenta y en lo que alcanzare hace gracia y donación a la capilla.

Declara los bienes que tiene desde la cláusula 26 hasta la 28.

Declara fue albacea y tenedor de bienes de Felipe de Meneses y que tiene cumplido el testamento.

Declara por sus bienes un breviario grande de media cámara, el cual manda al Colegio de Santos.

Manda al Convento de San Agustín un Misal viejo.

Que un retrato del doctor Gallardo se le entregue.

Manda se den cien pesos a la madre Josefa de la Concepción, monja en el Convento Real de Jesús María.

Que se den a Úrsula del Sacramento y Catalina de Jesús, sus monjas del dicho convento, 100 pesos a cada una.

Que se den a Tomasa de Cubides 20 pesos.

Que se den a Juan Rodríguez, hijo de la de arriba, 20 pesos.

Que se dé un manto de paño negro al licenciado Ferro.

Declara es Congregante del señor San Pedro.

Declara que el censo de 300 pesos que le paga Juan Sánchez por tener en los 200 de ellos a los bienes del licenciado Melchor de Molina y los 100 al otorgante.

Codicilo

Declara es capellán de la capellanía que fundó la madre Mariana de Santa Cecilia, de la cual se lleva alguna cantidad, que se esté a lo que dijere el licenciado Ferro.

Declara asimismo es capellán de otra capellanía y que se le deben algunas cantidad, que se cobren.

Declara es capellán de otra capellanía de Juan Gutiérrez, que se cobre lo que se le debiere.

Declara que le debe el capitán don Gonzalo de Luna de 50 pesos.

Declara tiene en poder de Juan de Bital un reloj, manda se cobre.

Segundo Codicilo

Declara que ha pagado los 7 pesos que declaró deber a Tomás de Carvajal.

Declara le debe la Santa Iglesia Catedral cantidad de pesos, manda se cobren.

Declara no le debe nada doña Agustina Escudero.

Declara le es deudor el doctor Porto de 10 pesos.

D30

Fuente: ACCMM, Fábrica material, Caja 2, Expediente 6.

Fecha: ¿?-I-1675.

Asunto: Plantilla de músicos al servicio de la Catedral de México con sus salarios.

Salarios de los músicos por comisión de los señores Deán y Cabildo al señor canónigo Quevedo.

Nombre	Tenía	Crecimiento	Ahora tiene	en obvenciones
Bachiller Juan de Zúñiga	280	50	330	300
Juan de Espinosa	60	40	100	100
Guillermo de Carvajal	50	100	150	100
Andrés Ximénez	50	25	75	100
Agutín de Leiva	200	500	250	200
José de Loaysa	125	100	225	150
Juan de Salas	75	25	100	150
Bachiller Juan de Dios	75	25	100	100
Presbítero [Pedro] Moreno	50	50	100	100
José Gutiérrez	50	25	75	50
Juan R[odríguez] Santos	70	30	100	100
Pedro de la Cruz	50	50	100	50
Francisco Astasio	50	50	100	100

El monto de crecimiento fue de 670 pesos

Los que quedaron sin crecimiento en el salario señalado:

Francisco de Solís	100	100
Juan López	100	150
Bachiller Nicolás de Rivas	150	200
Carlos de Aguilar	50	50
Diego de León	100	100
Andrés de Mascareñas	100	100

Vistas las obvenciones que hubo en todo el año pasado de 677 se hallan de 146 en todo dicho año que valieron 4471 pesos y 4 tomines.

D31

Fuente: Archivo de la Catedral de Segovia, Legajo 18 (transcripción tomada de Olarte Martínez, *Miguel de Irizar y Domenzain (1635-1684?)*, 3:163-64 (carta 160).

Fecha: 7-VIII-1676.

Asunto: El copista de la Real Capilla de Madrid Francisco Lizondo escribe a su tío el maestro de capilla de Segovia Miguel de Irizar y le informa de que no le envía ninguna obra hasta que le especifique el número de voces y que no ha recibido respuesta desde la ciudad de Puebla.

Señor maestro: con razón puede decir vuestra merced que soy buen mozo, para dar palabra del haber remitido a vuestra merced los papeles que ofrecí, junto a la almuzara; tengo un poco de culpa porque ha sido gran descuido, y también el no haberme respondido Puebla; no envío ahora obra ninguna hasta saber de vuestra merced, de cual gusta, y de a como las voces; y para que vayan a dar a manos de vuestra merced, porque enviaré los originales por no andar haciendo copias. Y no quisiera que se me perdiera, y lo mejor me parece que será teniendo respuesta de vuestra merced, que vayan en una caja con Espirido, porque por la estafeta cuesta mucho y se maltratan. Mi nombre es Francisco Lizondo, vivo en la Costanilla de los Capuchinos de la Paciencia, en casa de un pintor. No quiero ser más cansado, sino que nuestro Señor le dé a vuestra merced la salud que yo para mí deseo.

Madrid, y agosto a 7 de 1676 años. Siervo de vuestra merced que su mano besa,
Francisco Lizondo.

Al maestro de capilla de la Santa Iglesia de Segovia, que nuestro Señor guarde muchos años como deseo. En Segovia.

D32

Fuente: Archivo de la Catedral de Segovia, Legajo 18 (transcripción tomada de Olarte Martínez, *Miguel de Irizar y Domenzain (1635-1684?)*, 3:298, carta 303).

Fecha: 2-VIII-1681.

Asunto: El copista de la Real Capilla de Madrid Francisco Lizondo escribe a su tío el maestro de capilla de Segovia Miguel de Irizar y le informa de que le enviará villancicos en papeles sueltos, que es el formato en el que se manda a las Indias.

Habrà más de quince días que respondí a Vuestra Merced dándole cuenta de no haberlo hecho antes; y después de yo haber escrito me mostró el padre fray Domingo Zárate una de Vuestra Merced en que le pide me participe la carta, por aquel párrafo que Vuestra Merced le habla en los ocho villancicos. Yo [he] estado aguardando respuesta de Vuestra Señoría, y como no la he tenido vuelvo a decir a Vuestra Merced que en cuanto los villancicos, yo no me encargo de enviarlos en borradores, sino de la misma manera como se han de sacar para cantar, porque así se remiten hasta las Indias, hechos en un pliego doblados los ocho; que Vuestra Merced pide le han de costar 60 reales, el que sean de los más nuevos; eso, aunque Vuestra Merced no hiciera ese recuerdo, tuviera yo esa atención, siquiera porque es empeño de Vuestra Merced, porque quedare bien. Yo soy amigo de hablar claro; si a Vuestra Merced se le hace demasiado los 60 reales, haga Vuestra Merced el encargo al padre fray Domingo, que podrá ser tenga más maña en

buscar los villancicos y quien los copie; y así disponga lo que fuere servido sin aguardar al tiempo, que yo no pueda hacer nada, todo bien le aviso a Vuestra Merced que para que se vayan copiando es menester que Vuestra Merced remita el dinero, o mande se dé acá, porque los que copian no tienen más renta, y no aguardan. De todo espero aviso de Vuestra Merced, cuya vida guarde Dios los muchos años que deseo y es menester.

Madrid, 2, agosto de 1681. Siervo de Vuestra Merced, que su mano besa,
Francisco Lizondo.

Señor maestro D. Miguel de Irizar.

D33

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2.

Fecha: 12-V-1682.

Asunto: El maestro de capilla Gerónimo de Quirós recomienda a su discípulo Juan de Mansilla para el magisterio de capilla de la Catedral de México.

Don Gerónimo de Quirós maestro de capilla presenta a Juan de Mansilla en concurso para músico.

Don Gerónimo de Quirós maestro actual de la capilla de música que se intitula de Jesús Nazareno y que lo fuí de la ciudad de la Nueva Veracruz con título y nombramiento de don Diego Osorio Escobar y Llamas Obispo que fue de la ciudad de [Puebla de] los Ángeles de que hago demostración con la solemnidad del juramento, que habiendo precedido examen para ello en la dicha ciudad de la Puebla y presentado y obedecido en la Nueva Veracruz en veintisiete dias del mes de septiembre de 1670 por ante Andrés de Saavedra Cansino notario público, digo que por edictos que se han fijado públicos con término de treinta días en esta Santa Iglesia Catedral, me he noticiado y para ello traigo salvedad y presento al concurso a Juan de Mansilla mi discípulo de poco más de edad de 14 años para que concurra con los demás opositores a ser examinado en el facistol. Lo primero que se ha de comenzar ha de ser un libro de canto llano y mi discípulo conmigo echando los dos contrapunto de concierto con dos cualidades, las cuales he de preguntar a otros dos que se aseguren en hacer la misma demostración, lo segundo sobre el mismo canto llano o sobre otro hacer demostración de cuatro géneros de contrapunto, el primero de compasillo, el segundo de compás mayor el tercero de sesquiáltera y el cuarto sobre tiple, y en habiendo obrado lo mismo los demás opositores, ha de pasar a un libro de canto de órgano y donde abriere ha de obrar sobre las cuatro voces de contrapunto en esta forma, de las cuatro voces se han de formar cuatro contrabajos, y después las mismas voces se han de formar en cuatro triples y habiéndolo obrado lo mismo dichos opositores ha de pasar sobre las mismas cuatro voces a echar la tercera voz en cuarta en cada voz de por sí menos el contrabajo, porque no tiene voz para formararlo aunque antes ha hecho demostración en el contrapunto cuando le tocó al contrabajo, y hecho lo mismo los demás opositores saldré con mi discípulo a obrar con la pluma en la mano y que todos sean contra mí y yo contra todos y mi discípulo para dar fin a la oposición que es lo último que hay que obrar y así lo defenderé por las oposiciones que tengo vistas en España y hechas de magisterio y de organista de facistol, y después entrará tañiendo mi discípulo en un monocordio porque no ha puesto las manos en órgano a manifestar sus principios que tomarán de organistas de treinta años de experiencia. Solicito se le dé la plaza de maestro de capilla y música de esta

Santa Iglesia
Gerónimo de Quirós.

D34

Fuente: AGN, Ramo Bienes Nacionales, Volumen 1028, Expediente 3.

Fecha: 30-X-1684.

Asunto: Constituciones de la Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, que agrupa a los músicos y capellanes de la Catedral de México.

Constituciones de la Sagrada Congregación de Nuestra Señora de la Antigua

En el nombre de la Santísima Trinidad Dios Padre, Hijo y Dios Espíritu Santo que vive y reina en todos los siglos de los siglos y de la Santísima Virgen María Madre de Dios Señora y Abogada nuestra del título de la Antigua conferida sin mancha de pecado original en el primer instante de su ser y a mayor honra y gloria suya.

Notorio sea a todos los que la presente vieren como nos los Hermanos y Congregantes en esta Santa Iglesia Catedral de México conviene a saber el licenciado señor don García de Legazpi y Velasco tesorero de esta dicha Santa Iglesia y sacristán mayor de ella, licenciado don Juan de Sagade Villa, doctor don Alonso Alberto y Velasco curas del Sagrario de esta dicha Santa Iglesia, licenciado Manuel Delgado cura de noche en dicho Sagrario, los licenciados Agustín Carrión, maestro de ceremonias, don Nicolás de Rivas y Juan de Dios Salinas sochantres, José de Lambeyda, Martín de Tolosa, Marcos Romero, don Juan de la Barrera, Domingo de Zúñiga, Bartolomé Rosales, José de Trejo, Diego de Aranzamendi, Bernabé de Castro, don Luis Cairasco, Pedro de Vega y Vique, Alonso Gómez de Robles, todos presbíteros capellanes de coro en esta dicha Santa Iglesia, Tomás Sánchez, Joaquín de los Santos y Diego de Ávila acólito, los licenciados Alonso Zamusgado celador, don Francisco Orsuchil organista, Francisco de Herrera y Gabriel de Santillana, sacristanes menores presbíteros, Diego de la Vega pertiguero, Andrés de Fuentes relojero, licenciado Diego de Quevedo confesor, los licenciados Juan López, Juan de Espinosa, Agustín de Leiva, José de Loaysa presbíteros, Guillermo de Carvajal, Juan Santos Rodríguez, Carlos de Aguilar, Andrés de Mascareñas, licenciado Pedro Moreno presbítero, Pedro de la Cruz, Francisco Astasio, Nicolás Bernal, José de Espinosa, Bernardo Meléndez músicos y ministriles de la capilla de esta dicha Santa Iglesia, Domingo Lagunas, Tomás Maldonado y Sebastián de Mesa sacristanes en el Sagrario de los curas de ella, José Gutiérrez Maldonado y Antonio Gutiérrez maestros de boticario, Pedro de la Parra maestro de serere, Nicolás Rodríguez de Guzmán y el capitán Bernardo de Mendoza contadores de esta dicha Santa Iglesia, decimos que por cuanto con ocasión de haber muerto el licenciado Simón de Frias sacristán menor de esta dicha Santa Iglesia y mayordomo que fue muchos de esta Congregación, nos juntamos el día 23 de este presente mes y año a tratar y conferir lo conveniente a la conservación y mayores progresos de esta dicha congregación, y habiéndose leído las escrituras de su fundación la una que otorgaron los ministros y sirvientes de esta dicha Santa Iglesia [fol. 1v] que a la sazón lo eran con licencia in voce del ilustrísimo señor doctor don Juan de Mañosca arzobispo que entonces era de este arzobispado y asimismo con licencia expresa instriptis de los señores venerable Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia y con asistencia e intervención del señor doctor don Juan de Poblete chantre que entonces era de ella y en virtud de especial y amplia comisión que para ello tuvo de los dichos señores venerables Deán y Cabildo para el ajuste y

admisión de los pactos y condiciones que se habían propuesto por dichos ministros y sirvientes su fecha de dicha escritura en esta ciudad de México a 5 días del mes de octubre de 1648 ante Antonio de Zarauz Escribano Real. Y asimismo la otra escritura que otorgaron los curas que entonces eran del Sagrario de esta Santa Iglesia su fecha a 20 de dicho mes y año ante dicho Escribano Real en que se obligaron y a sus sucesores a remitir y perdonar a todos los ministros y sirvientes de esta Santa Iglesia los derechos parroquiales de nuestros entierros en correspondencia de nuestra recíproca obligación y con las calidades y condiciones que en ellas más largamente se contienen a las cuales nos remitimos. Y reconociendo no haberse prevenido en ellas lo necesario para su gobierno, perpetuidad y permanencia, habiéndose conferido y votados por todos salió resuelto por la mayor parte que esta Congregación se redujese a mejor forma y se erigiese canónicamente con autoridad ordinario y para ello se formasen las constituciones necesarias y convenientes en orden al mejor y más exacto cumplimiento de los pactos y condiciones de dichas escrituras cuya formación se cometió al doctor don Alonso Alberto de Velasco cura propio de esta Santa Iglesia, Abogado de presos y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición de esta Nueva España y al bachiller don Bartolomé de Rosales capellán de coro y secretario de cabildo en esta dicha Santa Iglesia. Y habiéndolas formado y traído a esta junta y leído en presencia nuestra, todos de un acuerdo y conformidad habiéndolas oído y entendido las hubimos por bien hechas y por lo que nos toca las ratificamos, las cuales son del tenor siguientes

Constituciones

1ª. Queremos y ordenamos que para el gobierno de esta nuestra Congregación se elijan un Prefecto que sea la Cabeza de dicha Congregación, seis conciliarios, un tesorero, un secretario y un sacristán de nuestra capilla.

2ª. Las cuatro clases de que ha de ser el Prefecto. Que por cuanto esta Congregación se compone de cuatro clases de eclesiásticos que son la primera de algunos señores prebendados de esta Santa Iglesia que siempre se han dignado de honrar y autorizar esta Congregación como congregantes de ella. La segunda de los Curas del Sagrario de esta Santa Iglesia en virtud del pacto y recíproco concierto que hicieron con los ministros de ella. La tercera de los Capellanes de coro de esta Santa Iglesia y la cuarta de los Músicos de la Capilla, ordenamos y disponemos que para [fol. 2r] que en todo haya la hermandad, unión y conformidad que se debe y todos gocen de lo honorífico y oneroso del cargo de Prefecto se elija el primer año que es el presente en que estamos y se da forma a estas constituciones por Prefecto de esta venerable congregación a uno de los señores prebendados de esta Santa Iglesia que actualmente se hallan congregantes de ella, suplicando a sus maestros como se lo suplica esta congregación con los más obsequiosos afectos que puede se dignen de entrar y aceptar el turno de eligibilidad para el mayor lustre y autoridad de esta congregación y sus mayores aumentos que esperamos con su patrocinio. Y el segundo año se elija por Prefecto uno de los curas propietarios del Sagrario de esta dicha Santa Iglesia atento a que en el tiempo pasado que ha existido esta Congregación desde su primera fundación ha experimentado su benevolencia, afecto y aplicación con que han asistido al favor y autoridad de ella por sus personas en todos sus actos públicos y concurrencias esperando de su celo y autoridad que ayudaran al lucimiento de dicha nuestra Congregación. El tercer año se elegirá por Prefecto uno de los capellanes de coro de esta Santa Iglesia cuya puntualidad

en la asistencia, exacto cumplimiento a las obligaciones de esta Congregación es muy notorio. El cuarto y último año se elegirá por Prefecto uno de los señores sacerdotes músicos de la capilla a quienes no se debió la menor parte en la primera erección y fundación de esta Congregación, pues los que entonces concurrieron a promover la devoción a la imagen santísima de Nuestra Señora de la Antigua mostraron sus muy piadosos afectos y después los han continuado en las asistencias a todos los actos públicos así festivos como funerales los demás músicos que les han sucedido y actualmente se hallan en esta Congregación como también los capellanes de coro y demás ministros de esta Santa Iglesia congregantes de dicha Congregación.

3ª. Elección de Prefecto. Ordenamos que luego estén aprobadas estas Constituciones y se pongan en ejecución [se] hará principio a la primera elección y porque la de este primer año no podrá ser ajustada a los doce meses, ha de correr por ahora y no en lo adelante desde el día que se hiciere dicha primera elección hasta 24 de septiembre del año venidero de 1686. Y las demás anualmente según lo dispuesto en la constitución antecedente cuyo orden se ha de ir ejecutando en los años subsecuentes por los turnos que van referidos sin que pueda haber reelección de Prefecto en segundo año, sino que la elección en cada uno se ha de hacer conforme a los dichos turnos y acabado el cuarto se ha de volver al primero de los señores prebendados con calidad de que por lo menos ha de haber tres de sus maestros que sean Congregantes y elegibles. Y por cuanto experimentamos que en unas mismas personas concurren las dos calidades de capellanes de coro y músicos de la capilla ordenamos que llegado el turno de capellanes pueda ser propuesto y electo cualquiera de los susodichos y que aún que se siga inmediatamente el turno por músicos no pueda por este respecto el mismo que fue Prefecto como capellán de coro ser propuesto ni electo como músico en el año inmediato. Y la elección de Prefecto se ha de hacer así para ahora como para los años venideros perpetuamente por votos secretos de toda la Congregación quedando electo para Prefecto el que sacare mayor número de votos [fol. 2v].

4ª. Elección de Conciliarios. Ordenamos que los seis Conciliarios se elijan este primero año por votos de todos los Congregantes por no haber oficiales actuales que los elijan y todos los demás años subsecuentes perpetuamente se elegirán por el Prefecto y oficiales que lo hubieran sido aquel año de los cuales dos Conciliarios los que parecieren más convenientes quedarán en los mismos oficios por segundo año y no más y lo mismo se observará en las demás elecciones de los dichos años subsecuentes perpetuamente encargando como encargamos a los electores de dichos Conciliarios procuren elegir de todo el número de Congregantes los que parecieren que han de ser de mayor utilidad y hubieren acudido con más puntualidad al cumplimiento de sus obligaciones y asistencias públicas de las funciones que tiene nuestra Congregación.

5ª. Elección de Tesorero. Ordenamos que el Tesorero (que hasta ahora se ha intitulado Mayordomo) que se hubiere de elegir sea por esta primera vez por votos de toda la Congregación y en los años subsecuentes sólo por votos del Prefecto, Conciliaros y Secretario. Y se procurará elegir la persona que se entendiere ha de acudir a este ministerio con mejor expedición y desembarazo, puntualidad y las demás buenas prendas que se requieren para semejante ministerio, el cual podrá ser reelecto en segundo y tercer año y no más, habiendo dado primero sus cuentas de lo que hubiere sido a su cargo como se ordena adelante en la constitución 15 y esto es en atención al

trabajo y ocupación que ha de tener y que será bien que no se le cargue más tiempo, sino que se reparta el trabajo entre los demás congregantes que se hallaren idóneos y aptos para esta ocupación.

6ª. Elección del Secretario. ordenamos que el Secretario que se hubiere de elegir al presente sea por la mayor parte de votos de toda la Congregación y la persona más idónea e inteligente que se hallare para dicho ministerio por ser de la importancia que es notorio para la dirección y aciertos de sus determinaciones y porque es preciso que esté enterado así de las Constituciones como de las escrituras, instrumentos, resoluciones, determinaciones de los cabildos y demás escrituras y papeles tocantes a esta Congregación y su bien gobierno. Es calidad que una vez electo no se pueda remover si no fuere con muy justas causas que para su remoción hayan de concurrir o lo renunciare por haber mostrado la experiencia que las frecuentes remociones del que ocupa este ministerio en otras comunidades, congregaciones o cofradías se han seguido considerables daños y las elecciones que en los demás años venideros se hicieren de secretario han de hacerse por el Prefecto, Conciliarios y Tesorero.

7ª. Elección de Sacristán. ordenamos que el Sacristán y Procurador del culto divino de Nuestra capilla se elija asimismo este año por votos de toda la Congregación. Y en los subsecuentes perpetuamente sólo por votos del Prefecto, Conciliarios, Tesorero y Secretario. Y sea la persona que con más cuidado, puntualidad, aseo y afectuosa devoción se espera acudirá al culto, limpieza y ornato de nuestra capilla, a quien por el continuo trabajo que ha detener ordenamos puedan el Prefecto y oficiales que sean de elegir asignarle alguna ayuda de costa o salario [fol. 3r] anual de las limosnas y propios de esta Congregación que sea proporcionado y moderado según su prudencia y arbitrio les dictare a cuya disposición lo remitidos, cuyo oficio dura asimismo por un año y según se experimentare su cuidado y puntualidad podrá ser reelecto todas las veces que al Prefecto y oficiales pareciere, atendiendo siempre a la mayor utilidad de nuestra capilla y Congregación y no a la particular de los sujetos.

8ª. Forma que se ha de observar en las elecciones. Ordenamos que el orden y forma que se ha de observar en las elecciones de Prefecto y oficiales perpetuamente haya de ser el siguiente: la de Prefecto se ha de hacer el día 24 de septiembre en que se celebra la solemnidad del Dulcísimo Nombre de María en esta ciudad y por la tarde, por votos de toda la Congregación, saliendo electo el que tuviere mayor número de votos, y en caso de igualdad saldrá electo aquél por quien hubiere votado el Prefecto que acabare de serlo, que así para este caso como para todos los demás en que hubiere igualdad de votos en los cabildos ha de preferir y prevalecer la parte por quien hubiere votado y votare. Y esta elección se hará por votos secretos con cédulas que prevendrá el Secretario rubricadas de su mano por la parte de afuera, donde dará a los Electores asentados los nombres de los propuestos como se ordena en la constitución siguiente. Y habiendo votado todos los Electores en dos urnas que se pondrán encima de una mesa, la una en que echarán la cédula del electo y la otra en que echarán las cédulas de los que no lo fueren. El Prefecto con asistencia de dos escrutadores que elegirá de los mismos de la Congregación y los dos Conciliarios más antiguos regularán los votos ante el secretario y el que tuviere mayor número de votos será electo como queda dicho. Y si durante el año acaeciese morir o hacer ausencia perpetua de esta ciudad, quedará en su

lugar por Prefecto el primer Conciliario y continuará el gobierno hasta el día señalado por estas Constituciones para elección de Prefecto.

9ª. Lo que se ha de hacer cuatro días antes de la elección de Prefecto y elección de cuatro Conciliarios. Ordenamos que para la elección de Prefecto y oficiales se haga con la providencia y asierto que conviene. El Prefecto y oficiales que lo han sido el año antecedente se juntarán a Cabildo cuatro días antes del en que se ha de hacer la elección en la parte y lugar que tuviese destinada y señalada para sus juntas, citando el Secretario para ella con orden del Prefecto y cédula ante diem a todos los Conciliarios y Tesorero, y avisándoles la hora a que se han de juntar, y estándolo dirá el Prefecto el himno Veni Creator Spiritus y las preces que se acostumbran e implorada la Gracia del Espíritu Santo para los aciertos, leerá el Secretario las Constituciones que tocan a la elección de Prefecto y oficiales para que todos estén advertidos de lo que deben hacer, y conforme a ellas se declarará la clase que se sigue en turno para Prefecto en la elección que próximamente se ha de hacer y de los sujetos de ella escogerán tres por votos de la mayor parte del Prefecto y oficiales, los cuales se propongan a toda la Congregación para que de ellos y no de otros elijan el Prefecto que lo ha de ser el año siguiente conforme a lo dispuesto en la constitución antecedente. Después determinaron cuales hayan de ser los dos Conciliarios actuales que se han de quedar y continuar el segundo año, los cuales serán los que fueren más útiles y estuviesen mejor enterados de todo lo tocante al gobierno de esta [fol. 3v] Congregación ara que participen las noticias de todo lo conveniente al Prefecto y oficiales nuevos. Luego se elegirán los cuatro Conciliarios que han de entrar de nuevo por la mayor parte de votos. E inmediatamente elegirán o reelegirán al Tesorero conforme a lo que adelante se ordena en la constitución 15. Y últimamente elegirán o reelegirán el Sacristán o Procurador del culto divino de Nuestra Capilla conforme a lo dispuesto en la constitución 7 asimismo por la mayor parte de votos del Prefecto y oficiales. Y en caso de igualdad de votos prevalecerá la parte por quien hubiese votado y votare el Prefecto según está ordenado en la constitución 8. Y todas las elecciones que se hubieren hecho de oficiales se asentarán en el libro de Cabildos y el secretario hará auto para publicarlo el día de la elección de prefecto para que llegue a noticia de todos los que se hubieren elegido por Prefecto y oficiales, el cual irá firmado de Prefecto y oficiales que acaban. Y todo lo que en este cabildo de escrutinio se tratare, determinare y resolviere se tendrá secreto por lo mucho que conviene par evitar los inconvenientes que de lo contrario se suelen experimentar. Y bastará que el Prefecto lo encargue y el Secretario lo intime a todos los oficiales antes de principiar el cabildo. Y por fin de él dará el Prefecto las órdenes que le parecieren convenientes al Secretario par que se prevenga todo lo necesario para el día de la elección de nuevo Prefecto y se avise a todos los Congregantes.

10ª. Juramento que han de hacer el Prefecto y oficiales. Ordenamos que habiéndose hecho las elecciones de nuestro Prefecto y oficiales y cumplídose con las obligaciones debidas y atenciones políticas (que no es necesario insinuarlas) se juntarán a Cabildo el día que señalare el nuevo Prefecto, y estando en él harán el juramento así el Prefecto como los oficiales de hacer bien y fielmente sus oficios en la forma ordinaria, y de guardar las Constituciones de esta Congregación y se leerán por el Secretario las que tocan a las obligaciones del Prefecto y cada uno de los oficiales para que más bien enterados y noticiados de ellas sepan lo que es de su obligación y procuren su exacto cumplimiento y después tratarán los demás puntos que se ofrecieren.

11^a. Obligaciones del Prefecto. Ordenamos y encargamos al que fuere electo por nuestro Prefecto considere con atenta vigilancia el yugo que Nuestro Señor ha sido servido de poner sobre sus hombros y las obligaciones que trae consigo este cargo de Prefecto y Padre de esta congregación, asistiéndola en todo lo que sus fuerzas alcanzaren, procurando su conservación y mayores aumentos, solicitando el alivio y consuelo de todos sus Congregantes así en lo espiritual como en lo temporal en todas las necesidades que se les ofrecieren y su posibilidad alcanzare atendiendo primero al mayor culto, reverencia y devoción de Nuestra Señora de la Antigua, y secundariamente a la utilidad de sus hijos los Congregantes que son los dos fines para que se fundó esta Sagrada Congregación, y en orden a ellos se valdrá de todos los medios que según cielo, piedad y prudencia juzgase convenir, procurando conservarlos a todos en paz, unión y caridad [fol. 4r] fraternal y que e evite cualquier discordia que entre hermanos sacerdotes y eclesiásticos pueda ocasional alguna nota, con lo cual irá siempre en aumento nuestra Congregación y experimentará muchos acrecentamientos espirituales que son los que principalmente se deben solicitar. Y en orden a esto será el primero que con su buen ejemplo persuada a todos los Congregantes el que deben dar a toda la República, asistiendo con puntualidad a las funciones así festivas como funerales de nuestra Congregación, visita y consuelo de los enfermos de ella como más necesitados y a las demás obligaciones de nuestras Constituciones para que a su imitación se animen todos a seguir su buen ejemplo y cumplir con aquellas a que son obligados.

12^a. La fiesta titular y otras obligaciones. Será cuidado de nuestro Prefecto algún tiempo antes que se haya de celebrar la fiesta titular de Nuestra Señora de la Antigua en nuestra Capilla prevenir al Tesorero y darle orden de la forma y gastos que en ella se hubieren de hacer excusando los que fueren superfluos sin que falte a la decencia y adorno del Altar, capilla, solemnidad y lo demás. Y asimismo será a su disposición todo lo que condujere a la celebración de toda la octava. Y asignan los que han de cantar las misas y ministrar en ellas y lo que en esta razón gustare con su orden verbal tan solamente se le pasará en cuenta al Tesorero en la que hubiere de dar de lo que fuere a su cargo. Asimismo será a su cuidado o de la persona a quien se lo encomendare solicitar que para las misas cantadas de los sufragios y aniversarios de nuestros hermanos difuntos cumplan los sacerdotes de nuestra Congregación con la obligación que tienen de seguirse por turno su clase y antigüedad a cantar las dichas misas según se ha observado y practicado desde su primera fundación conforme a la condición se guarda de la escritura de ella y se ordena adelante en la Constitución 21 y señalar los que se han de vestir por ministros y dar en estos y en los demás actos públicos los órdenes convenientes.

13^a. Lugares del Prefecto. Asimismo tendrá nuestro Prefecto el primer lugar y voto en los Cabildos y será a su cuidado señalar los días en que se hayan de tener para tratar y conferir en ellos los negocios que ocurrieron tocantes al gobierno de nuestra Congregación, dando al Secretario las órdenes necesarias y que cite para el día y hora que señalare con cédula de ante diem a los Conciliarios y Tesorero para conferir y resolver todos los dichos negocios así tocantes a lo espiritual como a lo temporal de nuestra Congregación.

14^a. Lugares de los Conciliarios. Los Conciliarios asistirán al Prefecto en las Juntas y Cabildos guardando cada uno su antigüedad, prefiriendo siempre los eclesiásticos a los seglares, aunque estos sean más antiguos, y los sacerdotes a los que no lo fueren, en lugar y voto, los curas a los capellanes y éstos a los músicos, y los de cada una de dichas clases entre sí preferirán según su antigüedad de iglesia. Oirán con atención lo que el Prefecto propusiere y responderán por su orden diciendo su parecer con todo el respeto, modestia y compostura y si no se siguiere ni abrasare por los demás no contradiga con aceleramiento ni alteración respecto de lo que se le puede ofrecer no se ha de ejecutar con [fol. 4v] violencia y merecerá con su tolerancia mucho para con Dios Nuestro Señor. No tendrán Cabildo sin asistencia del Prefecto, si no es en caso que esté ausente de la ciudad y ocurriere caso urgentísimo que no se pueda dilatar ni esperar su vuelta. Y si estuviere impedido dará orden al Conciliario más antiguo para que pueda juntar a los demás a la celebración del Cabildo que fuere necesario y sin su orden no se podrá tener. Y si durante el año acaeciese morir o hacer ausencia perpetua alguno de los Conciliarios actuales se elegirá otro en su lugar por lo restante del año hasta el tiempo de la elección y lo mismo se entiende del Tesorero y Sacristán y que no se dilate dicha elección del que así faltare para hacerla con los demás al fin del año.

15^a. Obligaciones del Tesorero. El Tesorero tendrá a su cargo el recoger las limosnas que nuestros hermanos están obligados a dar como se ha acostumbrado y se asentó desde la fundación de esta Congregación. Y asimismo entrará en su poder todas las demás limosnas que en poca o en mucha cantidad fuere Nuestro Señor servido de darnos así en reales como en especie. Y siendo para el ministerio de nuestra capilla y su ornato lo entregará al Sacristán y Procurador del culto divino de ella con cuenta y razón y dará noticia de ello al Prefecto y Conciliarios en el primer Cabildo que hubiere, así para que mejor se conserven las noticias como para hacer encomendar a Dios a los Benefactores y ordenar en todo lo que más convenga. Asimismo será a su cargo la cobranza y recaudación de cualesquiera rentas y propios que en cualquier manera tocan o tocaren a nuestra Congregación y para todo ello en el primer Cabildo que se celebrare después de su elección se le otorgará por el Prefecto y Conciliarios poder bastante como es necesario y esto se observará siempre que haya elección de nuestro Tesorero. Tendrá un libro encuadernado e intitulado donde asentará con toda claridad y distinción todo lo que recibiere y gastare y cada año luego que pase la fiesta y octava de Nuestra Señora de la Antigua presentará su cuenta, la cual con orden del Prefecto ajustará al Contador de esta Santa Iglesia con asistencia e intervención de los dos primeros Conciliarios, y ajustada con su parecer se llevará al cabildo de escrutinio a que se ha de hacer antes de la elección, para que se apruebe, y sin que preceda el ajuste y aprobación de dicha cuenta no se ha de poder reelegir el Tesorero que lo hubiere sido para el año siguiente por lo mucho que conviene que no se ha rezago de cuentas. Tendrá voto en todos los Cabildos menos en los que fuere interesado.

16^a. Obligaciones del Secretario. Ordenamos que nuestro Secretario sea obligado a asistir a todos los Cabildos que celebraren nuestro Prefecto y oficiales, avisándoles con orden del Prefecto el día y la hora a que se han de juntar. Tendrá un libro encuadernado en que estarán por principio estas constituciones y las escrituras de la primera fundación de esta congregación y en él asentará todos los Cabildos así [fol. 5r] ordinarios como de las elecciones anuales de Prefecto y oficiales con la fidelidad y legalidad que se debe. Tendrá asimismo otro libro donde se asienten los hermanos y congregantes de nuestra

Congregación y sus recepciones con día, mes y año, y no asentará en él por Congregante a ninguna persona sin guardar la forma que en las recepciones de los Congregantes se ordena en las constituciones 18 y 19. Y hará todo lo demás que por el Prefecto y oficiales se le ordenare y tocara a su oficio y tendrá voto en todos los Cabildos.

17^a. Obligaciones del Sacristán. ordenamos que en poder del Sacristán y Procurador del culto divino entren todos los ornamentos y alhajas así de plata como de otra especie que pertenecieren al ornato de nuestra Capilla, recibéndolos por inventario ante el Secretario de nuestra Congregación con calidad de que todos los ornamentos y alhajas que se fueren aumentando se hayan de ir añadiendo en dicho inventario y de él ha de tener un tanto el dicho Sacristán y Procurador del culto divino y el original en un libro en el archivo de nuestra Congregación. Ha de ser a su cargo el aseo, limpieza y cuidado de nuestra Capilla y su ornato así en lo ordinario de entre año como en las fiestas de Nuestra Señora que se celebraren y sufragios de nuestros hermanos difuntos guardando en todo el orden que se le diere por nuestro Prefecto.

18^a. Declaratoria de los que son Congregantes. Ordenamos y declaramos por Congregantes de esta Congregación a todos los ministros y sirvientes de esta Santa Iglesia que han sucedido en los ministerios y oficios de todos los que otorgaron dicha escritura de fundación, concordia y unión de iuso citada y a todos los Curas propietarios y el que lo es de noche, Sacristán mayor del Sagrario de ella, sus ayudantes y cinco sacristanes en conformidad del pacto y concierto que cooperando a esta santa obra otorgaron los que entonces lo eran por sí y en nombre de sus sucesores en 20 de octubre de 1648 años ante Antonio de Zarazuz Escribano Real. Y queremos que los que en adelante sucedieron en todos y cualquiera de dichos oficios y ministerios sean recibidos y admitidos por Congregantes de esta Congregación. Y porque además de los susodichos hay otros que no son ministros ni sirvientes de esta Santa Iglesia que han estado agregados a dicha Congregación, declaramos que todos lo que al tiempo presente se hallan en posesión de hermanos y congregantes de ellos los sena y continúan sin contradicción alguna, para lo cual por no haber habido ni hallarse nómina ni razón cierta de los que son, remitidos su ajuste y liquidación al Prefecto y Conciliarios que se eligieren para que luego con toda brevedad bien informados con la prudencia que pide esta materia, ordenen y dispongan se haga nómina ajustada de todos los Congregantes de esta Congregación con distinción y separación de clases de cada ministerio y de los que sin ser ministros [fol. 5v] ni sirvientes son Congregantes para que cesen las confusiones y dificultades que hasta aquí haya habido y se están experimentado y haya la claridad y certidumbre que conviene y debe haber en punto de tanta importancia.

19^a. La forma como se han de recibir los Congregantes. Ordenamos que para los que se hubieren de recibir en adelante por hermanos y congregantes de esta Congregación se guarde el orden y forma siguiente: que el que fuere admitido por Ministro o sirviente de esta Santa Iglesia en los ministerios y oficios de ella y de los arriba expresados, visite primero al Prefecto y oficiales dándoles parte de su intención y deseo de entrar en esta santa Congregación y luego dará su petición al Secretario, la cual se llevará al primer Cabildo y si no se esperase que lo haya de haber tan presto bastará que el Prefecto con la mayor parte de los Conciliarios y oficiales la provean y reciban al pretendiente por su hermano y congregante en presencia del Secretario de nuestra Congregación sin que

para estas recepciones ordinarias de los ministros y sirvientes de la iglesia sea necesario Cabildo en forma ni dar cédula de ante diem para ellas. La cual solemnidad se ha de observar inviolablemente en las recepciones de las demás personas que no fueren ministros y sirvientes de ella por ser necesaria para éstas más atenta y madura premeditación. Y así ordenamos que las personas que el Prefecto y oficiales recibieren por hermanos y Congregantes demás de los ministros y sirvientes de esta Santa Iglesia sean pocas en número y de calidad tan relevantes que sean de grande, notoria y conocida utilidad a nuestra Congregación como lo esperamos de su prudencia y celo sobre que les encargamos las conciencias por el gravamen y carga que de lo contrario se merecerá a esta Congregación si se multiplican sin la debida moderación las asistencias a los entierros, misas, sufragios y aniversarios a que estamos obligados por cada uno de nuestros hermanos congregantes. Y para que cada uno sepa sus obligaciones y no pueda alegar ignorancia se les dará un sumario breve de ellas que se imprimirá y en él se le pondrá por el Secretario certificación del día, mes y año en que fue recibido por Congregante y de haberle intimado sus obligaciones para que en todo tiempo conste y asimismo se pondrá en el libro de los Congregantes en la nómina de la clase que le tocare.

20^a. Las limosnas que deben dar los Congregantes. Ordenamos que en continuación de la primera condición de dicha escritura todos los que de presente somos y en adelante fueren Congregantes de esta Congregación hemos y han de ser obligados a dar medio real de limosna todos los sábados sin faltar ninguno excepto los ministros de capilla que hemos de dar 4 reales de cada obvención de 20 pesos, y siendo de mayor cantidad se ha de acrecentar la dicha limosna conforme a la que excediere de dichos 20 pesos respectivamente y si fuere de menos no por se ha de quitar nada de dichos 4 reales por ser dichas [fol. 6r] obvenciones pocas y que esto se reduce al adorno de nuestra capilla, altar y gastos que en ello se ofrecieren y bien de nuestros almas en las misas y sufragios que por ellas se han de decir y hacer y que para ello no hay más propios que dichas limosnas las cuales se han de dar como va declarado todos los días de la vida de cada uno de nos y de los demás Congregantes que lo fueren y nos sucedieren sin poner en ello excusa ni dilación alguna. Como asimismo un peso en cada un año para la celebridad del aniversario de Nuestra Señora de la Antigua.

21^a. Celebración y fiesta de Nuestra Señora de la Antigua. Ordenamos que en ejecución de la segunda condición de dicha escritura se celebre en cada un año perpetuamente el día 9 de septiembre que es el inmediato a la Natividad de Nuestra Señora su fiesta que es la principal y titular de nuestra Capilla con la solemnidad posible como (siempre se ha acostumbrado) a la cual hemos de acudir todos precisamente y el dicho día en continuación de la piadosa y loable costumbre que hasta ahora hemos observado, todos los hermanos y congregantes han de decir o mandar decir la misa unos por otros y todas se han de aplicar por los Congregantes vivos y difuntos y por los aumentos espirituales y temporales de nuestra Congregación y de cada uno de sus Congregantes y en ella encomendarán a Dios las necesidades de la iglesia, exaltación de la fe, extirpación de la herejía, paz y concordia entre los príncipes cristianos, victoria contra los infieles y herejes y conversión de todos ellos al gremio de la iglesia.

22^a. Entierro y Misa de los Congregantes. Ordenamos en continuación de la condición tercera de dicha escritura que falleciendo alguno de nuestros hermanos Congregantes se

le dará sepultura en nuestra Capilla si no es que haya elegido o sus albaceas dispusieren se entierre en otra parte, y hemos de acudir todos a su entierro, vigilia y misa cantada con sobrepellices, la cual se ha de decir por su alma al día siguiente u otro que se señalare por el Prefecto y al cabo de año que se le ha de hacer como ha sido costumbre, para todo lo cual se ha de hacer como ha sido costumbre, para todo lo cual no ha de ser necesaria más diligencia que el aviso que se nos dará por orden de nuestro Prefecto y dichas Misas las han de ir cantando los sacerdotes como se fueren siguiendo y les fuere avisado de manera que no sean unos más gravados que otros, sino que igualmente vayan diciendo y al que le cupiere decirla no ha de poner en ello excusa por ninguna causa ni razón que sea, y estando legítimamente ocupado o impedido como no sea por enfermedad o ausencia ha de ser obligado a dar otro sacerdote que la diga por él.

23^a. Misa que se ha de decir a cada congregante difunto. Ordenamos por nuevo pacto que hemos hecho que cuando falleciere alguno de nuestro hermanos congregantes cada uno de los que al presente somos y en adelante fuéremos, hemos de decir o mandar decir una misa por su alma lo más breve que pudiéremos y es declaración que esta constitución no obliga a culpa ni cargo de restitución ni otra pena más que el que la dejare de decir y no cumpliere con esta obra de tanta piedad, no gozará de las demás misas de los demás hermanos y sólo participará respectivamente de ellas conforme a las que hubiere dicho mandado decir [fol. 6v]

24^a. Aniversario en la octava de los difuntos. Ordenamos en conformidad de la cuarta condición de la escritura que en cada un año perpetuamente se ha de celebrar en uno de los días de la octava de los difuntos u otro de los más inmediatos que estuviere desocupado un aniversario por las Animas de nuestros hermanos congregantes a que asimismo hemos de acudir todos precisamente sin excusa alguna ni más diligencia que el aviso que se nos diere por orden del Prefecto.

25^a. Festividades de Nuestra Señora. Ordenamos en conformidad de la quinta condición que dicha escritura que si alguna persona o personas quisieren hacer alguna fiesta a Nuestra Señora en nuestra Capilla entre año por su devoción dando para ello algunas dádivas o limosnas que sean considerables, hemos de asistir todos a las dichas fiestas oficiando las misas y haciendo lo demás que sea necesario sin que en ello se ponga ni haya excusa ni remisión alguna, en lo cual se guardará la costumbre que hasta aquí ha habido y lo que se ordenare por el prefecto y oficiales.

26^a. Asistencia al entierro y Misas de los curas. Ordenamos se guarde, cumpla y ejecute la sexta condición de la escritura en que nos obligamos y a todos los Congregantes que nos sucedieren a asistir a los entierros, Misas de cuerpo presente y Aniversarios de los Curas del Sagrario de esta Santa Iglesia, cura de noche, ayudantes y sacristanes de él y a los que a la sazón eran por la escritura citada al principio de estas constituciones en 20 de octubre de 1648 años ante el dicho Antonio de Zarauz Escribano Real, en que dichos curas se obligaron y a sus sucesores a remitir y perdonar todos los derechos parroquiales que les pertenezcan de todos los entierros de maestros de capilla, sochantres, capellanes de coro, sacristanes, cantores, acólitos y demás ministros de esta Santa Iglesia con que al tiempo de su fallecimiento estén actualmente sirviendo dichos oficios y asentados en cuadrante y no de otra manera sin quedar como no quedaron obligados a perdonar dichos derechos a otra ninguna persona de cualquier estado, calidad y condición que sea

que estuviese agregada con dichos ministros y sirvientes en la erección y colocación de dicha santa imagen, o que por otro cualquier pretexto intentase gozar de dicha suelta y remisión porque goza la hacían a los dichos ministros y sirvientes en la manera que estaba declarado en dicha escritura, la cual y dicha sexta condición a que corresponde queremos se guarden, cumplan y ejecuten con todas sus calidades y condiciones como en ellas está paccionado [sic] y se ha ejecutado desde el día de su otorgamiento hasta el tiempo presente y en caso necesario las ratificamos, aprobamos y revalidamos de nuevo añadiendo fuerza de constitución y las demás que fueren necesarias para su inviolable y perpetua observancia [fol. 7r]

27^a. Penas a los omisos. Ordenamos que en conformidad de la octava condición de dicha escritura si cualquiera de los Congregantes actuales de esta Congregación y los que en adelante lo fueren de cualquier estado, calidad y condición que sea no guarde y cumpliere inviolablemente todo lo contenido en estas constituciones, asistiendo a dichos entierros, Misas, Aniversarios, festividades y demás cosas que en ellas se declaran y los sacerdotes a quien acudiere decir dichas misas o dar quien las diga no lo hicieren o se excusasen por cualquier causa o razón que sea no estando impedido por enfermedad u otro justo impedimento excepto los dichos sacerdotes que aunque lo están como no sea por dicha enfermedad o ausencia han de dar otros que digan dichas Misas como se contiene en la tercera condición de dicha escritura y el la 22 de estas constituciones. No hemos de quedar ni quedamos obligados a guardar ni cumplir con el tal omiso nada de la que va ordenado ni darle sepultura en nuestra capilla, porque desde luego le excluimos y queda excluido de este beneficio no obstante que antes de la dicha omisión haya acudido así con limosnas como con asistencias por cuanto nuestro intento desde su fundación fue y es que no descaesca esta obra de tanta piedad y devoción y con el ejemplar de unos se podrán excusar otros con que no tendrá efecto la perpetuidad que tanto se ha deseado y desea. Y para que si se cumple o no con las obligaciones referidas será bastante prueba que nuestro Secretario o el Tesorero certifiquen con juramento si las faltas del que así fuere omiso son habituales o de costumbre con lo cual el Prefecto y oficiales determinarán lo que se deba hacer y se ejecutará lo que con su prudencia y maduro acuerdo resolvieren.

Y finalmente queremos y ordenamos que dichas dos escrituras de fundación se guarden, cumplan y ejecuten en todo lo que no fueren contrarias a estas constituciones o estuvieren modificadas por ellas porque en lo que fueren o estuvieren las revocamos, cesamos y anulamos y queremos que sean de ningún valor ni efecto y que se guarden solo en lo que fueren conformes a esta Constituciones, las cuales pedimos y suplicamos al ilustrísimo y reverendísimo señor doctor don Francisco de Aguiar y Seijas Arzobispo de México del Consejo de Majestad y nuestro Dignísimo Prelado y al señor Provisor y Vicario General de este Arzobispado se sirvan de aprobarlas y confirmarlas y mandar se guarden, cumplan y ejecuten interponiendo en ellas su autoridad judicial, decreto y sobre todo su Señoría ilustrísima mandará lo más conveniente al servicio de Nuestra Señora de la Antigua [fol. 7v] conservación y aumento de esta Congregación que son hechas en la sacristía mayor de esta Santa Iglesia Catedral metropolitana de México en 30 días del mes de octubre de 1684 años y lo firmamos García de la Vega y Velasco, Alonso Alberto de Velasco, bachiller Nicolás de Rivas, Manuel Delgado, bachiller José de Agurto y Loaysa, bachiller Juan de Dios, bachiller José de Lambeyda, bachiller Bernabé de Castro, bachiller Bartolomé Rosales, bachiller Domingo de Zúñiga, don

Francisco de Orsuchi, bachiller Juan de la Barrera, bachiller Diego González de Arizmendi, bachiller José de Trejo, bachiller Juan López, bachiller Diego del Castillo Márquez, bachiller Agustín de Carrión, bachiller Miguel de Leiva, bachiller Juan de Espinosa, bachiller Diego de Quevedo, Juan Santos Rodríguez, bachiller Gabriel de Santillana, Tomás Sánchez, bachiller Francisco de Cervera, Joaquín de los Santos, bachiller Alonso Samusgado, bachiller Marcos Romero, bachiller Pedro de Vega, Guillermo de Carvajal, bachiller Sebastián de Mesa, Diego de Ávila, Tomás Maldonado, José de Espinosa, bachiller Pedro Moreno, Nicolás Rodríguez de Guzmán, Bernardo de Mendoza, Pedro de la Parra, José Gil Maldonado, Andrés de Fuentes, Diego de la Vega, Pedro de la Cruz, Bernardo Meléndez, Francisco de Astasio, Andrés de Mascareñas.

D35

Fuente: ACCMM, Edictos, Caja 2, Expediente 4.

Fecha: 14-VII-1693.

Asunto: Edicto convocatorio de la plaza de sochantre remitido a las catedrales de Puebla, Valladolid, Oaxaca y Guadalajara.

Nos el Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana a de la ciudad de México a todos los eclesiásticos de orden sacro y presbíteros de este Arzobispado y Obispos de la Puebla de los Ángeles, Michoacán, Oaxaca y Guadalajara, versados en la lengua latina, diestros en la música del canto llano y en la observación y guarda de sochantre y voz entera, gruesa y atractiva de los demás del coro a quienes lo aquí contenido toca o tocar puede en cualquier manera, salud y gracia de nuestro Señor Jesucristo, hacemos saber como en esta dicha Santa Iglesia Metropolitana está vaca una de las sochantrías de su coro por fin y muerte del bachiller don Nicolás de Rivas presbítero su último poseedor con salario de 200 pesos en cada dicho año, y conviene elegir y nombrar personas en su lugar de las calidades necesarias y susreferidas que sirva y gobierne el coro de la dicha iglesia la semana que le cupiere, y deseando que semejante ministerio (como tan principal y honorífico) lo obtenga persona benemérica, inteligente e idónea, madamos dar y dimos nuestra carta y edictos convocatorios que es la presente por la cual y su tenor convocamos, citamos y emplazamos a todos los clérigos de orden sacro y presbíteros, así de este Arzobispado como de los dichos Obispos de la Puebla de los Ángeles, Michoacán, Oaxaca y Guadalajara, versados y capaces en la lengua latina, diestros en la música de canto llano y en la observación y guarda de la cuerda de sochantre y que tengan voz entera, gruesa y corpulenta y que con ella entone y lleve consigo las demás del coro y que quisieran hacer oposición a la dicha sochantría, pasen con ante nos con sus personas y con sus títulos, recaudos que de sus órdenes y méritos tuvieren dentro de sesenta días de la data de esta nuestra carta que les damos y asignamos con término perentorio a hacer demostraciones y examen de dicha música de canto llano, lengua latina y observación (con inteligencia) de la dicha cuerda de sochantres y consecuentemente de la voz referida gruesa, entera y corpulenta para que siendo examinados y aprobados por las personas peritas de dicha música que para ello nombraremos y con sus informes de mejor y más apto, procedamos a elegir y nombrar a quien más lo mereciere (justitia mediante) y para ser admitidos y presentarse a la dicha oposición y concurso darán sus peticiones con dichos recaudos y ajustados al dicho secretario, que el dicho término pasado, y faltando cualquiera de las calidades y

referidas no serán admitidos al dicho concurso y procederemos con los que legítimamente a hacer dicho nombramiento, y para que llegue a noticia de los susodichos mandamos dar y dimos la presente firmada de algunos de Nos, sellada con el sello de dicha Santa Iglesia y refrendada de nuestro infrascripto secretario en la sala capitular de ella y ciudad de México a 14 días del mes de julio de 1693 años.

D36

Fuente: ACCMM, AC-24, fols. 13r-15v, fols. 18r-v y fols. 22r-23r.

Fecha: 6-V-1695, 13-V-1695 y 17-V-1695.

Asunto: Diversos músicos de la capilla emiten su informe sobre el órgano traído de España montado por Tiburcio Sanz de Izaguirre.

Mandóme el señor presidente leer las declaraciones de los músicos y abierto el de don José de Idiáquez organista fue su tenor el siguiente.

[1. Parecer del bachiller don José de Idiáquez, organista primero de la Catedral y afinador]

Ilustrísimo Señor.

El bachiller don José de Idiáquez organista de esta Santa Iglesia digo que en virtud del mandato de Vuestra Señoría he reconocido el órgano que don Tiburcio Sanz trajo de España con obligación de armarlo y ponerlo en toda perfección en una de las tribunas del coro de dicha Santa Iglesia y comenzando según el orden de las memorias digo que he reconocido en las voces del flautado mayor, del flautado bordón tapado y flautado menor tapado que, según la magnitud del órgano, no corresponden al cuerpo de voz que dicho instrumento requiere.

En las mixturas de las dos octavas siguientes reconocí no haber observado don Tiburcio Sanz el orden que traen las memorias e instrucción de armar el órgano, porque dichas memorias ordenan que todos los registros sean partidos y no enteros, y que las ~~memorias~~ mixturas vayan con sus registros aparte, exceptuando dichas memorias, las que no deben seguir dicho orden, en cuya conformidad ordenan que las dos octavas referidas se armen con sus registros aparte en ambas manos y dicho don Tiburcio puso una octava entera en la mano derecha y en la izquierda dos octavas, y a esta suerte de armar los registros llaman los artífices mixturas sospechosas.

El mismo defecto reconocí en los registros de la decena y quincena, y asimismo en otro registro de quincena y decimonovena en el medio registro de corneta magna de siete caños por punto hay que advertir que el artífice don Jorge de Sesma lo ejecutó como mixtura nuevamente inventada y de mucho primor y no conocida en estos reinos y en él dice la memoria que se ejecuta la suspensión, y que remite sus movimientos e ingenios para el uso de ella, y la instrucción de armar dice que se ejecuta con dos pisas [=¿piezas?], las cuales armó don Tiburcio Sanz y ahora nuevamente las volvió a quitar con que a esta cuenta no corre este registro.

En las mixturas de la cadereta reconocí haber juntado dicho don Tiburcio la mixtura de lleno con la mixtura de cymbala y consta que la voz pasada lo repugne y contradice y asimismo a la unión que hizo en el órganos grande de las mixturas de quincena y docena, y se dice que respendió don Tiburcio que porque le había faltado sitio en el secreto de la cadereta había juntado en ella las mixturas de lleno y cymbala, con que se

infiere que por la misma razón junto a las mixturas de docena y quincena en el órgano grande y asimismo las mixturas de otra quincena y decimonovena con que de haberlo hecho así se sigue no sólo el defecto de contravención a la orden de dichas memorias, sino también el defecto en las medidas, conductos y canales de los secretos del órgano y también de sus portavientos de donde se infiere no tenía dicho órgano la corpulencia y lleno de voces que pide según su magnitud y crecido número de flautas.

Y no sólo se infieren estos defectos de dicha unión y colocación de mixturas, sino que se debe recelar algunas malicias con que los mismos artífices suelen colocar y unir dichas mixturas, porque suelen hacer con maña de una mixtura dos y repitiendo dicha unión en diversas mixturas queda sin duda un órgano diminuto y sospechoso, y esto no es muy fácil de conocer si los artífices a quienes toca no son muy expertos y avisados.

En lo que pertenece al número cabal de sus flautas, ya dije la vez pasada que estaba cabal en cuanto a la correspondencia de voces en el teclado (esto es, que no falta voz en ninguna tecla) porque poniendo los dedos y pulsándolas corresponden las voces pero no el número, porque éste no es fácil de conocer y no toca su reconocimiento al organista, sino a los artífices.

En cuanto al temple, tono, igualdad de voces y lo sonoro, digo que el mismo órgano ha mostrado su calidad y suavidad y lo exquisito de sus mixturas así en las de los nazardos como las de la tolosana y clarines, pero es de advertir que éstas no constituyen órgano principal, porque un órgano se compone de unos flautados muy bien templados y acordes y sobre éstos entran todas las mixturas de trompetas y lengüetería y éstas sirven de adorno, gala y mucho primor y con éstas ha lucido el órgano, pero como en las mixturas principales de los flautados, octavas, quincenas, decimonovenas y las demás se ha reconocido que padecen la inconstancia en su temple, o ya por la conducción del viento de los fuelles y su peso o ya por las razones que arriba refiero acerca de los conductos, y por tal viento con que reciben el viento dichas mixturas de aquí es que pueda mucha duda en la permanencia de su temple.

Este es, Ilustrísimo Señor, todo cuanto he podido reconocer y advertir en dicho órgano y lo que necesita de remedio para la perfección que pide una presea tan digna de esta Santa Iglesia, todo lo cual digo que para descargo de mi conciencia lo he reconocido con la vigilancia y estudio que dicho obra pide y juro a Dios y a la Cruz que he dicho la que siento como verdadero y sin simulación alguna, vuestra señoría proveerá lo que fuere servido hecho en México a 5 de mayo de 1695.

Bachiller José de Idiáquez.

[2. Parecer de Antonio de Salazar, maestro de capilla]

Abrí el parecer de Antonio de Salazar maestro de capilla de esta Santa Iglesia y su tenor fue el siguiente.

Ilustrísimo señor.

El maestro Antonio de Salazar que lo es de esta Santa Iglesia dice que Vuestra Señoría le mandó asistir a oír el órgano en su entrega con todos los requisitos según se pidió para su fábrica y según la memoria que de España se trajo. Hallo haber cumplido con su obligación toda su artífice en las mixturas de que se compone cada una de por sí y todas juntas, así en el lleno como en el flautado, y según su composición sonora, dulce, armoniosa.

Esto siento en mi conciencia, conforme a lo que en nuestra facultad es necesario. Y por lo que toca a o interior de dicho órgano, flautas, secretos, registros, fuelles y toda su

perpetuidad, me remito a lo que el artífice de la fábrica dijere. Esto digo debajo de la censura que debo a Vuestra Señoría cuyo criado soy.

Antonio de Salazar.

[3. Parecer del bachiller José de Agurto y Loaysa, músico de la capilla]

Abrí el parecer del bachiller José de Agurto y Loaysa ministro de esta Santa Iglesia y maestro de capilla (que por gracia de Nuestra Señora) fue en ella.

Digo que Vuestra Señoría fue servido de asignarme para la visita y revista en la entrega del órgano y que mediante mi leal saber en materia de tanta consecuencia, servicio de Dios en su culto y conciencia en tanto gasto de esta Santa Iglesia en una y otra vez he asistido, oído y preguntado para todo lo que de mixturas, lleno, flautado, trompetas, dulzainas del órgano y su composición en su entrega según la memoria que del dicho artífice de España se trajo, mediante lo que de esta Santa Iglesia se le pidió y hallo así en lo particular como en lo común de todo él está completo, dulce, sonoro, armonioso según pide nuestra facultad, y a donde se extiende nuestro conociminetto. Y por lo que pertenece al secreto, fuelles y su duración, registros y su perpetuidad, repartimiento del aire en sus conductos, número de flautas de que se compone cada mixtura y si está diminuto o no, el artífice que Vuestra Señoría fue servido señalar dará razón si tiene algunos obicos en todo esto que es de nuestra facultad ahora que son capaces de enmieda la tenga ahora. Esto siendo in verbo sacerdotis y como fiel ministro de Vuestra Señoría. México y cinco de mayo de 1695.

Bachiller José de Agurto y Loaysa.

[4. Parecer de Agustín de Leiva, músico de la capilla]

Abrí el parecer de don Agustín de Leiva presbítero cuyo tenor es de siguiente. Ilustrísimo Señor.

El bachiller Agustín de Leiva ministro de esta Santa Iglesia digo que habiendo Vuestra Señoría sido servido de nombrarme por uno de los jueces para la recepción del órgano en orden a conocer si está de dar y recibir con las calidades que por las memorias está obligado el artífice a entregar, habiéndolo oído, especulado y reconocido ocularmente, habiendo subido a ver la cañutería y su situación en orden musical, digo que a mi parecer esté bueno y de buen sonido, y el tono en perfección y sin que le falta nada de su obligación, y que si tiene algunos defectos no son parte del dicho artífice, sino de quien pidió las memorias, que no los mencionó por no ser del caso, sólo digo que afinando algunas flautas que están destempladas en todo lo demás está bueno, así lo siento salvo el parecer de los demás jueces a quienes rindo mi insuficiencia y así lo juro in verbo sacerdotis puesta la mano en el pecho.

Bachiller Agustín de Leiva.

[5. Parecer de José Espinosa de los Monteros, ministril de la capilla]

Abrí el parecer de José Espinosa de los Monteros bajonero y su tenor fue el siguiente. Ilustrísimo Señor.

José Espinosa de los Monteros ministril de esta Santa Iglesia digo que Vuestra Señoría me mandó el que asistiera en el coro para la entrega del órgano, obedecí al mandato de Vuestra Señoría, subí y tañí en dicho órgano, el cual hallé en tono muy bueno según y como se pidió en la memoria que por Vuestra Señoría fue a España y fue que dicho órgano fuese un punto más bajo que los órganos de España y que en dicho órgano vinieran algunos registros del término de España para que los ministriles de esta Santa

Iglesia puedan tañer por su natural, lo cual está como se pidió, con que hallo el haber cumplido el artífice en esto muy puntual en las mixturas y partidos así de mano derecha como de mano izquierda y todas juntas en el lleno como en el flautado y demás registros, en todos hallo una grande unidad y mucha más en las cuatro voces de triples, contralto, tenores y contrabajos, que se distinguen sin que se tapen unas voces a otras con la igualdad que pide el metro en este arte. Esto siento en mi conciencia a lo que entiendo en esta facultad y digo esto debajo de la censura que debo a Vuestra Señoría, cuyo criado soy.

José Espinosa de los Monteros.

Yo el infrascripto secretario dije al señor presidente cómo pidiendo al bachiller Francisco de Orsuchi presbítero organista de esta Santa Iglesia su parecer por escrito firmado, jurado y firmado había respondido que tenía inconvenientes que siendo servido este cabildo de darle hoy licencia de entrar daría razón de su sentir y parecer. Asimismo que el bachiller don Francisco de Atienza y Pineda presbítero sochantre y músico me había dicho dijese a su señoría que no informaba por escrito pero que se remite a los parecer de los maestros Antono de Salazar y bachiller José de Agurto y Loaysa con los cuales se conformaba. Asimismo que falta el parecer de Diego de León músico.

Y habiéndose oído dichos pareceres y conferido la materia se resolvió por la mayor parte que el bachiller don Francisco de Orsuchi, don Francisco de Atienza y Diego de León cumplan con lo mandado y presenten sus pareceres firmados, jurados y cerrados para el primero cabildo para que se pongan con los autos que no estén diminutos y para su vista y de los asñi puestos se despache cédula ante diem y a Antonio de Salazar maestro de capilla y José de Espinosa fueren dichos sus pareceres por escrito como está mandado.

[6. Parecer de Diego de León, músico de la capilla]

Abrí el parecer de Diego de León músico cerca del entrego del órgano para que fue nombrado y su tenor fue el siguiente.

Ilustrísimo señor Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México. Hallándome precisado a la obediencia del mandato judicial de Vuestra Señoría para que diga mi sentir cerca de la fábrica del nuevo órgano de esta Santa Iglesia ejecutada por don Tiburcio Sanz y todo lo demnás que depende de su entrega, he procurado en lo que mi cortedad alcanza discurrir atentamente sobre ello para el desempeño de mi obligación por tres razones que persuaden al gravamen de la conciencia. La primera el justo reconocimiento para a la honra y confianza que merezco a Vuestro Señoría quanto al dictamen de que mi insuficiencia pueda dar parecer en este particular. La segunda el interés de esta Santa Iglesia en los costos que ha tenido en la fábrica del dicho órgano con el fin de su mayor lustre y esplendor a expensas del celo, cuidado y vigilancia de Vuestra Señoría. Y la tercera por lo dependiente del crédito y opinión del artífice, siendo todos motivos que obligan a no ceder de la igualdad de la justicia debida en materia de esta gravedad, reduzco mi sentir adaptado a la cortedad de mi ingenio a lo siguiente:

Lo primero que habiendo prácticamente oído todas las flautas de dicho órgano que al tiempo de su entrega fueran pidiendo por memoria, mixtura por mixtura, los señores jueces hacedores nombrados por Vuestra Señoría intervenido en el temple, afinación y refinación de cada una de por sí, siento que todas las flautas se hallan en las mixturas que les corresponde y cada una con su registro a la mano que lo necesita y ha menester como por la que experimentó continuada en Vuestra Señoría desde luego ofrezco mi

persona sin ningún interés para ayudar y asistir a todo lo que pareciere pueda ser de algún alivio a la persona que vuestra señoría encomendare el cuidado de dicho órgano y a todo lo demás que sea del agrado de Vuestra Señoría como su súbdito.

México y mayo ocho de 1695 años.

Diego de León y juro a Dios y a la Cruz en forma de derecho ser cierto y verdadero todo lo que llevo expresado en este escrito según mi leal saber y entender.

[7. Parecer de Francisco de Atienza y Pineda, sochantre]

Abri el parecer del bachiller Francisco de Atienza y Pineda sochantre y músico de esta Santa Iglesia y fue su tenor el siguiente.

Ilustrísimo Señor.

Por mandado de Vuestra Señoría que me fue intimado por el secretario don Tomás de la Fuente asistí a la entrega del órgano y siéndome demandado el parecer de parte de Vuestra Señoría Ilustrísima digo que en lo que toca a la manufactura interior de dicho órgano no puedo decir por ser ninguna mi inteligencia en esta materia. En lo que toca a la afinación, según la poca que tengo, digo que está bien afinado, y que no hallo en él defecto considerable porque aunque se halle alguno o algunos caños defectuosos en la expedición de la voz o en la refinación puede ser causado por el accidente de haberles caído algún pelo o por el povo que les entra o por haberlos echado algo fuera de su lugar la fuerza del viento que reciben y puede ser tambien descuido del artífice empero cualquiera de estas causas de que venga el defecto tiene muy fácil el remedio. Este es mi sentir según mi corto entender y así lo juro in verbo sacerdotis, capellán y criado de Vuestra señoría Ilustrísima.

Francisco Atienza y Pineda.

Preguntó el señor presidente si había parecer del bachiller don Francisco de Orsuchi organista y artífice de órganos que le estaba mandado y habiendo dado razón el presente secretario de que ayer no lo había podido acabar que lo haría para el siguiente cabildo, se mandaron poner dichos pareceres con los autos y que para determinar se despache cédula ante diem.

[8. Parecer de Francisco de Orsuchi, segundo organista y afinador]

Abri el papel cerrado del bachiller don Francisco de Orsuchi organista intitulado al Ilustrísimo Señor Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de México y su tenor fue el siguiente.

Ilustrísimo Señor.

El bachiller don Francisco de Orsuchi presbítero organista de esta Santa Iglesia y artífice de órganos en obediencia de los mandatos de Vuestra Señoría digo que habiendo una vez y otra (de nomenclatura de Vuestra Señoría) asistido al entrega, examen, reconocimiento y especulación del órgano nuevo que se trajo a esta dicha Santa Iglesia de los reinos de España que vino a armar don Tiburcio Sanz de Izaguirre y siendo la materia (como es) tan grave así por ser para su mayor lustre como por sus grandes costos y mañoso artefactos no me he atrevido a proferir in scriptis mi sentir y parecer ante la grandeza de Vuestra Señoría (que honra mi insuficiencia en pedírmelo) hasta mirarlo bien, limarlo y relimarlo una y muchas veces por la luz de la razón, nivel de la justicia, reglas del arte, calidades del pacto y obligación del dicho don Tiburcio Sanz entregó de la otra y final complemento y persecución de ella como debe ser, motivos con que suplicaba a vuestra señoría me relevase de hacer por escrito dicho mi parecer y se dignas de darme licencia para entrar en su sala capitular a representarlos,

proponerlos y explicarlos, a que Vuestra Señoría se sirvió de mandar que cumplierse con lo que me estaba mandado, en cuyo respecto y para poderlo hacer a toda mi satisfacción y que redunde en el mayor servicio de Dios Nuestro Señor, utilidad y acierto de la obra y descargo de las conciencias mía y de los censores nombrados, se ha de servir Vuestra Señoría Ilustrísima de mandar (para más libertad de mi examen) que dicho Tiburcio Sanz me entregue las llaves de la caja del dicho órgano y que se quede en su cada, para que asistiéndome el bachiller don José de Idiáquez organista que formó la memoria para que de España se hiciera el dicho órgano y Diego de León músico de esta Santa Iglesia y de grandísima inteligencia en la facultad y el secretario de este Ilustrísimo Cabildo con las escrituras hechas en esta razón, memoria de las piezas que se compone, que vinieron hechas de España y de las que en esta ciudad se obligó a hacer, pactos u calidades de su obligación, y con la memoria e instrucción de armarlo y ponerlo, vamos nuevamente especulando, reconociendo y pulsando cada cosa de pasi, asentándose las diligencias que se fueren haciendo para que consten y pueda yo y cada uno juzgar debidamente y dar la justicia a quien la tuviera, nombrando Vuestra Señoría Ilustrísima para más autoridad y testificación y fuere servido a un señor prebendado que asista a estos escrutinios y que en caso necesario testifique lo que le constare haberse obrado, para que resultando algunos defectos así por razón del artefacto como de la facultad musical, tono, unisonidad, suavidad, armonía, temple, afinación o dislocación de flautas, registros o mixturas anotadas por dicho don José de Idiáquez, Diego de León y por mí, conferidas y resueltas las participemos a Vuestra Señoría Ilustrísima para que determine lo que juzgare más conveniente que para lo referido desde luego (sin embargo de mis muchos achaques y pocas fuerzas me ofrezco a asistir con mi persona luego haciendo ocularmente por tanto a vuestra señoría ilustrísima pido y suplico que atendiendo con su soberana justificación a los motivos que llevo expresados se sirva de mandar hacer como pido para el mejor acierto y cumplimiento de los deseos de vuestra señoría, los míos sin gravamen alguno de mi conciencia ni descrédito del artífice como lo expero de la grandeza de vuestra señoría, así lo siendo y juro in verbo sacerdotis. Bachiller don Francisco de Orsuchi.

D37

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2.

Fecha: sin día-III-1700.

Asunto: El maestro de capilla Antonio de Salazar solicita que se pongan bancas para los músicos en el coro e informa del estado en el que se encontraba el archivo de música cuando inició su magisterio en 1688.

Antonio de Salazar sobre que se pongan bancas en el coro para los músicos.

El maestro de capilla que para su entero cumplimiento represento la inopia de Libros y papeles que se hallé en este coro cuando por dicha mía fui nombrado por maestro, pues lo que se me entregó con título de archivo fueron unos cuantos libros hechos pedazos que estaban arrojados en los rincones del dicho coro, los cuales hice aderezar y componer de modo que pudieran servir y para su conservación traje por entonces un armario en que estuvieran hasta que los señores jueces hacedores dispusieron el estante en que hoy se guardan y en lo que toca a papeles sueltos de salmos, misas y motetes no hallé más que el oficio de difuntos, los salmos y responsorios de la Benedicta y cuatro

salmos de vísperas del señor maestro racionero Francisco López tan maltratados y rotos que fue necesario recurrir a los señores jueces hacedores que dieran su acostumbrada providencia para trasladarlos como también los libros que actualmente se están copiando y encuadernando. Esto ha sido y no más de lo que contenía el archivo de los cual conocerá que toda la música que se ha cantado y actualmente se canta es nueva de la que yo he compuesto para las solemnidades, pues juzgo que desde que yo obtengo (aunque indigno) el magisterio se ha cantado música nueva y se ha variado con la que he traído así de mis composiciones como de la de los más insignes maestros de la Europa cuyas obras selectas yo he traído, la cual música con toda cuanta se ofreciere dando Vuestra Señoría providencia para hacer traslados la entregaré para que se vaya formando el archivo con todas las obras que en adelante se fueren haciendo y tocante a lo apresurado que se me acusa digo señor que algunas ocasiones que se ha cantado aprisa ha sido por obedecer el superior influjo de los señores que han presidido por entonces en el coro y me han encargado algunas veces que abrevie, lo cual he hecho no por mi voluntad ni por ir a obvenciones de fuera que estas son ya tan pocas que no pasan de dos o tres entierros cuando más al cabo de un mes como constara en el libro de la obvenciones a que remito para que se conozca el poco estipendio que yo y mis músicos tenemos cuando parece que pasamos de la providencia según la cortedad de todo. Y en lo que toca al punto de que no se repitan muchas veces los versos de los salmos en el órgano represento a Vuestra Señoría que el canto mensural necesita de repeticiones para ajustar la letra a los intervalos de que se compone cada uno de los ocho tonos eclesiásticos y solo cantando en fabordón con el canto llano se podrá excusar la repetición de la letra; mas es cosa que no se ha ejecutado jamás en ninguna catedral por no faltar a la solemnidad. Y finalmente para obedecer el justo y piadoso celo de Vuestra Señoría que manda no se hagan ruedas de los músicos, todo se remediará dando Vuestra Señoría providencia de unos escaños o asientos donde se sienten por que con la venida de los niños colegiales al coro se ocupan las sillas donde pudieran estar los músicos divididos para observar la debida reverencia y silencio al sacro lugar del coro y para el debido cumplimiento de todo lo contenido en el auto, pido con el debido rendimiento se sirva de dar la providencia que llevo dicha para hacer traslado de toda la música con que llenar el archivo, y asimismo de las bancas y asientos para los músicos por ser precisa su asistencia continua para la puntualidad de su ministerio de los divinos oficios. Y finalmente de liberar el temperamento y forma que se ha de tomar para cantar los versos en el órgano por no poderse ejecutar regularmente sin repeticiones que en todo así yo como mis músicos estamos prontos a obedecer los mandatos de la justificación de Vuestra Señoría.

D38

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Expediente 2.

Fecha: 21-XI-1709.

Asunto: El maestro de capilla Antonio de Salazar informa del estado de la capilla de la Catedral de México con todos sus integrantes y sus sueldos.

Antonio de Salazar digo que certifico con juramento que hago a Dios y a una señal de la cruz que los músicos que asisten a la capilla para el canto de órgano que aquí van expresados con sus salarios correspondientes del trabajo que tienen y a lo que han aprovechado y sirven en dicha capilla, los aprovechados son los siguientes.

Francisco Ponce con 250 pesos
Miguel de Rosas con 125 pesos
Francisco de Atienza con 400 pesos
Guillermo de Carvajal 250 pesos
Carlos de Aguilar con 150 pesos (está impedido y tiene 200 pesos por la enseñanza de los niños)
Tiburcio Vásquez con 200 pesos
Manuel Díaz con 200 pesos
Juan de Cisneros con 100 pesos
Simón de Guzmán Vallín con 150 pesos
Miguel de Herrera con 200 pesos
Luis Beltrán del Castillo con 75 pesos
Diego López de Lois con 250 pesos
José Pérez de Guzmán con 250 pesos
Juan de Rivera con 100 pesos
Juan de Orense con 100 pesos
Los que no han aprovechado absolutamente ni adelantado un punto más de lo poco o nada que sabían son:
José de Guevara con 100 pesos, el cual siendo muy mala la voz no ha querido a instancias mías aplicarse a un instrumento ni asistir como debe a las misas de Nuestra Señora y Salves
Bachiller Manuel de Cárdenas con 200 pesos a quien Vuestra Señoría adelantó un salario para que se aplicase al canto de órgano para que pudiese ser sochantre cuando hubiese falta de él, hasta o desde el día que recibió dicha renta no ha tomado una tan sola lección y para que vea la prueba de esta verdad se servirá de mandarle llamar como también al dicho José de Guevara y con asistencia de dos expertos músicos los que vuestra señoría nombrase le pongan papeles de canto figurado y reconocerá Vuestra Señoría tanto su cortedad como su poca aplicación.
Los ministriles son organistas: bachiller don Manuel de Sumaya con 300 pesos, Juan Téllez con 300 pesos, Juan de Esquivel con 200 pesos bajonero
Gerónimo de Zárate con 300 pesos
Juan de Marsán con 300 pesos
Antonio de Silva con 200 pesos y a éste sea de servir Vuestra Señoría de mandar notificar que suba a tribunas a tocar la chirimía como de su obligación y consta de su título.
Diego Xuárez arpista con 200 pesos quien para descargo de mi conciencia y de bajo de Vuestra Señoría no toca nada de provecho en el arpa porque está tan poco diestro que un acompañamiento que sea un poco difícil no puede tocarlo con perfección sin pasarlo primero, el cual se recibió sin informe ni examen.
Domingo de Castañeda, corneta con 120 pesos, está muy avanzado y ahora con el nuevo que Vuestra Señoría acaba de admitir [Miguel Ordóñez] se acabará de perfeccionar.
Francisco del Castillo bajonero con 100 pesos, va también aprovechando.
José de Anaya bajoncillo con 50 pesos que por su mucha aplicación y trabajo es tan corto salario que apenas tiene para comer y trabaja igualmente a 100 que los demás bajoneros y cornetas y es tan necesario que sin el dicho bajoncillo no se puede discantar con perfección.
José de Balmaña que está ausente ganaba 125 pesos éste era totalmente inútil poco necesario, de quien informé a Vuestra Señoría por su mandato no ser a propósito para la

capilla como contara de mi dicho, y hoy mucho menos necesario habiendo recibido a Vuestra Señoría a Miguel Ordóñez.

Asimismo manifiesto a Vuestra Señoría debajo del mismo juramento que Tiburcio Vázquez voz de contralto el más esencial para el primero coro de la capilla es muy corto el salario que tiene por lo mucho que sirve, a quien por tres veces por mandato de Vuestra Señoría he entrado informe a su favor como también hay de otros músicos de dicha capilla para el fin de adelantarle algún más salario que por no tenerlo competente este ministro tan necesario en dicha capilla está desabrado.

Asimismo y bajo el mismo juramento declaro a vuestra señoría para descargo de mi conciencia que el bachiller Manuel de Sumaya es tan eminente compositor de contrapunto que puede ser maestro de capilla en la Real de su Magestad y tiene acabada una misa para el día de la Concepción de Nuestra Señoría que oirá Vuestra Señoría siendo Dios servido, la cual con todo el estudio de mi tarea no pudiera darle todo el cumplimiento que en sí tiene.

Todo lo cual que llevo referido es la verdad que declaro por mandato de vuestra señoría debajo de juramento que fecha tengo yo firmo en México a 21 de noviembre de 1709.

D39

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Libro 10, sin foliar.

Fecha: 10-I-1710.

Asunto: El maestro de capilla Antonio de Salazar expone algunos de sus méritos y solicita al Cabildo que se le exima de asistir a la escoleta, proponiendo en su lugar a su discípulo Manuel de Sumaya.

Antonio de Salazar maestro de capilla de esta Santa Iglesia digo que habiendo oído un auto por Vuestra Señoría proveído en el cual se me hace cargo de tres cosas, la primera que asista a la escoleta a la enseñanza del canto figurado y contrapunto a todos los músicos, la segunda a los niños y la tercera a uno o dos sujetos para el ministerio de sochantres, y habiéndolo oído paso a suplicar a Vuestra Señoría se sirva de dispensar dicho auto (sin que sirva de ejemplar) por las razones que con el debido rendimiento que acostumbro pongo a la gran comprensión de Vuestra Señoría. La primera lo muy trabajado que estoy de 35 años de maestro de capilla, en que he trabajado mucho en esta Santa Iglesia mucho más, pues cuando vine a ella no hallé un pliego de música latina, y yo he hecho misas, salmos, responsorios, motetes e himnos sin faltar a las anuales festividades de villancicos en que no bajaban de 70 cada un año, y tenía tal inopia de música que el primer estante para los libros lo hice a mi costa porque no lo había, y algunos libros viejos que pude adquirir fue a costa de muchos disgustos, porque para hallarlos me valí del recurso de las censuras eclesiásticas. La segunda que cuando la grandeza de Vuestra Señoría se sirvió adelantarme los 200 pesos (de que hace reclamo dicho auto) la que me intimó fue que enseñase dos o tres sujetos, los que se aplicaran al contrapunto y composición para que así como don José Idiáquez (organista que fue de esta Santa Iglesia) había dado tres discípulos organistas, así yo también diese dos o tres discípulos compositores. Este precepto de Vuestra Señoría tengo obedecido con haber enseñado contrapunto y composición al bachiller Manuel de Sumaya, a quien encargo hoy por mi poca salud la ayuda de las obras que se me ofrecen en el ejercicio de mi ministerio y quien lo hace actualmente con la perfección que a Vuestra Señoría consta;

también estoy ejercitando al Juan Orense el dicho contrapunto y composición y se adelantará mucho con el tiempo. La tercera es que, aunque la erección de esta Santa Iglesia manda dicha asistencia a la escoleta, ninguno de mis antecesores la ha tenido y no se ha de ejecutar en mí la ley que después de 22 años de maestro de esta Santa Iglesia va cuando estoy imposibilitado de hacerlo por mi corta salud. La cuarta razón y la que más hace al propósito de esta materia es que no todos los cantores necesitan de saber contrapunto para ser diestros, porque el contrapunto es para ser consumados y compositores, y ya tengo informado a Vuestra Señoría debajo de juramento en este punto de la idoneidad de los músicos que me asisten. Últimamente (Señor) ningún trabajo excusará a no hallarme tan enfermo y con 60 años y casi ciego de lo muy gravada que tengo la cabeza, y así se ha de servir Vuestra Señoría dispensar en dicho auto y el sujeto o sujetos que me manda enseñar para sochantres señalándolos nominatim, ha servirse de mandarles vayan a mi casa, también porque dos días en la semana no es suficiente para aprender una facultad que necesita de continuo estudio y en lo que toca a los niños aunque Vuestra Señoría tiene deputado maestro para su enseñanza el que se aplicare al contrapunto también lo enseñaré, que solo mi poca salud y años son el óbice para no obedecer a Vuestra Señoría como deseo y siempre lo he hecho.

El Cabildo acordó que el maestro Antonio de Salazar ejecute lo que propone en él en su casa, y por sus ausencias y enfermedades asista como maestro don Manuel de Sumaya presbítero por su conocida suficiencia y en la escoleta todos los lunes y jueves del año como está mandado a la enseñanza del contrapunto y haga toda la música necesaria para el culto de esta Santa Iglesia y se les despache título con calidad de que no pueda pedir salario ni cosa alguna por razón de esto y caso de que lo pida no se le dé, y por su trabajo del que se le está asignado al maestro se le dé 50 pesos cada año. Y notifíquese a don Manuel de Cárdenas que en atención a habersele señalado 200 pesos de salario con tal que aprendiese el oficio de sochantre en caso de faltar dicho bachiller Sumaya asista dichos días lunes y jueves a la escoleta y a la casa de dicho maestro a ejecutarse y adiestrase y faltando dicho maestro informe para dar las providencias convenientes.

D40

Fuente: AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 185, Expediente 63.

Fecha: 22-IX-1712.

Asunto: Inventario de los libros de polifonía de la Catedral de México realizado por el chantre Jerónimo López de Arbizu y el maestro de capilla Antonio de Salazar.

Por ante mi el presente notario el señor doctor don Gerónimo López de Arbizu chantre de esta Santa Iglesia en conformidad de lo mandado y resuelto por el ilustrísimo señor Deán y Cabildo sede vacante de ella en el que celebró de los tres de agosto pasado de este año de la fecha, y en virtud de la comisión dada por dichos señores a dicho chantre en su ejecución y cumplimiento hizo llamar al maestro de capilla Antonio de Salazar y estando presente mandó dicho señor chantre pusiese de manifiesto los libros y papeles del canto de órgano en cuyo obediencia el dicho maestro abrió un estante que está junto a la puerta del coro de dicha Santa Iglesia del cual se fue sacando los libros que en

él había y reconocidos por dicho señor chantre se fueron inventariando en la manera siguiente:

- [1] Primeramente un libro de marca mayor con todo el oficio de difuntos.
- [2] Item otro libro impreso en Madrid el año de tres de Misas cuyo autor fue don José de Torres.
- [3] Item otro libro del mismo tamaño de marca mayor asimismo de Misas su autor el señor racionero don Francisco López Capilla maestro que fue de esta Santa Iglesia.
- [4] Otro del mismo tamaño en papel de marca mayor de pasiones sus autores el señor racionero Mata y el maestro Luis Coronado.
- [5] Otro libro algo menor en papel de marca mayor de misas y motetes su autor el dicho señor racionero Francisco López Capilla.
- [6] Otro del mismo tamaño de motetes de todo el año su autor dicho señor racionero.
- [7] Otro del mismo tamaño de Magnificas su autor Eduardo Lupo.
- [8] Otro del mismo tamaño de un misas manuscrito que contiene la pasión y motetes de cuaresma de varios autores.
- [9] Otro del mismo tamaño de menos fojas en que están las lamentaciones y motetes de Semana Santa de varios autores.
- [10] Otro algo mayor que los antecedentes de poco volumen que contiene magnificas de la Octava del Corpus y dos o tres misas su autor dicho señor racionero.
- [11] Otro grande de pergamino que contiene misas de varios autores.
- [12] Otro cubierto de pergamino de pocas fojas que contiene una misa a seis su autor dicho señor racionero.
- [13] Otro más pequeño que el antecedente que contiene vísperas e himnos de todo el año su autor Francisco Guerrero.
- [14] Otro del mismo tamaño que contiene misas su autor el dicho Eduardo Lupo.
- [15] Otro libro grande de magnificas su autor el maestro Sebastián de Aguilera.
- [16] Otro del mismo tamaño que contiene algunos motetes su autor Alfonso Lobo.
- [17] Otro del mismo tamaño todo de motetes su autor Sebastián de Vivanco.
- [18] Otro pequeño de pocas fojas en que están himnos de todo el año su autor Francisco Guerrero.
- [19] Otro del mismo tamaño que contiene Magnificas del maestro Fernando Franco.
- [20] Otro que contiene obras de Cuaresma y Misas feriales de varios autores.
- [21] Item otro grande nuevamente encuadernado y claveteado de bronce de varios motetes su autor el maestro Victoria.
- [22] Item otro viejo muy maltratado de himnos de todo el año su autor Francisco Guerrero.
- [23] Item otro del mismo tamaño asimismo maltratado que contiene obras de Cuaresma su autor el dicho maestro Victoria.
- [24] Otra grande cubierto de tabla y badana con fojas de pergamino que contiene salmos y vísperas a cuatro de varios autores.
- [25-28] Item cuatro libretes de a medio folio de himnos para las procesiones.

Con lo cual se acabó el dicho inventario y preguntado por el señor chantre al dicho maestro si había en otra pare más libros o papeles pertenecientes al coro respondió que no había más que los referidos y en esta el dicho señor chantre mandó lo pusiese por testimonio para que con el decreto y determinación de dicho ilustrísimo señor venerable

Deán y Cabildo pasase a él y se le hiciese relación de todo y con su vista su Señoría ilustrísima determine y resuelva lo que fuere servido y lo firmó dicho señor chantre con el dicho maestro.

Don Jerónimo López de Arbizu, chantre [rúbrica]

Antonio de Salazar [rúbrica]

Ante mí, Don José de Torices, notario [rúbrica]

D41

Fuente: ACP, Archivo de Música, Legajo 130.

Fecha: 20-II-1718.

Asunto: Inventario de los libros de polifonía y papeles de música en latín de la Catedral de Puebla.

Memoria e inventario de los papeles de música latinos que se hallan en el armario que está en la Capilla de Santo Cristo de esta Santa Iglesia que son de mi cargo y es como sigue.

En la contaduría de esta Santa Iglesia a veinte días del mes de febrero de setecientos y diez y ocho años, recibí los papeles que van expresados para depositarlos y ponerlos en el archivo de papel de música corrientes y de orden del señor chantre que está en la Capilla del Santo Cristo con declaración que de dichos papeles se hallan muchos con conocimiento en este libro y para que conste los que son de mi cargo y para en dicho archivo, se pone esta nueva razón y doy el presente recibo de los siguientes.

- [1] Primeramente un libro grande de misas, magnificats y motetes su autor Bruceña.
- [2] Otro libro grande que se compone de todos los salmos de vísperas e himnos sin autor.
- [3] Otro libro grande en que se contienen magnificats su autor Vivanco.
- [4] Otro libro grande de vísperas su autor Guerrero.
- [5] Otro libro grande de misas su autor Rogier.
- [6] Otro libro de misas grande su autor Torres.
- [7] Otro libro grande de misas su autor Guerrero.
- [8] Otro libro grande de misas su autor Lobo.
- [9] Otro libro grande de vísperas y misas su autor Palestrina.
- [10] Otro libro grande del mismo autor de vísperas y misas.
- [11-12] Dos libros grandes de difuntos de varios autores.
- [13] Un libro grande antiguo de misas su autor Morales.
- [14-15] Dos libros grandes cuaresmales de varios autores.
- [16] Otro libro grande bien tratado en que se hallan recopiladas muchas obras del maestro Padilla.
- [17] Otro libro grande de Guerrero su cubierta de pergamino maltratado.
- [18-31] Catorce libretes ya antiguos y muy maltratados forrados en pergamino diminutos.
- [32-34] Tres libretillos de motetes diminutos.
- [35-38] Cuatro libretes larguitos ya maltratados manuscritos en que se contienen unas misas, motetes y asperges por principio de él.

- [39-42] Cuatro libretitos largos ya viejos y maltratados impresos y encuadernados en pergamino su autor Palestrina.
- [43-47] Cinco libretes de Guerrero impresos santorales de todos tiempos encuadernados en pergamino ya maltratados.
- [48-55] Ocho libretes de a folio manuscritos forrados en pergamino que tratan de varias cosas y varios efectos.
- [56-58] Tres pasioneros bien tratados encuadernados en pergamino de a folio en papel de marca.
- [59-63] Cinco libretes ya viejos maltratados encuadernados en cordobán tapetado impresos tratan de varios motetes y dichos libretes se hallan diminutos su autor Victoria.
- [64-69] Cinco cuadernos forrados en badana colorada ya viejo que se componen de misas y varias obras de distintos autores.
- [70] Un Dixit Dominus del maestro Atienza en papeles sueltos.
- [71] Otro Dixit Dominus de don Diego Durón a ocho voces en papeles sueltos.
- [72] Otro del maestro Dallo a siete voces en papel sueltos.
- [73] Otro de Galán a ocho voces en papel sueltos.
- [74] Otro a diez voces del maestro Casseda.
- [75] Otro a doce voces de Gabriel Díaz.
- [76] Otro a doce del mismo autor en papel de marca maltratado.
- [77-78] Otros dos a ocho voces ya maltratados sus autores fray José López y el maestro Capitán.
- [79] Otro a ocho voces de Juan Baptista Comes.
- [80] Beatus vir a ocho voces del maestro Atienza.
- [81] Otro a seis del mismo.
- [82] Otro a seis de Jalón maltratado.
- [83] Otro a trece voces antiguo con catorce papeles maltratado y sin autor.
- [84] Otro a once voces del fray Jacinto.
- [85] Un Credidi a cinco voces del maestro Dallo.
- [86] Otro a ocho voces de Sebastián López Velasco.
- [87] Un Laetatus sum a seis voces de Ubidia.
- [88] Otro antiguo a ocho maltratado y sin autor.
- [89] Otro a ocho voces maltratado su autor Gabriel Díaz.
- [90] Un Lauda Jerusalem a seis de Ubidia.
- [91] Otro a ocho voces del maestro Dallo.
- [92] Otro a seis de Casseda.
- [93] Otro a ocho de Jalón.
- [94] Otro a ocho de Vicente García.
- [95] Un Laudate Dominum omnes gentes a ocho de Ginés [Martínez]
- [96] Otro a siete de Fonseca.
- [97] Otro a siete del maestro Atienza.
- [98] Otro a ocho de Casseda.
- [99] Otro a diez ya antiguo y maltratado sin autor.
- [100] Otro a doce antiguo y maltratado sin autor.
- [101] Una magnificat a ocho voces de Carlos Patiño.
- [102] Otra a ocho antigua y sin autor.
- [103] Otra a doce voces maltratada sin autor.
- [104] Otra a ocho del maestro Dallo.

- [105] Otra a doce con doce papeles sueltos de Peralta.
 [106] Otra a ocho ya maltratada de Jalón.
 [107-108] Dos misas a ocho voces de don Diego de Salazar.
 [109] Una misa a ocho de Jerónimo Vicente.
 [110] Otra a ocho de [¿Juan Bonet de?] Paredes.
 [111] Otra de batalla a ocho voces.
 [112] Otra a ocho de tercer tono sin autor.
 [113-115] Una misa a cinco voces con Dixit Dominus y Magnificat que se hallan en los mismos cuadernillos del maestro Dallo.
 [116] Otra compuesta sobre el salmo Super flumina Babylonis a ocho.
 [117] Otra a nueve de Bonae voluntatis.
 [118] Otra a doce de Rogier.
 [119] Otra a doce antigua y diminuta sin autor.
 [120] Otra a nueve de Capitán.
 [121-125] Otras cinco antiguas a nueve y doce voces de varios autores.
 [126-127] Otra de difuntos a ocho del maestro Dallo con su motete que empieza Defecit Gaudium.
 [128-129] Otras dos a ocho voces del maestro Atienza.
 [130] Otra a doce de Casseda.
 [131] Un oficio de difuntos a ocho sin autor.
 [132] Un miserere a ocho del maestro Dallo.

D42

Fuente: ACP, Archivo de Música, Legajo 130.

Fecha: 20-VI-1718.

Asunto: Inventario de los papeles de música tanto en latín como en romance de la Catedral de Puebla.

Memoria e inventario de los papeles de la capilla del coro de esta Santa Iglesia Catedral de la ciudad de la Puebla de los Ángeles que se hallan en un armario del Archivo de la Contaduría de ella y contiene villancicos y obras latinas, de vísperas, misas, motetes, responsorio, prosas, letanías, secuencias, salves y misereres, con lo demás que va expresado, a la cual procedí yo don Miguel de Rivera como ministro de dicho coro de orden y mandato del señor chantre doctor don Gaspar Isidro Martínez de Trillanes en virtud de comisión que se Señoría me concedió para que coordinase, compusiese e inventariase dichos cuadernos y papeles que son los siguientes.

Nº 1. Villancicos modernos de Navidad en papeles sueltos.

[1-26] Veintiséis villancicos a dúo su autor el maestro Dallo – 26

[27-35] Más nueve villancicos a dúo su autor el maestro Riba – 9

[36-46] Más once villancicos a dúo de diferentes autores – 11

[47-52] Seis villancicos a tres voces del maestro Dallo – 6

[53-54] Dos villancicos a tres voces uno del maestro Antonio de Salazar y otro sin autor – 2

[55-74] Veinte villancicos a cuatro voces del maestro Dallo – 20

[75-80] Seis villancicos a cuatro voces del maestro Riba – 6

- [81-95] Más quince villancicos a cuatro voces sin autores – 15
 [96-113] Más dieciocho villancicos a cuatro voces de varios autores – 18
 [114-117] Cuatro villancicos a cinco voces del maestro Dallo – 4
 [118-120] Más tres villancicos a cinco voces del maestro Riba – 3
 [121-140] Veinte villancicos a seis voces del maestro Dallo – 20
 [141-142] Dos villancicos a seis voces del maestro Riba – 2
 [143-144] Más dos villancicos a seis voces uno de Vidales y otro sin autor – 2
 [145-146] Dos villancicos a siete voces de Diego José de Salazar – 2
 [147] Un villancico a siete voces del maestro Dallo – 1
 [148-149] Dos villancicos a siete voces del maestro Riba – 2
 [150] Más un villancico a siete voces sin autor – 1
 [151-153] Tres villancicos a ocho voces del dicho Dallo – 3
 [154] Un villancico a ocho voces del maestro Riba – 1
 [155-156] Más dos villancicos a ocho voces del maestro Salazar – 2
 [157-158] Más dos villancicos a ocho voces sin autor – 2
 [159] Un villancico a ocho voces del maestro Dallo – 1
 [160-165] Seis villancicos a once voces del maestro Dallo – 6
 [166-168] Más tres villancicos a once voces del maestro Riba – 3 = 168

Nº 2. Villancicos modernos de Concepción en papeles sueltos

- [169-171] Tres villancicos a voz sola dos de Dallo y uno sin autor – 3
 [172-203] Treinta y dos villancicos a dos voces del maestro Dallo – 32
 [204] Un villancico a dos voces del maestro Patiño – 1
 [205-212] Ocho villancicos a tres voces del maestro Dallo – 8
 [213-215] Y tres villancicos a tres voces de varios autores – 3
 [216-252] Treinta y siete villancicos de a cuatro voces del maestro Dallo – 37
 [253-254] Dos villancicos de a cuatro voces del maestro Riba – 2
 [255-267] Más trece villancicos de a cuatro voces de diferentes autores – 13
 [268-274] Siete villancicos de a cinco voces del maestro Dallo – 7
 [275] Un cinco del maestro Riba – 1
 [276-285] Diez villancicos de a seis voces del maestro Dallo – 10
 [286-293] Ocho villancicos de a seis voces del maestro Riba – 8
 [294-295] Dos villancicos a seis voces sin autor – 2
 [296-298] Tres villancicos de a siete voces dos del maestro Dallo y uno de Murillo – 3
 [299-301] Tres villancicos a cinco voces del maestro Riba – 3
 [302-306] Cinco villancicos a ocho voces del maestro Dallo – 5
 [307-309] Tres villancicos a ocho voces sin autor – 3
 [310-313] Cuatro villancicos de a nueve voces del maestro Dallo – 4
 [314-316] Tres villancicos de a diez voces dos de Dallo y uno de Riba – 3
 [317-322] Seis villancicos de a once voces del maestro Dallo – 6
 [323-324] Más dos villancicos de a once voces del maestro Riba – 2
 [325] Otro villancico a once voces de Francisco Sanz – 1
 [326] Un villancico de a dos voces del maestro Dallo – 1 = 158

Nº 3. Villancicos modernos del señor San José en papeles sueltos

- [327-330] Cuatro villancicos de voz sola del maestro Dallo – 4
 [331] Otro solo del maestro Ximénez – 1
 [332-335] Cuatro villancicos de a dos voces su autor Dallo – 4

- [336] Otro dúo sin autor – 2
- [337-339] Tres tercios del maestro Dallo – 3
- [340-342] Tres villancicos de a cuatro voces del maestro Dallo – 3
- [343] Un villancico de a cinco voces del maestro Dallo – 1
- [344-345] Dos villancicos de a seis voces del maestro Dallo – 2
- [346] Otro villancico a seis del maestro Riba – 1
- [347] Un villancico a siete voces del maestro Dallo – 1
- [348] Un ocho del maestro Dallo – 1 = 22

Nº 4. Villancicos modernos de Ascensión en papeles sueltos

- [349-362] Catorce villancicos a dúo del maestro Dallo – 14
- [363-369] Más siete dúos del maestro Riba – 7
- [370-371] Más dos dúos sin autor – 2
- [372-374] Tres villancicos de a tres voces del maestro Dallo – 3
- [375-385] Once villancicos de a cuatro voces del maestro Dallo – 11
- [386-388] Tres villancicos de a cuatro voces del maestro Riba – 3
- [389] Un villancico a cuatro de Osorio – 1
- [390-391] Dos villancicos a cinco voces del Dallo – 2
- [392] Otro a cinco del maestro Riba – 1
- [393-399] Siete villancicos de a seis voces del maestro Dallo – 7
- [400-402] Tres villancicos a seis del maestro Riba – 3
- [403-404] Dos villancicos a siete voces del maestro Dallo – 2
- [405-406] Dos villancicos a ocho voces del maestro Dallo – 2
- [407-408] Más dos ochos del maestro Riba – 2
- [409] Un villancico de a quince voces del maestro Dallo – 1 = 61

Nº 5. Villancicos modernos del Corpus en papeles sueltos

- [410-411] Dos villancicos de voz sola del maestro Dallo – 2
- [412-421] Más diez villancicos de voz sola de diferentes autores – 10
- [422-439] Dieciocho villancicos a dúo del maestro Dallo – 18
- [440-449] Diez villancicos a dúo de varios autores – 10
- [450-458] Nueve villancicos de a tres voces del maestro Dallo – 9
- [459-463] Cinco villancicos de a tres voces de distintos autores – 5
- [464-504] Cuarenta y un villancicos a cuatro del maestro Dallo – 41
- [505-546] Más cuarenta y dos villancicos a cuatro de diferentes autores – 42
- [547-548] Dos villancicos de a cinco voces del maestro Dallo – 2
- [549-555] Más siete villancicos a cinco de varios autores – 7
- [556-559] Cuatro villancicos a seis voces del maestro Dallo – 4
- [560-564] Cinco villancicos a seis del maestro Riba – 5
- [565] Otro villancico a seis sin autor – 1
- [566-569] Cuatro villancicos de a siete voces del maestro Dallo – 4
- [570-575] Seis villancicos a ocho del maestro Dallo – 6
- [576-580] Más cinco villancicos a ocho de varios autores – 5
- [581] Un villancico a nueve del maestro Dallo – 1
- [582-583] Dos villancicos a once del maestro Dallo – 2 = 174

Nº 6. Villancicos modernos de San Antonio en papeles sueltos

- [584-586] Tres villancicos de voz sola del maestro Dallo – 3

- [587-623] Treinta y siete villancicos a dúo del maestro Dallo – 37
 [624-631] Ocho villancicos a dúo del maestro Riba – 8
 [632-634] Más tres villancicos a dúo uno del maestro Atienza y los dos sin autor – 3
 [635-638] Cuatro villancicos de a tres voces del maestro Dallo – 4
 [639-641] Tres villancicos a tres del maestro Riba – 3
 [642-659] Dieciocho villancicos a cuatro del maestro Dallo – 18
 [660-671] Doce villancicos a cuatro del maestro Riba – 12
 [672-676] Más cinco villancicos a cuatro sin autores – 5
 [677-680] Cuatro villancicos de a cinco voces del maestro Dallo – 4
 [681-682] Más dos villancicos a cinco del maestro Riba – 2
 [683-695] Trece villancicos a seis voces del maestro Dallo – 13
 [696-705] Diez villancicos a seis del maestro Riba – 10
 [706] Un villancico a seis sin autor – 1
 [707] Un villancico a siete del maestro Dallo – 1
 [708-709] Dos villancicos a ocho del maestro Dallo – 2
 [710-711] Otros dos ochos del maestro Riba – 2
 [712] Otro villancico a ocho sin autor – 1
 [713] Un villancico a diez del maestro Dallo – 1
 [714] Un villancico a once del mismo – 1 = 131

Nº 7. Villancicos modernos al señor San Pedro en papeles sueltos

- [715-718] Cuatro villancicos de voz sola del maestro Dallo – 4
 [719-721] Tres villancicos de voz sola sin autor – 3
 [722-751] Treinta villancicos a dúo del maestro Dallo – 30
 [752-753] Más dos dúos del maestro Riba – 2
 [754] Otro dúo sin autor – 1
 [755-769] Quince villancicos de a tres voces del maestro Dallo – 15
 [770] Otro tercio sin autor – 1
 [771-795] Veinticinco villancicos a cuatro del maestro Dallo – 25
 [796-802] Siete villancicos a cuatro del maestro Dallo – 7
 [803-804] Más dos cuatros sin autor – 2
 [805-807] Tres villancicos a cinco del maestro Dallo – 3
 [808] Un villancico a cinco del maestro Riba – 1
 [809-821] Trece villancicos a seis voces del maestro Dallo – 13
 [822-824] Tres villancicos a seis del maestro Riba – 3
 [825-827] Otros tres sin autor – 3
 [828-830] Tres villancicos a siete del maestro Riba – 3
 [831-837] Otros siete del maestro Riba – 7
 [838-839] Dos villancicos a ocho del maestro Dallo – 2
 [840-842] Más tres villancicos a ocho del maestro Riba – 3
 [843-845] Tres villancicos a once voces del maestro Dallo – 3 = 130.

Nº 8. Villancicos modernos de Santa Ana en papeles sueltos

- [846] Una voz sola sin autor – 1
 [847-849] Tres dúos uno de maestro Riba y dos sin autor – 3
 [850] Un villancico a tres voces sin autor – 1
 [851-855] Cinco villancicos a cuatro voces tres del maestro Riba y dos sin autor – 5
 [856-860] Cinco villancicos a seis voces del maestro don Miguel de la Riba – 5

- [861] Un villancico a siete voces sin autor – 1
 [862] Un villancico a ocho voces del maestro Riba – 1
 [863-864] Más dos villancicos a ocho sin autor – 2 = 19.

Nº 9. Nuestra Señora del Rosario villancicos en papeles sueltos

- [865] Un dúo del maestro Riba – 1
 [866] Otro dúo de Francisco Sanz – 1
 [867-869] Tres dúos sin autor – 3
 [870] Un tercio del maestro Riba – 1
 [871-876] Seis villancicos a cuatro voces del maestro Dallo – 6
 [877-882] Otro tanto de varios autores – 6
 [883-886] Cuatro villancicos a seis voces del maestro Riba – 4
 [887] Villancico a cinco sin autor – 1
 [888] Villancico a seis sin autor – 1
 [889] Villancico a ocho del maestro Riba – 1
 [890] Villancico a ocho sin autor – 1
 [891] Villancico a nueve sin autor – 1 = 27

Nº 10. Villancicos modernos de la Asunción de Nuestra Señora en papeles sueltos

- [892] Tonada a sola del maestro don Miguel de la Riba – 1
 [893] Otra tonada sola sin autor – 1
 [894-899] Seis villancicos a dúo del maestro Riba – 6
 [900] Un villancico a dúo del maestro Dallo – 1
 [901-903] Tres villancicos a dúo de varios autores – 3
 [904-911] Ocho villancicos a tres voces del maestro Dallo – 8
 [912-914] Tres villancicos a tres del maestro Riba - 3
 [915] Un tercio de Francisco Sanz – 1
 [916-930] Quince villancicos a cuatro del maestro Dallo – 15
 [931-936] Seis villancicos a cuatro del maestro Riba – 6
 [937] Un cuatro de Juan Garrido – 1
 [938] Un cuatro de don Diego José de Salazar – 1
 [939] Más otro cuatro del maestro Antonio de Salazar- 1
 [940-943] Cuatro villancicos a cuatro sin autor – 4
 [944] Un villancico a cinco del maestro Dallo – 1
 [945] Un villancico a cinco del maestro Riba – 1
 [946-950] Cinco villancicos a seis del maestro Dallo – 5
 [951-958] Ocho villancicos a seis del maestro Riba – 8
 [959-960] Dos villancicos a siete del maestro Dallo – 2
 [961-962] Dos villancicos a ocho del maestro Dallo – 2
 [963] Un villancico a ocho del maestro Riba – 1
 [964] Un villancico a ocho de Murillo – 1
 [965] Un villancico a nueve del maestro Dallo – 1
 [966] Un villancico a diez del mismo – 1
 [967-968] Dos villancicos a once voces del mismo – 2 = 75 [77]

Nº 11. Villancicos modernos de la Natividad de Nuestra Señora en papeles sueltos

- [969] Un villancico a voz sola de Ambiela – 1
 [970-980] Once villancicos a dúo del maestro Dallo – 11

- [981-988] Ocho villancicos a dúo del maestro Riba – 8
 [989] Un dúo de Salazar – 1
 [990-995] Seis dúos sin autor – 6
 [996-1001] Seis villancicos a tres del maestro Dallo – 6
 [1002-1005] Cuatro villancicos a tres de varios autores – 4
 [1006-1017] Doce villancicos a cuatro voces del maestro Dallo – 12
 [1018-1023] Seis villancicos a cuatro del maestro Riba – 6
 [1024-1025] Un cuatro de Salazar y otro Durruclo [¿Durruelo?]- 2
 [1026-1030] Cinco villancicos a cuatro sin autor – 5
 [1031-1035] Cinco villancicos a cinco de Dallo – 5
 [1036] Un villancico a cinco del maestro Riba – 1
 [1037-1043] Siete villancicos a seis del maestro Dallo – 7
 [1044-1053] Diez villancicos a seis del maestro Riba – 10
 [1054-1057] Cuatro villancicos a seis sin autores – 4
 [1058-1061] Cuatro villancicos a siete del maestro Dallo – 4
 [1062-1063] Un villancico a siete de Sanz y otro del maestro Riba – 2
 [1064] Un villancico a ocho del maestro Dallo – 1
 [1065-1066] Dos villancicos a ocho del maestro Riba – 2
 [1067] Otro a ocho sin autor – 1
 [1068-1070] Un villancico a diez, otro a once y otro a doce del maestro Dallo – 3 = 102.

Nº 12. Villancicos de San Ignacio modernos en papeles sueltos.

- [1071-1073] Tres tonadas solas del maestro Riba una, otra de don Diego de Salazar y otra sin autor – 3
 [1074-1075] Dos villancicos de dos voces sin autor – 2
 [1076] Un villancico solo y a dúo del maestro Atienza – 1
 [1077] Un villancico a cuatro del maestro Dallo – 1
 [1078-1080] Tres villancicos a cinco del maestro Riba – 3 = 10

Nº 13. Santos particulares

- [1081-1083] Un dúo y dos cuatros a San Cristóbal del maestro Dallo – 3
 [1084-1089] Un dúo a San Francisco de Herrera Mota, un cuatro al Santísimo de Arialla, otro cuatro al mismo de Torices, un ocho de Dallo, un ocho de Casseda, otro ocho sin autor – 6
 [1090] Villancico solo a San Juan de Dios sin autor – 1
 [1091-1092] Dos villancicos a dúo de San Diego su autor Torices – 2
 [1093] Un dúo a San Pedro Nolasco sin autor – 1
 [1094-1096] Tres dúos al señor Dominguito del maestro Riba – 3
 [1097] Una jácara a San Javier del maestro Dallo – 1
 [1098] Un cuatro a Nuestra Señora del Carmen de Rosa – 1
 [1099] Un siete a San Miguel del maestro Dallo – 1
 [1100] Un solo al mismo de Galán – 1
 [1101] Un ocho a San Juan ante porta latina de Galán – 1
 [1102-1103] Un cuatro de Juan del Vado, otro cuatro de Durón al mismo asunto – 2
 [1104-1110] Dos cuatros, un tercio, tres dúos, un solo a San Juan Bautista de varios autores – 7
 [1111-1113] Un villancico, un dúo y un cuatro a la Santa Cruz, uno de Dallo y dos de García – 3

- [1114] Unas coplas a dúo a la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo su autor el maestro Dallo – 1
- [1115-1116] Dos villancicos de a siete voces el uno a la entrada de los señores obispos y el otro a la entrada de los virreyes uno de Dallo y otro sin autor – 2
- [1117-1130] Dos villancicos de voz sola, seis a dos voces, tres a tres voces y tres a cuatro voces a varios asuntos de diferentes autores – 14
- [1131] Un villancico a cuatro voces a la Encarnación del maestro Riba – 1 = 51

Obras antiguas de los villancicos pertenecientes a las festividades que irán expresadas y son los siguientes:

- [1132-1184] Cincuenta y tres festividades de Navidad encuadernados en papel de marquilla y se hallan en cincuenta y tres legajos y en cada uno los cuadernos que le pertenecen desde el año de 21 hasta el de 87.
- [1185-1234] Cincuenta festividades de la limpia Concepción desde el año de 23 hasta el de 87.
- [1235-1279] Cuarenta y cinco festividades de Corpus Christi desde el año de 26 hasta el de 87.
- [1280-1284] Cinco festividades de San Lorenzo desde el año de 51 hasta 58 = 153.
- Autores de estas festividades el maestro Padilla y el maestro Antonio de Salazar, se advierte que en algunos no se expresan autores.

Villancicos antiguos en papeles sueltos que son como siguen:

- [1285-1301] Diecisiete villancicos solos, a dúo, a tres & al señor San Pedro su autor Fabián Ximeno.
- [1302-1356] Cincuenta y cinco villancico de Navidad del mismo autor – 55
- [1357-1367] Once villancicos a varios asuntos de Fabián Ximeno y otros autores = 83.

Obras latinas

- [1368] Dixit Dominus a tres voces del maestro Dallo – 1
- [1369] Dixit Dominus a ocho de Jalón – 1
- [1370] Dixit Dominus a ocho de fray José [López] – 1
- [1371] Dixit Dominus a ocho de fray Felipe Rogier – 1
- [1372] Dixit Dominus a ocho del maestro Antonio de Salazar – 1
- [1373-1374] Dos Dixit Dominus a doce voces de Fabián Ximeno – 2
- [1375] Beatus vir a solo y a seis de Jalón – 1
- [1376] Beatus vir a once sin autor – 1
- [1377] Beatus vir a ocho de Antonio de Salazar – 1
- [1378] Beatus vir a cuatro de Patiño – 1
- [1379] Laudate Pueri Dominum a ocho voces de Patiño – 1
- [1380] Otro a ocho sin autor – 1
- [1381-1382] Dos salmos de Laudate Dominum omnes gentes a ocho voces, el uno de Ginés Martínez y el otro del maestro Antonio de Salazar – 2
- [1383] Otro a diez en cuatro coros de Fabián Ximeno – 1
- [1384-1385] Más otro a doce y otro a ocho del mismo autor – 2
- [1386] Otro a cuatro sin autor – 1
- [1387] Un Credidi a ocho voces del maestro Antonio de Salazar – 1
- [1388-1389] Otro a ocho y otro a doce de Fabián Ximeno – 2
- [1390] Lauda Jerusalem a ocho del maestro Salazar – 1

- [1391-1392] Otros dos salmos de Lauda Jerusalem uno a diez y otro a doce voces de Fabián Ximeno – 2
- [1393] Magnificat a ocho de Patiño se halla en dos pliegos en forma de borrador – 1
- [1394] Magnificat a ocho sin autor – 1
- [1395-1398] Cuatro magnificas una a once a tres coros y los tres a ocho voces de Fabián Ximeno, ~~otra a once sin autor~~ – 4
- [1399-1400] Otras dos magnificas una a cuatro y otra a once voces la una de Fabián Ximeno y otra sin autor – 2
- [1401-1414] Catorce salmos de Completas de varios autores – 14
- [1415-1419] Tres salmos de Completas, versículos y Ave Regina Caelorum de Fabián Ximeno – 3
- [1420-1423] Cuatro motetes a seis voces del maestro Dallo – 4
- [1424-1427] Cuatro motetes, tres al Buen Ladrón y uno de difuntos Ximeno – 4
- [1428-1431] Cuatro motetes, dos de Cuaresma y dos a otros asuntos sin autores – 4
- [1432-1436] Cinco responsorios de Navidad cuatro de Rogier y el otro de Ximeno – 5
- [1437-1440] Cuatro lamentaciones sin autores – 4
- [1441-1449] Los responsorios del Miércoles Santo a ocho voces de fray Francisco de Santiago – 9
- [1450-1458] Responsorios del Miércoles Santo a cuatro sin autor – 9
- [1459] Un salmo Domini est terra a ocho sin autor – 1
- [1460] Gloria laus a cuatro de la Dominica de Ramos – 1
- [1461] Miserere a seis de Dallo – 1
- [1462-1463] Dos misereres uno a cuatro y otro a doce del mismo – 2
- [1464] Otro miserere a once de Salazar – 1
- [1465] Otro a doce sin autor – 1
- [1466-1473] Ocho cuadernos forrados en badana en que se contiene la secuencia de Resurrección y la de Espíritu Santo – 8
- [1474-1475] Otras dos secuencias a cuatro voces una de Resurrección y la otra de Espíritu Santo sin autor – 2
- [1476] Una prosa del Corpus Christi de Dallo – 1
- [1477] Otra de Resurrección sin autor – 1
- [1478] Una Salve a cuatro ya vieja sin autor – 1
- [1479] Otra a siete ya maltratada del maestro Dallo – 1
- [1480] Otra salve a cinco sin autor copiada en cuadernos de a cuarteron en papeles sueltos como todas – 1
- [1481] Una salve a ocho del maestro Ximeno – 1
- [1482-1483] Salve y letanía sola y a cinco de Capitán – 2
- [1484-1485] Dos letanías a ocho al Santísimo de Patiño – 2
- [1486] Letanía de Nuestra Señora en esdrújulos sin autor – 1
- [1487-1488] Dos letanías de difuntos a cinco y a seis voces sin autores – 2
- [1489-1490] Dos misas a ocho y viejas y maltratadas sin autores- 2
- [1491] Otra misa a doce voces ya vieja sin autor – 1
- [1492] Benedictus a ocho del maestro Riba – 1 = 123.

En la forma referida fenecí dicho inventarios de los papeles que van expresados perteneciente a la capilla del coro de esta Santa Iglesia, con declaración cuales obras antiguas se hallan disminuidas u faltas de algunos papeles, y las modernas completas, que unas y otras están en dicho armario separadas por legajos en diversos cajones según

la oportunidad de ellos, con distinción de festividades y perfecta coordinación para que en todo tiempo se pueda buscar por este inventario cualquiera de ellas, el cual fue visto y reconocido por dicho señor chantre ante mí el infrascripto contador, y hallando estar bien y fielmente hecho, mando que este inventario con la llave de dicho armario se guarde perpetuamente en el archivo de esta contaduría y que en lo venidero no se entregue a ningún ministro de dicha capilla papel alguno sin expresa orden del señor chantre, que lo es y en lo de adelante fuere y para ello deje consentimiento al pie del referido inventario y no en otro de esta contaduría para que se tenga pronta la noticia del que los hubiere sacado y así lo mando y firmamos en 20 días del mes de junio de 1738 años.

Doctor don Gaspar Isidro Martínez de Trillanes [rúbrica]

Maestro don Francisco de Atienza [rúbrica]

Miguel de Olivera [rúbrica]

Ante mí, Juan Antonio de Mendoza, contador [rúbrica]

D43

Fuente: ACCMM, Caja 23, Expediente 2.

Fecha: 19-IX-1718.

Asunto: Manuel de Sumaya informa al cabildo del estado de la capilla y de los músicos que son necesarios para completarla.

El maestro de capilla de esta Santa Iglesia [Manuel de Sumaya], mandome que le informase con cuanto número de músicos estaría bien servida esta Santa Iglesia y asimismo completa su capilla. Vuestra Señoría se ha de servir prestarme su venia para poderme explicar con algún ejemplo material, no porque su alta comprensión lo necesite, sino para decirlo yo como lo comprendo. A la manera que los números guarismales no hay más que 10 números radicales porque el 20, 30, 40 que *seteri* no es otra cosa que duplicar, triplicar o cuadruplicar los 10 números radicales, del mismo modo en la música no hay más que cuatro voces radicales, que son tiple, tenor, contralto y bajo. Pero como el estudio y la aplicación de los profesores de esta dulcísima facultad (que como las otras se ha ido aumentando) hallasen y descubriesen el modo de componer a 6, 7 y 8 voces, otros a 12, otros a 16 y otros a 20 voces (que es una composición de cinco coros) como esta composición no deba salir (según el arte) de aquellas cuatro voces radicales y solo sea (como en los 10 números guarismales) duplicación, triplicación y cuadruplicación se sigue por legítima cuenta guarismal y aritmética que contando cuatro veces cinco o cinco veces cuatro sean veinte, y que ya poniendo cuatro voces en cada coro serán cinco coros, o ya poniendo cinco sujetos serán cuatro los coros, suficiente número para una capilla.

Ya parece que con esta cuenta, que es evidente y palmaria, se podía dejar la pluma y no decir más, pero falta lo más necesario, porque cuando el aritmético hace cuenta con sus números, ora sean radicales ora compuestos, los enteros los numera por enteros y los medios como medios. Pues la misma suposición se debe hacer en nuestro caso, porque debemos suponer que habrá ajustadamente una capilla suficiente y entera con veinte sujetos si todos los veinte dichos fueren suficientes en la ciencia y enteros y cabales en la voz.

Pero como esto aunque no es imposible es difícil porque la experiencia nos enseña que en todas las artes no son todos iguales en la ciencia, pues hay unos muy estudiosos y de comprensión tarda y dura, y contra otros muy hábiles y perezosos en el estudio, del mismo modo sucede en este arte, porque hay unos muy aplicados y científicos y estos no tienen la voz o si la tienen es poca o ronca o desaliñada (esto es de poco aire) y otros tienen voz competente y de buen aire y éstos no saben, con que con estas faltas (indispensables en la miseria humana) jamás se encuentra concurso o ayuntamiento de músicos donde estén perfectamente llenos y acabados sus individuos. Y así el que la música de esta Santa Iglesia queda en la perfección y cabal que se pretende sólo se podrá conseguir con el tiempo y el gran desvelo de Vuestra Señoría.

Ni menos estilan las ciudades de tanta opulencia como esta corte ni las iglesias catedrales de tanta grandeza ni determinar número de cantores por muchas razones. La primera porque aunque no todos tengan eminencia en la facultad estos menos aprovechados sirven para los segundos y terceros coros en los días clásicos y de autoridades, y más en esta Santa Iglesia que hay tantos días de asistencias y concurso de príncipes y tribunales. La segunda para mayor lustre y decencia del coro, habiendo en él copia de ministros y sobrepellices. La tercera para las contingencias de las ausencias y enfermedades de que no estamos libres. La cuarta porque si se determina número se han de determinar salarios y juntamente darse las plazas por oposición (y no era lo peor) y en este caso si viniera un músico eminente no tuviera lugar por la precisión de plazas. La quinta porque los que se crían en esta Santa Iglesia desmallarían sus estudios conociendo que hasta que otros muriesen no se habían de acomodar ellos. Lo que sí estilan las iglesias más célebres de España es tener ciertas plazas de música prefijas y determinadas para el primer coro, dos triples cantores, dos contraltos, dos tenores, un organista o un arpista eminente y un diestro bajón, estas plazas son de prefixion y estas se obtienen por oposición pero en el resto de la capilla no hay número determinado por las razones que llevo dichas y por costumbre immemorial de aquellas iglesias.

Según esto parece que hay contradicción en decir que no pueda haber número determinado de cantores, y decir que con veinte sujetos puede haber una capilla completa. Digo Señor que hay contradicción conocida si hacemos la cuenta de esta capilla numeral y matemáticamente, porque habiéndola así no sólo con veinte sujetos se puede hacer pero aún con menos. Pero si lo hacemos musicalmente no hay contradicción. Las razones: porque así como en los números guarismales no hay más que diez y en las voces regulares que se componen para cantar no hay más que cuatro, así los intervalos o escalas por donde andan esas voces no son más que ocho, pues como para componer una obra de tres o más coros es necesario ir multiplicando estos ocho intervalos músicos o ya por la parte grave con voces sólidas, o ya por la parte aguda con voces sùtiles, como lo hace el guarismo ya midiendo la distancia que hay desde 60 a 100 que son como voces sutiles del guarismo, o ya midiendo la distancia que hay de 8 a 30. Asimismo la composición de muchos coros se hace midiendo distancias ya de 22 ya de 15 ya de 8 puntos. Y como esto no se puede ejecutar si no es con voces muy a propósito para suplir la falta de solidez de las voces, nos valemos los maestros de duplicar en semejantes composiciones los cantores. Y así en el primer coro que es el centro radical de los ocho intervalos ponemos cuatro voces; en los segundos las duplicamos porque ya distan ocho puntos más del centro, y en el tercer coro las triplicamos por distar el triplo del centro tradicional. Con que para cantar una obra de tres coros con voces no competentes son necesarios seguramente cuatro sujetos en el primer coro, ocho en el segundo y doce en el tercero que hacen venticuatro músicos, y

con veinte habrá para cantar a cinco coros siendo electos y de voces competentes. Y así haciendo la cuenta matemáticamente y con competentes voces habrá con pocos para mucho, y haciendo la cuenta musicalmente según la incompetencia de las voces con más músicos habrá menos coros, y de esta manera se conocerá que hay contradicción haciendo el cómputo entre gente perita y escogida, y no la hay entre gente menos proporcionada en las voces.

Añado a lo dicho que aún por la distancia material se conoce ser necesario gran cuerpo y solidez en las voces pues vemos que unos mismos cantando en el facistol suenan mucho y cantando en una tribuna no se les percibe lo que cantan, luego mientras se multiplicaren más coros (que es preciso dividirlos para la armonía musical) cuanto más distaren las partes que componen ese todo.

Y no obsta el decir que otras iglesias se sirven con menos número de cantores porque a esto respondo dos cosas. La primera que esas iglesias son más cortas en el ámbito de la fábrica y cualquier voz suena en ellas; pero esta iglesia por su latitud necesita de unas voces muy masivas y corpulentas. La segunda que esas iglesias no tienen las concurrencias y asistencias que esta Santa Iglesia, pues yo he estado en una iglesia catedral de las Indias en un día tan clásico como el Espíritu Santo y habiéndome honrado el Ilustrísimo Señor Obispo de dicha Santa Iglesia con asistir a la misa y sermón solo por oírme tocar el órgano estuvo la iglesia tan sola (con ser un día tan festivo) que no llegarían a veinte las personas que asistieron a la solemnidad, fuera de los ministros del coro, con que no se debe hacer comparación de aquellas iglesias a esta Santa Iglesia.

Pero como de todo lo dicho parece que queda el punto en términos de probable por una y otra parte, y lo que me manda Vuestra Señoría es que determine venerando su alta comprensión digo que soy de sentir de seguir la opinión media entre las dos, esto es, que la capilla de esta Santa Iglesia ni nunca baje de los 20 sujetos ni exceda de los 25, la razón es que con los dichos 25 sujetos puede quedar en esta forma:

5- dos tenores para el primer coro y tres para los otros

5- dos contraltos para el primer coro y tres para los otros

4- dos cornetas, dos violines para suplemento de triples

3- tres organistas, uno de preeminencia y dos para semaneros

4- cuatro bajones, y que éstos y los cornetas sepan tocar la chirimía para el servicio de la tribuna

4 arpistas, violonista y sacabuche que con el maestro hacen 25 sujetos (como por el margen se pueden numerar) con que puede quedar completamente buena la música de esta Santa Iglesia.

De aquí sigue naturalísimamente hablar y decir a Vuestra Señoría la necesidad más urgente que hoy tiene la capilla de esta Santa Iglesia y la mayor que hoy padece es que la falta de voces triples porque como los muchachos que suplen esta falta cuando tienen voz aún no están peritos en la facultad, siempre se padece en enseñarles lo que cantan de memoria, cosa que baja mucho de primor la composición, que en lo demás me parece (salvo *meliori iudicio* y no ser por malevolencia) que no hay necesidad, porque tiene esta Santa Iglesia siete tenores que son

el bachiller Francisco Ponce

el bachiller Miguel de Rosas

el bachiller Manuel de Cárdenas

el bachiller José Pérez de Guzmán

el bachiller Manuel Díaz

el bachiller Juan de Orense
don José de Guevara
Tiene siete contraltos que son
bachiller Tiburcio Vásquez
bachiller Juan Salibe
Diego López
Simón de Guzmán
Miguel de Herrera
Luis del Castillo
Juan de Rivera
Tiene cuatro bajones, que son
Gerónimo Gárate
Antonio de Silva
Francisco del Castillo
Luis de Betancourt
Tiene tres triples que son
José de Orense
Joaquín Lozano
Tadeo Torquemada
Tiene dos organistas eminentes que son
Juan Téllez Xirón
bachiller Juan Pérez
Tiene por arpista y sacabuche a Salvador Zapata y por violón y violinista a Antonio Cerezo, que todo con el maestro son 26 sujetos sin los mozos de coro que de orden de Vuestra Señoría están aprendiendo diversos instrumentos.
Esto es lo que por ahora se me ofrece decir a Vuestra Señoría en este punto, y si acaso no hubiere cumplido con la obligación de satisfacer a lo que su alta comprensión premedita en esta materia, será yerro de mi corta capacidad porque el deseo es de asentar y de exponer ante su grande benignidad mi sentir lícitamente y según mi experiencia alcanza en el arte que Vuestra Señoría (como en todo) dispondrá de lo asentado.
México y septiembre 19 de 1718.
Bachiller Manuel de Sumaya.

D44

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Libro 10, sin foliar.

Fecha: sin día-VI-1727.

Asunto: Manuel de Sumaya se defiende de las acusaciones del administrador Juan de Salibe en relación a las obvenciones.

El bachiller Manuel de Sumaya presbítero maestro de capilla de esta Santa Iglesia digo que el martes 3 del presente día tercero de la Pascua del Divino Espíritu, con ocasión de profesar en el Convento nuevo de las Carmelitas de esta ciudad una hija de don Manuel Rodríguez de la Rosa, siendo este caballero muy amigo mío y al mismo tiempo estar en notoria cortedad, me pareció para cumplir con la obligación de mi fina amistad, aliviarle en lo poco que yo podía que era en ahorrarle lo que pudiera tener de costo la asistencia

de la música en dicha profesión, para cuyo efecto convidé algunos de mis compañeros e hice la función con ellos, sin que ni antes ni después ni el dicho caballero me diese a mí ni a los compañeros un maravedí. El día miércoles sin más certidumbre ni más prueba que la notoria, el padre Portillo vino e inquietando al padre administrador Salibe y al padre López, todos de común acuerdo, vieron al señor Deán, y el dicho padre Portillo desparramó voz de que el sujeto de la función era un hombre muy acomodado que tenía 60.000 pesos de caudal, y que he habían dado 25 pesos por la dicha profesión. En la misma tarde del miércoles tuvo la capilla un entierro en el Convento de Jesús María, en donde oí la conversación y el alboroto de los músicos, en que procuré con gran sosiego aquietarlos y satisfacerlos de que dicha función había sido de un amigo mío, y dándoles a entender el que está totalmente fallido e imposibilitado para dar aún mucho menos que 25 pesos, que el que lo probará este es que a mí me habían dado algo por dicha profesión, le daría y me condenaba a dar por cada peso 10 pesos.

Esto, Señor Ilustrísimo, es todo el hecho de donde han dimanado tales descomposiciones en el padre administrador y estos dos padres y otros dos o tres que los siguen, que estando yo enfermo el día cinco siguiente, concertó el doctor don José Navarrijo un entierro de media capilla, y estando presentes los interesados y que según nuestro orden se seguían, cogió y llevó a otros que no les tocaba y dijo que como el maestro llevaba a los suyos donde quería, que también llevaría él a los suyos, todo lo cual jurarán los que lo vieron y oyeron en caso necesario.

Pero antes de pasar a otras cosas quiero (con todo rendimiento que debo) explicar y decir a Vuestra Señoría que cosa sea esto que llaman sangonautlas, porque hace mucho ruido y a Vuestra Señoría le quiebran la cabeza con estos cuentos y todo ello no importa nada. La capilla, Señor, va indefectiblemente toda a todas las obvenciones que hay, desde 20 pesos para arriba; la media capilla va media a una función que se llama primera tanda y media a la que se sigue que se llama segunda tanda, y estas van a las obvenciones que dan desde 10 pesos hasta veinte. Pues lo que sucede que viene uno con 4 ó 6 pesos y como ni el maestro ni el administrador les pueden permitir que vaya capilla por dicho precio, porque ni aún la media capilla se paga, júnctanse a escondidas cuatro o seis (con su riesgo de estos alborotos) la hacen, cáptese aquí Vuestra Señoría lo que es sangonautla y la gran cantidad porque le molestan, siendo así que al cabo del año ninguno queda a deberse nada, porque si en esta materia hay alguno limpio, téngalo Vuestra Señoría por el más inútil de toda la capilla, porque aunque algunos no sean capitanes de ella, son asistentes, y lo que a todos, todos les pesa no es que las haya sino que no las llevan a ellas.

Sea la prueba el mismo hecho: el martes hice yo la dicha profesión que llevo expresada; el miércoles me capitularon con el señor Deán y el viernes el padre administrador y todos los suyos (como él dijo) fueron e hicieron la suya. Pues si el hacer sangonautla es tan grave maldad, y estos tres hombres inmaculados me han acusado ¿cómo se manchan tan a las claras y públicamente, delante de tantos?, no sólo dicen que han de hacer sangonautla, sino que ejecutaron la misma culpa de que me habían acusado. Y no sólo cometieron ésta, sino que el día de San Antonio hicieron otra en una capilla del Santo que está detrás de San Juan de la Penitencia, y a ella concurrieron todos mis acusadores, con que sale lo que a Vuestra Señoría tengo propuesto que no sienten la culpa de las sangonautlas, sino el no tener parte en el pecado, y yo no puedo creer que hombres que tienen entendimiento hoy se ponen delante de un tribunal tan sabio como Vuestra Señoría quieran tenerse por limpios de la culpa que yo cometí, con caer en la misma culpa.

De aquí inferirá Vuestra Señoría como el haber alborotado a los músicos para lo que toca a las fiestas del Santísimo Sacramento no es otro caso que ver cómo pueden, sacando diversos artículos, ponerme mal con Vuestra Señoría para atarme las manos y estos mis calumniadores entrar a saco roto y acabarlo todo con título de piedad, teniendo estos salarios de a 300 pesos y algunos de ellos tan codiciosos que no tiene que acaban de entrar en esta Santa Iglesia y que han empezado por donde sus mismos maestros acabaron, pues 300 pesos en esta Santa Iglesia no los ha dado nunca, sin que puedan dar méritos de muchos años con tan poca veneración a este Ilustre Cabildo que quieren venir a darle leyes, pues la fundación de siestas del Santísimo Sacramento tiene ya casi 100 años de inmemorialidad o más de 100 años, porque el Ilustrísimo Señor don Juan Pérez de la Serna Dignísimo Arzobispo de esta Santa Iglesia fundador de esta obra pía, habiendo sido electo a esta metrópoli el año de 1613 se volvió a España el de 624 o 625 y diciendo que ya su Ilustrísima había dejado impuestas y corrientes las siestas y otras obras pías, y según la relación de los viejos como el bachiller don José de Idiáquez (mi maestro en el órgano) y otros que si vivieran tuvieran solo de ministros de estas Santa Iglesia más de 60 años, ninguno decía haberse celebrado por los músicos las siestas del Santísimo Sacramento de otra manera que en el estilo y modo que mi antecesor las celebró por espacio de 27 años y yo las he continuado por 12 que todos hace 39 (tiempo suficiente para introducir costumbre) y en que no he hecho novedad alguna, y el viernes 3 de este presente mes me hallo con la novedad de que la mayor parte de este Ilustrísimo Cabildo mandó que la paga de las siestas se suspendiese según me notificó el mismo día el padre administrador Salibe como consta de papel que original presento a Vuestra Señoría para que su contento certifique esta verdad, cosa que debe tener muy presente Vuestra Señoría ser maliciosa y sólo para perturbar la paz, pues dicho padre administrador y otros músicos, que jamás han asistido a las siestas, tienen ya de ministros quince años y en todo este tiempo no han sacado la cara y ahora intentan por mano de estos dos o tres novetones hacerse celosos no echando de ver que si ésta fuera falta en mí y costumbre de esta Santa Iglesia podría yo sacarles las faltas y mala asistencia que tienen al coro pues al corneta lo señalé para las misas de Nuestra Señora y habrá asistido a cuatro y el bajonero poblano en el día de la mayor solemnidad que tiene esta Santa Iglesia que es el 'Miserere' del Miércoles Santo dejó la iglesia sin bajón y en todas las misas de Nuestra Señora lo está haciendo todos los días como vuestras señorías mismas lo pueden haber notado, pues me ha obligado a subirme al órgano y tocarlo yo, a cantar la misa en canto llano, y ha sido lo mismo advertirlos de estas faltas que hablar con la pared (méritos muy excesivos para atenderlos y traerlos de los primeros por su exacta y puntual asistencia) de donde inferirá Vuestra Señoría que estos son estimulados de aquellos que solo pretenden inquietudes.

Pero hablando ahora más del caso en este punto, digo Señor que en lo que en materia de siestas he obrado, me he arreglado a lo que mis antecesores han hecho, cuya prueba remito a que se vea en los libros del padre Marcos Romero, de Gerónimo de Gárate y aún del padre administrador presente en que se verá como siendo siempre los músicos muchos a las siestas no han asistido todos sino sólo aquellas que han juzgado los maestros precisos y aptos, y esto porque así se ha ejecutado siempre, viniendo la costumbre de unos en otros sin malicia alguna, pues lo contrario fuera novedad, de todo lo cual no debe parar perjuicio ni a mí ni a los que han asistido nos toca indagar ni corregir una costumbre tan inmemorial e introducida a ciencia y paciencia de un tan grave y docto cabildo.

De aquí paso brevemente a pedir y suplicar a Vuestra Señoría se sirva de modificar el exceso e inquietud de éstos que perdiéndome el decoro, patrocinados del padre administrador y los otros dos Juan López y Portillo se propasan a hacer coro aparta y a juntarse para hacer funciones contra la mucha honra que Vuestra Señoría me hace y dio en el título que me confirió de maestro que con una oposición pública y públicos exámenes y con los honores con que la erección de esta Santa Iglesia me tiene mandado que me obedezcan en todo lo que fuere de mi oficio pongo a la letra el 53 del capítulo 18 de la erección, el que a la letra contiene lo que deben observar los músicos en orden a obedecerme a mí y no a otro en materia de mi oficio: *Oportet etiam ut a Cantoribus, Tibicinibus, et Chori ministris, eidem Capellae Magistro in eius officio reverenter pareatur, et ideo eadem Sancta Synodus praecipit, et mandat, ut quod idem Capellae Magistro Cantoribus, et Chori ministris decantandum, Tibicinibus vero, et Organistae sonandum commiserit, ac quibuslibet illorum quidpiam, vel ad Chori Facistorium dicere, vel super canto firmo contrapunctum facere, vel ad Organi sonitum concinere, vel denique in reliquis ad eiusdem Magistri officium pertinentibus iniunxerit, id ipsum ab omnibus, et singulis supra dictis, sine aliqua excusatione, aut mora perficiatur. Qui vero iusdem Magistri commisa iniuncta huiusmodi non egerit, Praesidentis arbitrio mulctetur.*

De cuyo contexto solo pongo en la atención gravísima de Vuestra Señoría aquesta palabra después de haber dicho que me obedezcan en el facistol, en el órgano y en la tribuna concluye *vedenique in reliquis ad eiusdam Magistri officium pertinentibus iniunxerit*, pues ¿cuáles son estas cosas demás si ya dicho la erección que en el facistol, en la tribuna y en el órgano? Yo no hallo sino que deben entender de las funciones de fuera del coro, pues en nada se diferencian los divinos oficios que los cantores hacen dentro de esta Santa Iglesia que los que los últimos cantan en otro sino en lo material del lugar. Pues ¿cómo creeré yo que este doctísimo y justísimo Cabildo pueda querer ir contra su mismo derecho que es la erección y darle al Administrador más autoridad que al Maestro que se la da la misma erección? Y mucho más cuando éste propasándose de los límites de su oficio junta músicos y va y hace obvenciones a cara descubierta y a que va declarada sólo por una sospecha que no fue otra cosa que la profesión que yo hice. No quejándome yo de las claras y patentes extorsiones que me hace y que en mi misma cara me ha dicho que primero dejará la administración que avisarme de obvención ninguna. Y así lo ha ejecutado como lo ha dicho y sólo en los dos meses pasados de abril y mayo he perdido tres entierros porque no he sabido si los hay, cosa que parece imposible pues la más triste capilla de indios no hace cosa ni da paso sin que el maestro lo sepa. Y en la Santa Iglesia Mexicana metrópoli de todo un Nuevo Mundo hay entierros de toda la capilla y el maestro de capilla no lo sabe porque hay un Administrador que si no lo hubiera lo supiera porque las partes lo buscaran y quizá les estuviera mejor a las partes y el crédito de la capilla, pues no hubiera las exorbitancias que hay por la docia de los consejos del padre Administrador.

De esta verdad mostraré papeles en caso de que sea necesario proveerlo de que he perdido los entierros que expreso lo juran todos los músicos, que algunos de ellos me volvieron aquello de más que les toca de interesencia por mi falta, por todo lo cual a Vuestra Señoría pido y suplico se sirva con su gran benignidad de mandar en cuanto a lo primero que es el estar vulnerado crédito ante el señor Deán y ante Vuestra Señoría lo que toca a la profesión que sin recibir ningún estipendio hice, que los que pusieron tal calumnia la afianzan y entretanto que se me reciba información.

Lo segundo que no nos pase perjuicio el que se repartan las siestas del Santísimo Sacramento, pues contra mí ni contra los que las asistieron se puede probar malicia si no ser costumbre immemorial como el contador y los mismos libros lo testificarán.

Lo tercero que supuesto que la capilla no tiene ningunos propios ni rentas porque las que tiene están imbibitas en las mismas de Vuestra Señoría, el Administrador sólo cobre éstas y para las de asura [sic] (porque no se entienda que quiero yo manejar ni medio vale, Vuestra Señoría [nombre] otro Administrador, y éste tenga su Libro y lo remita al Contador para que haga la cuenta, y por él se le tome de lo que parare en su poder de la fábrica espiritual dándole su estipendio y entendiendo que ha de hacer notorio al maestro y cantores las obvenciones y sus cualidades y que no ha de propasarse sin consulta del maestro a ninguna cosa.

Todo lo cual espero de la gran justificación de Vuestra Señoría lo atenderá porque recelo de mal modo y petulancia con que el padre Administrador quiere tratarnos, que si prosigue ha de causarnos muchas inquietudes, y lo que más debo poner a la consideración de Vuestra Señoría es las culpas y descalabro de las conciencias sobre que no sé si podré a tanto costo pasar adelante en oficio, que de causarme o que yo sé causa de la condenación de ninguno, ruego de la gran justificación de Vuestra Señoría que como iris de toda esta tempestad (de disparates por cuatro tomines) en que nos amanezca el sol de la paz y tranquilidad de su sabiduría con que le tranquilice todo y alumbre las tinieblas de mi ignorancia que así lo espero de Vuestra Señoría.

Bachiller Manuel de Sumaya.

D45

Fuente: ACCMM, AC-31, fols. 318r-v.

Fecha: 6-II-1730.

Asunto: Manuel de Sumaya solicita que se copien en un libro de polifonía sus composiciones latinas.

Luego se leyó una escrito del bachiller Manuel de Sumaya presbítero maestro de capilla de esta Santa Iglesia por el cual dice que por orden del señor deán ha compuesto las antífonas de Nuestra Señora y otras obras de himnos, motetes y misas, las cuales es necesario se saquen en los libros y algunas obras de los libros antiguos que ya se hallan sumamente deterioradas, se acordó se sirva este Venerable Cabildo de mandar que concediendo lo expresado por dicho maestro se dé la providencia así en el libro de canto figurado como de canto llano y habiéndolo oído se mandó que los señores jueces hacedores para que con asistencia del dicho maestro y el de ceremonias manden las providencias convenientes acerca de lo que se expresa por dicho maestro de capilla.

D46

Fuente: ACCMM, Fábrica espiritual, Caja 1, Expediente 14.

Fecha: 21-I-1733.

Asunto: Integrantes de la capilla de la Catedral de México música con sus salarios.

El señor capellán Ángel de Camino mayordomo administrador de la fábrica espiritual de esta Santa Iglesia Metropolitana de México de los efectos a ella tocantes dará y pagará a los músicos del coro 2951 pesos, 6 tomines y 6 granos por la mitad de su salario devengado en los seis meses cumplidos a fin de diciembre de 1732 en la manera siguiente:

Al bachiller don Manuel de Sumaya 330 pesos, 4 tomines y 6 granos

Al bachiller don Miguel de Rosas 57 pesos y 7 tomines

Al bachiller Tirburcio Vásquez 115 pesos y 3 tomines

Al bachiller don Luis Beltrán del Castillo 35 pesos y 5 tomines

Al bachiller Domingo Dutra 242 pesos y medio real

Al bachiller José González 92 pesos y medio real

Al bachiller don Vicente Ramírez 72 pesos y 6 reales y medio

Al bachiller Simón de Guzmán 99 pesos y 4 reales

A don José de Guevara 47 pesos y 7 reales

A don Miguel de Herrera 109 pesos, 3 granos y 6 tomines

A don Antonio de Silva 143 pesos y 5 tomines

A don Francisco del Castillo 93 pesos y 5 tomines

A don Juan de Rivera 112 pesos y 6 reales

A don José de Anaya 87 pesos y 7 reales

A don Antonio Cerezo 111 pesos y 3 reales y medio

A don Salvador Zapata 106 pesos y 5 tomines

A don Tadeo de Torquemada 105 pesos y 1 real

A don Francisco Pedrosa 64 pesos y 2 tomines

A don Francisco del Villar 47 pesos y 1 real

A don Miguel Macías 142 pesos y medio real

A don Joaquín Lozano 139 pesos y 5 reales

A don Sebastián Quintana 92 pesos y 6 reales y medio

A don Nicolás Gil 69 pesos, 3 tomines y 6 granos

A don Luis Claro 134 pesos y medio real

A don José Laneri 149 pesos y 4 reales

A don Antonio Gutiérrez Rodríguez 148 pesos, 5 tomines y 6 granos

Monta 2951 pesos, 6 reales y medio que pagará el dicho mayordomo, que con esta y su recibo se le pasarán en cuenta en la que diere de dichos efectos.

D47

Fuente: ACP, Archivo de Música, Legajo 130.

Fecha: 5-IV-1734.

Asunto: Inventario de los libros de polifonía y papeles de música de la Catedral de Puebla.

Inventario que hice de los papeles de música que están en el armario que hoy está entre el cancel y el retablo de San Cristóbal y sirven para las fiestas de todo el año y están allí separadas para tenerlas a mano, por lo que de repente se ofrece, y hoy corre dicha música y armario al cuidado de Joaquín Campos bajonero de la capilla de esta Santa Iglesia, y reconocida dicha música hallé que faltaba mucha por inventarios, por lo cual hice inventario nuevo que es el que va dentro de este que era el antiguo, y para que así conste y tenga por donde gobernar el señor chantre que entrase y los demás que le sucedan, procedí en la forma que adelante se expresa.

Abril 5 de 1734. Juan Francisco Verzalla [rúbrica]

- [1] 1. Primeramente un libro grande de misas, magnificas y motetes su autor Bruceña.
- [2] 2. Otro libro grande que se compone de todos salmos de vísperas e himnos sin autor.
- [3] 3. Otro libro grande que se contienen magnificas su autor Vivanco.
- [4] 4. Otro libro grande de vísperas su autor Guerrero.
- [5] 5. Otro libro grande de misas su autor Rogier.
- [6] 6. Otro libro grande de misas su autor Torres.
- [7] 7. Otro libro grande de misas su autor Guerrero.
- [8] 8. Otro libro grande de misas su autor Lobo.
- [9] 9. Otro libro grande de misas y vísperas su autor Palestrina.
- [10] 10. Otro libro grande del mismo autor de vísperas y misas.
- [11-12] 12. Dos libros grandes de difuntos de varios autores.
- [13] 13. Un libro grande de misas su autor Morales.
- [14-15] 15. Dos libros grandes cuaresmales de varios autores.
- [16] 16. Otro libro grande bien tratado de obras del maestro Padilla.
- [17] 17. Otro libro grande de Guerrero su cubierta de pergamino maltratado.

Libretes chicos

- [18-31] Catorce libretes ya antiguos y muy maltratados forrados en pergamino dimi[nu]tos
- [32-34] Tres libretillos de motetes diminutos.
- [35-38] Cuatro libretes larguitos ya maltratados en que se contienen misas, motetes y asperges manuscritos.
- [39-42] Cuatro libretitos largos ya viejos y maltratados impresos y forrados en pergamino su autor Palestrina.
- [43-47] Cinco libretes de Guerrero impresos santorales de todos tiempos encuadernados en pergamino y maltratados.
- [48-55] Ocho libretes de a folio manuscritos forrados en pergamino que tratan de varias cosas.
- [56-58] Tres pasioneros bien tratados encuadernados en pergamino de a folio en papel de marca.
- [59-63] Cinco libretes maltratados ya viejos encuadernados en cordobán tapetado impresos y diminutos tratan de varios motetes de Victoria.
- [64-68] Cinco cuadernos forrados en badana colorada ya viejos que se componen de misas y varias obras de distintos autores.
- [69-75] Siete cuadernos de varias obras de Vidales forrados en pergamino y seis listones verdes.
- [76-81] Seis libretes todos de pergamino en que se contienen varias obras de Victoria.

- [82-89] Ocho cuadernos impresos y bien tratados forrados en pergamino de Sebastián Velasco.
- [90-93] Cuatro cuadernos forrados en pergamino que tienen varios motetes de Cuaresma.
- [94] Un cuaderno grande forrado en pergamino de obras del maestro Atienza y del maestro Ximénez.
- [95-102] Ocho cuadernos forrados en baqueta colorada de varias obras de Padilla.
- [103-107] Cinco libretes todos de pergamino con sus listones verdes manuscritos de obras del maestro Guerrero.
- [108] Un librete de la salve de Nuestra Señora de Guerrero forrado en badana negra con sus manillas.

Trece = salmos de Dixit Dominus

- [109] Uno a ocho del maestro Atienza.
- [110] Otro a ocho del maestro Durón.
- [111] Otro a siete del maestro Dallo.
- [112] Otro a ocho del maestro Galán.
- [113] Otro a diez del maestro Casseda.
- [114] Otro a doce de Gabriel Díaz.
- [115] Otro a doce del mismo.
- [116] Otro a ocho de fray José López.
- [117] Otro a ocho de Capitán.
- [118] Otro a ocho de Juan Comes.
- [119] Otro a ocho de Capitán.
- [120] Otro a quince del maestro Dallo.
- [121] Otro a ocho sin autor.

Salmos de Beatus vir = son diez

- [122] Uno a ocho del maestro Atienza.
- [123] Otro a seis del maestro Atienza.
- [124] Otro a seis del maestro Jalón.
- [125] Otro a trece sin autor.
- [126] Otro a once de fray Jacinto.
- [127] Otro a ocho del maestro Fonseca.
- [128] Otro a ocho del maestro Galán.
- [129] Otro a catorce de bajoncillos de Casseda.
- [130] Otro a doce del maestro Dallo.
- [131] Otro a cuatro sin autor.

Credidi = son tres

- [132] Uno a cinco del maestro Dallo.
- [133] Otro a ocho de Sebastián Velasco.
- [134] Otro a cinco de Dallo.

Laetatus sum = son cuatro

- [135] Uno a seis de Ubidia.
- [136] Otro a ocho sin autor.
- [137] Otro a ocho de Gabriel Díaz.

[138] Otro a ocho de Patiño.

Lauda Jerusalem = son siete

[139] Uno a seis del maestro Ubidia.

[140] Otro a ocho del maestro Dallo.

[141] Otro a seis de Casseda.

[142] Otro a ocho de Jalón.

[143] Otro de Vicente García.

[144] Otro a ocho del mismo.

[145] Otro a ocho del mismo.

Laudate Dominum = son siete

[146] Una a ocho de Ginés Martínez.

[147] Otro a siete de Fonseca.

[148] Otro a siete del maestro Atienza.

[149] Otro a ocho de Casseda.

[150] Otro a diez sin autor.

[151] Otro a doce sin autor.

[152] Otro a doce de Dallo.

Magnificas = son seis

[153] Una a ocho de Carlos Patiño.

[154] Otra a ocho sin autor.

[155] Otra a doce de Peralta.

[156] Otra a doce sin autor.

[157] Otra a ocho del maestro Dallo.

[158] Otra a ocho de Jalón.

Otros salmos = son dos y un cuaderno.

[159] Un salmo de Domine Dominus noster a ocho voces sin autor que está en cuadernitos de papel bien tratado.

[160] Otro salmo Domini est terra a ocho voces sin autor que está en cuadernitos de papel bien tratado.

[161] Un cuaderno de vísperas de Guerrero.

Misereres = son dos

[162] Uno a ocho del maestro Dallo.

[163] Otro a ocho del maestro Roldán.

Son 30 = Misas y oficios de difuntos.

[164] Una a ocho del maestro Salazar.

[165] Otra a ocho del mismo autor.

[166] Otra a ocho de Jerónimo Vicente.

[167] Otra a ocho del maestro [¿Juan Bonet de?] Paredes.

[168] Otra a ocho de batalla sin autor.

[169-171] Otra a cinco con Dixit Dominus y magnificat de Dallo.

[172] Otra a ocho sobre el motete Super flumina Babylonis sin autor.

[173] Otra a nueve de Bonae voluntatis sin autor.

- [174] Otra a doce de Rogier.
- [175] Otra a doce diminuta sin autor.
- [176] Otra a nueve de Capitán.
- [177-178] Otra a ocho con su motete Defecit in gaudium de difuntos de Dallo.
- [179] Otra a ocho del maestro Atienza.
- [180] Otra a doce de Casseda de bajoncillos.
- [181] Un oficio de difuntos sin autor.
- [182-186] Cinco misas a nueve y a doce de varios autores.
- [187] Otra a ocho de Capitán.
- [188] Otra a ocho diminuta sin autor.
- [189] Otra a seis de Dallo con todos salmos de vísperas en cuadernos de papel.
- [190] Otra a cuatro de Saeculorum de Guerrero.
- [191] Otra a cuatro de Palestrina.
- [192] Un oficio de difuntos a ocho de Dallo.
- [193] Otro oficio de difuntos a cuatro con su misa que sirven en los entierros.
- [194] Una lección de Parce mihi a ocho.
- [195] Otra lección de Parce mihi las dos sin autor.

Secuencias = son cuatro.

- [196] Una de Corpus Christi de Dallo.
- [197] Otra de Corpus a diez de Patiño.
- [198] Otra del Espíritu Santo a siete de Jalón.
- [199] Otra de Nuestra Señora de los Dolores sin autor.

Son motetes de Cuaresma dieciséis.

- [200] Dominica Septuagesima.
- [201] Dominica Sexagésima.
- [202] Dominica Quincuagésima.
- [203] Dominica Prima Quadragesima.
- [204] Dominica Secunda Quadragesima.
- [205] Dominica Tercia Quadragesima.
- [206] Dominica Cuarta Quadragesima.
- [207] Dominica in Passione.
- [208] Dominica Palmarum.
- [209] Tenebrae factae sunt para Miércoles Santo.
- [210] Una lamentación a seis de Dallo.
- [211] Un motete de Pasión de Comes a ocho.
- [212] Un motete de Miércoles de Ceniza.
- [213] Bocado de Pasión del Domingo.
- [214] Motete para la bendición de la pila Sábado Santo y día de la vigilia del Espíritu Santo.
- [215] Motete de la Dominica de la Resurrección.

Motetes de Adviento son cinco.

- [216] In adventu Domini.
- [217] Dominica Prima Adventus.
- [218] Dominica Secunda.
- [219] Dominica Tercia.

[220] Dominica Quarta.

Salves de Nuestra Señora = son catorce.

- [221] Una a seis del maestro Atienza.
- [222] Otra a nueve del maestro Dallo.
- [223] Otra a seis de Matías Ruiz.
- [224] Otra a siete del maestro Dallo.
- [225] Otra a cinco de Vega y Torices.
- [226] Otra a cuatro en dos coros de [¿Atienza?] Pineda.
- [227] Otra a siete de Juan García.
- [228] Otra a ocho de Padilla.
- [229] Otra a ocho de Comes.
- [230] Otra a seis de Patiño.
- [231] Otra a ocho del maestro Salazar.
- [232] Otra a ocho del mismo Comes.
- [233] Una letanía a ocho sin autor.
- [234] Otra letanía a cinco de Dallo.

Motetes de Nuestra Señora = son catorce.

- [235] Sancta Maria a cuatro de Guerrero.
- [236] Otro Sancta Maria de Guerrero.
- [237] Ave Regina Caelorum de Guerrero.
- [238] Ave Regina de Casseda.
- [239] Otro Ave Maria de Pereira.
- [240] Ave Maris Stella sin autor.
- [241] Alma Redemptoris de Guerrero.
- [242] Sancta [et] inmaculata de Guerrero.
- [243] Exaltata est de Guerrero.
- [244] Dum esset rex a cinco [de] Guerrero.
- [245] Dulcissima Maria de Guerrero.
- [246] Ave virgo a cinco de Guerrero.
- [247] Tota pulcra est a seis [de] Guerrero.
- [248] O gloriosa Domina a siete sin autor.

Motetes del señor San José = son cinco.

- [249] Uno a cuatro [del] maestro Ximénez.
- [250] Otro a cuatro del maestro Dallo.
- [251] Otro a cuatro de Salazar.
- [252] Otro a cuatro del mismo.
- [253] Otro a ocho de Higuera.

Responsorios del señor San José = son cinco.

- [254] Uno a ocho de Salazar.
- [255] Otro a seis del mismo.
- [256] Otro a ocho del mismo.
- [257] Otro a ocho del mismo.
- [258] Otro a seis del mismo.

Invitatorios [=] son nueve.

[259] Uno de Resurrección.

[260] Otro de Corpus.

[261] Otro de Concepción.

[262] Otro de Navidad.

[263] Otro del señor San Pedro.

[264] Otro de Asunción.

[265] Otro de Concepción.

[266] Otro de Transfiguración [del] maestro Ximénez.

[267] Himno de laudes de Transfiguración del maestro Ximénez.

Varios motetes de todo el año = son cuarenta y dos.

[268] Uno de la Santísima Trinidad de Palestrina.

[269] Otro de la Santísima Trinidad de Atienza.

[270] Otro de Corpus de Guerrero.

[271] Tantum ergo de Guerrero.

[272] Otro a ocho del señor San Miguel de Salazar.

[273] Otro de Resurrección de Palestrina.

[274] Otro del señor San Juan a ocho de Roldán.

[275] Otro del señor San Juan a seis de Higuera.

[276] Otro de Transfiguración de Higuera.

[277] Otro de Tiempo Pascual de un mártir.

[278] Otro de la Santa Cruz de Higuera.

[279] Otro de San Pablo de Palestrina.

[280] Otro de los Ángeles de Guerrero.

[281] Otro de los Apóstoles de Guerrero.

[282] Otro de los Apóstoles de Guerrero.

[283] Otro de San Pedro de Guerrero.

[284] Otro de Pentecostés de Guerrero.

[285] Otro de San Andrés de Guerrero.

[286] Otro de los Apóstoles y Mártires [de] Ximénez.

[287] Otro de San Lorenzo de Ximénez.

[288] Otro de Santa María Magdalena de Ximénez.

[289] Otro de Transfiguración de Guerrero.

[290] Otro de Santiago de Higuera.

[291] Otro de Mártires de Guerrero.

[292] Otro de la Santa Cruz de Guerrero.

[293] Otro de Navidad de Palestrina.

[294] Otro de un Mártir de Guerrero.

[295] Otro de San Pablo sin autor.

[296] Otro de San Sebastián de Guerrero.

[297] Otro de San Jerónimo de Guerrero.

[298] Otro de San Lorenzo de Higuera.

[299] Otro de Santo Domingo de Guerrero.

[300] Otro de Vírgenes de Palestrina.

[301] Otro de Vírgenes de Guerrero.

[302] Otro de San Clemente de Guerrero.

[303] Otro de Santa Cecilia de Guerrero.

- [304] Otro de dedicación de templo de Palestrina.
[305] Otro Clamavi ad te Domine a ocho de García.
[306] Otro de bendición de velas sin autor.
[307] Otro del Espíritu Santo sin autor.
[308] Otro Hic accipiet de entierro de angelitos.
[309] Alleluia que cantan los infantes [el] día de Resurrección.
Todos los dichos motetes son a cuatro, cinco y seis voces.

Todo lo que no estaba en el inventario es como sigue.

Cuadernos

- [310-315] Seis libretes de pergamino de obras de Victoria.
[316-320] Cinco libretes de pergamino de Guerrero.
[321-327] Siete cuadernos de obras de Vidales.
[328-335] Ocho cuadernos impresos de Sebastián Velasco.
[336-339] Cuatro cuadernos de motetes de Cuaresma.
[340] Un cuaderno grande forrado de pergamino de obras del maestro Atienza y Ximénez.
[341-348] Ocho cuadernos forrados en baqueta colorada de obras del maestro Padilla.
[349] Un librete de la Salve forrado en negro y manillas.

Salmos de Dixit Dominus = son tres.

- [350] Uno a ocho de Capitán.
[351] Otro a quince de Dallo.
[352] Otro a ocho sin autor.

Salmos de Beatus vir = son cinco.

- [353] Uno a ocho de Fonseca.
[354] Otro a ocho de Galán.
[355] Otro a catorce de Casseda de bajoncillos.
[356] Otro a doce de Dallo.
[357] Otro a cuatro sin autor.

Credidi = es uno

- [358] Uno a ocho de Patiño.

Lauda Jerusalem = son dos.

- [359] Uno a ocho de Vicente García.
[360] Otro a ocho del mismo.

Laudate Dominum = es uno.

- [361] Uno a doce de Dallo.

- [362] Un salmo Domine Dominus noster en cuadernos de papel a ocho sin autor.
[363] Otro salmo Domini est terra en cuadernos de papel a ocho sin autor.
[364] Un cuaderno de vísperas de Guerrero.

Misereres = dos.

- [365] Uno a ocho de Dallo.
[366] Otro a ocho de Roldán.

Misas = son nueve.

- [367] Una a ocho de Capitán.
[368] Otro a ocho diminuta sin autor.
[369] Otra a cuadro de Saeculorum de Guerrero.
[370] Otra a cuatro de Palestrina.
[371] Otra a seis de Dallo con todos salmos de vísperas.
[372] Un oficio de difuntos a ocho de Dallo.
[373] Otro oficio con su misa de difuntos sin autor.
[374-375] Dos lecciones de difuntos a ocho sin autor.

Secuencias = son cuatro.

- [376] Una de Corpus de Dallo.
[377] Otra de Nuestra Señora de Dolores.
[378] Otra del Espíritu Santo.
[379] Otra de Corpus a diez de Patiño.

Motetes de Cuaresma = dieciséis.

- [380] Septuagésima.
[381] Sexagésima.
[382] Quinquagesima.
[383] Prima Quadragesima.
[384] Secunda.
[385] Tertia.
[386] Quarta.
[387] Dominica in Passione.
[388] Dominica Palmarum.
[389] Tenebrae factae sunt de Miércoles Santo.
[390] Una lamentación de Dallo.
[391] Un motete de Pasión de Comes.
[392] Motete de Ceniza.
[393] Bocabllos de pasión del Domingo.
[394] Motete de bendición de la Dominica de Resurrección.

Motetes de Adviento = son cinco.

- [395] In Adventu Domini.
[396] Dominica prima.
[397] Dominica secunda.
[398] Dominica tertia.
[399] Dominica quarta.

Salves = son catorce.

- [400] Una a seis del maestro Atienza.
[401] Otra a nueve de Dallo.
[402] Otra a seis de Matías Ruiz.
[403] Otra a siete de Dallo.

- [404] Otra a cinco de Vega y Torices.
- [405] Otra a cuatro en dos coros de [Atienza] Pineda.
- [406] Otra siete de Juan García.
- [407] Otra a ocho de Padilla.
- [408] Otra a ocho de Comes.
- [409] Otra a seis de Patiño.
- [410] Otra a ocho de Salazar.
- [411] Otra a ocho del mismo Comes.
- [412] Una letanía a ocho sin autor.
- [413] Otra letanía a ocho de Dallo.

Motetes de Nuestra Señora = son catorce.

- [414] Sancta Maria [de] Guerrero.
- [415] Otro Sancta Maria.
- [416] Ave Regina Caelorum.
- [417] Ave Maria.
- [418] Otro Ave Maria.
- [419] Ave Maris Stella.
- [420] Alma Redemptoris.
- [421] Sancta et immaculata.
- [422] Exaltata est.
- [423] Dum esset rex.
- [424] Dulcissima Maria.
- [425] Ave virgo Sanctissima.
- [426] Tota pulcra est Maria.
- [427] O gloriosa Domina.

Motetes de San José = son cinco.

- [428] Uno a cuatro de Ximénez.
- [429] Otro a cuatro de Dallo.
- [430] Otro a cuatro de Salazar.
- [431] Otro a cuatro del mismo.
- [432] Otro a ocho de Higuera.

Son cinco = Responsorios del señor San José.

- [433] Uno a ocho de Salazar.
- [434] Otro a seis del mismo.
- [435] Otro a ocho del mismo.
- [436] Otro a ocho del mismo.
- [437] Otro a seis del mismo.

Invitatorios de Maitines = son nueve.

- [438] Uno de Resurrección.
- [439] Otro de Corpus.
- [440] Otro de Concepción.
- [441] Otro de Navidad.
- [442] Otro de San Pedro.
- [443] Otro de Asunción.

[444] Otro de Concepción.

[445] Otro de Transfiguración de Ximénez.

[446] Himno de Transfiguración de Ximénez.

[447-488] Más todos los motetes del año que son todos cuarenta y dos = cuarenta y dos.

Después de acabado este inventario hice trasladar unos libretes por estar muy maltratados y rotos.

Verzalla [rúbrica]

D48

Fuente: ACCMM, AC-36, fols. 62r-v.

Fecha: 27-IV-1742.

Asunto: El Cabildo solicita a su agente en España, Eduardo Fernández Molinillo, que busque dos sochantres en la Catedral de Toledo.

Sobre que se dé orden a don Eduardo Fernández Molinillo que solicite dos sochantres de España y los remita por cuenta de este veberable cabildo. Que tuvo efecto.

Con este motivo dijo el señor Deán que ya veían los Señores la lástima que era ver el coro por la falta de suma escasez de voces, pues se podía hoy decir con realidad que no había ninguno y que tampoco en el Reino no había si no es en la Puebla alguna voz, y que se hallaba esta Santa Iglesia sin sochantre ni esperanza de tenerlo, pues no había quién se pudiese tener, y que a su Señoría Ilustrísima le parecía que en esta ocasión de aviso se le escribiese al agente don Eduardo Fernández Molinillo [para que] solicitase dos sochantres sacerdotes de la Iglesia de Toledo, a la que pasase en persona unas vacaciones y los viese por sí, y que hallando que eran de no alargada edad que sean diestros en el canto llano o gregoriano y que sus voces sean gruesas y bien abultadas y que sean muy buenos, que teniendo todas estas circunstancias les afiance y asegure que les dan este Venerable Cabildo 500 pesos fuertes de renta al año a cada uno y los emolumentos correspondientes y que procediéndose bien serán atendidos, que habiéndose oído y tratádose el punto se resolvió por mayor número de votos el que se escriba a don Eduardo que solicite los dichos sochantres sacerdotes y con todas las demás calidades que expresó el señor Deán, y que siendo así los avise y apronte dándoles lo necesario y embarcándoles en primera ocasión, todo a cuenta y cargo de esta Santa Iglesia, de que dará razon el señor [al margen]. Asimismo se resolvió que el señor Ximénez diese cuenta a su Excelencia Ilustrísima el señor Arzobispo que se hallaba en Tacubaya de esta determinación de enviar por sochantres a España. Y porque se me pasó ponerlo en su lugar, pongo a la margen de donde se había de asentar y juro no haber sido de malicia, sino por olvido natural y para que valga como determinación de cabildo lo pongo en esta razón [sigue cuerpo de texto]. El señor Guardia dijo que le parecía que debían concurrir todos los señores para una determinación como ésta, y el señor Deán respondió que se leería la determinación en el cabildo siguiente, y si algún señor reclamase se vería, pero que ahora or la precisión así de los cajones se escribiese la carta para don Eduardo. Y el señor Deán mandó asentar para que siempre conste que desde ahora para cuando llegue el caso de que vengan los dichos sochantres da y asgina 500 pesos de su renta para ayude de los costos que pueda tener su transporte, los que se verificarán luego que esta Santa Iglesia los admita. El señor Ubilla mandó asentar

también que daría luego otros quinientos para el mismo efecto y con las mismas calidades que el señor Deán.

D49

Fuente: ACCMM, AC-37, fol. 241v.

Fecha: 18-IX-1745.

Asunto: El infante de coro Baltasar de Salvatierra solicita al Cabildo que le compre unos libros para estudiar órgano.

Salvatierra sobre que se le compren unos libros para perfeccionarse en el órgano. El tercero de Bartolomé de Salvatierra infante del coro en que dice que se halla aprendiendo el instrumento del órgano y que para perfeccionarse necesita de unos libros que venden y que por su mucha pobreza y no tener otro recurso más que este Venerable Cabildo ocurre para que se los compren que habiéndolo oído se resolvió que el presente secretario como rector manden que reconozcan dichos libros y hallando ser útiles y baratos los comprara para que se queden en el colegio después de que hayan servido al suplicante.

D50

Fuente: ACCMM, Caja 23, Expediente 7.

Fecha: Ca. 1747.

Asunto: Músicos que integran la capilla de la Catedral de México con sus salarios.

Bachiller don Domingo Dutra 700 pesos
 Bachiller [Miguel de] Rosas 150 pesos
 Bachiller [Luis] Beltrán [del Castillo] 125 pesos
 Bachiller [José] González 300 pesos
 Bachiller [Vicente] Ramírez [de Arellano] (voz) 150 pesos
 Bachiller [Tiburcio] Vázquez 200 pesos
 [José] Guevara 100 pesos
 [Miguel de] Herrera 250 pesos
 [Juan de] Rivera 250 pesos
 Antonio Cerezo 250 pesos
 [Tadeo] Torquemada 250 pesos
 [Francisco del] Villar 100 pesos
 [Nicolás] Gil 200 pesos
 [Francisco] Pedrosa 500 pesos (violín que enseñe a los niños, que si no que se le rebajen)
 Francisco Cerezo 500 pesos
 [Miguel] Macías 200 pesos
 [Ignacio] Jerusalem 500 pesos
 [Juan de] Velasco (indio) 300 pesos
 [Jacinto] Zapata 225 pesos (250 enseñando a los niños arpa)
 [Francisco] Rueda 300 pesos

[José Ángel del] Águila 200 pesos
Bachiller [José] Laneri 300 pesos
[Juan Tadeo de] Priego 200 pesos
[Domingo María] Alasio 300 pesos
[Pedro José] Rodríguez 200 pesos
[Gabriel de] Aguilar 200 pesos
[Baltasar] Salvatierra 200 pesos
[Antonio] Portillo 200 pesos
Asistentes al coro
[Francisco] Horta 150 pesos
[José] Navarro 150 pesos
[Ciprián de] Aguilera 150 pesos
[Simón de] Iturriaga 150 pesos
Importa todo lo que ganan los músicos anualmente 7650 pesos.

D51

Fuente: ACCMM, AC-40, fols. 243r-v.

Fecha: 21-V-1751.

Asunto: Juan Antonio de Isla, familiar del arzobispo Manuel Rubio Salinas, reclama a Ignacio de Jerusalem 200 pesos por ciertos papeles de música que le ha conseguido en España.

Don Juan Antonio de Isla familiar del señor arzobispo sobre deberle el señor don Ignacio Jerusalem 200 pesos de varia música que le ha vendido.

Luego dijo el señor deán que don Juan Antonio de Isla familiar del Ilustrísimo Señor Arzobispo le había entregado aquel vale de 200 pesos contra el maestro de capilla don Ignacio Jerusalem de varios papeles de música que le había vendido los que le había de haber entregado a los cuatro meses de su fecha, los que se cumplieron desde enero y absolutamente después de varios plazos que le ha dado no ha podido cobrarlo, por lo que pidió a su Señoría que presentase dicho vale a este Venerable Cabildo. Que habiéndose oído y leído dicho vale que es otorgado en el día 11 de agosto del año pasado de cincuenta a entregar el día 11 de enero de este dichos 200 pesos, importe de varia música que le vendió y tratándose sobre el asunto y expresándose que el dicho Isla necesitaba pronto el dinero para remitirlo a España al dueño de la música pro habersele encargado cuando vino y que era lástima el ver que sujetos como el maestro de capilla tuviese tan malos tratos y estas drogas y más con los familiares del señor Arzobispo y otras expresiones y se resolvió que atendiendo a la urgencia que representaba el dicho don Juan Antonio se remita con prontitud dichos 200 pesos a España al dueño de la música se le entreguen de la renta y cuenta del dicho don Ignacio Jerusalem a quien se le carguen y quien los afiance y satisfaga en el término de seis meses [...] y que pase dicho vale a los señores claveros [...]

D52

Fuente: ACCMM, AC-42, fols. 116r-117r.

Fecha: 20-V-1754 y 25-VII-1754 (ambas cartas fueron leídas en la sesión capitular de 26-IX-1754).

Asunto: El agente de corte Eduardo Fernández Molinillo informa al Cabildo de que ha contratado al contralto Francisco Selma para el servicio de la Catedral de México.

Muy Señor mío.

No creyendo que a poco tiempo de haber arribado a Cádiz el Navío de Guerra El Dragón fuese tan pronta la salida de El Conde, se pasó esta ocasión de avisar, aunque no fuera sino el recibo de las cartas de Vuestra Señoría de 12 de julio y 11 de octubre próximo pasado, y porque no sucede lo mismo en la de un aviso que se me ha noticiado partirá muy en breve no omito, aunque brevemente y en la angustia del día, participar a Vuestra Señoría que en punto de la orden que me da para que con anticipación solicite tres músicos, dos de voz de contralto y uno de bajo, haciéndoles el partido, con todas las circunstancias que Vuestra Señoría me previene, y pasando antes a verme con don Pedro Cossío para hablar sobre este asunto y practicar cada uno lo que por sí pudiere y se le alcanzase, pude encontrar a diligencia mía, entre las varias que practiqué tomando informes de las capillas de música que hay en esta Corte, uno de ellas de especialísima habilidad y muy diestro en la música, que canta a estilo cualquier papel de repente, mozo, casado y sin hijo alguna, que se allana de buena gana a embarcarse con su mujer únicamente, prometiendo sin detención alguna ser examinado de Corseli maestro de la Real Capilla de su Magestad y aún también del de la Capilla de Señoras del Convento de la Encarnación de esta Corte, que ambos son voto decisivo en esta líneas, los cuales darán certificación en forma de los grados a que sube su voz entera sin falsete, y viendo ya lo sumamente difícil que es así el hallar voz semejante y lo que es más, quien quiera pasar a las Indias, aunque le hagan el partido que se quisiera, puedo resolver a tratar de ajuste con él antes que llegue otro de los que hay de afuera, que tienen la misma pretensión de solicitarlos para las iglesias catedrales, y más principales de estos reinos, que les hacen partidos locos, disponiendo y que pasando las cosas para emitir a Cádiz a marido y su mujer para que se embarquen en primeras banderas costeándoles todo su transporte, no sé si excederé de las órdenes de Vuestra Señoría en tomar esta resolución, a la que me mueve la suma dificultad que hay de encontrar oportunidad como esta cuando mas el hallar los otros dos músicos que se necesitan, cuya solicitud me quedará para después en las catedrales de España.

[...]

Madrid, 20 de mayo de 1754. Eduardo Fernández Molinillo

Muy Señor mío.

Tengo acusado el recibo de las dos cartas de Vuestra Señoría venidas con El Dragón con bastante angustia de tiempo, no estrechándome menos esta que voy a escribir por si alcanza a los registros que han de salir en todo el presente mes para Veracruz siendo la causa de no haberlo ejecutado antes las varias ocurrencias que se me han ofrecido de que sobrevino un furioso destemple de cabeza que me ha tenido inútil por más de quince días y así solo añadido ahora en cuanto al ajuste del músico contralto que avisé a Vuestra Señoría en mi antecedente de 20 del próximo mayo que habiéndome abocado con él últimamente le veo firme y resuelto a embarcarse en las primeras banderas,

llámase don Francisco Selma, natural de la ciudad de Segorbe, Reino de Valencia, de edad de treinta y un años, contralto de primer coro en la capilla del Colegio Imperial de esta corte, tiene la voz clara y dilatada, pues por arriba da el segundillo, y si es necesario el CSolfaut, y por abajo tiene jurisdicciones de tenor, agregándose a esto tener un falsete bastante dilatado y de cuerpo ccanta con mucho gusto y a estilo y sobre todo de repente, cuyas circunstancias que no concurren en todos me obligan a esta resolución, sobre la mucha dificultad que hay en punto de querer embarcarse y de ser de habilidad porque se se halla alguno que la tenga es muy solicitado de todas partes con estipendio que equivale en España al mismo o más que Vuestra Señoría ofrece.

[...]

Madrid, 25 de julio de 1754

D53

Fuente: ACCMM, AC-42, fols. 179r-180r.

Fecha: 4-III-1755 (carta leída en la sesión capitular de 8-VII-1757).

Asunto: El agente de corte Eduardo Fernández Molinillo informa al Cabildo del resultado de las gestiones realizadas por Francisco Selma en Valencia en orden a la contratación de cantores.

Ilustrísimo Señor.

Muy Señor mío.

Con el navío mercante nombrado El Reino Vizcaíno escribí a Vuestra Señoría extensamente en 11 del próximo mes pasado en respuesta a la que recibí de primero de julio del año atencedente, y con ocasión de remitir la adjunta cuenta de los intereses que pertenecen a Vuestra Señoría me ha parecido satisfacer sobre el asunto que cito en la última partida de la data de la referida cuenta y es que luego que recibí carta de su Señoría de 11 de octubre próximo pasado en que me ordena en consorcio de don Pedro Cossio solicitar en estos reinos tres músicos, dos de voz de contralto y uno bajo para la capilla de coro de esta Santa Iglesia, me aboqué antes que todo con dicho con Pedro a fin de tratar de este punto y caminar de acuerdo en las diligencias, praticando cada uno por sí lo que pudiese, y habiendo yo solicitado en las caillas de música de esta Corte tomando varios informes saber si había alguno que quisiese pasar a México, descubrí un contralto de especial habilidad que entró gustoso en la proporción que le hice con voluntad deliberada de embarcarse para esa capital y tan prontamente que se ofrecía ejecutarlo en el presente año habiendo oportunidad para ello y habiendo experimentado en las exactas diligencias que hice antes y después en la suma dificultad que encontré aquí en los más de ellos para querer pasar a Indias porque a la verdad los de habilidad conocida son solicitados no sólo en esta Corte, sino en todas las catedrales de España, haciéndoseles grandes partidos, y que de escribir a las catedrales de estos reinos a este mismo efecto como lo ejecuté el año pasado de 1743 sobre los dos sochantres que entonces me encargó Vuestra Señoría era exponer este trabajo, como lo experimenté, a no sacar fruto alguno, porque a una carta suelta se responde tibiamente, determiné abandonar las diligencias por este camino y me valí de la ocasión de tener que pasar a ver a sus padres, el de la voz contralto que cito arriba, a la ciudad de Segorbe, su patria, haciéndosele el encargo de que practicase diligencias de camino en las catedrales de aquellos reinos de Aragón, Cataluña y Valencia para ver si descubría como práctico e

ingelente algún otro contralto o bajo que le acompañe en el viaje a México. Y habiéndose insinuado que necesitaría que le diese alguna ayuda de costa por los tránsitos que tenía que hacer de unas partes a otras me determiné a entregarle 25 doblones por lo fatal y calamitoso que fue el pasado de 54, y habiéndose restituido de su viaje en el que expendió más de un mes, me informó que había corrido por varias catedrales y colegiatas de Segorbe, Albarracín, Teruel, Rubieles, Alcira, Játiva, Chiba y Valencia y que en todas estas iglesias había hecho eficaces diligencias, y que en una de ellas había encontrado un bajo sacerdote de edad de 27 años, poco diestro en el canto de órgano y sin ningún estilo, y sin embargo le hizo la proposición y lo mismo fue oír nombrar a Indiar que desesperanzarlo en un todo. En otra ciudad que abunda de voces gruesas no descubrió cosa que hiciese al caso, en otra halló un bajo muy diestro pero mala voz y ningún movimiento y estilo y que después en Valencia halló tres o cuatro voces pero que no pasaban de cantollanistas, y en Alcira se abocó con un bajo mediano en todo pero que éste tenía una gran renta y no quiere pasar a Indias, y que en aquel mismo país había encontrado un contralto de una gran voz, pero tenía el defecto de cantar medio punto bajo del tono y que ésta cuerda fue lo único que halló y finalmente que pasó a la ciudad de Chiba en donde encontró un bajo mediano en todo, el que parece casado y con mucha familia no se atreve a emprender viaje tan dilatado y como falta de esta relación que me hizo me noticiase que le habían dado luz de un bajo diestrísimo que se halla en esta capilla de Descalzas Reales de esta Corte y que sabía que éste deseaba pasar a Indias y a México y con especialidad pasaron ambos a casa, y habiendo tratado largamente en el asunto le ví con ánimo tan firme y deliberado consintiendo en pasar juntos cuanto antes se pudiese disponer por el ahínco con que deseaba saltar de España, no pasando éste de 26 años, ordenado sólo de menores y que por haberme ponderado su destreza pasé por casualidad a oírle en una iglesia y me ratifiqué de ser cierta su habilidad y voz llena de todas las circunstancias que se pueden desear, y teniéndolos yo esperanzados de que sólo aguardaba las últimas órdenes de Vuestra Señoría con los poderes, instrucción y dinero para poner su marcha a Cádiz, viendo ellos que se dilataba mucho el recibo de la carta en este asunto pues eran ya pasados más de 14 meses, se me despidieron, tomando cada uno su rumbo, todo lo cual le he querido hacer presente a su Señoría para instruirle de las eficaces diligencias que he practicado en este materia y el motivo que me alentó a ministrar al músico contralto los 25 doblones, sobre que que dispondrá Vuestra Señoría lo que fuese servido, y renovando en interin mi pronta obediencia de las órdenes de Vuestra Señoría quedo rogado a Dios con deseo.

Madrid, 4 de marzo de 1755.

Ilustrísimo Señor besa la mano su más rendido y fiel servidor don Eduardo Fernández Molinillo.

D54

Fuente: ACCMM, AC-42, fols. 191v-192r.

Fecha: 5-VIII-1755.

Asunto: El Cabildo manda al agente de corte Eduardo Fernández Molinillo que busque cuatro cantores en Italia.

Proposiciones y calidades que hace la junta para la conducción de músicos de España y de Italia, encargándose de esto don José Díaz de Guitián y don Eduardo Fernández Molinillo, remitiéndose para ello 2000 pesos y poderes.

Después dijo el señor deán que en conformidad de lo determinado en el cabildo de 10 del próximo sobre que se conferenciase en el modo y circunstancias de la solicitud y conducción de los tres músicos de España se habían juntado su Señoría, los señores chantre y Villar, y después de conferido con difusión sobre el particular habían parecido conveniente dar cuenta de los puntos siguientes.

[1] Que supuesto que lo determinado por el Ilustrísimo Señor Arzobispo y este Venerable Cabildo que estos sean un tiple, un contralto y dos tenores castrados y que sean de medianas voces y aptitudes para lo que se han de examinar luego que se ajusten en Italia y luego que vengan a Cádiz.

[2] Que para los gastos de su conducción y demás que sean precisos se remitan en los primeros navíos de guerra de cuenta y riesgo de esta Santa Iglesia 2000 pesos a don José Díaz de Guitián, vecino y del comercio de Cádiz, a quien con recomendación del Ilustrísimo Señor Arzobispo se le haga el encargo de que solicite dichos músicos en Nápoles, Milán, Roma, Génova y demás partes de la Italia y que sean de la edad desde 16 hasta 25 años.

[3] Que les asigna y asegura la renta de 500 pesos de cuño mexicano cada año con las obvenciones correspondientes.

[4] Que para sus conducciones desde Italia hasta Cádiz para sus vestuarios deja en sus casas se les asigna a 250 pesos provinciales a cada uno y por el tiempo que ya examinados se mantuvieren en Cádiz hasta embarcarse se les asigna a cada uno para su manutención a 30 pesos provinciales cada mes.

[5] Que su ajuste para la conducción hasta Veracruz sea en catres colgados con su correspondiente transporte.

[6] Que en caso de no hallarse los dos tenores considerándose la mucha dificultad en hallar bajos vengan en su lugar dos contraltos de las mismas calidades.

[7] Que a don Eduardo Fernández Molinillo se le escriba instándole que solicite al uno o los demás músicos que tenía ajustados y los remita a Cádiz al dicho don José Díaz de Guitián para que los embarque y con quien para dicho fin mantener la debida correspondencia.

[8] Que a estos dos sujetos se les remita poder para que obliguen así a esta Santa Iglesia como a los músicos que ajustaren a ejemplar los puestos y condiciones que se estipularen.

[9] Que dicho Guitián se le prevenga que en caso de necesitar para dicho fin más de los 2000 pesos que se le remiten, que escriba al dicho don Eduardo Fernández Molinillo que tiene en su poder por alcance de su última cuenta que remitió con fecha de 18 de diciembre del año próximo pasado 54.414 reales de vellón y 23 maravedíes a más de lo que hubiese cobrado de las rentas de esta Santa Iglesia.

[10] Y que se escriba al dicho Molinillo que se hace esta prevención para que apremite lo que se le pidiese y que no gaste dinero de la solicitud de los músicos, sino que lo ejecute por cartas.

[11] Que se le mande al maestro de capilla don Ignacio Jerusalem que como napolitano que es escriba cartas a sus colegas y compatriotas conmoviéndolos para que se hallándose con proporciones para servir en la capilla se muevan por sí y se embarquen hasta Cádiz que estando allí ocurran a don José Díaz de Guitián a quien también se le prevenga que precediendo examen de aptitud los embarque de cuenta de esta Santa

Iglesia en donde o en las de este reino se les acomodará según sus habilidades por la gran escasez que hay de voces en todas.

[12] Que todo esto había parecido conveniente proponer a este Venerable Cabildo que su Señoría había estado esta mañana con su Señoría Ilustrísima y ya se lo había propuesto y parecióle muy bien el que se practicasen cuantas diligencias conviniesen par conseguir dicho fin, que es muy principal y necesario para el debido culto.

[13] Que habiéndose oído y tratádose con muchas variedad y expresiones el culto sobre que se podía solicitar un bajo, de que había tanta necesidad, aunque se ponderó la gravísima dificultad que costaría el hallarlo, pues hasta en España hay raro bueno, y después de todo se resolvió que se eecute en todo como propone la junta [...]

D55

Fuente: AGI, Contratación, 5497, N. 1, R. 20.

Fecha: 4-IX-1755.

Asunto: Un funcionario de la corte solicita al Tribunal de la Casa de Contratación que concedan licencia de embarque a José Posiello y Francisco Selma, contratados como cantores de la Catedral de México.

Don José Posiello de Fondevila y don Francisco Selma han dado memoria al Consejo, expresando ser el primero natural de la villa de Benabarre en el Reino de Aragón y el segundo de la ciudad de Segorbe, en el Reino de Valencia, y que teniendo hecha contrata con el Apoderado general de la Santa Iglesia de México de pasar a Indias a servir de músicos de voz bajo y contralto en la capilla de aquella Metropolitana en virtud de escritura de obligación que tienen otorgada han pedido que se les concediese licencia par embarcarse en compañía de la mujer del nominado don Francisco Selma llamada doña Josefa Valdivieso en los primeros navíos que salgan de este puerto para el de Veracruz, a cuya instancia ha condescendido el Consejo y en su consecuencia lo participo a Vuestra Señoría y a esos Señores a fin de que a los expresados don José Posiello, don Francisco Selma y doña Josefa Valdivieso no se les ponga embarazo alguno en su embargo en cualquiera navío de su Majestad, ni en que leven la ropa de su uso ni lo demás correspondiente a su transporte, sin pedirles información alguna pero con la calidad de que los mencionados don José Posiello y don Francisco Selma ejecuten lo que en semejantes casos se acostumbra en cuanto a que no intervendrán, consentirán ni disimularán cosa alguna en orden al pasaje a los Reinos de las Indias de las personas llamadas polizones o llovidos, que son los que van sin licencia ni oficio, sino que practicarán lo que les corresponde para que no se puedan ocultar según lo resuelto sobre este particular, y en conformidad de lo referido, lo tendrán presente Vuestra Señoría y esos Señores para su cumplimiento. Dios guarde a Vuestra Señoría y a esos Señores muchos años como deseo. Madrid 4 de septiembre de 1755.

José Ignacio de Eyenache [rúbrica].

Señores Presidente y Asesores del Tribunal de la Casa de la Contratación a las Indias que residen en la ciudad de Cádiz.

D56

Fuente: ACCMM, AC-43, fols. 98r-v.

Fecha: 19-IV-1757.

Asunto: El Cabildo determina realizar copias de época de los antiguos libros de polifonía ante los problemas que genera su lectura a los músicos

Luego se pasó a conferir sobre el quinto de la relevación de las asistencias que son a cuatro en el facistol sin violines y después de conferido sobre este punto, como sobre los antecedentes se resolvió, por mayor número de votos, el que se haga como parece al señor tesorero, avisándose al maestro de capilla y al apuntador. Con este motivo se trató que esta asistencia de cuatro, que es cuando los músicos se juntan delante del facistol y todos cantan sin un tiempo, sin aquella uniformidad que deben más porque no ven ni alcanzan por la abundancia de los músicos y por cuanto pase allí sin orden y otros porque no lo entienden y por ser los libros de dicho canto figurado muy antiguos y tener sus notas y signos muy distintos de los que ahora se practican, pues con los tiempos se ha ido adelantado y perdiendo mucho la música y proporcionando las entonaciones y estilos según a los días y a sus celebridades como sucedía con el Vexilla Regis que para el Viernes Santo en la bendición de la Santa Cruz era muy lúgubre, que para los días antecedentes, por lo que parecía conveniente el que dichos libros se pusiesen y trasladasen al modo y estilo de por ahora y se quitasen las notas de dichos libros que llaman de banderilla o de canto, las que muy pocos de los músicos las entienden, que habiéndose oído y preguntándose sobre el particular y expresándose que como materia grave, trasladar y variar las notas de los libros que desde la fundación de esta Santa Iglesia han servido y que así pedía la correspondiente providencia que instruyesen sobre dicho los músicos inteligentes [...] Herrera, Rosas, Pérez y González [...]

D57

Fuente: ACCMM, AC-43, fols. 128v-129v.

Fecha: 21-VI-1757.

Asunto: El francés Sebastián Disdier se ofrece como músico a la Catedral de México, pero el Cabildo no lo contrata por sospechar que es un espía.

Don Santiago Disdier presbítero del obispado de Ambrun en el Reino de Francia pretendiendo plaza de músico del coro en esta Santa Iglesia.

El noveno de don Santiago Disdier presbítero del obispado de Ambrún en el Reino de Francia y residente en esta capital en el que dice que habiendo llegado a ella con ánimo de procurar su establecimiento o pasar a la Europa según lo que se le facilitase. Se presentó al Ilustrísimo Señor Arzobispo con los títulos de órdenes, licencias de celebrar y confesar de su prelado y con las certificaciones de los gobernadores de las colonias francesas y de los comandantes españoles a fin de que en su vista y de la certificación del Superior de las Misiones de la Compañía Vicario Apostólico en las de Nueva Orleans pidiendo se dignase su Señoría Ilustrísima de concederme licencia para residir y celebrar, la que con afecto obtuvo de su gran benignidad hallándose vacante la plaza de músico de violón por muerte de quien la gozaba, siendo ésta su profesión por haberse educado como tal en la Catedral de Ambrún, y que tiene bastante práctica en la flauta

travesera y en el canto llano y figurado por todo lo que suplica se le admita su pretensión a dicha plaza, estando pronto a cantar y tocar la flauta como al ejercicio diario del coro por el salario que gustare asignarle, precediendo al examen al que está pronto así en la música como en los dichos instrumentos. Que habiéndoe oído y tratádose sobre las circunstancias del suplicante y expresádose con bastante difusión y variedad que este eclesiástico se había venido desde la Nueva Orleans, Missisipi, Texas y por tierra adentro hasta México, que este viaje está gravemente prohibido por la Corte hasta con pena de vida para quien lo ejecutase, pues la guarda y custodia de estas colonias está gravísimamente recomendada, porque por ellas es por donde este Reino está descubierto y por donde puede experimentar con el tiempo si no tiene el debido cuidado mucho daño y que al presente parece que el gobierno está bien agitado sobre esto, pues habiendo llegado a Veracruz un oficial francés que venía de la Lusiana, expresando que traía orden de su soberano para entregar en mano propia un pliego al Excelentísimo Virrey y no se le ha dejado subir y se le ha mandado que entregue dicho pliego al Gobernador y oficiales reales de Veracruz para que estos se dirijan a su Excelencia, que sobre este punto y el de extranjeros ha habido estos días varios acuerdos por lo que se había a lo menos por ahora digno de considerarse la admisión del suplicante siéndolo, pues siempre era prudencia vivir con recelo en estas materias, pues habiendo venido por los parajes tan prohibidos se podía temer no fuese espía, pues el que trajese esos papeles podían ser ficticios y que él se portase con tan buen modo, estilo, arreglamento y circunspección podía también ser arte, pues los que eligen para estos ministerios tienen habilidad y proporción para todo y que no parecía lo más acertado a un extranjero de estas circunstancias que a los ocho días de llegado a esta ciudad se le diese plaza en el coro y que se podía temer que el señor Virrey le mandase que se restituyese a su tierra por las muchas y repetidas prohibiciones para que ni vengan ni se reestablezcan en estos reinos los extranjeros, lo que en ese caso cederá en desastre de este Venerable Cabildo y que se le puede imputar poca reflexión a estas consideraciones que no aparecía fundamento para considerar a este eclesiástico por espía pues por su parte sus expresiones, su arreglamento, su estado, lo corriente de sus papeles y licencias, cuya inspección como a quien tocaba la había hecho el Ilustrísimo Señor Arzobispo y despachándola para el uso de ella no indicaban en manera alguna tal [asunto], el que se podía asegurar no necesitaban los franceses para estas obras y mapas daban bien a conocer el pleno conocimiento que tenían de este Reino y que venían y estaban todos radicados en él, que porque no había prohibición alguna y que aunque varias veces se había solicitado obligarles a que dejaran el reino nunca se había ejecutado y que lo que se había experimentado es que cada día día vienen más extranjeros así en el comercio como fuera de él, y que se van quedando y que el rigor se experimentó en aquellos dos pobres franceses que se cogieron en Texas, a quienes no obstante el punto pendiente de inmunidad, se enviaron a España en partida de registro y allá han condenado a presidio perpetuo en la fortaleza de Melilla en África con otras muchas y varias expresiones que sobre todo lo tratado se hicieron y sobre el parecer lo más conveniente el suspender por ahora la recepción del suplicante y hasta ver si se hacía con él alguna novedad y después de todo se resolvió por mayor numero de votos el que por ahora se suspenda dicha recepción y se le insinúe al suplicante que solicite licencia del señor Virrey para poder residir en esta ciudad y que con ella cesará todo embarazo para su admisión pues su aptitud y circunstancias le hacen atendible para el coro de esta Santa Iglesia.

D58

Fuente: ACCMM, AC-43, fols. 248v-249r.

Fecha: La carta está fechada el 12-VII-1758, y aparece transcrita en la sesión capitular del 8-VIII-1758.

Asunto: Carta del chantre Ignacio de Ceballos dirigida al Cabildo en respuesta a la petición del maestro de infantes Manuel de Acevedo de que le asignasen la parte que Ignacio Jerusalem cobraba por la enseñanza de los infantes y alguna renta por cuidar y guardar los papeles de música.

Ilustrísimo Señor.

Sobre el primer punto de este memorial el chantre tiene bien averiguado y por cierto lo que el suplicante representa y como de oficio trató de suplir la negligencia por repetidas faltas del maestro Jerusalem a la escoleta de niños y que a su trabajo y diligencia se debe el estado en que los ha hallado el nuevo maestro que pretende dentro de poco tiempo hacerlos parecer en público en desempeño de su función de esta Santa Iglesia. Esto no obstante no juzga arreglada la pretensión de que se le aplique lo que dejó de ganar el maestro porque no fue un encargo hecho por este Venerable Cabildo sino de una acción oficiosa pero de aquellas que dicta la equidad en aquellos que están obligados a un servicio común y trabajan a un mismo fin porque todos deban conspirar, ayudándose y supliéndose unos por otros, a más de que la gratitud induce esta misma obligación, pues no nos debe permitir que dejemos de hacer todo aquello que podemos y se echa menos en el servicio de la iglesia que nos alimenta. Pero como no concibe el chantre que pretenda como debido lo que solicita, sino que solamente lo pide como gracia o por vía de gratificación extraordinaria [...]

En el segundo punto es igualmente cierto lo que representa y que el chantre le ha encargado muchas comisiones extraordinarios por haberle hallado a propósito para ellas como es el ajuste y compra de diferentes papeles de música, de instrumentos que se ha recomendado y la obra de recomendar y hacer de nuevo diferentes libros de coro que están ya inservibles con el uso y el tiempo de que ha dado cuenta Vuestra Señoría y ha tomado su venia y orden para su reforma, pero no por esto cree que sea justo señalarle salario fijo ni menos crear un oficio nuevo de archivero porque esto sería poner una nueva carga a la fábrica y aligerar las respectivas obligaciones del maestro de capilla y los sochantres que debían hacer todo esto y no lo hacen o lo hacen tan mal que es preciso valerse de otra mano y al modo que siendo obligación por el estatuto de sochantre el enseñar canto llano diariamente y el maestro de capilla el de órgano se crearon maestros pagados para los niños y se han quedado ya establecidos para la iglesia, sucedería lo mismo con el archivero y así se irían multiplicando los oficios y los gravámenes a la fábrica más allá de lo justo, por lo que le parece al chantre que extraordinariamente y por una vez en consideración a estos encargos y con una obligación de absolver los que están pendientes y continuar los que de nuevo se le encargaren y sin que sirva de ejemplar y siendo del agrado de Vuestra Señoría se le den 100 pesos.

México y julio 12 de 1758. Ignacio Ceballos.

D59

Fuente: ACCMM, AC-43, fols. 298v-299r.

Fecha: 13-II-1759.

Asunto: El Cabildo encarga al músico de la capilla Antonio Palomino la compra de varios instrumentos en España para la Catedral de México.

Don Antonio Palomino músico violón del coro de la capilla de esta Santa Iglesia Metropolitana de México que pasa con licencia del Ilustrísimo Señor Arzobispo y venerable Deán y Cabildo a los reinos de España a sus propios negocios y con diferentes encargos de esta Santa Iglesia por el tiempo de dos años solicitará comprar por los precios más acomodados que pudiere y sobre lo que se le encarga la conciencia los instrumentos que van abajo expresados procurando que sean fabricados por los más hábiles artífices y a mejor calidad que se puedan encontrar y hallándolos con estas circunstancias los pondrá en Cádiz en la casa mortuoria de don José Díaz de Guitián para la cual llevará letra a fin de que le ministre el dinero necesario para su compra y sin aguardar a que todos estén juntos los irá remitiendo a la referida casa para que desde ella como se le ordena se vayan encaminando en los primeros navíos de registro que salgan para la Veracruz bien encajonados con todo el resguardo conveniente para que no parezcan avena ni detrimento su navegación y transporte a esta ciudad.

Seis violines de Gallani [sic] el napolitano o de otro mejor fabricante si lo hubiere

Dos violas del mismo autor

Dos oboes cortos y dos largos

Dos flautas traveseras con sus piezas de alzar y bajar

Dos flautas dulces con dos octavinos

Dos fagotes largos por BfaBmi

Dos órganos portátiles napolitanos o de otra parte donde se fabriquen bien de 8 ó 9 registros trayendo no más que la caja y su secreto para que aquí se armen

Dos clarines octavinos de ReFaUt

Un par de tímboles, en que pondrá todo el esmero posible para que logren de la mayor perfección, por DoLaSolRe

Dos trompas, teniendo presente las que la iglesia tiene para que estén, y que de nuevo se piden, pueden servir de más.

Todo lo expresado se espera que cumplirá puntualmente el referido don Antonio Palomino y que desempeñará la confianza que de él se hace, arreglándose a lo que aquí va prevenido y sin exeder los lotes de esta instrucción que se ha frenado, arreglada en todo a lo que antes se ha determinado por el venerable cabildo en los celebrados [...]

D60

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Caja 2, Expediente 7.

Fecha: 8-VI-1759.

Asunto: El músico Antonio Palomino informa al cabildo del precio de los instrumentos que tiene que comprar en España.

Muy Señor mío.

Después de reconocidas las cuentas que me envió le he pedido con instancia comprobación de las ventas del trigo colectado en los cinco años, pues es circunstancia

tan necesaria que no se puede omitir que ha poderlo hacer ya pasaría por la razón que en vez de dicha comprobación envió Vuestra Merced de la razón de los precios a que dice vendió el trigo, pero no está en mi arbitrio el pasar o no por ella y una vez que la comprobación no sea con certificación de vos no se pueda pasar adelante, y aconteciendo lo propio en cuanto al maíz deberá Vuestra Merced comprobar el precio a que se vendió con certificación de los justicias del partido, lo que suplico a Vuestra Merced ejecute lo más breve que pueda para que concluyamos este asunto que tantas molestias me ha ocasionado con los interesados a quienes debo satisfacer con cuenta formal y recaudos que justifiquen las partidas y no quiero exponerme a bochornos de contrapartidas o adiciones y que quede mi crédito en opiniones o que se me indiquen de poco advertido y omiso en el cumplimiento de mi obligación.

Seis violines de Granadino a razón de 10 doblones cada uno 240 pesos
Dos violas a 25 pesos cada una
Dos oboes largos a 2 cortos 60 pesos
Dos flautas traveseras 50 pesos
Dos dulces con octavino 50 pesos
Dos fagotes 12 doblones
Dos órganos portátiles 800 pesos
Dos clarines 60 pesos
Dos timbales 50 pesos
Dos trompas 100 pesos
Importa todo 1548 pesos

Madrid 8 de junio de 1759

D61

Fuente: AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 187, Expediente 16.

Fecha: 14-V-1760.

Asunto: El organista de la Catedral de Sevilla José Blasco de Nebra ofrece a la Catedral de México un libro de facistol con una misa sobre el himno 'Pange lingua'.

José Blasco de Nebra informa al Cabildo de México que envía un libro con una misa a facistol sobre el himno Pange lingua que él compuso.

Ilustrísimo Señor Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de México

Siendo notorio al orbe cuanto esa Santa Iglesia Catedral se distingue en un todo de todas las del reino en la dignidad y brillantez con que tributa sus cultos a la omnipotente majestad de Dios, como que no teniendo otro objeto se esmera, con la intención más expresiva en solo este asunto: conteniendo ese libro una misa a facistol sobre el himno Pange Lingua que he escrito para esta Santa Iglesia, elogios que magnifiquen su grandeza, he querido postrarle a los pies de Vuestra Señoría Ilustrísima lleno de las más profunda humildad y veneración, pues no obstante que me avergüence lo corto del tributo, creeré que por el contenido antes haga a Vuestra Señoría Ilustrísima una lisonja que una ofensa. Espero de la benignidad de tan nobilísimo Cabildo que no se desdeñe de admitirle como que disimule una urbana osadía que produce mi sencilla voluntad y perpetua obligación.

El Todopoderoso prospere a Vuestra Señoría Ilustrísima en su mayor grandeza los muchos años que imploro y necesito. Sevilla y Mayo 14 de 1760.
Ilustrísimo Señor a los pies de Vuestra Señoría Ilustrísima.
José Blasco de Nebra.

D62

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Caja 3, Expediente 16.

Fecha: 9-X-1760.

Asunto: Informe emitido por Mateo Tollis de la Roca acerca de la habilidad del músico valenciano Manuel Andreu.

Muy señor mío y de mi mayor veneración.

En virtud de un recado que me dio José Posiello de orden de Vuestra Señoría para que pusiese por escrito mi parecer tocante la habilidad de don Manuel Andreu paso a efectuarlo haciendo presente a Vuestra Señoría que lo mismo que vocalemente dije a Vuestra Señoría y a otros Señores Prebendados del día de la prueba, digo por escrito y es que dicho Andreu es músico, lo que funde desde luego en que en tan corto o ningún tiempo que tuvo para descansar de un tan dilatado como penoso viaje, se halló en una concurrencia tan ilustre como sería con tanto profesor y todos sus censores, ignorando la habilidad de cada uno, hallarse con unos instrumentos que además de su natural oposición serle desconocidos en la práctica y estar asperísimos para una ejecución delicada como todos notamos así en la trompa como en la flauta y oboe, que por su aspereza y sequedad chillaba en algunos puntos con dureza, no pudiendo sacarle muchas veces con la suavidad que correspondía.

Pero en medio de estas circunstancias que la menor de ellas era para cortar al hombre de la más conocida habilidad (lo que experimentó dicho Andreu) sin embargo en corto tiempo hizo lo que se le mandó y lo cumplió con más que mediana destreza, y dio a conocer que aún siendo tan opuestos estos instrumentos por la variedad de su embocadura, los tocó con el método que a cada uno de por sí le corresponde, unión que no se consigue en seis meses ni un año, prueba de que de muchacho los tiene bien estudiados y ejercitados para haberlo conseguido si fue en el cantar me pareció muy bien así por lo que ejecuta como por ser con un estilo muy moderno.

Esto lo compruebo con más seguridad y experiencia (la que no necesitaba) en que habiendo concurrido con él en casa de don Francisco Reina, donde asistieron varios sujetos de distinción como muchos aficionados y profesores, tocó desde las cinco de la tarde hasta las once de la noche dichos instrumentos así a solo obligado como en concierto, unos suyos y otros de repente, lo que efectuó con una libertad, gusto y destreza tan distinta de lo que hizo el día de la prueba que nos sorprendió y tuvimos que confesar todos su habilidad.

En el cantar sucedió lo propio con la diferencia de que fue toda música que llevaba yo para mí, y aunque una de las arias, por lo particular que es, la hubiese oído o visto ya, los demás no puede ser, por no haberse divulgado y tenerlas yo solo para mí reservadas, por lo que dicho Andreu es acreedor del amparo y patrocinio de Vuestra Señoría para que le coloque y dé plaza en la Santa Iglesia, la que merece por cualesquiera de las habilidades que posee y más con la seguridad de que su modo, crianza y corta edad será

con el ejercicio continuo cada día más útil al servicio y culto divino como para enseñar algunos de los niños de la escoleta en el instrumento que eligieren de los citados.
Mateo Tollis de la Roca.

D63

Fuente: ACCMM, AC-46, fols. 110v-111r.

Fecha: 12-VII-1763.

Asunto: El músico Manuel Andreu solicita un aumento de renta e indica el dinero que lleva gastado en la enseñanza de los infantes.

Sobre la pretensión aumento de renta del músico don Manuel de Andreu y sobre lo que ha gastado en la enseñanza de sus discípulos.

Se leyó el vescrito presentado en el cabildo de 16 de mayo de esta año por el músico don Manuel de Andreu pretendiendo aumento de renta y da razón del estado de sus dos discípulos de trompa, flauta y oboe, también se leyó el cabildo de 21 de octubre de 1760 que fue en el que nombró con las condiciones en que se eligió y el de 2 de mayo de 1762 en que pidió un aumento de sueldo, también se leyó la memoria de gastos que en virtud de lo tratado en el expresado cabildo de mayo presentó de lo que dice ha erogado para la enseñanza de los niños que es como sigue

Memoria de lo que tengo suplido en la escoleta desde el 7 de noviembre de 1760 hasta el 30 de junio de 1763

- por cinco docenas de cañas de oboe y papel para el *Difunto Narciso*, 16 pesos
- por 15 docenas de cañas de oboe de España a real y medio cada caña para Ortega, de estas quedan existencias en mi poder dos docenas, 45 pesos
- por dos conciertos de oboe y papel 6 pesos
- por una boquilla de trompa de plata 4 pesos
- por dos conciertos de trompa 6 pesos
- por 10 pesos que dí para una flauta a Martínez 10 pesos
- por dos conciertos de flauta 6 pesos
- por dos de trompa 6 pesos
- por copia y papel de dos cuadernos de flauta y oboe 8 pesos

Suman 107 pesos.

Manuel Andreu.

[...]

D64

Fuente: ACCMM, AC-47, fol. 68r.

Fecha: 4-I-1765.

Asunto: El Cabildo decreta que los libros y papeles de música se guarden cada uno en su armario.

Sobre el gran descuido que tiene el maestro de capilla de los libros de la música y sobre que el señor chantre cele que todo se guarde en la debida forma en su archivo, el que sea de dos llaves.

Con este motivo se trató con muchísima difusión sobre que la excesiva desidia y ninguna aplicación ni honor del maestro de capilla don Ignacio Jerusalem era la causa de que el archivo de música estuviese con tal notable falta de papeles y con ese descuido, pues no trabajaba él en asistir a nada, se valía de muchachos como Vela, que era preciso que como tales lo cuidasen y por lo que se debía considerar ser notable dicha falta debiéndose tener presente los muchos pesos que la fábrica ha gastado para dichos papeles y composición de los libros de canto de órgano pues ahora el señor chantre ha forrado y compuesto todos que están bellísimos y ya tirados por debajo de las sillas del coro porque estén a mano a no trabajar en traerlos del cajón o archivo, que dijo el señor Ceballos que cuando fue chantre lo hizo y mandó que se pusiese como está al lado de la puerta del coro que mira a la capilla de la Soledad para que su intermediación diese facilidad a guardarlos luego que sirviesen lo que no se ejecutaba, que para los papeles también hay otro cajón o archivo que está en el rincón de la puerta que sale a las casas del Estado, que todo esto ha sido siempre del cargo de los maestros de capilla y es conexo con su empleo, pues él debe sacar los libros y papeles que han de servir según las festividades y concurrencias y dijeron los señores que eran los señores hacedores que eran muchas las libranzas que se daban para libros del coro y copias de música, aunque todas mediando papel del señor chantre y después de muchas y diversas expresiones sobre el asunto se resolvió el encomendar con todo encarecimiento el que se hiciera cargo de reconocer todos los libros del canto de órgano y papeles de misas, villancicos, motetes, responsorios y demás de la capilla el señor chantre haciendo de ello formal inventario y solicitando el calco de los papeles que se echen en menos o halla noticia de que hayan prestado o vendido y que se pongan en dos cajones o archivos que haya destinados para ellos, componiéndolos si fuese necesario y mandando su Señoría que a cada uno se le echen dos llaves, que una la tenga el señor chantre o quien fuese de su satisfacción y la otra el maestro de capilla.

D65

Fuente: ACCMM, Acuerdos de Cabildo, Legajo 4, volumen sin foliar.

Fecha: 4-VII-1768.

Asunto: Domingo Dutra Andrade, antiguo maestro de capilla, notifica al chantre su voluntad de realizar copias costeadas por él mismo de los papeles de música que le enviaron desde Roma.

Señor chantre salud y gracia pongo en noticia de Vuestra Señoría como es mi última voluntad entregar a Vuestra Señoría toda la música que poseo para festividades de primera clase, segunda y demás festividades que se practican en todas las catedrales, dispuesta con mi trabajo proporcionándola a unos tamaños que no sean molestos a ese Venerable Cabildo y en un estilo muy devoto. Y esto se ha de verificar si advirtiendo que todo ha de ser a mi costa así el papel como copiantes sin más condición que así la haya entregado a Vuestra Señoría la mande apreciar por los maestros e inteligentes por un precio medio, para que se sepa en lo venidero el modo con que se ha mostrado agradecido el Padre Portugués a su santa madre la iglesia catedral por haberlo mantenido con el salario de 40 pesos cada mes todo el tiempo de sus prolijas y dilatadas enfermedades.

Para este fin necesito de que Vuestra Señoría mande al señor don Manuel de Acevedo me entregue la música que me vino de Roma para que la vaya proporcionando como expresado del salmo [1] Dixit Dominus, [2] Beatus Vir, [3] Laudate Dominum Omnes gentes, [4] Laetatus sum, [5] Lauda Jerusalem y [6] Magnificat, [7] una misa de difuntos con su secuencia, [8] Letanía de la Virgen, [9] Salve Regina, [10] varios himnos y [11] el salmo Confitebor angelorum, [12-13] lamentaciones, la primera y segunda del Miércoles, [14-15] primera y segunda del Jueves, [16-17] primera y segunda del Viernes Santo, [18] otro salmo de Dixit Dominus y [19] otro de Beatus vir. Todo lo demás que tengo de advertirle a Vuestra Señoría en este asunto es preciso que sea vocalmente cuando Vuestra Señoría tuviese desocupado algún rato y me mande llamar para lo expresado, que todas son cosas muy precisas y bien ordenadas para el buen acierto que le deseo en el desempeño de su dignidad.

Me faltó decir que entregue el Padre Acevedo la [20] secuencia de Corpus que se cantó en toda su octava que es el mismo original que me vino de Roma compuesta por el maestro Carpani. Se me hace forzoso por noticiar a Vuestra Señoría lo que actualmente repetidas veces me está sucediendo para que Vuestra Señoría con la prudencia que acostumbra lo remedie. Viene a ser que asistiendo personalmente desde que tengo algún alivio en mis males a muchísimas funciones donde concurre parte de la capilla y ayudando como puedo a cantar con los concurrentes siendo cabeza de ellas el administrador Águila (vulgo el francés) no se me ha hecho caso ni en la estimación ni en el interés, siendo sin vanidad el ministro más benemérito que tiene la santa catedral y no asistiendo a estas funciones el maestro de capilla sin ministrar ni papel ninguno de música a mi vista le han hecho parte como si estuviera presente porque soy un pobre y no tengo otro patrimonio ni capellanía. Remito a Vuestra Señoría incluso el papel borrador de una copia que entregué a nuestro Príncipe para que Vuestra Señoría leyéndose Recreationis jactura venga en conocimiento de mis pocos méritos.

Quedo siempre esperando las órdenes de Vuestra Señoría y deseando que me mande cuanto fuere de su agrado que obedeceré rendidamente e inter quedo pidiendo a Dios. Domingo Dutra y Andrade.

D66

Fuente: ACCMM, Acuerdos de Cabildo, Legajo 4, volumen sin foliar.

Fecha: Sin fecha [leído en el cabildo del 24-IX-1768].

Asunto: El Administrador de la Capilla Juan Baptista del Águila informa al Cabildo de los problemas generados por la Capilla de la Universidad que dirige Antonio Portillo.

Señor.

Con la mayor veneración de mi respeto, satisfago la memoria que a Vuestra Señoría han presentado mis compañeros los multados, el [sic] que a mi entender resulta contra mi honor y proceder, por lo que rendidamente suplico a Vuestra Señoría dispense lo dilatado de esta mi satisfactoria, pues en ella intento únicamente probar la honradez con la he procurado cumplir en los dieciocho meses del tiempo de mi administración y su aumento.

En el primer punto representan a Vuestra Señoría no haber incurrido maliciosamente en la tal multa, pues fueron citados y emplazados por mí y aún llamados a sus casas para la asistencia de tal entierro del 18 de agosto próximo pasado. Lo que es muy cierto, pues ignoraban qué género de entierro era ese, ni menos sabían si su ajuste había venido

derechamente a mí el administrador o por otra mano, a lo que respondo que la precisión del tiempo y hora no me permitió tomar otra providencia que la que tomé ni menos pude consultar con el maestro y diputados, pues fue el paso que habiendo sido llamado de la casa mortuoria el músico don Juan Campusano a las dos de la tarde para el ajuste de tal entierro, el que había de ser a las cuatro de esa misma tarde. Vino a mi casa muy presuroso a encargármelo (como así siempre lo ejecuta con cuantas funciones he encomendado y las sirve todas esta capilla de Catedral). Luego me pareció conveniente el deber tomar la más pronta providencia, citando y emplazando a los primeros músicos que encontré y llamando a los que me faltaban para su desempeño. ¿En sí se incurrió en la multa por haber concurrido con músicos de la calle o no? Procuraré satisfacer en el punto siguiente de que tratan mis compañeros en su escrito.

Refieren en el segundo punto que no fue menos principal motivo el concurrir en dicho entierro con Campusano, pues han asistido a otras varias funciones con ellos, ya de toda la capilla, ya particularmente de una u otra tanda, y veces que el administrador ha llamado dos o tres sujetos de la capilla para darle auxilio a don Juan Campusano, y lo que es más, el haber metido a dos de ellos en el coro de Catedral, por lo que fue reconvenido el administrador por don Manuel Andreu, a quien después de haberle respondido muchas desvergüenzas le dijo tenía licencia de Vuestra Señoría para llamarlos.

Es constante que el tiempo más penoso y más crítico que haya habido ha sido el tiempo de mi desgraciada administración, pues nunca jamás la capilla de Catedral ha tenido debates, controversias, lances y pretendidos desaires que en la estación presente, y no ha habido ni habrá otro contrario a la capilla más sutil, más astuto ni menos avisado ni malicioso, ni tampoco más amparado, favorecido, protegido y valentado que don Antonio Portillo. Éste, pues, tenía formada (como es público) su cuadrilla de música con cuantos músicos hay en esta ciudad, buenos o malos, blancos y negros, todos independientes del coro de Catedral. Y baste decir que a tanto llegó su audacia y atrevimiento que privó a todos los referidos músicos el asistir con los de la iglesia, y si no, digan algunas esquelas que están en el lio de Papeles pertenecientes a la Capilla de catedral que tengo entregadas juntamente con las cuentas de mi cargo de orden de Vuestra Señoría al bachiller don Juan de Mier. En ellas se verá cómo algunos de estos músicos, después de haberme dado el sí para la asistencia a alguna función con los de la iglesia, se me han desobedecido protestando alguna excusa frívola a la misma hora de la función, solamente por hacer quedar mal a la capilla de catedral e incomodar a su administrador. Sólo don Juan Campusano y sus dos hijos han sido excluidos de tal cuadrilla de músicos de Portillo y nunca han querido condescender a sus vanas promesas ni menos ser sus parciales; al contrario, han venerado siempre y fuardado los fueros y privilegios concedido a la más antigua y respetable capilla de la iglesia de México, los que Portillo a la contra ha siempre disputado y han hecho perdedijos sus poderosas peticiones y valimientos. Sirva de prueba lo dicho entre otros muchos lances acaecidos el de las honras de los militares del año próximo pasado de 768. Habiendo Vuestra Señoría dado orden a nuestro maestro de capilla el que se convidaran músicos huéspedes y que no se omitiese la mayor solemnidad en dicha función, le comunicó el maestro de capilla dicha orden al administrador la víspera de las cinco de la tarde después de maitines no obedeció y empezó a conocer el engaño manifiesto con el que les privaba el ir con los músicos de la Catedral y éste sólo fue de los músicos de Portillo. Es de advertir que el día de Santiago es de primera clase en la Catedral, y que el administrador podía sacar del coro solamente los que no hicieran la mayor falta, a

más de que había algunos en patitur entre ellos el maestro Jerusalem y el bachiller Rivera. Y si bien se acuerda Vuestra Señoría el administrador le pidió a Vuestra Señoría licencia para sacar a algunos del coro, la que Vuestra Señoría concedió, y una de las cláusulas del concierto o ajuste de la función era que el descarte había de empezar desde las siete de la mañana hasta la hora de la misa mayor; para este descarte se necesitaban instrumentos, los de la capilla estaban ocupados en el coro. Luego se precisó que los Campusanos y Domingo Lozano fueran a desempeñar en lugar de los músicos de la Catedral por estar los músicos de Portillo notificados no concurrir a dicha función, y así se le ejecutaron al administrador, de lo que se verifica necesidad y no voluntad la unión que se me imputa con Campusano. Me arguirán de que en México hay quinientos hombres sin los Campusanos que tocan violín; es muy cierto, pero en dándome siquiera diez sujetos idóneos entre los quinientos que toquen por música y merezcan acompañarse con la capilla de Catedral me daré por vencido. Estos pocos suficientes están subordinados a Portillo, quien los tiene acobardados con sus acostumbrados embustes, y así el administrado tiene mil trabajos cuando la capilla necesita músicos huéspedes.

En Santa Brígida a una profesión Campusano fue el encargado de la tal función. El licenciado don Manuel Aguado fue dueño de ella, pregúntenselo. No bastaron los empeños del licenciado don Juan de Azpeitia ni de la abadesa de Santa Brígida para que la hiciera Portillo, y Campusano como siempre la vino a tributar a la capilla de Catedral, quien fue a desempeñarla. Es cosa muy dura, Señor, y nunca me atreviera a desairar públicamente a un hombre honrado que graciosamente y sin obligación alguna nos trae de comer; reflejan el que Campusano fue a la profesión y no reflejan en la 20 reales que acada uno de los de la segunda tanda que fue les dio por su asistencia.

En San Camilo a las honras de la Ilustrísima Señora Trespalacios como se me pruebe que yo el administrador cité a la capilla para esta función me condeno yo mismo digno de todo castigo. Campusano fue quien citó y pagó a todos los que le pareció ser necesarios para su desempeño, y en todo tiempo estoy pronto a probarlo.

En San José de Gracia en honras de la Señora Linarte, las que se hicieron bajo la Cruz de la Parroquia de San Miguel y como yo el administrador estoy hecho cargo de esa parroquia, tengo puesto a dos músicos de mi satisfacción para que la sirvan diariamente por la cortedad que aquello ofrece, y en ocurriendo alguna función de interés, entonces estos me avisan y yo voy al ajuste de la capilla; y así sucedió en estas honras, las ajusté, cité a la tanda que estaba en aquel entonces en turno y los hijos de Campusano que sirven diariamente en la parroquia asistieron bajo su cruz con sobrepellices a cantar el canto llano de la vigilia que ofició la parroquia, y no habiendo otro coro más como todos los demás clérigos en la parroquia con nosotros.

En las Capuchinas, este Señor era el más fuerte muro de don nos acometía a cada paso nuestro contrario Portillo; y habiendo la divina providencia permitido el que sus heroicos hechos lo expelieran de esta fortaleza, vide el cielo abierto tanto por la Real Cédula de su Magestad (Dios legue) de que gozan dichas Reverendas Madres (la que está en mi poder) para que puedan llamar a los músicos que más bien les parezca. Como por los muchos devotos que allí concurren y hacen fiestas a este santo va el dicho y tienen los músicos que sirven esta iglesia alguna utilidad, fue Campusano llamado por el padre don Manuel Franco para servir esta iglesia, y habiéndolo yo sabido me faltaron pies para correr en busca del referido padre Franco y procuré en cuanto pude para con esto acabar de rechazar al enemigo del puesto, ofrecí como administrador de catedral que era todo el auxilio necesario para el desempeño de las funciones de ese convento en

conformidad de que hasta ahora no se han vulnerado en lo más mínimo los superiores decretos y mandatos de Vuestra Señoría ni se han defraudado los intereses de la capilla de Catedral; en las misas de a 2 reales que son a las cinco y media o seis de la mañana van solo los Campusanos y en las de 3 ó 4 pesos para arriba tengo el cuidado de que vayan alternándose mis compañeros los más pobres, de tal suerte que confiesan las dichas Reverendas Madres. El señor don Cayetano de Torres y el padre Franco, que nunca han estado más bien servidos ni más a tiempo sin hacer mala obra a las distribuciones de la sagrada comunidad y no han bastado los repetidos empeños del señor Conde Berrio para con el señor don Cayetano ni los del señor oidor Melgarejo quien personalmente fue al torno para con las Madres para la restitución de Portillo en las Capuchinas.

Y en otras muchas funciones que no se refieren por cansar la atención de Vuestra Señoría.

Ya que la prudencia de mis multados no expresa las otras muchas funciones en que han concurrido Campusano y sus hijos con la capilla por no cansar la atención de Vuestra Señoría, se me hace indispensable el incurrir en el defecto de imprudente y referirlas por convenir así a mi derecho salvo paso de largo y no me dilato el referir el entierro y honras del licenciado don Cayetano Urizar en La Merced, ni tampoco el entierro de la mujer de don Fulano Lejalde en San Francisco, cuyas funciones estuvieron a cargo de Campusano y asitieron los músicos de la capilla de Catedral que éste llamó sin exceptuar al maestro Jerusalem.

Hablaré solamente de las dos últimas que acaban de acaecer en esta año, la una el día de la Aparición de Nuestro Señor San Miguel y la otra el día de San Ignacio, ambas en la Iglesia de la Concepción. ¿Preguntara yo a mis compañeros? ¿Acaso el administrador tuvo arte ni parte en las tales funciones? ¿Citó por ventura a los individuos de la capilla para ellas? ¿Ajustó acaso su importe con la parte? ¿Convidó a los músicos huéspedes que asistieron? No por cierto, pues sin su anuencia se hizo todo, y es preciso sepa Vuestra Señoría que los Campusanos estuvieron en ambas funciones in capite. Luego la disculpa que les ha de valer a los que ajustaron, corrieron y convidaron para estas funciones que le valga al administrador por la concurrencia de la capilla con los Campusanos.

No pretendan equivocarse la cosa diciendo que estas funciones fueron antes de lo nuevo acordado por la Junta, no no, de ninguna suerte; la Junta acordó y aprobó su resolución el Venerable Cabildo por noviembre del año pasado y estas funciones han sido este año la una en 8 de mayo y la otra en 31 de julio, fechas muy posteriores a lo nuevo acordado y aprobado.

De aquí resulta el que el administrador se hubiese hecho dueño absoluto de la capilla para mandar fuesen los músicos aquí allí con los Campusanos.

La capilla de Catedral no puede dar abasto a lo que su administrador se había embargado sin ayuda de vecinos, atento a la forzosa obligación y concurrencia del coro, ni tampoco se podían despreñar a las funciones que se proporcionaban atento también el fin principal que era reestablecer la capilla a su antiguo ser y crédito. Este auxilio se encontró únicamente en Campusano y sus hijos; luego si el administrador los ocupó no fue por hacerse dueño absoluto de la capilla, sino por los propios intereses de sus compañeros y restaurar lo perdido e usurpado por Portillo, y fue necesidad y no voluntad ni menos esportiques sobre la capilla. ¿Para quién fue provecho de este mandato aquí allí, para el administrador solamente o para los que fueron enviados?

¿Es más que verdad?, pero pregunto ¿a quiénes?, a los que necesitaban y no se tenía de ellos la mayor satisfacción y como procuro evitar todo género de tracamandanas ni contrabandos. Por eso dicen bien, pero se siguió irremisiblemente el turno de las tandas, a cada una se les tiene satisfecho su paga sin la menor dilación, las cuentas de las funciones se han hecho siempre en la contaduría hasta ahora no se le ha averiguado ningún fraude. En las funciones chicas los mismos a quienes traía en un puño le ajustaban la cuenta hasta el último medio, a ninguno le ha quedado a deber nada, pues parece cumplió con su obligación el traerlos en un puño, principalmente a los pobres con falsedades, amenazas y recados fingidos de Vuestra Señoría.

Con todas las fasedades, amenazas y recados fingidos del señor chantre no le bastaba al administrador para libertase de las continuas impertinencias y libertades que se dejaban decir tan sin turbarse, y sin embargo de valerme de pies y manos para poder la cosa con algún género de orden, no es micho que me valiera al vez del nombre de Vuestra Señoría para contener esa superioridad algunas inquietudes que solían levantarse, no permitir mi genio dar quejas, y más cuando todo es un puro chisme de poca monta los que a cada paso se ofrecen, habiéndome enseñado la experiencia que a las quimeras y pleitos de los músicos son por materia de un corto interés y luego no llega la noche sin que queden compuestos, y muy rara vez se ha verificado que haya habido sangre de por medio y solamente con el respetuoso nombramiento del señor chantre todo se remediaba y todos callaban. Bien puedo haber delinquido en este punto, pero como el único fin a que he aspirado ha sido el honor, los creces del interés de este cuerpo cuya administración estaba a mi cargo. Que mucho que me valiera del nombre de Vuestra Señoría, afianzando de esa suerte columna que nos sostiene y pusiera toda mi confianza en su fortaleza, tiene la capilla y su administrador por ventura otro amparo ni otro paño de lágrimas que sujete el señor chantre. Si nuestro contrario Portillo tiene tan fácilmente en la boca a cada paso las recomendaciones de este otro personaje para la consecución de todas cuantas pretensas intenta en perjuicio nuestro ¿Cómo el administrador y su capilla no ha de blasonar atrincherándose bajo el inexpugnable fuerte de su jefe? En esto permítame Vuestra Señoría el que tome la libertad de decir que no tengo yo la culpa; si Vuestra Señoría no nos hubiera dado las muestras evidentes de su protección desde que entré en su dignidad, no se jactaron todos ni menos se atrevieran el decir como publican que difícilmente encontrará la capilla otro chantre como el señor Rocha tan bueno, benigno y amigo de hacer bien a sus músicos súbditos. No es esta jactancia, Señor, a boca llena todos lo profieren y yo el primero como más obligado que ninguno. Los valimientos de Portillo han sido tales y tan fuertes que han merecido el que el Excelentísimo Señor Virrey Marqués de Croix profiera las siguientes palabras al señor canónigo magistral doctor Omaña: ¿por qué no meten vuestras señorías a una gran voz y habilidad que hay en México en el coro de Catedral un tal Portillo que me dicen canta divinamente y no que no hay una voz de provecho en el coro? Hasta esa cumbre ha llegado, Señor, el valimiento de Portillo, luego si tal vez me hubiese valido del sagrado nombre de Vuestra Señoría habrá sido porque no habré podido más y en esta materia, Señor, primero muerto que vencido por Portillo.

Acaban el escrito con suplicarle a Vuestra Señoría se sirva por un efecto de su benignidad y caridad indultarles y mandar rebajar la multa; piden bien y lo mismo suplico yo (aunque sin mérito) y siguen diciendo que en atención a que yo me confieso he culpado y no ellos, que yo sólo sea el multado, hasta aquí van bien y me conformo, y que el importe de la multa que es 80 pesos sólo los exhiba, allí Señor me turbo y satisfago.

¿Cómo he de cargar yo lo pecados ajenos aunque me confiese haber sido la causa de que por mi pecó?, ¿dejará por esto el próximo que ha pecado por mi culpa ser responsable a la satisfacción de su pecado? Asimismo mis compañeros pecaron a instancias mías, ¿ignoraban por ventura lo nuevo acordado por la Junta? ¿no? ¿No conocieron a Campusano? ¿No hablaron con él antes del entierro sobre lo acaecido en el caso? ¿Si? ¿No se incorporó Campusano con nosotros en el primer responso? ¿Si? ¿Reconocieron al administrador sobre esta concurrencia? ¿No? ¿Protestaron retirarse o que se retirara Campusano? ¿No? Nada de esto Señor sucedió y desengáñese a Vuestra Señoría, Campusano está bien visto de toda la capilla y con razón por su suma honradez y por el gran provecho que les resulta a todos su unión, y en una palabra, se hicieron todos el cargo de que como habían pasado otras muchas, pasaría también, y quiso la desgracia que no fuera así y que llegara a noticia de Vuestra Señoría quien puso el remedio según nuestras leyes.

Ya concluí Señor, protestando en todo lo referido no fue mi intención denigrar ni menos perjudicar en lo más leve a ninguno de mis compañeros, pues ha sido el único intento de satisfacer a Vuestra Señoría y a toda la capilla probando que en tiempo de mi administración he puesto todo mi conato en procurar la mayor estimación, honor del cuerpo de músicos, acelarar sus intereses atento a la cortedad de los salarios, las necesidades de los músicos infinitas, y que es absolute necesario el que vayan a la calle a celebrar funciones para aliviar sus familias, por lo que no he omitido dificultad alguna para conseguir el que tengamos algún género de alivio, y si acaso he incurrido como desde luego considero haber incurrido en muchos y graves defectos, protesto haber sido ocasionado de la suma viveza y eficacia de mi genio, pero siempre con limpieza de corazón y mucho amor a mi capilla y compañeros, quedando Vuestra Señoría y la capilla cerciorados a ley de hombre de bien que seré inmutable a sus órdenes y siempre pronto a contrarrestar las astucias de nuestro contrario Portillo hasta vencer o morir. Juan Baptista del Águila.

D67

Fuente: ACCMM, Acuerdos de Cabildo, Legajo 4, sin foliar.

Fecha: 6-XII-1768.

Asunto: Relación de méritos de la capilla de la Catedral de México presentada probablemente por Ignacio de Jerusalem ante el pleito con la capilla de la Universidad de México.

Relación jurada de los méritos que presenta la capilla de música de esta Santa Iglesia Metropolitana de México, Reino de Nueva España en servicio al Rey Nuestro Señor, Real Audiencia, Noble Ciudad y Público.

Dicha capilla de música se compone de treinta sujetos, hombres decentes, quince criollos de linaje conocido, hijos todos del Colegio de Nuestra Señora de la Asunción, quienes antes de ser admitidos con la beca dieron plena información de legitimidad, limpieza y descender de cristianos viejos, según previenen los estatutos de dicho colegio, de los cuales hay en la actualidad cinco presbíteros y dos in via. Los otros quince son europeos, que han pasado desde los reinos de Castilla a esta Nueva España, los unos llamados por este venerable Deán y Cabildo para el servicio de esta Santa Iglesia Catedral y los otros han venido en solicitud de su acomodo, el que han

conseguido por su destreza y habilidad, habiendo precedido antes un examen rigurosísimo y presquisa de su vida y costumbres, con lo que han logrado su acomodo.

Dicha comunidad sirve al Rey Nuestro Señor en sus días y los en que se celebra su cumpleaños, asistiendo a la Misa Mayor se canta el Te Deum Laudamus y al fin la Salve con la mayor solemnidad. Y lo mismo en los de los serenísimos Príncipes.

Sirve al Rey Nuestro Señor todos los meses en que por haberse recibido noticias de España se canta una Misa de gracias por la salud de nuestro católico monarca y ésta se solemniza con el esmero que es notorio.

Sirve al Rey Nuestro Señor en sus juras y proclamaciones, nacimientos de príncipes, bodas reales y otras funciones semejantes, y en estas el maestro de capilla de dicha Santa Iglesia se esmera en componer alguna obra nueva, la que muchos días antes se prueba repetidas veces para el mayor lucimiento y desempeño de la función, convidando para este efecto los músicos de afuera de la iglesia para que haya más golpe de voces e instrumentos.

Sirve al Rey Nuestro Señor en sus exequias, en las de la Reina nuestra Señora y en las de los serenísimos príncipes con el esmero y lucimiento antecedente.

Sirve al Rey Nuestro Señor en las exequias que anualmente se celebran y se celebraban antes en la iglesia de la Casa Profesa (a las que asistieron siempre) y actualmente se celebran por Real Mandato en la Santa Iglesia Catedral por los militares.

Sirve dicha capilla a los excelentísimos señores virreyes de esta Nueva España todos los años el Jueves Santo a la ceremonia del Lavatorio que se celebra en la capilla del Real Palacio al llevarle el viático, a sus entierros y exequias y al de sus mujeres e hijos.

Sirve dicha capilla a la Real Audiencia con sus asistencias a los entierros de los Señores Oidores, alcaldes del Crímenes y fiscales de ella y a los de sus mujeres, solemnizándolos como es notorio sin estipendio alguno.

Sirve dicha capilla a la Nobilísima Ciudad en sus anuales fiestas sin gratificación de salario y son las siguientes: la celebración del patronato del señor San José, a misas el día de San Hipólito, a vísperas y misa el día de Nuestra Señora de los Remedios a la misa y este día va dicha capilla al Santuario que dista tres leguas de México. El día de San Gregorio Taumaturgo a la misa mayor, el día de San Felipe de Jesús mexicano a vísperas, tercia, procesión y misa, y el día de San Primitivo a la Misa, y antes que se erigiera el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en colegiata asistió siempre la capilla de catedral a las vísperas, maitines y misa, desempeñando dichas funciones con el esmero que acostumbra.

Siempre que se hace algún Novenario por alguna necesidad pública, como a Nuestra Señora de los Remedios, a San Primitivo u otro semejante, asisten todos los individuos de la capilla a las procesiones de ida y vuelta y a las misas que se cantan con instrumentos o con menor solemnidad según el rito y previene el maestro de ceremonias sin estipendio alguno y por obligación.

En las ocasiones en que se hace algún Novenario por el feliz regreso de las flotas a los reinos de Castilla tiene obligación la capilla de la catedral el oficiar las misas, y a la tarde asistir a la Salve que se canta a Nuestra Señora de los Remedios y ha habido ocasión que en tiempo de guerras se ha cantado dicha Salve seis meses, un año y más seguidas todas las tardes.

A más de que en las honras, exequias y coronación de los sumos pontífices tiene obligación dicha capilla de solemnizar dichas funciones sin estipendio como en las demás referidas. La Escoleta de Música que dotó y fundó el Ilustrísimo y Excelentísimo Señor Doctor Don Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta Dignísimo Arzobispo

Metropolitano Nuestro Virrey y Señor de esta Nueva España, en el Colegio de Niñas de San Miguel de Belem de esta ciudad está al cargo de la capilla de catedral de donde han salido y salen anualmente niñas cantoras y organistas de donde se proveen los conventos no sólo de México, sino de todo el Reino. Lo mismo acontece con el Real Colegio de San Ignacio de Vizcaínas, en el cual la enseñanza de la música está al cargo de los músicos de la catedral, los que con la mayor prolijidad y esmero enseñan a las pobres niñas doncellas que aspiran al estado religioso y no tienen dote para ello.

D68

Fuente: ACCMM, Archivo de Música, Legajo D.

Fecha: Ca. 1769.

Asunto: Listado de composiciones compradas por el maestro de capilla Ignacio de Jerusalem con sus propios recursos alrededor de 1751 probablemente a través de Juan Antonio de Isla, un familiar del arzobispo Manuel Rubio Salinas.

Inventario de la Música que el Señor don Ignacio de Jerusalem Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia compró con su dinero para servicio del coro cuando obtuvo el título de maestro por hallarse en aquél momento el archivo sumamente escaso y no poderla en aquel tiempo componer con prontitud y es en la forma siguiente.

Misas

- [1] Primera. Don José San Juan su autor por todo Alamirre mayor a ocho voces con violines y bajo tiene 11 papeles.
- [2] Segunda. Su autor Don José de Torres por tono de Haut mayor a ocho voces con violines y bajo tiene 10 papeles.
- [3] Tercera. Sin nombre de autor por tono de Dlasolre a ocho voces con violines y bajo tiene 9 papeles.
- [4] Quinta. Su autor Boyen [Voyenne] (se conoce por la música ser la misma que la tercera sin nombre de autor) por tono de Dlasolrre a ocho voces con violines, bajo y oboe tiene 13 papeles.

Salmos de Visperas

- [5] Primero. Un Dixit Dominus sin nombre de autor por tono de Dlasolre menor a ocho voces y bajo tiene 9 papeles.
- [6] Segundo. Un Beatus Vir sin nombre de autor por tono de Gsolreut mayor a seis voces y bajo tiene 7 papeles.
- [7] Tercero. Un Laudate Dominum omnes gentes de don Francisco Osorio por tono de Alamire mayor a cuatro voces con violines, clarines y bajo tiene 9 papeles.
- [8] Cuarto. Un Laetatus sum sin nombre de autor por tono de Gsolreut mayor a ocho voces y bajo tiene 10 papeles.
- [9] Quinto. Otro Laetatus sum de don José de Torres por tono de Csolfaut mayor a cinco voces con violines, oboes, clarines y bajos tiene 13 papeles.
- [10] Sexto. Un Lauda Jerusalem sin nombre de autor a seis voces y bajo por tono de Gsolreut menor tiene 8 papeles.
- [11] Séptimo. Una Magnificat sin nombre de autor por tono de ffaut mayor a ocho voces y bajo tiene 9 papeles.

- [12] Octavo. Otra Magnificat de don Antonio de Salazar por tono de bfa a ocho voces y bajo tiene 9 papeles.
- [13] Noveno. Otro Magnificat sin nombre de autor por tono de Dlasolre mayor a ocho voces con violines, trompas y bajo tiene 13 papeles.
- [14] Una Lamentación su autor el Maestro Durón por tono de Gsolreut a cuatro voces con violines y bajo tiene 11 papeles.
- [15] Un Miserere del Maestro Rosales por tono de Dlasolre mayor a ocho voces con violines, oboe y bajo en borrador.
- [16] Un Te Deum Laudamus del Maestro Torres por tono de Gsolreut menor a ocho voces con violines, clarines, oboe y bajo tiene 12 papeles.
- [17] Una Salve por tono de Dlasolre menor a ocho voces con violines, oboe, órgano y bajo tiene 14 papeles.

Villancicos

[18-59] Son cuarenta y dos de distintos autores por varios tonos para todas las festividades y cabales tanto en las voces como en los instrumentos están atados todos juntos.

Nota. Se halla que tiene en ser de la música comprada de don Ignacio Jerusalem y entrega a esta Santa Iglesia: cuatro misas, nueve salmos, una lamentación, un miserere, un Te Deum laudamus y cuarenta y dos villancicos con una salve. Alguna otra se ha destruido en servicio del coro de esta Santa Iglesia.

D69

Fuente: ACCMM, Archivo de Música, Legajo D.

Fecha: Ca. 1769.

Asunto: Listado de composiciones compradas por Manuel de Acevedo para la Catedral de México durante el magisterio de Ignacio de Jerusalem para el Colegio de Infantes.

Inventario de la Música comprada de la fábrica de esta Santa Iglesia, la que entregó don Ignacio de Jerusalem al bachiller don Ildefonso Gómez Rector del Colegio de los infantes por tenerla en el archivo a su cargo ante que se le ordenase la entrega, la que se inventarió en otro pliego con otras obras del dicho don Ignacio Jerusalem, compuestas unas y otras compradas como consta en lo antecedente. Y estas que se siguen las compró por orden del Deán y Cabildo el bachiller don Manuel de Acevedo con otra que reside en su poder, la que no está inventariada como tampoco la de don Mateo de la Roca, la que consta en la forma siguiente.

Misas

- [1] Primera. Una de Requiem a cuatro de don Carlos Cesarini con 5 papeles.
- [2] Segunda. Del Maestro Gamarra a ocho voces con 12 papeles.
- [3] Tercera. Sin nombre de autor a ocho voces con 11 papeles.
- [4] Cuarta. Del Maestro Torres a ocho voces con 11 papeles.
- [5] Quinta. Del Maestro Mir a ocho voces con 13 papeles.
- [6] Sexta. Del Maestro Mir Llusá a ocho voces con 12 papeles.
- [7] Séptima. Del Maestro Andrés Algarabel a ocho voces con 13 papeles.
- [8] Octava. Del Maestro Rabassa a ocho voces con 11 papeles.

- [9] Novena. Sin nombre de autor a cuatro voces con 9 papeles.
- [10] Décima. Del Maestro don José de Torres a diez voces con 14 papeles.
- [11] Decimoprimera. Del mismo autor a ocho voces con 12 papeles.
- [12] Decimosegunda. Del mismo autor a ocho voces con 11 papeles.
- [13] Decimotercera. Del mismo autor a ocho voces con 12 papeles.
- [14] Decimocuarta. Llamada Rorate Celi a ocho voces con 11 papeles.
- [15] Decimoquinta. Sin nombre de autor a ocho voces con 13 papeles.
- [16] Decimosexta. De Requiem por don Tomás de Ochando a ocho voces con 10 papeles.
- [17] Decimoctava. Del mismo autor a ocho voces con 18 papeles.
- [18] Decimonona. De don José Picañol a ocho voces con 13 papeles.
- [19] Vigésima. De don José de Torres a ocho voces con 12 papeles.
- [20] Vigesimalprimera. Llamada Misa Romana a ocho voces con 13 papeles.

Salmos

- [21] Primero. Un Dixit Dominus del Maestro García a ocho voces con 10 papeles.
- [22] Segundo. Otro Dixit Dominus de don José de Picañol a ocho voces con 13 papeles.
- [23] Tercero. Un Beatus Vir de don Gabriel García a ocho voces con 11 papeles.
- [24] Cuarto. Otro de don José Picañol a ocho voces con 13 papeles.
- [25] Quinto. Un Laudate Dominum omnes gentes de don Francisco Osorio a cuatro voces con 8 papeles.
- [26] Sexto. Otro del Maestro Rabassa a voz sola con 5 papeles.
- [27] Séptimo. Del Maestro Picañol a ocho voces con 14 papeles.
- [28] Octavo. Un Laetatus sum del mismo autor a ocho voces con 11 papeles.
- [29] Noveno. Otro de don José de Torres a cinco voces con 14 papeles.
- [30] Décimo. Un Lauda Jerusalem de don José Picañol a ocho voces con 11 papeles.
- [31] Undécimo. Una Magnificat del mismo autor a ocho voces con 15 papeles.
- [32] Décimo primero. Otra a ocho voces por don Antonio Salazar con 9 papeles.
- [33] Decimosegundo. Un Mirabilia para la hora de nona en la festividad de la Ascensión del señor maestro Salazar a ocho voces con 7 papeles.
- [34] Decimotercero. Un magnificat de don José de Torres a ocho voces con 12 papeles.

Responsorios

- [35] Primeros. De la Natividad de Nuestra Señora del Maestro Salazar a ocho voces con 9 papeles.
- [36] Segundos. De la Santísima Trinidad sin nombre de autor a cuatro voces y a ocho con 54 papeles.
- [37] Terceros. De San Ildefonso del Maestro Salazar a ocho voces con 38 papeles.

Secuencias

- [38] Primera. Del Maestro Dallo no pone el otro inventario de qué festividad a ocho con 9 papeles.
- [39] Segunda. Del día de Corpus a cuatro con ripienos por don Cayetano Carpani con 11 papeles.

Lamentaciones

- [40] Primera. Una lamentación para el Miércoles Santo sin nombre de autor con 4 papeles.

- [41] Segunda. Otra del Jueves Santo a voz sola sin nombre de autor con el borrador solo.
- [42] Tercera. Otra del Miércoles a voz sola por el Maestro don Antonio Aurisicchio con 5 papeles.
- [43] Cuarta. Otra Lamentación segunda del Miércoles a dúo sin nombre de autor con 8 papeles.
- [44] Quinta. Lamentación primera del Jueves es la misma que está en borrador con 8 papeles.
- [45] Un Himno de Vexilla Regis en sus cuadernos a ocho voces con 8 papeles.
- [46] Una lección de Difuntos del Maestro Sanz con 10 papeles.

D70

Fuente: ACCMM, AC-50, fols. 113r-v.

Fecha: 16-XII-1769.

Asunto: A petición de Pedro José Jerusalem, hijo del difunto maestro Ignacio Jerusalem. el Cabildo le entrega 50 pesos de ayuda de costa para el entierro de su padre y también por los gastos que tuvo en las copias de música y los treinta borradores.

Sobre haber fallecido don Ignacio Jerusalem maestro de capilla de esta Santa Iglesia que se le den para su entierro 50 pesos de efectos de fábrica.

Acabada la misa mayor se juntaron los expresados señores y dijo el señor chantre que el motivo de llamar a este pelicano era el que habiendo anoche después de las ocho muerto don Ignacio de Jerusalem maestro de capilla de esta Santa Iglesia había ocurrido a su Señoría su hijo don José representándole haber fallecido con demasiadas cortedades, las que le movían a solicitar algún auxilio para su entierro, por lo que daba cuenta a este Venerable Cabildo, habiéndolo presente su notorio mérito y particular habilidad en su arte de composición, pues le constaba con el motivo de haberlo hecho por su dignidad inventariar todos los papeles que había trabajado, la mucha música que había compuesto, y que según aseguraba había costado muchas copias y que el no hallarse de ella varias era porque unas se habían consumido con el uso y otras habían desaparecido y asimismo en el inventario se hallaban más de 30 borradores correspondientes a las composiciones que había hecho y estos los tenía el difunto en su poder por parecerle que le correspondían en atención a haber entregado sus copias, y faltando muchas de estas había ya prevenido al dicho su hijo que los entregase a que estaba llano para que se guardasen en el archivo de la música y sacarles las copias necesarias a proposición de las que echen de menos en toda la música, que días ha tenía ya entregada el difunto, la que se halla en un cofre en la vivienda del presente secretario, ínterin que en debida forma se archiva en su respectivo estante, y que atendiendo a la instrucción que tenía el secretario sobre el particular consideraba que se le podría deber alguna cosa por sus costos en lo que había erogado de copias, por todo lo que le juzgaba digno de una ayuda de costa con otras expresiones que hizo dicho señor y después de ellas y otras que se expendieron sobre su genio y excesiva renta que gozaba se resolvió por mayor número de votos el que de efectos de fábrica y por vía de limosna se le diesen por la clavería 50 pesos por ayuda de su entierro.

D71

Fuente: ACCMM, AC-50, fols. 208v-209r.

Fecha: 5-VII-1770.

Asunto: El canónigo Arribarrojo propone a Antonio Ripa, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla y anteriormente en las Descalzas Reales de Madrid, para el mismo puesto en la Catedral de México.

Expresión del señor Arribarrojo sobre el maestro Ripa que lo es de la Iglesia de Sevilla y podría venir a serlo de la de esta Santa Iglesia.

Habiéndose oído que para tratar sobre el magisterio de capilla se viese cómo había entrado en el segundo dicho Roca y haber expresado el secretario que estaban allí los libros y ser el cabildo de 24 de septiembre de 57, 17 de febrero de 61 y 11 de septiembre del mismo año y procedióse a conferir sobre la aptitud del mencionado Roca y proporción de sus composiciones que no tenían la dulzura, arte e inteligencia de Jerusalem y ser este empleo muy necesario con la suficiencia correspondiente, y dicho el señor Arribarrojo que conoció y trató al maestro Ripa que lo era de la capilla de las Descalzas de Madrid y a la presente de Sevilla y que gozaba 800 ducados de renta y capa de coro, sujeto notoriamente apto y reconocido por tal en toda España y que cuando su señoría pasó por Sevilla para venir a embarcarse estuvo con él y le insinuó estar pronto a pasar a las Indias como se le hiciese una competente conveniencia, por lo que si pareciese a este Venerable Cabildo podía conseguirse un sujeto de tanta habilidad pensándose en la renta que se le asignaría y también la conducción hasta ponerlo en esta ciudad, que su señoría se lo propondría y que podría servir de mucho el hallarse el señor Ceballos en aquella iglesia, sobre todo lo que se conferenció y trató con mucha difusión y variedad expresándose que podría ser muy conveniente el traer a un sujeto tan apto y que como sacerdote podía con más respeto gobernar todo lo que correspondiese al magisterio de capilla, que también pedía mucha consideración la renta que se le había de asignar según la que goza en Sevilla se hacía preciso que pasase de 1000 pesos y los costos de su embarque y conducción que serían competentes como se verificó en los que erogó con Selma y Posiello esta Santa Iglesia, con otras varias pretensiones y después de ellas se resolvió que así este punto como los escritos de Roca y Águila se traigan con cédula.

D72

Fuente: ACCMM, AC-50, fol. 191v-192v.

Fecha: 29-V-1770.

Asunto: El Arzobispo de México Francisco Manuel de Lorezana regala al Cabildo doce ejemplares de los Concilios Provinciales Mexicanos y un ejemplar del libro impreso *Missa Gothica seu mozarabica* (Puebla: Typis Seminarii Palafoxiani, 1770).

El señor secretario dio cuenta de haberle llamado esta mañana el Ilustrísimo Señor Arzobispo y entregádole doce ejemplares en pasta de la nueva impresión que ha costado del Tercer Concilio Mexicano para que se reparta entre los señores capitulares y que para los que faltaren remitirá otros luego que se encuadernen. Y al mismo tiempo

un volumen impreso en Puebla que contiene el rito gótico o misa mozárabe con el billete adjunto que es del tenor siguiente.

Ilustrísimo Señor Arzobispo.

He podido con el favor de Dios concluir impresión de todos nuestros Concilios Provinciales Mexicanos con el tomo separado de Historia de esta Nueva España para que recogidos en tres volúmenes los documentos conducentes para la inteligencia de la disciplina eclesiástica de estos reinos, series de los prelados de esta provincia y sucesos más notables de la conquista podamos formar idea para el mayor acierto en el próximo futuro concilio. Con el tercero dirijo a Vuestra Señoría Ilustrísima un ejemplar de una obra curiosa tocante al rito gótico, isidoriano o mozárabe como memoria y reconocimiento a la Santa Iglesia de Toledo que me instruyó con su ejemplo, me enseñó con su biblioteca y me es muy agradable por el trabajo que ha puesto el Ilustrísimo Señor Obispo de la Puebla. Suplico a vuestra señoría que mire con amor los toscos borrones de mi pluma, casi impedida con los negocios del cargo pastoral mas aseguro proceden del ardiente deseo que tengo de ensalzar las glorias de la Iglesia Mexicana y su provincia y me aprieta gustosamente el lazo con esta amada mi esposa que lo he elegido.

Francisco Lorenzana Arzobispo de México.

Que habiéndose oído se remitió a los señores capitulares los citados tomos, y que remitiendo ahora el tercero y el que añadía la cartilla del coro de esta Santa Iglesia poniéndole distintas notas parecía debido dar a su señoría ilustrísima las debidas gracias por todo, el no haberlo ejecutado antes se debía considerarse el esperar a esto.

D73

Fuente: ACCMM, Archivo de Música, Legajo D.

Fecha: Ca. 1770-74.

Asunto: Inventario del archivo de música de la Catedral de México realizado por Mateo Tollis de la Roca y dividido en cinco secciones.

Testimonio del inventario de música que está a mi cargo.

[Primera sección]

Música compuesta por el señor don Ignacio Jerusalem maestro de capilla que fue de esta Santa Iglesia Catedral

Misas

- [1] Primera. Del tono de Gsolrreut tercera mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [2] Segunda. Del tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [3] Tercera. Del tono de Dlasolrre tercera mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos, timbales y bajos con borrador.
- [4] Cuarta. Del tono de Ffaut tercera mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.
- [5] Quinta. De difuntos llamada del Rey por el tono de Elafa a ocho voces con violines duplicados, oboes, flautas, clarines, trompas y bajos con borrador.

Salmos de Vísperas

De difuntos.

- [6] Primero. Dilexi por tono Gsolrreut tercera mayor.
- [7] Segundo. Levavi por tono de Gsolrreut tercera mayor.
- [8] Tercera. Confitebor a voz sola por tono de Bfa.
- [9] Cuarto. Magnificat por tono de Ffaut mayor a ocho voces (a excepción del dicho Confitebor) con violines duplicados, viola, trompas, clarines y bajos con sus borradores tiene todo el juego.
- [10] Quinto. Dixit Dominus por el tono de Gsolrrut mayor a ocho voces con violines, trompas, órganos y bajo con borrador.
- [11] Sexto. Otro Dixit Dominus por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [12] Séptimo. Otro Dixit Dominus a dúo con violines duplicados, órgano y bajo por el tono de Bfa con borrador.
- [13] Octavo. Otro Dixit Dominus por el tono de Ffaut mayor a dúo con violines y bajo con borrador.
- [14] Nono. Un Beatus vir por el tono de Ffaut mayor a dúo con violines duplicados, órgano y bajos con borrador.
- [15] Décimo. Otro Beatus vir por el tono de Csolfaut mayor a ocho voces con violines duplicados, órganos y bajos con borrador.
- [16] Undécimo. Un Laudate Dominum omnes gentes por el tono de Gsolrreut mayor a cuatro voces con violines, trompas, órganos y bajo.
- [17] Duodécimo. Otro Laudate a voz sola por el tono de Bfa con violines duplicados y bajo con borrador.
- [18] Decimotercero. Un Laetatus sum por el tono de Elafa a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [19] Decimocuarto. Otro Laetatus sum por el tono de Bfa a ocho voces con violines duplicados, flautas, órganos y bajos con borrador.
- [20] Decimoquinto. Un Lauda Jerusalem por el tono de Ffaut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [21] Decimosexto. Un Credidi por el tono de Ffaut mayor a ocho voces con violines, órgano y bajos con borrador.
- [22] Decimoséptimo. Un magnificat por el tono de Elafa a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [23] Decimoctavo. Otro magnificat por el tono de Ffaut a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [24] Decimonoveno. Decimoctavo. Otro magnificat por el tono de Ffaut a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [25] Vigésimo. Decimoctavo. Otro magnificat por el tono de Csolfaut a dúo con violines, órgano y bajos con borrador.
- [26] Vigesimalprimero. Otro magnificat a dúo por el tono de Bfa con violines y bajo con borrador.

Himnos de Vísperas.

- [27] Primero. De Corpus Pange Lingua por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órgano y bajos con borrador.

- [28] Segundo. De Pentecostés Veni Creator por el tono de Gsolrreut mayor con violines, trompas, órganos y bajos a ocho voces con borrador.
- [29] Tercero. Ave Maris Stella para la festividad de la Virgen a ocho voces por el tono de Ffaut mayor con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.
- [30] Cuarto. Otro Ave Maris Stella por el tono de Dlasolrre menor a ocho voces con violines, órgano y bajo con borrador.
- [31] Quinto. Del señor San José Te José por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajo con borrador.
- [32] Sexto. Del señor San Pedro Decora lux por el tono de Gsolrreut mayor a cinco voces con violines, trompas, órganos y bajos.
- [33] Séptimo. Placare Christe de Todos los Santos por el tono de Ffaut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajo con borrador.
- [34] Octavo. De Común de Apóstoles Exultet orbis a dúo con violines duplicados, órgano y bajo con borrador.
- [35] Noveno. De Santiago Defensor Alme por tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.

Salmos de Vísperas de segunda clase

- [36-37] Primero. Dixit Dominus por el tono de Bfa a ocho voces, bajo y órgano con Lauda[te] Dominum omnes gentes.
- [38-39] Segundo. Dixit Dominus con Laudate Dominum omnes gentes por el tono de Dlasolrre menor a ocho voces con violines, órgano y bajo con borrador.

Responsorios de Maitines.

Por sus Juegos.

Primeros. Ocho de los maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo.

- [40] El primero Hodie nobis celorum a ocho voces con violines duplicados, clarines, timbales, órganos y bajos por Dlasolrre tercera mayor con borrador.
- [41] El segundo por el tono de Gsolrreut mayor Hodie nobis de caelo a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [42] El tercero por el tono Gsolrreut mayor Quem vidistis a ocho voces con violines duplicados, clarines, timbales, órganos y bajos con borrador.
- [43] El cuarto O Magnum misterium por el tono de Elafa a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [44] El quinto Beata Dei Genitrix Maria a solo con violines, trompas y bajo por tono de Elami mayor.
- [45] El sexto Beata et immaculata virginitas por el tono de Csolrfaut mayor a voz sola con violines duplicados y bajos con borrador.
- [46] El séptimo Beata viscera por Ffaut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [47] El octavo Verbum caro por el tono de Gsolrreut menor a ocho voces con violines duplicados, clarines, trompas, timbales, órganos y bajos con borrador.

Segundos. Seis de la Asunción de Nuestra Señora.

- [48] El primero Vidi speciosam a ocho voces con violines duplicados, órganos y bajos por el tono de Gsolrreut menor con borrador.
- [49] El segundo Sicut cedrus por el tono de Elafa a voz sola con violines, trompas y bajos con borrador.

- [50] El tercero Quae est ista a ocho voces por el tono de Bfa con violines, órgano y bajo con borrador.
- [51] Cuarto. Ornatam monilibus a ocho voces por el tono de Ffaut mayor con violines, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [52] El quinto Beata es Virgo María a ocho voces por el tono de Dlasolrre mayor con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [53] El sexto Difusa a ocho voces por el tono de Elafa con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- Terceros. Siete responsorios de Nuestro Padre señor San Pedro.
- [54] El primero Simon Petrus a ocho voces por el tono de Dlasolrre mayor con violines, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [55] El segundo Si diligis me por el tono de Gsolrreut mayor a voz sola con violines duplicados y bajo con borrador.
- [56] El tercero Tu es Petrus por el tono de Ffaut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajo con borrador.
- [57] El cuarto Domini si tu es por el tono de Bfa a voz sola con violines y bajo con borrador.
- [58] El quinto Surge Petre a voz sola por el tono de Alimirre mayor con violines duplicados y bajo con borrador.
- [59] El sexto Tu es Pastor ovium por el tono de Gsolrreut menor a ocho voces con violines, órganos y bajo con borrador.
- [60] El séptimo Ego prete por el tono de Elami mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- Cuartos. Cinco responsorios de Nuestra Señora de la Concepción unidos en sus cuadernos.
- [61] Ego exore altissimi por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [62] El segundo. Meum est concilium a ocho voces por el tono de Ffaut mayor con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [63] El tercero Equitatur meo por el tono de Bfa a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [64] El cuarto Fiat mihi santuarium por el tono de Csolfaut mayor a ocho voces con violines duplicados, flautas, órganos y bajos con borrador.
- [65] El quinto Omnes moriemini por el tono de Alimirre mayor a voz sola con violines duplicados, violoncelo y bajos con borrador.
- Quintos. Cinco responsorios del día de San José unidos en sus cuadernos.
- [66] El primero Fiut Dominis por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces por el tono de Bfa con violines duplicados, órganos y bajo con borrador.
- [67] El segundo Fecit me Dominus por el tono de Ffaut mayor a solo con violines duplicados, trompas, órgano y bajo con borrador.
- [68] El tercero Ascendit Joseph a ocho voces por el tono de Bfa con violines duplicados, órganos y bajo con borrador.
- [69] El cuarto Cum inducerunt a voz sola por el tono de Elami mayor con violines duplicados, trompas y bajo con borrador.
- [70] El quinto Dixit Maria Jesu a ocho voces por el tono de Csolfaut mayor con violines duplicados, trompas, órgano obligado y bajos con borrador.
- Sextos. Cinco responsorios del Patrocinio de Señor San José unidos en sus cuadernos.

- [71] El primero Clamavit populus por el tono de Gsolrreut menor a ocho voces con violines, órgano y bajo con borrador.
- [72] El segundo Jam laetus moriar por el tono de Dlasolrre menor a ocho voces con violines, órgano y bajo.
- [73] El tercero Dedisti miehi por el tono de Bfa a ocho voces con violines, órgano y bajo con borrador.
- [74] El cuarto Si conscintani por el tono de Ffaut mayor a voz sola con violines y bajo con borrador.
- [75] El quinto José filii David por el tono de Dlasolrre menor a ocho voces con violines, órgano y bajo con borrador.
- Séptimos. Cinco responsorios de Nuestra Señora del Pilar y para festividades de la Virgen unidos en sus cuadernos.
- [76] El primero Sancta et immaculata por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.
- [77] El segundo Beata es Virgo Maria a ocho voces por el tono de Dlasolrre mayor con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.
- [78] El tercero Sicut cedrus por el tono de Alimirre mayor a ocho voces con violines, órganos y bajos con borrador.
- [79] El cuarto Ornatam monilibus por el tono de Ffaut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.
- [80] El quinto Felix namque por el tono de Bfa a voz sola con violín obligado, violines duplicados y bajos con borrador.
- Octavos. Siete de Nuestra Señora de Guadalupe.
- [81] El primero Vidi speciosam a ocho voces por el tono de Gsolrreut menor con violines duplicados, órganos y bajos.
- [82] El segundo Quae est ista a ocho voces por el tono de Bfa con violines, órgano y bajo.
- [83] El tercero Signum magnum por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [84] El cuarto otro Signum magnum por el tono de Gsolrreut mayor a solo con violines duplicados y bajo.,
- [85] El quinto Elegi et sanctificavi por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajo.
- [86] El sexto otro Elegi por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, trompas, órgano y bajo.
- [87] El séptimo Felix namque por el tono de Ffaut mayor a dos voces con violines duplicados, trompas y bajo con borrador.
- Novenos. Cinco responsorios para San Ildefonso y Confesores Pontífices unidos en sus cuadernos.
- [88] El primero Euge serve bone a ocho voces por el tono de Alimirre mayor con violines duplicados, órgano y bajo con borrador.
- [89] El segundo Juravit Dominus a ocho voces por el tono de Gsolrreut mayor con violines duplicados, órgano y bajo con borrador.
- [90] El tercero Invenit David por el tono de Ffaut mayor a ocho voces con violines duplicados, órgano y bajo con borrador.
- [91] El cuarto Iste est por el tono de Ffaut mayor a solo con violines duplicados y bajo con borrador.

- [92] El quinto Amavi eum Domine por el tono de Csolfaut mayor a voz sola con violines duplicados y bajo con borrador.
Décimos. Cinco de San Felipe Neri y Común de Confesores no Pontífices unidos en sus cuadernos.
- [93] El primero Euge serve bone por el tono de Alamirre mayor a ocho voces con violines duplicados, órgano y bajo con borrador.
- [94] El segundo Iste cognovit justitiam por el tono de Csolfaut mayor a ocho voces con violines duplicados, órgano y bajo con borrador.
- [95] El tercero Honestum fecit illum por el tono de Bfa a voz sola con violines duplicados y bajo con borrador.
- [96] El cuarto Iste homo por el tono de Alamirre mayor a ocho voces con violines duplicados, órgano y bajo con borrador.
- [97] El quinto Iste est qui ante Deum por el tono de Ffaut a ocho voces con violines, órgano y bajo con borrador.

Invitorios e himnos de los Maitines arriba escritos.

Primero. De la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo

- [98] Christus natus por el tono de Gsolrreut a ocho voces con violines duplicados, trompas, órgano y bajos.

- [99] Himno Jesu Redemptor omnium (también sirve a las Vísperas) por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajo.

Segundo. De la Asunción de Nuestra Señora.

- [100] Venite Adoremus Regem Regum por el tono de Gsolrreut a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.

- [101] Himno Quem terra pontus por Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, trompas, órgano y bajos.

Tercero. De Nuestro Padre señor San Pedro.

- [102] Regem Apostolorum por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.

- [103] Himno Aeterna Christi munera por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.

Cuarto. De Nuestra Señora de la Concepción.

- [104] Inmaculata por el tono de Ffaut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.

- [105] Himno Quem terra por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.

Quinto. De señor San José en sus días.

- [106] Christum Dei por el tono de Ffaut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.

Sexto. De Nuestra Señora de Guadalupe.

- [107] Santa María Dei Genitrix por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.

- [108] Himno Quem terra por el tono de Dlasolrremayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.

Todos tienen borrador y algunos de estos están triplicados así en estos como de Guadalupe, Asunción y Concepción.

Lamentaciones y Misereres para Miércoles y Jueves Santo.

- [109] Primera. Que comienza Incipit Lamentatio a voz sola por el tono de Csolfaut mayor con violines, viola y bajo encuadrada con borrador.
- [110] Segunda. Otra que comienza Incipit Lamentatio por el tono de Csolfaut menor a ocho voces con violines duplicados, trompas, viola y bajos con borrador.
- [111] Tercera. Lamentación Primera del Jueves De Lamentatione por el tono de Elafa a ocho voces con violines duplicados, trompas, violas y bajos con borrador.
- [112] Cuarta. Lamentación Tercera del Jueves Aleph Ego vir videns por el tono de Ffaut mayor a ocho voces con violines, viola obligada y bajos con borrador.

Miserere.

- [113] Primero. Por el tono de Elafa con la antífona Christus factus est pro nobis por Csolfaut menor, el Amplius por Bfa, el tibi soli por Gsolrreut menor, el Ecce enim, por Alimirre mayor, el Audi tui meo por Lafa, el Cor mundum por Csolfaut mayor, el Redi mihi por Ffaut mayor, el Libera me por Bfa, el Quoniam por Lafa, el Benigne fac por Gsolrreut menor y el Tunc imponent por el tono de Dlsolrre manor. Está hecho a ocho voces, a cuatro, dúo y solos con violines duplicados, violas, fagotes, clarines, trompas, flautas y bajos encuadrado con todos los borradores a excepción del último del Tunc imponent porque estén en los borradores del Dlasolrre que sirven a uno y a otro.
- [114] Segundo. Por el tono de Dlasolrre mayor, el Amplius por Gsolrreut mayor, el Tibi soli por Dlasolrre mayor, el Ecce nim por el tono de Alimirre mayor, el Auditui meo por el tono de Elami mayor, el Cor mundum por el tono de Csolfaut mayor, el Redi mihi por Ffaut mayor, dos versos de Libera me uno por Bfa y otro también por Bfa, el Quoniam por tono de Lafa, dos versos de Benigne fac uno por Bfa y otro por Gsolrreut mayor, Tunc imponent por Dlasolrre mayor, todo encuadrado a ocho voces, a cuatro, a dúo y a solo con violines, clarines, trompas, violas, violín obligado y violoncelo, flauta y bajos. Los versos a solo el tiple faltan en los cuadernos pero se halla en el borrador.
- [115] Un Cor mudum suelto con violines, flautas, viola y bajo a solo por Alimirre mayor.
- [116] Otro Cor mundum por el tono de Elami mayor a voz sola con violines y bajo.
- [117] Un Ecce enim suelto por Alimirre mayor a voz sola con violines duplicados, violas y bajos.
- [118] Un verso solo del Miserere de Elafa con violines, viola, fagot, clarines, trompas y bajos.
- [119] Una antífona suelta Christus factus est por Csolfaut menor con violines, viola, trompas, clarines y bajos a ocho voces.
- [120] Un verso Amplius por el tono de Bfa a voz sola con violines y fagotes y bajos.
- [121] Un Libera me a solo por el tono de Bfa en los borradores están todos los versos cabales.

Motetes y salmo de la hora de la Ascensión del Señor.

- [122] El salmo de nona pre [per] anno Mirabilia por el tono de Ffaut mayor a ocho con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [123] Motete Ascendit Christus por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.

- [124] Motete por el tono de Elami mayor a voz sola con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con sus borradores.

Secuencias.

- [125] Primera. La de la Pascua de Resurrección Victimae Paschali por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [126] Segunda. De Espíritu Santo Veni Sancte Spiritus por el tono de Bfa a ocho voces con violines duplicados, órganos y bajos con borrador.
- [127] Tercera. La Stabat Mater por el tono de Elafa a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.

Antífonas.

- [128] Primera. El Sub tuum praesidium por el tono de Gsolrreut menor a ocho voces con violines duplicados, órganos y bajos para todas las festividades de la Virgen con borrador.
- [129] Segunda. El Tota Pulchra por el tono de Ffaut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [130] Tercera. Para Nuestra Señora de Guadalupe Non fecit taliter por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [131] Cuarta. La Salve por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [132] Quinta. A Nuestra Señora de los Dolores O vos omnes por el tono de Ffaut menor a ocho voces con violines, viola, órganos y bajos con borrador.
- [133] Sexta. Para Santa Rosa Veni Sponsa Christi por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas y bajos con borrador.

Dos Te Deum Laudamus.

- [134] Primero. Uno por Dlasolrre tercera mayor el primer verso, el segundo por el tono de Gsolrreut mayor Te aeternum, el tercero por el tono de Csolfaut mayor Tibi omnes, el cuarto Tibi cherubim por el tono de Ffaut mayor, el quinto Sanctus por el tono de Dlasolrre mayor, el sexto por el tono de Gsolrreut menor Te ergo quaesumus, el séptimo In te Domine por el tono de Dlasolrre mayor está encuadrado con violines duplicados, trompas, órgano y bajos a ocho y dos versos a solo con timbales y su borrador.
- [135] Segundo. Otro por Dlasolrre tercera mayor a ocho voces con violines duplicados, clarines, trompas, timbales y bajos con borrador.

Vigilia de Difuntos.

- [136] El invitatorio Regem cui omnia vivunt por el tono de Elafa a ocho voces con violines duplicados, trompas y bajos con borrador.
- [137] El salmo Domine ne in furore por el tono de Ffaut mayor a ocho voces con violines, trompas y bajos.
- [138] El Parce mihi tecum a voz sola por el tono de Bfa con violines duplicados y bajo.
- [139] El responso Libera me por el tono de Ffaut menor a ocho voces con violines duplicados, trompas, clarines y viola, se halla al final de la misa de difuntos con su borrador.

Versos para los salmos de tercia, vísperas y maitines.

- [140] Primeros. Por el tono de Elafa con violines, fagotes, clarines, trompas, timbales y bajos con borrador.
 - [141] Segundos. Por el tono de Ffaut mayor con violines, trompas, fagotes y bajos con borrador.
 - [142] Terceros. Por el tono de Dlasolrre mayor con violines, clarines, trompas, timbales y bajos con borrador.
 - [143] Cuartos. Por el tono de Elami mayor con violines, trompas y bajos.
 - [144] Quintos. Por el tono de Ffaut mayor con violines, trompas y bajos.
 - [145] Sextos. Por el tono de Dlasolrre mayor con violines, trompas y bajo.
 - [146] Séptimos. Por el tono de Dlasolrre mayor con violines, trompas y bajo.
 - [147] Octavos. Por el tono de Gsolrreut mayor con violines, trompas y bajo.
 - [148] Novenos. Por el tono de Gsolrreut menor con violines y bajo.
 - [149] Décimos. Por el tono de Dlasolrre menor con violines y bajos.
- De estos siete no están en el archivo ni los borradores, los tienen primeros violines.

Villancicos.

- [150] 1°. El primero una pastorela Ola ola pastorcillos por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos.
- [151] 2. Otro por el tono de Ffaut mayor De nochi han nacido a cuatro voces con ripienos, violines duplicados, trompas y bajos con borrador.
- [152] 3. Otro Qué tempestad amenaza por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [153] 4. Otro por el tono de Gsolrreut mayor Ay mi bien a ocho voces con violines, clarines y bajo.
- [154] 5. Otro por el tono de Gsolrreut mayor Bendito sea el Señor a cuatro voces con violines y bajo, con borrador.
- [155] 6. Otro Esta noche las zagalas por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines duplicados, trompas, órganos y bajos con borrador.
- [156] 7. Otro a dúo Oh niño si tiritas por el tono de Bfa con violines y bajo con borrador.
- [157] 8. Otro area a voz sola Este alto sacramento por el tono de Almirre mayor con violines y bajo.
- [158] 9. Otro area a voz sola A tu feliz natalicio por el tono de Ffaut mayor con violines y bajo.
- [159] 10. Otro a dúo Dulce incendio por el tono de Gsolrreut mayor con violines y bajo.
- [160] 11. Otro La gloria más bella a dúo por el tono de Ffaut con violines, trompas y bajo.
- [161] 12. Otro A tan gran afecto a dúo por tono de Almirre mayor con violines y bajo.
- [162] 13. Otro a cuatro voces A gozar el sumo bien por el tono de Ffaut mayor con violines y bajo.
- [163] 14. Otro a cuatro voces A la que esposa de Dios por tono de Bfa con violines y bajo.
- [164] 15. Otro A la tierra venid por tono de Ffaut mayor a cuatro voces con violines, trompas y bajo.
- [165] 16. Otro Clarines sonad por tono de Dlasolrre mayor con violines, clarines y bajo con borrador.

- [166] 17. Otro Oh sacra luciente antorcha por tono de Ffaut mayor con violines, trompas y bajo.
- [167] 18. Otro Ah de las llamas por tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, trompas, órgano y bajo con borrador.
- [168] 19. Otro Gloria le ofrece por el tono de Elami mayor a ocho voces con violines, trompas, órganos y bajo.
- [169] 20. Otro Celestes armonías por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines, bajo y órganos con borrador.
- [170] 21. Otro Sus glorias cantando por el tono de Dlasolrre mayor a cuatro voces con violines duplicados y bajo con borrador.
- [171] 22. Otro Alertas las voces por el tono de Gsolrreut mayor a cuatro voces con violines, trompas y bajo con borrador.
- [172] 23. Otro Aplaudan alegres por tono de Bfa a cuatro voces con violines y bajo.
- [173] 24. Otro En este triste valle por el tono de Ffaut mayor a cuatro voces con violines, trompas, órganos y bajo con borrador.
- [174] 25. Otro Si el alma de Dios embelesa por el tono de Bfa a cuatro voces con violines y bajo.
- [175] 26. otro Al arma contra Luzbel por el tono de Gsolrreut mayor a voz sola con violines, trompas y bajo.
- [176] 27. La angélica turba por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, clarines y bajo con borrador.
- [177] 28. Otro Al penetrar la hermosura por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines, trompas, órgano y bajo.
- [178] 29. Otro Los rayos ardientes por el tono de Bfa a cuatro voces con violines, órgano y bajo con borrador.
- [179] 30. Otro Rompa la esfera por el tono de Elafa mayor a ocho voces con violines, trompas y bajo con borrador.
- [180] 31. Otro Virgen pura por el tono de Gsolrreut mayor a cuatro voces con violines duplicados, trompas, órgano y bajo con borrador.
- [181] 32. Otro A la milagrosa escuela por tono de Alamirre menor a cuatro voces con violines duplicados, órgano y bajos, es de San Pedro y de oposición [ilegible]
- [182] 33. Otro Armoniosos metros por tono de Dlasolrre mayor a cuatro voces con violines, trompas, clarines, timbales, órgano y bajos.
- [183] 34. Otro Rendido cual mariposa por tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, trompas, órganos, bajo y viola con borrador.
- [184] 35. Otro Remedo lúcido por tono de Elami mayor a ocho voces con violines, trompas, órganos y bajo es por Elafa con borrador.
- [185] 36. otro Anímese, aliéntese por el tono de Gsolrreut mayor a ocho voces con violines, trompas, órgano y bajo con borrador.
- [186] 37. Otro El amor, el afecto por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, trompas, órgano y bajo.
- [187] 38. Otro El clarín de la fama por tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, trompas y bajo.
- [188] 39. Otro Al que en solio de rayos por tono de Gsolrreut mayor a cuatro voces con violines, trompas y bajos.
- [189] 40. Otro Qué rayos por tono de Elafa a voz sola con violines, trompas y bajo que dice Si alerte fortuna con borrador.

- [190] 41. Otro por el tono de Ffaut tercera mayor Águila caudalosa a cuatro voces con violines, bajo y órgano.
- [191] 42. Otro Si admito tu fineza por el tono de Gsolrreut mayor a dos voces con violines, trompas y bajo.
- [192] 43. Otro Arcano sagrado por el tono de Bfa a cuatro voces con violines y bajo.

Borradores sin copias.

- [193] 1°. Un miserere por el tono de Elafa a ocho voces con violines, trompas, viola, clarines y bajos, el Amplius por tono de Gsolrreut menor a cuatro voces, el Tibi soli por tono de Elafa a ocho voces, Ecce enim por tono de Dlasolrre menor a dos voces, el Auditui meo por tono de Bfa a cuatro voces, Cor mundum por tono de Ffaut mayor a ocho voces, el Rede mihi por tono de Elafa a voz sola, el Libera me por tono de Dlasolrre menor, el Quoniam por tono de Gsolrreut mayor a ocho voces, el Benigne fac por el tono de bfa a solo, el Tunc imponent por tono de Elafa a ocho voces.

Villancicos

- [194] 1°. Un villancico De dolencia Padre por el tono de Bfa a dos voces con violines y bajo.
- [195] 2. Otro Libre de la pena por tono de Ffaut a dos voces con violines y bajo.
- [196] 3. Otro Pedro amado por tono de Gsolrreut mayor a dos voces con violines y bajo.
- [197] 4. Otro Ah de los cielos por tono de Dlasolrre a ocho voces con violines, trompas y bajo.
- [198] 5. Otro En hora dichosa por tono de Dlasolrre mayor con violines, trompas y bajo.
- [199] 6. Otro Ah de la dulce métrica armonía por tono de Gsolrreut a dos voces con violines, trompas y bajo.
- [200] 7. Otro Varones ilustres por tono de Gsolrreut mayor a voz sola con violines, trompas y bajo.
- [201] 8. Otra Celestes moradores por tono de Gsolrreut mayor a voz sola con violines y bajo.
- [202] 9. Otro El aire, la tierra, por tono de Gsolrreut mayor a voz sola con violines y bajo.
- [203] 10. Otro Con respetuosos esmeros por tono de Ffaut mayor a cuatro voces con violines y bajo.
- [204] 11. Otro Qué admiráis mortales por el tono de Ffaut mayor a cuatro voces con violines y bajo.
- [205] 12. Otro A tan regia visita por tono de Bfa a cuatro voces con violines y bajo.
- [206] 13. Otro Al eco de la fama por tono de Dlasolrre a cuatro voces con violines y bajo.
- [207] 14. Admirado el orbe por tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, trompas y bajo.
- [208] 15. Otro En una ligera nave por tono de Ffaut mayor a cuatro voces con violines, trompas y bajo.
- [209] 16. Otro Pues el asturiano alegre (es de Nochebuena) por tono de Gsolrreut mayor a cuatro voces con violines, trompas y bajos.
- [210] 17. Otro Gorjeos trinando por tono de Alamirre mayor a dos voces con violines y bajo.

- [211] 18. Otro Vierte blandamente por tono de Csolfaut menor a voz sola con violines y bajo.
- [212] 19. Otro Manda Dios que observen por tono de Bfa a cuatro voces con violines y bajo.
- [213] 20. Otro Si es gloria del orbe por tono de Ffaut mayor a cuatro voces con violines y bajo.
- [214] 21. Otro Los celestes moradores por tono de Dlasolrre mayor a dos voces con violines y bajo.
- [215] 22. Otro De amor el incendio por tono de Elami mayor a voz sola con violines y bajo.
- [216] 23. Otro Al cielo subiendo por tono de Elafa a voz sola con violines y bajo.
- [217] 24. Otro Arca perfectísima por tono de Alimirre mayor a voz sola con violines y bajo.
- [218] 25. Otro Ya vive amor en mí por tono de Gsolrreut mayor a voz sola con violines y bajo.
- [219] 26. Otro Por sendas brillantes por tono de Gsolrreut mayor a voz sola con violines y bajo.
- [220] 27. Otro Amante peregrino por tono de Alimirre mayor a tres voces con violines y bajo.
- [221] 28. Otro Protegido de unas estrellas por el tono de Ffaut mayor a cuatro voces con violines, trompas y bajos.
- [222] 29. Otro En tiempo sin tiempo por tono de Dlasolrre mayor a cuatro voces con violines y bajo.
- [223] 30. Otro La tierra se alegra por tono de Bfa con violines y bajo.
- [224] 31. Una Salve por tono de Csolfaut a voz sola con violines y bajo.
- [225] 32. Otro villancico de Nochebuena Ah paisanaus amancebus por el tono de Gsolrreut el recitado y el estribillo y las coplas por tono de Ffaut mayor a cinco voces con violines y bajo.
- [226] 33. Otro De aquel muro en la esfera por tono de Elafa a dos voces con violines y bajo.
- [227] 34. Otro Diciembre rizado por tono de Csolfaut menor a voz sola con violines y bajo.
- [228] 35. Otro Ea feliz bajel por el tono de Alimirre mayor a dos voces con violines y bajo.
- [229] 36. Otro La esfera triunfante por el tono de Csolfaut tercera mayor a cuatro voces con violines y bajo.
- [230] 37. El celeste gozo por el tono de Csolfaut tercera mayor a cuatro voces con violines y bajo.
- [231] 38. Otro La águila caudalosa por el tono de Ffaut a cuatro voces con violines y bajo.
- [232] 39. De su fe las glorias a dúo por el tono de Alimirre mayor con violines y bajo.
- [233] 40. El tesoro sagrado por el tono de Bfa a cuatro voces con violines y bajo.
- [234] 41. Toquen al arma por el tono de Dlasolrre tercera mayor a cuatro voces con violines y bajo.
- [235] 42. Al mirar los rayos por el tono de Dlasolrre tercera mayor a cuatro voces con violines y bajo.
- [236] 43. Pauperum primogénita por el tono de Dlasolrre tercera mayor a cuatro voces con violines y bajo.

[Segunda sección]

Plan de la música que ha compuesto el maestro don Mateo de la Roca desde el año de 1757, la que ha acomodado y acertado según se le ha mandado como la que va escribiendo para el servicio de esta Santa Iglesia Catedral de México y es como sigue.

[237] Primeramente la Misa de Réquiem por tono de Ffaut tercera mayor a ocho voces concertada con violines, oboes, viola y trompas con su borrador y partes.

[238] Iten. El responso por tono de Dlasolrre tercera menor a ocho voces con violines, oboes y trompas con su borrador y partes.

[239] Iten. El invitatorio por tono de Ffaut tercera mayor.

[240] El salmo Domine ne in furore tuo por tono de Gsolrreut tercera mayor.

[241] El Parce mihi por tono de Ffaut tercera mayor

[242] Otro iten por el tono de Gsolrreut, todo a ocho voces concertado y a solo con violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 34

Misas de primera clase.

[243] Primeramente una misa por tono de Dlasolrre tercera mayor a cinco voces con ripienos, violines, oboes, trompas, clarines y timbales con su borrador y partes – 29

[244] Iten. Otra a cuatro voces por tono de Dlasolrre tercera mayor con ripienos, violines, oboes, trompas, clarines y timbales con su borrador y partes – 26

[245] Iten. Otra a cinco voces por tono de Ffaut tercera mayor con ripienos, violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 25

Vísperas de primera clase.

[246] Primeramente el salmo Dixit a ocho voces y concertado por tono de Dlasolrre tercera mayor con ripienos, violines, oboes, trompas, clarines y timbales con su borrador y partes – 26

[247] Iten. Beatus vir a ocho voces concertado por tono de Gsolrreut tercera mayor con violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 26

[248] Iten. Un Laudate Dominum a seis con ripienos por tono de Dlasolrre tercera mayor con violines, oboes y trompas.

[249] Iten. Magnificat a ocho voces concertada por tono de Gsolrreut tercera mayor con violines, oboes y trompas con su borrador y partes.

Graduales.

[250] Primeramente Propter veritatem a seis voces con ripienos por tono de Dlasolrre tercera mayor con violines, oboes, trompas y clarines con su borrador y partes – 27

[251] Iten. Otro para San Felipe de Jesús a seis voces con ripienos por tono de Ffaut tercera mayor con violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 24

[252] Iten. Otro para el día de San José Domine prevenisti eum a seis voces con ripienos por tono de Gsolrreut tercera mayor con violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 24

[253] Iten. Otro motete para la festividad del Espíritu Santo a seis voces con ripienos por tono de Gsolrreut tercera mayor con violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 25

- [254] Iten. Otro para la misa de la Purísima Sangre de cristo a solo por tono de Gsolrreut tercera mayor con violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 22

Los ocho responsorios de Navidad 1º Nocturno.

- [255] 1º. Hodie nobis a ocho voces por tono de Dlasolrre tercera mayor con violines, oboes, trompas, clarines y timbales con su borrador y partes – 22
- [256] 2º. Hodie nobis de caeli a ocho voces por tono de Dlasolrre tercera mayor con violines, oboes, trompas, clarines y timbales con su borrador y partes – 26
- [257] 3º. Quem vidistis a ocho voces por tono de Gsolrreut tercera mayor con violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 27

2º Nocturno

- [258] 4º. O magnum misterium a cuatro voces con ripienos por tono de Csolfaut tercera mayor con violines y oboes con su borrador y partes – 22
- [259] 5º. Beata Dei Genitrix a seis voces con ripienos por tono de Gsolrreut tercera mayor con violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 22
- [260] 6º. Sancta et immaculata a solo y a cuatro por tono de Csolfaut tercera mayor con violines, oboes y clarines con su borrador y partes – 17

3º Nocturno

- [261] 7º. Beata viscera a ocho voces por tono de Elafa tercera mayor con violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 20
- [262] 8º. Verbum caro a ocho voces por tono de Dlasolrre tercera mayor con violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 21

Del Señor San José

- [263] Primeramente el segundo responsorio del primer nocturno de los Maitines del día del señor San José Esuriente a cuatro voces concertado con violines, oboes y trompas por tono de Dlasolrre tercera mayor con su borrador y partes – 24
- [264] Iten Otro Surge et accipe para dicha festividad a cuatro voces concertado con violines, oboes y trompas por tono de Gsolrreut tercera mayor con su borrador y partes – 23
- [265] Iten Otro Fecit me Deus de los Maitines del Patrocinio de dicho Santo Patriarca con violines a voz sola con su borrador y partes – 7
- [266] Iten Otro Surge et accipe para dicha festividad a cuatro voces concertado con violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 23
- [267] Iten. Un aria Confiado en tal piloto a voz sola con violines, oboes y trompas por tono de Dlasolrre tercera mayor con borrador y partes - 11

Para la Asunción

- [268] Iten. Beata es Virgo Maria responsorio octavo a cuatro voces y a solo por el tono de Gsolrreut mayor con violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 21
- [269] Iten. Un aria a voz sola Rubilanes quasi Aurora por tono de Gsolrreut con violines, flautas y trompas con su borrador y partes – 11

De Concepción

[270] Iten. Transite ad me omnes responsorio segundo del primer nocturno a cuatro voces con ripienos por tono de Gsolrreut tercera mayor con violines, oboes y trompas con borrador y partes – 23

[271] Iten. Un aria El erizado cuello por tono de Almirre tercera mayor el recitado y de Csolfaut el aria con violines, oboes y trompas con un borrador y partes –11

De Guadalupe

[272] Iten. En el golfo de la culpa por tono de Gsolrreut tercera mayor con violines, oboes y trompas con su borrador y partes – 10

Del Pilar

[273] Iten. El responsorio segundo del primer nocturno Congratulamini a voz sola con violines por tono de Csolfaut tercera mayor con su borrador y partes – 7

[274] Iten. El segundo del segundo nocturno Quae est ista a cinco voces concertado con violines, oboes y trompas por tono de Gsolrreut tercera mayor con su borrador y partes – 21

De la Natividad de Nuestra Señora

1º Nocturno

[275] 1º. Hodie nata est a cinco voces con ripienos, violines, oboes y trompas por tono de Gsolrreut tercera mayor con su borrador y partes.

[276] 2º. Beatissimae Virginis a solo con violines por tono de Almirre tercera mayor con su borrador y partes.

[277] 3º. Gloriosa Virginis a cinco voces con ripienos, violines, oboes y trompas por tono de Dlasolrre tercera mayor con su borrador y partes.

2º Nocturno

[278] 4º. Nativitas Gloriosa a cinco voces con ripienos, violines, oboes y trompas por tono de Ffaut tercera mayor con su borrador.

[279] 5º. Cum jucunditate a solo con violines por tono de Elafa tercera mayor con su borrador.

[280] 6º. Nativitas tua a cinco voces con ripienos, violines, oboes y trompas por tono de Gsolrreut tercera mayor con su borrador.

[281] 7º. Beata me dicent a solo y a cinco con violines, oboes y trompas por tono de Dlasolrre tercera mayor con su borrador.

Nota. Estos siete responsorios están encuadrados, los que tienen – 24

[282] Iten. El responsorio segundo del primer nocturno de los maitines de la Preciosa Sangre de Cristo Non corruptivilis a solo a cuatro con violines, oboes y trompas por tono de Dlasolrre tercera mayor con sus borradores y partes – 22

Himnos

[283] Primero. Salutis humanae Sator para las vísperas de la Ascensión del Señor a cuatro voces con violines, oboes y trompas por tono de Dlasolrre tercera menor con su borrador y partes – 20

[284] Iten. Caelestis urbs Jerusalem para las vísperas de la Dedicación de la Iglesia a cuatro voces con ripienos, violines, oboes y trompas por tono de Dlasolrre tercera mayor con su borrador y partes – 22

- [285] Iten. Crudelis Herodes para las vísperas de los Santos Reyes a cuatro voces con ripienos, violines, oboes y trompas por tono de Dlasolrre tercera menor con su borrador y partes – 19
- [286] Iten. Maximus Redemptor para las vísperas de las Preciosa Sangre de Cristo a cuatro voces con ripienos, violines, oboes y trompas por tono de Dlasolrre tercera mayor con su borrador y partes – 20
- [287] Iten. Una lamentación De Lamentatio Jeremiae Propheta a ocho y a cuatro con violines, oboes y trompas por tono de Elafa tercera mayor con su borrador y partes – 22

Antífonas

- [288] Iten. La Salve a seis con violines y trompas por tono de Dlasolrre tercera mayor con su borrador y partes – 24
- [289] Iten. Tota pulchra a cuatro voces con violines, oboes y trompas por tono de Gsolrreut tercera mayor con su borrador y partes – 23
- [290] Iten. Veni Sponsa Christi a cuatro voces con violines, oboes, trompas, clarines y timbales por tono de Dlasolrre tercera mayor con su borrador y partes – 27
- [291] Iten. Un salmo de tercia Legem pone a cuatro voces con ripienos, violines, oboes, clarines, trompas y timbales por tono de Dlasolrre tercera mayor con su borrador y partes – 26
- [292] Iten. La secuencia pascual de Resurrección Victimae paschali a seis voces con violines, oboes, trompas y timbales por tono de Dlasolrre tercera mayor con su borrador y partes – 27
- [293] Iten. Un Te Deum a ocho voces concertado con violines, oboes, trompas, clarines y timbales por tono de Dlasolrre tercera mayor con su borrador y partes – 26
- [294] Iten. Un Dúo a Nuestra Señora ad libitum Qué gozo, qué contento, con violines y trompas por tono de Dlasolrre tercera mayor con su borrador y partes – 11
- [295] Iten. Una loa y coloquio que hizo para los niños infantes en la entrada del señor Virrey Bucareli a cuatro voces con ripienos, violines, oboes, trompas, clarines y timbales que se compone de varios tonos con su borrador y partes – 24
- [296] Iten. Un responsorio para los maitines de la Preciosa Sangre de Cristo.

[Tercera sección]

Plan de música de varios autores.

- [297] Una misa de Ochando por Dlasolrre mayor a cuatro con ripieno, violines y trompas con partes.
- [298] Otra de Alba por Ffaut mayor a cuatro con violines, trompas, órganos y bajo con partes
- [299] Otra de Mir por tono de Ffaut mayor a ocho voces con violines, trompas, bajo y órgano con partes.
- [300] Otra su autor Gamarra por tono de Alimirre mayor a ocho voces con violines y bajo con partes.
- [301] Otra del maestro San Juan por tono de Alimirre tercera mayor con violines, tompas y bajo.
- [302] Otra de Mir y Llusá por tono de Alimirre tercera mayor y a cuatro con ripienos, violines, trompas, bajo y órganos.

- [303] Otra de Torres por el tono Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, oboe y bajo.
- [304] Otra su autor Algarrabel por tono Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, trompas y bajo.
- [305] Otra de Torres por tono de Ffaut tercera mayor a ocho voces con violines y bajo.
- [306] Otra del mismo Torres por tono Dlasolrre mayor a diez voces con violines, clarín y bajo inutilizada por faltarle el contralto del primer coro.
- [307] Otra sin nombre de autor por Dlasolrre mayor a cuatro sin ripienos con violines, trompas, órgano y bajo.
- [308] Otra del maestro Rabassa por tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines y bajo.
- [309] Otra de Picañol por tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, trompas y bajos.
- [310] Otra sin nombre de autor por tono Gsolrreut menor a ocho voces con violines y bajo.
- [311] Otra sin nombre de autor por tono de Elami tercera menor a ocho voces con violines, trompas, viola y bajo.
- [312] Otra su autor Torres por tono de Csolfaut tercera mayor a ocho voces trunca.
- [313] Otra de Torres por tomo de Elami menor a ocho voces con violines y bajo.
- [314] Otra sin nombre de autor por tono Gsolrreut mayor a ocho voces con violines y bajo.
- [315] Otra de Torres sobre los ocho tonos a ocho voces con violines y bajo.
- [316] Otra sin nombre de autor por tono de Ffaut a ocho voces con violines y bajos trunca.
- [317] Otra sin nombre de autor por tono Dlasolrre trunca.
- [318] Otra de Terradellas por tono de Ffaut tercera mayor a cinco voces con violines, oboes, trompas y bajo.
- [319] Otra su autor Bassani por tono de Gsolrreut tercera menor a cuatro voces con violines y bajo.
- [320] Otra su autor Bencini por tono Dlasolrre mayor a tres coros con violines, oboes y trompas.
- [321] Otra de Bruneti por tono de Gsolrreut tercera mayor a ocho voces con violines, trompas y bajo.
- [322] Otra de Nebra por tono de Gsolrreut menor tercera mayor a ocho voces con violines, trompas y bajos.

Salmos de vísperas

Primeros.

- [323-327] Cinco salmos encuadrados de varios autores que son Dixit Dominus por el tono de Dlasolrre menor, Laetatus sum por el mismo tono, Lauda Jerusalem por el tono Dlasolrre mayor, himno Ave Maris Stella por el tono Dlasolrre menor y una magnificat por el mismo tono, con violines y bajo.
- [328] Un Dixit Dominus por el tono de Csolfaut menor a ocho voces con violines y bajo del maestro Vaso.
- [329] Otro a cinco voces y ripieno por el tono de Alamirre tercera mayor de Lecointte con violines, violetas y bajo.
- [330] Otro sin nombre de autor por el tono Dlasolrre menor a ocho voces con bajo y órgano.

- [331] Otro su autor Picañol por tono de Dlasolrre tercera mayor a ocho voces con violines y trompas y bajo.
- [332] Otra su autor Rabassa por tono de Dlasolrre menor a ocho voces con violines y bajo.
- [333] Otro su autor García por tono Dlasolrre menor a ocho voces con violines y bajo le falta el segundo violín
- [334] Un Beatus vir su autor Picañol por tono de Elami tercera menor a ocho voces con violines, trompas y bajos.
- [335] Otro dicho por tono de Bfa su autor Torres a ocho voces con violines, oboe y bajo.
- [336] Otro dicho si autor García por tono de Bfa mayor a ocho voces con violines, bajo y órgano falta el bajete.
- [337] Otro sin nombre de autor por tono de Gsolrreut mayor a seis voces y bajo.
- [338] Un Laudate Dominum omnes gentes su autor Rabassa por tono Dlasolrre mayor con violines, trompas y bajo.
- [339] Otro de Picañol por el tono Gsolrreut mayor a ocho voces con violines, trompas, bajo y órgano.
- [430] Otro su autor Osorio por tono de Lamirre tercera mauro a cuatro voces con violines, bajo y clarines.
- [341] Un Laetatus sum por el tono de Gsolrreut mayor sin nombre de autor a ocho voces con violines y bajo.
- [342] Otro sin nombre de autor por tono de Gsolrreut tercera mayor a ocho voces con bajo y órganos.
- [343] Otro su autor Torres por tono de Csolfaut tercera mayor a cinco voces con violines, oboes, trompas, bajo y órganos.
- [344] Un Lauda Jerusalem su autor Carpani por tono de Alamirre mayor a cinco voces con violines, oboes y bajo.
- [345] Otro su autor Picañol por tono de Alamirre menor a ocho voces con violines y bajo, le falta el bajete de segundo coro.
- [346] Otro sin nombre de autor por tono de Gsolrreut menor a seis voces con bajo y órgano.
- [347] Un magnificat su autor Torres por tono de Dlasolrre tercera mayor a ocho voces con violines y bajo.
- [348] Otro su autor Picañol por tono de Dlasolrre tercera mayor a ocho voces con violines, trompas y bajo le falta el bajete de segundo coro.
- [349] Otra sin nombre de autor por tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, trompas sin bajo general.
- [350] Otra sin nombre de autor por tono de Ffaut tercera mayor a ocho voces y bajo.
- [351-353] Un oficio de difuntos su autor el Españolito con invitatorio, salmo Domine in furore y lección Parce mihi por el tono Dlafa y la lección por el tono de Dlasolrre mayor a ocho voces con violines, flautas, trompas y bajos.
- [354] Una lección de difuntos del maestro Sanz antigua por tono de Ffaut tercera mayor a ocho voces y bajo antigua.

Responsorios

- [355] De la Santísima Trinidad a ocho voces y bajo.
- [356] Otros de la misma festividad, antiguos del maestro Salazar con cuadernos.

[357-361] Otros del mismo autor de común de Confesores Pontífices con cinco cuadernos.

[362] Otros del mismo autor de Natividad con ocho papeles.

[363] Un Dixit Dominus del mismo autor a ocho y bajo.

[364] Un Mirabilia trunco del mismo autor.

[365] Un Laudate Dominum omnes gentes del mismo autor.

[366-403] Treinta y ocho villancicos tanto del maestro Salazar como del maestro Sumaya y otros autores, los que con las obras antecedentes de Sumaya no sirven de nada por antiguos, rotos e inútiles.

Oficios

[404] Una lamentación a voz sola sin nombre de autor primera de Miércoles Santo por tono de Gsolrreut menor con violines, viola y bajo.

[405] Otra primera asimismo de Miércoles Santo por tono de Gsolrreut menor a cuatro voces solas.

[406] Otra de Durón antiquísima también primera del Miércoles Santo por tono de Gsolrreut menor a ocho voces con violines y bajo con su borrador.

Secuencias

[407] De Corpus su autor Carpani por tono de Csolfaut menor a cuatro voces y bajo.

[408] Otra idem antigua del maestro Dallo a ocho voces y bajo.

[409] Un motete antiguo del maestro Salazar por tono de Csolfaut.

[410] Un miserere antiquísimo e inútil por faltarle varios papeles sin nombre de autor.

[411] Un Te Deum laudamus su autor Torres por tono de Gsolrreut menor a ocho voces con violines, clarín, oboe y bajo.

[412] Una salve del mismo autor por tono de Dlasolrre menor a ocho voces con violines, bajo y órgano.

[413-420] Ocho cuadernos forrados en badana de himno Vexilla regis para las señas.

[421-451] Treinta y un villancicos de varios autores antiguos sólo tres pueden servir en caso de necesidad y son los siguientes.

Uno de Nebra a ocho voces por tono de Bfa Con júbilo en el orbe con violines, bajo y órgano.

Un aria a solo por tono de Ffaut tercera mayor Qué brillante y serena con violines y bajo.

Otra por tono de Dlasolrre tercera menor Aves canoras sin nombre de autor a cuatro voces con violines y bajo

Dieciséis borradores

[452] Uno de Nochebuena por tono de Dlasolrre mayor.

[453] Otro idem por el mismo tono sin violines.

[454] Otro con violines y bajo por tono de Csolfaut mayor Cielo y mundo.

[455] Otro por tono de Gsolrreut mayor con violines, trompas y bajo Al que en solio de rayos.

[456-458] Otro Dixit Dominus, Beatus vir, Laudate Dominum omnes gentes y Magnificat a varios tonos con voces y bajo.

[459] Otro de un miserere por tono de Csolfaut mayor con violines y bajo.

[460] Otro Stellam matutina por tono de Csolfaut mayor.

[461] Otro otro Beatus vir sin principio.

- [462] Otro de un aria Aquel Señor Eterno por tono de Csolfaut menor con violines y bajo.
- [463] Otro Travesando van los aires por tono de elami menor con violines y bajo.
- [464] Otro en Csolfaut mayor a ocho con violines, clarín y bajo El maestro de capilla.
- [465] Otro por Dlasolrre mayor a cuatro voces con violines y bajo.
- [466] Otro de Torres Laudate [Dominum] omnes gentes a ocho voces con violines, oboe y bajo.
- [467] Otro por tono de Gsolrreut mayor Ay mi bien con violines y bajo.
- [468] Otro de Nebra por tono de Bfa menor, a voz sola con violines, oboe y bajo.
- [469-471] Otro de Algarrabel de tres salmos a ocho sin instrumentos.

[Sección cuarta]

Libretes que tiene esta Santa Iglesia para su servicio en los días que no hay instrumentos, y es al tenor siguiente:

De Misas

- [472] 1. Uno su autor Torres en papel de marca mayor, tiene siete misas por todos los tonos y otra de Requiem, Vidi aquam y su Asperges.
- [473] 2. Otro su autor Alfonso Lobo, tiene seis misas por varis tonos y seis motetes también de marca mayor
- [474] 3. Otro su autor Francisco López, papel de menor, por varios tonos, con dos misas al principio, doce motetes, una pasión, una lamentación, secuencia Resurrección, una Antífona de Nuestra Señora y otra misa al fin.
- [475] 4. Otro llamado de Palestrina papel de marca mayor con cuatro misas por varios tonos.
- [476] 5. Otro su autor Eduardo Lobo, papel de marca mayor, con Vidi aquam, Asperges, ocho misas, dos más de Difuntos, tres motetes por varios tonos.

De Vísperas

- [477] 1. Uno antiguo de varios autores fojas de pergamino con salmos por varios tonos y festividades.
- [478] 2. Otro de varios autores por papel de marca que comienza con el Invitorio de Corpus, himno de Maitines a la misma festividad, dos magnificas, una antífona de Corpus, un salmo Confitebor, otras cinco magnificas y un Credidi.
- [479] 3. Otro solo de magnificas su autor Eduardo Lobo, papel de marca.
- [480] 4. Otro su autor Sebastián Aguilera papel de marca, todo de magnificas por varios tonos.
- [481] 5. Otro su autor Fernando Franco fojas de pergamino todo de magnificas por varios tonos.
- [482] 6. Otro sin nombre de autor, compuesto de varias obras, que son un Dixit Dominus, un Laudate Domino omnes gentes, un Te Deum Laudamus, una Salve, salmo In in exito, himnos de todas festividades, invitorios de la Virgen, con su himno de Maitines, Invitorio de la Concepción antiguo, Invitorio de la Santísima Trinidad con Himno, Invitorio de Nochebuena, Invitorio e Himno de Corpus, dos Salves, la segunda sin fin, por varios tonos.

- [483-486] 7. Cuatro libretes encuadernados con el Te Deum Laudamus y varios himnos por varios tonos.
- [487] 8. Otro papel de marca mayor del oficio de difuntos con invitatorio, tres nocturnos, siete responsos, una Misa de Requiem, Asperges, Vidi aquam, seis motetes, y el Himno de Vexilla Regis, un Salmo Quia inclinavit, otro salmo Confitebor y una magnífica por varios tonos de diferentes autores.
- [488] 9. Otro sin principio ni fin su autor don Francisco Guerrero con varios himnos, Te Deum Laudamus, ocho magníficas y tres salves por varios tonos.
- [489] 10. Otro su autor don Tomás de Victoria, papel de marca mayor con cuarenta motetes para todas las festividades por varios tonos.
- [490] 11. Otro sin principio su autor Sebastián Vivanco papel de marca todo de motetes como el antecedente para todas festividades por varios tonos.

Para Cuaresma

- [491] 1. Una de marca mayor su autor Maestro Sumaya con al antifona de Adjuva nos, dos misereres, dos lamentaciones y la secuencia de Resurrección por varios tonos
- [492] 2. Otro de varios autores, papel de marca con varias obras que constan en la tabla que tiene al fin por varios tonos.
- [493] 3. Otro de varios autores con las pasiones y dos lamentaciones, papel de marca por varios tonos.
- [494-501] Ocho cuadernillos forrados en badana colorada del himno Vexilla Regis que sirven para las señas.

[Sección quinta]

Estas siguientes obras se aumentaron en este inventario el año de [17]74 de orden del señor chantre don Manuel Barrientos a cuyas expensas se consiguieron y son en el tenor siguiente:

- [502] 1º. Una misa a cuatro y a ocho con violines, oboes, trompas, flautas y bajo por tono de Gsolrreut tercera mayor su autor fray Martín Francisco de Cruzalegui con su borrador tiene 20 partes.
- [503] 2º. Otra por tono de Dlasolrre tercera mayor a cuatro con ríforzo con violines, oboes, clarinetes, órganos y bajos su autor don Francisco Corselli tiene 24 partes.
- [504] 3º. Otra a ocho con violines, oboes, trompas, órgano y bajo por tono de Gsolrreut tercera mayor su autor don Antonio Rodríguez de Hita tiene 20 partes.
- [505] 4º. Otra su autor don Francisco Corselli a ocho voces con violines, oboes, trompas, clarines, órganos, viola y bajo su tono Gsolrreut tercera mayor con borradores tiene 20 partes.
- [506-510] 5º. Unas vísperas de la Virgen encuadernadas de don Francisco Corselli a ocho voces con violines, oboes, trompas, clarines, órganos y bajo, el primer salmo Dixit Dominus por tono d Dlasolrre mayor, el segundo Laetatus sum por tono de Bfa mayor, tercero Lauda Jerusalem por tono de Alamirre mayor, su himno Ave Maris Stella por Dlasolrre tercera menor y magnificat por Ffaut tercera mayor tiene 27 partes.
- [511] 6º. Un Te Deum laudamus su autor fray Martín de Cruzalegui a cuatro y a ocho con violines, oboes, trompas y bajo por tono de Dlasolrre mayor tiene 20 partes.

- [512] Un aria a solo a la Natividad de nuestro Señor Jesucristo Oh varios elementos su autor fray Martín de Cruzalegui por tono de Ffaut tercera mayor con violines, trompas y bajo tiene 6 partes.
- [513] Un tercero al Nacimiento del Niño Dios su autor fray Martín de Cruzalegui por tono de Gsolrreut tercera mayor Si yo logro mi bien con violines, trompas y bajo tiene 10 partes.
- [514] Un villancico a ocho voces con violines, oboes y bajo su autor don José Picañol por tono Dlasolrre tercera mayor tiene 19 partes.

D74

Fuente: ACCMM, AC-51, fol. 9v-10r.

Fecha: 21-I-1771.

Asunto: El Cabildo de la Catedral de México encomienda al chantre que negocie con el Conde de Berrio la compra de los borradores de Ignacio Jerusalem.

Después el señor chantre habló de que había practicado varias diligencias a fin de hacerse y recoger los borradores de las obras del difunto maestro de capilla don Ignacio Jerusalem que paraban últimamente en poder de su hijo Pedro José que murió también a principios de diciembre próximo desgraciada y repentinamente por haber mediado en un pleito, quien los tenía prometidos a su Señoría y también el músico Fernández Santa Cruz, y que habiendo ocurrido por medio del maestro de capilla Roca con el motivo de la violenta muerte del dicho se dijo ahí en la casa mortuoria haber llevado consigo [los borradores] su hermano el carmelita fray Salvador y que por hallarse éste de superior en el Convento de Toluca le había escrito por mano de su provisor pidiéndoselos y que le había respondido con bastante desembarazo y negándose a su entrega hasta que se verificase la retribución de los 500 pesos que se le habían ofrecido a su padre por dicha entrega en atención a ser lo único a que tenían esperanza los huérfanos de ambos y que como en depósito los tenía puestos en poder del señor Conde de Berrio y que su Señoría Ilustrísima los consideraba a dichos borradores muy necesarios respecto a que de lo existente y copiado en el archivo de música de esta Santa Iglesia había mucho maltratado y deshecho y que necesitaba nueva copia y sería ésta una pérdida lamentable por no haber pieza chica ni grande compuesta por el referido Jerusalem que no fuese de la admiración aún de los mismos inteligentes y la respetaban hasta por un milagro de la música que brillaba en lo muy patético y armónico de toda su composición, por lo que le parecía que aunque fuese con algún costo se solicitase el dicho cobro de papeles con otras varias expresiones que sobre esto y otros puntos del actual maestro de capilla hizo, que habiéndose oído y tratándose con difusión sobre la materia y teniéndose por conveniente que se practicara para el cobro de los borradores con el Conde de Berrio aquella diligencia que correspondiese y reflexionándose que el señor deán tenía con él particular amistad se resolvió que su señoría con el señor chantre lo ejecuten y que procurasen con dicho señor Conde tener un ajuste razonable, para lo que se les daba la competente facultad y que satisficiesen su importe.

D75

Fuente: ACCMM, AC-51, fol. 67v.

Fecha: 28-VI-1771.

Asunto: El Cabildo de la Catedral de México acuerda la continuidad de los clarines y timbales en la capilla en contra de la sugerencia del Arzobispo Lorenzana.

Sobre que no se altere la costumbre en el coro los timbales y clarines.

Luego el señor chantre propuso que habiendo el señor Arzobispo estado había expresado que los instrumentos de timbales y clarines más le parecían bélicos que conforme a la gravedad del coro por lo que se podían suspender esta tarde en los maitines y mañana en la solemnidad de nuestro gran padre Señor San Pedro, que habiéndose oído y expresádose que dichos instrumentos eran muy comunes en las iglesias de España y que para esta con dictamente del maestro Jerusalem que los consideró necesarios por su gran lleno para las funciones clásicas se habían remitido desde España por lo que se debían considerar útiles y que no se puede negar que tocados aumentan la armonía, que de su privación se altera la costumbre y de esta manera dando entrada a la inobservancia de ella se querrá introducir su transgresión paulatinamente hasta confundir el buen orden que se halla establecido con su práctica y se vaya asignando asimismo algún desarreglo con los demás [...] que se continúe el tocar dichos instrumentos y no se alteren las costumbres.

D76

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Libro 1, volumen sin foliar.

Fecha: Sin fecha (leída en el Cabildo de 19-X-1773).

Asunto: El viola de la Real Capilla de Madrid Juan de Ledesma cuatro obras de Francisco Corselli y Antonio Rodríguez de Hita a la Catedral de México.

Al muy ilustre y venerable señor Deán y Cabildo de la Santa Iglesia metropolitana de México.

No se desdeñó el mar siendo opulento de undosos cristales admitir benéficamente el corto tributo que le ofrece el más exangüe a Robielo [¿Robigo?], cuya máxima no sólo canoniza el filósofo si idénticamente practica el político. Muy diminuto don es el que ofrezco combinado con la sublimidad de a quien le consagro, mas me da una confianza respetuosa el Jarro de Agua que ofreció aquel rústico labrador al magno Alejandro cuando entró triunfante en Siria, pues la admitió por ser agua vertida de un corazón sencillo. Espera mi pequeñez que la benevolencia, magnanimidad y celsitud de Vuestra Señoría admita las tres misas de capilla con toda variedad de instrumentos, y nuevamente una Salve del famoso don Francisco Corselli, que éste su siervo ofrece. Las dos obras y la dicha Salve son de este insinuado autor que se halla maestro de capilla de nuestro gran Monarca, la una en partitura por no haber tiempo para copiarla y no diferir su remisión, cuya misa se canta cuando el Rey sale en público a su Real Capilla y contiene la modulación con la solemnidad y lo económico con la brevedad. La tercera misa es de don Antonio Rodríguez maestro de capilla de las grandes señoras religiosas de la Encarnación; este autor es de singular mérito en sus composiciones y titular capellán de la Real Casa; y hallándome (aunque sin mérito) en la honra de ser uno de

los individuos de la Real Capilla de su Majestad, he conseguido las mencionadas obras, las que dedico rendidamente a los pies Vuestra Señora Ilustrísima, impetrando a su divina majestad conserve al muy ilustre y Venerable Cabildo y deán en su mayor grandeza, quedando a esos pies el más humilde y obsequioso siervo.
Don Juan de Ledesma [rúbrica]

D77

Fuente: ACCMM, Acuerdos de Cabildo, leg. 4, volumen sin foliar.

Fecha: Sin fecha (leída en el Cabildo de 28-VII-1775).

Asunto: El viola de la Real Capilla de Madrid Juan de Ledesma vuelve a enviar a la Catedral de México las cuatro obras de Corselli y Rodríguez de Hita.

Ilustrísimo Señor.

Habiendo dedicado a Vuestra Señoría Ilustrísima tres misas de que da verdadero testimonio la adjunta copia de dedicatoria que segunda vez pongo en manos de Vuestra Señoría Ilustrísima añadiendo a ésta una Salve del famoso don Francisco Corselli para variedad, la que deseaba haber ofrecido antes a Vuestra Señoría Ilustrísima pero me lo ha imposibilitado una grave enfermedad de tres meses que he padecido, por lo que va en partitura y deseo merezca ser de la aceptación de Vuestra Señoría, a quien con el mayor rendimiento me ofrezco en su obsequio rogando a Nuestro Señor prospere la grandeza de Vuestra Señoría Ilustrísima muchos años.

Su más humilde seguro servidor

Don Juan de Ledesma.

D78

Fuente: AGN, Inquisición, Volumen 1136, Expediente 3, fols. 463-481.

Fecha: 24-IV-1776.

Asunto: Josefa Ordóñez, esposa del violinista Gregorio Panseco, denuncia ante la Inquisición a Nicolás del Monte por blasfemias y proposiciones deshonestas.

Inquisición de México año de 1776

El señor Inquisidor Fiscal de este Santo Oficio contra don Nicolás del Monte, natural de los estados de Flandes, tenor de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad, por proposiciones.

En el Santo Oficio de la Inquisición de México en 24 días del mes de abril de 1776 estando en su Audiencia de la mañana el señor inquisidor doctor don Manuel Ruiz Vallejo mandó entrar a ella a doña Josefa Ordóñez Tello y Meneses que viene enviada de su Director, de la cual siendo presente fue recibido juramento que hizo por Dios nuestro Señor y la señal de la Santa Cruz so cuyo cargo prometió decir verdad en lo que supiere y fuere preguntada y de guardar secreto de todo lo que aquí pasase y en su consecuencia dijo llamarse como va expresado, que es natural de Motril del obispado de Granada, de estado casada con don Gregorio Panseco, primer violín de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de edad de más de 30 años.

Preguntada para qué ha pedido esta audiencia en este dijo que la ha pedido para denunciar en este Santo Oficio a don Nicolás del Monte tenor del coro de la Iglesia

Catedral de esta ciudad natural, según ha expresado a la declarante, de los estados de Flandes pertenecientes a la Reina de Hungría, porque con el motivo de haber venido recomendado al marido de la que declara y haber frecuentado su casa entre las varias conversaciones que se han ofrecido, en una a que se halló presente el citado su marido y José Ximénez violón también de la Santa Iglesia, profirió las proposiciones y las defendió contradiciendo a la declarante: Que Jesucristo nuestro Redentor era hombre y que había encarnado y sido concebido según el orden de nuestra naturaleza y como los demás hombres, afirmando en estas proposiciones, para cuya deducción formaba los antecedentes en tono de pregunta, ¿Jesucristo no fue hombre como yo? ¿no era de carne como yo? ¿no fue posible como yo? ¿la Madre (hablando de María Santísima) no fue madre legítima natural de Jesucristo? ¿no puede parir mujer alguna y quedar doncella? ¿la madona de una buena mujer y el señor San José un buen hombre? ¿no fue casado con la madona? ¿no tuvo celos de la madona? Luego dejando la consecuencia en blanco, pero daba a entender según comprendía la declarante, que usaban del matrimonio como los otros casados. Que a todas estas proclaciones contradecía la declarante a presencia de los citados los sujetos con los principios y misterios de nuestra religión sagrada en términos que llegó a incomodarse el citado Nicolás la expresó que aquellos no eran asuntos para las donas, dándola a entender que no sabía aquellos misterios para poder disputarlo con el denunciado y el expresado José Ximénez como en tono de chusca y oír al citado del Monte también se insinuó con la declarante diciéndole: Maestra, pues si parió la Virgen, ¿cómo quedó Doncella?, haciendo también las preguntas: ¿no lo parió realmente? ¿pues cómo quedó Doncella? A que replicó la declarante, exponiéndoles varios ejemplos como es el de la penetración del sol por un cristal, la agilidad con que otros santos se han penetrados por otros cuerpos y sobre todo la milagrosa encarnación y nacimiento de Jesucristo por obra y gracia del Espíritu Santo.

Que como a los ocho días poco más o menos de esta conversación y disputas ocurridas en ella, volvió el citado don Nicolás del Monte a tratar con la declarante en la citada su casa y sin concurrencia de otra persona sobre la Resurrección de la carne, con motivo de haber expresado dicho del Monte: si Dios me hace la gracia de salvar mi alma y llevar a la Gloria o al Cielo (pues no sabe si dijo Gloria o Cielo) mi espíritu, le dijo la declarante: “Sí, Dios lo que quiera haga vuestra merced buenas obras para ello, que así veremos nuestros cuerpos gloriosos y resucitados, y el citado don Nicolás en tono de admiración se explicó: ¡Ah, quién sabe, quién sabe! y después de alguna entermisión y como bufoneándose con la declarante le dijo: Como hemos de juntar nuestros cuerpos o el polvo (que no tiene presente ciertamente como lo profirió) y sonriéndose, de que comprendió la que declara (según tiene insinuado) era por cantaletearla.

Que después de los lances que quedan expuestos ha observado la declarante en tres ocasiones que al pasar su divina Magestad por la calle se ha arrodillado con bastante repugnancia y a instancias de la declarante, lo que practicó recostándose en las cos sobre un camapé y en la otra en que la declarante le trastocó la silla para que se arrodillara lo hizo, quedándose arrimado a ella y no tiene presente en cuál de ellas dijo por dichas instancias de que se arrodillase que sabía si pasaban algunos cencerros de recua, exponiendo asimismo que en otras ocasiones también se ha arrodillado sin haberse prevenido bien que no sabe la declarante si lo ha hecho con motivo de haberle prevenido que lo debía ejecutar por el bien parecer del público, aunque no fuera más que como lo hacen los herejes que se hallan entre católicos.

Y últimamente sólo se le ofrece exponer que al citado don Nicolás como al nominado José Ximénez violón de la catedral en el lance de la disputa sobre la encarnación del Verbo divino y pureza de María Santísima los amenazó de denunciarlos a este Santo Oficio y también ha repetido esta prevención primero por escrito, quien en la primera vez respondió que él diría en este Tribunal que había sido una burla o chanzoneta y el expresado don José, según tiene insinuado, después de dos días hablándose de que al gringo le había de delatar le dijo: Pues yo también tengo participio porque también hablé; pero la declarante y en que se halló según el concepto que había formado de que le había hecho por meter su cucharado, le respondió que bien conocía él que no tenía error. Pero respecto del citado don Nicolás no ha podido formar un juicio cabal de su religión y creencia así por ser extranjero como porque algunas veces le considera falto de instrucción y aún de política y en otras le parece que tiene bastante penetración y malicia en materia de intereses y otros tratos civiles, y el mismo don Nicolás he referido que es muy devoto de la Virgen de Guadalupe que la reza la corona todos los días y otros que le han visto oír misa, que le pidió una imagen de Jesucristo y otra de la Virgen de Guadalupe cuando puso casa, y que habiéndole replicado que para qué quería la de su Majestad le respondió que para adornar la casa, y ha sabido y visto la que declara que la tiene en la cabecera de su cama, con lo que se concluyó esta Audiencia.

Josefa Ordóñez Tello de Meneses [rúbrica]

Miguel de Azorín [rúbrica]

D79

Fuente: AGN, Ramo Inquisición, Volumen 1162, Expediente 26, fol. 228.

Fecha: 21-V-1776.

Asunto: Carlos Peri, maestro de capilla de la Catedral de Valladolid denuncia ante el Santo Oficio al músico Simón Rueda por pisotear los papeles de música.

Don Carlos Peri maestro de capilla de la Santa Iglesia de Valladolid se presenta a Vuestra Señoría con el mayor rendimiento diciendo que el día 12 de mayo profesó una monja en este Convento de Catarina y asistiendo toda la capilla de música un individuo de ella llamado don Simón Rueda tuvo el atrevimiento de arrebatar de las manos del archivero de la Santa Iglesia todos los papeles de la santa misa, y habiéndolos hecho pedazos se los puso debajo de los pies con escándalo del gran concurso que allí estaba, viendo yo que las sagradas palabras estaban ajadas debajo de los pies de este mal cristiano y que ninguno las levantaría pasé yo a quitarlas de sus pies para hacerlas presentes a Vuestra Señoría en todo tiempo. Viendo me hallo aconsejado de algunos señores sacerdotes si debí delatarlo al Santo Tribunal me aconsejaron que debía hacerlo, que las cosas escandalosas en la iglesia de Dios se debían castigar por el mal ejemplo que dio a todos los fieles cristianos que allí estaban.

Valladolid y mayo 21 de [17]76 años.

Carlos Peri

Recibida en 3 de junio de 1776. Respóndasele que ocurra a donde corresponde.

D80

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Libro 1, sin foliar.

Fecha: 27-V-1779.

Asunto: Francisco Carnicer y Lucas Sánchez, ministriles de la Catedral de Lugo, escriben a la Catedral de México solicitando una plaza en la capilla.

Don Francisco Carnicer y don Lucas Sánchez músicos de la Santa Iglesia de la ciudad de Lugo que hallándose el uno de primer violín con agregado y de bajón y el otro primer bajonista con agregado de oboe y flauta travesera con sueldo de 300 ducados anuales, lo que no llegan para mantenernos por las carestía del país, por lo que pensamos el escribir a Vuestra Señoría para ver si en esa Santa Iglesia habrá proporción para los dos con acomodo decente, advirtiéndole que siempre que Vuestra Señoría quiera informarse de nuestro mérito y conducta puede Vuestra Señoría hacerlo de este Venerable Cabildo, nuestra edad es de 30 años cada uno, somos casados con alguna familia, con que siempre que Vuestra Señoría se digne de informarnos del carácter del país y el precio de los comestibles, estamos prontos a ponernos en viaje, pagándonos el transporte, porque a nosotros no es imposible el hacerlo a nuestra costa.

Vuestra Señoría no extrañe el que pidamos informe del país porque ignoramos enteramente su calidad, somos españoles el uno de Castilla la Nueva y el otro de Castilla la Vieja, esta pretensión la hacemos para ver si podemos mejorar de fortuna con el amparo de Dios y de Vuestra Señoría. Esperamos de la piedad de Vuestra Señoría la respuesta para tomar nuestra medida y si se compone, Dios quiera que sea para su santo servicio y gloria de esa Santa Iglesia. Vuestra Señoría disimule nuestro atrevimiento mientras rogamos al Todopoderoso prospere su vida muchos años.

D81

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Libro 1, sin foliar.

Fecha: 14-XI-1779.

Asunto: Fabián Rodríguez, músico de la Catedral de Cádiz, escribe a la Catedral de México solicitando una plaza en la capilla.

Señor.

Don Fabián Rodríguez músico de la Santa Iglesia Catedral de Cádiz dice que habiendo llegado a su noticia la carestía de voces buenas que tiene esa nobilísima catedral y hallarme con ánimo de hacer pretensión de una plaza de músico en la referida, que ésta tenga una asignación competente para poderme mantener con aquella estimación que corresponde a un ministro del cuerpo tan ilustre como es el del Venerable Cabildo y esta expresada pretensión no poder ir personalmente a actuarla a causa de lo dilatado y molesto que es el viaje para aquella ciudad, por tanto hace presente a Vuestra Señoría sus méritos para que de este asunto de sujetos peritos en la dicha facultad, y tomando este informe si se le diesen a Vuestras Señorías según y como expresa hará Vuestra Señoría lo que tenga por conveniente, hecho cargo de la circunstancia del sujeto para consignarle la renta según le parezca. Tiene el referido sujeto quince puntos de voz y estos son de Ge sol re ut grave hasta el dicho sobre agudo y estrechándose un poco, da en voz A la sol re, es su cuerda de bajo o tenor, buen cuerpo y metal que agrada a los

oídos de Vuestra Señoría en caso de efectuarse su súplica. Es bastantemente hábil en la facultad, tiene el estilo del día, y para que Vuestra Señoría se cerciore de hacer remisión de su molestia memorial, tomará informe de don Francisco Delgado, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, Matías Montaña bajonista de ella, Antonio de Pompas músico contralto de la insinuada catedral, sujetos muy hábiles y dados todos a Dios, por lo que podrán informar a Vuestra Señoría cosa que no sea antes de entrar en esta Catedral, fue bajo de la capilla de la Patriarcal de Sevilla y por mayores aumentos vino a esta en donde se halla rogando a Dios por la salud y vida de Vuestra Señoría para que hecho cargo de su súplica le atienda si le encontrase acreedor a ella, gracia que espera merecer de la poderosa liberalidad de vuestra señoría a quien el cielo prospere dilatados años en su mayor grandeza.

Cádiz y noviembre 14 de 1773.

D82

Fuente: ACCMM, AC-52, fol. 89v.

Fecha: 19-XI-1779.

Asunto: El chantre Manuel Barrientos regala a la Catedral de México dos libros de canto llano y una misa polifónica compuesta por fray Martín de Cruzalaegui.

El señor chantre regalando dos libros de coro de canto llano muy lucidos y una misa muy particular para el día de la Asunción.

Después el señor chantre expresó que regalaba a esta Santa Iglesia aquellos dos libros que estaban a la vista de canto llano, uno de vísperas y otro de misa con inserción de la de San Felipe Neri, todo ciertamente muy bien escrito y encuadernado a la perfección, y juntamente aquella misa de canto de órgano que se escribió en la solemnidad de la Asunción de la Virgen de la insigne composición del muy reverendo padre fray Martín Cruzalegui religioso de este Convento de San Fernando venido de España ahora tres años poco más entre los padres misioneros, todo lo que tenía el gusto de presentar en obsequio de esta Santa Iglesia, que habiéndose oído y visto estar todo muy perfecto así en la encuadernación como en lo escrito se dieron muchas gracias al señor chantre por este don y regalo tan apreciable por todas sus circunstancias.

D83

Fuente: AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces Hacedores, Caja 193, Expediente 89.

Fecha: Ca. 1781.

Asunto: Listado de instrumentos musicales y papeles de música que se entregaron a Martín Bernárdez de Ribera cuando fue nombrado maestro de capilla interino de la Catedral de México.

Memoria de los instrumentos de esta Santa Iglesia que recibe el bachiller don Martín de Rivera, maestro interino de capilla.

[Instrumentos musicales]

[1-2] Primeramente dos timbales con sus baquetas y templador.

- [3-4] Dos clarines de plata con dos tudeles también de plata y ocho dichos [tudeles] de latón, dos boquillas de latón y dos de marfil, dos sordina.
- [5-6] Un par de trompas de plata en el tono de Gsolreut.
- [7-8] Otro dicho de trompas mestizas por el tono de Elami.
- [9-10] Otro dicho de latón por el tono de Elami viejas.
- [11-12] Otro dicho de latón por tono de Gsolreut viejas.
- [13-14] Dos clarines de latón por tono de Lasolfaut.
- [15-16] Otro dos clarines de latón por Bfa que no han servido.
- [17-18] Item otro par de trompas de latón por tono de Gsolreut con todos sus tudeles que dio el señor chantre don Leonardo Terralla.
- [19-20] Dos taponés, uno que está corriente y el otro inservible y muy maltratado.
- [21-22] Dos violines que vinieron de España sin arcos.
- [23] Otro dicho criollo.
- [24] Un violonchelo español que compró la iglesia al Conde Berrio y lo usa Ximénez.
- [25] Un contrabajo que usa el bachiller Reinoso.
- [26] Un violonchelo que debe dar razón el rector del Colegio el que está inservible.

[Papeles de música]

- [1-3] Tres magnificats todos estos salmos con instrumentos.
- [4] Un Benedicamus a dúo con violines, flautas, violas y trompas.
- [5] Una antífona a dúo de Nuestra Señora de Guadalupe con violines, flautas y trompas
- [6] Un invitatorio de difuntos.
- [7-13] Las siete antífonas que llaman de la O y son las primeras que se han cantado en esta Santa Iglesia a cuatro sobre el contrapunto.
- [14-16] Tres responsorios de Nuestra Señora de la Concepción con violines, órgano obligado y trompas.
- [17] Un motete con violines y trompas Hodie Maria para Nuestra Señora de la Asunción.
- [18] Un gradual para la festividad de San Felipe de Jesús.
- [19-20] Dos responsorios uno de Nuestro Padre San Pedro y otro de Nuestra Señora de la Asunción.
- [21] Una Salve a cuatro con violines y trompas.
- [22] Una antífona Non fecit taliter.
- [23] Un himno Ave Maris Stella.
- [24] La música de la entrada del Excelentísimo don Matías Gálvez.
- [25] Un Dúo de Nuestra Señora.
- [26] Otro dicho.
- [27] Un aria con violines y trompas.
- [28] Un Laudate Dominum omnes gentes.
- [29-31] Tres misas, una de Torres, otra a cuatro con violines y trompas, y la otra a dúo.
- [32] Un Beatus Vir con violines y trompas, todo con instrumentos.
- [23] Un Salmo Confitebor de Ángeles sin instrumentos.
- [34] Una Misa con violines, trompas y clarines.
- [35] Himnos de San Juan.
- [36] Otro de los Maitines del Señor San José.
- [37] Otro de Apóstoles.
- [38] Otro para las Vísperas del Nacimiento del Señor de Jerusalem.
- [39] Lamentación para Miércoles Santo [de] Durón.

Faltan y están señalados con una raya.

[40] ~~Fac tibi aream a solo.~~

[41] ~~Quae est ista a cinco voces.~~

[42] Otro para el día de San José Dum prevenisti cum a seis voces.

[43] ~~Una misa de primera clase a cinco voces por tono de D lasolre tercera mayor.~~

Salmos de Vísperas

[44] Un Dicit Dominus sin nombre de autor ocho voces.

[45] Otro su autor García a ocho voces.

[46] Otro sin nombre de autor a seis voces.

[47] ~~Un Lactatus sum sin nombre de autor a ocho voces.~~

[48] Un Lauda Jerusalem sin nombre de autor a seis voces.

[49] ~~Una misa del Maestro Rabassa a ocho voces.~~

Agregado

[50] Un magnificat de Torres.

[51] Una Misa de Rutini a cuatro voces violines, oboes, trompas, flautas, Kyries y Gloria.

[52] Una lección de difuntos Parce mihi con violines, flautas, trompas, su autor Ochando.

[53] Misa de Requiem de Basani.

[54] Otra dicha de Ochando.

[55] Otra dicha de Torres.

[56] Otra dicha de Boyene.

[57] Otra dicha de Torres.

[58] Otra dicha de don Cayetano Echeverría para Nuestra Señora de la Asunción.

[59] Otra dicha de Españaoleto.

[60] Otra de Requiem costeadada a expensas de la Capilla su autor Águila.

[61] Otra dicha de Coll con violines, trompas y bajo.

[62-71] Maitines, invitatorio, himno y ocho responsorios de Nuestra Señora de la Asunción que dio el señor chantre don Félix Mazo.

[72] Un Beatus vir de Picañol.

[73] Acompañamiento del himno, invitatorio que dio el señor don Luis de Torres dispuesta por don Martín de Rivera para el día de Santa Rosa.

[74] Una antifona para lo mismo.

[75] Un Te ergo quaesumus que regaló el señor doctor y maestro Quintela.

[76] Motete a tres con violines, oboes y trompas su autor Echeverría.

[77] Egregie Martir Phelipe a ocho para San Felipe.

[78-85] Obras del bachiller don Martín de Rivera. Dixit Dominus, Laudate Dominum omnes gentes, con los himnos Ave Maris Stella, Iste confessor, Deus tuorum, Te splendor et virtus patris para San Miguel, Defensor alme Hispaniae y Magnificat todos sin instrumentos.

[86-88] Un Lauda Jerusalem Dominum con los himnos Jesu Corona Virginum y Pater superni luminis.

[89] Un Motete de Apóstoles Per manus autem.

[90] Otro Dixit Dominus sin instrumentos.

[91-98] Los ocho responsorios de la Santísima Trinidad todo esto sin instrumentos para la mayor comodidad ya livio en el librete.

- [99-102] Item cuatro misas, una de Dallo, otra de Basani, otra de Echevarría y otra de Fabián que para el mismo efecto las ha dado.
- [103-106] Cuatro responsorios para Nochebuena Quem vidistis pastores, Sancta et immaculata, Beata Viscera y Verbum caro con violines y bajo por si quieren acortar los Maitines de dicha festividad.
- [107] Un Credidi con violines.
- [108] Una Lamentación de Miércoles Santo.
- [109] Un Dixit Dominus con violines.
- [110] Un Beatus vir.
- [111] Un Laudate Dominum Omnes gentes.
- [112] El Miserere de Corseli en pasta se cantó en la Capilla Real, obra suntuosa, su avaluo es en 40 pesos y reconocido por el maestro se dará en 30 pesos. La trajo de España el señor Riva de Neira quien se lo regaló a Portillo, y por no tener éste proporción no se cantó en parte alguna.

D84

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 2.

Fecha: Sin fecha, pero datable en 1782.

Asunto: Juan Baptista del Águila, organista de la Catedral de México, eleva un memorial al Cabildo en el que expone sus méritos profesionales y solicita se le nombre maestro de capilla de la Catedral de México.

Don Juan Baptista del Águila opositor a la vacante plaza de maestro de capilla de esta Santa Iglesia de México tiene el honor de presente a Vuestra Señoría los méritos siguientes.

Supuesto el que es hijo de legítimo matrimonio de padres cristianos viejos y de notoriedad quienes procuran darle una crianza cristiana en el Colegio de Nobles llamado de Cuatro Naciones en la ciudad de París en que aprendió los primeros rudimentos de la latinidad, música y todo lo conducente a una educación regular, lo que (por no juzgarlo necesario) no hace constar protestando hacerlo si fuere del agrado de Vuestra Señoría.

Pasó a este reino de Nueva España el año de 1746 de familiar del Excelentísimo Señor don Juan Francisco de Güemes y Horcasitas Conde de Revillagigedo Virrey de esta Nueva España y tuvo el honor de dar lección y enseñar la música y tocar el clave a las señoritas sus hijas.

El año de 1747 deseoso de dar luz a su corta suficiencia fue a hacer oposición a la plaza de maestro de capilla vacante en la Santa Iglesia de la Puebla y cumplió con los tres actos de canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición que pide semejante examen, y desempeñó la función de la jura del Rey Señor don Fernando VI (que en gloria esté) la que puso a su cuidado ese Venerable Cabildo, dando el compás y gobernando el coro en la Misa solemne de gracias y Te Deum que a ese efecto se celebró.

El año de 1748 pasó a la ciudad de Guadalajara a hacer oposición a la plaza de organista mayor de aquella catedral y sacó el primer lugar en el concurso, sirviola por espacio de dos años con total desempeño en cuyo tiempo vacó la de maestro de capilla y le nombró ese Venerable Cabildo de sinodal de los opositores del concurso.

El año de 750 vino a México en solicitud de hacer oposición a la plaza de organista de esta Santa Iglesia y padeció riguroso examen con su maestro de capilla que la sazón era don Ignacio Jerusalem en presencia del señor chantre don Luis de Torres chantre (difunto) y de toda la capilla y mereció el que se le informase al señor Deán y Cabildo de su destreza y suficiencia, lo que ocasionó el que se le diera acomodo en esta Santa Iglesia.

Desde aquel tiempo hasta el presente se ha dedicado con tesón al aprovechamiento de las niñas pobres que desean entrarse religiosas a título de músicas, logrando tener y poder numerar dieciséis que en la actualidad existen y son religiosas profesas en distintos conventos de la ciudad a título de la música e instrumentos que les ha enseñado.

El año de 760 pasó a la ciudad de Puebla a hacer oposición a la plaza de organista mayor vacante en esta Santa Iglesia y habiendo cumplido con todos los actos que se requieren se sirvió aquel Venerable Cabildo asignarle el primer entre sus coautores como consta del respectivo título que se le mandó dar, cuya plaza sirvió seis años con la puntualidad, desempeño y honor que es notorio.

El año de 763 se dignó el referido Venerable Cabildo de Puebla conferirle la plaza de maestro de música de los niños infantes de aquel coro, habiendo logrado dar en aquel corto tiempo de tres años varios discípulos que se han logrado sirviendo los unos en dicho coro y los otros en los de las sagradas religiones de Nuestro Padre San Francisco y de la Merced donde se hallan religiosos profesos.

El año de 767 volvió a México en donde el Venerable Deán y Cabildo tuvo a bien darle la plaza de organista sin examen, atento a su notoria suficiencia, cuyo empleo ha ejercitado hasta ahora, con el mayor desempeño, esmero y honor, pues sus mismos compañeros le tienen confiados sus propios intereses nombrándole y eligiéndole repetidas veces por administrador de sus obviaciones y tiene confirmado el Venerable Cabildo, en cuyo empleo tiene repartidas crecidas cantidades de pesos, de las que ha interesado a la Congregación de Nuestra Señora la Antigua, la fábrica y ministros enfermos más que en ninguno otro tiempo sin que ninguno de los interesados tenga que demandarle nada, no debiendo omitirse la exacción, celo y eficacia que es notorio practica en el desempeño de las funciones que se le encomiendan a satisfacción de las partes, tanto por el honor, crédito y puntualidad que requiere observe un acreditado coro de catedral en semejantes funciones como por el crecer de esta ramo que resulta a favor de todos sus individuos, arreglándose siempre a lo mandado por el Venerable Cabildo en el asunto, sin perjuicio de la iglesia. Sin embargo de todos los notorios y esforzados empeños que se hicieron el año pasado de 779 en la provisión de la plaza de maestro de la escolta de las niñas colegialas del Real Colegio de San Ignacio de la Nación Vizcaínas de esta corte, se sirvió su M. Y. Mesa de nombrarle maestro de ellas, cuyo empleo está sirviendo diariamente con el esmero que está experimentando, adelantando las Niñas Colegiales cada día más en el arte, pues logran la mayor satisfacción y aplauso en las más solemnes y serias funciones que esta Real Congregación celebra en dicho Colegio.

Asimismo tiene la gran satisfacción de desempeñar la confianza que de su corta suficiencia hicieron el señor Oidor Juez comisionado y el Rector del Real Colegio Seminario de Indios de San Gregorio e Indias Doncellas del de Nuestra Señora de Guadalupe, en donde ha logrado conseguir el que unas varias pobres humildes indias que apenas podían pronunciar el castellano lean el latín a la perfección y oficien sus misas diarias y cuanto ocurre en el año sin omitir las oficios de Semana Santa, Jubileo

circular, ni necesitar músico alguno de la calle para el desempeño de sus eclesiásticas funciones, como es público y notorio lo practican.

Ha compuesto muchas obras eclesiásticas que se han encomendando y se cantan diariamente en las iglesias de esta corte, las más notorias son las siguientes.

Un Credo, Sanctus y un cuatro con todos instrumentos que le mandó hacer el señor don Félix Venancio Malo (siendo oidor de esta Real Audiencia) para su función del Señor San Miguel habiendo dadole la letra del cuatro en verso heroico.

Asimismo el señor oidor don Ambrosio Melgarejo Santaella le mandó hacer el Invitatorio y Responsorios propios de Nuestra Señora del Rosario según rezo de los dominicos.

Tiene hecho también el Invitatorio e himno de Vísperas y Maitines del oficio propio de San Felipe Neri (según el rezo de los padres del oratorio) y juntamente la antifona Ave Regina Caelorum para los vespertinos de Adviento.

Ha compuesto el Invitatorio e Himno con algunos Responsorios de los Maitines del Santísimo que le sirve a la capilla de la catedral cuando la convidan a que asista a los depósitos los últimos días del Jubileo circular.

Ha compuesto los ochos Responsorios de Maitines a la Encarnación, que le mandaron hacer y sirve actualmente a la Señoras Religiosas de ese título de esta ciudad.

Ha compuesto una Misa Solemne de gloria y otra de Difuntos que le sirve a la capilla de catedral para el desempeño de las funciones de la mayor consideración, con otra variedad de distintos Responsorios, Motetes y entre ellos uno de Concepción que el año próximo pasado hizo para la Función de los Comerciantes en el Real Convento de Jesús María, el que mereció una pública aclamación.

Tiene hecho también una Salve y Letanía de Nuestra Señora a cuatro y con todos instrumentos para el desempeño de la capilla de catedral en las anuales funciones que celebran a Nuestra Señora de Loreto.

Ha compuesto las letras que se le han dado con tiempo muy limitado de 48 horas para las funciones de los Reales Colegios de San Juan de Letrán y San Ildefonso.

En año pasado de 781 compuso el último Responsorio de los Maitines del Señor San Pedro el que cantó el primer tiple de esta catedral y se mandó repitiera a otro día en la Misa Mayor el que mereció pública aceptación, habiendo tenido el honor de presentárselo al señor doctor don Leonardo José Terralla chantre de esta Santa Iglesia para el servicio de ella, y mandó se archivara en su archivo.

No hay convento de religiosas calzadas de esta ciudad en donde no haya obra suya, las que se mandan hacer para el desempeño de sus tutelares fiestas procurando acomodar sus composiciones a la suficiencia, habilidad y esfera de voces de las religiosas que lo deban ejecutar.

Tiene 33 años de servicio de iglesia, a saber 2 en la de Guadalajara, 6 en la de Puebla y 22 en esta de México.

Tiene el honor de que los ilustrísimos señores arzobispos le hayan concedido sus licencias para entrar en las clausuras a enseñar música, tocar el órgano, reconocerlos y ser sinodal de las niñas que pretenden entrarse Religiosas a título de música.

La misma licencia ha obtenido de los prelados regulares para los conventos de su filiación.

Estos son, Señor, los cortos méritos con que he procurado exaltar su pequeñez que sólo podrán tener nombre de tales si la sombra de Vuestra Señoría así lo califica.

Juan Bautista del Águila.

D85

Fuente: AHAM, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 188, Expediente 38.

Fecha: 12-I-1785.

Asunto: El maestro de capilla interino Martín Bernárdez de Rivera informa del estado de la capilla, con los músicos que la integran y sus rentas.

Lista de los sujetos que componen por ahora la capilla de musica de esta Santa Iglesia, hecho por orden del señor chantre doctor don Leonardo José Teralla.

Voces

Bachiller don Martín Vázquez con 350, 400 de sochantre, 300 de capellán y 45 de librero que componen la cantidad de 1095.

Bachiller don Gabriel del Águila, 300 pesos, 300 de capellán que componen la cantidad de 600 pesos.

Bachiller don José Paredes con 400 pesos.

Bachiller don Miguel de Alasio con 250, 200 de capellán, y otros 225 por la escoleta de los niños, que componen la cantidad de 675.

Don Manuel Vidal con 450 pesos.

Don Nicolás del Monte con 550 pesos.

Don Vicente Gómez 300 pesos y otros 300 de sochantre [total] 600.

Don Francisco Álvarez 250 pesos.

Don José Salvatierra 250 pesos.

Instrumentos

Bachiller don José Reinoso toca el contrabajo tiene 300 pesos y otros 300 de capellán [total] 600.

Don José Ximénez toca violonchelo 350 pesos.

Don Gregorio Panseco primer violín tiene 600 pesos y 200 por la enseñanza de los niños [total] 800.

Don Manuel Delgado violín segundo tiene 400 pesos.

Don Pedro Navarro acompaña segundo violín 300 pesos.

Don Nicolás Torres acompaña segundo violín 350 pesos.

Don José Argüello canta y acompaña al segundo violín 200 pesos.

Don Manuel Aldana acompaña primer violín 400 pesos.

Bachiller don Ignacio Paz acompaña primer violín tiene 200 pesos y 300 por capellán [total] 500.

Don José Agapito Portillo tocaba por obligación que hizo cuando entró bajón, viola, contrabajo y violonchelo 300 pesos.

Don Mariano Macías enfermo tocaba el bajón 300 pesos.

Don Mariano Rosales por haberse enfermado de la boca no toca el oboe y se aplica a cantar, 200 pesos.

Don Mariano Vargas trompa primera 300 pesos.

Don Ignacio Ortega trompa segunda 300 pesos.

Don Ignacio Pedrosa jubilado 500 pesos.

Don Manuel Argüello organista 500 pesos.

Don Manuel Martínez organista 500 pesos.

Martín Bernárdez de Ribera maestro de capilla interino 400 pesos, 200 por la escoleta, 300 por capellán [total] 900.

Las rentas de los arriba expresados puramente por lo que es la capilla monta la cantidad de 9500 pesos.

Los mismos con los agregados de capellanes y demás importa la de 3070 pesos.

Que ambas componen la de 12570 pesos.

Faltan los oboeses, que estos mismos son las flautas. Faltan dos contraltos a los menos. Falta el tiple, bien que este lo suple cualquier tenor de los acontraltados. Falta una voz bajo formal. Faltan a los menos un par de bajones porque estos son los más precisos para el continuo trabajo de la iglesia, particularmente en lo del librete.

También hago presente a Vuestra Señoría que los oboeses son muy del caso y necesarios en lo del librete y demás asistencias del coro en que no hay instrumentos. Esto es lo que por ahora puedo hacer presente a Vuestra Señoría para que determine lo que fuere de su mayor gusto y todo sea para el debido culto y mayor lustre de esta Santa Iglesia así lo firmo hoy 12 de enero de 1785.

Martín Bernárdez de Rivera

[En otra mano]

En cabildo de 4 de febrero de 85 se recibió a don José Revelo con plaza de primer oboe y renta de 400 pesos y con las mismas obligaciones que su antecesor don Manuel Martínez, a más de esas, la de enseñar a los niños del colegio que quisieren aprender este instrumento.

En cabildo de 10 del mismo se recibió a don José Mariano Bibián con plaza de bajonista y renta de 250 pesos.

D86

Fuente: ACCMM, AC-56, fol. 11r-v.

Fecha: 14-III-1786.

Asunto: El Virrey Conde de Gálvez informa al Cabildo de la Catedral de México del establecimiento de una Sociedad de Ópera en el Palacio Real y solicita a dos violinistas de la capilla.

Sobre que el señor Virrey solicita a los músicos Delgado y Aldana para las óperas que se van a establecer por la Sociedad.

El señor deán que su Excelencia le había encargado que hiciese presente a este Venerable Cabildo que estaba determinado por su Excelencia y otros sujetos principales de esta ciudad formar una Sociedad cuyo objeto fuese purgar todos los vicios y desórdenes del teatro reduciendo las diversiones a unas óperas, las que se habían de representar en el Real Palacio, para lo que ya estaba formado el Teatro y necesitándose para esto músicos de habilidad y destreza, habiendo en esta Santa Iglesia en el servicio de su capilla tres individuos sobresalientes en la habilidad del violín, los cuales son don Gregorio Panseco, don Manuel Delgado y don José Aldana atendiendo a que el primero tiene un genio ríspido, lo que puede causar algunos litigios entre los operantes, parecía a su Excelencia que los otros dos, siendo del agrado de este Venerable Cabildo, y sin que en ello se perjudicase a la Iglesia, se señalasen para aquel teatro sin perjuicio de sus

plazas en la capilla, lo que habiéndose oído dijeron algunos señores que este era un caso sin ejemplar o inaudito respecto a parecer repugnante el servicio de la iglesia con el del teatro, pero lo que más era que las reglas y ordenanzas que los músicos disponen no pueden tener otra asistencia u ocupación estando en esta capilla si no fuere con especial licencia del Ilustrísimo señor Arzobispo y este Venerable Cabildo, en vista de lo cual y a pluralidad de votos se acordó que el señor deán diga al Excelentísimo señor Virrey que condescendiendo el señor Arzobispo en que estos dos individuos de la capilla asistan a las expresadas óperas también con decisión de este Cabildo.

D87

Fuente: AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 124, Expediente 9.

Fecha: 13-VII-1786.

Asunto: Músicos que integran la capilla catedralicia con sus salarios semestrales.

Músicos en fábrica:

Martín Rivera 198 pesos y 6 granos, por la escoleta 100 pesos
Martín Vázquez 173 pesos, 2 tomines y 6 granos
Gabriel Aguilar 126 pesos, 5 tomines y 6 granos
José Reinoso 148 pesos, 4 tomines y 6 granos
Ignacio Paz con 97 pesos, 3 tomines y tres granos
Miguel Alasio con 123 pesos 6 tomines y 6 granos
José Salvatierra con 81 pesos
Mariano Macías con 140 pesos y 5 tomines
José Argüello con 67 pesos y 6 tomines
Blas Vela con 48 pesos y 4 tomines
Juan Francisco Álvarez con 98 pesos y 4 tomines
José Paredes con 144 pesos, 7 tomines y 6 granos
Vicente Gómez con 126 pesos, 5 pesos y 6 tomines
Nicolás Gil con 218 pesos 3 tomines y 6 granos
Manuel Vidal con 222 pesos y 6 granos
Cristóbal Bibián con 128 pesos y 7 tomines
Ignacio Mena con 45 pesos y 5 tomines
Nicolás Monte con 267 pesos, 1 tomín y 6 granos
Pedro Gautech con 244 pesos 2 tomines y 6 granos
Mariano Bibán con 121 pesos y 7 tomines
Gregorio Panseco con 286 pesos y 4 tomines
Ignacio Pedrosa con 244 pesos y 3 tomines
Padre José Mariano Delgado con 191 pesos, 4 tomines y 6 granos
Pedro Navarro con 144 pesos y 1 tomín
José Gambino con 133 pesos, 6 tomines y 6 granos
Ignacio Ortega con 145 pesos, 2 tomines y 2 granos
Mariano Vargas con 145 pesos, 2 tomines y dos granos
Mariano Rosales con 86 pesos, 6 tomines y 6 granos
José Aldana con 181 pesos, 5 tomines y 6 granos
José Revelo con 196 pesos y 3 tomines
José María Delgado mayor con 56 pesos, 5 tomines y 6 granos

José María Delgado menor con 56 pesos, 1 tomín y 6 granos.
La suma asciende a 5228 pesos y 5 tomines.

D88

Fuente: Archivo Histórico Diocesano de Jaén, Sala V, leg. 3-C.

Fecha: 19-I-1787.

Asunto: Antonio Juanas se ofrece como maestro de capilla de la Catedral de Jaén.

Don Antonio Juanas, clérigo de prima tonsura, natural de Narros, obispado de Sigüenza, y alumno del colegio de San Felipe Neri de la Catedral de dicha ciudad, de edad de 24 años, puesto a los pies de Vuestra Señoría Ilustrísima dice haber llegado a su noticia que Vuestra Señoría Ilustrísima había suspendido la provisión del magisterio de capilla de esta Santa Iglesia, y hallándose el suplicante plenamente instruido en la práctica de la composición música, cuyo estudio hizo en el mencionado colegio de San Felipe, de donde pasó a perfeccionarse bajo la dirección y enseñanza de don Antonio Rodríguez de Hita, maestro de capilla de la Encarnación Real de esta corte, en cuya casa hace dos años y medio permanece, logrando ventajosos adelantamientos en su profesión. No habiendo podido, por legítimos impedimentos, concurrir en tiempo a la oposición de dicho magisterio y deseando tener el honor de servir a esa Santa Iglesia, a Vuestra Señoría Ilustrísima suplica se digne admitir su pretensión si lo merecieren los informes que Vuestra Ilustrísima gustare tomar de su habilidad y conducta, y las pruebas o exámenes que para este efecto tenga por conveniente exigir, y que confía desempeñar a satisfacción de vuestra señoría ilustrísima, le confiera ese magisterio, gracia que espera de la notoria generosidad de vuestra señoría ilustrísima. Madrid y Enero 19 de 1787.

Ilustrísimo Señor

A los pies de Vuestra Señoría Ilustrísima
su más atento rendido servidor

Antonio Juanas

[rúbrica]

D89

Fuente: ACCMM, AC-57, fols. 195r-v.

Fecha: 20-IX-1791.

Asunto: El Cabildo de la Catedral de México acuerda dar una gratificación al maestro de capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid por el reclutamiento de los músicos contratados para el servicio de la Catedral.

Sobre que se gratifique al doctor don Francisco Flores capellán de las galeras con una lámina de Nuestra Señora de Guadalupe y se le escriba para que gratifique con el dinero que le pareciere al maestro que hizo la recluta de los músicos.

Después se dijo que al Señor Arzobispo se había insinuado que parece cosa correspondiente que al maestro de capilla que hizo en Madrid la recluta y elección de los músicos que vinieron a esta Santa Iglesia se le hiciese alguna gratificación, lo que

todos los señores tuvieron por muy justo, y en esta atención habiéndose tratado sobre el cómo y cuánto se había de dar se determinó que se le escriba al doctor don Francisco Fernando Flores diciéndole esta intención al Cabildo y que él allá regule y dé al dicho maestro que se dice ser el de la Capilla Real de la Encarnación la cantidad de pesos que le parezca competente para lo cual puede acudir a don José Miranda y que se le entregue incluyéndole a éste [a Flores] carta para él [para el de la Encarnación] y considerándose también que era muy debido hacer algún obsequio a dicho doctor don Francisco Flores el cual había de ser como una alhaja se determinó que se le envíe una lámina de Nuestra Señora de Guadalupe muy particular con marco de plata muy curioso cuya obra se encarga al señor arcediano y este cargo se deduzca de renta de fábrica.

D90

Fuente: ACCMM, Ministros, Caja 1, Expediente 6.

Fecha: 16-VII-1792.

Asunto: Músicos pagados por la fábrica de la Catedral.

Músicos en fábrica

Antonio Juanas maestro de capilla 600.

Bachiller Rivera segundo maestro 300.

Manuel Pastrana 500.

José García Pulgar 600.

Bachiller [José] Reinoso 200.

Bachiller [Ignacio] Paz 100.

Bachiller [José] Paredes 250.

Bachiler [Miguel] Alasio 175.

Bachiller [Manuel] Vidal 225.

Bachiller [Vicente] Gómez 150.

[José Agapito] Portillo 150.

[José] Argüello 200.

[Francisco] Álvarez 150.

[José] Ximénez 200.

[Nicolás] Gil Torres 225.

[Nicolás] Del Monte 333.

[Ignacio] Mena 116.

Bibián, José 125.

[José] Revelo 250.

[José] Gambino 150.

Cristóbal Bibián 150.

Mariano Bibián 77.

[Gregorio] Panseco 300.

Manuel Delgado 200.

[Francisco] Valverde 150.

[Pedro] Navarro 150.

Juan Molina 94.

[Ignacio] Ortega 150.

[Mariano] Vargas 150.

[José] Aldana 200.
 José Delgado 100.
 Francisco Delgado 100.
 [Congregación Nuestra Señora de la] Antigua 664.

D91

Fuente: ACCMM, Archivo de Música, Legajo D.

Fecha: 1792-93, 1816 y adicciones posteriores.

Asunto: Inventario musical de la Catedral de México cuya sección principal se completó en 1792 cuando Antonio Juanas asumió el magisterio de capilla; además del contenido del archivo, incluye otros documentos con los instrumentos musicales en el Colegio de Infantes y en la catedral y con las obras interpretadas en 1814 con motivo de la restitución de Fernando VII. En 1816, cuando Mateo Manterola se hizo responsable del archivo se añadieron las obras adquiridas durante el magisterio de Juanas, la mayoría de las cuales eran sus propias composiciones. Otras adicciones menores se realizaron en los siguientes años.

Inventario de música.

Plan de Música de varios autores perteneciente a esta Santa Iglesia Metropolitana de México, mandado hacer por el señor chantre doctor y maestro don José Cerruto y siendo el maestro de capilla don Antonio Juanas este presente año de 1793.

Habiendo en los archivos de música de esta Santa Iglesia una mezcla de papeles útiles con inútiles y estar equívoca, diminuta y falsamente citados en el trasunto y copia del último inventario del señor chantre doctor y maestro don José Cerruto que por mí el maestro primero de capilla don Antonio Juanas con asistencia del secretario de cabildo don José Díaz de Ribera y presenciándolo su Señoría se procediese a nuevo prolijo examen y separación de ellos, ordenándolos clara y distintivamente para uso de los útiles que por confundidos con los inservibles no se aprovechaban y reduciendo al mandato efecto, se hizo y concluyó en fin del año de 1792 en la forma siguiente.

Cerruto [rúbrica] Juanas [rúbrica]

Ante mí

José Díaz de Ribera [rúbrica]

Secretario

[Primera sección]

Música instrumental

Misas de primera clase

- [1] 1ª. Del maestro Jerusalem a ocho con violines y trompas, por el tono de Gesolrreut tercera mayor con borrador y 23 papeles.
- [2] 2ª. Del dicho autor por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 25 papeles.
- [3] 3ª. Del dicho autor por el tono de Gsolrreut mayor con borrador y 17 papeles.
- [4] 4ª. Del dicho por el tono de Ffaut mayor con borrador y 24 papeles.
- [5] 5ª. Del dicho por el tono de Ffaut tercera mayor sin borrador y 22 papeles.
- [6] 6ª. Por el señor Canales por el tono de Ffaut tercera mayor sin borrador y 24 papeles.

- [7] 7^a. De don Francisco García Españoletto por el tono de Dlasolrre mayor sin borrador y 27 papeles.
- [8] 8^a. De Ochando por el tono Dlasolrre mayor sin borrador y 21 papeles.
- [9] 9^a. Del maestro Rodríguez Hita por el tono Gsolrreut mayor sin borrador y 24 papeles.
- [10] 10^a. Del maestro Corselli por el tono Dlasolrre tercera mayor sin borrador y 27 papeles.
- [11] 11. Del maestro don Fabián García Pacheco por el tono de Bfa mayor sin borrador y 24 papeles.
- [12] 12. Del señor Brunetti por el tono de Gsolrreut mayor sin borrador (no tiene Credo) con 17 papeles.
- [13] 13. Del maestro Algarabel de Arroyo por el tono Dlasolrre mayor sin borrador [y] 13 papeles.
- [14] 14. Del maestro Echevarría por el tono Dlasolrre mayor con borrador (sin Credo) y 26 papeles.
- [15] 15. Del maestro Rutini por el tono Dlasolrre mayor sin borrador y 20 papeles.
- [16] 16. Del señor Terradellas por el tono Ffaut mayor sin borrador y 20 papeles.
- [17] 17. Del reverendo señor Cruzalegui por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 23 papeles.
- [18] 18. Otra del dicho autor por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 27 papeles.
- [19] 19. Del maestro Roca por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 29 papeles.
- [20] 20. Otra del dicho Roca por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 26 papeles.
- [21] 21. Otra del dicho por el tono de Ffaut mayor con borrador y 25 papeles.
- [22] 22. Un Credo suelto del señor Nebra por el tono Csolrfaut menor sin borrador y 23 papeles.
- [23] 23. Otro Credo del señor Cavi por el tono Dlasolrre mayor con borrador [y] 28 papeles.
- [24] 24. Otra misa sin nombre de autor por el tono Gsolrreut mayor sin borrador [y] 22 papeles.
- [25] 25. Otra del señor Nebra por Gsolrreut mayor sin borrador con 19 papeles.
- [26] 26. Otra del señor Ripa por Gsolrreut menor sin borrador con 21 papeles.
- [27] 27. Otra por don Mariano Mora por Dlasolrre mayor sin borrador con 19 papeles.
- [28] 28. Otra a cuatro y a ocho sin nombre de autor por Bfa sin borrador con 26 papeles.
- [29] 29. Por Dlasolrre mayor (sin Credo) con violines, oboes, flautas, trompas, clarines, timbales &e por don Antonio Juanas con borrador con 27 papeles.
- [30] 30. Otra del dicho autor (sin Credo) por Dlasolrre mayor con violines, oboes, fla[u]tas, trompas, clarines, timbales &c con borrador con ~~23~~ 25 papeles.
- [31] 31. Otra del mismo autor que comienza por Csolrfaut menor y sigue por Csolrfaut mayor (para San Ildefonso) con violines, oboes, flautas, trompas &c con borrador con 24 papeles.
- [32] 32. Otra del mismo autor por Dlasolrre mayor (sin Credo) con violines, oboes, trompas, clarines, timbales, órgano obligado con borrador con 26 papeles.
- [33] 33. Otra del mismo autor por Bfa a ocho con violines, oboes, trompas, &c (sin Credo) con borrador con 22 papeles.
- [34] 34. Otra del mismo autor por Gsolrreut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador [con] 24 papeles.
- [35] 35. Otra del mismo autor sobre el Pange lingua por Csolrfaut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador [con] 24 papeles.

- [36] 36. Del mismo autor un Credo por Dlasolre mayor con violines, oboes, flautas, trompas, ~~clarines~~, timbales &c con borrador ~~26~~ 25 papeles.
- [37] 37. Otra por don Joaquín Montero con violines, violas, oboes, flautas, trompas y bajo sin borrador y 26 papeles.
- [38] 38. Entregada a 9 de julio de [1]838 una misa de Pacheco con violines y trompas obligadas y ocho voces por fa mayor.
- [39] 39. En iden una misa de Andreví con violines, oboeses, trompas, fagot, timbales, bajo continuo y dos órganos a cuatro y a ocho.
- [40] 40. Misa de Mozart impresa a todo orquesta con partitura.
- [41] Iden de Pagueras tono de re mayor.

Misas para segundas clases

- [42] 1ª. Velociter currit del maestro Torres por el tono Dlasolre mayor sin borrador y 22 papeles.
- [43] 2ª. Del dicho Torres por el tono de Ffaut sin borrador y 20 papeles.
- [44] 3ª. Otra del dicho Torres por el tono Gsolrreut mayor sin borrador [y] 19 papeles.
- [45] 4ª. Del señor Mir y Llusá por el tono Alimirre menor sin borrador y 22 papeles.
- [46] 5ª. Del dicho autor por el tono Ffaut mayor sin borrador y 22 papeles.
- [47] 6ª. Del señor Corselli por el tono Dlasolre mayor con borrador y 27 papeles.
- [48] 7ª. Del Alba por el tono de Ffaut mayor sin borrador y 21 papeles.
- [49] 8ª. Del señor Gamarra por el tono Alimirre mayor sin borrador [y] 19 papeles.
- [50] 9ª. Del señor Bassani por el tono Gsolrreut menor sin borrador y 19 papeles.
- [51] 10ª. Del señor Echeverría por el tono Dlasolre menor, Gloria y Credo separado, sin borrador y 21 papeles.
- [52] 11ª. A dúo del señor Coll por el tono Gsolrreut menor sin borrador. Nota: No hay tal misa.
- [53] 12. Del señor San Juan por Alimirre mayor sin borrador [y] 19 papeles.
- [54] 13. Misa Romana a cuatro y a ocho por Elami sin borrador [y] 13 papeles.
- [55] 14. Del maestro Juanas por Bfa con violines, oboes, trompas &c. con borrador y ~~24~~ 23 papeles.
- [56] 15. Del mismo autor por Alamire menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 23 papeles.
- [57] 16. Del mismo autor por Ffaut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y ~~24~~ 23 papeles.
- [58] 17. Del mismo autor por Dlasolre mayor (llamada del Gallo) con violines, trompas &c con borrador y 21 papeles.
- [59] 18. Del mismo autor por Csolrfaut mayor con violines, trompas & con borrador y 22 papeles.
- [60] 19. Del mismo autor sobre la Letanía de Nuestra Señora por Gsolrreut mayor con violines, trompas &c con borrador y 21 papeles.
- [61] 20. Del mismo autor por Elami a dúo y a cuatro con violines, trompas &c con borrador y 21 papeles.
- [62] 21. Del dicho autor por Bfa a dúo y a cuatro con violines, trompas &c con borrador y 21 papeles.

Secuencias

- [63] 1ª. Victimae Paschali del maestro Jerusalem por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 22 papeles.

- [64] 2ª. Victimae Paschali del maestro Roca por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 28 papeles.
- [65] 3ª. Veni Sancte Spiritus del maestro Jerusalem por el tono Bfa con borrador y 20 papeles.
- [66] 4ª. Lauda Sion Salvatorem por el señor Carpani por el tono Gsolrfaut tercera menor ~~sin~~ con borrador y 21 papeles.
- [67] 5ª. Stabat Mater del maestro Jerusalem por el tono Elaf[a] sin borrador y 21 papeles.
- [68] 6ª. Del maestro Juanas Lauda Sion por Csolrfaut con borrador y 24 papeles.
- [69] 7ª. Del mismo autor Lauda Sion por Csolrfaut mayor con borrador y 21 papeles.
- [70] 8ª. Del mismo autor Lauda Sion por Gsolrreut menor con borrador y 21 papeles.
- [71] 9ª. Del mismo autor Lauda Sion por Dlasolre mayor con violines &c con borrador y 22 papeles.
- [72] 10ª. Del mismo autor Victimae Paschali por Alamire menor a dúo y a cuatro con violines &c con borrador y 26 papeles.
- [73] 11ª. Del mismo autor Victimae Paschali por Dlasolre mayor con violines &c con borrador y 22 papeles.
- [74] 12ª. Del mismo autor Veni Sancte Spiritus por Gsolrreut menor con violines &c con borrador y 24 papeles.
- [75] 13ª. Del mismo autor Veni Sancte Spiritus por Dlasolre mayor con violines &c con borrador y 22 papeles.

Graduales

- [76] Propter veritatem de la Asunción del maestro Roca por tono Dlasolrre mayor con borrador y 27 papeles.
- [77] 2º. De la festividad de la Ascensión del maestro Roca por el tono Dlasolrre mayor con borrador [y] 23 papeles.
- [78] 3º. De la Preciosísima Sangre de Cristo del maestro Roca por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 25 papeles.
- [79] 4º. De San Felipe de Jesús del maestro Roca por el tono Ffaut mayor con borrador y 25 papeles.
- [80] 5º. Del señor José a seis del maestro Roca por el tono de Gsolrreut mayor con borrador y 24 papeles.
- [81] 6º. De Santiago Apóstol del maestro Roca por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 25 papeles.
- [82] 7º. De San Juan Bautista del maestro Roca por el tono Dlasolrre mayor ~~sin~~ con borrador y 24 papeles.
- [83] 8º. Para San Eligio del maestro Juanas Ecce sacerdos magnus por Dlasolre mayor con violines &c con borrador y 23 papeles.

Motetes

- [84] 1º. Ascendit Angelus del maestro Jerusalem por el tono Dlasolrre mayor con borrador.
- [85] 2º. Non turbetur cor vestrum del maestro Jerusalem por el tono Gsolrreut mayor con borrador. Nota: Están unidos al salmo Mirabilia testimonia tua del dicho autor.
- [86] 3º. Veni Sponsa Christi del maestro Jerusalem por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 14 papeles.

- [87] 4°. Veni Sponsa Christi del maestro Roca por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 28 papeles.
- [88] 5°. O quam gloriosum est regnum del maestro Roca por el tono de Gsolrreut mayor con borrador [y] 24 papeles.
- [89] 6°. In Dedicacione Templi del maestro Roca por Gsolrreut mayor con borrador y 22 papeles.
- [90] 7°. O quam suavis del maestro Roca por el tono Ffaut sin borrador y 24 papeles.
- [91] 8°. Puer qui natus est nobis del maestro Roca por el tono Gsolrreut mayor ~~sin~~ con borrador y 21 papeles.
- [92] 9°. Iste est qui ante alios Apostoles del maestro Roca por el tono G mayor con borrador y 24 papeles.
- [93] 10°. Non vas relinquam orpham del maestro Roca por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 22 papeles.
- [94] 11°. Tempus est del maestro Roca por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 22 papeles.
- [95] 12°. Domine convertere de Echeverría por el tono de Ffaut mayor sin borrador y 13 papeles.
- [96] 13°. Egregie Martir Philippe del maestro Jerusalem por el tono Gsolrreut mayor sin borrador y 21 papeles.
- [97] 14°. Ego dormivi del maestro Roca por el tono Elafa con borrador y 22 papeles.
- [98] 15°. Emite Spiritum tuum del maestro Roca por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 28 papeles.
- [99] 16°. Tota pulchra a seis del maestro Roca por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 23 papeles.
- [100] 17°. Tota Pulchra del maestro Jerusalem por el tono Ffaut mayor con borrador y 21 papeles.
- [101] 18°. Sub tuum praesidium del maestro Jerusalem por el tono Gsolrreut menor con borrador y 20 papeles.
- [102] 19°. O vos omnes del maestro Jerusalem por el tono Ffaut menor con borrador y 20 papeles.
- [103] Otro Qui vult venire post me del maestro Jerusalem por G mayor con violines y trompas con borrador y 20 papeles. [Al margen izquierdo:] Para San Felipe de Jesús.
- [104] 20°. Accepit Jesus calicem del maestro Juanas por Elami por violines &c con borrador y 22 papeles.
- [105] 21°. Respexit Elias del mismo autor por Elafa con violines &c con borrador y 21 papeles.
- [106] 22°. Sacerdotes Domini del mismo autor por Ffaut mayor con violines &c con borrador y 21 papeles.
- [107] 23°. Panis Angelicus del mismo autor por Ffaut mayor a dúo con violines, flautas &c con borrador y 11 papeles.
- [108] 24°. Sacerdos et Pontifex del mismo autor por Glasolrre mayor con viuolines &c con borrador y 21 papeles.
- [109] 25°. Ascendens Christus in altum del mismo autor por Gsolrreut mayor con violines & c con borrador y 23 papeles.
- [110] 26°. Ego rogabo ad Patrem del mismo autor por Ffaut mayor a solo con violines, flautas &c con borrador y 9 papeles.

Nota: Estos dos motetes están juntos o encuadrados con el salmo Mirabilia testimonia tua.

- [111] 27°. Veni Sponsa Christi del mismo autor (se puede cantar también sin instrumentos) con violines, trompas &c por Gsolrreut mayor con borrador y 20 papeles.
- [112] 28°. Philippe Martir inclite del mismo autor por G con violines, trompas &c con borrador y 19 papeles.

Salmos de vísperas

Dixit Dominus

- [113] 1°. Del Españolito por el tono Dlasolrre mayor sin borrador y 28 papeles.
- [114] 2°. Del padre Cruzalegui por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 25 papeles.
- [115] 3°. Del maestro Jerusalem por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 23 papeles.
- [116] 4°. Del dicho autor por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 22 papeles.
- [117] 5°. Del dicho autor a dúo por el tono Bfa con borrador y 8 papeles.
- [118] 6°. Del maestro Roca por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 28 papeles.
- [119] 7°. Del dicho Roca por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 24 papeles.
- [120] 8°. Del señor Coll por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 24 papeles.
- [121] 9°. Del maestro Jerusalem a dúo por el tono Ffaut mayor sin borrador y 5 papeles.
- [122] 10°. Del señor Garisuaín por Gsolrreut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [123] 11°. Del maestro Juanas por Dlasola mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [124] 12°. Otro del mismo autor por Dlasolre mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [125] 13°. Otro del mismo autor por Dlasolre mayor (para San Ildefonso), con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [126] 14°. Otro del mismo autor por Alamire menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [127] 15°. Otro del mismo autor por Gsolrreut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [128] 16°. Otro del mismo autor por Alamire mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [129] 17°. Otro del mismo autor por Gsolrreut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [130] 18°. Otro del mismo autor por Csolfaut mayor con violines, oboes, trompas, &c con borrador y ~~24~~ 23 papeles.
- [131] 19°. Otro del maestro Ripa por Dlasolre mayor a solo y a cuatro con violines y trompas sin borrador y 22 papeles.
- [132] Un borrador del señor Lidón por Cut mayor.

Beatus vir

- [133] 1°. Del Españolito [en otra mano] o García por el tono Ffaut mayor sin borrador y 20 papeles.
- [134] 2°. Del padre Cruzalegui por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 24 papeles.
- [135] 3°. Del maestro Jerusalem por el tono Csolfaut mayor con borrador y 20 papeles.
- [136] 4°. Del dicho autor a dúo por el tono Ffaut mayor con borrador y 8 papeles.

- [137] 5°. Del maestro Roca por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 25 papeles.
- [138] 6°. De don Felipe Díaz por el tono Gsolrreut mayor sin borrador y 17 papeles.
- [139] 7°. Del señor Rabassa por el tono Bfa sin borrador y 21 papeles.
- [140] 8°. Del maestro Juanas por Gsolrreut menor con violines, oboes &c con borrador y 24 papeles.
- [141] 9°. Otro del mismo autor (para San Ildefonso) por Ffaut mayor con violines, flautas, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [142] 10°. Otro del mismo autor por Gsolrreut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [143] 11°. Otro del mismo autor por Alamire menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [144] 12°. Otro del mismo autor por Gsolrreut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [145] 13°. Otro del mismo autor por Bfa con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [146] 14°. Otro del mismo autor por Elami menor con violines &c con borrador y 20 papeles.
- [147] 15°. Otro del mismo autor por Alamire mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [148] 16°. Otro del mismo autor por Bfami con violines, oboes, trompas &c con borrador y ~~24~~ 23 papeles.
- [149] 17°. Otro del maestro Ripa a cinco con violines sin borrador y 20 papeles.

Laudate Dominum

- [150] 1°. Del Españolito por el tono Csolfaut menor sin borrador y 24 papeles.
- [151] 2°. Del padre Cruzalegui por el tono Bfa mayor con borrador y 24 papeles.
- [152] 3°. Del maestro Jerusalem por el tono Gsolrreut mayor ~~sin~~ con borrador y 21 papeles.
- [153] 4°. Del dicho autor a solo por el tono Bfa con borrador y 6 papeles.
- [154] 5°. Del señor Carpani a solo y a cuatro por el tono Alamirre mayor sin borrador y 19 papeles.
- [155] 6°. Del maestro Roca a seis por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 26 papeles.
- [156] 7°. Del dicho autor a cuatro por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 24 papeles.
- [157] 8°. Del maestro Mir por el tono Ffaut mayor sin borrador y 20 papeles.
- [158] 9°. Del maestro Juanas por Dlasolrre menor a cinco con violines, oboes, trompas, viola &c con borrador y 24 papeles.
- [159] 10°. Otro del mismo autor por Gsolrreut mayor a solo y a cuatro con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [160] 11°. Otro del mismo autor por Gsolrreut menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 23 papeles.
- [161] 12°. Otro del mismo autor por Alamire mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [162] 13°. Otro del mismo autor (para San Ildefonso) por Csolfaut mayor a solo y a cuatro con violines, flautas, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [163] 14°. Otro del mismo autor por Dlasolrre mayor a dúo con violines, oboes, trompas y bajo con borrador y ~~13~~ 12 papeles.

- [164] 15°. Otro del mismo autor por Dlasolre menor a dúo con violines, viola, oboes, trompas, órgano obligado &c con borrador y ~~26~~ 25 papeles.
- [165] 16°. Otro del señor Garisuaín por Alamire menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [166] 17°. Otro del maestro Ripa a dúo con violines, oboes y trompas &c sin borrador y 12 papeles.
- [167] Un borrador del maestro Juanas por Alafa.

Laetatus sum

- [168] 1°. Del maestro Jerusalem por el tono Elafa mayor con borrador y 18 papeles.
- [169] 2°. Del dicho autor por el tono Bfa mayor con borrador y 22 papeles.
- [170] 3°. Del maestro Juanas por Alamire mayor a cuatro y a ocho con violines, oboes, trompas &c con borrador y 26 papeles.
- [171] 4°. Otro del mismo autor por Csolfaut menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [172] 5°. Otro del mismo autor por Bfa con violines, flautas, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [173] 6°. Otro del mismo autor por Csolfaut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [174] 7°. Otro del mismo autor por Dlasolre mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.

Lauda Jerusalem

- [175] 1°. Del señor Echeverría por el tono Gsolrreut mayor sin borrador y 23 papeles.
- [176] 2°. Del maestro Jerusalem a cinco por el tono Ffaut mayor ~~sin~~ con borrador y 23 papeles.
- [177] 3°. Del maestro Roca por el tono Alamirre mayor con borrador y 24 papeles.
- [178] 4°. Del señor Carpani por el tono Alamirre mayor con borrador y 22 papeles.
- [179] 5°. Del señor Torres por el tono Dlasolre mayor sin borrador y 19 papeles.
- [180] 6°. Del maestro Juanas por Elami menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [181] 7°. Del mismo autor por Elafa con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [182] 8°. Otro del mismo autor por Ffaut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [183] 9°. Otro del mismo autor por Bfa con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [184] 10°. Otro del mismo autor por Csolfaut menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [185] 11°. Otro del mismo autor por Bfabemi (para segundas clases) a cuatro con violines &c con borrador y 19 papeles.
- [186] 12°. Otro del mismo autor por Csolfaut mayor (para segundas clases) con violines &c con borrador y 19 papeles.

Magnificat

- [187] 1°. Del señor Españolito por el tono Gsolrreut mayor sin borrador y 24 papeles.
- [188] 2°. Del reverendo padre Cruzalegui por el tono Dlasolre mayor con borrador y 24 papeles.

- [189] 3°. Del maestro Jerusalem por el tono Ffaut mayor con borrador y 23 papeles.
 [190] 4°. Del dicho autor por el tono Ffaut mayor con borrador y 24 papeles.
 [191] 5°. Del dicho autor por el tono Elafa con borrador y 23 papeles.
 [192] 6°. Del dicho autor a dúo por el tono Csolfaut mayor con borrador y 5 papeles.
 [193] 7°. Del maestro Roca por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 26 papeles.
 [194] 8°. Del maestro Mir por el tono Dlasolrre mayor sin borrador y 19 papeles.
 [195] 9°. Del señor Coll por el tono Gsolrreut mayor ~~sin~~ con borrador y ~~22~~ 21 papeles.
 [196] 10°. Del señor Echeverría por el tono Ffaut mayor sin borrador y 21 papeles.
 [197] 11°. Otra a dúo del maestro Jerusalem por el tono Bfa sin borrador.
 [198] 12°. Otra del señor Castel con violines, clarines sin borrador y 20 papeles.
 [199]. Otra del maestro Ripa a seis con violines sin borrador y 20 papeles.
 [200] 13°. Otra del maestro Juanas por Dlasolre mayor con violines, oboes y trompas &c con borrador y 24 papeles.
 [201] 14°. Otra del mismo autor por Gsolrreut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
 [202] 15°. Otra del mismo autor por Ffaut mayor con violines, oboes &c con borrador y 24 papeles.
 [203] 16°. Otra del mismo autor por Ffaut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
 [204] 17°. Otra del mismo autor por Bfabemi con violines, oboes, trompas 6c con borrador y 19 papeles.
 [205] 18°. Otra del mismo autor (para San Ildefonso) por Dlasolrre mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
 [206] 19°. Otra del mismo autor por Elafa con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
 [207] 20°. Otra del señor Garisuaín con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
 [208] Un borrador del maestro Juanas por Alimirre mayor.
 [209] Magnificat de Torres por Re Mayor.
 [210] Iden de Torres por Re Mayor.

Nota:

- [211-215] Unas vísperas Dixit Dominus, Laetatus, Lauda Jerusalem, Ave Maris Stella y Magnificat del maestro Corselli por los tonos Dlasolrre mayor, Bfa et [a]lamirre mayor, Dlasolrre menor, Ffaut mayor, todas encuadradas sin borrador y 28 papeles.

Nota:

- [216-217] Dos salmos Dixit Dominus y Laudate que sirven para las segundas clases del maestro Jerusalem por los tonos Dlasolrre menor y Ffaut mayor sin borrador y 19 papeles.

Salmos propios

- [218] 1°. Mirabilia testimonia tua del maestro Jerusalem por el tono de Ffaut mayor con borrador y 19 papeles.
 [219] 2°. Voce mea ad Dominum clamavi del maestro Roca por el tono Ffaut mayor con borrador y 20 papeles.
 [220] 3°. Credidi del maestro ~~Hebra~~ Nebra por el tono Dlasolrre mayor sin borrador y 19 papeles.

- [221] 4°. Otro Credidi del maestro Jerusalem por el tono Ffaut mayor con borrador y 22 papeles.
- [222] 5°. Legem pone del maestro Roca por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 26 papeles.
- [223] 6°. Mirabilia testimonia tua del maestro Juanas por Gsolrreut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [224] 7°. Credidi del maestro Juanas por Dlasolrre mayor con violines, oboes, trompas, con borrador y 23 papeles.

Himnos

- [225] 1°. Maximun Redemptor orbis del reverendo padre Cruzalegui por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 25 papeles.
- [226] 2°. Maximun Redemptor del maestro Roca por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 22 papeles.
- [227-228] 3°. Decora lux del maestro Jerusalem por el tono Gsolrreut mayor sin borrador y 22 papeles. [Al margen derecho] Otro del mismo con un verso sin borrador y 13 papeles.
- [229] 4°. Te José celebrent del reverendo padre Cruzalegui por el tono Dlasolrre mayor sin borrador y 20 papeles.
- [230] 5°. Jesu Redemptor del maestro Jerusalem por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 21 papeles.
- [231] 6°. Crudelis Herodes del maestro Roca por el tono Dlasolrre menor con borrador y 21 papeles.
- [232] 7°. Defensor Alme Hispaniae ~~sin nombre de autor~~ de Jerusalem y sin ~~autor~~ borrador y 21 papeles.
- [233] 8°. Salutis humanae Sator del maestro Roca por el tono Dlasolrre menor con borrador y 22 papeles.
- [234] 9°. Vexilla Regis prodeunt del maestro Roca por el tono Dlasolrre menor con borrador y 22 papeles.
- [235] 10°. Placare Christe servulis del maestro Jerusalem por el tono Ffaut mayor con borrador y 21 papeles.
- [236] 11°. Te Joseph celebrent del maestro Jerusalem por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 22 papeles.
- [237] 12°. Jesu corona ~~sin nombre de autor~~ del maestro Jerusalem por el tono Dlasolrre mayor sin borrador y 22 papeles.
- [238] 13°. Te splendor del maestro Roca por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 22 papeles.
- [239] 14°. Caelestis urbs del maestro Roca por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 24 papeles.
- [240] 15°. Jam sol recedit del maestro Roca por el tono Dlasolrre menor con borrador y 24 papeles.
- [241-242] 16°. Regem confessorum Dominum, Iste confesor todo junto del maestro Roca por el tono el primer Gsolrreut mayor, el segundo también mayor con borrador son invitatorio e himno de los maitines de San Ildefonso 24 papeles.
- [243] 17°. Ut queant laxis del maestro Jerusalem por el tono Ffaut mayor con borrador y 20 papeles.
- [244] 18°. Veni Creator del maestro Jerusalem por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 22 papeles.

- [245] 19°. Pange lingua del maestro Jerusalem por el tono Gsolrreut menor con borrador y 22 papeles.
- [246] 20°. Ave Maris Stella del maestro Jerusalem por el tono Ffaut mayor sin borrador y 22 papeles.
- [247] 21°. Ave Maris Stella del maestro Jerusalem por el tono Dlasolrre menor con borrador y 19 papeles.
- [248] 22°. Ave Maris Stella sin nombre de autor por el tono Dlasolrre menor sin borrador y 9 papeles.
- [249] 23°. Ave Maris Stella del señor Carpani por el tono Gsolrreut mayor sin borrador y 9 papeles.
- [250] 24°. Exultet orbis a dúo del maestro Jerusalem por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 5 papeles.
- [251] 25°. Veni Creator del señor Carpani por el tono Ffaut mayor sin borrador y 8 papeles.
- [252] 26°. Iste Confesor del reverendo padre Cruzalegui por el tono Dlasolrre mayor sin borrador y 17 papeles.
- [253-256] 27°. Cuatro himnos juntos del maestro Roca primero Exultet orbis, segundo Deus tuorum militum, tercero Sanctorum meritis, cuarto Jesu corona virginum, todos por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 24 papeles.
- [257] El himno Tristes erant Apostoli se canta por el Exultet orbis. Los papeles de las voces están aparte.
- [258] 28°. Otro del maestro Juanas Decora lux por Gsolrreut mayor a dúo y a cuatro con violines, viola, oboes, trompas, clarines, timbales, órgano obligado &c con borrador y 29 papeles.
- [259] 29°. Otro del mismo autor Ave Maris Stella por Csolrfaut menor con violines, flautas, trompas, clarines &c con borrador y ~~26~~ 25 papeles.
- [260] 30°. Otro del mismo autor Ave Maris Stella por Csolrfaut menor con violines, trompas &c con borrador y 22 papeles.
- [261] 31°. Otro del mismo autor Pange lingua por Csolrfaut mayor con violines, oboes, trompas, &c con borrador y 24 papeles.
- Nota. Tiene todos los versos.
- [262] 32°. Otro del mismo autor Pange lingua por Csolfa mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y ~~24~~ 23 papeles.
- Nota. Alterna con el canto llano.
- [263] 33°. Otro del mismo autor Iste Confesor por Csolrfaut menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [264-265] 34°. Otros Deus tuorum militum y Sanctorum meritis por Csolrfaut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 23 papeles.
- [266-267] 35°. Otros del mismo autor Exultet orbis gaudis y Tristis erant Apostoli por Csolrfaut mayor con violines, trompas &c con borrador y 21 papeles.
- [268] 36°. Otro del mismo autor Ave Maris Stella por Dlasolrre menor a ocho con violines, flautas, trompas, clarines, timbales &c con borrador y 27 papeles.

Juegos de vísperas para segundas clases

- [269-271] 1°. Del maestro Juanas Dixit Dominus, Laudate y Magnificat por Dlasolrre menor con violines, trompas &c con borrador y 21 papeles.
- [272-274] 2°. Del mismo autor Dixit Dominus, Laudate y Magnificat por Gsolrreut menor con violines, trompas &c con borrador y ~~21~~ 19 papeles.

- [275-277] 3°. Del mismo autor Dixit Dominus, Laudate y Magnificat por Elami menor con violines &c con borrador y 19 papeles.
- [278-280] 4°. Del mismo autor Dixit Dominus, Laudate y Magnificat por Csolfaut mayor con violines &c con borrador y 19 papeles.
- [281-283] 5°. Del mismo autor Dixit Dominus, Laudate y Magnificat por Ffaut mayor con violines, trompas &c con borrador y 22 papeles.
- [284-286] 6°. Del mismo autor Dixit Dominus, Laudate y Magnificat por Gsolrreut mayor con violines &c con borrador y 21 papeles.
- [287] 7°. ~~Del mismo autor Credidi por Dlasolre mayor con violines &c con borrador y 24 papeles.~~
- [288] 8°. ~~Del mismo autor Credidi por Ffaut mayor con violines &c~~

[Segunda sección]

Música para Maitines

San Ildefonso

- [289-294] ~~Cine~~ seis responsorios del maestro Jerusalem encuadrados 1° Euge serve bone 2° Juravit Dominus 3° Invenit David 4° Iste est 5° Amavit eum dominum 6° In medio ecclesia con borrador y 17 papeles.
- [Al margen izquierdo se lee:]
- [294-296] Invitatorio e himno del maestro Jerusalem por Gsolrreut y D mayores con borrador y 22 papeles.
- [297] Responsorio 2° Ecce sacerdos magnus a solo por G mayor con borrador y 6 papeles.
- [298] Responsorio 5° Posui adjutoirum a solo por E mayor con borrador y 6 papeles ambos del maestro Jerusalem.
- [299] Otro del maestro Roca Posui adjutorium con borrador y 9 papeles.
- [300] Otro dicho autor Ecce sacerdos magnus con borrador y 22 papeles.
- [301] Otro del dicho autor In medio ecclesiae con su borrador y 22 papeles.
- [302] Otro del dicho autor Sinlumbi vestri precincti con su borrador 9 papeles.
- [303-312] Del maestro Juanas Invitatorio, himno y ocho responsorios (todos juntos o encuadrados) con violines, trompas &c con borrador y 21 papeles.

San Felipe Neri

- [313-317] Responsorios del maestro Jerusalem 1° Euge serve bone 2° Iste cognovit justitiam 3° Honestum fecit illum 4° Iste homo 5° Iste est qui ante Deum encuadrados, falta el borrador del último responsorio y 16 papeles.

San José

- [318] Invitatorio Christus Dei filium con su borrador y 19 papeles.
- [319] Himno Caelitum José con su borrador y 19 papeles.
- [Al margen izquierdo se lee:]
- [320] Responsorio 2° del maestro Jerusalem Esuriente terra Egipty por G menor con borrador y 22 papeles.
- [321] Responsorio 5° del mismo autor por F Surge et accipe puerum a solo con borrador y 6 papeles.
- [322-327] ~~Cine~~ seis responsorios del señor Jerusalem 1° Fuit Dominus 2° Fecit Dominus 3° Ascendit José 4° Cum inducerem puerum 5° Dixit Mater Jesús ad

illum 6° Descendit Jesús cum eis encuadernados falta el borrador del primero y 21 papeles.

[328] Otro responsorio del maestro Roca Descendit Jesus con borrador y 19 papeles.

[329] Otro del dicho Roca Surge et accipe con borrador y 24 papeles.

[330] Otro del dicho autor Esuriente con borrador y 24 papeles.

[331-340] Del maestro Juanas Invitatorio, himno y ocho responsorios con violines, oboes, trompas &c con borrador y 23 papeles.

Patrocinio de San José

[341] Invitatorio Laudemus Deum nostrum del maestro Roca con borrador y 21 papeles.

[342-347] ~~Cinco~~ seis responsorios del maestro Jerusalem 1° Plamavit populus ad Regem 2° Jam laetus moniar 3° Dedisti mihi 4° Si consistant adversum me castra 5° José Fili David 6° Surge et accipe encuadernados con sus borradores y 18 papeles.

[Al margen izquierdo se lee:]

[348] Responsorio 2° del maestro Jerusalem Fecit me Deus por F mayor a solo con borrador y 6 papeles.

[349] Responsorio 5° del mismo autor Statuet filios suos por G mayor a solo con borrador y 6 papeles.

[350] Otro del maestro Roca Fecit me Deus con su borrador y 7 papeles.

[351] Otro del dicho autor Statuet filios suos con borrador y 22 papeles.

[352] Otro del dicho autor Surge et accipe con borrador y 21 papeles.

[353] Del maestro Juanas otro Fecit me Deus por Ffaut mayor a solo con violines &c con borrador y 7 papeles.

[354] Otro del mismo autor Surge et accipe por Csolfaut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y ~~25~~ 24 papeles.

[355] Otro del mismo autor Statuet filios suos por Gsolrreut menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y ~~24~~ 23 papeles.

[356] Otro del señor Selma a solo por Ffaut mayor con violines, oboes y trompas sin borrador y 8 papeles.

Santísima Trinidad

[357-364] Ocho responsorios todos juntos del señor Echeverría (~~eon~~) sin borrador y 11 papeles.

[365-372] Otros ocho responsorios del maestro Salazar con borrador hecho por el maestro Roca y 13 papeles.

[Al margen izquierdo de lo anterior se lee:] Todo sin instrumentos.

[373-374] Invitatorio e himno de dicha festividad del maestro Juanas a cuatro con borrador y 15 papeles.

[375] Del mismo autor Te Deum Laudamus por Alimirre menor a cuatro con borrador y 15 papeles.

[A la izquierda se lee:] Sirve para esta festividad y la Resurrección del Señor.

De la Resurrección del Señor

[376] Del maestro Juanas Invitatorio Surrexit Dominus vere a cuatro con borrador y 15 papeles.

[377] Del mismo autor Regina caeli laetare por Dlasolrre mayor a cuatro con borrador y 14 papeles.

[Al margen izquierdo se lee:] Todo sin instrumentos.

Natividad del Señor

- [378] Invitatorio Christus natus est nobis del maestro Jerusalem con borrador y 21 papeles.
- [379-386] Los ocho responsorios de esta festividad de dicho autor faltan los borradores del 5º, 6º y 8º responsorios.
- [Al margen derecho se lee:] Pareció el borrador del 8º responsorio. Juanas [rúbrica]
- [387-394] Otros ocho responsorios de dicha festividad del maestro Roca con sus borradores menos el 6º que no lo tiene.
- [395] Del maestro Juanas responsorio de calenda Canite tuba in Sion por Csolfaut mayor con violines, oboes, trompas, timbales, órgano obligado &c con borrador y 25 papeles.
- [396-405] Del maestro Juanas Invitatorio, himno y ocho responsorios (juntos o encuadernados) con violines, oboes, trompas, timbales &c con borrador y 25 papeles.
- [406-415] Del mismo autor invitatorio, himno y ocho responsorios (juntos o encuadernados) con violines, oboes, trompas, timbales &c con borrador y 25 papeles. [añadido] son más cortos.

Natividad de Nuestra Señora

- [416-422] Siete responsorios encuadernados del maestro Roca con sus respectivos borradores y 24 papeles.
- [423] Otro responsorio Felix namque del maestro Roca con su borrador y 24 papeles.
- [424-433] Del maestro Juanas Invitatorio, himno y ocho responsorios (juntos o encuadernados) con violines, oboes, trompas, &c con borrador y 23 papeles.

Nuestra Señora del Pilar

- [434-435] Invitatorio e himno del maestro Roca Sancta Maria y O gloriosa virginum con su borrador.
- [436-440] Cinco responsorios del maestro Jerusalem 1º Sancta et immaculata virginitas 2º Beata est virgo Maria 3º Sicut cedrus 4º Ornatam monilibus 5º Felix namque, los cinco encuadernados, sólo el primero y 5º tienen borrador y 23 papeles.
- [441] Otro responsorio del dicho autor Quae est ista que procesit sicut sol ~~con~~ sin borrador y 20 papeles.
- [442] Otro responsorio Congratulamini del maestro Roca con borrador y 9 papeles.
- [443] Otro del dicho Roca Quae est ista con borrador y 21 papeles.
- [444] Otro del dicho Beatam me dicent sin borrador y 20 papeles.
- [445-454] Del maestro Juanas invitatorio, himno y ocho responsorios (juntos o encuadernados) con violines, oboes, trompas &c con borrador y 23 papeles.

Purísima Concepción

- [455-461] Invitatorio e himno y cinco responsorios del maestro Jerusalem encuadernados con los borradores menos el del himno y 23 papeles.
- [Al margen se lee:]
- [462] Responsorio 2º del maestro Jerusalem Transite ad me omnes por G mayor a solo con violines y trompas con borrador y 8 papeles.
- [463] Responsorio 5º del mismo autor Fac tibi arcam por G mayor a solo con violines con borrador y 6 papeles.

- [464] Responsorio 8º del mismo autor Filius meus parvulus est por F mayor a dúo con violines, oboes y trompas con borrador y 11 papeles.
- [465] Otro del maestro Roca Transite ad me omnes con borrador y 22 papeles.
- [466] Otro Transite ad me omnes sin nombre de autor y sin borrador regalado por el señor Malo y 17 papeles.
- [467] Otro responsorio Filius meus sin nombre de autor y sin borrador y 22 papeles.
- [468] Otro Fac tibi arcam sin nombre de autor y sin borrador y 17 papeles.
- [469-478] Del maestro Juanas invitatorio, himno y ocho responsorios (juntos o encuadernados) con violines, oboes, fagotes, trompas &c con borrador y 26 papeles.
- [479] Del mismo autor otro a solo Meum est consilium con violines, viola, oboes, trompas por Csolfaut con borrador y 13 papeles.
- [480] Del mismo autor otro responsorio Filius meus parvulus est por Dlasolrre mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 23 papeles.

Nuestra Señora de Guadalupe

- [481-482] Invitatorio e himno Sancta Maria y Quem terra pontus sidera del maestro Jerusalem por los tonos Gsolrreut y Dlasolrre mayores, con borradores solamente del himno y 24 papeles.
- [483-490] [Al margen izquierdo se lee:] Los ocho responsorios de esta festividad (juntos o encuadernados) del maestro Jerusalem con borrador y 24 papeles.
- [491] Un responsorio Vidi speciosam del maestro Jerusalem por tono Gsolrreut menor ~~con~~ sin borrador y 20 papeles.
- [Al margen derecho se lee:] Responsorios sueltos
- [492] Otro Quae est ista quae ascendit del maestro Roca a solo transportado de Elafa a Gsolrreut mayor con borrador y 7 papeles.
- [493] Otro responsorio Signum magnum del maestro Jerusalem por tono Gsolrreut mayor ~~con~~ sin borrador y 22 papeles.
- [494] Otro responsorio Elegi et sanctificavi del maestro Jerusalem por el tono Dlasolrre mayor ~~sin con~~ sin borrador y 22 papeles.
- [495] Otro responsorio Felix namque a dúo del maestro Jerusalem por el tono Ffaut mayor ~~con~~ sin borrador y 10 papeles.
- [496-497] Dos responsorios muy cortos primero Signum magnum 7 papeles segundo Elegi [et] sanctificavi del maestro Jerusalem sin borrador y 14 papeles.
- [498-499] Dos antífonas del Benedictus Non fecit taliter la primera por Dlasolrre mayor y con borrador y 23 papeles la segunda por Elafa y sin él ambas del maestro Jerusalem y 8 papeles.
- [500-510] Del maestro Juanas Invitatorio, himno, ocho responsorios y uno de Laudes (todos juntos o encuadernados) con violines, oboes, fagotes, trompas, timbales &c con borrador y 27 papeles.
- [511] Otro responsorio Elegi por Dlasolrre con violines, clarinetes, trompas y timbales 19 papeles.
- [512] Un borrador del maestro Juanas que contiene los maitines de esta festividad.

Asunción de Nuestra Señora

- [513-514] Invitatorio e himno Venite adoremus y Quem terra pontus sidera del maestro Jerusalem con sus borradores y 24 papeles.

- [515] Responsorio 1º Sicut cedrus del maestro Jerusalem por el tono Elafa sin borrador y 9 papeles.
- [516-523] [Al margen izquierdo se lee:] Los ocho responsorios de esta festividad del maestro Jerusalem (juntos o encuadernados) con borrador y 25 papeles.
- [Al margen derecho se lee:] Responsorios sueltos
- [524] Otro del dicho Beata es virgo Maria por el tono Dlasorre mayor ~~con~~ sin borrador y 23 papeles.
- [525] Otro del dicho Diffusa est gratia por el tono Gsolrreut menor ~~con~~ sin borrador y 23 papeles.
- [526] [Al margen izquierdo se lee:] Otro Ornatam monilibus del dicho Jerusalem por Bfa ~~con~~ sin borrador y 23 papeles.
- [527] Otro Beata es virgo Maria del maestro Roca por el tono Gsolrreut mayor con borrador y 24 papeles.
- [528-537] Invitatorio e himno y los ocho responsorios de esta festividad por don Cayetano Echeverría encuadernados y con sus borrador y 25 papeles.
- [538] [Al margen izquierdo se lee:] Un motete suelto del mismo Echeverría Hodie Maria Virgo con violines y trompas y 16 papeles.
- [539-548] Del maestro Juanas invitatorio, himno y ocho responsorios y el himno de Laudes todos juntos o encuadernados con violines, viola, oboes, trompas, clarines timbales &c con borrador y 30 papeles.
- [549] Del mismo autor Beata es Virgo Maria con violines, oboes, trompas, &c con borrador y 24 papeles.
- [550] Del mismo autor 8º responsorio Beata es Virgo Maria por Dlasorre mayor con violines, oboes, trompas, clarines, timbales y órgano obligado con borrador y 26 papeles.

Santa Rosa María

- [551-560] Invitatorio e himno y ocho responsorios dispuestos por don Martín Bernárdez de Rivera encuadernados con sus borradores y 22 papeles.
- [561] Un recitado del responsorio 8º Media nocte clamor factus est sin borrador
- [Al margen izquierdo se lee:] Está ya incorporado en los cuadernos.
- [562] Veni Sponsa Christi a dúo por el tono Gsolrreut mayor sin borrador y 12 papeles.
- [563] Un responsorio Veni electa mea del maestro Roca a dúo por el tono Ffaut mayor con borrador y 20 papeles.
- [564] Del maestro Juanas Propter veritatem por Gsolrreut mayor a dúo con violines, borrador y 7 papeles.
- [565] Otro del dicho autor Diffusa est gratia a solo con violines y trompas con borrador y 9 papeles.
- [566] Del mismo autor Dilexisti justitiam por Ffaut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y ~~23~~ 22 papeles.
- [567] Del dicho autor Haec es Virgo spiens por Gsolrreut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y ~~23~~ 22 papeles.

Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo

- [568-577] Invitatorio e himno y los ocho responsorios encuadernados con sus borradores y menos el del himno y 22 papeles.
- [578-579] Otro invitatorio e himno más largos todo del padre Cruzalegui con sus borradores y ~~13~~ 31 papeles.

- [580] Te ergo quaesumus a solo de Echeverría sin borrador y 7 papeles.
 [581] Otro responsorio Non corruptivilibus del maestro Roca con su borrador y 22 papeles.

San Pedro

- [582-591] Invitatorio e himno del maestro Jerusalem con sus borradores ~~siete~~ ocho responsorios del dicho autor 1º Simon Petre con borradores 2º a solo Si diligis me Simon Petre con borrador 3º Tu est Petrus con borrador 4º Domine si tu eis a solo con borrador 5º Surge Petro a solo sin borrador 6º Tu est Pastor ovium con borrador 7º Ego pro te rogavi Petre con borrador 8º Quem dicunt homine con borrador y 25 papeles.
 [592] Otro responsorio que es el octavo por Águila a solo con borrador en pasta negra y 15 papeles.
 [593-602] Del maestro Juanas invitatorio, himno y ocho responsorios (todos juntos o encuadernados) con violines, viola, oboes, fagotes, trompas, clarines, timbales &c a solo con borrador y 30 papeles.
 [603] Un borrador del maestro Juanas que contiene los maitines de esta festividad.

De Corpus Christi

- [604-613] Del maestro Juanas Invitatorio, himno y ocho responsorios (juntos o encuadernados) con violines, oboes, trompas &c con borrador y 25 papeles.
 [614] Del mismo autor otro responsorio Homo quidam fecit caenam magnam (para la Dominica infraoctava) por Elami mayor a solo con violines y trompa obligada con borrador y 5 papeles.
 [615-624] Del mismo autor Invitatorio, Himno y ocho responsorios (juntos o encuadernados) con violines, oboes, trompas &c con borrador y 23 papeles.
 Nota. A estos responsorios están acomodados los de San Juan Bautista que suele caer algunos años aunque pocos dentro de la octava. Los papeles de las voces están escritos por separado.

Responsorios sueltos para varias festividades

- [625] 1º. Fuit homo cum José a dúo sin nombre de autor con violines, oboes y trompas sin borrador y 10 papeles.
 [626] 2º. Sin nombre de autor Surge et accipe a solo con violines, oboes y trompas sin borrador y 6 papeles.
 [627] 3º. Sin nombre de autor Descendit Jesus cum eis dueto con violines y bajo sin borrador y 5 papeles.
 [628] 4º. Sin nombre de autor Tu es Petris suelto con violines, viola, oboes y trompas sin borrador y 10 papeles.
 [629] 5º. Sin nombre de autor Ego pro te rogavi Petre terceto con violines, violas, oboes, trompas, fagotes y bajo sin borrador y 13 papeles.
 [630] 6º. Sin nombre de autor Fiat mihi santuarium dueto con violines, viola, oboes, trompas y bajo sin borrador y 10 papeles.
 [631] 7º. Sin nombre de autor Fac tibi arcam a solo con violines, viola y bajo sin borrador y 5 papeles.
 [632] 8º. Sin nombre de autor Quae est ista dueto con violines, viola, oboes, trompas y bajo sin borrador y 13 papeles.

- [633] 9°. Sin nombre de autor Beatam me dicent dueto con violines, oboes, trompas y bajo sin borrador y 9 papeles.
- [634] 10°. Del señor Piccini Beata me dicent dueto con violines y bajo sin borrador y 5 papeles.
- [635] 11°. Sexteto del señor Anfossi Quae est ista quae procesit sicut sol con violines, viola, oboes, trompas y bajo sin borrador y 14 papeles.
- [636] 12°. Sin nombre de autor Hodie nata es dueto con violines, flauta y trompas sin borrador y 11 papeles.
- [637] 13°. Sin nombre de autor Afferuntur regi virginis dueto con violines, viola, trompas y bajo sin borrador y 8 papeles.
- [638] 14°. Sin nombre de autor Anima nostra dueto con violines, viola, flautas y bajo sin borrador y 8 papeles.
- [639] 15°. Sin nombre de autor Laudate pueri Dominum dueto con violines, trompas y bajo sin borrador y 7 papeles.
- [640] 16°. Del señor Monzi [=Monza?] area motetto Volat columba ornata a solo con violines, oboes, trompas y bajo sin borrador y 9 papeles.

Razón de los papeles duplicados de varias obras que se sacaron para la grande fiesta que se celebró en esta santa metropolitana iglesia el día 8 de diciembre del año 1814 en acción de gracias al Todopoderoso por la restitución al trono de la Españas de Nuestro católico Monarca el señor don Fernando VII (que Dios guarde).

- [641] 1°. Versos de tertia con 18 papeles.
- [642] 2°. Kyries sueltos con 46 papeles.
- [643] 3°. Gloria también suelto con 24 papeles.
- [644] 4°. Credo también por separado con 21 papeles.
- [645] 5°. Sinfonía para el ofertorio con 24 papeles.
- [646] 6°. Non fecit taliter con 25 papeles.
- [647] 7°. Motete para la procesión Per me reges regnant con 16 papeles.

Te Deum laudamus

- [648] 1°. Del maestro Jerusalem por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 21 papeles.
- [649] 2°. Otro por el tono Dlasolrre mayor con y 24 papeles.
- [650] 3°. Del reverendo Cruzalegui por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 24 papeles.
- [651] 4°. Sin nombre de autor por el tono Dlasolrre mayor sin borrador y 22 papeles.
[Al margen derecho se lee:] Echeverría
- [652] 5°. Del maestro Roca por el tono Dlasolrre mayor con borrador y 24 papeles.
- [653] [Al margen izquierdo se lee:] Otro del mismo Roca con borrador y 22 papeles.
- [654] 5°. Cavatina del señor Guglielmi Te ergo quaesumus a solo por el tono Ffaut mayor con borrador y 11 papeles.
- [655] 6°. Del maestro Torres por el tono Gsolrreut menor sin borrador y 21 papeles.
- [656] 7°. Otro del señor Aurisicchio por Dlasolrre mayor con violines, viola, oboes, trompas &c con borrador y 27 papeles.
- [657] 8°. Otro del señor Masi por Dlasolrre mayor con violines, viola, oboes, trompas &c con borrador y 26 papeles.
- [658] 9°. Del maestro Juanas por Dlasolrre mayor con violines, oboes, flautas, trompas &c con borrador y ~~24~~ 23 papeles.
[Al margen izquierdo:] Sirven para maitines.

- [659] 10°. Otro del mismo autor por Alamirre menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y ~~24~~ 23 papeles.
- [660] 11°. Otro del mismo autor por Csolrfaut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y ~~24~~ 23 papeles.
- [661] 12°. Otro del mismo autor por Gsolrreut menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 23 papeles.
- [662] 13°. Otro del mismo autor por Gsolrreut menor con violines, oboes &c con borrador y 22 papeles.
- [663] 14°. Otro del mismo autor por Dlasolrre mayor con violines &c con borrador y 21 papeles.
- [664] 15°. Otro del mismo autor por Gsolrreut menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [665] 16°. Otro del mismo autor por Ffaut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [Al margen izquierdo se lee:] Sirven para misas de gracias.
- [666] 17°. Otro del mismo autor por Dlasolrre mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y ~~24~~ 23 papeles.
- [667] 18°. Otro del mismo autor por Dlasolrre mayor con violines, trompas &c con borrador y 21 papeles.
- [668-669]. Del mismo autor Te ergo quaesumus y Et incarnatus suelto a cuatro con violines y flautas con borrador y 11 papeles.
- [670] 19°. Otro del señor don Juan Bueno con violines a ocho por Dlasolrre sin borrador y 20 papeles.

Salves

- [671] 1ª. Del maestro Jerusalem por el tono Dlasolrre mayor con borrador y ~~23~~ 22 papeles.
- [672] 2ª. Del maestro Roca por el tono Dlasolrre mayor a solo con borrador y 23 papeles.
- [673] 3ª. Del maestro Corselli por el tono Gsolrreut menor sin borrador y 23 papeles.
- [674] 4ª. Del maestro Echeverría por el tono Ffaut mayor sin borrador y 22 papeles.
- [675] 5ª. Del señor Torres por Dlasolrre menor sin borrador y 21 papeles.
- [676] 6ª. Otra por don Francisco Gutiérrez por Dlasolrre menor con violines, trompas &c con borrador y 21 papeles.
- [677] 7ª. Del maestro Juanas por Dlasolrre menor con violines &c con borrador y 19 papeles.
- [678] 8ª. Otra del mismo autor por Ffaut mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 24 papeles.
- [679] 9ª. Otra del mismo autor por Dlasolrre mayor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 23 papeles.
- [680] 10ª. Otra del mismo autor por Ffaut mayor con violines, trompas &c con borrador y 21 papeles.
- [681] 11ª. Otra del mismo autor por Bfa con violines, trompas &c con borrador y 21 papeles.
- [682] 12ª. Otra del mismo autor por Alamirre menor con violines, oboes, trompas &c con borrador y 23 papeles.
- [683] 13ª. Otra del mismo autor por Dlasolrre mayor con violines, trompas &c con borrador y 21 papeles.

[Tercera sección]

Música de Semana Santa

Lamentaciones

- [684] 1ª. Del Miércoles Incipit Lamentatio del maestro Jerusalem por el tono Csolfaut menor con borrador y 21 papeles.
- [685] 2ª. Incipit lamentatio a solo del maestro Jerusalem con borrador y le falta la parte cantante.
- [686] 3ª. A solo Incipit lamentatio sin nombre de autor sin borrador por el tono Gsolrreut menor y 8 papeles.
- [687] 4ª. Vau et Egressus est a dúo por el tono Ffaut del señor Ciampi sin borrador y 8 papeles.
- [688] 5ª. Del Jueves De lamentatione del maestro Jerusalem por Elafa con borrador y 21 papeles.
- [689] 6ª. De lamentatione del maestro Roca por Elafa con borrador y 21 papeles.
- [690] 7ª. Tercera del Jueves Aleph a dúo del maestro Jerusalem por el tono de Ffaut mayor con borrador y 9 papeles.
- [691] 8ª. Primera del viernes De lamentatione a solo del señor Aurisicchio por el tono Gsolrreut menor sin borrador y 9 papeles.
- [692] 9ª. Segunda del viernes Quomodo obscuratum est aurum a dúo del señor Ciampi por el tono Csolfaut menor sin borrador y 8 papeles.
- [693] 10ª. Del maestro Juanas para Miércoles Incipit lamentatio por Csolfaut menor con violines, viola, flautas, trompas, clarines &c con borrador y 25 papeles.
- [694] 11ª. Otra del mismo autor para el Jueves De lamentatione por Bfabemi con violines, flautas, trompas, &c con borrador y 22 papeles.
- [695] 12ª. Otra del mismo autor para el Jueves Aleph por Gsolrreut menor a solo con violines, flautas con borrador y 8 papeles.

Misereres

- [696-697] 1º. Del maestro Jerusalem por el tono Elafa con borrador tiene juntamente el Christus factus est y 24 papeles.
- [698] 2º. Del dicho autor a ocho por el tono Elafa con borrador y 22 papeles.
- [699] 3º. Del dicho autor por el tono Dlasolrre mayor con borrador las partes instrumentales están muy estropeadas.
- [700] [Al margen izquierdo:] Nota. Christus factus est del mismo Jerusalem a cuatro con violines y viola sin borrador y 15 papeles.

Versos sueltos del Miserere

- [701] Miserere mei Deus por Elafa
- [702] Amplius por Bfa
- [703] Ecce enim por Alamirre mayor
- [704] Libera me a dúo
- [705] Benigne fac a solo
- [706] Cor mundum por Elami mayor con su borrador
- [707] Otro Amplius a solo por Gsolrreut mayor.
- [708] Otro Amplius a solo por Csolfaut mayor
- [709] Otro Benigne fac a solo por Gsolrreut mayor

- [710-711] Dos borradores de los versos Ecce enim y Auditui meo todos dichos versos del maestro Jerusalem
- [Al margen derecho se lee:] Nota. Estos versos no tienen borradores excepto el Cor mundum que lo tiene.
- [712] Un Quoniam a solo del maestro Roca por el tono Csolfaut mayor con borrador y 9 papeles.
- [713] 4°. Del maestro Juanas por Dlasolrre mayor a cuatro y a ocho con violines, violas, oboes, flautas, trompas, clarines &c con borrador y 28 papeles.
- [714] Tiene juntamente el Christus factus est.
- [715] 5°. Del mismo autor por Bfa con violines, oboes, flautas, trompas &c con borrador y 22 papeles.
- [716] 6°. Otro del mismo autor por Csolfaut mayor con violines, trompas &c con borrador y 20 papeles.
- [717] Nota. Christus factus est que sirve estos dos miserere que antecedente por Gsolrreut menor a cuatro con violines y flautas con borrador y 11 papeles.
- [718] 7°. Otro Miserere grande del señor Ripa a tres coros con violines, oboes, flautas, fagotes, trompas y bajo sin borrador y 30 guardas.
- [719] 8°. Otro del señor Sarti a cuatro con tres violas, violoncello y bajo con borrador y 9 papeles.

[Cuarta sección]

Música de Difuntos

Salmos

- [720-723] Los cuatro salmos de vísperas del maestro Jerusalem encuadernados con borrador los tres primeros y 28 papeles.
- [724-727] Los cuatro salmos de vísperas del maestro Roca encuadernados con sus borradores y 26 papeles.
- [728-731] Del maestro Juanas los cuatro salmos de vísperas con violines, viola, flautas, trompas &c con borrador y 23 papeles.

Misas

- [732-733] 1ª. Del maestro Jerusalem por Elafa con borrador y 27 papeles.
- [734-735] 2ª. Del maestro Roca por el tono Ffaut mayor con borrador y 25 papeles.
- [736-737] 3ª. Del maestro Águila por Elafa sin borrador y 21 papeles.
- [738-739] 4ª. Del maestro Ochando por Elafa sin borrador
- [740-741] 5ª. Del maestro Bassani por el tono Ffaut mayor sin borrador y 21 papeles.
- Nota. Todas estas misas tienen secuencias.
- [742-743] 6ª. Del maestro Juanas por Elafa (con secuencia) con violines, flautas, trompas &c con borrador y 22 papeles.
- [744-745] 7ª. Otra del mismo autor por Ffaut mayor (con secuencia) con violines, flautas, trompas &c con borrador y 22 papeles.
- [746-747] 8ª. Otra del mismo autor (con su secuencia) por Elafa con violines, flautas, trompas &c con borrador y 22 papeles.

Invitorios

- [748] 1°. Del maestro Jerusalem por Elafa con borrador y 20 papeles.
- [749] 2°. Sin nombre de autor por Ffaut mayor sin borrador y 16 papeles.

Pasa adelante.

[750] Invitatorio del maestro Roca en Fa mayor con partitura.

Salmos

[751] 1º. Domine ne in furore tuo arguas me del maestro Jerusalem por Ffaut mayor sin borrador y 20 papeles.

Pasa adelante.

Lecciones

[752] Parce mihi Domine a solo del maestro Jerusalem por Bfa con borrador y 9 papeles.

[753] Parce mihi del señor Ochando por Elafa a solo sin borrador y 12 papeles.

Nota.

[754-756] Invitatorio, 2º salmo y Parce mihi todo encuadernado del maestro Roca con borrador y 21 papeles.

[757-759] Nota. Otro invitatorio, 2º salmo y Parce mihi todo junto del señor Españolito sin borrador ~~y le falta el tiple primero~~ ya lo tiene y 22 papeles.

[760] ~~Responsorio Libera me Domine largo del maestro Roca por Dlasolrre menor con borrador.~~

[761] ~~Nota. El Libera me largo de Jerusalem está junto con la misa grande.~~

[762-764] Del maestro Juanas otro invitatorio por Elafa, 2º salmo por Gsolrreut menor, lección 1ª a solo por Csolfaut menor con violines, flautas, trompas &c con borrador y 22 papeles.

[765-767] Del mismo autor invitatorio por Elafa, 2º salmo por Ffaut mayor, 1ª lección por Bfa a dúo y a cuatro con violines, flautas, trompas &c con borrador y 22 papeles.

[768-770] Del mismo autor invitatorio por Elafa, 2º salmo por Gsolrreut menor, 1ª lección a solo por Csolfaut menor con violines, flautas, trompas &c con borrador y 22 papeles.

Respensos

[771] Libera me Domine largo del maestro Roca por Dlasolrre (mayor) con borrador menor y 22 papeles.

[772] Nota. El Libera me largo de Jerusalem está junto con la misa grande.

[773] Del maestro Juanas Libera me largo por Alimirre menor a ocho con violines, flautas, trompas &c con borrador y 22 papeles.

[774] Otro Libera me Domine del mismo autor por Alimirre menor a cuatro con violines, oboes, trompas &c con borrador y 22 papeles.

[Quinta sección]

Villancicos

[775] 1º. El clarín de la fama con 21 papeles.

[776] 2º. Con canoras secas ambos del maestro Jerusalem con 22 papeles.

Nota. Sirven para las posesiones de los señores deanes y señores chantres.

[777] 3º. Pastorela Ola pastorcillos del maestro Jerusalem con violines y trompas 17 papeles.

[778] 4º. De Nochi ha nacido del mismo autor con violines y trompas 9 papeles.

- [779] 5°. Solo a la capilla sin nombre de autor son violines y 11 papeles.
- [780] 6°. Si yo logro mi bien salir letrado del reverendo padre Cruzalegui a tres con violines, trompas y 10 papeles.
- [781] 7°. Octavo kalendas &c del maestro Jerusalem a solo con violines y 4 papeles.
- [782] 8°. Del maestro Juanas El clarín de la fama (para posesiones de los señores arzobispos) por Dlasolrre mayor con violines, oboes, trompas, clarines, timbales &c con borrador y 27 papeles.

[Sexta sección]

Versos

- [783] 1°. Por Ffaut mayor con violines, trompas y fagotes sin borrador y 10 papeles.
- [784] 2°. Por Elafa con violines, trompas y fagotes sin borrador y 14 papeles.
- [785] 3°. Por Dlasolrre mayor con violines, trompas, clarines y timbales con borrador y 10 papeles.
- [786] ~~4°. Por Dlasolrre menor con violines y bajos todos cuatro juegos del maestro Jerusalem.~~
- [787] 4°. Por Elami mayor con violines y trompas y sin borrador y 8 papeles.
- [Al margen derecho:] Jerusalem
- [788-793] 5°. Siete cuadernos que contienen seis juegos de versitos por varios tonos con violines, trompas y bajo sin borrador.
- Nota. Todos estos cinco versos que anteceden son del maestro Jerusalem. 7 cuadernos.
- [794] 6°. Otros del señor Echeverría por Dlasolrre mayor con violines, oboes, flautas y órgano obligado sin borrador y 11 papeles.
- [795] 7°. Otros sin nombre de autor por Dlasolrre mayor con violines, viola, oboes y trompas sin borrador y le falta la mitad del violín primero, 9 papeles.
- Nota. Falta la mitad del violín primero.
- [796] 8°. Otros de don Manuel Delgado por Dlasolrre mayor con violines, oboes, trompas, clarín y timbales sin borrador y 11 papeles.
- [797] 9°. Otros del dicho autor por Elafa con violines, oboes y trompas sin borrador y 9 papeles.
- [798] 10°. Otros del dicho autor por Dlasolrre menor con violines, oboes, trompas y timbales sin borrador y 10 papeles.
- [799] 11°. Otros del dicho autor por Csolfaut menor con violines, oboes, trompas, clarines y timbales sin borrador y 13 papeles.
- [800] 12°. Otros del mismo autor por Elami mayor con violines, oboes y trompas sin borrador y 8 papeles.
- [801] 13°. Otros del mismo autor por Ffaut mayor con violines, viola y oboe sin borrador y 7 papeles.
- [802] 14°. Otros del mismo autor por Ffaut mayor con violines, oboes y trompas sin borrador y 9 papeles.
- [803] 15°. Otros del dicho autor por Dlasolrre menor con violines y trompas sin borrador y 7 papeles.
- [804] 16°. Otros del mismo autor por Elami menor con violines, oboes y trompas sin borrador y 9 papeles.
- [805] 17°. Otros del mismo autor por Gsolrreut mayor con violines y bajo sin borrador y 5 papeles.
- [806] 18°. Otros del mismo autor por Dlasolrre menor con violines y bajo sin borrador y 5 papeles.

- [807] 19°. Otros del dicho autor por Ffaut mayor con violines y bajo sin borrador y 5 papeles.
- [808] 20°. Otros del mismo autor por Gsolrreut menor con violines y bajo sin borrador y 5 papeles.
- [809] 21°. Otros de don Francisco Delgado por Dlasolrre mayor con violines, viola, oboes, trompas, clarines y timbales sin borrador y 13 papeles.
- [810] 22°. Otros del mismo autor por Elafa con violines, oboes, flautas, trompas, viola, timbales y bajo sin borrador y 11 papeles.
- [811] Nota. Una sinfonía del señor Gluck sin borrador y 12 papeles. No existe.
- [812] Versos de don Francisco Delgado de órgano obligado por la mayor.
- [813] Iden de don Francisco Delgado para el día de la Asunción.
- [814] Iden de Aldana de órgano obligado re mayor.
- [815] Iden de Aldana de orquesta sola re menor.

[Séptima sección]

Música sin instrumentos

Misas

- [816] 1ª. Del señor Bassani por Csolfaut mayor sin borrador y 15 papeles.
- [817] 2ª. Del señor Fabián por Ffaut mayor sin borrador y 15 papeles.
- [818] 3ª. Otra del maestro Galán por Gsolrreut mayor a dúo y a cuatro con borrador y 15 papeles.
- [819] 4ª. Otra del maestro don Mariano Soberanis por Gut menor con borrador y 14 papeles.
- [820] 5ª. Otra (de facistol) sin nombre de autor por Ffaut con borrador y 14 papeles.
- [821] 6ª. Del maestro Juanas otra por Csolfaut mayor a siete con borrador y 15 papeles.
- [822] 7ª. Otra del dicho autor por Ffaut mayor a cuatro con borrador y 15 papeles.
- [823] 8ª. Otra del mismo autor por Bfa a cuatro con borrador y 14 papeles.
- [824] 9ª. Otra del mismo autor por Dlasolrre menor a cuatro con borrador y 15 papeles.
- [825] 10ª. Otra del mismo autor por Ffaut mayor a cuatro con borrador y 14 papeles.
- [826] 11ª. Otra del mismo autor por Csolfaut mayor a cuatro con borrador y 14 papeles.
- [827-829] 12ª. Otra del mismo autor para las dominicas, Et incarnatus est y Benedictus con borrador y 14 papeles.
- [830-831] 13ª. Otra del mismo autor ferial por Csolfaut mayor el Adjuva nos por Dlasolrre menor con borrador y 10 papeles.
- [832] 14ª. Otra del mismo autor también ferial por Gsolrreut mayor con borrador y 10 papeles.
- [833] 15ª. Otra iden del mismo autor por Gsolrreut mayor con borrador y 10 papeles.

Salmos

- [834-836] Dixit Dominus, Laudate y Magnificat del señor Jerusalem y de Aguilera sin borrador y 57 papeles.
- [837-839] Dixit Dominus, Laudate y Magnificat todo junto del señor Echeverría sin borrador y 15 papeles.
- Nota. En estos papeles están los himnos Ave Maris Stella, Iste Confesor, Deus tuorum militum, Te splendor y Defensor alme Hispaniae.
- [840] ~~Dixit Dominus del maestro Dallo a seis por Bfa sin borrador.~~
- [841] Laetatus sum del dicho Dallo a seis por Bfa sin borrador.

- [842] ~~Laudate Dominum a seis del dicho autor sin borrador.~~
- [843] Lauda Jerusalem a seis del dicho por Gsolrreut Ffaut menor ~~sin~~ con borrador y 14 papeles.
- [844] Lauda Jerusalem del señor Echeverría por Csolfaut mayor sin borrador. Nota. Jesu corona virginum y Pater superni luminis con 15 papeles.
- [845] Lauda Jerusalem del maestro don Andrés Albarabel por Gsolrreut menor con borrador y 15 papeles.
- [846-848] Dixit Dominus, Laudate Dominum y Magnificat a dúo y a cuatro por don Miguel Dallo con borrador y 14 papeles.
- [849] Confitebor de Ángeles del señor Carpani sin borrador.
- [850-852] 1°. Del maestro Juanas Dixit Dominus, Laudate y Magnificat por Dlasolrre menor ~~con~~ sin borrador y 14 papeles.
- [853-855] 2°. Del mismo autor Dixit Dominus, Laudate y Magnificat por Elami con borrador y ~~15~~ 14 papeles.
- [856-858] 3°. Del mismo autor Dixit Dominus, Laudate y Magnificat por Gesolrreut menor con borrador y 15 papeles.
- [859-861] 4°. Del mismo autor Dixit Dominus, Laudate y Magnificat por Alamirre menor con borrador y 15 papeles.
- [862-864] 5°. Del mismo autor Dixit Dominus, Laudate y Magnificat por Csolfaut mayor con borrador y 15 papeles.
- [865-867] 6°. Del mismo autor Dixit Dominus, Laudate y Magnificat por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles.
- [868-870] 7°. Del mismo autor Dixit Dominus, Laudate y Magnificat por Gsolrreut mayor con borrador y 15 papeles.

Salmos sueltos

- [871] 1°. Del maestro Juanas Lauda Jerusalem a cuatro por Alamirre menor con borrador y 15 papeles.
- [872] 2°. Del mismo autor Lauda Jerusalem a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles.
- [873] 3°. Del mismo autor Lauda Jerusalem a cuatro por Gsolrreut mayor con su borrador y 14 papeles.
- [874] 4°. Del mismo autor Credidi a cuatro (con violines y sin ellos) por Gsolrreut menor con borrador y 20 papeles.
- [875] 5°. Del mismo autor Credidi a cuatro (con violines y sin ellos) por Ffaut mayor con borrador y 21 papeles.
- [876] 6°. Del mismo autor Memento Domine David a cuatro por Gsolrreut mayor con borrador y 15 papeles.
- [877] 7°. Del mismo autor In exitu Israel de Egipto a cuatro por Dlasolrre menor con borrador y 15 papeles.
- [878] 8°. Del mismo autor Domine probasti me a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles.
- [879] 9°. Del mismo autor Voce mea ad Dominum clamavi a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles.
- [880] 10°. Del mismo autor Confitebor tibi Domine (de Ángeles) a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.

Motetes para las procesiones

- [881] 1°. Per manus autem por Csolfaut mayor sin borrador del señor Echeverría 15 papeles.
- [882] 2°. Del maestro Juanas O quam suavis est Domine a cuatro por Bfa con borrador y 14 papeles.
- [883] 3°. Del mismo autor Inmolavit hedum a cuatro por Gsolrreut mayor con borrador y 14 papeles.
- [884] 4°. Del mismo autor O sacrum convivium a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [885] 5°. Del mismo autor O salutaris ostia a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [886] 6°. Del mismo autor Sacerdos in aeternum a cuatro por Bfa con borrador y 14 papeles.
- [887] 7°. Del mismo autor Sacris solemnibus a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [888] 8°. Del mismo autor Sancta Maria a cuatro por Dlasolrre menor con borrador y 14 papeles.
- [889] 9°. Del mismo autor Sancta et immaculata a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [890] 10°. Del mismo autor Beatam me dicent a cuatro por Bfa con borrador y 15 papeles.
- [891] 11°. Del mismo autor Beata mater a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [892] 12°. Del mismo autor Corde et animo Christo canamus a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [893] 13°. Del mismo autor Descendet Dominus (para la Expectación de Nuestra Señora) a cuatro por Bfa con borrador y 14 papeles.
- [894] 14°. Del mismo autor Lumen ad revelationem (para el día de la Purificación de Nuestra Señora) a cuatro por Gsolrreut mayor con borrador y 14 papeles.
- [895] 15°. Del mismo autor Hoc est praeceptum meum a cuatro por Bfa con borrador y 14 papeles.
- [896] 16°. Del mismo autor Tradent enim vos in conciliis a cuatro por Alimirre menor con borrador y 14 papeles.
- [897] 17°. Del mismo autor Ecce ego mitto vos a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [898] 18°. Del mismo autor Beatus est et bene tibi erit a cuatro por Csolfaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [899] 19°. Del mismo autor Beatus est et bene tibi erit a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [900] 20°. Del mismo autor Christus Jesus splendor Patris a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [901] 21°. Del mismo autor Vidi dominum sedentem a cuatro por [blanco] con borrador y 14 papeles.
- [902] 22°. Del mismo autor Beatus Laurentius a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [Al margen izquierdo:] Están juntos
- [903] 23°. Del mismo autor Filiae Jerusalem a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.

- [904] 24°. Del mismo autor In conspectu Angelorum a cuatro por Ffaut mayor con borrador y 14 papeles.
- [905] 25°. Del mismo autor Tu es vas electionis a cuatro por Alamirre menor con borrador y 14 papeles.
- [906] 26°. Del mismo autor Solvi juvente Deo Terrarum a cuatro por [blanco] con borrador y 14 papeles.
- [Al margen izquierdo:] Están juntos
- [907] 27°. Del mismo autor Regnum mundi a cuatro por Alamirre menor con borrador y 14 papeles.
- [908] 28°. Del mismo autor Juravit Dominus a cuatro por Gsolrreut mayor con borrador y 14 papeles.
- [909] 29°. Del mismo autor Justus germinabit a cuatro por Gsolrreut menor con borrador y 14 papeles.
- [910] 30°. Del mismo autor Tradiderut corpora sua a cuatro por Elami menor con borrador y 14 papeles.
- Nota. Los borradores de todos los motetes que anteceden no están con sus copias, sino unidos juntos o encuadernados para que no se extravíen se encontrarán debajo de los mismos motetes. Son dos cuadernos.

Himnos

- [911-914] Del señor Echeverría 1° Fortem virili pectore 2° Quicumque Crhistum quaeritis 3° Regis superni nuntia 4° Sanctorum meritis con borrador y 15 papeles.
- [915-917] Del maestro Juanas 1° Tantum ergo 2° Sanctorum meritis 3° Pangamus nerio con borrador y 15 papeles.
- [918-920] Del mismo autor 1° Ave Maris Stella 2° Iste confesor 3° Deus tuorum militum con borrador y 15 papeles.
- [921-924] Del mismo autor 1° Jesu dulcis memoria 2° Egregie Doctor Paule 3° Pange lingua gloriosi: Laureant certaminis 4° Exultet orbis gaudiis con borrador y 15 papeles.
- [925-927] Del mismo autor 1° Miris modis 2° Custodes hominum 3° Creator alme siderum con borrador y 15 papeles.
- [928] Motete in festo Corporis Christi, Gómez.

Música para Semana Santa

- [929] 1°. Del maestro Juanas Stabat Mater Dolorosa por Dlasolrre menor con borrador y 14 papeles.
- [930] 2°. Del mismo autor Gloria, laus et honor tibi por Dlasolrre menor con borrador y 14 papeles.
- [931] 3°. Del mismo autor Pasión de San Mateo para el Domingo por Alamirre menor con borrador y 17 papeles.
- [932] 4°. Del mismo autor Pasión de San Marcos para el Martes por Alamirre menor con borrador y 10 papeles.
- [933] 5°. Del mismo autor Pasión de San Lucas para el Miércoles por Alamirre menor con borrador y 10 papeles.
- [934] 6°. Del mismo autor Pasión de San Juan para el Viernes por Alamirre menor con borrador y 15 papeles.

- [935] 7°. Del mismo autor Vexilla regis prodeunt a cuatro por Dlasolrre menor con borrador y 14 papeles.
- [936] 8°. Del mismo autor De lamentione Jereminae prophetae a cuatro por Alimirre menor con borrador y 14 papeles.
- [937] 9°. Del mismo autor De lamentione Jeremiae prophetae a cuatro por Gsolrreut menor con borrador y 14 papeles.
- [938] 10°. Del mismo autor Christus factus est a cuatro por Alimirre menor con borrador y 6 papeles.
- [939] 11°. Del mismo autor Miserere mei Deus a cuatro por Gsolrreut menor con borrador y 9 papeles.

Música de difuntos

- [940] 1°. Del maestro Juanas Misa a cuatro por Ffaut mayor (con instrumentos y sin ellos) con borrador y 20 papeles.
- [941-943] 2°. Invitatorio, 2° salmo, 1ª lección (con instrumentos y sin ellos) con borrador y 20 papeles.
- [944-945] 3°. Segundo nocturno, salmo Ad te Domine levavi por Gsolrreut mayor, lección 1ª Responde mihi por Alimirre menor con borrador y 14 papeles.
- [946-947] 4°. Del mismo autor tercer nocturno salmo Beatus qui inteligit por Gsolrreut mayor, lección 1ª Spiritus meus por Alimirre menor a cuatro con borrador y 14 papeles.
- [948] 5°. Del mismo autor responso Libera me Domine a cuatro por Alimirre menor con borrador y 14 papeles.
- [949-950] 6°. Del mismo autor responso 1° Qui Lazarum por Dlasolrre menor 2° Ne recorderis por Dlasolrre menor a cuatro con borrador y 14 papeles.

Antífonas

- [951-957] Las siete antífonas mayores llamadas de la O sin nombre de autor y sin borrador.
- [958] Del maestro Juanas Asperges me a cuatro con borrador y 14 papeles.
- [959] Del mismo autor Vidi aquam a cuatro con borrador y 14 papeles.

Salves

- [960] 1ª. Del maestro Juanas por Alimirre menor con borrador y 10 papeles.
- [961] 2ª. Del mismo autor por Gsolrreut menor con borrador y 10 papeles.
- [962] 3ª. Del mismo autor por Csolrfaut mayor con borrador y 10 papeles.
- [963] 4ª. Del mismo autor por Ffaut mayor con borrador y 15 papeles.
- [964] 5ª. Del mismo autor por Gsolrreut mayor con borrador y 15 papeles.
- [965] 6ª. Del mismo autor por Dlasolrre menor con borrador y 10 papeles.
- [966] 7ª. Del mismo autor por Bfa con borrador y 10 papeles.
- [967] 8ª. Del mismo autor por Ffaut mayor con borrador y 10 papeles.
- [968] 9ª. Del mismo autor por Elafa con borrador y 10 papeles.
- [969] 10ª. Del mismo autor por Csolrfaut menor con borrador y 10 papeles.
- [970] 11ª. Del mismo autor por Elami menor con borrador y 10 papeles.
- [971] 12ª. Del mismo autor por Bfabemi menor con borrador y 10 papeles.
- [972] 13ª. Del mismo autor por Ffaut mayor con borrador y 10 papeles.
- [973] 14ª. Del mismo autor por Dlasolrre menor con borrador y 10 papeles.
- [974] 15ª. Del mismo autor por Gsolrreut mayor con borrador y 10 papeles.

Nota.

En el estante donde se guardan los timbales se han colocado los papeles que se han apartado por inservibles, unos por largos otros por muy antiguos, otros por ser duplicados y triplicados y otros por truncos.

Entre estos papeles hay algunos villancicos de varias festividades que se cantaban antiguamente en lugar de responsorios. De estos hay algunos borradores los cuales están en legajos aparte y dentro de un cajón, que en dicho estante hay, unos y otros papeles se han colocado en este lugar.

Los libros que llamados de facistol son veintiuno [975-995], unos en pergamino y otros en papel, cuatro chicos forrados en pasta negra que contienen varios himnos [996-999] y ocho delgaditos en pasta colorada que contienen el himno Vexilla regis [1000-1007]. Todos estos libros ya no sirven según el venerable e ilustrísimo señor Deán y Cabildo tiene dispuesto.

Lista de los instrumentos que están en el Colegio de los Infantes

[1-2] Dos flautas una con dos cañones de remidas y la otra sin remida las dos buenas.

[3-4] Dos trompas de tono de Gsolrreut muy maltratadas y sin más tudeles que solo uno que tiene cada una de Elafa.

[5] Un violoncello regular.

[6-7] Dos contrabajos con un templador para entrambos buenos

[8] Un clave de teclado abierto todo muy bien acondicionado.

[9] Otro iten corto regular.

Nota. Setenta y dos pliegos de papel rayado.

Memoria de los instrumentos que tiene esta Santa Iglesia Catedral.

[1-2] Primeramente dos timbales con sus baquetas y templados, se hallan en el archivo.

[3-4] Dos clarines de plata con dos tudeles del mismo metal

[5-12] Ocho de latón con sus boquillas de marfil y dos sordinas de madera, se hallan en el archivo.

[13-14] Dos clarines de latón de Csolfaut, se hallan en el archivo.

[15-16] Dos dichos por Bfa que no han servido por no hallárseles todo, se hallan en el archivo.

[17-18] Un par de trompas alemanas por Alamirre con sus tudeles para todos tonos en poder de don Ignacio Ortega.

[19] Iten una trompa sola con sus tudeles para todos tonos en poder de don Francisco Arévalo.

[20-21] Iten unos pedazos de una trompa y otra entera vieja muy maltratada, está en el archivo.

[22] Un fagot apolillado e inservible, se halla en el archivo.

[23] Un violoncello español que compró esta Santa Iglesia al señor Conde de Berrio y es el que usa don José Portillo.

[24] Iten otro violoncello reventado y viejo, está en el archivo.

[25] Un contrabajo bien tratado y es el que usa don Rafael Domínguez.

[26] Una viola española que compró el señor doctor y chantre don Pedro Valencia, está en poder de don Simón Bibián.

[27] Un bajón bien tratado, está en el archivo.

[28] Iten un fagot bien tratado, es el que usa don Manuel Herrera.

Memoria de los instrumentos que tiene esta Santa Iglesia y existen y es como sigue.

[A la izquierda se lee:] Nota. Esta memoria de instrumentos no sirve. No existen en el día varios de los sujetos que en ella se mencionan; tampoco algunos de los instrumentos, los que ha gastado y consumido el tiempo; como ni tampoco constan en ella otros nuevos que se han comprado. La que rige en el día es la que antecede al fol. 140 [la anterior Memoria].

[1-2] Primeramente dos timbales con sus baquetas y templadores.

[3-12] Dos clarines de plata con dos tudeles también de plata y ocho dichos de latón con boquillas de marfil, dos sordinas, se hallan en poder de don Ignacio de Ortega.

[13] Una trompa mestiza por tono de Elami la que se halla en poder de don Ignacio Ortega.

[14-15] Dos trompas viejas inservibles que se hallan en el archivo.

[16-17] Dos clarines de latón por el tono Csolfaut, los que usan en esta Santa Iglesia don Mariano Vargas y don Ignacio Ortega y se hallan en su poder.

[18-19] Dos dichos por el tono Bfa que no han servido por no hallárseles tono y se hallan en el archivo.

[20-21] Iten otro par de trompas de latón criollas por el tono de Gsolrreut con todos sus tudeles que dio el señor chantre doctor don Leonardo Terralla, las que usan don Mariano Vargas y don Ignacio Ortega y se hallan en su poder.

[22-23] Iten otro par de trompas alemanas por el tono de Gsolrreut con todos sus tudeles que compró esta Santa Iglesia siendo chantre el señor doctor don Félix Malo y se hallan en poder de don Ignacio de Ortega y don Mariano Vargas.

[24] Un fagot apollado e inservible que se halla en el archivo.

[25] Un violín español sin arco que se hallan en poder del bachiller Paz como lo confiesa.

[26] Un violoncello español que compró esta Santa Iglesia al Conde Berrio y lo usa don José Ximénez.

[27] Un contrabajo que usa el bachiller Reinoso.

[28] Más compró la Santa Iglesia otro violoncello para que toque Portillo.

[29] Iten otro bajón para que toque Bibián el chico.

[30] Iten usa un clave para que aprendan los niños en poder del Rector del Colegio.

Iten un cajoncito de moldes para libros de coro pedido a Barcelona por el señor chantre Narro en sus días y venidos en el año de [1]794 que aún no ha servido para guardar por el sochantre don Vicente Gómez en los estantes los libros del coro.

José Cerruto [rúbrica]

Antonio Juanas [rúbrica]

Ante mí

José Díaz de Ribera [rúbrica]

Secretario

México y febrero 18 de 1815

Habiendo determinado en cabildo de 14 del corriente que el maestro de capilla de esta Santa Iglesia, a quien se le concedió su jubilación y licencia para volver a España en atención a sus buenos y largos servicios, entregase el archivo de música a don Mateo

Manterola, nombrado en la misma dicha fecha regente de la capilla, se procedió por ante mí el infrascripto secretario a verificarlo por el inventario que antecede, y habiéndose concluido en el día de hoy don Mateo Manterola se dio por formalmente recibido de todo lo que en él se contiene, siendo sólo de advertir que notándose en algunas obras falta o exceso de papeles respecto de lo que dice el inventario, ambos interesados convinieron en que procedía a estar o no algunos duplicados, cuya diferencia no se extendía a lo sustancial de la obra. Y para constancia pongo esta razón que firmaron con el señor canónigo penitenciaron doctor don José Ángel Gazano, encargado interinamente de la chantría por fallecimiento del señor propietario y conmigo los sobredichos maestros y regente en la fecha de arriba.

Gazano [rúbrica]

Antonio Juanas [rúbrica]

Mateo Manterola [rúbrica]

Ante mí

José Ignacio Días Calvillo [rúbrica]

Presbítero secretario

D92

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 5.

Fecha: 17-VII-1796.

Asunto: Juan Aparicio, cantor veintenero de la Colegiata de Jerez de la Frontera (Cádiz), escribe a la Catedral de México solicitando una plaza de cantor en la capilla.

Juan Aparicio vecino de la ciudad de Jerez de la Frontera dice que mediante hallarse en la edad de 26 años y con la salud y robustez solicita empleo de cantor en esta Santa Iglesia a causa de hallarse su familia con algunas escasezes y por ese medio poder socorrerla, pues con el empleo de veintero que obtiene en la Iglesia Colegial de esta mencionada ciudad no puede sufragar los gastos necesarios de una casa de familia, habiendo tenido noticia que ahora cuatro o cinco años pasaron tres cantores por aquí para embarcarse para México o para otro puerto de Indias, costeándole su viaje la iglesia a donde iban empleados y algunas otras condiciones por lo que si en el día hubiese proporción para el expresado empleo, suplica a Vuestra Señoría se digne tomar la molestia de escribirle al correo próximo y al mismo tiempo una noticia de las obligaciones, renta y pensiones del nominado empleo, que siendo en los propios términos que el suplicante está informado desde luego puede Vuestra Señoría contar con él y la capacidad y prudencia de Vuestra Señoría disimulará esta satisfacción, pues es necesario éste y otros muchos requisitos para dejar su conveniencia y tomar el camino de un tan prolongado viaje, pues ningún pobre puede costear semejante viaje ni menos dejar su empleo de poca o mucha utilidad hasta que tengo otro asegurado.

Dios Nuestro Señor conserve a Vuestra Señoría en su santo amor y gracia como se lo suplica en Jerez de la Frontera a 15 de julio de 1796.

D93

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 5.

Fecha: 2-VIII-1796.

Asunto: Tres médicos mexicanos aconsejan el traslado de Manuel Pastrana a España para la restitución de sus enfermedades.

Los bachilleres don José Cuevas y don José de Dios Salazar, ambos revalidados en la facultad médica, y don José Anastasio Pardo, revalidado igualmente en el arte de la cirugía, certificamos que hemos visto y reconocido a don Manuel Pastrana, voz de esta Santa Iglesia Catedral, quien adolece más ha de cuatro años de una diastrea biliosa. Este accidente se halla en el día complicado con tos, ronquera y esputos sanguíneos. Igualmente por resulta de lo dilatado de dicha diastrea ya han aparecido edemas, movimientos epilépticos, debilidad, no sólo de todo el cuerpo, sino aún particularmente de la vista. Para la enfermedad primaria como también para todas sus sucedáneas ha ocurrido dicho don Manuel a los peritos que le han parecido más idóneos no sólo de la ciudad, sino aún de la Puebla. Todos le han dictado no sólo las medicinas parmacéuticas más apropiadas y específicas, sino aún las dietéticas, haciéndole variar de climas en varios lugares de este reino. A todos estos arbitrios ha resistido este accidente en términos que, lejos de ceder, se agrava más como llevamos dicho por los síntomas de debilidad, epilepsia y cachejía, no queda pues según lo referido otro auxilio que pueda con más probabilidad reestablecer su salud que la temperie de su patrio suelo, cuyo sucedáneo es difícil y aún imposible en este continente. A más de la tos, ronquera y exputos sanguíneos manifiestan tener lastimado el pulmón, y que le anuncia continuando en su ministerio una fipisio, cuya gravedad debe inferirse de lo mal predispuesto que se halla por los demás accidentes. Esta es la verdad según nuestro leal saber y entender según las reglas de nuestra facultad que certificamos y juramos en debida forma a petición de dicho señor y para que conste donde convenga la firmamos en 6 días del mes de agosto de 1796.

D94

Fuente: ACCMM, Correspondencia, Caja 24, Expediente 5.

Fecha: 16-X-1796.

Asunto: Carta del sochantre Martín Cañero narrando el suceso ocurrido en el coro a causa de la ausencia de un libro en el facistol.

Don Martín Cañero dice que en el día de ayer habiéndose presentado a coro en prima como de obligación lo tiene, registrado los libros y preparado el oficio divino con anticipación como le consta a su Señoría, reconvine a los dos librereros por la falta de un libro necesario para la misa. Insté por segunda, tercera y cuarta vez y me respondieron estaba ausente el perrero; viendo que la hora se concluía, me levanté de mi asiento y le dije a un infantito me buscara al expresado perrero y me respondió no era de su incumbencia. Insté por quinta vez sobre el mismo asunto, en esta conferencia dio el señor Gamboa dos golpes demasadamente fuertes sobre el libro que estaba en el atril, ignorando fuese alguna insinuación relativa a mi persona, no hice aprecio. Insistió su Señoría con otros dos golpes más fuertes, advertí que se dirigía a mí e inmediatamente

me partí para mi asiento. Concluidas las dos horas de prima y tercia, salí en medio del coro para entonar el introito, pregunté a su Señoría por dónde cantamos ahora, la respuesta fue llamar al apuntador y decirle que pierda el padre como todo el día. Me incomodé lo bastante y no pudiendo seguir cantando, entregué la vara a Ignacio Mena, haciéndole acatamiento debido al dicho señor, despedíme del coro, fui a mi cajón, me quité la sobrepelliz y me puse el manto para irme como lo ejecuté. Mi destino fue al chocolatero, en donde por accidente me encontré con su Señoría y me dijo le había de dar satisfacción en la plaza pública que se había de presentar al señor virrey. Este es una narración simple del hecho en cuya consideración y el sonrojo que padecí ante mis compañeros a que se agrega la multa que a mi parecer fue injusta. Suplico se me absuelva de semejante pena, no mirando el corto interés solo si mi honor.

Martín Cañero.

D95

Fuente: AHAM, Fondo Cabildo: Secretaría capitular/Músicos del coro, Caja 145, Expediente 34.

Fecha: Ca. 1804.

Asunto: Listado de músicos de la capilla catedralicia con sus salarios y su distribución en los dos coros.

Lista de los músicos del coro de esta Santa Iglesia Metropolitana de México.

	Tiempo en que entraron	Sueldos que gozan
Maestro de capilla don Antonio Juanas	en 1º de junio de 1791	1200 pesos.
Bachiller don Jose Reinoso	antes de julio de 1775	400 pesos.
Bachiller don José Paredes	en 12 de marzo de 782	600 pesos.
Bachiller don Vicente Gómez	en 10 de febrero de 784	300 pesos.
Bachiller don Manuel Vidal	antes de julio de 775	550 pesos.
Bachiller don José Portillo	en 1º de febrero de 788	365 pesos.
Bachiller don Franciso Álvarez	antes de julio de 775	350 pesos.
Don Nicolás del Monte	en 15 de septiembre de 775	700 pesos.
Don Ignacio Mena	en 11 de enero de 785	450 pesos.
Don José Gambino	en 22 de marzo de 785	400 pesos.
Don Cristóbal Bibián	en 31 de enero de 786	300 pesos.
Don Francisco Valverde	en 2 de noviembre de 789	300 pesos.
Don José García Pulgar	en 1º de junio de 791	1200 pesos.
Don Manuel Pastrana	en 1º id. id.	1000 pesos.
Don Simón Bibián	en 18 de enero de 793	250 pesos.
Don Mateo Manterola	en 14 de enero de 797	265 pesos.
Don Rafael Domínguez	en 14 de marzo de 799	400 pesos.
Don Cayetano Aguiñaga	en 19 de noviembre de 799	300 pesos.
Don Mariano Cuevas	en 11 de septiembre de 801	400 pesos.
Don José Hurtado	en 19 de diciembre de 801	300 pesos.
Don Matías Truxeque	en 27 de marzo de 802	400 pesos.
Bachiller don Ignacio Paz	antes de julio de 775	200 pesos.

Don Manuel Delgado	en 4 de julio de 780	600 pesos.
Don Ignacio Ortega	antes de julio de 775	365 pesos.
Don Mariano Vargas	antes de julio de 775	365 pesos.
Don José Manuel Aldana	antes de julio de 775	400 pesos.
Don José Delgado	en 13 de enero de 776	300 pesos.
Don Francisco Delgado	en dicho día id.	300 pesos.
Don Antonio Castro	en 2 de mayo de 795	500 pesos.
Don Vicente Castro	en dicho día id.	450 pesos.
Don José Bibián	en 1° de julio de 796	250 pesos.
Don José Castel	en 17 de abril de 801	300 pesos.
Don José María Aldana	en 12 de febrero de 802	200 pesos.
Organista don Manuel Martínez	en 14 de mayo de 784	500 pesos.
Id. Don José Cataño	en 27 de agosto de 798	500 pesos.
Id. Bachiller don Juan Ximénez	en 4 de septiembre de 798	500 pesos.
Antonio Salot	en 7 de diciembre de 803	500 pesos.

Plan de la capilla de esta Santa Iglesia Metropolitana y división de los dos coros cada uno por sus respectivos lugares, nombres y obligaciones.

Don Antonio Juanas maestro de capilla

Voces de primer coro

1° Tiple. José Pulgar

2° Tiple. Don Francisco Álvarez

3° Tiple. Molina el colegial agregado

Contralto

1°. Nicolás Ortega

2°. Bachiller don José Paredes

3°. Rueda mayor agregado

Tenores

1°. Don Manuel Pastrana ausente

2°. Don Mateo Manterola

Bajos

1°. Ignacio Mena

2°. Bachiller Vicente Gómez

Voces de segundo coro

1° Tiple. Don Nicolás Delmotte [Del Monte] con los colegiales sus discípulos.

Contraltos

1°. Don Mariano Cuevas

2°. Don Cristóbal Bibián

3°. Marianito agregado

Tenor

- 1°. Don José Hurtado
- 2°. Don José Valverde

Bajos

Para el segundo coro faltan.

Los instrumentos de Orquesta siguen a la vuelta

Orquesta de primer coro

Violines

- 1°. Don Manuel Delgado
- 2°. Don José Delgado.
- 3°. Don Vicente Castro.
- 4°. Don José Bibián

Oboe

- 1°. Don Matías Tuxeque

Trompa

- 1°. Monsieur Salot.

Bajonista.

- 1°. Don Simón Bibián con la obligación de tocar los timbales.

Orquesta de segundo coro

Violines

- 1°. Don José Aldana
- 2°. Antonio Castro
- 3°. Francisco Delgado
- 4°. Don José Manuel Aldana con obligación de tocar la viola cuando se ofrezca.

Violas

- 1ª. Don José Manuel Aldana.
- 2ª. Don Francisco Castel

Oboes

- 2°. Don Mariano Truxeque

Trompas

- 2ª. Don Ignacio Ortega
- 3ª. Don Mariano Vargas

Bajón

Don Francisco Aguiñaga

[Debajo de los dos coros de instrumentos]

Violonchelo
José Agapito [Castel]

Contrabajo
Don Rafael Domínguez

Nota. Los individuos de la capilla son treinta y uno [el cómputo real es de 36 músicos].

D96

Fuente: AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 150, Expediente 38.

Fecha: 12-I-1805.

Asunto: Listado de músicos de la capilla catedralicia con sus salarios.

Plan de la capilla de música con las circunstancias de sus individuos hecho en 12 de enero de 1805.

[En formato apaisado se lee la siguiente información, distribuida en columnas]

Nombres y apellidos-tiempo que entraron-sueldo-tiempo de servicio
asistencia-habilidad-salud-obligaciones.

Don Antonio Juanas-en 1 de junio de 1791-1200 pesos-13 años-
buena-regular-regular-maestro de capilla

Bachiller don José Reinoso-antes de julio de 1775-400 pesos-29 años-
buena-regular-mala-contrabajo

Bachiller don José Paredes-en 12 de marzo de 1782-600 pesos-22 años-
regular-muy bueno-buena-cantor de contralto

Bachiller don Vicente Gómez-en 10 de febrero de 1784-300 pesos-20 años-
buena-regular-sano-cantor bajete

Bachiller don Francisco Álvarez-antes de julio de 1775-350 pesos-20 años-
regular-mediano-enfermo-tenor

Don Nicolás Delmotte [Del Monte]-en 15 de septiembre de 1775-500 pesos-29 años-
continua-excelente-sana-tenor y tiple

Don José Portillo-en 1 de febrero de 1788-365 pesos-16 años-
regular-bueno-sana-violonchelo

Don Ignacio Mena-en 11 de enero de 1785-450 pesos-19 años-
buena-buena-sana-bajete

Don José Gambino-en 22 de marzo de 1785-400 pesos-19 años-
buena-regular-decente-oboe y flauta

Don Cristóbal Bibián-en 31 de enero de 1786-300 pesos-18 años-
buena-malo-achacoso-contralto

Don Francisco Valverde-en 12 de noviemre de 1789-300 pesos-15 años-
regular-bueno-robusto-tenor

Don José Pulgar-en 1 de junio de 1791-1200 pesos-13 años-
regular-bueno-bueno-tiple

Don Manuel Pastrana-idem- idem- idem.-1000 pesos-13 años-
malo-supremo-enfermizo-tenor

- Don Simón Bibián-en 18 de enero de 1793-250 pesos-11 años-
malo-bueno-bueno-bajón, fagot y timbales
- Don Mateo Manterola-en 14 de enero de 1797-365 pesos-7 años-
regular-bueno-sano-tenor y tiple
- Don Rafael Domínguez-en 14 de marzo de 1799-400 pesos-5 años-
bueno-malo-sano-contrabajo
- Don Cayetano Aguiñaga-en 19 de noviembre de 1799-300 pesos-5 años-
regular-malo-sano-bajón
- Don Mariano Cuevas-en 11 de septiembre de 1801-400 pesos-3 años-
regular-regular-sano-contralto
- Don José Hurtado-en 19 de diciembre de 1801-300 pesos-3 años-
regular-bueno-sano-tenor
- Don Matías Truxeque-en 27 de marzo de 1802-400 pesos-2 años-
bueno-excelente-sano-flauta, oboe y clarión
- Bachiller don Ignacio Paz-antes de julio de 1775-200 pesos-29 años-
malo-malo-enfermo-violín
- Don Manuel Delgado-en 4 de julio de 1780-600 pesos-24 años-
bueno-bueno-bueno-violín
- Don Ignacio Ortega-antes de julio de 1775-365 pesos-29 años-
bueno-bueno-sano-trompa
- Don Mariano Vargas-antes de julio de 1775-265 pesos-29 años-
buena-regular-achacoso-trompas
- Don Jose Aldana-antes de idem 1775-400 pesos-27 años-
continua-muy excelente-buena-violín 2º poco premiado
- Don José Delgado-en 13 de enero de 1786-300 pesos-18 años-
buena-buena-buena-violín 2º
- Don Francisco Delgado-idem. idem.-300 pesos-18 años-
regular-regular-buena-idem.
- Don Antonio Castro-en 2 de mayo de 1705-500 pesos-9 años-
regular-regular-buena-idem y maestro de los Niños
- Don Vicente Castro-idem. idem.-450 pesos-9 años-
bueno-buena-buena-idem
- Don José Bibián-en 1 de julio de 1796-250 pesos-8 años-
mala-regular-achacoso-idem
- Don José Castel-en 17 de abril de 1801-300 pesos-3 años-
regular-regular-buena-viola y violín
- Don José María Aldana-en 12 de febrero de 1802-200 pesos-2 años-
regular-regular-buena-viola y violín
- Don Manuel Martínez-en 14 de mayo de 1784-500 pesos-20 años-
buena-excelentísimo-buena-organista 1º
- Don José Cataño-en 25 de agosto de 1798-500 pesos-6 años-
Buena-muy buena-buena-idem 2º
- Bachiller don Juan Ximénez-en 4 de septiembre de 1798-500 pesos-6 años-
buena-buena-buena-idem 3º
- Don Antonio Salot-en 7 de diciembre de 1803-500 pesos-1 año-
buena-muy buena-buena-trompa sobresaliente

Suma de individuos: 36

Suma de sueldos: 16210 pesos

D97

Fuente: AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 158, Expediente 8.

Fecha: 12-I-1809.

Asunto: Listado de músicos de la capilla catedralicia con sus salarios.

Plan de la capilla de música y circunstancias de sus individuos

[En formato apaisado se lee la siguiente información, distribuida en columnas]

Nombre y apellidos-sueldos-tiempo servicio-asistencia-habilidad-salud-obligaciones

Antonio Juanas-1200 pesos-13 años-buena-regular-regular-maestro de capilla

Bachiller José Reinoso-400 pesos-29 años-buena-regular-mala-contrabajo

imposibilitado ya

Bachiller José Paredes-600 pesos-22 años-regular-muy buena-buena-contralto pide alivio del trabajo

Vicente Gómez-300 pesos-20 años-buena-regular-sana-bajete está ya cansado

Francisco Álvarez-350 pesos-29 años-regular-mediana-enferma-tenor pide jubilación

Nicolás del Monte-700 pesos-29 años-continua-excelente-sana-tenor y tiple pide aumento por su enseñanza

José Portillo-365 pesos-16 años-regular-buena-sana-violonchelo

Ignacio Mena-450 pesos-19 años-buena-buena-sana bajete lleno

José Gambino-400 pesos-19 años-buena-regular-demente

Cristóbal Bibián 300 pesos-18 años-buena-mala-achacoso-contralto

Francisco Valverde-300 pesos-15 años-regular-buena-robusto-tenor

José Pulgar-1200 pesos-13 años-regular-muy buena-buena-tiple

Manuel Pastrana-1000 pesos-13 años-mala-suprema-enferma-tenor

Simón Bibián-250 pesos-11 años-mala-buena-buena-bajón, fagot y tiple

Mateo Manterola-365 pesos-7 años-regular-buena-sana-tenor bueno y tiple

Rafael Domínguez-400 pesos-5 años-buena-mala-sana-contrabajo

Cayetano Aguiñaga-300 pesos-5 años-regular-mala-sana-bajón

Mariano Cuevas-400 pesos-3 años-regular-regular-sana-contralto

José Hurtado-300 pesos-3 años-regular-buena-sana-tenor

Matías Truxeque-400 pesos-2 años-buena-excelente-sana-flauta oboe y clarión

Ignacio Paz-200 pesos-17 años-mala-mala-enferma-violín

Manuel Delgado-600 pesos-24 años-buena-buena-buena-violín

Ignacio Ortega-365 pesos-18 años-buena-buena-sana-trompa

D98

Fuente: AHAM, Fondo Cabildo: Haceduría/Jueces hacedores, Caja 166, Expediente 4.

Fecha: 6-III-1815.

Asunto: Rebaja generalizada de salarios de los músicos de la capilla catedralicia.

Acompañamos a Vuestra Señoría Ilustrísima el plan económico que se ha servido encargarnos de la reducción de sueldos de los empleados en esta Santa Iglesia, que por ahora pueden y deben hacerse para que los ramos de fábrica y depósitos cubran sus

objetos, paguen los réditos de los capitales con que se han gravado y les quede algún residuo con que poder redimirlos.

No hay clase de estado que en la universal desbaratación del Reino no haya resentido algún quebranto y que por lo mismo no se vea en la precipitación de ceñir sus gastos. Cada uno de Vuestra Señoría Ilustrísima se halla en este caso por la enorme baja de sus respectivas rentas, reducidas hoy a una parte de las tres que poco ha disfrutaban; y si hasta ahora se ha continuado el servicio de la Iglesia del mismo modo que cuando sus gruesas rentas podían soportarlos ha sido gravando sus ramos o haciendo uso de otros que deben aplicarse a distintos destinos.

Los descuentos de los sueldos de los empleados que proponemos a Vuestra Señoría Ilustrísima distan mucho de los que sufren cada uno de los Señores Capitulares. Unos quedan con más dotación de la que tenían sus destinos, aumentados de año en año con sobresueldos y gratificaciones; a otros que por tener reunidos en sí varios empleos reúnen también varias asignaciones apenas llegará a la quinta parte lo que se les deduce; en algunos aunque se excede algo de este es en consideración al poco o ningún trabajo que impenden y al mucho tiempo que les sobra para dedicarse a otras ocupaciones útiles sin faltar a sus respectivas obligaciones, y a otros nada se les descuenta por no dar lugar a esto la cortedad de sus rentas.

El estado actual de la Iglesia exigía la supresión de muchas plazas que aunque útiles no son absolutamente necesarias, pero sobre ser este un medio muy violento al compasivo corazón de Vuestra Señoría no es por ahora muy preciso y podrá tomarse según vayan vacando como se ha hecho con las capellanías de Lorenzana, a excepción de las del portero de la torre, el quinto mozo de sacristía y por lo menos unos de los cuatro veladores, que consideramos superfluas [...].

Con el ahorro de los descuentos que puedan hacerse y la disminución de los gastos de cera, cuyo consumo aún en las mayores solemnidades debe proporcionarse a su mucho costo y a la falta de caudal con que se comprare, reduciendo lo posible los gastos del Colegio de Infantes y algunos otros artículos que son los que agotan los fondos de la fábrica se repondrá este ramo, pagará sus créditos pasivos y acaso podrá dentro de muy poco tiempo mantenerse con la magnificencia que hasta ahora el culto.

Haceduría y marzo 6 de 1815.

Ciro de Villa Urrutia Pedro González

Para poder completar la cantidad que por ahora se cree necesario descontar de los gastos ordinarios de fábrica ha sido preciso, incluyendo la cantidad de 2875 pesos a que ascenden las jubilaciones, gravar con arreglo a lo determinados por Vuestra Señoría Ilustrísima en cabildo de 18 de marzo en un 36 % a todos los empleados que gozan renta que excede de 300 pesos arriba, con lo que exceptuando uno u otro salen muy perjudicados los ministros más necesarios, útiles y beneméritos, como se demuestra comparando el plan anterior de descuentos con el que ahora acompañamos, quedando intactas las rentas de muchos que no harían falta.

El primer plan de descuentos que de orden de Vuestra Señoría Ilustrísima formamos se hizo teniendo presente todo lo que expusimos en el informe, con que lo acompañamos. Nos parece que para no gravar a los que merecen más su consideración es indispensable o estar a él o descontar un 16 % a todos sea la que fuere la renta que gocen.

Haceduría 1º de abril de 1815.

Ciro de Villa Urrutia Pedro González

[...]

Razón de los sueldos de los músicos, asistentes de coro y demás empleados en esta Santa uiglesia que paga la fábrica y rebajas que se les hace por el Ilustrísimo Cabildo a saber

[En columnas aparece distribuida la siguiente información]

[Nombre]-sueldo actual-rebaja=sueldo que debe tener

El maestro de capilla jubilado [Antonio Juanas] con la mitad de su sueldo 600=600

El bachiller Reinoso respecto de ser capellán de erección además de músico goza 400-200=200.

Don Vicente Gómez 300-50=250

Don José Portillo 365-25=340

Don Francisco Álvarez 350-100=250

Don Nicolás del Monte 700-200=500

Don Ignacio Mena 450-50=400

Don José Gambino 400-100=300

Don Francisco Muñoz 250=250

Don José Pulgar jubilado con la mitad de sueldo 600=600

Don Mateo Manterola 600-100=500

por maestro 200=200

Don Rafael Domínguez 400-50=350

Don Matías Triujeque 400-100=300

Don Nicolás Ortega 600-100=500

Don Manuel Herrera 300-50=250

Don Manuel Guerra 300-50= 250

Don Manuel Delgado 700-100=600

Don Ignacio Ortega 365-65=300

Don José Delgado 365-50=315

Don Francisco Delgado 500-100=400

Don Antonio Castro 500-100=400

por maestro 144-44=100

Don Vicente Castro 450-80=370

Don José Bibián 250-50=200

Don José Castel 300-50=250

Don Antonio Salot 500-100=400

Don Simón Bibián 350-50=300

Don Francisco Arévalo 300-50=250

[Total sueldo actual] 11939 [Total rebaja] 2014 pesos [Total deben tener] 9925

Nota. Aunque hasta fin de diciembre de 1814 subía el gasto de la música a 13.089 pesos respecto que desde el 1° de enero principaron las jubilaciones de Juanas y Pulgar quedó líquido para 1815 11.939 pesos y bajados de estos según la columna de enmedio 1014 pesos es visto quedar reducido a 9.925 pesos.

D99

Fuente: ACCMM, Inventarios, Libro 21, fols. 435-440.

Fecha: 30-IV-1927.

Asunto: Inventario de los libros de música de la Catedral de México realizado por la Dirección General de Bienes Nacionales del gobierno mexicano.

Relación de los inventarios correspondientes a los anexos de la Catedral y de la Parroquia del Sagrario Metropolitano, hecha y cotejada por María del Socorro Torres y Alfonso Vázquez V. oficiales 4º y 3º respectivamente de la Dirección General de Bienes Nacionales [...]

Inventario Fecha de 30 de abril de 1927

Dependencia: Anexos de Catedral

Oficina, planta o taller: Vestidor de Monaguillos

Departamento XIX

Número 71

[...]

II.- Bibliotecas

- [1] 1. Libro de coro con 65 hojas pergamino de 80 x 60 cms., con pastas madera forrada cuera, 1 miniatura y 44 capitulares
- [2] 2. Libro de coro con 100 hojas pergamino de 54 x 38 cms., con pasta madera forrada cuero y esquinas latón, año 1781.
- [3] 3. Libro de coro con 67 hojas pergamino, de 56 x 37 cms., pasta madera forrada cuero y pasadores latón, año 1774.
- [4] 4. Libro de coro con 93 hojas pergamino de 65 x 43 cms., pasta madera forrada cuero.
- [5] 5. Hymnarium Secundum ordinem. S. R. E. Año 1811, con 92 hojas pergamino de 65 x 44 cms., pasta madera forrada cuero, esquinas y 2 chapetones bronce.
- [6] 6. Libro de coro con 130 hojas pergamino, de 62 x 41 cms., empastado madera forrado cuero, año 1785, 2 broches bronce y portada iluminada.
- [7] 7. Libro de coro con 91 hojas pergamino, de 46 x 32 cms., pasta madera forrada cuero, con 21 capitulares iluminadas.
- [8] 8. Libro de coro Sanctorum Hispanorum Himinisuo, proprio loco prorsus collocati; con 79 hojas pergamino, de 66 x 44 cms., empastado madera, forrado cuero, con 8 esquinas, 2 chapetones y 2 broches cobre, año 1811.
- [9] 9. Nativitate Domini invitatorium, con 111 hojas pergamino, de 64 x 43 cms., empastado madera, forrado cuero y 8 cantoneras bronce calado, 2 chapetones y 2 broches.
- [10] 10. Kyrie eteifan-Pater Nofter [sic], con 67 hojas pergamino, de 68 x 50 cms., empastado madera, forrado cuero, orilla latón.
- [11] 11. Ad Fertiam Pater Nofter Ave María Dues in adiuto. Rium, con 58 hojas pergamino, de 75 x 45 cm, empastado madera, forrado cuero, año 1684, con 3 miniaturas y 26 capitulares.
- [12] 12. Libro de coro, manuscrito sobre papel, pasta madera forrada cuero, de 61 x 43 cms.
- [13] 13. Libro de coro impreso sobre papel, pasta madera forrada cuero, de 52 x 39 cms.

- [14] 14. Libro de coro manuscrito sobre papel, año de 1717, empastado madera, forrado cuero, de 59 x 42 cms.
- [15] 15. Libro de coro, manuscrito sobre papel, pasta madera, forrada cuero, de 53 x 40 cms.
- [16] 16. Libro de coro impreso sobre papel ad cantorem er vedem emnanvelis-correas hexastichon, 1602, empastado madera, forrado cuero, de 51 x 37 cms.
- [17] 17. Libro de coro manuscrito sobre papel, con portada iluminada “Paffio fecumdum mattheum Domingo”, empastado madera, forrado cuero, de 58 x 41 cms.
- [18] 18. Libro de coro impreso sobre papel, dominica prima adventus, con pasta madera forrada cuero, de 50 x 33 cms., con esquinas y 2 chapetones metal.
- [19] 19. Libro de coro impreso sobre papel missarum liber, año 1703 empastado cartón, forrado cuero, de 49 x 35 cms.
- [20] 20. Libro de coro impreso sobre papel, con portada grabada, de Alphonsi Lobo de boya, pasta madera forrada cuero, de 56 x 39 cms.
- [21] 21. Libro de coro manuscrito sobre papel, empastado madera forrada cuero, de 56 x 39 cms.
- [22] 22. Libro de coro impreso sobre papel, año 1621, empastado madera, forrado cuero de 51 x 38 cms.
- [23] 23. Libro de coro impreso sobre papel, Llvustribvs, año de 1618 empastado madera, forrado cuero, de 54 x 39 cms.
- [24] 24. Libro de coro manuscrito sobre papel, escrito por Simón Rodríguez de Guzmán año de 1717, empastado madera, forrado cuero, de 61 x 42 cms.
- [25] 25. Libro de coro, manuscrito sobre papel, empastado madera, forrado cuero, de 50 x 35 cms.
- [26] 26. Libro de coro impreso sobre papel, año de 1614, empastado madera, forrado cuero de 55 x 40 cms.
- [27] 27. Libro de coro manuscrito sobre papel con pastas madera, forradas cuero, de 57 x 41 cms. con 90 hojas.
- [28] 28. Libro de coro, manuscrito sobre papel, “Antiphonari In Dominica Prima Aduentus Domine Sabbato” empastado madera, forrada cuero, de 42 x 28 cms., con 6 esquinas de fierro.
- [29-32] 29-32. Libreta de coro para las procesiones, año de 1700, manuscrito sobre papel, con pasta cartón, forrada cuero, de 29 x 21 cms.
- [33] 33. Libro manuscrito [sic] sobre papel; con sellos del año de 1644, Constituciones de la Sagrada Congregación de Nuestra Señora de la Antigua, empastado madera, forrado cuero, de 36 x 25 cms.
- [...]

APÉNDICE 2: EDICIÓN MUSICAL CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

Esta Edición está integrada por veintitres números y constituye una reconstrucción del Oficio de Difuntos de la Catedral de México a partir de diversas fuentes monódicas y polifónicas inéditas. Tal y como han señalado diversos estudiosos, la transcripción de la música antigua supone un toma de decisiones por parte del editor, ya que la notación moderna no capta todos los matices de la original. A continuación explicaré los principios editoriales seguidos, en los que se ha pretendido reducir el aparato crítico al mínimo. Mi propósito ha sido ofrecer unas transcripciones en las que el rigor musicológico no esté reñido con la utilidad práctica, satisfaciendo de este modo a investigadores e intérpretes. La versión que presento intenta ser respetuosa con las fuentes y refleja mi propia concepción de esta música, siendo tan sólo una de las posibles alternativas¹.

Puesto que en el Catálogo del Volumen II aparece el íncipit musical de todas las voces, allí remito para ver las claves originales, armadura, signo de mensuración y las primeras notas de cada pieza. Para los nombres de las voces he empleado las abreviaturas estandarizadas de SATB por coherencia con la nomenclatura empleada en el resto de la Tesis, unificando así los nombres tradicionales españoles (tiple, alto tenor, bajo, que aparecen en MéxC 2) y los latinos (superius, altus, tenor, bassus, presentes en MéxC 11). Las claves empleadas son las modernas: clave de sol para aquellas partes con clave de sol o clave de do en primera o segunda línea; clave de *sol* con octava baja para aquellas partes escritas en clave de *do* en tercera o cuarta línea o clave de *fa* en tercera línea; y clave de *fa* en cuarta línea usada para aquellas partes escrita originalmente en la misma clave. Sólo una de las obras aparece escrita en *chiavette* o claves altas (no. 19, salmo ‘Dilexi quoniam exaudiet’) y por ello se ha transportado una

¹ Una interesante descripción de la tarea del editor musical aparece en Turner, “The editor: diplomat or dictator?” en Kington y Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance music*, 249-54.

cuarta descendente². El registro de las voces de soprano y alto es extremadamente grave en las primeras obras. Desde mi punto de vista, el empleo de este registro en una ceremonia como la de los difuntos presenta un carácter simbólico, por lo que he preferido respetar la altura original, dejando a criterio del intérprete una posible transposición ascendente para mayor comodidad³. Los compases aparecen numerados al inicio de cada sistema

Siguiendo la convención, los valores originales han sido reducidos a la mitad para facilitar la lectura rítmica (semibreve=blanca). Por el mismo motivo, he empleado las tradicionales barras de compás y no *mensurstrich*. La elección de los compases no ha resultado problemática, ya que todas las piezas están escritas originalmente en tiempo imperfecto partido (ϕ) o sin partir (c), este último llamado compasillo o compasete. Aunque algunos editores transcriben ambos compases como nuestro actual 4/4, he preferido mantener la antigua distinción, ya que la unidad de compás era distinta en cada signo mensural (breve o semibreve), lo que se traducía en una interpretación más lenta o más rápida según el caso. Para ello, he empleado el compás 4/2, cuando la mensuración original es ϕ , y 2/2, cuando la mensuración original es c. Creo que esta distinción gráfica puede resultar útil para los intérpretes, ya que se relaciona directamente con la rítmica de la obra. Los cambios de mensuración en una misma obra van acompañados de una indicación con la relación temporal entre las dos secciones.

Las ligaduras se indican con corchetes [\lrcorner] y la coloración o ennegrecimiento por medio de corchetes rotos [\lrcorner \neg]. Para la ubicación del texto he seguido los principios establecidos por los teóricos musicales y enunciados en la literatura musicológica⁴. Salvo en algunas excepciones, la aplicación del texto no ha sido muy difícil debido al carácter silábico de buena parte del repertorio transcrito. La grafía, silabación y puntuación del texto en latín se ha modernizado conforme a los textos litúrgicos de Solesmes. En la medida de lo posible, he tenido en cuenta la disposición del texto en el manuscrito. Cuando me he visto obligado a repertir parte del texto, una

² Véase Johnstone, “‘High’ clefs in composition and performance”, *Early Music*, 34/1 (2006), 45.

³ En la versión de La Grande Chapelle, la antifona ‘Circumdede runt me’ (no. 1) y el ‘Regem cui omnia’ + ‘Venite exsultemus’ (no. 4) aparecen interpretadas un tono más alto.

⁴ Sobre esta cuestión, véase Towne, “A systematic Formulation of Sixteenth-Century Text Underlay Rules (Part I)”, *Musica Disciplina*, 44 (1990), 255-87 y (Part II), *Musica Disciplina*, 45 (1991), 143-68; y la bibliografía de referencia allí citada.

situación indicada en el manuscrito con las letras “ij”, he empleado la cursiva en mi transcripción.

Teniendo en cuenta el carácter y estilo de las piezas y la estrecha relación entre canto llano y polifonía, he procurado ser sobrio al añadir alteraciones. La semitonía *subintellecta* o música ficta constituye uno de los capítulos más complejos y controvertidos de la edición musical, ya que su uso quedaba sujeto no sólo a la teoría musical, sino también a variantes locales que dependían de los gustos de la institución, los músicos y la época. Siguiendo las reglas de la *musica ficta*, he añadido algunas alteraciones para crear sensibles en algunas cadencias, evitar tritonos y convertir la tercera de los acordes finales en mayor, siguiendo una práctica muy consolidada. Este tipo de alteraciones añadidas por el transcriptor aparecen en la parte superior del pentagrama, mientras que las que aparecen delante de las notas son propias del manuscrito. Entre corchetes he añadido notas perdidas o calderones que no aparecen en el original.

Casi todas las piezas transcritas alternan las secciones polifónicas con el canto llano y los recitados. Por ello, he suministrado el canto llano de los versos correspondientes a partir de libros monódicos mexicanos, así como las lecturas recitadas. Para la transcripción del canto llano he eliminado el compás, he indicado los neumas gregorianos mediante ligaduras y he transcrito las notas gregorianas mediante cabezas redondeadas ennegrecidas, ya que todas las notas tienen igual duración. Ello no quiere decir que las notas sean matemáticamente iguales. De la lectura de los teóricos se deduce que el canto llano de los siglos XVI al XVIII se interpretaba de forma más o menos medida, es decir, siguiendo un pulso o tactus. Sin embargo, la velocidad de ese tactus es lo que permanece sin especificar. Por lo tanto, y tomando el tactus de la polifonía como punto de referencia, las notas del canto llano pueden alargarse o recortarse según la acentuación de las sílabas tónicas (largas) y átonas (breves).

TEXTOS

1-2. Antífona ‘Circumdederunt me’ (I y II)

Circumdederunt me gemitus mortis
dolores inferni circumdederunt me.

*Me aferraban los lazos de la muerte
me sorprendieron las redes del abismo.*

3. Antífona ‘Regem cui omnia vivunt’ (I)

Regem cui omnia vivunt. Venite adoremus. *Venid, adoremos al Rey para quien todos viven.*

4. Antífona ‘Regem cui omnia vivunt’ (II) + Salmo 94 ‘Venite exultemus’

Regem cui omnia vivunt. Venite adoremus. *Venid, adoremos al Rey para quien todos viven.*

Venite exultemus Domino
jubilemus Deo salutari nostro:
praeoccupemus faciem ejus in confessione,
et in et in psalmis jubilemus ei.
Quoniam Deus magnus Dominus,
et Rex magnus super omnes deos:
quoniam non repelet Dominus plebem
suam,
quia in manu ejus sunt omnes fines terrae,
et altitudines montium ipse conspicit.
Quoniam ipsius est mare et ipse fecit illud,
et aridam fundaverunt manus ejus:
venite adoremus, et procidamus ante
Deum:
ploremus coram Domino,
qui fecit nos quia ipse est Dominus Deus
noster:
nos autem populus ejus, et oves pascuae
ejus.
Hodie si vocem ejus audieritis,
noli te obdurare corda vestra,
sic ut in exacerbatione
secundum diem tentationis in deserto:
ubi tentaverunt me patres vestri,
probaverunt et viderunt opera mea.
Quadraginta annis proximus fui
generationi huic,

*Venid, cantemos gozosos al Señor,
Aclamemos a Dios que nos salva:
Entremos en su presencia dándole gracias,
Aclamándolo con salmos.
Porque un gran Dios es el Señor,
Rey grande sobre todos los dioses:
Él sostiene las honduras de la tierra,
Suyas son las cumbres de la tierra.
Suyo el mar, que él mismo hizo,
La tierra firme que formaron sus manos:
Entrad, rindamos homenaje inclinados,
¡arrodillados ante el Señor que nos creó!
Porque él es nuestro Dios
Nosotros somos su pueblo,
El rebaño de sus pastos.
¡Ojalá escuchéis hoy su voz!,
No seáis tercos como en Meribá,
como el día de Masá en el desierto,
allí vuestros padres meprobaron,
me tentaron aunque vieron mis obras.
Cuarenta años me asqueó esa generación,
Y dije: son gente de mente desviada:
Que no reconocen mis caminos,
Por eso juré en mi cólera:
¡No entrarán en mi reposo!
Dales, Señor, el descanso eterno
Alumbra tu luz por siempre sobre ellos.*

et dixi: semper hi errant corde:
 ipse si vero non cognoverunt vias meas,
 quibus juravi in ira mea:
 si introibunt in requiem meam.
 Requiem aeternam dona eis Domine:
 et lux perpetua luceat eis.

5. Antífona I ‘Dirige Domine’

Dirige Domine Deus meus
 in conspectu tuo viam meam

*Guía Señor mi Dios
 Mi vida en tu presencia*

6. Salmo 5 ‘Verba mea auribus’

Verba mea auribus percipe Domine,
 intellige clamorem meum

*Escucha mi palabra, Señor,
 Repara en mi plegaria*

7. Antífona II ‘Convertere Domine’

Convertere Domine
 et eripe animam meam
 quoniam non est
 in morte qui memor sit tui.

*Vuélvete, Señor,
 y restablece mi vida:
 Que después de morir
 Nadie te recuerda.*

8. Salmo 6 ‘Domine ne in furore’

[1] Domine ne in furore tuo arguas me:
 neque in ira tua cortipias me.
 [2] Miserere mei Domine, quoniam
 infirmus sum:
 sana me Domine quoniam conturbata sunt.
 [3] Et anima mea turbata est valde:
 sed tu Domine usquequo.
 [4] Convertere Domine et eripe animam
 meam: salvum me fac propter
 misericordiam tuam.
 [5] Quoniam non est in morte qui memor
 sit tui:
 in inferno autem quis confitebitur tibi.
 [6] Laboravi in gemitu meo, lavabo per
 sinas las noctes lectum meum:
 lacrimis meis stratum meum rigabo.
 [7] Turbatus est a furore oculus meus:
 inveteravi inter omnes inimicos meos
 [8] Discedite a me omnes qui operamini
 iniquitatem:
 quoniam exaudivit Dominus vocem fletus
 mei.

*[1] Señor, no me corrijas con tu cólera:
 No me castigues con tu furor.
 [2] Piedad, Señor, que estoy baldado:
 Cura, Señor, mis huesos sin fuerza.
 [3] Me encuentro del todo abatido:
 y tú Señor ¿hasta cuándo?
 [4] Vuélvete Señor, restablece mi vida:
 ponme a salvo por tu misericordia.
 [5] Que después de morir nadie te
 recuerda:
 y en el Seol ¿quién te alabará?
 [6] Estoy extenuado de gemir,
 baño mi lecho cada noche:
 inundo de lágrimas mi cama
 [7] Mis ojos se consumen de rabia:
 la insolencia defines a mis opresores.
 [8] ¡Apartaos de mí, malhechores!:
 Que el Señor ha escuchado mi llanto.*

[9] Exaudivit Dominus deprecationem meam:	<i>[9] El Señor ha escuchado mi súplica: el Señor acepta mi oración.</i>
Dominus orationem meam suscepit.	<i>[10] ¡Queden corridos, confusos mis enemigos:</i>
[10] Erubescam et conturbentur vehementer omnes inimici mei:	<i>retrocedan de inmediato, cubiertos de vergüenza!</i>
convertantur et erubescant valde velociter.	<i>[11] Dales, Señor, el descanso eterno</i>
[11] Requiem aeternam: dona eis Domine Domine.	<i>[12] Alumbre tu luz por siempre sobre ellos.</i>
[12] Et lux perpetua: luceat eis.	

9. Antífona III ‘Nequando rapiat’

Nequando Rapiat	<i>Que no me destrocen</i>
ut leo animam meam,	<i>Como un león</i>
dum non est qui redimat,	<i>Y me desgarren</i>
neque qui salvum faciat.	<i>Sin que nadie me libre</i>

10. Salmo 7 ‘Domine Deus meus’

Domine Deus meus	<i>Señor, Dios mío</i>
In te speravi salvum me fac	<i>A ti me acojo sálvame</i>
ex omnibus persequentibus me	<i>De mis perseguidores.</i>
Et libera me.	<i>Líbrame.</i>

11. Lección I ‘Parce mihi Domine’

Parce mihi Domine nihil enim sunt dies mei.	<i>Déjame en paz, Señor, mis días son un soplo.</i>
Quid est homo quia magnificas eum?	<i>¿Qué es el hombre para darle importancia,</i>
aut quid apponis erga eum cor tuum?	<i>para que pongas en él tu interés,</i>
Visitas eum diluculo, et subito probas illum.	<i>para que los inspecciones cada mañana y a cada instante lo pongas a prueba?</i>
Usquequo non parcis mihi nec dimittis me, ut glutiam salivam meam?	<i>¿Dejarás alguna vez de mirarme? ¿me darás tiempo a tragar saliva?</i>
Peccavi, quid faciam tibi o custos hominum?	<i>Si he pecado, ¿en qué te afecta centinela de los hombres?</i>
Quare posuisti me contrarium tibi, et factus sum mihimetipsi gravis?	<i>¿Por qué convertirme en blanco? ¿Por qué te sirvo de carga?</i>
Cur non tollis peccatum meum, et quare non auferis iniquitatem meam?	<i>¿Por qué no olvidas mi ofensa, pasas por alto mi culpa?</i>
Ecce nunc in pulvere dormiam: et si mane me quaesieris, non subsistam.	<i>Si pronto yaceré en tierra Y no estaré aunque me busques.</i>

12. Responsorio I ‘Credo quod redemptor’

Credo quod Redemptor meus vivit, et in novissimo die de terra surrecturus sum:	<i>Creo que mi Redentor vive, Y en el último día se elevará de entre la tierra</i>
--	--

et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum.	<i>Y en mi propia carne veré a Dios mi Salvador.</i>
Quem visurus sum: ego ipse, et non alius, et oculi mei conspecturi sunt.	<i>Yo mismo lo veré y no otro, Y mis ojos lo verán</i>

13. Lección II 'Taedet animam meam'

Taedet animam meam viae meae, Dimittam adversum me eloquium meum, Loquar in amaritudine animae meae. Dicam Deo: noli me condemnare Indica mihi cur me ita iudices. Numquid bonum tibi videtur, Si calumnieris me et opprimas me, Opus manuum tuarum, Et consilium impiorum adjuves? Numquid oculi carnei tibi sunt: Aut sicut videt homo, et tu videbis? Numquid sicut dies hominis dies tui, Et anni tui sicut humana sunt tempora, Ut quaeras iniquitatem meam, Et peccatum meum scruteris? Et scias quia nihil impium fecerim, Cum sit nemo qui de manu tua possit erueri.	<i>Siento asco de mi vida, Voy a dar curso libre a mis quejas, Voy a hablar henchido de amargura. Diré a Dios: No me condenes Explícame por qué me atacas. ¿Te parece bien oprimirme, despreciar la obra de tus manos, y favorecer los planes del malvado? ¿Tienes acaso ojos de carne o ves las cosas como un mortal? ¿Es tu existencia la de un mortal Y tus años los de un hombre para que hurgues en mi culpa e investigues mi pecado? ¿aunque sabes que no soy culpable y que nadie va a arrancarme de tus manos?</i>
--	--

14. Responsorio II 'Qui Lazarum'

Qui Lazarum resucitasti a monumento foetidum: Tu eis Domine, dona requiem et locum indulgentiae. Qui venturus est iudicare vivos et mortuos, et saeculum per ignem. Kyrie eleison. Requiescat in pace.	<i>Tú, que resucitaste al maloliente Lázaro del sepulcro, dales, Señor, el descanso y el lugar del perdón. Tú, que has de venir a juzgar a vivos y muertos, y al mundo por medio del fuego. Señor, ten piedad. Descanse en paz.</i>
--	---

15. Lección III 'Manus tuae'

Manus tuae fecerunt me, Et plasmaverunt me totum in circuitu: Et sic repente praecipitas me? Memento, quaeso, quod sicut lutum feceris me Et in pulverem reduces me. Nonne sicut lac mulsisti me, Et sicut caseum me coagulasti?	<i>Tus manos me formaron y me hicieron ¿y ahora, en arrebató, me destruyes? Recuerda que me has hecho de barro Y que al polvo me has de devolver. ¿No me vertiste como leche y me cuajaste como queso? Me revestiste de carne y piel, Me tejiste de huesos y tendones.</i>
---	--

Pelle et carnibus vestisti me:
Ossibus et nervis compegisti me,
Vitam et misericordiam tribuisti mihi
Et visitatio tua custodivit spiritum meum.

*Me concediste el don de la vida
Cuidaste solícito mi aliento.*

16 y 17. Responsorio IV ‘Ne recorderis’ (I y II)

Ne recorderis peccata mea, Domine,
Dum veneris iudicare saeculum per ignem.
V/Dirige, Domine Deus meus,
In conspectu tuo viam meam.
Kyrie eleison. Christe eleison Kyrie
eleison

*No te acuerdes de mis pecados, Señor,
Cuando vengas a juzgar al mundo por
medio del fuego.
V/Dirige, Señor Dios mío,
mi camino en tu presencia.
Señor, ten piedad. Cristo, ten piedad.
Señor, ten piedad.*

18. Antífona I ‘Placebo Domino’

Placebo Domino
in regione vivorum.

*Caminaré en presencia del Señor,
en el mundo de los vivos.*

19. Salmo 114 ‘Dilexi quoniam exaudiet’

[1] Dilexi, quoniam exaudiet Dominus
Vocem orationis meae.
[2] Quia inclinavit aurem suam mihi:
Et in diebus meis invocabo.
[3] Circumdederunt me dolores mortis:
Et pericula inferni invenerunt me.
[4] Tribulationem et dolorem inveni:
Et nomen Domini invocavi.
[5] O Domine libera animam meam:
Misericors Dominus, et justus, et Deus
noster miseretur.
[6] Custodiens parvulos Dominus:
Humiliatus sum, et liberavit me.
[7] Convertere anima mea in requiem
tuam:
Quia Dominus benefecit tibi.
[8] Quia eripuit animam meam de morte:
Oculos meos a lacrimis, pedes meos a
lapsu.
[9] Placebo Domino in regione vivorum.
[10] Requiem aeternam dona eis Domine.
[11] Et lux perpetua luceat eis.

*[1] Amo al Señor porque escucha
mi voz suplicante.
[2] Porque inclina su oído hacia mí
el día que lo llamo.
[3] Me aferraban los lazos de la muerte:
me sorprendieron las redes del abismo.
[4] Me encontraba triste y angustiado
e invoqué el nombre del Señor
[5] “Socorro, Señor, sálvame”
El Señor es benigno y justo, nuestro Dios
es compasivo.
[6] El Señor guarda a los pequeños
Estaba yo postrado y me salvó
[7] Alma mía, recobra tu calma
Que el Señor te ha favorecido.
[8] Ha guardado mi vida de la muerte
mis ojos de las lágrimas, mis pies de la
caída.
[9] Caminaré en presencia del Señor,
en el mundo de los vivos.
[10] Dales, Señor, el descanso eterno
[11] Alumbra tu luz por siempre sobre
ellos.*

20. Antífona V ‘Opera manum tuarum’

Opera manum tuarum,
Domine, ne despicias.

*No abandones, Señor,
Las obras de tus manos.*

21. Salmo 137 ‘Confitebor tibi Domine’

[1] Confitebor tibi Domine in toto corde
meo:

quoniam audisti verba oris mei.

[2] In conspectu Angelorum psallam tibi:
Adorabo ad templum sanctum tuum, et
confitebor nomini tuo.

[3] Super misericordia tua et veritate tua:
Quoniam magnificasti super omne, nomen
sactum tuum.

[4] In quacumque die invocavero te,
exaudi me:

Multiplicabis in anima mea virtutem.

[5] Confiteantur tibi Domine omnes reges
terrae: quia audierunt omnia verba oris tui.

[6] Et cantent in viis Domini:

Quoniam magna est gloria Domini.

[7] Quoniam excelsus Dominus, et
humilia respicit

Et alta a longe cognoscit.

[8] Si ambulavero in medio tribulationis,
vivificabis me:

Et super iram inimicorum meorum
extendisti manum tuam,
et salvum me fecit dextera tua.

[9] Dominus retribuet pro me: Domine
misericordia tua in saeculum:

Opera manuum tuarum ne despicias.

[10] Requiem aeternam dona eis Domine

[11] Et lux perpetua luceat eis.

*[1] Te doy gracias, Señor, de todo
corazón:*

*Por haber escuchado las palabras de mi
boca.*

*[2] En presencia de los ángeles: Tañeré en
tu honor,*

*Me postraré en dirección a tu santo
Templo:*

*[3] Te doy gracias por tu amor y tu
verdad:*

Pues tu promesa supera a tu renombre.

*[4] El día en que grité, me escuchaste:
Aumentaste mi vigor interior.*

*[5] Te dan gracias, Señor, los reyes de la
tierra: Cuando escuchan las palabras de
tu boca*

*[6] Y celebran las acciones del Señor
“¡Qué grande es la gloria del Señor!*

*[7] ¡Excelso es el Señor, y mira al humilde,
al soberbio le conoce desde lejos!”*

*[8] Si camino entre angustias, me das
vida:*

*Ante la cólera del enemigo, extiendes tu
mano,
y tu diestra me salva.*

[9] El Señor lo hará todo por mí:

*¡Tu amor es eterno, Señor,
no abandones las obras de tus manos!*

[10] Dales, Señor, el descanso eterno

*[11] Alumbra tu luz por siempre sobre
ellos.*

22. Antífona del Magnificat ‘Omne quod dat mihi’

Omne quod dat mihi Pater, ad me veniet:
Et eum qui venit ad me, non ejiciam foras.

*Todo lo que me da el Padre, vendrá a mí,
y al que venga a mí, no lo echaré fuera.*

23. Cántico ‘Magnificat’

[1] Magnificat. Anima mea Dominum

[2] Et exsultavit spiritus meus in Deo

*[1] Celebra todo mi ser la grandeza del
Señor.*

salutari meo.

[3] Quia respexit humilitatem ancillae suae:

ecce enim ex hoc beatam me dicente omnes generationes.

[4] Qua fecit mihi magna qui potens est: Et sanctum nomen ejus.

[5] Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.

[6] Fecit potentiam in brachio suo: Dispersit superbos mente cordis sui.

[7] Depostuit potentes de sede, et exaltavit humiles

[8] Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.

[9] Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.

[10] Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et seminis ejus in saecula.

[11] Requiem aeternam

[12] Dona eis Domine.

[2] *Y mi espíritu se alegra en el Dios que me salva.*

[3] *Porque ha querido mirar la condición humilde de su esclava:*

en adelante todos los hombres dirán que soy feliz.

[4] *En verdad el Todopoderoso ha hecho grandes cosas por mí:*

Y Santo es su nombre.

[5] *Y su misericordia va de generación en generación*

para los que temen.

[6] *Su brazo llevó a cabo hechos heroicos: Dispersó a los soberbios de su corazón.*

[7] *Derribó a los poderosos de sus tronos Y puso en su lugar a los humildes.*

[8] *Colmó a los hambrientos de iodo lo bueno*

Y despidió vacíos a los ricos.

[9] *Tomó de la mano a Israel, su siervo, demostrándole así su misericordia.*

[10] *Como lo prometió a nuestros padres, Abraham y sus descendientes para siempre.*

[10] *Dales, Señor, el descanso eterno*

[11] *Alumbra tu luz por siempre sobre ellos.*

24. Preces

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison. Pater Noster.

V/Et ne nos indicas in tentationem. R/ Sed libera nos a malo.

V/A porta inferi. R/Erue, Domine, animas eorum.

V/Requiescant in pace. R/Amen.

V/ Domine exaudi orationem meam. R/ Et clamor meus ad te veniat.

V/ Dominus vobiscum. R/Et cum spiritu tuo.

V/Requiem aeternam dona eis Domine.

R/Et lux perpetua luceat eis.

V/Requiescant in pace. Amen

Señor ten piedad, Cristo ten piedad, Señor ten Piedad. Padre Nuestro.

V/Y no nos dejes caer en la tentación.

R/Líbranos del mal.

V/Del poder del infierno. R/Arranca Señor sus almas.

V/Descanse en paz. R/Amen.

V/ Señor, escucha mi oración. R/Y llegue a ti mi clamor.

V/El Señor esté con vosotros. R/Y con tu espíritu.

V/Dales, Señor, descanso eterno.

R/Y alumbra tu luz siempre por ellos.

V/Descanse en paz. Amen.

NOTAS A LA EDICIÓN

En esta sección especifico las fuentes empleadas para la edición musical, las diferencias entre la versión original y mi transcripción, así como las variantes más relevantes entre dos o más manuscritos concordantes. La localización de estas variantes se indica por medio de la voz, el número de compás y el orden numérico del símbolo musical en el compás. Detalles adicionales sobre la aparición de cada pieza en el manuscrito, concordancias, ediciones y comentarios aparecen en el número correspondiente del Catálogo.

1. Circumdederunt me (I)

Fuente polifónica: MéxC 11, fols. 81v-82r (Catálogo No. 256).

Notas a la edición:

- 1) **B**, c.11¹: *sib* en el original, lo cambio por *fa* para evitar disonancia con S y A.
- 2) **B**, c.12¹: *do* en el original, lo cambio por *re* para evitar disonancia con S y A

2. Circumdederunt me (II)

Fuente polifónica: MéxC 11, fols. 82v-83r (Catálogo No. 257).

Notas a la edición: ninguna.

3. Regem cui omnia vivunt (I)

Fuente polifónica: MéxC 11, fols. 83v-84r (Catálogo No. 258).

Notas a la edición: ninguna.

4. Regem cui omnia vivunt (II) + Venite exsultemus

Fuente polifónica: MéxC 2, fols. 1v-6r (Catálogo No. 11).

Notas a la edición:

- 1) **A**, c.46¹: *do* en el original, cambio por *re* por coherencia armónica con el resto de voces.

- 2) **A**, c.103¹: *re* en el original, cambio por *do* por coherencia armónica con el resto de voces.
- 3) **B**, c.103²: *fa* en el original, cambio por *re*, tónica del acorde.
- 4) **S, T y B**, c.142¹⁻²: ligadura cum opposita proprietate en el original que convierto en ligadura normal para cuadrar valores.

5. Dirige Domine

Fuente canto llano: MéxC 11, fol. 84v y *Manuale Sacramentorum*, fol. 100r.

Fuente polifónica: MéxC 11, fols. 84v-85r (Catálogo No. 259).

Notas a la edición:

- 1) **B**, c.4³⁻⁴: ligadura normal que convierto en ligadura cum opposita proprietate para cuadrar valores.

6. Verba mea auribus

Fuente: *Liber Usualis*, 1782.

Notas a la edición: ninguna.

7. Convertere Domine

Fuente canto llano: MéxC 11, fol. 84v y *Manuale Sacramentorum*, fols. 100v-103r.

Fuente polifónica: MéxC 11, fols. 84v-85r (Catálogo No. 260).

Notas a la edición: ninguna.

8. Domine ne in furore

Fuente canto llano: tono salmódico.

Fuente polifónica: MéxC 2, fols. 7v-10r (No. 12).

Notas a la edición:

He comparado las versiones transmitidas por MéxC 2, MéxC 11, ChiN 4 y PueblaC 3.

Domine ne in furore

- 1) **A**, c.4¹⁻²: *re* semibreve en MéxC 11, ChiN 4 y PueblaC 3.
- 2) **B**, c.4¹⁻²: *sol* semibreve en MéxC 11, ChiN 4 y PueblaC 3.
- 3) **A**, c.5¹⁻²: *mi* semibreve en MéxC 11, ChiN 4 y PueblaC 3.

Quoniam

- 4) **T**, c.1²⁻³: en MéxC 11, ChiN 4 y PueblaC 3 aparecen *mi-do* semibreves.
- 5) **A**, c.2⁴: en MéxC 11, ChiN 4 y PueblaC 3 ese *la* no es un puntillo sino una nota independiente.
- 6) **B**, c.6¹⁻²: *do* mínima en MéxC 11 y ChiN 4.

Turbatus

7) **S**, c.4⁵⁻⁶: *sol* semibreve en MéxC 11 y ChiN 4.

Requiem aeternam

8) La voz de T2 aparece omitida en ChiN 4.

9. Nequando rapiat

Fuente canto llano: MéxC 11, fol. 84v y *Manuale Sacramentorum*, fol. 102r.

Fuente polifónica: MéxC 11, fols. 84v-85r (Catálogo No. 261).

Notas a la edición:

1) **T**, c.4¹⁻²: *la* breve en el original que convierto en *la* y *sib* semibreves.

2) **A**, c.7²: *la* en el original, que convierto en *si* por coherencia armónica.

3) **T**, c.5²: *la* semibreve añadido por coherencia armónica.

10. Domine Deus meus (canto llano)

Fuente: *Liber Usualis*, 1784.

Notas a la edición: ninguna.

11. Parce mihi Domine

Fuente: MéxC 2, fols. 10v-12r (Catálogo No. 13).

Notas a la edición:

He comparado las versiones transmitidas por MéxC 2, MéxC 11 y PueblaC 3.

1) **A**, c.81⁴: *mi-mi* semimínimas ligadas en PueblaC 3.

2) **B**, c.58¹⁻⁵: *la* breve en PueblaC 3.

3) **B**, c.67³ y c.68¹: ligadura cum opposita proprietate en MéxC 11 y PueblaC 3.

12. Credo quod redemptor

Fuente: *Manuale Sacramentorum*, fols. 102v-103v y *Psalterium, An[t]iphonarium Sanctorale* (México: Pedro de Ocharte, 1584), fol. 298v.

Notas a la edición: ninguna.

13. Taedet animam meam

Fuente: MéxC 2, fol. 14v; *Manuale Sacramentorum*, fol. 103v.

Notas a la edición: ninguna.

14. Qui Lazarum

Fuente canto llano: *Manuale Sacramentorum*, fols. 104r-v y *Psalterium, An[t]iphonarium Sanctorale*, fol. 299v.

Fuente polifónica: MéxC 2, fols. 12v-13r (Catálogo No. 14).

Notas a la edición:

He comparado las versiones transmitidas por MéxC 2, MéxC 11 y PueblaC 3.

Qui Lazarum

1) **S**, c.3¹: *fa* semibreve sin ligar en MéxC 11.

2) **S**, c.4²-5¹⁻²: sin ligadura en MéxC 11.

3) **B**, c.1²-2¹⁻²: ligadura de tres notas en MéxC 11 y PueblaC 3.

Tu eis

3) **A**, c.2⁴: omitida en MéxC 11.

Qui venturus

4) **S**, c.2² y c.3¹: ligadura *sol-la* cum opposita proprietate en MéxC 11 y PueblaC 3.

5) **S**, c.3²-7¹: ligadura de ocho notas en MéxC 11 y PueblaC 3.

6) **B**, c.6¹⁻²: ligadura de dos notas en MéxC 11 y PueblaC 3

Kyrie II

7) **A**, c.4³⁻⁴: longas en MéxC 2, convertido en ligadura cum opposita proprietate.

Requiescant

8) Este versículo sólo es transmitido por PueblaC 3.

15. Manus tuae

Fuente: MéxC 2, fol. 14v; *Manuale Sacramentorum*, fol. 104v.

Notas a la edición: ninguna.

16. Ne recorderis (I)

Fuente canto llano: *Manuale Sacramentorum*, fols. 105r-v.

Fuente polifónica: MéxC 11, fols. 90v-91r (Catálogo No. 265).

Notas a la edición:

Dum veneris

1) **B**, c.5⁴: *fa* en el original que convierto en *sol* por coherencia armónica y movimiento cadencial.

17. Ne recorderis (II)

Fuente canto llano: *Manuale Sacramentorum*, fols. 105r-v.

Fuente polifónica: MéxC 11, fols. 93v-94r (Catálogo No. 268).

Notas a la edición:

- 1) **A**, c.2¹: *mi* en el original que convierto en *re* por coherencia armónica.

18. Placebo Domino (canto llano)

Fuente: Antifonario 6-1-2, fol. 27v.

He localizado una versión musicalmente distinta de esta antífona en el *Psalterium, An[t]iphonarium Sanctorale* (México: Pedro de Ocharte, 1584), fol. 290r, pero he preferido incluir la versión del antifonario 6-1-2 de la Catedral de México considerando la cronología de las obras polifónicas de vísperas.

19. Dilexi quoniam exaudiet

Fuente canto llano: Antifonario 6-1-2, fols. 27v-28r.

Fuente polifónica: MéxC 2, fols. 73v-78r (Catálogo No. 34).

Notas a la edición:

Custodiens

- 1) **A1**, c.16¹: sostenido en el original que convierto en natural.

Quia eripit

- 2) **A1**, c.8¹: *fa* en el original que convierto en *mi* por coherencia armónica.

20. Opera manum tuarum

Fuente: Antifonario 6-1-2, fols. 37r-v.

Notas a la edición: ninguna.

21. Confitebor tibi Domine

Fuente canto llano: Antifonario 6-1-2, fols. 37v-38r.

Fuente polifónica: MéxC 2, fols. 79v-84r (Catálogo No. 35).

Notas a la edición:

Confitebor

- 1) **S1**, c.9⁴: *re* en el original que convierto en *do*.
 2) **T**, c.9³: *do* en el original que convierto en *si*.
 3) **T**, c.9⁴: *do* en el original que convierto en *fa*.
 4) **S1**, c.10¹⁻²: *mi* en el original que convierto en *re*.

Confiteantur

- 5) **S2**, c.2³⁻⁴: *do* en el original que convierto en *si* para respetar el movimiento imitativo de S1.
 6) **A**, c.3¹: *fa* en el original que convierto en *sol*.
 7) **A**, c.3³: *mib* en el original que convierto en *sol* para evitar choque armónico con *re* de S1.
 8) **A**, c.10²⁻³: *fa* en el original que convierto en *mi* por coherencia armónica.

9) **A**, c.12¹: *sol* en el original que convierto en *fa* para evitar choque armónico con *fa* de **B**.

Quoniam

10) **B**, c.13³: *si #* en el original que convierto en *sib*.

22. Omne quod dat mihi (canto llano)

Fuente: Antifonario 6-1-2, fols. 40r-v.

Notas a la edición: ninguna.

23. Magnificat Anima mea

Fuente canto llano: Antifonario 6-1-2, fols. 40v-41r.

Fuente polifónica: MéxC 2, fols. 84v-90r (Catálogo No. 36).

Notas a la edición:

Quia respixit

1) **T**, c.13²: *fa* semibreve en el original que convierto en *breve*.

2) **T**, c.13³: *sol* semibreve en el original que convierto en *breve*.

Requiem aeternam

3) **A**, c.8³: *fa* en el original que convierto en *re* para evitar falsa relación con S1.

24. Preces

Fuente: *Liber Usualis*, 1771.

Notas a la edición: ninguna.

OFFICIUM DEFUNCTORUM AD MATUTINUM INVITATORIO

Toques de campana [Pista 1]

1. Antífona: Circumdederunt me (I) - Hernando Franco [Pista 2]

☐ = ○

♩

S
Cir - cum - de - de - runt me

A
Cir - cum - de - de - runt me

T
Cir - cum - de - de - runt me

B
Cir - cum - de - de - runt me cir - cum -

4

S
(e) - runt

A
cir - cum - de - de - runt

T
cir - cum - de - de - runt

B
de - de - runt

6

S
me ge - mi - tus mor - - -

A
me ge - mi - tus mor - tis

T
8 me ge - - mi - tus mor - - -

B
me ge - - mi - tus mor - - -

9

S
tis do - lo - res in - fer -

A
do - lo - res in - fer -

T
8 tis do - lo - res in - - -

B
tis do - lo - res in - fer - - -

12

S
ni cir - - -

A
ni cir - - - cum - de - -

T
8 fer - - - ni cir - - - cum -

B
ni cir - - - cum - de - - - de - - -

14

S
cum - - - - - de - - - - -

A
de - runt me - - - - - cir -

T
8 de - - de - - - - - runt - - - - -

B
runt me cir - cum - - de - - - - -

16

S
de - - - - - runt - - - - - me. - - - - -

A
cum - - - - - de - de - - - - runt me. - - - - -

T
8 me cir - - - - cum - - de - de - - runt me. - - - - -

B
de - - - - - - - - - - - - - - runt me. - - - - -

8

S
mi - - tus mor - - - - tis. do -

A
tus mor - - - - - tis. do -

T
8 mi - - tus mor - - - - - tis do -

B
mi - - tus - mor - - - - - tis do -

11

S
lo - - - res in - - fer - - -

A
lo - - - - res in - fer - - -

T
8 lo - - - res in - - - -

B
lo - - - - - - - res in - - - -

13

S
ni cir - cum - - - -

A
ni cir - cum-de - - - - de - -

T
8 fer - - - - ni cir - cum-de - de -

B
fer - ni cir - cum-de - de - runt

16

S
de - - - de - - - - -

A
runt me - - - cir - - - cum de - de - - -

T
8
runt - - - me cir - - - cum -

B
me - - - cir - cum - - - de - -

18

S
runt me. - - -

A
runt me. - - -

T
8
de - de - - - runt me. - - -

B
de - - - runt me. - - -

3. Antífona: Regem cui omnia (I) - Hernando Franco

S
Re - - - - gem cu - i o - - -

A
Re - - - - gem cu - i o - - -

T
8
Re - - - gem cu - - - i o - - -

B
Re - - - - gem cu - i o - - -

3

S
omni - a vi - - - vunt.

A
mni-a vi - - vunt.

T
mni - a vi - - - vunt.

B
mni - a vi - - - vunt.

6

S
Ve - ni - te a - do - re - - -

A
Ve - ni - te - - - a - do - re -

T
Ve - ni - - - - te a - do - re -

B
Ve - ni - te a - do - re -

9

S
mus.

A
mus.

T
mus.

B
mus.

4. Antífona: Regem cui omnia (II) + Salmo 94: Venite exsultemus Anónimo [Pista 3]

The musical score is arranged in four systems, each with four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are written below the corresponding staves. The first system covers measures 3 to 5, the second system covers measures 6 to 8, and the third system covers measures 9 to 11. The lyrics are: "Re - gem cu - i o - - -", "mni - a vi - - - vunt.", and "Ve - - ni - - te a - - -".

System 1 (Measures 3-5):

S: Re - gem cu - i o - - -
 A: Re - gem cu - i o - - -
 T: Re - gem cu - i o - - -
 B: Re - gem cu - i o - - -

System 2 (Measures 6-8):

S: mni - a vi - - - vunt.
 A: mni - a vi - - - vunt.
 T: mni - a vi - - - vunt.
 B: mni - a vi - - - vunt.

System 3 (Measures 9-11):

S: Ve - - ni - - te a - - -
 A: Ve - - ni - - te a - - -
 T: Ve - - ni - - te a - - -
 B: Ve - - ni - - te - - a - - -

8

S do - re - mus. Ve - ni - te - ex - sul -

A do - re - mus. Ve - ni - te ex - sul -

T do - re - mus. Ve - ni - te ex -

B do - re - mus. Ve - ni - te ex - sul -

11

S te - mus mus Do - mi -

A te - mus Do - mi -

T sul - te - mus Do - mi -

B te - mus Do - mi -

13

S no ju - bi - le - mus De - o sa - lu -

A no ju - bi - le - mus De - o sa - lu -

T no ju - bi - le - mus De - o sa - lu -

B no ju - bi - le - mus De - o sa - lu -

16

S ta - ri no - stro: prae - o - cu - pe - mus

A ta - ri no - stro: prae - o - cu - pe - mus

T ta - ri no - stro: prae - o - cu - pe - mus

B ta - ri no - stro: prae - o - cu - pe - mus

19

S fa - ci - - em e - - - jus in con - fes -

A fa - ci - - em e - - - jus - in con -

T fa - ci - - em e - - - ius in con -

B fa - ci - - em e - - - ius in con -

21

S sio - ne, et in et in psal - mis

A fes - sio - ne et et in psal - mis

T fes - sio - ne et et in psal - mis

B fes - sio - ne et et in psal - mis

24

S ju - bi - - - le - mus e - - - i.

A ju - bi - - - le - mus e - - - i.

T ju - bi - - - le - mus e - - - i.

B ju - bi - - - le - mus e - - - i.

26

S Quo - - - ni - am De - us ma - gnus

A Quo - - - ni - am De - us ma - gnus

T Quo - - - ni - am De - us ma - gnus

B Quo - - - ni - am De - us ma - gnus

28

S Do - - - mi - nus, et Rex ma - gnus

A Do - - - mi - nus, et Rex ma - gnus

T Do - - - mi - nus, et Rex ma - gnus

B Do - - - mi - nus, et Rex ma - gnus

31

S
su - per o - mnes de - os: quo - ni -

A
su - per o - mnes de - os: quo - ni -

T
8 su - per o - mnes de - os: quo - ni -

B
su - per o - mnes de - os: quo - ni -

34

S
am non re - pe - - let Do - - mi - nus

A
am non re - pe - - let Do - - mi - nus

T
8 am non re - pe - - let Do - - mi - nus

B
am non re - pe - - let Do - - mi - nus

36

S
ple - bem su - am, qui - a in ma - nu

A
ple - bem su - am, qui - a in ma - nu

T
8 ple - bem su - am, qui - a in ma - nu

B
ple - bem su - am, qui - a in ma - nu

39

S
e - jus sunt o - mnes fi - nes ter - rae, et

A
e - jus sunt o - mnes fi - nes ter - rae, et

T
8 e - jus sunt o - mnes fi - nes ter - rae, et

B
e - jus sunt o - mnes - fi - nes ter - rae, et

42

S
al - ti - - tu - di - - nes mon - tium

A
al - ti - - tu - di - - nes mon - ti - - -

T
8 al - ti - - tu - di - - nes mon - ti - - -

B
al - ti - - tu - di - - nes mon - ti - - -

44

S
i - pse con - - spi - cit.

A
um i - pse con - - spi - cit.

T
8 um i - pse con - - spi - cit.

B
um i - pse con - - spi - cit.

47

S Quo - - - ni - - - am i - - - psi - - -

A Quo - - - ni - - - am i - - - psi - - -

T Quo - - - ni - - - am i - - - psi - - -

B Quo - - - ni - - - am i - - - psi - - -

49

S us est ma - - - re et

A us est ma - - - re et

T us est ma - - - re et

B us est ma - - - re et

51

S i - pse fe - cit il - lud, et a -

A i - pse fe - cit il - lud, et a -

T i - pse fe - cit il - lud, et a -

B i - pse fe - cit il - lud, et a -

54

S
ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus e - jus:

A
ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus e - jus:

T
8 ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus e - jus:

B
ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus e - jus: -

57

S
ve - - - ni - - - te a - - -

A
ve - - - ni - - - te a - - -

T
8 ve - - - ni - - - te a - - -

B
ve - - - ni - - - te a - - -

59

S
do - re - mus, et pro - ci - da - mus

A
do - re - mus, et pro - ci - da - mus

T
8 do - re - mus, et pro - ci - da - mus

B
do - - re - - - mus, - - et - - pro - ei - - da - mus -

62

S
an - te De - - - um: plo -

A
an - te De - - - um: plo -

T
8 an - te De - - - um: plo -

B
an - te De - - - um: plo -

64

S
re - - - - mus co - ram Do - mi -

A
re - - - - mus co - ram Do - mi -

T
8 re - - - - mus co - ram Do - mi -

B
re - - - - mus co - ram Do - mi -

66

S
no, qui - fe - - - cit nos qui - a i -

A
no, qui fe - - - cit nos qui - a i -

T
8 no, qui fe - - - cit nos qui - a i -

B
no, qui fe - - - cit nos qui - a i -

69

S
pse est Do - mi - - nus De -

A
pse est Do - mi - - nus De -

T
pse est Do - mi - - nus De -

B
pse est Do - mi - - nus De -

71

S
us no - ster: nos au - tem po - pu - lus e -

A
us no - ster: nos au - tem po - pu - lus e -

T
us no - ster: nos au - tem po - pu - lus e -

B
us no - ster: nos au - tem po - pu - lus e -

74

S
jus, et o - ves pa - - -

A
jus, et o - ves pa - - -

T
jus, et o - ves pa - - -

B
jus, et o - ves pa - - -

76

S
scu - ae e - jus. Ho - - - di -

A
scu - - ae_e - - - jus. Ho - - - di -

T
8 scu ae_e - - - - jus. Ho - - - di -

B
scu - - ae_e - - - jus. Ho - - - di -

79

S
e si vo - cem e - jus au - di - e - ri -

A
e si vo - cem e - jus au - di - e - ri -

T
8 e si vo - cem e - jus au - di - e - ri -

B
e si vo - cem e - jus au - di - e - ri -

82

S
tis, no - - - li te ob - du - -

A
tis, no - - - li te ob - du - -

T
8 tis, no - - - li - te ob - du - -

B
tis, no - - - li - te ob - du - -

84

S
ra - re cor - da ve - stra, sic - ut

A
ra - re cor - da ve - stra, sic - ut

T
8 ra - re cor - da ve - stra, sic - ut

B
ra - re cor - da ve - stra, sic - ut -

87

S
in - - - a - cer - - - ba - ti - -

A
in - - - a - cer - - - ba - ti - -

T
8 in - - - a - cer - - - ba - ti - -

B
in - - - a - cer - - - ba - ti - -

89

S
o - ne - - se - cun - dum di - em

A
o - re - - se - cun - dum di - em

T
8 o - ne - - se - cun - dum di - em

B
o - re - - se - cun - dum di - em

92

S ten - ta - ti - o - - - nis in de - ser -

A ten - ta - ti - o - - - nis in de - ser -

T 8 ten - ta - ti - o - - - nis in de - ser -

B ten - ta - ti - o - - - nis de - ser -

95

S to: u - - - bi ten - ta - -

A to: u - - - bi ten - ta - -

T 8 to: u - - - bi ten - ta - -

B to: u - - - bi ten - ta - -

97

S ve - runt me pa - tres ve - stri, pro -

A ve - runt me pa - tres ve - stri, pro -

T 8 ve - runt me pa - tres ve - stri, pro -

B ve - runt me pa - tres ve - stri, pro -

100

S
ba - ve - runt et vi - de - runt o - pe - ra

A
ba - ve - runt et vi - de - runt o - pe - ra

T
ba - ve - runt et vi - de - runt o - pe - ra

B
ba - ve - runt et vi - de - runt o - pe - ra

103

S
me - - - - - a.

A
me - - - - - a.

T
me - - - - - a.

B
me - - - - - a.

105

S
Qua - dra - gin - ta an - nis pro - - - xi -

A
Qua - dra - gin - ta an - nis pro - - - xi -

T
Qua - dra - gin - ta an - nis pro - - - xi -

B
Qua - dra - gin - ta an - nis pro - - - xi -

108

S
mus fu - - - i ge - ne - - - ra - tio -

A
mus fu - - - i ge - ne - - - ra - tio -

T
8
mus fu - - - i ge - ne - - - ra - tio -

B
mus fu - - - i ge - ne - - - ra - tio -

110

S
ni hu - ic, et di - xi: sem - per

A
ni hu - ic, et di - xi: sem - per

T
8
ni hu - ic, et di - xi: sem - per

B
ni hu - ic et di - xi: sem - per

113

S
hi er - - - rant cor - - - de: _____

A
hi er - - - rant cor - - - de: _____

T
8
hi er - - - rant cor - - - de: _____

B
hi er - - - rant cor - - - de: _____

115

S
i - pse si ve - ro non co - gno - ve -

A
i - pse si ve - ro non co - gno - ve -

T
8 i - pse si ve - ro non co - gno - ve -

B
i - pse si ve - ro non co - gno - ve -

118

S
runt vias me - - as, qui -

A
runt vias me - - as, qui -

T
8 runt vi - - - as me - - - as,

B
runt vias me - - - as, qui -

120

S
bus ju - ra - vi in - i - ra me - a:

A
bus ju - ra - vi in_i - ra me - a:

T
8 qui - bus ju - ra - vi in_i - ra me - a:

B
bus ju - ra - vi in i - ra me - a:

123

S si in - - - tro - i - - - bunt in

A si in - - - tro - i - - - bunt in

T 8 si in - - - tro - i - - - bunt in

B si in - - - tro - i - - - bunt in

125

S re - qui - em me - - - am.

A re - - - qui - - - em me - - - am.

T 8 re - - - qui - - - em me - - - am.

B re - - - qui - - - em me - - - am.

128

S Re - - - qui - em ae - ter - - - nam do - na

A Re - - - qui - em ae - ter - - - nam do - na

T 8 Re - - - qui - em ae - ter - - - nam do - na

B Re - - - qui - em ae - ter - - - nam do - na -

131

S
e - is Do - - - mi - - - ne:

A
e - is Do - - - mi - - - ne:

T
8 e - is Do - - - mi - - - ne:

B
e - is Do - - - mi - - - ne:

133

S
et lux per - - - pe - - - tu - -

A
et lux per - - - pe - - - tu - -

T
8 et lux per - - - pe - - - tu - -

B
et lux per - - - pe - - - tu - -

135

S
a lu - ce - at e - - -

A
a lu - - - ce - at e - - - is.

T
8 a lu - - - ce - at e - is.

B
a lu - - - ce - at e - is.

138

S
is. Re - - - gem cu - i o - - -

A
Re - - - gem cu - - - i o -

T
8 Re - gem cu - - - - i o -

B
Re - - - gem cu - - - - - i

141

S
mni - - - a

A
mni - - - a - - - vi - - -

T
8 mni - - - a

B
o - - - mni - - - a

143

S
vi - - - vunt, ve - ni - - - te

A
vunt, ve - ni - - - te

T
8 vi - - - vunt, ve - ni - - - te

B
vi - - - vunt, ve - ni - - - te

146

S
a - - - do - - - re - - - mus.

A
a - - - do - - - re - - - mus.

T
8 a - - - do - - - re - - - mus.

B
a - - - do - - - re - - - mus.

PRIMER NOCTURNO

5. Antífona I: Dirige, Domine - Hernando Franco [Pista 4]

S
Di - - - ri - ge.

S
Do - mi - ne De - us me - us in con - spec - tu tu - o vi -

A
Do - mi - ne De - us me - us in con - spec - tu - o

T
8 Do - mi - ne De - us me - us in con - spec - tu tu - o

B
Do - mi - ne De - us me - us in con - spec - tu tu - o

4

S
am me - - - - - am.

A
vi - am me - - - - - am.

T
8 vi - - - - am me - - - - am.

B
vi - am me - - - - - am.

6. Salmo 5: Verba mea auribus (canto llano) [Pista 4]

S
Ver - ba me - a au - ri - bus per - ci - pe Do - mi - ne:*

S
in - tel - li - ge cla - mo - - - - rem me - um.

Ant. I: Dirige, Domine

7. Antífona II: Convertere, Domine - Hernando Franco

S
Con - ver - - - - te - re.

S Do - mi - ne et e - ri pe a - ni - ma me - am quo - - - ni -

A Do - mi - ne et e - ri - pe a - ni - mam me - am quo - ni - am non

T Do - mi - ne et e - ri - pe a - ni - mam me - am quo -

B Do - mi - ne et e - ri - pe a - ni - mam me - am quo - - - ni -

4

S am non est _____ in mor - - - te _____ qui

A est _____ in _____ mor - - - te _____ qui me -

T ni - am non est in - mor - - - te

B am non est _____ in mor - - - te qui me - mor

6

S me - mor _____ sit tu - i. _____

A mor sit tu - - - - i. _____

T qui me - - - mor sit tu - - - i.

B sit _____ tu - - - - i. _____

8. Salmo 6: Domine ne in furore - Hernando Franco [Pista 5]

S
1. Do mi - ne in fu - ro - re tu - o - tu - o ar - gu - as me:

A
1. Do mi - ne in - fu - ro - re tu - o ar - gu - as me

T
8 1. Do mi - ne in fu - ro - re tu - o ar - gu - as me:

B
1. Do mi - ne in fu - ro - re tu - o ar - gu - as me:

4
S
ne - que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me. _____

A
ne - que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me. _____

T
8 ne - que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me. _____

B
ne - que in i - ra tu - a cor - ri - pi - as me. _____

S
2. Mi se - re - re me - i Do - mi - ne, quo - ni - am in - fir - mus sum:*

S
sa - na me Do - mi - ne quo - ni - am con - tur - ba - ta sunt.

S
A
T
B

3.Et a - ni - ma me - a tur - ba - ta est val -

3.Et a - ni - ma me - a tur - ba - ta est val -

3.Et - a - ni - ma me - a tur - ba - ta est - val - - -

3.Et a - ni - ma me - a tur - ba - ta est val -

S
A
T
B

de: - sed tu Do - mi - ne us - que - - - quo.

de: sed tu Do - mi - ne us - que - quo. _____

de sed tu Do - mi - ne us - que - quo. _____

de: sed tu Do - mi - ne us - - - que - quo. _____

S

4.Con ver - te - re Do - mi - ne et e - ri - pe - a - ni - mam me - am*:

S

sal - vum me fac pro - pter mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

5. Quo - ni - am non est in mor - - - te qui me-mor

5. Quo - ni - am non est in _____ morte _____ qui-me-mor

8 5. Quo - ni - am non est in _____ motequi me-mor sit__

5. Quo - ni - am non est in mor - te _____ qui me-mor

3

3 sit tu - - - i: in in-fer - - - no au -

3 sit tu - - - i: in in-fer - - - no au -

8 tu - - - i: in in-fer - - - no au -

3 sit tu - - - i: in in-fer - - - no au -

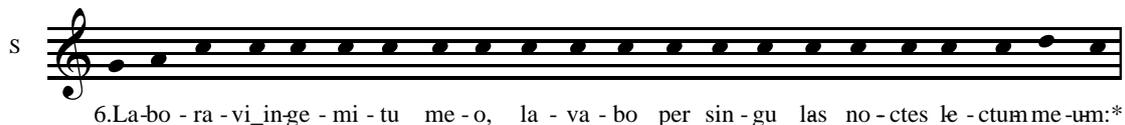
5

5 tem quis con - fi - te - - - bi-tur ti - bi.

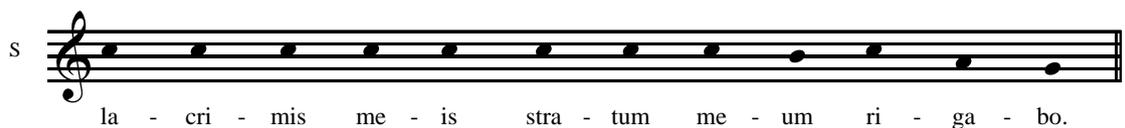
5 tem-quis con - fi - te - bi - tur ti - - bi.

8 tem quis con - fi - te - bi - tur ti - - bi.

5 tem quis con - fi - te - bi - tur bi - - ti.

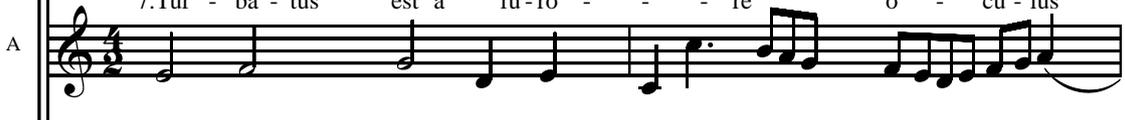
S 

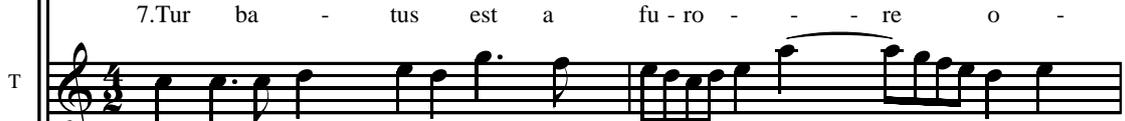
6.La-bo-ra-vi_in-ge-mi-tu me-o, la-va-bo per sin-gu-las no-ctes le-ctum me-um:*

S 

la-cri-mis me-is stra-tum me-um ri-ga-bo.

S 

A 

T 

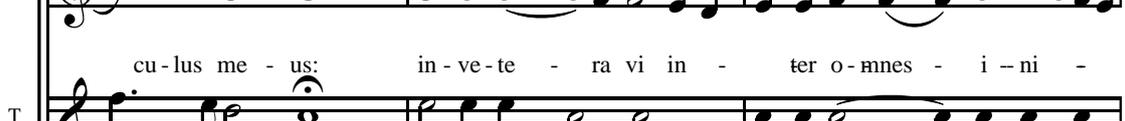
B 

7.Tur - ba - tus est a fu - ro - - re o - cu -

3

S 

A 

T 

B 

me - us: in-ve-te-ra-vi in-ter o-omnes i-ni -
 cu-lus me-us: in-ve-te-ra-vi in-ter o-mnes-i-ni -
 me - us: in-ve-te-ra-vi in-ter o-mnes i-ni -
 lus me-us: in-ve-te-ra-vi in-ter o-mnes i-ni -

6

S
micos me - os.

A
mi-cos me - - - os.

T
8 mi-cos me - - - os.

B
mi-cos me - - - os.

S
8.Dis-ce - di - te a me o - mnes qui o - pe - ra - mi - ni i - ni - qui - ta - tem:*

S
quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus vo - cem fle - tus me - i.

S
9.Ex - au - di - vit Do - mi - nus de - pre - ca - tio - nem me -

A
9.Ex - au - di - vit Do - mi - nus de - pre - ca - ti - o - nem

T
8 9.Ex - au - di - vit Do - mi - nus de - pre - ca - tio - nem me -

B
9.Ex - au - di - vit Do - mi - nus de - pre - ca - tio - nem

3

S
am: Do - mi - nus o - ra - tio - nem me - am sus -

A
me - am: Do - mi - nus o - ra - tio - nem me - am sus -

T
8 am: Do - mi - nus o - ra - ti - o - nem me - am

B
me - am: Do - mi - nus o - ra - ri - o - nem me - am

6

S
ce - - - pit.

A
ce - pit.

T
8 sus - ce - pit.

B
sus - ce - pit.

S

10.E-ru - bes - cam et con - tur - ben - tur ve - he - men - ter o - mnes i - ni - mi - ci me - i: *

S

con - ver - tan - tur et e - ru - bes - cant val - de ve - lo - ci - ter.

11.Re - qui - em ae - ter - nam: do -

11.Re - qui - em ae - ter - nam: do -

11.Re - qui - em ae - ter - nam: do -

11.Re - qui - em ae - ter - nam: do -

11.Re - qui - em ae - ter - nam: do -

11.Re - qui - em ae - ter - nam: do -

4

na e - - - is Do - mi - - -

ne - e - - - is Do - - - -

na e - is _____ Do - - - - mi - - - -

na e - - - is Do - mi - - - -

na e - - - is Do - - - -

na e - - - is Do - - - -

6

S
ne Do - - mi - ne.

S
mi - - ne.

A
ne.

T
8
ne.

T
8
mi - - ne.

B
mi - - ne.

S
12. Et lux per - pe - tu_a:* lu - ce - at e - is.

Ant. II: Convertere, Domine

9. Antífona III: Nequando rapiat - Hernando Franco [Pista 6]

S
Ne - quan - - - do

S Ra - pi - at ut le - o a - ni - mam me - am dum non est qui

A Ra - pi - at - ut le - o a - ni - mam me - am dum non est qui

T Ra - pi - at ut le - o a - ni - mam me - am dum non est

B Ra - pi at ut le - o a - ni - mam me - am dum non est qui re -

4

S re - di - mat, qui re - di - mat,

A re - di - mat, qui re - di - mat,

T qui re - di - mat,

B di - mat, qui re - di - mat,

6

S ne que qui sal - vum fa -

A ne - que qui sal - vum sal - vum

T ne - que qui sal - vum fa -

B ne - que qui sal - vum

8

S
ci - at.

A
8
fa - ci - - - at.

T
8
ci - - at.

B
fa - ci - at

10. Salmo 7: Domine Deus meus (canto llano) [Pista 6]

S
Do - mi - ne, De - us me - us in te spe - ra - vi:*

S
sal - vum me fac et o - mni - bus per - se - quen - ti - bus me et li - be - ra - me.

Ant. III: Nequando rapiat

11. Lección I: Parce mihi Domine - Hernando Franco [Pista 7]

C

S
Par - ce - mi - hi - Do - - - mi - ne - - ni - hil - e -- nim sunt

A
Par - ce mi - hi Do - mi - ne ni - hil e - nim sunt di -

T
8
Par - ce mi - hi Do - mi - ne ni - hil e - - - nim sunt

B
Par - ce mi - hi Do mi - ne ni - hil e - nim sunt

6

S
di - es me - - - i. Quid est ho - mo qui -

A
es - me - - - i. Quid est ho - mo qui -

T
8 di - es me - i me - - i. Quid est ho - mo qui - a

B
di - es me - - - i. Quid est ho - mo qui -

11

S
a ma - gni - fi - cas e - - - um? a - ut quid ap - po - nis

A
a ma - gni - fi - cas e - um e um? a - ut quid ap - po - nis

T
8 ma - gni - fi - - - cas e - um? a - ut quid ap - po - nis

B
a ma - gni - fi - cas e - um? a - ut quid ap - po - nis

16

S
er - ga e - um cor - tu - um? - Vi - si - tas e - um di - lu -

A
er - ga e - um cor tuum? Vi - si - tas e - um di -

T
8 er - ga e - um cor - tu - um? Vi - si - tas e - um di -

B
er - ga e - um cor tu - um? Vi - si - tas e - um di - lu -

21

S
cu-lo, et su - bi - to pro - bas - il - - - lum.

A
lu - cu - lo, et su - bi - to pro - bas il - - - lum

T
8 lu - cu - lo, et su - - bi - to pro - - - bas il -

B
cu-lo, et su - - bi - to pro - bas il - - - lum.

26

S
U - sque - quo non par - cis mi - hi nec di -

A
U - sque - quo non par - cis mi - hi nec di -

T
8 lum. U - sque - quo non par - cis mi - hi nec di -

B
U - sque - quo non par - cis mi - hi nec di -

31

S
mit - tis me, ut glu - ti - am sa - li - vam me - am?

A
mit - tis me, ut glu - ti - am sa - li - vam me - am?

T
8 mit - tis me, ut glu - ti - am sa - li - vam me - am?

B
mit - tis me, ut glu - ti - am sa - li - vam me - am?

36

S Pec - ca - - - vi pec - ca - vi pec -

A Pec - ca - - - - - vi pec - ca - vi pec -

T 8 Pec - ca - - - - - vi pec - ca - vi

B Pec - - - ca - - - - - vi

41

S ca - - - - - vi pec - ca - - vi.

A ca - vi pec - ca - vi.

T 8 pec - ca - - vi pec - ca - - - vi.

B pec - ca - - - vi pec - ca - - - vi.

46

S Quid fa - ci - am ti - - - bi o

A Quid fa - ci - am ti - - - bi o

T 8 Quid fa - ci - am ti - - - bi o -

B Quid fa - ci - am ti - bi o -

51

S
cu - stos ho - mi - num? Qua - re po - su - i - sti

A
cu - stos ho - mi - num? Qua re po su i sti

T
8 cu - stos ho - mi - num? Qua - re po - su - i - sti

B
cu - stos ho - mi - num? Qua - re po - su - i - sti

56

S
me con - tra - ri - um ti - bi, et fa - ctus sum

A
me con - tra - ri - um ti - - - bi, et fa - ctus sum

T
8 me con - tra - ri - um ti - bi, et fa - ctus sum

B
me con - tra - ri - um ti - - - bi, et fa - ctus sum

61

S
mi - hi me - tip - si gra - - - vis? Cur non

A
mi - hi me - tip - si gra - - - vis gra - vis? Cur non

T
8 mi - hi me - tip si gra - - - vis? Cur non

B
mi - hi me tip - si gra - - - vis? Cur non

66

S tol - lis pec - ca - tum me - - - um, et qua - re non au -

A tol - lis pec - ca - tum me - - - um, et qua - re non au -

T 8 tol - lis pec - ca - tum me - um, et qua - re non au -

B tol - lis pec - ca - tum me - - - um, et qua - re - non au -

71

S fers in - i - qui - ta - tem me - - - am? Ec -

A fers in - i - qui - ta - tem me - am? Ec -

T 8 fers in - i - qui - ta - tem me - am? Ec -

B fers in - i - qui - ta - tem me - - - am? Ec -

76

S ce nunc in pul - ve - re dor - mi - am: et si ma -

A ce nunc in pul - ve - re dor - - - mi - am: et si ma -

T 8 ce nunc in pul - ve - re dor - mi - am: et si ma -

B ce - nunc in pul - ve - re dor - mi - am: et si ma -

81

S
ne me quae si - e - ris, non sub - si -

A
ne me quae si - e - ris, non sub - -

T
8 ne me quae si - e - ris, non sub - si -

B
ne me quae - si - e - ris, non sub -

86

S
stam. _____

A
si - stam. _____

T
8 stam. _____

B
si - stam. _____

12. Responsorio I: Credo quod Redemptor (canto llano) [Pista 8]

S
Cre - do quod re - dem - ptor me - - - - - us

S
vi - - - - - vit, et in no - vis - si - mo

S
di - - - - e de ter - - - ra sur -

S
re - ctu - rus sum:

S
et in car - ne me - - - - a

S
vi - de - bo de - - - um _____

S
Sal - va - to - rem _____

S
me - - - - - um V. Quem - vi - su - rus sum:

S
e - go _____ i - pse,

S
et non a li - - - us, et o - cu - li me - i

S
con - - - - - spe - ctu -

S
ri _____ sunt _____

13. Lección II. Taedet animam meam (recitada) [Pista 9]

Taedet animam meam viae meae, dimittam adversum me eloquium meum, loquar in amaritudine animae meae. Dicam Deo: noli me condemnare, indica mihi cur me ita judices. Numquid bonum tibi videtur, si calumnieris me et opprimas me, opus manuum tuarum, et consilium impiorum adjuves? Numquid oculi carnei tibi sunt: aut sicut videt homo, et tu videbis? Numquid sicut dies hominis dies tui, et anni tui sicut humana sunt tempora, ut quaeras iniquitatem meam, et peccatum meum scruteris? Et scias quia nihil impium fecerim, cum sit nemo qui de manu tua possit eruere.



14. Responsorio II: Qui Lazarum - Hernando Franco [Pista 10]

♩

S
Qui La - za - rum qui La -

A
Qui La - za - rum qui La -

T
8 Qui La - za - rum qui

B
Qui La - za - rum

4

S
rum.

A
za - - - - - rum.

T
8 La - - - za - rum

B
qui La - - - za - rum.

S
Re - - - su - - - ci - ta - - - - - sti a

S
mo - nu - men - - - - to.

S
foe - ti - - - - - dum.

S
Tu e - - - - is Do -

A
Tu e - - - is Do - - - mi - ne

T
8 Tu e - is Do - mi - ne Do -

B
Tu e - is Do - mi - ne

4

S mi - ne.

A Do - - - mi - ne.

T mi - - - - - ne.

B Do - mi - - - - ne.

S Do - na re - qui - em et lo - - - cum

S in - dul - - - - - gen - ti - - - ae.

S Qui ven - tu - rus est qui

A Qui ven - tu - rus est qui ven -

T Qui ven - tu - rus est qui ven - tu -

B Qui ven - tu - rus est qui ven - tu -

4

S
ven - - - - - tu - - - - -

A
tu - - - rus est qui ven - - -

T
8 rus est qui ven - - - tu - - -

B
rus est qui ven - - - - -

6

S
rus est

A
tu - - - rus est

T
8 rus es qui - ven - tu - - - - rus est

B
tu - - - rus est

S
Iu - di - ca - re vi - vos et

S
mor - tu - - - os, et sae - cu - - - lum

S
per i - - - gnem.

S Ky - - ri - - e e - le - i -

A Ky - - - ri - e e - le - - - -

T 8 Ky - - - ri - e e - le - i -

B Ky - - - ri - e e - le - i -

4

S son

A i - - - - son

T 8 son

B son

S Chri - ste e - lei - son.

S Ky - - - ri - e e - - - le - i -

A Ky - ri - e e - le - - - i -

T 8 Ky - ri - e - - - le - i - - - son ky -

B Ky - ri - - e e - le - i - son

4

S
son.

A
son e - lei - - - son

T
8 ri - - - e e - - - le - i - son.

B
e - - - lei - - - son.

S
Re - - - qui - - - es - - - cat

A
Re - - - qui - - - es - - - cat

T
8 Re - - - qui - - - es - - - cat

B
Re - - - qui - - - es cat

3

S
in pa - - - ce.

A
in pa - - - ce.

T
8 in pa - - - ce.

B
in pa - - - ce.

15. Lección III. Manus tuae (recitada) [Pista 11]

Manus tuae fecerunt me, et plasmaverunt me totum
 in circuitu: Et sic repente praecipitas me? Memento, quaeso,
 quod sicut lutum feceris me. Et in pulverem reduces me.
 Nonne sicut lac mulsisti me, et sicut caseum me coagulasti?
 Pelle et carnibus vestisti me: ossibus et nervis compegisti me,
 Vitam et misericordiam tribuiste mihi et visitatio tua
 custodivit spiritum meum.

16. Responsorio IVa: Ne recorderis - Francisco de la Torre [Pista 12]

S
Ne re - cor - - - de -

A
Ne re - cor - - - de -

T
Ne re - cor - de - (e) -

B
Ne re - cor - - - de -

S
4
ris ne re - - - dor -

A
ris ne re - - - cor -

T
8
ris ne re - cor - - - de - - -

B
ris re - - - cor -

6

S de - ris.
A de - ris.
T ris.
B de - ris.

S Pe - ca - ta me - a,

S do - mi - ne.

S Dum ve - ne - ris dum ve -
A Dum ve - ne - ris dum ve -
T Dum ve - ne - ris dum ve -
B Dum ve - ne - ris dum ve -

4

S
ne - - - ris dum ve - - - -

A
ne - - - ris dum ve - - - -

T
8 ne - - - ris dum ve - - - -

B
ne - - - ris dum ve - - - - ne - -

6

S
ne - ris.

A
ne - ris.

T
8 ne - ris.

B
ne - ris.

(e) - ris.

S
Iu - di - ca - re.

S
sae - - - - cu - lum per

S
i - - - - gnem.

S
Di - - - - - ri - ge

A
Di - - - - - ri - ge

T
8 Di - - - - - ri - ge

B
Di - - - - - ri - ge

4
S
di - - - - - ri - ge di - - - - -

A
di - - - - - ri - ge di - - - - -

T
8 di - - - - - ri - ge di - - - - -

B
di - - - - - ri - ge di - - - - -

7
S
ri - - - - - ge.

A
ri - - - - - ge.

T
8 ri - - - - - ge.

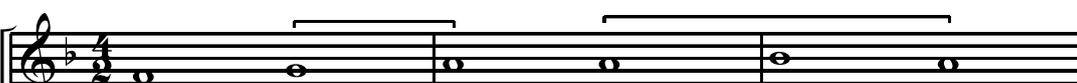
B
ri - - - - - ge.

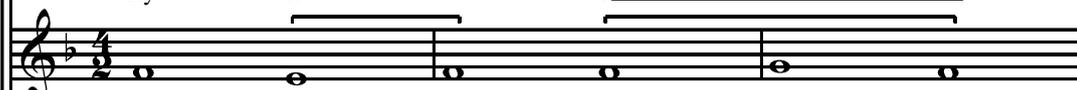
S

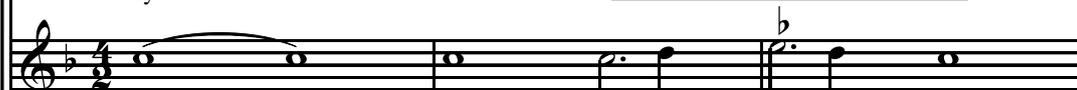
 De - us me - - - us, in con - spe - ctu tu - o

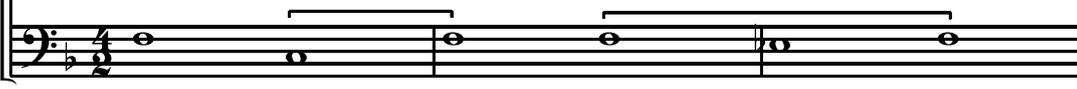
S

 vi - am me - - - - - am.

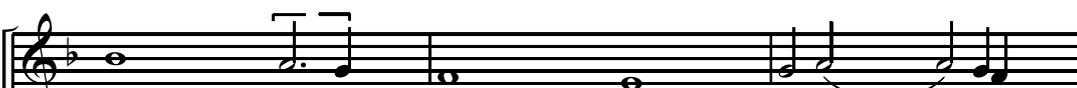
S

 Ky - ri - - - e

A

 Ky - ri - - - e

T

 Ky - - - ri - e

B

 Ky - ri - - - e

4

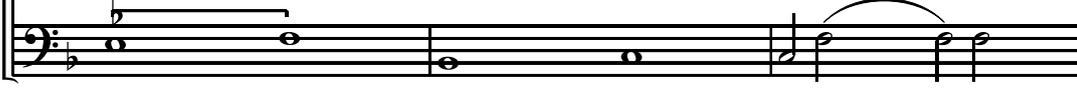
S

 e - - le - i - - son e - - - le -

A

 e - - le - i - - son e - - - le -

T

 e - - le - i - - son e - - -

B

 e - - - - lei - son e - - - le -

7

S
i - - - son.

A
i - - - son.

T
8 lei - - - son.

B
i - - - son.

TACET

S
Chri - ste e - lei - - - son.

S
Ky - ri - e e - - - lei - son.

17. Responsorio IVb: Ne recorderis - Anónimo

S
Ne re - - - cor - - -

S
Ne re - cor - - de - ris ne

A
Ne re - - - cor - - - de - ris ne

T
8 Ne - - - re - - - cor - - - de - - -

3

S de - - - - - ris ne

S recor - de - ris ne re - - - - cor -

A re - code - ris ne re - cor - de - ris ne re - cor -

T ris ne re - cor - de - ris ne re - cor -

6

S re - cor - - - - de - - - - ris.

S de - - - - - ris.

A de - - - - ris.

T de - - - - - ris.

8

S Dum - ve - - - - ne - ris dum ve -

S Dum ve - - - - ne - ris dum - - - - ve - - - - ne -

A Dum ve - - - - ne - ris dum ve - - - - ne - ris.

T Dum ve - - - - ne - ris dum ve - - - - ne -

11

S (e) - ne - ris. _____

A (is) _____

T (e) - - - ris. _____

B (is) _____

TACET

13

S Di - - - - - ri - - ge di -

A Di - ri - ge di - - - - ri - - ge-di - ri - ge

T Di - ri - ge di - - - - ri - ge di -

16

S ri - - - ge di - - - ri - ge. _____

A di - ri - ge - di - - - ri - - - ge. _____

T ri - - - ge di - - - ri - - - ge. _____

19

S Ky - - - ri - - - e

S Ky - ri - - - e e - le - i - son ky

T 8 Ky - ri - e e - le - - - i - - -

21

S e - - - - - le - - -

S ri - e ky - - - ri - - - e

T 8 son ky - - - ri - - - e

23

S (e) - - - - - i - - - son.

S e - - - le - - - i - - - son.

T 8 e - - - le - - - i - - - son.

25

S Ky - ri - - - - e

S Ky - ri - e e - le - - i -

T 8 Ky - ri - e e - le - i - son

28

S (e) e - - - le - i - son.

S son ky - ri - e e - le - i - son

T 8 ky - - - ri - e e - le - i - son e - le - i -

31

S (on).

S e - le - i - son.

T 8 son.

AD VESPERAS

Toques de campana y oración [Pista 14]

18. Antífona I: Placebo Domino (canto llano) [Pista 15]

S 

Pla - ce - bo Do - mi - no* in re - gi - o - ne — vi - vo - rum.

19. Salmo 114: Dilexi quoniam exaudiet - Fabián Pérez Ximeno [Pista 16]

S 

1. Di - le - xi quo - ni - am ex - au - di - et - Do - mi - nus:*

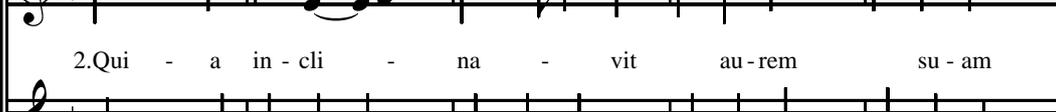
S 

vo - cem o - ra - ti - o - nis me - - - ae.

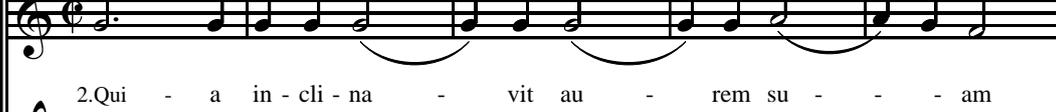
C

S 

2. Qui - a in - cli - na - vit au - rem su - am

A 

2. Qui - a in - cli - na - vit au - rem su - - - am

A 

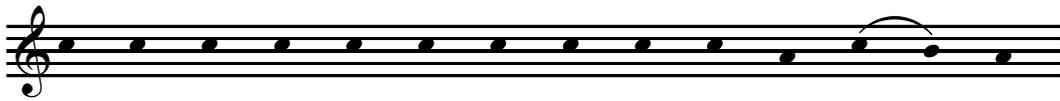
2. Qui - a in - cli - na - vit au - - - rem su - am

T 

2. Qui - a in - cli - na - - - vit au - rem su - am

B 

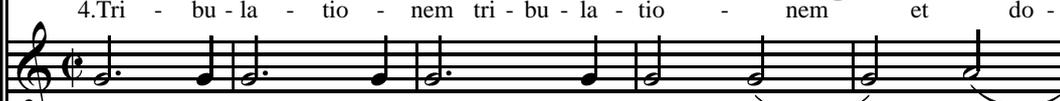
2. Qui - a in - cli - na - vit au - rem su - am

S 
 et pe - ri - cu - la in - fer - ni in - ve - ne - runt - me -

S 
 4.Tri - bu - la - ti - o - nem tri - bu - la - tio - nem et do -

A 
 4.Tri - bu - la - tio - nem tri - bu - la - tio - nem et

A 
 4.Tri - bu - la - tio - nem tri - bu - la - tio - nem et do -

T 
 4.Tri - bu - la - tio - nem et do - lo - - - rem

B 
 4.Tri - bu - la - tio - nem tri - bu - la - tio - - - - nem et do -

6

S 
 lo - - - rem in - - - - ve - - - - ni:

A 
 do - - - lo - rem in ve - ni: _____

A 
 lo - - - rem in - ve - ni in - ve - ni: _____

T 
 in ve - - - ni: _____

B 
 lo - rem in ve - ni in - ve - ni: _____

S 

mi - se - ri - cors Do - mi - nus, et - ju - stus, et De - us no - ster mi - se - re - tur.

S 

6.Cus - to - diens par - vu - los Do - mi - nus Do -

A 

6.Cus - to - diens par - vu - los Do - mi - nus Do -

T 

6.Cus - to - diens par - vu - los Do - mi -

B 

6.Cus - to - diens par - vu - los Do - mi - nus Do -

6
S 

mi - nus: hu - mi - li - a - tus sum

A 

mi - nus: hu - mi - li - a - tus

T 

nus: hu - mi - li - a -

B 

mi - nus: hu - mi - li - a - tus sum

11

S
et - li - be - ra - vit me et li - be - ra -

A
sum et li - be - ra - vit me et li - be - ra -

T
tus sum et li - be - ra -

B
sum et - li - be - ra - vit me et li - be - ra -

16

S
vit me li - be - ra - vit me.

A
vit - me - li - be - ra - vit me.

T
vit me.

B
vit me. vit me. vit me li - be - ra - vit me.

S
7. Con - ver - te - re a - ni - ma me - a in re - qui - em tu - am:*

S
qui - a Do - mi - nus be - ne - fe - cit ti - bi.

S
8. Qui - a e - ri - pit a - ni - - - mam me - am

A
8. Qui - a e - ri - pit a - ni - - mam _____ me - am

A
8. Qui - a e - ri - pit a - ni - - - - mam me - am

T
8. Qui - a e - ri - pit a - ni - - - - mam me - am

B
8. Qui - a e - ri - pit a - ni - mam me - am _____ de

6
S
de _____ mor - te _____ de mor - te: o - cu -

A
de mor - te de - mor - - - - te: o - cu -

A
de _____ mor - - - - - te: o -

T
8
de mor - te _____ de mor - - - - te: o - cu -

B
mor - te _____ de mor - - - - te: o - cu -

11

S
los me - os a la - cri - mis pe -

A
los me - os a la - cri - mis pe - des

A
cu - los me - os a la - cri - mis pe -

T
los me - os a la - cri - mis la - cri - mis

B
los me - os a la - cri - mis la - cri - mis

16

S
des me - os a la - psu a - la - psu.

A
me - - - os a la - psu a - la - psu.

A
des me - os a la - psu.

T
pe - des me - os a la - psu a la - - - psu.

B
pe - des me - os a la - psu la - - - psu.

S
9. Pla - ce - bo Do - - mi - no,* in re - gio - ne vi - vo - rum.

♩

S
10.Re - qui - em - - - - - ae - ter - nam

A
10.Re - qui - em - - - - - ae - ter -

A
10.Re - qui - em ae - ter - nam

T
10.Re - qui - em ae - ter - nam

B
10.Re - qui - em ae - ternam ae - ter -

4

S
Re - - - qui - - - em

A
nam - - - ae - - - - - ter - - -

A
Re - qui - - - em - - - - - ae - - - ter - - -

T
Re - - - - - qui - - - - -

B
nam Re - qui - em Re - - - qui - - -

6

S
aeter - nam do - na e - is Do - - - mi -

A
nam: do - na e - is Do - - - mi -

A
nam: _____ do - na - e - is

T
em: _____ do - - - - na _____

B
em: _____ do - na e - is

9

S
ne _____ do - - - na e - - - is

A
ne do - na _____ e - - -

A
Do - mi - - - ne do - - - na

T
e - - - - - is Do - - -

B
Do - mi - - - - - ne do - - -

11

S Do - mi - - - - ne Do - - - - mi -

A is Do - mi - ne Do - mi - - - -

A e - - is Do mi - ne Do - - - - mi -

T mi - - - - - ne.

B na e - is Do - - - - mi -

14

S ne.

A ne.

A ne.

T ne.

B ne.

S *Ant. I: Placebo Domino*

12. Et lux per - pe - tu - a,* lu - ce - at e - is.

20. Antífona V: Opera manum tuarum (canto llano) [Pista 17]

S

O - pe - - - - ra ma - nu - um tu - a - rum,

S

Do - mi - ne ne_____ des - - pi - ci - as.

21. Salmo 137: Confitebor tibi Domine - Fabián Pérez Ximeno [Pista 18]

C

S

1. Con - ti - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to cor - de me - o:

S

1. Con - fi - te - bor ti - bi Do - mine in to - to cor - de - me - o:

A

1. Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to cor - de me - o:

T

1. Con - fi - te - bor ti - bi Do - mine in to - to cor - de me - o:

B

1. Con - ti - te - bor ti - bi Do - mine in to - to cor - de me - o:

7

S
quo - ni - am au - di - - - sti ver - ba o - ris me - - - o. -

S
quo - ni - am au di - sti ver - ba o - ris me - o.

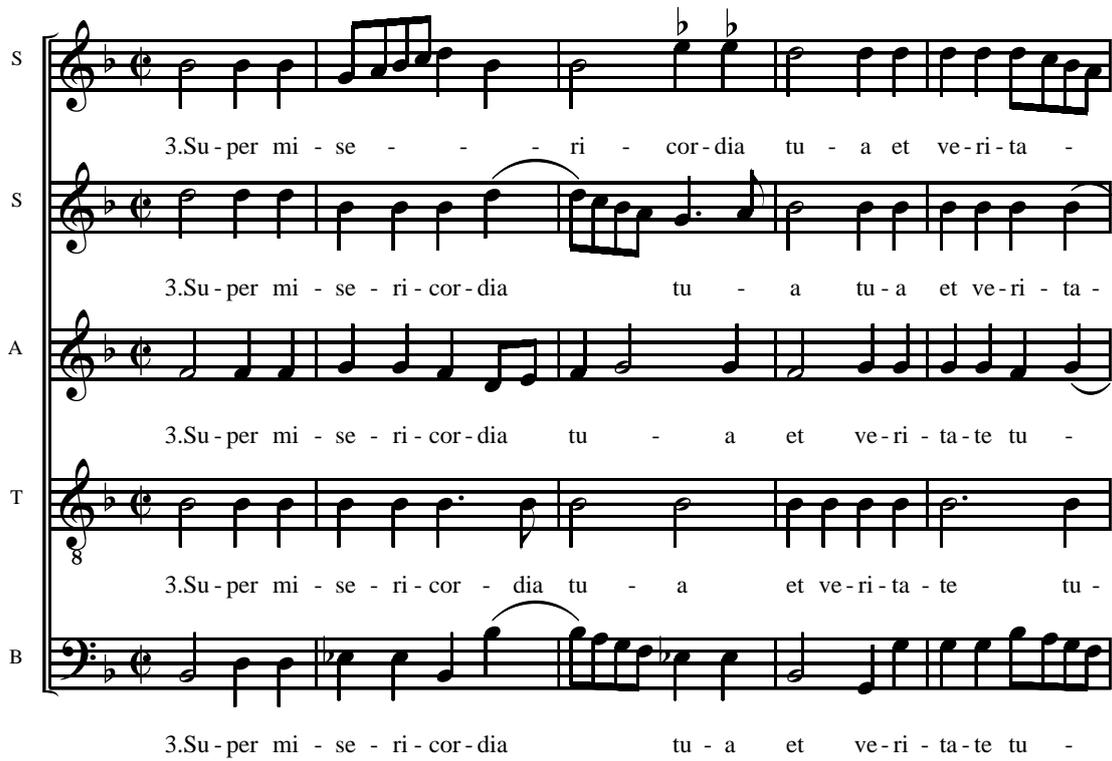
A
quo - ni - am au - di - sti ver - ba o - ris me - - - - o.

T
8
quo - ni - am au - di - sti ver - ba o - ris me - - o.

B
quo - ni - am au - di - sti ver - ba o - ris me - - - - o.

S
2. In con - spe - ctu An - ge - lo - rum psal - lam ti - bi: *

S
a - do - ra - bo ad tem - plum san - ctum tu - um et con - fi - te - bor no - mi - ni tu - o



3.Su-per mi - se - ri - cor-dia tu - a et ve-ri - ta -
 3.Su-per mi - se - ri - cor-dia tu - a tu - a et ve-ri - ta -
 3.Su-per mi - se - ri - cor-dia tu - a et ve-ri - ta-te tu -
 3.Su-per mi - se - ri - cor - dia tu - a et ve-ri - ta - te tu -
 3.Su-per mi - se - ri - cor-dia tu - a et ve-ri - ta-te tu -



6
 te tu - a: Quo - ni - a, ma - gni - fi -
 te tu - a: Quo - ni - am ma - gni - fi - cas - ti su -
 (u) a: Quo - ni - am ma - gni - fi - ca - - -
 (u) a: Quo - ni - am ma - gni - fi - ca - sti su -
 a tu - a: Quo - ni - am ma - fni - fi -

II

S ca - - - sti su - per o - mne no - men san - ctum tu - um.

S per o - mne no - - - men san - ctum tu - um.

A sti su - per o - - - mne no - men san - ctum tu - um.

T per o - - - mne no - men san - ctum tu - um.

B ca - sti su - per o - mne no - men san - ctum tu - um.

S 4. In qua - cum - que di - e in - vo - ca - be - ro te ex - au - di me:*

S mul - ti - pli - ca - bis in a - ni - ma me - a vir - tu - tem.

5. Con - fi - te an - - tur con - - fi - - te - an - tur tí - - bi

5. Con - fi - te an - - tur con - fi - te - an - - tur tí - bi

5. Con - fi - te - an - - - - tur - - -

5. Con - fi - te - an - tur tí - bi

5. Con - fi - te - an - tur tí - bi

6

Do - mi - ne o - mnes o - mnes re -

Do - mi - ne o - mnes o - mnes re -

ti - bi Do - mi - ne o - mnes o - mnes re - ges ter -

Do - mi - ne o - mnes o - - - mnes re - ges

Do - mi - ne o - mnes o - - - mnes re - ges

11

S
ges ter - rae: qui - a au - die - runt o - mi -

S
ges ter - - - rae: qui - a au - die - runt o - mni -

A
rae ter - rae: qui - a au - die - runt o - mni -

T
ter - - rae ter - rae: qui - a au - die - runt o -

B
ter - - tar ter - rae: qui - a au - die - runt o - mni -

16

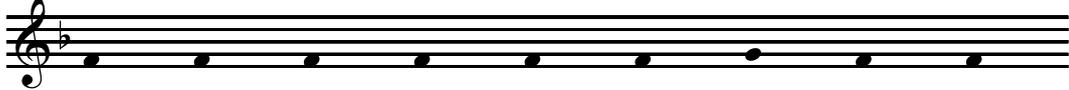
S
a ver - ba o - ris tu - i tu - - - i.

S
a - ver - - ba o - ris tu - i tu - i.

A
a ver - ba o - ris tu - i tu - - - i.

T
mni - a ver - ba o - ris tu - i tu - - - i.

B
a ver - ba o - ris tu - i tu - - - i.

S 
 6. Et can - tent in vi - is Do - mi - ni: *

S 
 quo - ni - am ma - gna est glo - ri - a Do - mi - ni.

S 
 7. Quo - ni - am ex - cel - sus Do - mi - nus et hu -

S 
 7. Quo - ni - am ex - cel - sus Do - mi - nus et hu - mi - li -

A 
 7. Quo - ni - am ex - cel - sus Do - mi - nus et hu -

T 
 7. Quo - ni - am ex - cel - sus Do - mi - nus et hu -

B 
 7. Quo - ni - am ex - cel - sus Do - mi - nus et hu - mi - li -

6

S mi - li - a res - pi - cit: et al -

S a res - - pi - - - - cit: et

A mi - li - a res - pi - - - - cit: et al - ta

T mi - li - a res - - - pi - cit: et al -

B a res - - pi - cit res - pi - cit: et al -

11

S ta a lon - ge co - gno - cit. _____

S al - ta a lon - ge co - gno - - - - cit.

A a lon - ge co - gno - - - - cit.

T ta a lon - ge co - - gno - cit.

B ta a lon - lon - ge co - gno - cit.

S 

8.Si am - bu - la - ve - ro in me - dio tri - bu - la - tio - nis, vi - vi - fi - ca - bis me:+

S 

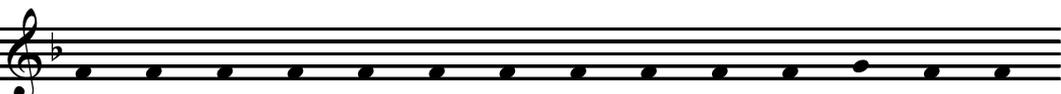
et su - per i - ram i - ni - mi - co - rum me - o - rum ex - ten - dis - ti ma - num tu - am:*

S 

et sal - vum me fe - cit dex - te - ra tu - a.

S 

9.Do - mi - nus re - tri - bu - et pro me:+

S 

Do - mi - ne mi - se - ri - cor - dia tu - a in sae - cu - lum:*

S 

o - pe - ra ma - nu - um tu - a - rum ne des - pi - ci - as.

♩

S
10. Re - qui - em ae - ter - nam

S
10. Re - qui - em ae - ter - nam ae - ter - nam

A
10. Re - qui - em ae - ter - nam ae - ter - nam

T
10. Re - qui - em ae - ter - nam ae - ter - nam

B
10. Re - qui - em ae - ter - nam ae - ter - nam

4

S
nam: do - ter - nam: do -

S
ter - nam: do -

A
ter - nam: do -

T
nam: do -

B
ter - nam: do -

6

S na e - is Do - mi - - - ne do -

S na e - is Do - mi - ne do - - -

A na e - is Do - mi - ne do - - -

T na e - is Do - mi - - - - - ne

B na e - is Do - mi - - - - ne_____

9

S na e - is_____ Do - mi - - -

S na Do - - - - - mi - - -

A na Do - - - - -

T Do - - - mi - - - - - ne.

B Do - - - - mi - ne_____ Do - mi - - -

II

S
ne. _____

S
ne. _____

A
mi - ne.

T
(e) _____

B
ne. _____

S
Et lux per - pe - tu - a:* lu - ce - at e - is.

Ant. V: Opera manum tuarum

22. Antífona del Magnificat: Omne quod dat (canto llano) [Pista 19]

S
O - - - mne quod dat_____ mi - hi Pa - ter,

S
ad me_____ ve - - ni - et: et e - um qui

S
ve - nit ad me, non e - ji - - - ci - am fo - ras.

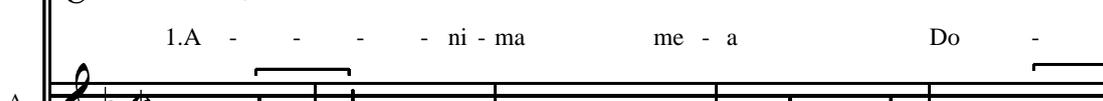
23. Cántico: Magnificat. Anima mea - Luis Coronado

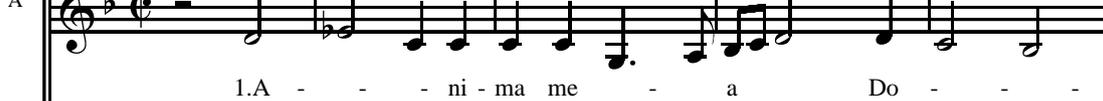
S 

Ma - gni - - - - fi - cat.

C

S 

A 

T 

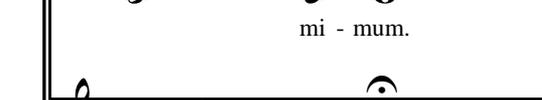
B 

6

S 

A 

T 

B 

S 

2.Et _____ ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me us:*

S 

in De - o sa - lu - ta - ri me - o. _____

S 

3.Qui - a res - pe - xit hu - mi - - - li - ta - tem

A 

3.Qui - a res-pe - xit hu - mi - - - li - ta - tem

T 

3.Qui - a res - pe - xit hu - mi - li -

B 

3.Qui - a res - pe - xit hu - mi - li -

6

S 

an - cil - la _____ su - ae: ec -

A 

an - - - cil - la su - ae: ec - ce e - nim

T 

ta - tem an - cil - la su - ae: ec - ce e - nim ex

B 

ta - tem an - cil - la su - ae: ec - ce e - nim ex

11

S
ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent o - mnes ge -

A
ex e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent o - mnes ge -

T
e - nim ex - hoc be - a - tam me di - cent o - mnes

B
hoc - ex hoc be - a - tam me di - cent o - mnes ge -

16

S
ne - ra - ti - - - o - nes.

A
ne - ra - - - ti - o - - - nes.

T
ge - ne - - - ra - ti - o - nes.

B
ne - - - ra - - - ti - o - nes.

S
4. Qui - a - a fe - cit - mi - hi ma - gna qui po - tens:*

S
et san - ctum no - men e - jus. _____

S
5.Et mi - se - ri - cor - di - a e - ius

A
5.Et mi - se - ri - cor - dia e - ius a pro - ge -

T
8
5.Et mi - se - ri - cor - di - a e -

B
5.Et mi - se - ri - cor - di - a e - ius

6

S
a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es.

A
ni - e in pro - ge - - - ni - es in pro - - - ge - ni - es.

T
8
ius a pro - ge - ni - e in pro - ge -

B
a a pro - ge - ni - e in pro - ge

11

S
Ti-men - ti-bus e - um ti - men - ti-bus ti -

A
Ti - men - ti-bus e - um ti-men - ti-bus ti - men -

T
ni - es. Ti - - - men - ti-bus e - - -

B
ni - es. Ti - men - ti-bus e - um ti - men - ti-bus e - - -

16

S
men - ti - bus e - - - um.

A
ti - bus e - um.

T
um ti - men - ti - bus e - um.

B
um ti - men - ti - bus e - um.

S
7. Fe - - - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o:*

S
dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i.

S
7.De po - su - it po - ten - tes de

A
7.De - po - su - it po - ten - tes de se - de de se -

T
8
7.De - po - su - it po - ten - tes de se -

B
7.De - po - su - it po - ten - tes de se -

6
S
se - de et ex - sal - ta - vi - hu - - - -

A
de et ex - sal - - - ta - vit hu -

T
8
de et ex - - sal - ta - - - -

B
de et ex - sal - ta - - - vit hu -

II

S
mi - les hu - mi - les.

A
mi - les.

T
vit hu - - - - mi - les.

B
mi - les.

S
8.E - - - su - ri - en - tes im - ple - vit bo nis:*

S
et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes.

S
9.Su - sce - pit Is - ra - el pu - e - rum su -

A
9.Su - sce - pit Is - ra - el pu - e - rum su - um

T
9.Su - sce - pit Is - ra - el pu - e - - - - rum su -

B
9.Su - sce - pit Is - ra - el pui - e - rum su - um pu - e -

6

S
um re-cor-da-tus mi - se - ri - cor -

A
re - - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae mi -

T
um su - um su - um re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae

B
rum su - um re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae

11

S
di - ae mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.

A
se - ri - cor - di - ae su - ae su - - - ae.

T
su - - - ae mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.

B
su - ae mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.

S

10.Sic - - - ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros:*

S



A - Abra - ham et se - mi - ni - e - jus in sae - cu - la_____



S



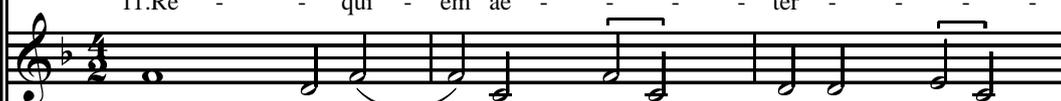
11.Re - qui - em ae - ter - - - -

S



11.Re - qui - em ae - ter - - - -

A



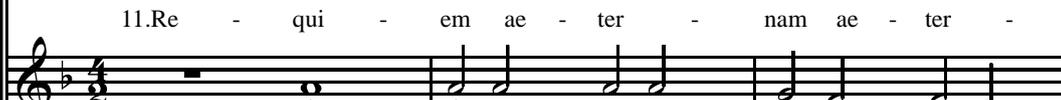
11.Re - qui - em ae - ter - nam ae - ter -

T



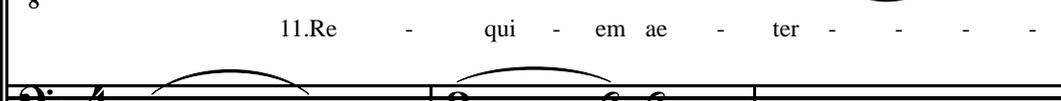
11.Re - qui - em ae - ter - nam ae - ter -

T



11.Re - qui - em ae - ter - - - -

B



11.Re - qui - em ae - ter - - - -

4

S
nam: do - - - na e - - - is Do - mi - ne

S
nam: do - - - na e - is Do -

A
nam: do - - - na e - is Do - mi - ne

T
nam: do - na e - is Do - mi - ne

T
nam: do - - - na e - - - is

B
nam: do - - - na e - - - is

7

S
do - na e - is Do - - - mi -

S
mi - ne - - - Do - - - - mi - - -

A
do - - - na e - - - is Do - mi -

T
mi - ne Do - - - mi -

T
Do - - - - mi - - - - ne.

B
Do - - - - mi - - - - ne.

9

S
ne. _____

S
ne. _____

A
ne. _____

T
ne. _____

T
ne. _____

B
(e). _____

(e). _____

S
12. Et _____ lux per - pe - tu - a* lu - ce - at e - is. _____

24. Preces (recitado) [Pista 21]

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison. Pater noster.

V. Et ne nos inducas in tentationem. R. Sed libera nos a malo.

V. A porta inferi.

V. Erue, Domine, animas eorum.

V. Requiescant in pace. R. Amen

BIBLIOGRAFÍA

A

- AA.VV., *Atlas de España*, 2 vols. (Madrid: Aguilar, 1992).
- AA.VV., *Atlas Histórico de la Ciudad de México* (México D.F.: Secretaría General de Desarrollo Social del Departamento del Distrito Federal y Centro de Estudios Demográficos y Desarrollo Urbano del Colegio de México, 1987).
- AA.VV., *Bibliothèque Royale de Belgique. Catalogue de la bibliothèque de F. J. Fétis acquise par l'état belge*, 2 vols. (Bruselas: Librairie Européenne C. Muquardt, 1877).
- AA.VV., *Edición digital de las obras de Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764)*. Versión electrónica: <http://www.filosofia.org/bjf/> (1998).
- AA.VV., *El mundo del libro, siglos XVI al XIX. Memoria del Quinto Simposium de Historia de las Mentalidades [=Historias, (31), 1993-1994]*.
- AA.VV., *Historia General de México* (México D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000).
- Abreu Gómez, Ermilo, *Sor Juana Inés de la Cruz: Bibliografía y Biblioteca*, "Monografías Bibliográficas Mexicanas" 22 (México D.F.: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1934).
- Acosta Rodríguez, Antonio, Adolfo González Rodríguez y Enriqueta Vila Vilar (eds.), *La Casa de Contratación y la navegación entre España y las Indias* (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003).
- Adams, Sarah, "International Dissemination of Printed Music during the Second Half of the Eighteenth Century", en Hans Lenneberg (ed.), *The dissemination of music* (Lausanne: Gordon and Breach, 1994), 21-43.
- Addamiano, Antonio y Arnaldo Morelli, "L'archivio della cappella musicale di Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nova) a Roma nella prima metà del Seicento: una ricostruzione", *Le fonte musicali italiane*, 2 (1997), 37-67.
- Adler, Guido, *Drei Requiem für soli, choir, orchester aus dem 17. Jahrhundert: Christoph Straus, Franz Heinrich Biber, Johann Caspar Kerll*, "Denkmäler der Tonkunst in Österreich" 59 (Viena y Leipzig: Universal-Edition A.G. y Breitkopf & Härtel, 1923).
- Agee, Richard J., "A Venetian Music Printing Contract and edition size in the Sixteenth Century", *Studi musicali*, 15/1 (1986), 59-65.
- _____, *The Gardano Music Printing Firms, 1569-1611* (Rochester: University of Rochester Press, 1998).
- Aguirre Rincón, Soterraña, *Ginés de Boluda (ca. 1545 - des. 1604). Biografía y obra musical* (Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995).

- _____, *Un manuscrito para un convento. El 'Libro de música' dedicado a Sor Luisa en 1633. Estudio y edición crítica* (Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 1998).
- Aizpurúa Zalacaín, Pedro, "El Códice musical de la Parroquia de Santiago de Valladolid", *Revista de Musicología*, 4/1 (1981), 51-59.
- _____, *Música y músicos de la Catedral Metropolitana de Valladolid* (Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, 1988).
- Alberro, Solange, *Inquisición y sociedad en México (1571-1700)* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988).
- Aldea Vaquero, Quintín, Tomás Marín Martínez y José Vives Gatell (eds.), *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, 4 vols. (Madrid: Instituto Enrique Flórez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972-75).
- Alegria, Jose Augusto, *Arquivo das Musicas da Sé de Évora* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973).
- _____, *Biblioteca Pública de Évora. Catálogo dos Fundos Musicais* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977).
- _____, *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa. Catálogo de Fundos Musicais* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989).
- Alén Garabato, María del Pilar, "La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX", en Emilio Casares y Carlos Villanueva (eds.), *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.*, 2 vols. (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990), 2:7-25.
- _____, "El cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿músicos "italianizados" o "músicos italianos"? (1767-1770)", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 9/1 (1993), 9-32.
- _____, "Músicos italianos en la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1760-1810): Notas biográficas", *Revista de Musicología*, 17/1-2 (1994), 61-96.
- _____, *La capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)* (A Coruña: Edicós do Castro, 1995).
- Alfieri, Petro, *Raccolta di musica sacra di Giovanni Pierluigi da Palestrina principe della musica*, 2 vols. (Roma: Federico Chiapperini, 1876).
- Álvarez Márquez, María del Carmen, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI*, "Sección Histórica" 1 (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1992).
- _____, *El libro manuscrito en Sevilla (siglo XVI)* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2000).
- Álvarez Márquez, Carmen y Margarita Gómez Gómez, "Un pleito para la impresión de libros corales con destino a las Indias", *Historia, Instituciones, Documentos*, 25 (1998), 13-41.
- Álvarez Pérez, José María, *Catálogo y Estudio del Archivo Musical de la Catedral de Astorga* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1985).
- Amante y Zapata, Joseph John, *Sacred choral music in Colonial Mexico 1650-1750: an introduction*, D.M.A. diss. (University of Southern California, 2002).
- Amezúa, Ramón G., "Los órganos de la Catedral de México", *Heterofonía*, 25 (1972), 11-17.

- Anderson, Arthur J. O., *Selected Compositions of Palestrina* (Chicago: Hall & McCreary, 1940).
- Andreo, Dante, *Hispanoamérica. Música de la época virreinal*, “Cancionero” V (Valladolid: Federación Coral de Castilla y León, 1992).
- Andrés Ferrandis, Antonio, *La música en los códices incunables y raros de la Catedral de Valencia*, “Compendium Musicae” 1 (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2001).
- Anglés, Higinio, *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col.lecció Pedrell* (Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, Palau de la Diputació, 1921).
- _____, “El Archivo Musical de la Catedral de Valladolid”, *Anuario Musical*, 3 (1948), 59-108.
- _____, “Latin Church Music on the Continent-3. Spain and Portugal”, en Jack A. Westrup y otros (eds.), *The New Oxford History of Music* (Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1968), 372-418.
- _____, (ed.), *Juan Vásquez. Recopilación de Sonetos y villancicos a cuatro y a cinco (Sevilla, 1560). Transcripción y estudio*, “Monumentos de la Música Española” 4 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946).
- _____, *Cristóbal de Morales. Opera omnia*, 11 vols., “Monumentos de la Música Española” 11, 13, 15, 17, 20, 21, 24 y 33 (Roma: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952-1971).
- _____, (ed.), *Tomás Luis de Victoria. Opera Omnia*, 4 vols., “Monumentos de la Música Española”, 25, 26, 30 y 31 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 1965-68).
- Anglés, Higinio y José Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 3 vols., “Catálogos de Música antigua conservada en España” 1 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946).
- _____, *Diccionario de la Música Labor*, 2 vols. (Barcelona: Labor, 1954).
- Antúnez, Francisco, *La Capilla de Música de la Catedral de Durango, México. Siglos XVII y XVIII* (Aguascalientes: el autor, 1970).
- Aracena, Beth K., *Singing Salvation: Jesuit Musics in Colonial Chile, 1600-1767*, Ph.D.diss. (University of Chicago, 1999).
- Aráiz Martínez, Andrés, *Historia de la música religiosa en España* (Barcelona: Labor, 1942).
- Arciniega, Claudio, “Alonso Lobo. Quam Pulchri sunt”, *Tesoro Sacro Musical. Suplemento Polifónico* (1944), 5-12.
- _____, “Alonso Lobo. Versa est in luctum”, *Tesoro Sacro Musical. Suplemento Polifónico* (1955), 22-28.
- Arenas Prósperi, María Teresa, “Comentarios al testamento del deán don Tomás de la Plaza”, en Montserrat Galí Boadella (ed.), *La Catedral de Puebla en el arte y en la historia* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Arzobispado de Puebla y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999), 269-75.
- Arias del Valle, Raúl, “Tres Catálogos Musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo”, *Studium Ovetense*, 5 (1977), 323-66.
- _____, “El Magisterio de Capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVII (1597-1723)”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 92-93 (1978), 177-215.

- Arias, Enrique A., "Canonic usage in the masses of Sebastian de Vivanco", *Anuario Musical*, 41 (1986), 125-45.
- _____, "Cerone and his enigmas", *Anuario Musical*, 44 (1989), 85-114.
- _____, "Fuentes musicales de la Nueva España en la Biblioteca Newberry de Chicago", *Heterofonía*, 120-121 (1999), 55-65.
- Arriaga, Gerardo, "Un manuscrito mexicano de música barroca", *Revista de Musicología*, 5/1 (1982), 111-26.
- Artero, José, "Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII", *Anuario Musical*, 1 (1946), 191-202.
- Asensio Palacios, Juan Carlos, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* (Madrid: Alianza, 2003).
- _____, "El canto llano en la España del Siglo XVI. De olvidos y protagonismos", en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI* (Madrid: ICCMU, 2004), 253-84.
- _____, "La ornamentación del canto llano, el canto eugeniano y las melodías 'mozárabes' de los cantorales de Cisneros", *Revista de Musicología*, 28/1 (2005), 67-85.
- Atlas, Alan, *The Cappella Giulia Chansonier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C. G. XIII.27)*, 2 vols., "Musicological Studies" 27 (Brooklyn: Institute of Mediæval Music, 1975-1976).
- Ayarra Jarne, José Enrique, "Carta de Tomás Luis de Victoria al cabildo sevillano", *Revista de Musicología*, 6/1-2 (1983), 143-48.
- _____, "La música en el culto catedralicio hispalense", *La Catedral de Sevilla* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1984), 699-747.
- Ayarra Jarne, José Enrique, Herminio González Barrionuevo y Manuel Vázquez Vázquez, *Catálogo de Libros de Polifonía [y del Archivo de Música] de la Catedral de Sevilla* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993).

B

- Baade, Colleen R., *Music and music-making in female monasteries in seventeenth-century Spain*, Ph.D.diss. (Duke University, 2001).
- Baird, Sheila Raney, *Santa Eulalia M.Md.7: a critical edition and study of sacred part music from colonial northwestern Guatemala*, D.M.A. (University of Northern Texas, 1981).
- Baker, Geoffrey, *Music and Musicians in colonial Cuzco*, Ph.D.diss. (Royal Holloway, University of London, 2001).
- _____, "Indigenous Musicians in the urban *Parroquias de Indios* of Colonial Cuzco", *Il Saggiatore Musicale*, 9/1-2 (2002), 39-79.
- _____, "La vida musical de las doctrinas de indios del obispado del Cuzco", *Revista Andina*, 37 (2003), 181-205.
- _____, "Music in the Convents and Monasteries of Colonial Cuzco", *Latin American Music Review*, 24/1 (2003), 3-41.
- _____, "Music at Corpus Christi in colonial Cuzco", *Early Music*, 32/3 (2004), 355-67.

- _____, “Parroquia, cofradía, gremio, *ayllu*: organización profesional y movilidad en el Cuzco Colonial”, en Andrea Bombi, Juan Juan Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (València: Universitat de València, 2005), 177-90.
- Baker, Norma K., *An Unnumbered Manuscript of Polyphony in the Archives of the Cathedral of Segovia: Its Provenance and History*, Ph.D.diss., 2 vols. (University of Maryland, 1978).
- Bakewell, Peter J., *Minería y sociedad en el México colonial. Zacatecas (1546-1700)* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1976).
- Bal y Gay, Jesús (ed.), *El Códice del Convento del Carmen*, “Tesoro de la Música Polifónica en México” 1 (México D.F.: Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1952).
- Baldelló, Francisco, “Constructores de instrumentos musicales en Barcelona: la ‘Cofradía del Corders de Corda de Viola’”, *Anuario Musical*, 24 (1969), 199-203.
- Banegas Galván, Francisco. *Ynventario General de las obras de música que tiene el Archivo de esta Santa Iglesia [Catedral de Morelia]* (Inédito, Catedral de Morelia, 1902).
- Bank, Annie, *Missa Aeterna Chisti munera* (Amsterdam: Annie Bank, 1966).
- Barbieri, Patrizio, “Music printers and booksellers in Rome (1583-1600) with new documents on Coattino, Diano, Donangeli, Tornieri and Franzini”, *Recercare*, 16 (2004), 69-112.
- Barrios Manzano, María del Pilar, “Las funciones de chantre, sochantre y maestro de canto llano en la Catedral de Coria (Cáceres). 1590-1750”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), 73-82.
- _____, *La música en la Catedral de Coria (Cáceres) 1590-1755* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999).
- Bartolomé Martínez, Bernabé, “La enseñanza de la música en las catedrales”, *Anuario de Estudios Medievales*, 21 (1991), 607-72.
- Barwick, Steven, *Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico*, Ph.D.diss., 2 vols. (University of Harvard, 1949).
- _____, *Motets from Mexican Archives for mixed chorus (S.A.T.B. a cappella)*, Hugh Ross y Robert S. Hines (eds.), 7 vols. MI 23-29 (Nueva York: Peer International Corporation, 1952-1968).
- _____, “Puebla’s Requiem Choirbook”, *Essays on Music in Honor of Archivald Thompson Davison by His Associates* (Cambridge, Mass.: Department of Music, Harvard University, 1957), 121-27.
- _____, *The Franco Codex of the Cathedral of Mexico. Transcription and Commentary* (Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1965).
- _____, “A Recently Discovered ‘Miserere’ of Fernando Franco”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 6 (1970), 77-89.
- _____, *Two Mexico City Choirbooks of 1717. An Anthology of Sacred Polyphony from the Cathedral of Mexico* (Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1982).
- _____, “Mexico”, en Curtis Price (ed.), *The Early Baroque Era: From the late 16th century to th 1660s* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1993), 349-60.
- Batiffol, Pierre, *History of the Roman Breviary* (Londres: Longmans, Green and Co., 1912).

- Baudot, Jules, *The Breviary. Its History and Contents* (Londres: Catholic Truth Society, 1909).
- Bäuerle, Hermann, *Pierluigi da Palestrina*, 8 vols. (Lepizig: Bretikopf und Härtel, 1904).
- Bäumer, Suitbert, *Histoire du Bréviaire*, 2 vols. (París: Letouzey et Ané Éditeurs, 1905).
- Bazarte Martínez, Alicia, *Las cofradías de españoles en la ciudad de México (1526-1869)* (México D.F.: División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Azcapotzalco, 1989).
- Bécares Botas, Vicente, “Los libros de la Catedral de Zamora en el siglo XVI”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos ‘Florián de Ocampo’* (1994), 239-54.
- _____, *Arias Montano y Plantino: el libro flamenco en la España de Felipe II* (León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1999).
- Bécares Botas, Vicente y Alejandro Luis Iglesias, *La librería de Benito Boyer (Medina del Campo, 1592)* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1992).
- Bechtloff, Dagmar, *Las cofradías en Michoacán durante la época de la colonia: la religión y su relación política y económica en una sociedad intercultural* (Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1996).
- Béhague, Gerard, *La música en América Latina (Una introducción)* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1983).
- _____, “Recensión de Two Mexico City Choirbooks of 1717: an Anthology of Sacred Polyphony from the Cathedral of Mexico, ed. Steven Barwick”, *Music & Letters*, 64/374 (1983), 316.
- _____, “Conquista coloniale e trapianto della musica europea in America latina”, en Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Enciclopedia della musica. Volumen V. L’ unità della musica* (Turín: Giulio Einaudi, 2005).
- Bellinghausen, Karl, “El tesoro de los diamantes de vidrio”, *Heterofonía*, 78 (1982), 26-29.
- _____, “La verdadera historia del Tesoro II”, *Inter-American Music Review*, 5/2 (1983), 99-103.
- _____, “El verso: primera manifestación orquestal de México”, *Heterofonía*, 107 (1992), 4-10.
- _____, “El suspiro musical de las arpas y arpistas del siglo XIX”, *El arpa de la modernidad en México* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México-Atcapotzalco, 2000), 27-60.
- Benítez, Fernando (ed.), *Música y ángeles: los órganos de la Catedral de México* (México D.F.: Sociedad de Amigos del Centro Histórico de la Ciudad de México, 1983).
- Bent, Margaret, “Some criteria for establishing relationship between sources of Late-Medieval Polyphony”, en Iain Fenlon (ed.), *Music in Late Medieval and Early Modern Europe* (Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1981), 295-317.
- _____, “Manuscripts as Répertoires, Scribal performance and the performing scribe”, en Angelo Pompilio y otros (eds.), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia ‘Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale’* (Bologna, Ferrara y Parma, 1987), 3 vols. (Turín: Edizioni di Torino, 1987), 2:138-48.

- Benton, Rita (ed.), *Directory of Music Research Libraries. 1. Canada and the United States; 2. Thirteen European Countries; 3. Spain, France, Italy, Portugal; 4. Austria, Israel, Japan, New Zealand; 5. Czechoslovakia, Hungary, Poland, Yugoslavia*, 5 vols., "RISM C/I-V" (Iowa City, Kassel: The University of Iowa, 1967-1985).
- _____, (ed.), *Directory of Music Research Libraries. Second Revised Edition. Volume I. Canada: Marian Kahn and Helmut Kallmann. United States: Charles Lindhahl*, "RISM Series C" (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1983).
- Bérchez, Joaquín, "39. Maqueta de la Catedral de México", *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe V y Carlos V, 2000), 226-33.
- _____, "Francisco Guerrero y Torres y la arquitectura de la Ciudad de México a finales del siglo XVIII", *Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, 15 (2003), 215-32.
- Bermúdez, Egberto, *Antología de Música Religiosa siglos XVI-XVIII. Archivo Capitular, Catedral de Bogotá* (Bogotá: Presidencia de la República de Colombia, 1988).
- _____, *La música en el arte colonial de Colombia* (Bogotá: Fundación de Música, 1994).
- _____, "Organización musical y repertorio en la Catedral de Bogotá durante el siglo XVI", *Ensayos. Instituto de Investigaciones Estéticas*, 3 (1996), 41-54.
- _____, "Urban musical life in the european colonies: examples from Spanish America, 1530-1650", en Fiona Kisby (ed.), *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 167-80.
- Bermúdez Plata, Cristóbal (dir.), *Catálogo de Pasajeros a Indias*, 5 vols. (Sevilla: Imprenta Editorial de la Gavidias, 1942).
- Bermudo, Juan, *Declaración de Instrumentos Musicales*, "Música facsímil" A15 (Madrid: Arte Tripharia, 1982).
- Bernadó, Màrius, "Impresos litúrgicos: algunas consideraciones sobre su producción y difusión", en Màrius Bernadó y Maricarmen Gómez (eds.), *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550). Actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996* (Lleida: Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2001), 253-68.
- Bernal Jiménez, Miguel, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Siglo XVIII. Morelia Colonial* (Morelia, Michoacán: Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939).
- _____, (bajo el pseudónimo de M. Mouse), "Las constituciones, advertencias y reglamentos del Colegio de Infantes de Valladolid de Michoacán (siglo XVIII) [I]-[IV] + [Conclusiones]", *Schola Cantorum. Revista de Cultura Sacro Musical*, 7, 8, 9, 10 y 12 (1941), 162-64, 184-85, 200-04, 231-33 y 282-84.
- _____, "La música en Valladolid de Michoacán [I]-[II]", *Nuestra Música*, 6/23 y 7/25 (1951-1952), 153-76 y 5-16.
- Bernstein, Jane A., *Music Printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572)* (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1998).

- Berrocal, Joseba E., “‘Y que toque el abué’. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII”, *Artigrama*, 12 (1996-1997), 239-312.
- Bertos Herrera, Pilar, *Los seises en la Catedral de Granada* (Granada: Caja Provincial de Ahorros de Granada, 1988).
- Bettley, John, “‘L’ *Ultima Hora Canonica del Giorno*’: Music for the Office of Compline in Northern Italy in the Second Half of the Sixteenth Century”, *Music & Letters*, 74/2 (1993), 163-214.
- _____, “*La compositione lacrimosa*: Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century”, *Journal of the Royal Musical Association*, 118/2 (1993), 167-202.
- Blackburn, Bonnie J., “Josquin’s Chansons: Ignored and Lost Sources”, *Journal of the American Musicological Society*, 29/1 (1976), 30-76.
- _____, *Music for Treviso Cathedral in the Late Sixteenth Century: A Reconstruction of the Lost Manuscripts 29 and 30*, “Royal Musical Association Monographs” 3 (Londres: The Royal Music Association, 1989).
- Bohata, Hanns, *Bibliographie der Breviere, 1501-1850* (Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1937).
- Bombi, Andrea, “La música en las festividades del Palacio Real de Valencia en el siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, 18/1-2 (1995), 175-228.
- _____, “Música italiana en Valencia en el siglo XVIII”, *Artigrama*, 12 (1996-1997), 163-78.
- Bonet Correa, Antonio, “El coro, el altar del perdón y los órganos de la Catedral de México”, en Manuel González Galván y Jorge Alberto Manrique (eds.), *Retablo barroco. A la memoria de Francisco de la Maza* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974), 87-96.
- Boorman, Stanley, “Glossary”, en Stanely Sadie y Donald W. Krummel (eds.), *Music Printing and Publishing* (Londres: Macmillan, 1990), 489-550.
- _____, “Petrucci’s type-setters and the process of stemmatics”, en Ludwig Finscher (ed.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance. I. Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez* (Munich: Kraus International, 1981), 245-80.
- _____, “The Uses of Filiation in Early Music”, *Text. Transactions of the Society for Textual Scholarship*, 1 (1984), 167-84.
- _____, “Thoughts on the popularity of printed music in 16th-century Italy”, *Fontes Artis Musicae*, 48/2 (2001), 129-44.
- Bordas Ibáñez, Cristina, “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000), 201-17.
- Bordes, *Anthologie de Maitres Religieux Primitifs des Quinzieme, Seizieme et Dix-septieme Siecles* (Nueva York: Da Capo Press, 1976).
- Borg, Paul W., “The Jacaltenango Miscellany: A Revised Catalogue”, *Inter-American Music Review*, 3/1 (1980), 55-64.
- _____, *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library*, Ph.D.diss., 2 vols. (University of Indiana, 1985).
- Borgerding, Todd M., *The Motet and Spanish Religiosity, ca. 1550-1610*, Ph.D.diss. (University of Michigan, 1997).

- Borges, Armindo, *Duarte Lobo (156?-1646): Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten*, “Kölner Beiträge zur Musikforschung” 132 (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1986).
- Bourligueaux, Guy, “Géry de Ghersem, sous-maître de la Chapelle Royale d’ Espagne (documents inédits)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2 (1966), 163-78.
- _____, “Quelques aspects de la vie musicale à Ávila. Notes et documents (XVIII^e siècle)”, *Anuario Musical*, 25 (1970), 169-209.
- _____, “Unas oposiciones al Magisterio de capilla de la Catedral de Oviedo”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 69 (1970), 3-17.
- Bouza, Fernando J., *Portugal en la monarquía hispánica (1580-1640). Felipe II, las Cortes de Tomar y la génesis del Portugal Católico*, 2 vols. (Madrid: Universidad Complutense, 1987).
- Bowers, Teresa R., *The Vesper Psalms of Manuel Arenzana and Antonio Juanas*, D.M.A.diss. (College Park, University of Maryland, 1998).
- Bowser, Frederick, P., “The Church in Colonial Middle America: Non fecit Taliter Omni Nationi”, *Latin American Research Review*, 25 (1990), 137-56.
- Boyd, Malcom y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Barcelona: Cambridge University Press, 2001).
- Boyd-Bowman, Peter, *Índice de cuarenta mil pobladores españoles de América en el siglo XVI. Vol. I. 1493-1519 y Vol. II. 1520-1539* (Bogotá y México D.F.: Fundación Caro y Cuervo y Jus, 1964-1968 [Los volúmenes III-V, que cubren la emigración entre 1540 y 1600, se encuentran inéditos]).
- _____, *Índice geobiogeográfico de más de 56 mil pobladores de la América Hispana. Vol. I. 1493-1519. Vol. II. 1520-1539* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982-1985).
- Boyer, Richard E., *La gran inundación. Vida y sociedad en México (1629-1638)*, “Sepsetentas” 218 (México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1976).
- Brading, David A., “Los españoles en México hacia 1792”, *Historia Mexicana*, 23/1 (1973), 126-44.
- Bradshaw, Murray C., *The Falsobordone. A Study in Renaissance and Baroque Music*, “Musicological Studies and Documents” 34 (Neuhausen & Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1978).
- _____, “Performance Practice and the Falsobordone”, *Performance Practice Review*, 10/2 (1997), 225-47.
- Bragard, Anne-Marie (ed.), *P. Verdelot. Opera omnia*, 3 vols. “Corpus Mensabilis Musicae” 28 (s.l., American Institute of Musicology, 1966-79).
- Brauner, Mitchell P., *The Parvus Manuscripts. A Study of Vatican Polyphony, ca. 1535 to 1580*, Ph.D.diss. (University of Brandeis, 1982).
- Bridgman, Nanie, “Manuscrits Clandestins. A Propos du Ms. Res. 682 de la Bibliothèque Nationale de Paris, fonds du Conservatoire”, *Revue de Musicologie*, 53/1 (1967), 21-27.
- Brill, Mark, *Style and Evolution in the Oaxaca Cathedral: 1600-1800*, Ph.D.diss. (University of California, Davis, 1998).
- _____, “The Oaxaca Cathedral *Examen de oposición*: the Quest for a Modern Style”, *Latin American Music Review*, 26/1 (2005), 1-22.
- Brito González, Alexis D., “Extranjeros y música en la Catedral de Las Palmas durante el Seiscientos”, *El Museo Canario*, 54/1 (1999), 371-80.

- Brito, Manuel Carlos de, "As relações musicais portuguesas com a Espanha, a Itália e os Países Baixos durante a Renascença", *Estudos de História da Música em Portugal* (Lisboa: Imprensa Universitária, Editorial Estampa, 1989), 43-54.
- _____, "Edições musicais em Portugal nos séculos XVII e XVIII: distribuição e significado", *Revista de Musicologia*, 16/3 (1993), 1137-42.
- _____, "El rescate de la música del período colonial: una perspectiva luso-brasileira", *Revista Musical de Venezuela*, 34 (1997), 137-46.
- Britt, Matthew, *The Hymns of the Breviary and missal* (Londres: Burns Oaetes & Washbourne Ltd., 1922).
- Brothers, Lester D., *The Hexachord Mass: 1600-1720*, Ph.D.diss. (University of California, Los Angeles, 1973).
- _____, "A New World Hexachord Mass by Francisco López Capillas", *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 9 (1973), 5-44.
- _____, "Sixteenth-Century Spanish Musicians in the New World", *Explorations in Renaissance Culture*, 4 (1978), 1-16.
- _____, "Francisco López Capillas, First Great Native composer: Reflections on the discovery of his will", *Inter-American Music Review*, 10/2 (1989), 101-18.
- _____, "Musical learning in seventeenth-century Mexico: the case of Francisco López Capillas", *Revista de Musicologia*, 16/5 (1993), 2814-1834.
- _____, "Renaissance, Post-Renaissance and Progressive: Some Issues of Style in Sacred Polyphony of Seventeenth-Century Mexico", en David Crawford y G. Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 75-89.
- Brothers, Matthew G., *The Polyphonic Passion in Seventeenth-Century Mexico*, Ph.D.diss. (University of California, Santa Bárbara, 2001).
- Brown, Howard M., *A Florentine Chansonnier from the time of Lorenzo the Magnificent. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco rari 229, 2 vols.*, "Monuments of Renaissance Music" 7 (Londres y Chicago: The University of Chicago Press, 1983).
- Burgess, Clive y Andrew Wathey, "Cartografías del paisaje sonoro: la música sacra en las ciudades inglesas, 1450-1550", en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (València: Universitat de València, 2005), 69-105.
- Burgueño Rioja, Patricia, *Sebastián de Vivanco: motetes* (Trabajo presentado para la Titulación en Musicología, Conservatorio Superior de Música de Salamanca, 2001).
- _____, *Del motete a la misa parodia. Un acercamiento a la técnica parodia en la obra de Sebastián Vivanco (ca. 1551-1622)* (Trabajo presentado para la Titulación en Musicología, Conservatorio Superior de Música de Salamanca, 2002).
- Burke, Marcus, *Pintura y escultura en Nueva España* (México D.F.: Azabache, 1992).
- Burkhart, Charles, *Anthology for Musical Analysis* (Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1972).
- Burrus, Ernest J. (ed.), *Alonso de Montúfar O.P. Ordenanzas para el coro de la Catedral mexicana 1570*, "Biblioteca Tenanitla. Libros Españoles e Hispanoamericanos" 8 (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1964).

C

- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo, *Miguel Gómez Camargo (1618-1690): Biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*, Tesis Doctoral (Universidad de Valladolid, 1994).
- Cabañas Alamán, Fernando, "El Colegio de San José y los infantes de coro de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca", *Revista de Musicología*, 15/1 (1992), 161-80.
- Cabral, Luís, *Catálogo do fundo de manuscritos musicais: Biblioteca pública municipal do Porto*, "Bibliotheca Portucalensis" II/1 (Oporto: Biblioteca Pública, 1982).
- Cabrera Castro, Rubén, "Glifos teotihuacanos sobre un piso de estuco", en Salvador Rueda Smithers, Constanza Vega Sosa y Rodrigo Martínez Baracs (eds.), *Códices y Documentos sobre México. Segundo Simposio* (México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997), 393-406.
- Cadenas García, Viana, "Música, Fiestas y Ceremonias en el Convento de la Inmaculada Concepción de Caracas", en Víctor Rondón (ed.), *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana. IV Reunión Científica, Santa Cruz, Bolivia, 2002* (Santa Cruz, Bolivia: Pro Arte y Cultura, 2002), 19-38.
- Cahn, Peter, "Recensión. Burton Hudson (ed), Sebastian Aguilera de Heredia. Drei Magnificat..." *Die Musikforschung*, 25/4 (1972), 585-88.
- Calahorra Martínez, Pedro, *Música en Zaragoza en los siglos XVI-XVII*, 2 vols. (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978).
- _____, "Dos inventarios de los ss. XVI y XVII de la Colegial de Daroca y dos pequeñas crónicas darocenses", *Revista de Musicología*, 3/1-2 (1980), 33-76.
- _____, "Un siglo de vida y trabajo de los organeros zaragozanos Sesma (1617-1721)", *Anuario Musical*, 38 (1983), 15-60.
- _____, *Obras de los maestros de las capillas de música de Zaragoza en los siglos XV, XVI y XVII*, "Polifonía Aragonesa" 1 (Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 1984).
- _____, *Melchor Robledo († 1586). Opera Polyphonica*, 2 vols. (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986-88).
- _____, "Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 8/2 (1992), 9-56.
- Calderón, Francisco R., *Historia económica de la Nueva España en tiempo de los Austrias* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988).
- Calderón Quijano, José Antonio, "Andalucía y Sevilla en la emigración española a Indias", *I Jornadas de Andalucía y América* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1981), 355-404.
- Calle González, Benjamín, *Catálogo de Música y documentos del Archivo de la Catedral de Lérida* (Lérida: Dilagro, 1984).
- Calzavara, Alberto, *Historia de la música en Venezuela. Período hispánico (con referencias al teatro y la danza)* (Caracas: Fundación Pampero, 1987).
- Camacho Sánchez, Pilar, *La música y los músicos en la iglesia riojana de Briones: formación de un archivo musical parroquial*, "Biblioteca de Investigación" 32 (Logroño: Universidad de La Rioja, 2002).

- Campos, Rubén M., *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar* (México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1930).
- Candelaria, Lorenzo, "Tropes for the Ordinary in a 16th-century chantbook from Toledo, Spain", *Early Music*, 34/4 (2006), 587-611.
- Capdepón Verdú, Paulino, *La Música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)* (Madrid: Fundación Caja de Madrid y Alpuerto, 1997).
- _____, "La capilla de música en la Catedral de Segorbe en el siglo XVIII", *Anuario Musical*, 53 (1998), 191-224.
- Carbia, Rómulo D., *Historia de la leyenda negra hispano-americana* (Madrid: Fundación Carolina, Centro de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos y Marcial Pons Historia, 2004).
- Cárdenas Serván, Inmaculada, *El polifonista Alonso Lobo y su entorno*, "Monografías" 131 (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1987).
- Cardoso, José María Pedrosa, *O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os passionários polifónicos de Guimaraes e Coimbra*, Tesis Doctoral, 3 vols. (Universidade de Coimbra, 1998).
- Carmena y Millán, Luis, *Crónica de la ópera italiana en España desde el año 1738 hasta nuestros días* (Madrid: Manuel Minuesa, 1878; ed. facsímil a cargo de Emilio Casares (Madrid: ICCMU, 2002).
- Caro Baroja, Julio, *El estío festivo (fiestas populares del verano)* (Madrid: Taurus, 1986).
- Carpentier, Alejo, *La música en Cuba* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1946).
- Carreira, Xoán, "La musicologia spagnola: un'illusione autarchica?", *Il Saggiatore Musicale*, 2/1 (1995), 105-42.
- Carreira, Xoan M. "La visión congelada. Autarquía y fideísmo en la historiografía musical de las catedrales", comunicación presentada en el Seminario *La Catedral como Institución Musical* (Ávila, 10-12 Mayo 1996). Versión electrónica: <http://www.mundoclasico.com>.
- Carreño, Alberto María, *Don fray Juan de Zumárraga, primer obispo y arzobispo de México* (México D.F.: José Porrúa e hijos, 1941).
- _____, *Un desconocido cedulario del siglo XVI perteneciente a la catedral metropolitana de México* (México D.F.: Imprenta de M. León Sánchez, 1944).
- Carrera Stampa, Manuel, *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España 1521-1861* (México D.F.: EDIAPSA, 1954).
- Carreras, Juan José, *La música sacra española en el siglo XVIII. El libro de Magnificat de Luis Serra en la tradición de la composición de Magnificat*, Tesis Doctoral, 2 vols. (Universidad de Zaragoza, 1984).
- _____, "Un inventario de libros de polifonía de la Catedral de Tarazona", comunicación presentada en el Congreso *La música Española del Renacimiento* (Zaragoza, 21-23 de noviembre de 1986).
- _____, "Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: tradición y cambio en Hispanoamérica y España", *Revista de Musicología*, 16/3 (1993), 1197-204.
- _____, "De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad", en Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Barcelona: Cambridge University Press, 2001), 19-28.

- _____, “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, *Il Saggiatore Musicale*, 8/1 (2001), 121-69.
- _____, “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en Andrea Bombi, Juan Juan Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (València: Universitat de València, 2005), 17-51.
- Carreras, Juan José y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004).
- Carter, Tim, “Music-selling in late sixteenth-century Florence: the bookshop of Piero di Giuliano Morosi”, *Music and Letters*, 70 (1989), 483-504.
- Carver, Anthony F., *Cori spezzati*, 2 vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).
- Casares Rodicio, Emilio, “Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo”, *Anuario Musical*, 30 (1975), 181-208.
- _____, “La Música en la catedral de León, maestros del siglo XVIII y catálogo musical”, *Archivos Leoneses*, 67 (1980), 7-88.
- _____, *La música en la Catedral de Oviedo* (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1980).
- _____, *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, 2 vols. (Madrid: Fundación Banco Exterior de España, 1986).
- _____, (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999-2002).
- Casares Rodicio, Emilio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols. (Madrid: ICCMU, 2002).
- Casimiri, Rafael y otros, *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Le opere complete*, 32 vols. (Roma: Edizione Fratelli Scalera, 1939-1972).
- Castagna, Paulo, “O ‘Estilo Antigo’ no Brasil, nos Séculos XVIII e XIX”, en Rui Vieira Nery (ed.), *A Música no Brasil Colonial. Colóquio Internacional / Lisboa / 2000* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001), 171-215.
- Castañón González, Guadalupe, *Punición y rebeldía de los negros en la Nueva España en los siglos XVI y XVII* (Veracruz, México: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2002).
- Castellanos, Pablo, “Presencia de Francia en la música mexicana”, *Heterofonía*, 22 (1972), 4-10.
- Castro Aranda, Hugo, *Primer censo de población de la Nueva España, 1790. Censo de Revillagigedo ‘un censo condenado’* (México D.F.: Secretaría de Programación y Presupuesto, 1977).
- Castro Morales, Efraín, “Libros del siglo XVI en la ciudad de Puebla de los Ángeles”, en Wilhelm Lauer (ed.), *El Proyecto México de la Fundación Alemana para la Investigación Científica* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1973), 111-21.
- _____, *Los órganos de la Nueva España y sus artífices*, “Lecturas Históricas” 26 (Puebla: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 1989).
- Castro Santa-Anna, José Manuel, *Diario de sucesos notables (1752-1758)* (México D.F.: Imprenta de Juan R. Navarro, 1854).
- Catalyne, Alice R. [= Alice E. Ray], *The double-choir music of Juan de Padilla, seventeenth-century composer in Mexico*, Ph.D.diss., 2 vols. (University of Southern California, 1953).

- _____, “Manuel de Zumaya (ca. 1678-1756): Mexican Composer for church and theater”, en Burton L. Karson (ed.), *Festival Essays for Pauline Alderman: a musicological tribute* (Provo, Utah: Brigham Young University Press, 1976), 101-27.
- _____, “Recensión de Steven Barwick, *The Franco Codex of the Cathedral of Mexico*”, *The Musical Quarterly*, 51/4 (1965), 713-16.
- _____, “Music of the sixteenth to eighteenth centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 2 (1966), 75-90.
- Cattin, Giulio, “‘Contrafacta’ Internazionali: musiche europee per laude italiane”, en Ursula Günther y Ludwig Finscher (eds.), *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts* (Kassel, Basel y Londres: Bärenreiter, 1984), 411-42.
- Cea Galán, Andrés, “Cantar al órgano. Guerrero y el círculo del organista Pereza”, *Scherzo*, 139 (1999), 134-37.
- _____, “Órganos en la España de Felipe II: procedencia foránea en la organería autóctona”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI* (Madrid: ICCMU, 2004), 325-92.
- Cerone, Pietro, *El Melopeo y Maestro* (Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613).
- Cervantes de Salazar, Francisco, *México en 1554 y túmulo imperial*, Edmundo O’Gorman (ed.), “Sepan cuantos...” 25 (México D.F.: Porrúa, 1982).
- Cervantes, Enrique A., *Catedral metropolitana. Sillería del coro* (México D.F.: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1936).
- Céspedes del Castillo, Guillermo, *Historia de España. 6. América Hispánica 1492-1898*, Manuel Tuñón de Lara (dir.), 13 vols. (Barcelona: Labor, 1980-86).
- Cetrangolo, Aníbal E., *Musica italiana nell’ America Coloniale. Premesse. Cantate del veneto Giacomo Facco* (Padova: Liviana Editrice, 1989).
- Chamorro, Arturo, “Chirimías: Sondeo histórico de un modelo islámico en América Hispana”, *Latin American Music Review*, 3/2 (1982), 165-87.
- Charteris, Richard, “Newly Discovered Manuscript Parts and Annotations in a Copy of Giovanni Gabrieli’s *Symphoniae sacrae* (1615)”, *Early Music*, 23/3 (1995), 487-96.
- Chaunu, Huguette y Pierre, *Séville et l’Atlantique (1504-1650)*, 12 vols. (París: Libraire Armand Colin, 1955-1960). Resumido y traducido al castellano como *Sevilla y América. Siglos XVI y XVII* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1983).
- Chávez Sánchez, Eduardo, *Fundación del Real y Pontificio Colegio Seminario de México, 28 de noviembre de 1689* (México D.F.: s.e., 1997).
- Chipman, Donald E., *Moctezuma’s Children. Aztec Royalty under Spanish Rule, 1520-1700* (Austin, Texas: University of Texas Press, 2005).
- Cilberti, Galliano, “Diffusione delle opere sacre dei compositori iberici e circolazione dei musicisti spagnoli nello stato pontificio nel XVI secolo”, *Revista de Musicología*, 16/5 (1993), 2614-29.
- Cirio, Norberto Pablo, “Antecedentes históricos del culto a San Baltazar en la Argentina: *La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856)*”, *Latin American Music Review*, 21/2 (2000), 190-214.

- Civeira Taboada, Miguel, “La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de México durante el siglo XVI”, *Estudios Históricos*, 10 (1979), 3-10.
- Clark, Daniel S., *Transcriptions and performing editions of anonymous compositions from the choir books of the Puebla Cathedral (Mexico)*. D.M.A. (University of South Carolina, 2005).
- Claro Valdés, Samuel, “La música virreinal en el Nuevo Mundo”, *Revista Musical Chilena*, 110 (1970), 7-31.
- _____, *Antología de la Música Colonial en América del Sur* (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974).
- _____, *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile* (Santiago de Chile: Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, 1974).
- _____, “José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile”, *Anuario Musical*, 30 (1975), 123-34.
- Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la Música en Chile* (Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1973).
- Climent, José, *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, 4 vols. (Valencia: Diputación Provincial, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1979-1984).
- _____, “La música en Valencia durante el siglo XVII”, *Anuario Musical*, 21 (1966), 211-41.
- Climent, José y Joaquín Piedra, *Juan Bautista Comes y su tiempo: estudio biográfico, “Musicología Española” II* (Madrid: Comisaría Nacional de Música, 1977).
- Coifman Michailos, David, *Dialéctica musical de los poderes eclesiásticos durante el obispado de don Mariano Martí (1770-1792)*, Tesis Doctoral (Universidad Complutense, 2006).
- Collins, Anne, “The *Maestros Cantores* in Yucatán”, en Grant D. Jones (ed.), *Anthropology and History in Yucatán* (Austin y Londres: University of Texas Press, 1997), 233-47.
- Collins, H. B., *Polyphonic Motets* (Londres: L. J. Cray & co., 1931).
- Constapel, Britta, *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studien zur verlagstätigkeit von Johann Anton Andre und verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840, “Würzburger musikhistorische beiträge” 21* (Tutzing: Schneider, 1998).
- Coronas Tejada, Luis y Pedro Jiménez Cavallé, “Dos cartas autógrafas de Tomás L. de Victoria en el Archivo de la Catedral de Jaén”, *Boletín de Archivos*, 3 (1978), 345-55.
- Correa de Azevedo, Luís Heitor, “Música y cultura en el Brasil del siglo XVIII”, *Revista Musical Chilena*, 81-82 (1962), 135-52.
- _____, “Músicos portugueses no Brasil: introdução ao estudo da contribuição portuguesa à formação da cultura musical brasileira”, en Salva El-Shawan Castelo-Branco (ed.), *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música* (Lisboa: Don Quixote, 1997), 431-37.
- Cosntituciones synodales del Arcobispado de Santiago hechas por el Ilustrísimo Señor Don Francisco Blanco Arçobispo de la Sancta Yglesia de Sanctiago en la Santa Synodo que su Señoría Ilustrísima celebrou a cinco dias del Mes de Junio. Año de 1576 Y mandadas imprimir de nuevo, por su Señoría Don Iuan de Sant Clemente, Arçobispo de este Arçobispado en 16 de Mayo de 1601 años* (Santiago: En casa de Luys de Paz, 1601).

- Costeloe, Michael P., "Guide to the Chapter Archives of the Archbishopric of Mexico", *The Hispanic American Historical Review*, 45/1 (1965), 53-63.
- Covarrubias, Margarita, "Los *Maitines de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo* (1792-1798) de Antonio Juanas: un estudio catalográfico", en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Muscat. Música, catedral y sociedad* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 265-82.
- Cramer, Eugene Casjen, *Officium Hebdomadae Sanctae: Tomás Luis de Victoria*, 4 vols. (Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1982).
- _____, *Tomás Luis de Victoria. A Guide to Research*, "Garland composer resource manuals" 43 (Nueva York y Londres: Garland Publishing, Inc., 1998).
- _____, "Music for the Holy Week Liturgy in the Sixteenth Century: A Study of the Single-Composer Prints", en David Crawford y G. Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 395-407.
- Crawford, David, *Sixteenth-Century Choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferrato*, "Renaissance Manuscript Studies" 2 (Neuhausen & Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1975).
- _____, "Two Choirbooks of Renaissance Polyphony at the Monasterio de Nuestra Señora of Guadalupe", *Fontes Artis Musicae*, 24 (1977), 145-74.
- Crawford, David y Scott Messing, *Gaspar de Albertis' Sixteenth-Century Choirbooks at Bergamo*, "Renaissance Manuscript Studies" 6 (Neuhausen & Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1994).
- Crook, David, *Orlando di Lasso's imitation magnificats for Counter-Reformation Munich* (Princeton: Princeton University Press, 1994).
- Cruz Cabrera, José Policarpo, *Patrimonio arquitectónico y urbano en Baeza: Siglos XVI al XVIII. Aristocracia urbana y conmemoración pública* (Granada: Universidad de Granada, 1999).
- Cruz, Eloy, "De cómo una letra hace la diferencia. Las obras en náhuatl atribuidas a Don Hernando Franco", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 32 (2001), 257-95.
- Cruz, Salvador, "Dos documentos inéditos sobre los libros de coro de la catedral poblana", en Montserrat Galí Boadella (ed.), *La Catedral de Puebla en el arte y en la historia* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Arzobispado de Puebla y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999), 263-68.
- Cuevas, Mariano, *Historia de la Iglesia en México*, 5 vols. (México D.F.: Editorial Patria, 1946).
- Cummings, Anthony, "Towards an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet", *Journal of the American Musicological Society*, 34/1 (1981), 43-59.
- _____, "The Transmission of some Josquin Motets", *Notes. Journal of the Royal Musical Association*, 115 (1990), 1-32.
- Curcio-Nagy, Linda, "Giants and Gypsies: Corpus Christi in Colonial Mexico City", en W. Beezley, C. Martin y W. French (eds.), *Rituals of rule, rituals of resistance: public celebrations and popular culture in Mexico* (Wilmington, Delaware: Scholarly Resources, 1994), 1-26.
- _____, "Native icon to city protectress to Royal Patroness: Ritual, Political Symbolism and the Virgin of Remedies", *The Americas*, 52/3 (1996), 367-91.
- Curt Lange, Francisco, "La música eclesiástica argentina en el período de la dominación hispánica (Una investigación). I", *Revista de Estudios Musicales*, 7 (1954), 15-171.

- _____, *La música religiosa en el área de Rosario de Santa Fe y en el Convento de San Carlos de San Lorenzo durante el período aproximado de 1770 a 1820* (Rosario: Cursos Libres de Portugués y Estudios Brasileños, 1956).
- _____, “A organização musical durante o período colonial brasileiro”, *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos luso-brasileiros* (Coimbra: Universidade de Coimbra, 1966), 5-106.
- _____, “La Música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)”, *Revista Musical Chilena*, 102-103 (1967-1968), 9-55 y 77-149.
- _____, “Os músicos da Irmandade de Sao José dos Homens Pardos, de Vila Rica”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 4 (1968), 110-60.
- _____, “A música na Irmandade de Sao José dos Homens Pardos e Bem Casados”, *Historia da Musica da Capitania Geral das Minas Gerais* (Rio de Janeiro: Ouro Petró, Museo da Inconfidência, 1979), 9-231.
- _____, “Algumas novidades em torno à atividade musical no período colonial de Minas Gerais (Brasil). I. Uma Irmandade de Músicos militares em Vila Rica. II. A atividade musical nos Povoados vizinhos de Vila Rica”, *Latin American Music Review*, 4/2 (1983), 247-68.
- _____, “Convento de Predicadores de Nuestro Padre Santo Domingo en Córdoba (Argentina)”, *Latin American Music Review*, 7 (1986), 178-220.
- _____, “Convento de San Lorenzo de Nuestra Señora de la Merced, Córdoba (Argentina)”, *Latin American Music Review*, 7/2 (1986), 221-47.
- _____, “La actividad musical en la Capitanía General de Minas Gerais (Brasil). La formación de los compositores mulatos”, *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin*, 16 (1986), 145-59.
- _____, “Las hermandades de Santa Cecilia y su propagación desde Lisboa hacia el Brasil”, *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin*, 16 (1986), 109-20.

D

- Dadson, Trevor J., “La librería de Cristóbal López (1606): estudio y análisis de una librería madrileña de principios del siglo XVII”, en María Isabel Hernández González (ed.), *El libro antiguo español. IV. Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XV-XVIII)* (Salamanca y Madrid: Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional y Sociedad Española de Historia del Libro, 1998), 167-234.
- _____, “Las bibliotecas particulares en el Siglo de Oro: sus fuentes, su formación y su función”, *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Arco/Libros, 1998), 11-48.
- _____, “Libros e instrumentos de música en inventarios post-mortem del Siglo de Oro: el caso de don Juan de Borja (1607)”, *Pliegos de Bibliofilia*, 14 (2001), 3-18.
- Davies, Drew E., *The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain*, Ph.D.diss., 4 vols. (The University of Chicago, 2006).
- Davison, Archivald T. y Willi Apel, *Historical Anthology of Music* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1946).
- De Brant, Cyril (ed.), *Church Music of the XVIth and XVIIth Centuries for Unaccompanied Voices* (Nueva York: J. Fischer & Bro., 1945).

- Delgado Parra, Gustavo, “Los órganos históricos de la Catedral de México”, *Anuario Musical*, 60 (2005), 41-70.
- Delgado Parra, Gustavo y Ofelia G. Castellanos, *Los órganos históricos de la Catedral de México* (México D.F.: Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano, 1993).
- Díaz Cayeros, Patricia, “Entre lo celestial y lo terrenal: la sillería del coro de la Catedral de Puebla”, en Montserrat Galí Boadella (ed.), *La Catedral de Puebla en el arte y en la historia* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Arzobispado de Puebla y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999), 43-70.
- _____, (ed.), *II Coloquio Musicat. Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad de Guadalajara, 2006).
- Díaz Mohedo, María Teresa, *La capilla de música de la iglesia colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII. El magisterio de José Zameza y Elejalde* (Antequera: Centro de Documentación Musical de Andalucía y Excmo. Ayuntamiento de Antequera, 2004).
- Díaz-Trechuelo López-Spínola, Lourdes (ed.), *La emigración andaluza a América. Siglos XVII y XVIII* (Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990).
- Díez Martínez, Marcelino, “Los maestros de capilla de la Catedral de Cádiz”, *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (1999), 3-41.
- _____, “Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz de Franz Joseph Haydn: un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza”, *Revista de Musicología*, 26/2 (2003), 491-512.
- _____, *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, 3 vols., “Cádiz y la música” 1 (Cádiz: Universidad de Cádiz y Diputación Provincial, 2004).
- Dixon, Graham, “Handel’s Music for the Carmelitas: A Study in Liturgy and some observations on Performance”, *Early Music*, 15/1 (1987), 16-29.
- _____, “Liturgical reconstructions: An Apologia and Some Guidelines”, en John Paynter y otros (eds.), *Companion to Contemporary Musical Thought* (Londres y Nueva York: Routledge, 1992), 1065-78.
- _____, (ed.), *Masterworks from Rome*, “Faber Motete Series” 1 (Londres: Faber Music Ltd., 1994).
- Dower, Catherine A., “Cappella Sistina Codices in the Catholic University of America Library”, *Notes. Journal of the Music Library Association*, 36/3 (1980), 615-23.
- Drewes, Michael, “Los órganos de la Catedral Metropolitana de México. Su historia y restauración”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 49 (1979), 55-72.
- Druesedow, John E., *The Missarum Liber (1703) of José de Torres y Martínez Bravo*, Ph.D.diss., 2 vols. (Indiana University, 1972).
- Duncan, Mary E., *A sixteenth-century Mexican Chant Book: Pedro Ocharte’s Psalterium, An(t)iphonarium cum psalmis & hymnis (1584)*, Ph.D.diss. (University of Washington, Seattle, 1975).
- Dunkley, Sally (ed.), *Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Missa Aeterna Christi Munera* (Ilkley, UK: Pro Cantione Antiqua Ltd., 1991).
- Duprat, Regis, “Música na matriz e Sé de São Paulo Colonial”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 9 (1975), 8-68.

- Duprat, Regis y Nise Poggi Orbino, "O Estanco da Musica no Brasil Colonial", *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 4 (1968), 98-109.
- Durán Gudiol, Antonio, "La Capilla de Música de la Catedral de Huesca", *Anuario Musical*, 19 (1964), 29-55.
- Duro Peña, Emilio, *La música en la Catedral de Orense* (Orense: Caja de Ahorros Provincial, 1996).

E

- Eiras Roel, Antonio (ed.), *La emigración española a Ultramar, 1492-1914* (Madrid: Asociación Española de Historia Moderna, Ediciones Tabapress, 1991).
- Eiseman, Margaret H., *A Critical Study of the Polyphonic Magnificats of Fernando Franco*, D.M.A. diss. (Arizona State University, 1969).
- Eli Rodríguez, Victoria, "Un tesoro inexplorado: la capilla de música de Santiago de Cuba", *Revista Musical de Venezuela*, 34 (1997), 65-75.
- Eli Rodríguez, Victoria y Zoila Gómez García, *Música latinoamericana y caribeña* (La Habana: Pueblo y Educación, 1995).
- Elliott, John N., *Imperios del mundo atlántico. España y Gran Bretaña en América (1492-1830)* (Madrid: Taurus, 2006).
- Elústiza, Juan B. y Gonzalo Castrillo Hernández (eds.), *Antología Musical. Siglo de Oro de la Música Litúrgica de España. Polifonía Vocal. Siglos XV y XVI* (Barcelona: Rafael Casullerías, 1933).
- Elzinga, Harry, *Johannes Richafort. Opera Omnia. II. Motets, "Corpus Mensurabilis Musicae"* 81 (s.l.: American Institute of Musicology, 1999).
- Enríquez, Lucero, "La música en las actas del Cabildo Catedral durante el Arzobispado de fray Payo Enríquez de Rivera: sobre el coro y la capilla metropolitana", *Seminario 'Patrocinio y Mecenazgo de Virreyes y Arzobispos: la empresa artísticas de fray Payo Enríquez de Rivera'* (México D.F.: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, en prensa).
- _____, "Música, cabildo catedralicio y Real Pontificia Universidad: apuntes para un deslinde incierto", *Maestros, caballeros y señores. Humanistas en la Universidad, siglos XVI-XX* (México D.F.: Facultad de Letras-UNAM, en prensa).
- _____, "¿Y el estilo galante en la Nueva España?" en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 175-91.
- Enríquez, Lucero y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006).
- Enríquez, Lucero y Raúl H. Torres Medina, "Música y músicos en las actas de cabildo catedral", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 79 (2001), 179-207.
- Erb, James, "Aspects of form in Orlando di Lasso's Magnificat settings", en Peter Bergquist (ed.), *Orlando di Lasso Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 1-19.
- Erdozáin, Carmelo, "Bernardo Clavijo del Castillo. Estudio biográfico de este célebre músico", *Anuario Musical*, 21 (1966), 189-210.
- Escudero Suástegui, Miriam Esther, *Esteban Salas y la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba. Libro Primero. Cantus in Honore Beatae Mariae*

- Virginis., “Siglo XVIII. Música Sacra de Cvba” (La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, 2001).
- Eslava, Hilarión (ed.), *Lyra Sacro-Hispana*, 10 vols. (Madrid: M. Martín Salazar, 1852-60).
- Estados Unidos Mexicanos, *Constitución política de los Estados Unidos Mexicanos*. Versión electrónica: <http://constitucion.presidencia.gob.mx>.
- Estébanez Calderón, Demetrio, *Breve diccionario de términos literarios* (Madrid: Alianza, 2000).
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos, *Catálogo de los manuscritos de música del Archivo Arzobispal de Lima* (inédito: Archivo Arzobispal, Lima, 1985).
- _____, *Música y sociedad coloniales: Lima 1680-1830*, “Colección de Arena” (Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1989).
- _____, “Los bailes de los indios y el proyecto colonial”, *Revista Andina*, 20 (1992), 353-89.
- _____, “Música y fiestas en los monasterios de monjas limeños. Siglos XVII y XVIII”, *Revista Musical de Venezuela*, 34 (1997), 127-35.
- _____, (ed.), *José Onofre Antonio de la Cadena y Herrera. Cartilla música. Diálogo cathe-musico. La máquina de moler caña. Estudio introductorio, edición y notas* (Lima: Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001).
- Esteve Roldán, Eva, “Manuscrito Musical 2-3 de la Catedral de Tarazona: estudio historiográfico”, *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, 22/1 (2006), 131-72.
- Estrada, Genaro, *El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de gremios de la Nueva España. Compendio de los tres tomos de la compilación nueva de ordenanzas de la Muy Noble, Insigne y Muy Leal e Imperial Ciudad de México*. (México D.F.: Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, 1920).
- Estrada, Jesús, “Clásicos de Nueva España (ensayo histórico sobre los maestros de capilla de la Catedral de México) [I]”, *Schola Cantorum. Revista de Cultura Sacro Musical*, 7/6 (1945), 90-91.
- _____, “Clásicos de Nueva España (ensayo histórico sobre los maestros de capilla de la Catedral de México) [II]”, *Schola Cantorum. Revista de Cultura Sacro Musical*, 7/7 (1945), 101-02.
- _____, “Las oposiciones al maestro de capilla de la Catedral de México”, *Revista del Conservatorio*, 6 (1964), 11-12.
- _____, “Datos para la historia del órgano en México”, *Revista del Conservatorio*, 13 (1966), 9-10.
- _____, *Música y músicos de la época virreinal* (México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1973).
- _____, *Transcripciones de música colonial novohispana*, 5 vols. (inédito, México D.F., Escuela Nacional de Música, Fondo Reservado, sf).
- Estrada, Julio (ed.), *La música de México*, 10 vols. (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984).
- Expert, Henry (ed.), *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, 23 vols. (París, 1894-1908).
- Eyzaguirre, Roberto, *Melchor Tapia and Music in the Lima Cathedral*, Ph.D.diss. (University of Miami, 1973).

- Ezquerro Esteban, Antonio, “Archivo de Música de la Catedral de Barbastro (Huesca): E: BAR”, *Anuario Musical*, 50/286-293 (1995).
- _____, “Archivo de Música de la Catedral de Tudela (Navarra). E: TUDc”, *Anuario Musical*, 50 (1995), 294-301.
- _____, “Archivo de Música de la Catedral de Coria (Cáceres). E: COR”, *Anuario Musical*, 51 (1996), 247-69.
- _____, “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España”, *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 4/1 (1997), 5-70.
- _____, “Memoria de Actividades RISM-España / 1998”, *Anuario Musical*, 53 (1998), 275-97.

F

- Fabris, Dinko, “La vita musicale a Napoli nell’ Etá coloniale come fonte per la musica in Spagna e nell’ America Latina”, *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin*, 16 (1986), 161-73.
- _____, “La música en Nápoles en el tiempo de Felipe II”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI* (Madrid: ICCMU, 2004), 489-501.
- _____, *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)* (Londres: Asghate, 2007).
- Fellowes, Edmund E., *The Catalogue of Manuscripts in the Library of St. Michael’s College Tenbury* (París: Éditions de L’Oiseau Lyre, Louise B. M. Dyer, 1934).
- Fenlon, Iain, *Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy*, “The Panizzi Lectures” (Londres: The British Library, 1995).
- Fenlon, Iain y Tess Knighton (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, “DeMusica” 11 (Kassel: Reichenberger, 2007).
- Fernández de la Cuesta, Ismael, “Cantoriales polifónicos de la Abadía de Santo Domingo de Silos”, *Tesoro Sacro Musical*, 57 (1974), 35-39.
- _____, “A propósito de un ‘Manuale chori’ de 1539”, en Emilio Casares y Carlos Villanueva (eds.), *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.*, 2 vols. (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990), 1:263-74.
- _____, “Spanish Plainchant Publications to 1601”, *Inter-American Music Review*, 16/2 (2000), 3-16.
- Fernández del Castillo, Francisco, *Libros y libreros en el siglo XVI. Selección de documentos y paleografía* (México D.F.: Archivo General de la Nación, Fondo de Cultura Económica, 1982).
- Fernández, Martha (ed.), *La Catedral de México. Problemática, restauración y conservación en el futuro*, “Estudios de arte y estética” 40 (México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997).
- Flentrop, Dirk A., *The Organs of Mexico City Cathedral*, traducido por John Fesperman, “Smithsonian Studies in History and Technology” 47 (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1986).

- Flores, Carlos Arturo, *Music theory in Mexico from 1776 to 1866: A study of four treatises by native authors (Juan Antonio Vargas y Guzmán, Mariano Elízaga, Antonio Gómez, Felipe Larios)*, Ph.D.diss. (University of North Texas, Denton, 1986).
- Florimo, Francesco, *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, 4 vols. (Nápoles: Stabilimento Tipográfico di Vinc. Morano, 1882; reimpresión facsimilar en Bolonia: Arnaldo Forni Editore, 2002).
- Forney, Kristine K., "Music, ritual and patronage at the Church of Our Lady, Antwerp", *Early Music History*, 7 (1987), 1-57.
- Freitas Branco, Luís de, *D. João IV, músico* (Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1956).
- Fuller-Maitland, J. A. y A. H Mann, *Catalogue of the music in the Fitzwilliam Museum, Cambridge* (Londres: C. J. Clay & Sons, Cambridge University Press; Warehouse, Ave Maria Lane, 1893).
- Furlong, Guillermo, *Bibliotecas argentinas durante la dominación hispana* (Buenos Aires: Huarpes, 1944).

G

- Galí Boadella, Montserrat, "La fundación del Colegio de Infantes de Puebla en su contexto histórico y artístico", en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 247-56.
- Gallat-Morin, Élisabeth, "Une nouvelle découverte à Montréal dans la bibliothèque musicale de Jean Girard: des oeuvres vocales rares de Lebègue, de Bacilly et de Du Mont", *Canadian University Music Review*, 17/2 (1997), 17-29.
- Gallat-Morin, Élisabeth y Jean-Pierre Pinson, *La Vie musicale en Nouvelle-France* (Sillery, Québec: Septentrion, 2003).
- Gallat-Morin, Élisabeth y Danièle Piston, "Il trapianto della musical europea nella Nuova Francia e i suoi sviluppi", en Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Enciclopedia della musica. Volumen V. L' unità della musica* (Turín: Giulio Einaudi, 2005).
- Gallego, Antonio, "José de Herrera. Instrucción de apuntadores (1643)", *Revista de Musicología*, 2 (1979), 357-86.
- _____, *La música en tiempos de Carlos III* (Madrid: Alianza Editorial, 1988).
- Galván Rivera, Mariano, *Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México en el año 1585* (Barcelona: Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, 1870).
- Gándara, Xosé Crisanto, "El violón ibérico", *Revista de Musicología*, 12/2 (1999), 123-63.
- García Cuadrado, Amparo, "La Compañía de Mercaderes de Libros de la Corte a mediados del siglo XVIII", *Anales de Documentación*, 4 (2001), 95-126.
- García de los Arcos, María Fernanda, "Las relaciones de Filipinas con el centro del virreinato", en Óscar Mazín Gómez (ed.), *México en el mundo hispánico* (Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2000), 51-67.
- García Fraile, Dámaso, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Salamanca* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981).
- _____, "La vida musical en la Universidad de Salamanca durante el siglo XVI", *Revista de Musicología*, 23/1 (2000), 9-74.

- _____, *Sebastián de Vivanco (c. 1550-1622), Libro de motetes (1610). Estudio y transcripción*, 2 vols., “La música en las iglesias de Castilla y León” 10 y 11 (Salamanca: Fundación Las Edades del Hombre, 2001-2002).
- García Gutiérrez, Jesús, *Bulario de la iglesia mejicana. Documentos relativos a erecciones, desmembraciones, etc. de Diócesis mejicanas* (México D.F.: Nueva Prensa, 1951).
- García Icazbalceta, Joaquín, *Don fray Juan de Zumárraga, teólogo y editor, humanista e inquisidor* (México D.F.: Porrúa, 1947).
- García, María Marcela, *Music from the Old World preserved in the New World: A transcription with analysis of Rodrigo de Ceballos's Magnificat cycle on the eight tones, as found in Bogota, Colombia*, Ph.D.diss. (University of Oregon, 2002).
- García y García, Antonio, “Organización territorial de la iglesia”, en Pedro Borges (ed.), *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos XVI-XIX)* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, Quinto Centenario y Estudio Teológico de San Ildefonso de Toledo, 1992), 139-54.
- García-Baqueiro González, Antonio, *La Carrera de Indias: suma de la contratación y océano de negocios* (Sevilla: Algaida y Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 92, 1992).
- García-Landois, Oscar Rene, *A study and transcription of a group of selected Christmas villancicos from the period 1740 to 1780 from the cathedrals of Guatemala City and Mexico City*, Ph.D.diss. (University of Texas, Austin, 2003).
- Garrido Aranda, Antonio, *Moriscos e indios: precedentes hispánicos de la Evangelización en México* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980).
- _____, *Organización de la iglesia en el Reino de Granada y su proyección en Indias (siglo XVI)* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1980).
- Garven, Richard, *San Juan Ixcoi Mass: A study of liturgical music in Northwestern Guatemala*, M.M.diss. (University of North Texas, 1979).
- Gaskell, Philip, *A New Introduction to bibliography* (Oxford: Oxford University Press, 1974).
- Gavel, Arndt von, *Investigaciones musicales en los Archivos Coloniales del Perú* (Lima: Asociación Artística y Cultural Jueves, 1974).
- Gembero Ustárrroz, María, *La música en la Catedral de Pamplona en el siglo XVIII*, 2 vols. (Pamplona: Servicio de Publicaciones del Gobierno Foral de Navarra, 1995).
- _____, “Las relaciones musicales entre España y América a través del Archivo General de Indias de Sevilla”, en Gérard Borrás (ed.), *Música, sociedades y relaciones de poder en América Latina* (Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2000), 128-42. Versión en francés: “Les relations musicales entre l’Espagne et l’Amérique à travers l’Archive General de Indias de Séville”, *Mondes hispanophones*, 25 (2000), 153-65.
- _____, “Documentación de interés musical en el Archivo General de Indias de Sevilla”, *Revista de Musicología*, 24/1-2 (2001), 11-38.
- _____, “El mecenazgo musical de Juan de Palafox (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles y virrey de Nueva España”, en Ricardo Fernández Gracia (ed.), *Palafox. Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVIII* (Pamplona: Universidad de Navarra, 2001), 463-96.

- _____, “Aportaciones a la historia musical de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico a partir de fuentes españolas”, *Boletín Música de la Casa de las Américas*, 10 (2002), 3-33.
- _____, “El repertorio operístico en una corte nobiliaria española del siglo XVIII: la obra de Girolamo Sertori al servicio de los marqueses de Castelfuerte”, en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols. (Madrid: ICCMU, 2002), 1:403-53.
- _____, “Músicos europeos para el Teatro de México: la compañía con la que Ignacio de Jerusalem viajó a Nueva España en 1743”, comunicación presentada en la *Tenth Biennial Conference on Baroque Music* (Logroño, 17-21 July 2002).
- _____, *Manuel Narro (ca. 1729-1776). Concert per a clave i orquesta (1767). Estudi preliminar i edició crítica* (Barcelona: Tritó e Instituto Valenciano de la Música, 2004).
- _____, “El compositor español Hernando Franco (1532-85) antes de su llegada a México: trayectoria profesional en Portugal, Santo Domingo, Cuba y Guatemala”, *Latin American Music Review*, 26/2 (2005), 267-311.
- _____, “La música en España e Hispanoamérica durante la ocupación napoleónica (1808-1814)”, en Francisco Acosta Ramírez (ed.), *Cortes y revolución en el primer liberalismo español. Actas de las Sextas Jornadas sobre la Batalla de Bailén y la España Contemporánea* (Jaén: Universidad de Jaén, 2006), 171-231.
- _____, “Repertorio italiano en la Catedral de Pamplona: las obras de Francesco Grassi (1703) y su recepción en los siglos XVIII y XIX”, *Príncipe de Viana*, 238 (2006), 459-88.
- _____, “Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para un estudio”, en Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, “DeMusica” 11 (Kassel: Reichenberger, 2007), 147-77.
- Gembero Ustároz, María y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *Relaciones Musicales entre España e Iberoamérica* (Granada: Universidad de Granada, 2007).
- Gesualdo, Vicente, *Historia de la música en la Argentina, 1536-1851. Tomo I* (Buenos Aires: Editorial Beta, 1961).
- Gila Medina, Lázaro y María Josefa Gila Medina, “Los ministriles de la Capilla Real y la Universidad de Granada: Aspectos ceremoniales”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 24 (1993), 335-43.
- Gil-Bermejo García, Juanay Pablo Emilio Pérez-Mallaína, “Andaluces en la navegación trasatlántica: vida y muerte en la Carrera de Indias en el siglo XVIII”, *IV Jornadas de Andalucía y América en el siglo XVIII* (Sevilla: Universidad Santa María de la Rábida, 1985), 271-96.
- Giuliani, Alicia, *Música y danza de los chinos de la Virgen de Andacollo en San Juan, Argentina*, Tesis Doctoral (Universidad de Santiago de Chile, Magíster en Artes, mención Musicología, 1998).
- Godoy Aguirre, Mario, “La música en la Catedral de Quito: Diego Lobato de Sosa”, *Revista Musical de Venezuela*, 34 (1997), 83-94.
- Goldberg, Rita, “Nuevos datos sobre la historia de la música en Puerto Rico: Pedro Núñez de Ortega, arcabucero y maestro de capilla”, *Latin American Music Review*, 18/1 (1997), 57-67.
- Göllner, Theodor, “Two Polyphonic Passions from California’s Mission Period”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 6 (1970), 67-76.

- _____, “Unknown Passion Tones in Sixteenth-Century Hispanic Sources”, *Journal of the American Musicological Society*, 28/1 (1975), 46-71.
- Gómez Canedo, Lino, “Archivos y bibliotecas de México”, *Los Archivos de la Historia de América. Período Colonial Español* (México D.F.: Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1961), 273-353.
- Gómez de León, Luis, *Reglas del coro de la Santa Iglesia de México* (México, 1689).
- Gómez Guillén, Román, “Una carta autógrafa de Sebastián Aguilera de Heredia al Cabildo de Plasencia”, *Revista de Estudios Extremeños*, 36/3 (1980), 603-14.
- Gómez Muntané, Marricarmen, *La música en la casa real catalano-aragonesa, 1336-1442* (Barcelona: Antoni Bosch, 1979).
- Gómez Pintor, María Asunción, *Juan Navarro. Labor compositiva en Castilla y León: estudio analítico de su producción himnódica en Ávila (1565)* (Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1994).
- _____, “Fuentes documentales inéditas sobre la figura del polifonista Juan Navarro, *El Hispalensis*”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), 27-46.
- _____, “Acciones jurídicas en un cabildo catedralicio: los racioneros en defensa de su posición social frente al maestro de capilla”, *Anuario Musical*, 52 (1997), 77-99.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena* (México D.F.: El Colegio de México, 2000).
- _____, *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana* (México D.F.: El Colegio de México, 1999).
- _____, “Las fiestas novohispanas: espectáculo y ejemplo”, *Mexican Studies*, 9/1 (1993), 19-45.
- González Barrionuevo, Herminio, *Los seises de Sevilla* (Sevilla: Castillejo, 1992).
- _____, *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida obra. La música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI* (Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000).
- _____, *El Códice polifónico de Santa Clara la Real de Carrión de los Condes. Antología de obras para la misa y el oficio: varios autores, copia de 1633. Estudio y transcripción* (Palencia: Diputación Provincial, 2004).
- González Quiñones, Jaime, *The Orchestally-accompained Villancico in Mexico in the Eighteenth Century*, Ph.D.diss. (City University of New York, 1985).
- _____, (ed.), *Villancicos y Cantatas Mexicanos del Siglo XVIII*, “Monumentos de la Música Mexicana” 1-9 (México D.F.: Escuela de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990).
- González Valle, José Vicente, *La tradición del canto litúrgico de la pasión en España. Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del “cantus passionis” en las catedrales de Aragón y Castilla*, “Monumentos de la Música Española” 49 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1992).
- Goñi Gaztambide, José, “La adopción de la Liturgia Tridentina y los Libros de Coro en la Diócesis de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, 14 (1946), 565-71.
- Gormley, Regina Maria, *The Liturgical Music of the California Missions, 1769-1833*, D.M.A.diss. (Catholic University of America, Washington, 1992).
- Greer, David, “Manuscript Additions in Early Printed Music”, *Music & Letters*, 72/4 (1991), 523-35.

- Griffin, Clive, “Un curioso inventario de libros de 1528”, en María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.), *El libro antiguo español. Actas del Primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)* (Salamanca y Madrid: Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988).
- _____, “El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla 1540”, en María Isabel Hernández González (ed.), *El libro antiguo español. IV. Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XV-XVIII)* (Salamanca y Madrid: Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional y Sociedad Española de Historia del Libro, 1998), 257-373.
- _____, *Journeymen-Printers, Heresy, and the Inquisition in Sixteenth-Century Spain* (Oxford: Oxford University Press, 2005).
- Griffiths, John, “La imprenta y el poder musical en el Renacimiento español”, *Revista Argentina de Musicología*, 1 (1996), 9-16.
- Griffiths, John y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI* (Madrid: ICCMU, 2004).
- Grimaldi, Floriano, *I Codici Musicali della Capella di Loreto* (Loreto: Ente Rassegne Musicali, 1984).
- Gruzinski, Serge, “La ciudad mestiza y los mestizajes de la vida intelectual. El caso de la ciudad de Mexico, 1560-1640”, en Manuel Ramos Medina y Clara García (eds.), *Ciudades mestizas: Intercambios y continuidades en la expansión occidental. Siglos XVI a XIX* (México D.F.: Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 2001), 201-20.
- Güemes H., Lina Odena, *Archivo Histórico del Distrito Federal. Guía General* (México D.F.: Gobierno del Distrito Federal y Verdehalago, 2000).
- Guerberof Hahn, Lidia, “Música del archivo de la basílica Santa María de Guadalupe de México dedicada a la Virgen de Guadalupe”, *Heterofonía*, 120-121 (1999), 80-90.
- _____, *Archivo de Música de la Colegiata de Guadalupe de México* (www.virgendeguadalupe.org.mx/academicos/arc_musical.htm, 2006).
- Guijo, Gregorio Martín de, *Diario 1648-1664*, Manuel Romero de Terreros (ed.), 2 vols., “Colección de Escritores Mexicanos” 64 y 65 (México D.F.: Porrúa, 1986).
- Guisa, Marcelino, “Datos para la historia de la capilla musical de la Catedral de Santiago de Cuba [I]-[IV]”, *Schola Cantorum. Revista de Cultura Sacro Musical*, 6, 7, 8 y 9 (1946), 82-84, 98-99, 114-15 y 130-32.
- Gümpel, Karl-Werner, “El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo”, *Recerca Musicològica*, 8 (1988), 25-45.
- Gutiérrez Cordero, Rosario, *La Música en la Colegiata de San Salvador de Sevilla*, Tesis Doctoral (Universidad de Sevilla, 2000).
- Gutiérrez Cordero, Rosario y María Luisa Montero Muñoz, *Vaciado Actas Capitulares del Archivo de la S.I.M. Catedral de Sevilla desde finales del siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XVII* (inédito: Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, PI 45, 1997).
- _____, “Estudio de los inventarios de las obras musicales de la Catedral de Sevilla (1588-1825)”, en Begoña Lolo Herranz (ed.), *Campos Interdisciplinarios de la Musicología (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona,*

- 25-28 octubre 2000) (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001), 315-34.
- Guzmán Bravo, José Antonio, "México, home for the first musical instrument workshops in America", *Early Music*, 6/3 (1978), 350-55.
- _____, "La música instrumental en el Virreinato de la Nueva España", en Julio Estrada (ed.), *La música en México. 1. Historia. 2. Período virreinal (1530-1810)* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986), 76-164.

H

- Haggh, Barbara, "Foundations or Institutions? On bringing the Middle Ages into the history of Medieval Music", *Acta Musicologica*, 68/2 (1996), 87-128.
- Hamlett, Robert C., *An Investigation of selected colonial Latin American vocal/choral works, including practical performance editions (Perú, México)*, Ph.D.diss. (University of Southern Mississippi, Hattiesbury, 1986).
- Hamm, Charles, "Manuscript Structure in the Dufay Era", *Acta Musicologica*, 34/4 (1962), 166-84.
- _____, "Interrelationships between Manuscripts and Printed Sources of Polyphonic Music in Early Sixteenth Century: An Overview", en Ludwig Finscher (ed.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance II. Datierung und Filiation von Musichandschriften der Josquin-Zeit* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1983), 1-13.
- Hamm, Charles y Herbert Kellman (eds.), *Census-Catalogue of Manuscripts Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 vols. (Neuhausen & Stuttgart: American Institute of Musicology-Hänssler-Verlag, 1979-1988).
- Hampe Martínez, Teodoro, *Bibliotecas privadas en el mundo colonial. La difusión de libros y de ideas en el Virreinato del Perú (siglos XVI-XVII)* (Frankfurt y Madrid: Vervuert Iberoamericana, 1996).
- Hardie, Jane M., "Lamentations in Spanish Sources before 1568: notes towards a Geography", *Revista de Musicología*, 16/2 (1993), 912-42.
- _____, *The lamentations of Jeremiah: ten sixteenth-century Spanish prints*, "Gesamtausgaben" 22 (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 2003).
- Harper, John, *The forms and orders of Western Liturgy from the tenth to the eighteenth century* (Oxford: Oxford University Press, 1991).
- Harrison, Frank y Joan, "A villancico manuscript in Ecuador: musical acculturations in a tri-ethnic society", en Hans Heinrich Eggebrecht y Max Lütolf (eds.), *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fisher zum 60. Geburtstag* (Munich: Emil Katzschichler, 1973), 101-19.
- Harshbarger, George A., *The 'Mass in G' by Ignacio Jerusalem and its place in the California Mission Music Repertory*, D.M.A.diss. (University of Washington, Seattle, 1985).
- Harvard, Steven, *Ornamental Initials. The Woodcut Initials of Christopher Plantin: a Complete Catalogue* (Nueva York: The American Friends of the Plantin-Moretus Museum, 1974).
- Heilbron Ferrer, Marc, "Un tal Baccano in Chiesa, bel Rispetto: ópera italiana en los archivos de iglesias de España. El caso de la Real Colegiata del Santo Sepulcro

- de Calatayud”, *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 8/1 (2001), 65-124.
- Heller, George N., *Music Education in the Valley of Mexico during the sixteenth century*, Ph.D.diss. (University of Michigan, 1973).
- Hernández, Francisco Javier, *Colección de bulas, breves y otros documentos relativos a la iglesia de América y Filipinas*, 2 vols. (Bruselas: Imprenta de Alfredo Vromant, 1879).
- Hernández Balaguer, Pablo, *Catálogo de Música de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí* (La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1961).
- _____, “La capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba”, *Revista Musical Chilena*, 90 (1964), 14-61.
- _____, *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986).
- Hernández, Luis, “Índice de la insigne Librería del Coro de este Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. P. Ignacio Ramoneda”, *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, 2 vols. (El Escorial: Ediciones Escorialenses, 1993), 1:107-69.
- Herrera, Jesús, “El Quaderno Mayner: música para teclado del clasicismo en México”, *Heterofonía*, 125 (2001), 51-62 y 125-29.
- Herrera y Ogazón, Alba, *El Arte Musical en México. Antecedentes. El Conservatorio. Compositores e intérpretes* (México D.F.: Departamento Editorial de la Dirección General de Bellas Artes, 1917).
- Herrmann, William (ed.), *Sanctus* (Nueva York: G. Shirmer, 1968).
- Heyink, Rainer, “‘Ad honorem nostrae nationis Germanicae ac decorem Almae urbis Romae’: Festa e musica come strumento della politica imperiale”, en Markus Engelhardt y Christoph Flamm (eds.), *Musik im Rom im 17. und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest-Musica a Roma nel sei e settecento: Chiesa e festa* (Laaber: Laaber Verlag, 2004), 169-209.
- Hill, John Walter, “Music in Spain, Portugal and their colonies”, *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580-1750* (Nueva York y Londres: W. W. Norton & Company, 2005), 257-86.
- Hoffman, Paul E., *Luisiana* (Madrid: Mapfre, 1992).
- Hollis, George Truett, “Inventario y tasación de los intrumentos. [sic] y papeles de la música, de la testamentaria del Exmo. Sr. Dn. Ferndo. de Silba Alvarez de Toledo, Duque que fue de Alba” (1777)”, *Anuario Musical*, 59 (2004), 151-72.
- Housty, Enid P., *The Graduale Dominicale (México: Pedro Ocharte, 1576) of Juan Hernández*, Ph.D.diss. (Catholic University of America, Washington, 1970).
- Hudson, Burton (ed.), *Sebastian Aguilera de Heredia. Drei Magnificat zu 4, 5 und 8 Stimmen*. “Das Chorwerk” 106 (Wolfenbuttel y Zurich: Karl Heinrich Mösel Verlag, 1969).
- _____, *Sebastiáni Agvilera de Heredia. Canticvm Beatissimae Virginis Deiparae Mariae (Caesaravgvstae, M.DC.XVIII)*, 3 vols., “Corpus Mensurabilis Musicae” 71 (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1975).
- Hueller, Mary M., *The Musical Settings of the Marian Antiphons by Francisco Guerrero and Felice Anerio*, Ph.D.diss. (2 vols., University of Rochester, 1967).

- Hughes-Hughes, Augustus, *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum. Vol. I. Sacred Vocal Music* (Londres: The Trustees of the British Museum, 1964-1966).
- Huseby, Gerardo V., "Adaptación, integración y refuncionalización de instrumentos musicales europeos y aborígenes en las capillas de Chiquitos y de Moxos", *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Las artes en el debate del Quinto Centenario* (Buenos Aires: Centro Argentino de Investigaciones de Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1992), 128-34.
- _____, "Un caso de sincretismo cultural en Moxos, Bolivia: Las trompetas múltiples denominadas bajones", *VII Jornadas Argentinas de Musicología* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1992), 1-16.
- Hymni de Tempore et de Sanctis in textu antiquo et novo* (Solesmes: Ex Typographia Sancti Petri, 1885).

I

- Illari, Bernardo, *Santa Catalina Manuscript: Inventory* (inédito, 1980).
- _____, "La música que, sin embargo, fue: la capilla musical del obispado de Tucumán (siglo XVII)", *Revista Argentina de Musicología*, 1 (1996), 17-54.
- _____, "Un fondo desconocido de música antigua de Sucre: catálogo comentado", *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*, [2] (1996), 377-402.
- _____, "No hay lugar para ellos: los indígenas en la capilla musical de La Plata", *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*, [3] (1997), 73-108.
- _____, "¿Les hacen lugar? ¿Y cómo? La representación del indio en dos villancicos chuquisaqueños de 1718", *Data. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, 7 (1997), 165-96.
- _____, "Identidades de Mesa: un músico criollo del barroco chuquisaqueño", *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*, [5] (1999), 275-316.
- _____, "Recién nacida en Judea y aplaudida en Chuquisaca: Guadalupe as identity in Baroque Bolivia", *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8 (2000), 91-113.
- _____, *Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*, Ph.D.diss., 4 vols. (University of Chicago, 2001).
- _____, "Metastasio nell' Indie: de óperas ausentes y arias presentes en la América colonial", en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols. (Madrid: ICCMU, 2002), 1:343-74.
- Imrie, Martyn, Bruno Turner e Ivan Moody (eds.), *Mapa Mundi. Renaissance Performing Scores. Series A: Spanish & Portuguese Church Music* (Lochs, Isle of Lewis: Mapamundi)
- _____, (eds.), *Mapa Mundi. Renaissance Performing Scores. Series F: Mexican Church Music* (Londres: Vanderbeek & Imrie Ltd.)
- Infantes, Víctor, "Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas", *Bulletin Hispanique*, 99/1 (1997), 281-92.
- Instituto Nacional de Estadística, *Censo de 1787 "Floridablanca"* (Madrid: Instituto Nacional de Estadística, 1987).
- Irving, David, "En los confines de la tierra: influencia ibérica e intercambio musical entre Japón y Filipinas en los siglos XVI y XVII", en Juan José Carreras y

- Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004), 173-88.
- _____, “Musical politics of empire: the loa in 18th-century Manila”, *Early Music*, 32/3 (2004), 384-402.
- _____, “Keyboard instruments and instrumentalists in Manila (1581-1798)”, *Anuario Musical*, 60 (2005), 27-40.
- _____, *Colonial musical culture in Early Modern Manila*, Ph.D.diss. (University of Cambridge, 2007).
- Israel, Jonathan I., *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980).
- Isusi Fagoaga, Rosa, *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España y otros países de Europa y América* [CD-ROM] (Granada: Universidad de Granada, 2003).
- _____, “*Todos los elementos* (1745), un villancico de Pedro Rabassa relacionado con México en la Colegiata de Olivares (Sevilla)”, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *Relaciones Musicales entre España e Iberoamérica* (Granada: Universidad de Granada, 2007).

J

- Jacobs, Auke Pieter, “Pasajeros y polizones: algunas observaciones sobre la emigración española a Indias durante el siglo XVI”, *Revista de Indias*, 172 (1983), 439-79.
- Jiménez Aznar, Emilio, *Actos del Cabildo de la Colegia y del Capítulo Parroquial de Santa María la Mayor de Borja (Zaragoza). 1546-1954*, “Documentación Musicológica Aragonesa” 3 (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1994).
- Jiménez Cavallé, Pedro, “En torno a la vida y obra del maestro de capilla de la Catedral de Jaén, autor de diez sinfonías, Ramón Garay (1761-1823)”, *Códice. Archivo de la Catedral de Jaén*, 2 (1987), 15-23.
- _____, “Juan de Riscos, maestro de capilla de la Catedral de Jaén (1598-1637)”, *Senda de los Huertos. Revista Cultural de la Provincia de Jaén*, 14 (1989), 67-72.
- _____, “Los inventarios de música de la Catedral de Jaén en los siglos XVI y XVII”, *Senda de los Huertos. Revista Cultural de la Provincia de Jaén*, 17 (1990), 67-76.
- _____, *La Música en Jaén* (Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 1991).
- _____, “La oposición al magisterio de capilla de la Catedral de Jaén en 1711”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 147 (1993), 235-51.
- _____, “Los seises de la Catedral de Jaén durante el siglo XVI”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153 (1994), 493-518.
- _____, *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1998).
- Joaquim, Manuel, *Composições Polifónicas de Duarte Lobo. Tomo I* (Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1945).
- _____, *Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa* (Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1953).

- Johnson, Robert M., *The Magnificats of Francisco Lopez Capillas (1615?-1673), Mexico City Cathedral Maestro di Capilla*, D.M.A.diss. (Arizona State University, 1990).
- Johnstone, Andrew, "'High' clefs in composition and performance", *Early Music*, 34/1 (2006), 29-53.
- Jones, David Wyn, "Sinfonías austríacas en el Palacio Real de Madrid", en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 145-65.
- Julian, John, *A Dictionary of Hymnology*, 2 vols. (Nueva York: Dover Publications, 1957).

K

- Kandell, Jonathan, *La Capital. La historia de la Ciudad de México* (Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1990).
- Kastner, Santiago, "Palencia, encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI", *Anuario Musical*, 14 (1959), 115-64.
- _____, "La música en la Catedral de Badajoz (años 1654-1764)", *Anuario Musical*, 18 (1963), 223-38.
- Kellman, Herbert (ed.), *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Manuscripts 1500-1535* (Ludion, Ghent y Amsterdam: The University of Chicago Press, 1999).
- Kelsey, Mary Ann y Harry, *Inventario de los libros de coro de la Catedral de Valladolid-Morelia* (Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán y Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, 2000).
- Kempers, K. P. B., *Clemens non Papa. Opera omnia. VI, "Corpus Mensurabilis Musicae"* 4 (Roma: American Institute of Musicology, 1959).
- Kenyon de Pascual, Beryl, "Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, 5/2 (1982), 309-24.
- _____, "Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749", en Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Caló (eds.), *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*, 2 vols. (Madrid: INAEM, 1987), 2:93-97.
- Killing, Joseph, *Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Italien*. (Düsseldorf: L. Schwann, 1910).
- Kirk, Douglas, *Churching the Shawms in Renaissance Spain: Lerma, Archivo de San Pedro MS. Mus. I*, Ph.D.diss., 2 vols. (McGill University, Montreal, 1993).
- _____, "Instrumental music in Lerma c. 1608", *Early Music*, 23/3 (1995), 393-409.
- _____, "Newly-Discovered Works of Philippe Rogier in Spanish and Mexican Instrumental Manuscripts", en David Crawford y G. Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 47-74.
- _____, *Music for the Duke of Lerma: canciones and motets of four, five and six voices. The music of Archivo de San Pedro de Lerma, Ms. Mus. I* (Watertown, Mss: Amherst Early Music, 2003).
- Knighton, Tess, *Masterworks from Seville, "Faber Motete Series"* 3 (Londres: Faber Music Ltd., 1996).

- _____, “Transmisión, difusión y recepción de la polifonía franco-neerlandesa en el Reino de Aragón a principios del siglo XVI”, *Artigrama*, 12 (1996-1997), 19-38.
- _____, “Recensión de Robert J. Snow, A New-World Collection of Polyphony for Holy Weed and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, MS 4”, *Journal of the American Musicological Society*, 52/1 (1999), 176-83.
- _____, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2001).
- _____, “El repertorio musical de la capilla y cámara del príncipe Felipe”, en Luis Robledo Estaire y otros (eds.), *Aspectos de la cultura musical de Felipe II*, 2001), 75-97.
- _____, “Los libros de música de Felipe II: la formación de una colección real”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI* (Madrid: ICCMU, 2004), 47-67.
- _____, “La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Á. Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (València: Universitat de València, 2005), 337-49.
- _____, “Petrucci’s books in early sixteenth-century Spain”, en Giulio Cattin y Patrizia dalla Vecchia (eds.), *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale. Atti del Convegno Internazionale (Venezia - Palazzo Giustinian Lolin, 10-13 ottobre 2001)* (Venecia: Fondazione Levi, 2005), 623-42.
- _____, “Libros de canto: the ownership of music books in Zaragoza in the early sixteenth century”, en Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World* (Barcelona: Reichenberg Edition, 2007), 215-40.
- Knighton, Tess y David Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance music* (Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., 1992).
- Knighton, Tess y Álvaro Torrente (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450–1800. The Villancico and Related Genres* (Aldershot: Ashgate, 2007).
- Koegel, John, “Robert Stevenson’s Contributions to the Study of Music in Mexico and in the United States”, *Newsletter of the International Hispanic Music Study Group*, 2/2 (1996). Versión electrónica: <http://darmouth.edu/hispanic/v2n2.html>.
- _____, “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España”, *Heterofonía*, 116-117 (1997), 9-37.
- Konetzke, Richard, “La legislación sobre inmigración de extranjeros en América durante la época colonial”, *Revista Internacional de Sociología*, 11-12 (1945), 269-99.
- _____, “El mestizaje y su importancia en el desarrollo de la población hispano-americana durante la época colonial”, *Revista de Indias*, 7 (1947), 7-44.
- Kreitner, Kenneth, “Music in the Corpus Christi procession of fifteenth-century Barcelona”, *Early Music History*, 14 (1995), 153-204.
- _____, “The cathedral band of León in 1548, and when it played”, *Early Music*, 31/1 (2003), 41-62.
- _____, *The Church Music of the fifteenth-century Spain* (Woodbridge: The Boydell Press, 2004).

- Kropfinger-von Kügelgen, Helga, "Exportación de libros europeos de Sevilla a la Nueva España en el año de 1586", en Wilhelm Lauer (ed.), *El Proyecto México de la Fundación Alemana para la Investigación Científica* (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1973), 1-105.
- Kroyer, Theodore, *Der vollkommene partiturspieler* (Leipzig: Breitkopf y Härtel, 1930).
- Kuss, Malena, "Il pensiero occidentale da un punto di vista transculturale (la decolonizzazione dell' America Latina)", en Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Enciclopedia della musica. Volumen V. L' unità della musica* (Turín: Giulio Einaudi, 2005).

L

- La Fague, Adrien de la, *Cinq messes tirées du répertoire de la chapelle sixtine à Rome* (París: Mme. Ve. Launer, 1840s).
- Laird, Paul R., "The villancicos of Matias Juan de Veana as a model for the study of the dissemination of the Baroque villancico", *Anuario Musical*, 44 (1989), 115-36.
- Langue, Frédérique, "De la munificencia a la ostentación. La nobleza de la ciudad de México y la cultura de la apariencia (siglos XVII-XVIII)", *Caravelle*, 64 (1995), 49-75.
- _____, "Los grandes hacendados de Zacatecas: permanencia y evolución de un modelo aristocrático", en Bernard Lavallé (ed.), *Structures et cultures des sociétés hispaniques. Au-delà du modèle socio-économique. Actas del Coloquio Homenaje al Profesor François Chevalier* (Burdeos: Maison des Pays Ibériques/C.N.R.S., 1998), 279-94.
- Lara Cárdenas, Juan Manuel, "Tesoros musicales novohispanos en el Museo Nacional del Virreinato", *Bibliomúsica*, 3 (1992), 9-11.
- _____, (ed.), *Francisco López Capillas (ca. 1608-1674). Obras*, "Tesoro de la Música Polifónica en México" 5, 6 y 11 (México D.F.: CENIDIM, 1993-).
- _____, "Los libros de coro del Museo Nacional de Virreinato", *Heterofonía*, 111-112 (1994-1995), 27-36.
- _____, (ed.), *Hernando Franco (1532-1585). Obras*, "Tesoro de la Música Polifónica en México" 9 (México D.F.: CENIDIM, 1996-).
- _____, "Declaración de la Missa de Francisco López Capillas", *Heterofonía*, 120-121 (1999), 123-28.
- _____, "La herencia musical virreinal de la Catedral de Puebla", en M. Galí Boadella (ed.), *La Catedral de Puebla en el arte y en la historia* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Arzobispado de Puebla y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999), 143-49.
- _____, "Francisco López Capillas, primer compositor del Nuevo Mundo, alumno ilustre de la Real y Pontificia Universidad de México", en Ambrosio Gómez (ed.), *Maestros, caballeros y señores. Humanistas en la Universidad, siglos XVI-XX* (México D.F.: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 2003).
- _____, "Polifonías novohispanas en lengua náhuatl. Las plegarias a la Virgen del Códice Valdés de 1599", en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Muscat. Música, catedral y sociedad* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 137-63.
- Latino, Adriana, *Francisco Garro: Livro de Antífonas, Missas e Motetes*, "Portugaliae Musica" 51 (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999).

- Laviana Cuetos, María Luisa, *La América española, 1492-1898. De las Indias a nuestra América* (Madrid: Historia 16, 1996).
- Lavrín, Asunción, "La Congregación de San Pedro, una cofradía urbana del México Colonial", *Historia Mexicana*, 116 (1980), 562-601.
- Leal, Ildefonso, *Libros y bibliotecas en Venezuela colonial: 1633-1767*, 2 vols. (Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1978).
- Lehnhoff, Dieter, *Música de la época colonial en Guatemala. Primera Antología* (Antigua Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales Mesoamericanas, 1984).
- _____, *Espada y pentagrama. La música polifónica en la Guatemala del siglo XVI* (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1986).
- _____, *The villancicos of the Guatemalan composer Raphael Antonio Castellanos (d. 1791): A selective edition and critical commentary*, Ph.D.diss. (Catholic University of America, Washington, 1990).
- _____, "El maestro de capilla durante la época colonial en Guatemala", *Segundo Encuentro Nacional de Historiadores, 1995. Memorias* (Santiago de Guatemala: universidad del Valle de Guatemala, 1996), 163-76.
- _____, "El magnificat del quinto tono: la versión de Hernando Franco", *Cultura de Guatemala*, 17/3 (1996), 17-29.
- Leitch, Hugo (ed.), *Fundación del Colegio de San Pedro, Seminario de la Santa Iglesia Catedral de Puebla de los Ángeles, 1664, Imprimiéndola el Licenciado Francisco Moreno*, "Documentalia Poblana" 2 (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Gobierno del Estado, 1998).
- Lemmon, Alfred E., "Don Francisco Fabián y Fuero y la música de Puebla", *Heterofonía*, 61 (1978), 36-41.
- _____, "Un fondo musical en el extranjero", *Heterofonía*, 60 (1978), 24-26 y 43-45.
- _____, "Towards an Inventory of Music Theory Books in Colonial Mexico", *Anuario Musical*, 33-35 (1978-80), 131-39.
- _____, "Dos fuentes de investigación para la música colonial guatemalteca", *Heterofonía*, 65 (1979), 30-34.
- _____, "Reglas y estatutos del coro de la Santa Metropolitana Iglesia de Santiago de Guatemala", *Mesoamérica*, 20 (1990), 299-314.
- _____, "Te Deum Laudamus: The Musical Life of the St. Louis Cathedral, 1725-1744", en Glenn R. Konrad (ed.), *Cross, Crozier & Crucible. A volume celebrating the Bicentennial of a Catholic Diocese in Louisiana* (Lafayette, Louisiana: The Archdiocese of New Orleans, Center for Louisiana Studies, 1993), 489-504.
- _____, "Antonio Literes y José de Nebra. El inicio de la presencia italiana en el archivo musical de la Catedral de Guatemala", en Mila de Santis (ed.), *Domenico Zipoli. Itinerari iberoamericani della musica italiana nel Settecento. Atti del Convegno Internazionale (Prato, 30 settembre-2 ottobre, 1988)* (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1994), 265-72.
- _____, "The Guatemalan Cathedral Music Repertoire: Reflections on the Testaments of Manuel de Quiros and Rafael Antonio Castellanos", en David Crawford y G. Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 107-25.
- Lenneberg, Hans, *The dissemination of music* (Lausanne: Gordon and Breach, 1994).

- _____, (ed.), *The Dissemination of Music. Studies in the History of Music Publishing* (Chicago: The University of Chicago, 1994).
- Lenti, Vincent A., "Urban VIII and the revision of the Latin hymnal", *Sacred Music*, 120/3 (1993), 30-33.
- Lenz, Hans, *Historia del papel en México y cosas relacionadas, 1525-1950* (México D.F.: Porrúa, 1990).
- Leonard, Irving A., "Romances of Chivalry in the Spanish Indies with some "Registros" of shipments of books to the Spanish Colonies", *University of California Publications in Modern Philology*, 16 (1933), 217-371.
- _____, "One man's Library, Mexico City, 1620", *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington* (Wellesley, Mass., 1952), 327-34.
- _____, *Los libros del conquistador* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1953, reimpreso 1996).
- _____, *La época barroca en el México Colonial*, traducido por Agustín Escurdía, "Colección Popular" 129 (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1974).
- Lescat, Philippe, "Le recrutement des maîtres parisiennes aux XVIIe et XVIIIe siècles", en Bernard Dompnier (ed.), *Maîtrises & Chapelles aux XVIIe & XVIIIe siècles. Des Institutions musicales au service de Dieu* (Clermont-Ferrand: Université Blaise-Pascal, 2003), 97-116.
- Lewis, Mary S., *Antonio Gardano, Venetian music printer, 1538-1569. A Descriptive Bibliography and Historical Study*, 2 vols. (Nueva York y Londres: Garland Publishing Inc., 1997).
- Lincoln, Harry B., *The Latin Motet: Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, "Musicological Studies" 59 (Ottawa: Institut of Mediaeval Music, 1993). Versión electrónica: <http://www.binghamton.edu/faculty/lincoln/motet-test.cgi>.
- Lindusky, E., *Ten Renaissance Motets in English* (Cincinnati: World Library of Sacred Music, 1964).
- Lionnet, Jean, "La 'Salve' de la Sante Marie Majeure: la musique de la chapelle Borguense au 17ème siècle", *Studi musicali*, 12/1 (1983), 97-121.
- _____, "Performance practice in the Papal Chapel during the 17th century", *Early Music*, 15/1 (1987), 4-15.
- _____, "La musique à San Giacomo degli Spagnoli au XVIIème siècle et les archives de la Congrégation des Espagnols de Rome", en Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli y Vera Vita Spagnolo (eds.), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del Convegno Internazionale - Roma 4-7 giugno 1992* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1994), 479-505.
- Lledías, Luis, "El Colegio de San Miguel de Bethlen, un conservatorio femenino novohispano", en Víctor Rondón (ed.), *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana. IV Reunión Científica, Santa Cruz, Bolivia, 2002* (Santa Cruz, Bolivia: Pro Arte y Cultura, 2002), 39-51.
- Llordén, Andrés, "Notas históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga (1583-1641)", *Anuario Musical*, 19 (1964), 71-93.
- _____, "Notas históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga (1641-1799)", *Anuario Musical*, 20 (1965), 105-60.
- _____, "Inventario musical de 1770 en la Catedral de Málaga", *Anuario Musical*, 24 (1969), 237-46.
- _____, "Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera", *Anuario Musical*, 31-32 (1976-77), 115-55.

- Llorens Cistero, José María, “Las dedicatorias de los manuscritos musicales de la Capilla Sixtina”, *Anuario Musical*, 11 (1956), 59-90.
- _____, *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instructi sive manu scripti sive praelo excussi*, “Studi e Testi” 202 (Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960).
- _____, *Le opere musicali della Cappella Giulia, manuscritti e edizioni fino al 1700*, “Studi e Testi” 265 (Ciudad del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971).
- _____, (ed.), *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia*, 9 vols., “Monumentos de la Música Española” 36, 38, 43, 45, 48, 51, 52, 54, 56 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1978-2005).
- _____, “La parte del *cantus* o soprano en la Capilla Pontificia”, *Anuario Musical*, 41 (1987), 81-92.
- _____, “El MM. 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto fuente única de la misa *L’homme armé* de Francisco Guerrero, *Misa pequeña* de C. Morales y de otras novedades”, *Anuario Musical*, 49 (1994), 75-102.
- _____, *Vísperas de Reyes de Francisco Guerrero* (Granada y Barcelona: Centro de Documentación Musical de Andalucía y Fundació Jaume Callís, 1998).
- Lockhart, James, *Los nahuas después de la conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVIII* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999).
- Lolo Herranz, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)* (Madrid: Universidad Autónoma, 1988).
- López García, José Luis, *Canticum Magnificat per omnes tonos. Francisco de Guerrero. Transcripción y estudio* (Murcia: Conservatorio Superior de Música “Manuel Massotti Littel”, 1997).
- López Molina, Manuel, “Ministriles en Jaén en 1619”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 167 (1997), 345-51.
- López Speziale, Carlos D., *Ignacio Jerusalem: A Transcription of Selected Pieces for One and Two Soprano Voices*, D.M.A.diss. (Manhattan School of Music, 1998).
- López-Calo, José, “El Archivo de Música de la Capilla Real de Granada”, *Anuario Musical*, 13 (1958), 103-28.
- _____, *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols. (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963).
- _____, “Un apócrifo palestriniano”, *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago* (Cuencia: Instituto de Música Religiosa, 1972), 321-23.
- _____, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila* (Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología, 1978).
- _____, *La Música en la Catedral de Palencia. Tomo I. Catálogo musical. Actas Capitulares (1413-1684)*, “Colección Pallantia” 6 (Palencia: Institución “Tello Téllez de Meneses”, Diputación Provincial de Palencia, 1980).
- _____, *La Música en la Catedral de Palencia. Tomo II. Actas Capitulares (1685-1931)* (Palencia: Instituto Tello Meneses, 1981).
- _____, *Historia de la Música Española. 3. Siglo XVII* (Madrid: Alianza Editorial, 1983).

- _____, “Barroco-estilo galante-clasicismo”, en Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (eds.), *Actas del Congreso Internacional ‘España en la Música de Occidente’*, 2 vols. (Salamanca: Ministerio de Cultura, 1985), 2:3-30.
- _____, *La música en la Catedral de Zamora. Vol. I. Catálogo del Archivo de Música* (Zamora: Diputación Provincial, 1985).
- _____, *La música en Santo Domingo de la Calzada* (Logroño: Gobierno de la Rioja, 1988).
- _____, *La música en la catedral de Segovia*, 2 vols. (Segovia: Diputación Provincial, 1988-1989).
- _____, *Documentario musical de la catedral de Segovia. Vol. I. Actas Capitulares*, “Colección Aula Abierta. Música” 2 (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990).
- _____, *La música en la catedral de Calahorra. I. Catálogo del Archivo de Música* (Logroño: Gobierno de la Rioja, 1991).
- _____, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada*, 3 vols. (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1992).
- _____, *La música en la Catedral de Santiago*, 12 vols. (La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña, 1992-).
- _____, *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, 2 vols. (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993).
- _____, *La música en la Catedral de Plasencia*, J. de Persia (ed.), “Cuadernos de Trabajo” 3 (Trujillo: Fundación Xavier de Salas, 1995).
- _____, *La música en la Catedral de Burgos*, 11 vols. (Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995-2000).
- _____, “Música y culto en la iglesia de Villagarcía de Campos”, *D^a Magdalena de Ulloa 1598-1998. Una mujer de Villagarcía de Campos (Valladolid). Su profundo influjo social* (Valladolid: Diputación Provincial, 1998), 193-258.
- _____, *Documentario musical de la Capilla Real de Granada. Vol. I. Actas capitulares* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005).
- _____, *La controversia de Valls. Vol. I. Textos (I): ejemplar de Granada* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005).
- Lucas, Elizabeth, “Rio de Janeiro 1670-1720: musicologia de fragmentos a partir de fontes inquisitoriais”, en Rui Vieira Nery (ed.), *A Música no Brasil Colonial. Colóquio Internacional / Lisboa / 2000* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001), 35-71.
- Lück, Stephan (ed.), *Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche*, 4 vols. (Leipzig: P. Braun’s Verlag, 1884-85).
- Luis Iglesias, Alejandro, “La música policoral de Alonso de Tejada”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos ‘Florián de Ocampo’* (1987), 331-437.
- _____, “El Códice de la Parroquia de Santa María de Ledesma”, *Revista de Musicología*, 12 (1989), 175-97.
- _____, *En torno al Barroco musical español: El Oficio y la Misa de Difuntos de Juan García de Salazar*, “Acta Salmanticensia, Estudios Históricos y Geográficos” 62 (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Colegio Universitario de Zamora, 1989).

- _____, “Manuscritos e impresos con polifonía en la Catedral de Palencia (1535-1633)”, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia (27, 28 y 29 de abril 1989)*, 5 vols. (Palencia: Diputación Provincial, 1990), 5:293-304.
- _____, “Amargas horas de los tristes días en una colección inédita de madrigales espirituales españoles”, en María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.), *El libro antiguo español. Actas del II Coloquio Internacional* (Salamanca: Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid y Sociedad Española de Historia del Libro, 1992), 263-83.
- _____, “Andanzas y fortunas de algunos impresos musicales españoles del siglo XVI: Fuenllana y Pedro Guerrero”, en María Isabel Hernández González (ed.), *El libro antiguo español. IV. Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XV-XVIII)* (Salamanca y Madrid: Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional y Sociedad Española de Historia del Libro, 1998), 461-503.
- _____, “El maestro de capilla Diego de Bruceña (1567/71-1623) y el impreso perdido de su *Libro de Misas, Magnificats y Motetes* (Salamanca: Susana Muñoz, 1620)”, en David Crawford y G. Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 435-69.

M

- Macías Domínguez, Isabelo, *La llamada del Nuevo Mundo. La emigración española a América (1701-1750)* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999).
- Madsen, Wanda J., *Mexican Mission Music: A Descriptive analysis and comparison of two seventeenth century chant books*, D.M.A.diss. (University of Oklahoma, 1984).
- Madurell Marimón, José María, “Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (siglos XIV-XVI)”, *Anuario Musical*, 23 (1968), 199-221.
- Maldonado Abarca, José Rafael, *Siete motetes de Alonso Lobo, maestro de capilla de la catedral de Sevilla (1604-1617)* (tesina en artes, Universidad Central de Venezuela, 1998).
- _____, “Acercamiento a la elaboración paródica en la misa *Simile est regnum* de Alonso Lobo de Borja (1555-1617)”, *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*, 8 (julio-septiembre) (2003).
- _____, *Las seis misas del Liber Primus Missarum de Alonso Lobo, maestro de capilla de la catedral de Sevilla (1604-1617)* (Magíster Scientiarum, Universidad Central de Venezuela, 2003).
- Mann, Kristin Pletcher, *The Power of Songs in the Missions of Northern New Spain (California, Mexico, Texas)*, Ph.D.diss. (Northern Arizona University, 2002).
- Manzino, Leonardo, *The Montevideo Collection of South American Baroque Villancicos: 1650-1750*, Ph.D.diss. (Catholic University of America, Washington, 1993).
- Maquívar M., María del Consuelo y José Abel Ramos Soriano, *De la escritura a la lectura. El mundo del libro en la Nueva España* (México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993).
- Marchant, Guillermo, “El Libro Sesto de Maria Antonia Palacios, c. 1790. Un manuscrito musical chileno”, *Revista Musical Chilena*, 192 (1999), 27-46.

- Marchena Fernández, Juan, “La emigración andaluza en el ejército de América”, *I Jornadas de Andalucía y América* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1981), 461-91.
- Marco Porta, Enrique, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Volumen 21. Arte en América y Filipinas*, 22 vols. (Madrid: Plus Ultra, 1947-58).
- Marías, Fernando, “Reflexiones sobre las catedrales de España y Nueva España”, *Ars Longa*, 5 (1994), 45-51.
- Marín, Miguel Ángel, “A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII-XVIII)”, *Revista de Musicología*, 23/1 (2000), 103-30.
- _____, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*, “DeMusica” 7 (Kassel: Reichenberger, 2002).
- _____, “Arias de óperas en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca”, en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols. (Madrid: ICCMU, 2002), 1:375-401.
- _____, (ed.), *Juan Manuel de la Puente. Obras en Romance*, “Musica Hispana” 11 (Madrid: ICCMU, 2003).
- _____, “La difusión de la música en la Edad Moderna desde una perspectiva transcultural”, en Juan Juan Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004), 167-72.
- _____, “Music-selling in Boccherini’s Madrid”, *Early Music*, 33/2 (2005), 165-77.
- _____, “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII”, en Andrea Bombi, Juan Juan Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (València: Universitat de València, 2005), 115-44.
- _____, “The soundworld of Toledo cathedral”, *Early Music*, 33/1 (2005), 117-19.
- _____, “La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680 - ca. 1810)”, en S. La Via (ed.), *Studi Corelliani VI* (Florenca: Leo S. Olschki, 2007), 559-619.
- Marín López, Javier, *Música española en el México Virreinal (1521-1821). Aproximación a la obra de compositores españoles en archivos y bibliotecas de la Ciudad de México, con especial atención a los fondos musicales de la Catedral Metropolitana*, Trabajo de Investigación Tutelada, 2 vols. (Universidad de Granada, 2001).
- _____, “Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México”, *Historia Mexicana*, 208 (2003), 1073-94.
- _____, “El Archivo General de la Nación de México como fuente para el estudio de las relaciones musicales hispanoamericanas durante la época virreinal (1521-1821)”, comunicación presentada en las *II Jornadas sobre Relaciones Musicales entre España e Hispanoamérica* (Granada, 23 de abril de 2004).
- _____, “La biblioteca musical de la Catedral de México en 1589: contenidos y contexto”, comunicación presentada en el *VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Oviedo, 17-21 de noviembre de 2004).
- _____, “Música y patronazgo musical en Castellar (Jaén) en tiempos de Tomás Micieces II, 1679-1685”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 187 (2004), 549-95.

- _____, “«*Por ser como es tan excelente música*»: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México”, en Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004), 209-26.
- _____, “El oficio de difuntos en la Catedral de México ca. 1700”, *Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. IX Edición* (Baeza: Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, 2005), 13-20.
- _____, “Música y músicos navarros en el Nuevo Mundo: algunos ejemplos mexicanos (ss. XVII-XIX)”, *Príncipe de Viana*, 238 (2006), 425-57.
- _____, “Un tesoro musical inexplorado: los libros de polifonía de la Catedral de Baeza”, en María Águeda Moreno Moreno (ed.), *Estudios de Humanismo Español. Baeza en los siglos XVI y XVII* (Baeza: Ayuntamiento de Baeza, 2007), 319-46.
- _____, “Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (c. 1689-c. 1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México”, en María Gembero Ustároz y Emilio Ros Fábregas (eds.), *Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica* (Granada: Universidad de Granada, 2007).
- _____, “Consideraciones sobre la trayectoria profesional del músico Antonio Juanas (1762/63-después 1816)”, *Cuadernos del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente*, 2 (2007).
- Márquez Macías, Rosario, *La emigración española a América (1765-1824)* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995).
- Marroqui, José María, *La ciudad de México: contiene el origen de los nombres de sus calles y plazas, del de varios establecimiento públicos y privados y no pocas noticias curiosas y entretenidas*, 3 vols. (México D.F.: Tip. y Lit. “La Europea”, 1900-1903).
- Martin, George C. (ed.), *Palestrina’s Mass “Aeterna Christi munera” adapted for Use in the English Church* (Londres: Novello, 1917).
- Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII* (Madrid: Alianza Editorial, 1985).
- Martín Moreno, Antonio y otros, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*, 2 vols. (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003).
- Martín Pradas, Antonio, *Sillerías de Coro de Sevilla. Análisis y evolución* (Sevilla: Ediciones Guadalquivir y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004).
- Martín Quiñones, María Ángeles, *La música en la Catedral de Málaga en la segunda mitad del siglo XVIII: la vida y la obra de Jaime Torrens*, Tesis Doctoral, 3 vols. (Universidad de Granada, 1997).
- Martínez Corona, Aurelio, *El Colegio de Infantes de la Catedral de Guadalajara* (Zapopan, Jalisco: Instituto Cultural Ignacio Dávila Garibí, Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, 2000).
- _____, *Notas al casete Música de la Catedral de Guadalajara. La tradición coral y el archivo* (Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 2001).
- Martínez Gil, Carlos, “Ofrécese compañía de ministriles para tocar fiestas (sobre la formación de una compañía de ministriles en Toledo en 1668)”, *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), 105-32.

- _____, *La música religiosa española del siglo XVIII a través de la obra de Jaime Casellas*, Tesis Doctoral, 3 vols. (Universidad de Salamanca, 1999).
- _____, *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro* (Toledo: Consejería de Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003).
- Martínez, José Luis, *Pasajeros a Indias. Viajes transatlánticos en el siglo XVI* (Madrid: Alianza, 1983).
- Martínez López-Cano, María del Pilar (ed.), *Concilios Provinciales Mexicanos. Época colonial* [CD-ROM] (México D.F.: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004).
- Martínez, María de los Ángeles, *Catálogo de la Biblioteca de la Catedral de la ciudad de México*, “Fondo Conventual de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia” (México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991).
- Martínez Millán, Miguel, *Historia musical de la Catedral de Cuenca* (Cuenca: Diputación Provincial, 1988).
- Martínez Shaw, Carlos, “Geografías de la emigración: la distribución espacial de los emigrantes a la América Española (1492-1824)”, en Óscar Mazín Gómez (ed.), *México en el mundo hispano* (Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2000), 151-86.
- Marvin, Clara, *Giovanni Pierluigi da Palestrina. A Guide to Research*, “Composer Resource Manuals” 56 (Routledge, Nueva York y Londres: Routledge Publishing, Inc., 2002).
- Marx-Weber, Magda, “Römische vertonungen der Lauretanschen Litanei. Palestrina-Cifra-Graziani-Foggia-Cesarini”, en Markus Engelhardt y Christoph Flamm (eds.), *Musik im Rom im 17. und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest-Musica a Roma nel sei e settecento: Chiesa e festa* (Laaber: Laaber Verlag, 2004), 211-36.
- Matthäus, Wolfgang, *Johann André. Musikverlag zu Offenbach am MAim. Verlagsgeschichte und Bibliographie 1772-1800* (Tutzing: Hans Schneider, 1953).
- Mauleón, Gustavo, *Música en el Virreinato de la Nueva España. Siglos XVI y XVII* (Puebla: Universidad Iberoamericana de Puebla, 1995).
- _____, (ed.), *Juan de Palafox y Mendoza. Reglas y ordenanzas del Coro desta Santa Iglesia Cathedral de la Puebla de los Ángeles* (Puebla de los Ángeles: Juan Blanco de Alcázar, 1649), “Documentalia Poblana” 4 (Puebla: Secretaría de Cultura del Gobierno de Puebla, Biblioteca Palafoxiana, 1998).
- Mayer Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad* (México D.F.: El Colegio de México, 1941).
- Maza, Francisco de la, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México. Grabados litográficos y documentos del siglo XVI al XIX*, “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas” (México D.F.: Imprenta Universitaria, 1946).
- _____, (ed.) *Isidro Sariñana, La Catedral de México en 1668: noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del templo metropolitano de México* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1968).
- Mazín Gómez, Óscar, *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán* (Zamora de Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1996).

- _____, (dir), *Archivo del Cabildo Metropolitano de México. Inventario y Guía de acceso*, 2 vols. (Morelia, Michoacán y México D.F.: El Colegio de Michoacán y Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1999).
- _____, “La musique des cathédrales de Nouvelle-Espagne. Las Maîtrise de Valladolid du Michoacán, XVIe-XVIIIe siècles”, en Bernard Dompnier (ed.), *Maîtrises & Chapelles aux XVIIe & XVIIIe siècles. Des Institutions musicales au service de Dieu* (Clermont-Ferrand: Université Blaise-Pascal, 2003), 509-22.
- _____, “La música en las catedrales de la Nueva España. La capilla de música de Valladolid de Michoacán (siglos XVI-XVIII)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 205-18.
- Mazín Gómez, Óscar y otros, *Archivo capitular de Administración Diocesana Valladolid-Morelia. Catálogo I-III*, 3 vols. (Zamora de Michoacán: El Colegio de Michoacán, Consejo de Cultura de la Arquidiócesis de Morelia, 1991, 1999 y 2001).
- Medianero Hernández, José María, “La Gran Tecleciguata: notas sobre la devoción de la Virgen de la Antigua en Hispanoamérica”, *II Jornadas de Andalucía y América* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1984), 365-80.
- Medina, Ángel, *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España* (Madrid: ICCMU, 2001).
- Medina Crespo, Alfonso, “Archivo Musical [de la Catedral de Jaén]”, en José Melgares Raya (ed.), *Fondos Documentales. Archivo Histórico Diocesano de Jaén*. (Jaén: Departamento Diocesano de Publicaciones del Obispado de Jaén, 1999), 543-739.
- Medina, José Toribio, *La imprenta en México (1539-1821)*, 8 vols. (Santiago de Chile: Casa del Autor, 1907-1912; reimpresión facsimilar en México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1991).
- Meier, Bernhard, *The Modes of Classical Polyphony Described According to the Sources* (Nueva York: Broude Brothers, 1988).
- Mejía Torres, Jorge, “La Catedral de Oaxaca: sus músicos y sus composiciones. Un listado de obras en proceso de catalogación”, *Cuadernos de Historia Eclesiástica*, 2 (1998), 51-64.
- Mendoza de Arce, Daniel, “Music in the Constitutions of the Diocese of Puerto Rico (1604)”, *Latin American Music Review*, 9/2 (1988), 233-40.
- _____, *Music in Ibero-America to 1850: a historical survey* (Lanham, Maryland y Londres: The Scarecrow Press, 2001).
- Ménendez Pidal, Ramón (dir.), *Historia de España*, 35 vols. (Madrid: Espasa-Calpe, 1935-1968).
- Merino, Luis, *The Masses of Francisco Guerrero*, Ph.D.diss., 3 vols. (University of California, Los Angeles, 1972).
- _____, “Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: *Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz*, y *Dos Fuentes en Chile*”, *Revista Musical Chilena*, 135-136 (1976), 5-21.
- _____, “Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena”, *Revista Musical Chilena*, 205 (2006), 26-33.
- Merrit, Arthur T. y A. Smijers, *Treize livres de motetes parus chez Pierre Attaignant en 1534 y 1535*, 13 vols. (París y Mónaco: Loiseau-Lyre, 1934-62).

- Messa Poulet, Carlos, “Una carta de Francisco Guerrero en el archivo catedralicio malagueño”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), 47-52.
- _____, *La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento*, Tesis Doctoral, 4 vols. (Universidad de Granada, 1997).
- Mínguez, Víctor, “Arte, espectáculo y poder en la fiesta novohispana”, en Herón Pérez Martínez (ed.), *México en fiesta* (Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado/Secretaría de Turismo, 1998), 315-27.
- Miño Grijalva, Manuel, “El censo de la ciudad de México de 1790”, *Historia Mexicana*, 41/4 (1992), 665-70.
- Miranda, Ricardo, *Mariano Elízaga. Últimas variaciones para teclado* (México D.F.: CENIDIM, 1994).
- _____, *Detener el tiempo. Escritos musicales de Salvador Moreno* (México D.F.: CENIDIM, 1996).
- _____, *Antonio Sarrier. Sinfonista y clarín* (Morelia, Michoacán: Conservatorio de las Rosas, 1997).
- _____, “Haydn en Morelia: José Mariano Elízaga”, *Revista Musical Chilena*, 190 (1998), 55-63.
- _____, “Reflexiones sobre el Clasicismo en México (1770-1840)”, *Heterofonía*, 116-117 (1997), 39-50.
- _____, *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, 2001).
- _____, “Tesituras encontradas. Canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 86 (2005), 95-110.
- Mischianti, Oscar, *Indici, catalogui e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798* (Florencia: Olschki, 1984).
- Mitjana, Rafael, *La música en España (Arte religioso y arte profano)*, Antonio Álvarez Cañibano (ed.) (Madrid: Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993).
- Moll, Jaime, “Libros de música e instrumentos musicales de la princesa Juana de Austria”, *Anuario Musical*, 20 (1965), 11-23.
- _____, “El estatuto de maestro cantor de la catedral de Ávila del año 1487”, *Anuario Musical*, 22 (1967), 89-95.
- _____, “Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII”, *Anuario Musical*, 25 (1970), 81-96.
- Molnar, John W., “A Collection of Music in Colonial Virginia: the Ogle Inventory”, *The Musical Quarterly*, 49/2 (1963), 150-62.
- Montes Romero-Camacho, Isabel, “La liturgia hispalense y su influjo en América”, *II Jornadas de Andalucía y América* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1984), 1-33.
- Moody, Ivan, *Masterworks from Lisbon*, “Faber Motete Series” 4 (Londres: Faber Music Ltd., 1996).
- Moore, James H., “Venezia favorita da Maria: Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute”, *Journal of the American Musicological Society*, 37 (1984), 299-355.
- Morales Abril, Omar, *Índice de la Colección de Micropelículas del Archivo de Música de la Catedral de Guatemala* (inédito, Antigua Guatemala: instrumento de

- consulta del Archivo Histórico del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, 2003).
- _____, “La música en la catedral de la Puebla de los Ángeles (1546-1606). Primera parte: magisterio de capilla”, *Heterofonía*, 129 (2005).
- _____, “Florecimiento de la música del culto divino en la catedral de Puebla de los Ángeles durante el gobierno diocesano del doctor don Diego Romano”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Musicat. Música, catedral y sociedad* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 219-34.
- Morales Folguera, José Miguel, “La fiesta barroca y el arte efímero en el Virreinato de Nueva España”, *Apotheca. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba*, 6 (1986), 9-25.
- Moreno, Salvador, “La imagen de la música en México”, *Artes de México*, 18/140 (1971), 3-105.
- Mörner, Magnus, “La emigración española al Nuevo Mundo antes de 1810. Un informe del estado de la investigación”, *Anuario de Estudios Americanos*, 32 (1975), 43-131.
- Mota Murillo, Rafael, *Sebastián López de Velasco (1584-1659). Libro de misas, motetes, salmos, magnificats y otras cosas tocantes al culto divino*, 4 vols. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980-1993).
- Muneta, Jesús María, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Albarracín, “Sección de estudios musicales” 2* (Teruel: Instituto de Estudios Turulenses, 1984).
- Mur Bernard, Juan J., *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca* (Huesca: Diputación de Huesca, 1993).
- Muriel, Josefina, *Cultura femenina novohispana* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, 1994).
- Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán. Guía oficial* (México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967).
- Music of the Hispanic World* (Pacific, MO: Mel Bay, 2002).

N

- Nasarre, Pablo, *Escuela musica segun la practica moderna*, Lothar Siemens Hernández (ed.) (Zaragoza: Diputación Provincial, 1980),
- Navarro, Restituto, *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1973).
- Navarro, Restituto y Miguel Martínez Millán (eds.), *Polifonía de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca: Alonso Lobo, Ginés de Boluda y Juan Muro* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, Diputación Provincial, 1968).
- Navascués Palacio, Pedro, *Teoría del coro en las catedrales españolas* (Madrid y Barcelona: Lunwerg, 1998).
- Nawrot, Piotr, *Vespers music in the Paraguay Reductions*, D.M.A.diss. (Catholic University of America, Washington, 1993).
- _____, Notas al disco compacto *Bolivian Baroque. Baroque music from the missions of Chiquitos and Moxos Indians* (Channel Classics, CCS SA 22105, 2004).

- Nelson, Bernadette, "Alternatim practice in 17th-century Spain: the integration of organ versets and plainchant in psalms and canticles", *Early Music*, 22/2 (1994), 239-56.
- Ney, Joseph Napoleon (Prince de la Moskowa), *Recueil des morceaux de musique ancienne executés aux concerts de la Société de musique religieuse vocale et classique* (París: Chez Pacini, ca. 1843-45).
- Nichols, David C., *Francisco Delgado and Classicism in Mexican Music as exhibited in the Missa a Quatro Voces*, Ph.D.diss. (Indiana University, 1975).
- Niedermeyer, Louis (ed.), *La Maîtrise*, 3 vols. (París: Editions Publimuses, 1857-61).
- Nieto Cumplido, Manuel, "Los maestros de capilla de la Catedral de Córdoba", *Boletín de la Confederación Andaluza de Coros* (1996), 4-12.
- Noblitt, Thomas, "Problems of Transmission in Obrecht's *Missa Je ne demande*", *The Musical Quarterly*, 63/2 (1977), 211-23.
- _____, "Textual criticism of Selected Works Published by Petrucci", en Ludwig Finscher (ed.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance. I. Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez* (Munich: Kraus International, 1981), 201-44.
- _____, "Filiation vis-à-vis its Alternatives: Approaches to Textual Criticism", en Ludwig Finscher (ed.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance II. Datierung und Filiation von Musichandschriften der Josquin-Zeit* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1983), 111-25.
- Nobre, Marlos, "O ciclo de ouro do barroco musical brasileiro", *Simposio Internazionale sul Barocco Latino Americano (Roma, 20-24 Aprile, 1980)* (Roma: Instituto Italo Latino Americano, 1984), 317-49.
- Noone, Michael, "Los ministriles de la Catedral de Toledo en la segunda mitad del siglo XVI", *Los instrumentos musicales en el siglo XVI. Actas del I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI* (Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997), 125-33.
- _____, *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700* (Rochester: University of Rochester Press, 1998).
- _____, "Cristóbal de Morales in Toledo, 1545-6: ToleBC 25 and 'new' works by Morales, Guerrero, Lobo, Tejada and Ambiel", *Early Music*, 30/3 (2002), 341-63.
- _____, *Códice 25 de la Catedral de Toledo. Polifonía de Morales, Guerrero, Ambiel, Boluda, Josquin, Lobo, Tejada, Urrede y Anónimos* (Madrid: Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 2003).
- _____, "Toledo Cathedral's Collection of Manuscript Plainsong Choirbooks: A Preliminary Report and Checklist", *Notes. Journal of the Music Library Association*, 63/2 (2006), 289-328.
- _____, "Toledo Cathedral's lost 'magnifique livre de messes' recovered, and 'new' works by Boluda, Palomares and Navarro", *Early Music*, 34/4 (2006), 561-86.
- Novello, Vincent (ed.), *The Fitzwilliam Music, being a collection of sacred pieces, selected from manuscripts of Italian composers in the Fitzwilliam Museum* (Londres: Vincent Novello, 1827).
- _____, *The Fitzwilliam Music... New and Cheap Edition* (Londres: Alfred Novello, ca. 1854).
- Nucci, Luis di, "Música de negros, niños y mujeres en Santa Fe (Argentina) colonial", en Víctor Rondón (ed.), *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad*

colonial iberoamericana (Santa Cruz, Bolivia: Asociación Pro Arte y Cultura, 2002), 112-23.

Nueva Biblia de Jerusalén (Bilbao: Desclée De Brouwer, 2000).

O

O'Donoghue, Valerie W., *The Villancicos of Juan de Araujo*, Ph.D.diss. (University of Illinois, 1999).

O'Gorman, Edmundo, "Bibliotecas y librerías coloniales, 1585-1694", *Boletín del Archivo General de la Nación*, 10/4 (1939), 661-1006.

Olarte Martínez, Matilde, *Miguel de Irizar y Domenzain (1635-1684?): Biografía, epistolario y estudio de sus lamentaciones*, Tesis Doctoral, 4 vols. (Universidad de Valladolid, 1992).

Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México: 1538-1911*, 5 vols. (México D.F.: Porrúa, 1961).

Olivar, Alexandre, *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*, "Scripta et Documenta" 25 (Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977).

Olmos, Ángel Manuel, "Aportaciones a la temprana historia musical de la Capilla de las Descalzas Reales de Madrid (1576-1618)", *Revista de Musicología*, 26/2 (2003), 439-89.

Olson, Greta J., "Required Early Seventeenth-Century Performance Practice at the Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia", *Studies in Music*, 21 (1987), 10-37.

Orendain, Leopoldo I., "Libros corales en la Catedral de Guadalajara", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 29 (1960), 37-46.

Orozco y Berra, Manuel, *Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854. Selección de artículos de Manuel Orozco y Berra publicados en el Diccionario de Historia y Geografía (1854), preparada por el Seminario de Historia Urbana del departamento de Investigaciones Históricas del INAH* (México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1973).

Orta Velázquez, Guillermo, *Breve historia de la música en México* (México D.F.: Librería de Manuel Porrúa, 1971).

Ortiz, María Angustias, *Antonio Caballero (1728-1822): Íncipits de sus obras* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2002).

P

P. E., P., "Recensión. The Franco Codex of the Catedral of Mexico. ed. by Steven Barwick", *Music & Letters*, 46/4 (1965), 368.

Pacheco, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos Retratos de ilustres y Memorables varones... 1599* (Sevilla: Rafael Tarascó, 1881-1885).

Pagden, Anthony, *European Encounters with the New World. From the Renaissance to Romanticism* (New Haven and Londres: Yale University Press, 1993).

Pajares Barón, Máximo, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993).

- Palacios Sanz, José Ignacio, "Música y tradición en la fiesta del Corpus, en la Catedral de El Burgo de Osma (Soria)", *Anuario Musical*, 49 (1994), 199-210.
- _____, *La música en las Colegiatas de la Provincia de Soria* (Soria: Excma. Diputación Provincial de Soria, 1997).
- _____, "Movilidad y circulación de maestros de capilla y organistas en la Catedral de El Burgo de Osma (Soria)", en Begoña Lolo Herranz (ed.), *Campos Interdisciplinarios de la Musicología (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 octubre 2000)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001), 901-29.
- Palmer, Philip R., "In defense of the serpent", *Historical Brass Society Journal*, 2 (1990), 132-86.
- Pareyón, Gabriel, *Diccionario de la Música en México* (Guadalajara, Jalisco: Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 1996).
- _____, "Sumario histórico de la música en la Catedral de Guadalajara", *Heterofonía*, 116-117 (1997), 99-124.
- Pavía i Simó, José, "La capella de música de la seu de Barcelona des de l'inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726)", *Anuario Musical*, 45 (1990), 17-66.
- Pavía i Simó, Josep, *La música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (c. 1671-1747)*, "Monumentos de la Música Española" 53 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució "Milà i Fontanals", 1997).
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982).
- Pedraza Gracia, Manuel José, "Lector, lecturas y bibliotecas...: el inventario como fuente para su investigación histórica", *Anales de Documentación*, 2 (1999), 137-58.
- Pedrell, Felipe, *Hispaniae schola musica sacra. Opera varia. Sæcul. XV, XVI, XVII et XVIII*, 8 vols. (Barcelona: Juan Bautista Pujol, 1894-1898).
- _____, *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*, 2 vols. (Barcelona: Palau de la Diputació, 1908-1909).
- Pelinsky, Ramón, "La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla", *Anuario Musical*, 24 (1969), 191-98.
- Peñas García, María Concepción, *Catálogo de los fondos musicales de la Real Colegiata de Roncesvalles* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1996).
- Peñín, José, "Elementos de canto llano y figurado, un documento para la historia", *Revista Musical de Venezuela*, 9-11 (1983), 249-67.
- Perdomo Escobar, José Ignacio, *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá* (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976).
- Pérez Prieto, Mariano, "La capilla de música de la catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: Historia y estructura", *Revista de Musicología*, 18/1-2 (1995), 144-73.
- Pérez Ruiz, Bárbara, "Aportes metodológicos para una investigación sobre música colonial mexicana", *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología*, 3 (2002), <http://sociedadvenezoladamusicologia.com.ve>.
- _____, *Transcripción y edición crítica de seis obras de Luis Coronado (?-1648), maestro de capilla en la catedral de México (1641-1648)* (Magíster Scientiarum, Universidad Central de Venezuela, 2004).

- Pérez Toledo, Sonia, *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México-Iztapalapa y Centro de Estudios Históricos del Colegio de México, 1996).
- Pérez Vila, Manuel, *Actas del Cabildo Eclesiástico de Caracas. Compendio cronológico. Tomo I (1580-1770) y II (1771-1808)*, 2 vols., “Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia” 64 y 65 (Caracas: Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, 1963).
- Peris Lacasa, José y otros, *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1993).
- Perkins, Leeman L., “Recensión. The Franco Codex of the Cathedral of Mexico”, *Journal of the American Musicological Society*, 19/3 (1966), 419-22.
- Petti, A., *The Chester Books of Motets*, 16 vols. (Londres: Chester Books, 1979-).
- Picó Pascual, Miguel Ángel, “El proceso inquisitorial de Padre Eximeno”, *Revista de Musicología*, 25/2 (2002), 545-72.
- Piedra, Joaquín y José Climent Barber, “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII: a) Colegio del Corpus Christi; b) Catedral”, *Anuario Musical*, 17 (1962), 141-208.
- Pietschmann, Klaus, “A Renaissance Composer writes to his patrons. Newly discovered letters from Cristóbal de Morales to Cosimo I de Medici and Cardinal Alessandro Farnese”, *Early Music*, 28/3 (2000), 383-400.
- _____, “Musikpflege im Dienste nationaler Repräsentation: Musiker an S. Giacomo degli Spagnoli in Rom bis zur mitte des 16. Jahrhunderts”, *Studi musicali*, 31/1 (2002), 109-44.
- Planchart, Alejandro Enrique, *Fernando Franco. Magnificat Primi Toni* (Santa Bárbara, California: Marisol Press, 2004).
- _____, *Francisco López Capillas. Missa “Quam pulchri sunt”* (Santa Bárbara, California: Marisol Press, 2004).
- Pompilio, Angelo y otros (eds.), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia ‘Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale’ (Bologna, Ferrara y Parma, 1987)*, 3 vols. (Turín: Edizioni di Torino, 1987).
- Poole, Stafford, *Pedro de Moya Contreras. Catholic Reform and Royal Power in New Spain, 1571-1591* (Berkeley: University of California Press, 1987).
- Pope, Isabel, “Documentos relacionados con la historia de la música en México existentes en los Archivos y Bibliotecas españolas [I] y [II]”, *Nuestra Música*, 21 y 24 (1951), 5-28 y 245-53.
- Prado, Ramírez de, *Reglas que se guardan en el choro de la Santa Iglesia Cathedral de Michoacán* (México: Herederos de doña María de Ribera, 1764).
- Preciado, Dionisio, *Alonso Tejada (ca. 1556-1628). Obras completas*, 3 vols. (Madrid: Alpuerto, 1974-77).
- _____, “Una curiosidad musical y cuatro atmosféricas en un libro polifónico de la Colegiata de Pastrana”, *Revista de Musicología*, 4/1 (1981), 133-36.
- Proske, Karl (ed.), *Musica Divina. Sive thesaurus concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni juxta ritum Sanctae Ecclesiae Catholicae inservientium...* 4 vols. (Ratisbonae: Friderici Pustet, 1853-76).
- Provencio Garrigós, Lucía, *La emigración murciana a América durante el siglo XVI. Catálogo de pasajeros* (Murcia: V Centenario, 1993).

- Pujol, David, "Polifonía española desconocida conservada en el Archivo capitular de la catedral de Guatemala y de la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Jacaltenango", *Anuario Musical*, 20 (1965), 3-10.
- Pujol, Emilio (ed.), *Alonso Mudarra. Tres libros de música en cifras para vihuela. Sevilla, 1546*, "Monumentos de la Música Española" 7 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1949).

Q

- Querol Gavaldá, Miguel (ed.), *Estêvão de Brito. Vol. 2. Obras diversas*, "Portugalia Musicae" 30 (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976).
- _____, "Notas biobibliográficas sobre compositores de los que existe música en la catedral de Puebla", *Inter-American Music Review*, 10/2 (1989), 49-60.
- Querol Gavaldá, Miguel y Vicente García, *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Canciones y villanescas espirituales*, 2 vols. "Monumentos de la Música Española" 16 y 19 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1955-1957).
- Quezada Macchiavello, José, *La música de la Biblioteca del Seminario San Antonio Abad del Cusco*, "Música del Virreinato del Perú" 2 (Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001).
- _____, *El legado musical del Cusco Barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del Seminario San Antonio Abad del Cusco* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004).
- Quintanal, Inmaculada, *La Música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983).

R

- Ramírez Palacios, Antonio, *Catálogo del Archivo Musical de la Parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)* (inédito, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, PI 57, 2002).
- Ramírez Ramírez, Felipe, [= Robert Stevenson], *El libro que contiene onze obras para órgano de registros partidos del Dr. Dn. Joseph de Torres* (México D.F.: CENIDIM, 1993).
- Ramos López, Pilar, *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, 2 vols. (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía y Diputación Provincial de Granada, 1994).
- _____, "The construction of the myth of Spanish Renaissance Music as a Golden Age", *Early Music - Context and Ideas. International Conference in Musicology (Cracovia, Septiembre 2003)* (Cracovia: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellonskiego, 2003), 1-6. Versión electrónica: http://www.muzykologia.uj.edu.pl/conference/draft_program.html.
- _____, "Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España Moderna", en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (València: Universitat de València, 2005), 243-54.

- Ramos Smith, Maya, *La danza en México durante la época colonial* (México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial Mexicana, 1990).
- Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario panhispánico de dudas*, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones Generales (Madrid, 2005).
- Real Díaz, José Joaquín, "Las ferias de Xalapa", *Anuario de Estudios Americanos*, 16 (1959), 167-314.
- Recasens Barberà, Albert, *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787). Contribución al estudio de la zarzuela madrileña hacia 1760-1770*, Thèse Docteur (Université Catholique de Louvain, 2001).
- _____, Notas al disco compacto *José de Nebra (1702-1768). Vísperas de Confesores* (Lauda Música, LAU 004, 2006).
- Rees, Owen, *Sixteenth and Early Seventeenth Polyphony from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra, Portugal*, Ph.D.diss., 3 vols. (University of Cambridge, 1991).
- _____, *Polyphony in Portugal, c.1530-c.1620* (Nueva York y Londres: Garland Publishing, 1995).
- _____, "Roman polyphony at Tarazona", *Early Music*, 23/3 (1995), 410-20.
- _____, "Some observations on parody Masses by Magalhaes, Cardoso and Garro", *Revista Portuguesa de Musicología*, 7-8 (1997-98), 7-25.
- _____, "Francisco Garro's Polychoral Collection of 1609", *Inter-American Music Review*, 16/2 (2000), 17-23.
- _____, "Relaciones musicales entre España y Portugal", en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI* (Madrid: ICCMU, 2004), 455-87.
- _____, "Adventures of Portuguese 'Ancient Music' in Oxford, London, and Paris: Duarte Lobo's *Liber Missarum* and musical antiquarianism, 1650-1850", *Music & Letters*, 86/1 (2005), 42-73.
- Reese, Gustave, *Music in the Renaissance* (Nueva York: Norton, 1959).
- _____, "The Polyphonic Magnificat of the Renaissance as a Design in Tonal Centers", *Journal of the American Musicological Society*, 13 (1960), 68-78.
- Reitz, Paul A., *The Holy Week Motets of Juan Gutiérrez de Padilla and Francisco Vidales: single choir motets from Choirbook XV and Legajo XXX, Puebla Cathedral Archive*, D.M.A.diss (University of Washington, 1987).
- Repetto, José Luis, *La capilla de Música de la Colegial de Jerez* (Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1980).
- Restrepo, Margarita, *The Requiem Masses of Juan de Herrera (c. 1670-1738): Chapelmaster and composer at the cathedral of Santa Fe de Bogotá*, M.A.diss. (Boston University, 1992).
- _____, *Juan de Herrera. Tres misas de difuntos* (Caracas: CONAC, Fundación Vicente Emilio Sojo, COLCULTURA, 1996).
- Rey, Pepe, "Apuntes sobre música naval y náutica", en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI* (Madrid: ICCMU, 2004), 95-139.
- Reyes Gómez, Fermín de los, *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV- XVIII)*, 2 vols. (Madrid: Arco/Libros, 2000).

- Reynaud, François, *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600* (París: CNRS & Brepols, 1996).
- _____, *Les enfants de chœur de Tolède à la Renaissance* (Turnhout: Brepols, 2002).
- _____, “Les fonctions des enfants de chœur à la cathédrale de Tolède au début du XVIIe siècle”, en Bernard Dompnier (ed.), *Maîtrises & Chapelles aux XVIIe & XVIIIe siècles. Des Institutions musicales au service de Dieu* (Clermont-Ferrand: Université Blaise-Pascal, 2003), 495-508.
- Rhan Phillips, Carla, “El sistema de flotas en el Atlántico español y el papel de la Nueva España”, en Óscar Mazín Gómez (ed.), *México en el mundo hispánico* (Zamora, Michoacán: El Colegio de México, 2000), 231-53.
- Ribeiro, Mário de Sampaio (ed.), *Primeira parte do índice da livreria de música de El-Rei D. João IV* (Lisboa: Academia das Ciências, 1967).
- Rifkin, Joshua, “Scribal concordances for some Renaissance manuscripts in Florentine Libraries”, *Journal of the American Musicological Society*, 26/2 (1973), 305-26.
- Rimbault, Edward F., *Collection of ancient Church Music printed by the Motett Society: First Division. Anthems for Festivals* (Londres: Motett Society, 1847).
- RISM A/II: Music Manuscripts After 1600 (9th cumulative edition)* [CD-ROM] (Munich, New Providence, Londres y París: K. G. Saur Verlag, 1996).
- Rive, Thomas, “Victoria’s *Lamentationes Jeremiae*: A Comparison of Cappella Sistina Ms 186 with the corresponding portions of *Officium Hebdomadae Sanctae* (Rome, 1585)”, *Anuario Musical*, 20 (1965), 179-208.
- Rivera Ayala, Sergio, “Lewd Songs and Dances from the Streets of Eighteenth-Century New Spain”, en W. Beezley, C. Martin y W French (eds.), *Rituals of rule, rituals of resistance. Public Celebrations and Popular Culture in Mexico* (Wilmington, Delaware: Scholarly Resources, 1994), 27-46.
- Robledo, Luis, “Los cánones enigmáticos de Juan del Vado (¿Madrid? ca. 1625-Madrid, 1691). Noticias sobre su vida”, *Revista de Musicología*, 3 (1980), 129-68.
- _____, “Questions of performance practice in Philip III’s chapel”, *Early Music*, 22/2 (1994), 198-220.
- Robles, Antonio de (ed.), *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, Antonio Castro Leal (ed.), 3 vols., “Colección de Escritores Mexicanos” 30-32 (México D.F.: Porrúa, 1946).
- Roche, Jerome, “*Musica Diversa di Compietà*: Compline and its Music in Seventeenth-Century Italia”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 109 (1982-1983), 60-79.
- Rodríguez, Pablo-L., “‘...En virtud de bulas y privilegios apostólicos’: expedientes de oposición a maestro de capilla y a organista en la Catedral de Zamora”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos ‘Florián de Ocampo’* (1994), 409-79.
- _____, “‘Sólo Madrid es Corte’. Villancicos de las Capillas Reales de Carlos II en la catedral de Segovia”, *Artigrama*, 12 (1996-1997), 237-55.
- _____, “Música, devoción y esparcimiento en la capilla del Alcázar Real (siglo XVII): los villancicos y tonos al Santísimo Sacramento para Cuarenta Horas”, *Revista Portuguesa de Musicología*, 7-8 (1997-98), 31-46.
- _____, “El motete *O beate Ildefonse*: Un ejemplo de la recepción periférica de la obra de Cristóbal Galán”, *Revista de Musicología*, 20/1 (1998), 245-60.

- _____, *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, Tesis Doctoral, 2 vols. (Universidad de Zaragoza, 2003).
- Rodríguez Cruz, María Águeda, “La Universidad de México”, *La universidad en la América hispánica* (Madrid: Mapfre, 1992), 140-68.
- Rodríguez García, Esperanza, *Un libro de atril del Colegio del Patriarca (Valencia): el manuscrito de música nº 9* (València: Institut Valencià de la Música, 2006).
- Rodríguez Torselli, Luis Antonio, *Un manuscrito musical antiguo denominado “Regla para entrastar, afinar y executar una vihuela sin poner cuerda ninguna, sea del tamaño qe fuese”*, Tesis de Licenciatura (Guatemala, Universidad Francisco Marroquín, 1992).
- Roldán, Waldemar Axel, *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia* (Lima: UNESCO, Instituto Boliviano de Cultura y Proyecto Regional del Patrimonio Cultural y Desarrollo, 1986).
- _____, *Catálogo de los manuscritos de música colonial de los archivos de San Ignacio y Concepción (Chiquitos y Moxos) de Bolivia* (Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, 1990).
- Romana Veneziano, Giulia A., “Un corpus de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: problemas de difusión del repertorio italiano en España”, *Artígrama*, 12 (1996-1997), 277-91.
- Romero Lagares, Joaquín, *Catálogo del Archivo de Música de la antigua Colegial de Olivares* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2006).
- Rorke, Margaret Ann, “Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo’s Milan”, *Music & Letters*, 65/2 (1984), 168-75.
- Rose, Stephen, “The Mechanisms of the Music Trade in Central Germany, 1600-40”, *Journal of the Royal Musical Association*, 130 (2005), 11-37.
- Rösling, Kaspar (ed.), *Musica Spiritualis. Eine Auswahl altklassischer kirchlicher a cappella Gesänge und Messen* (Regensburg: Franz Feuchtinger, 1950).
- Rosewall, Michael P., *Sacred Polyphony in New Spain: Performance Issues in the choral music of Mexico, 1550-1650*, D.M.A.diss. (Stanford University, 1992).
- Ros-Fábregas, Emilio, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*, Ph.D.diss., 2 vols. (City University of New York, 1992).
- _____, “Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *Se canta al tono de...*” *Revista de Musicología*, 16/3 (1993), 1505-14.
- _____, “Historiografía de la Música en las Catedrales Españolas: Nacionalismo y Positivismo en la Investigación Musicológica”, *CODEXXI. Revista de la Comunicación Musical*, 1 (1998), 68-135.
- _____, “Orígenes e inventario de un manuscrito catalán del Renacimiento con repertorio polifónico internacional: Barcelona, Biblioteca del Orfeó Català, ms. 5”, en Màrius Bernadó y Maricarmen Gómez (eds.), *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550). Actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996* (Lleida: Universitat de Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 2001), 141-76.
- _____, “Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI”, *Revista de Musicología*, 24/1-2 (2001), 39-66.
- _____, “Música y músicos ‘extranjeros’ en la España del siglo XVI”, en Bernardo J. García García y Juan José Carreras (eds.), *La Capilla Real de los Austrias*.

- Música y ritual de corte en la Europa moderna* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001), 101-26.
- _____, “Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI”, *Boletín Música de la Casa de las Américas*, 9 (2002), 25-49.
- _____, “Libros de polifonía en la Catedral de Pamplona”, *Príncipe de Viana*, 238 (2006), 335-88.
- _____, “Script and print: the transmission of non-iberian polyphony in Renaissance Barcelona”, en Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, “DeMusica” 11 (Kassel: Reichenberger, 2007), 299-328.
- Rossi, Francesco, *I Manoscritti del Fondo Torre Franca del Conservatorio Benedetto Marcello [Venezia]. Catalogo per Autori* (Florencia: Leo S. Olschi, 1986).
- Rostirolla, Giancarlo, “Maestri di cappella, organista, cantanti e strumentisti attivi in Roma nella metà settecento”, *Note d’Archivio per la Storia Musicale*, 2 (1984), 195-284.
- Rothaus, Carla, *Missa Quam Pulchri sunt gressus tui. Agnus. Francisco López Capillas*. (inédito, s.a.).
- Roubina, Evguenia, *Los instrumentos de arco en la Nueva España* (México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999).
- Rubial García, Antonio (ed.), *Agustín de Vetancurt, Juan Manuel de San Vicente, Juan de Viera. La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas* (México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990).
- _____, *La plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo XVII* (México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998).
- Rubio Merino, Pedro, “El Arzobispo Virrey Vizarrón y el cabildo de la Catedral de Sevilla”, *I Jornadas de Andalucía y América* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1981), 115-33.
- Rubio Piqueras, Felipe, “Archivo Musical de la Catedral de Toledo, Primada de las Españas”, *Tesoro Sacro Musical*, 1927: 90-92; 1928: 1-2, 18-20, 35-36, 46-47, 53, 60-61, 68-69, 77-79, 84-85; 1929: 12-14, 92.
- _____, *Música y músicos toledanos* (Toledo: Establecimiento Tipográfico de Sucesor de J. Peláez, 1922).
- _____, *Códices polifónicos toledanos* (Toledo: Tip. de A. Medina, suc. de J. Peláez, 1925).
- Rubio, Samuel, “T. L. de Victoria. Varias obras a voces mixtas”, *Tesoro Sacro Musical. Suplemento Polifónico*, 18 (1948), 352-80.
- _____, “El archivo de música de la Catedral de Plasencia”, *Anuario Musical*, 5 (1950), 147-68.
- _____, “El motete *Pastores loquebantur* publicado por F. Pedrell en el tomo primero de Opera omnia de Victoria no es de este autor sino de Guerrero”, *Tesoro Sacro Musical*, 33 (1950), 87-88, y Suplemento Polifónico, 162-68.
- _____, “Francisco Guerrero. *Regina Coeli*, a cuatro voces mixtas”, *Tesoro Sacro Musical. Suplemento Polifónico*, 29 (1951), 10-12.
- _____, “José de Torres. *Versa est in luctum*”, *Tesoro Sacro Musical. Suplemento Polifónico* (1955), 57-60.
- _____, *Antología Polifónica Sacra*, 2 vols. (Madrid: Editorial Cocolsa, 1954-1956).

- _____, *La polifonía clásica*, “Biblioteca La Ciudad de Dios” (El Escorial: Ediciones Escorialenses, 1956).
- _____, *T. L. de Victoria. Motetes*, 4 vols. (Madrid: Unión Musical Española, 1964).
- _____, “Las dos ediciones de las lamentaciones de Morales, del año 1564, son una farsa editorial”, *Tesoro Sacro Musical*, 52 (1969), 25-28.
- _____, *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía* (Real Monasterio de El Escorial: Biblioteca La Ciudad de Dios, 1969).
- _____, *Juan Vázquez. Agenda Defunctorum. Sevilla, 1556. Estudio técnico-estilístico y transcripción* (Madrid: Real Musical, 1975).
- _____, *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo el Real de El Escorial* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1976).
- _____, *Tomás Luis de Victoria. Officium Hebdomadae Sanctae* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1977).
- _____, *Juan Navarro. Psalmi, Hymni, Magnificat... ad Antiphonae B. Virginis*. (Real Monasterio de El Escorial: Biblioteca La Ciudad de Dios, 1978).
- _____, *Las melodías gregorianas de los “libros corales” del Monasterio de El Escorial* (San Lorenzo de El Escorial: Biblioteca La Ciudad de Dios, 1982).
- _____, *Historia de la música española. 2. Desde el ‘ars nova’ hasta 1600* (Madrid: Alianza Editorial, 1983).
- Rubsamen, Walter H., “The International ‘Catholic’ Repertoire of a Lutheran Church in Nürnberg (1574-1597)”, *Annales Musicologiques*, 5 (1957), 229-327.
- Rueda Ramírez, Pedro J., “Libros a la mar: el libro en las redes comerciales de la Carrera de Indias”, en Antonio Castillo Gómez (ed.), *Libro y lectura en la Península Ibérica y América (siglos XVII a XVIII)* (Madrid: Junta de Castilla y León, 2003), 189-207.
- _____, *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005).
- Ruiz Fidalgo, Lorenzo, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, 3 vols. (Madrid: Arco/Libros, 1995).
- Ruiz Jiménez, Juan, *La Colegiata del Salvador en el contexto musical de Granada*, Tesis Doctoral, 2 vols. (Universidad de Granada, 1995).
- _____, *Organería en la Diócesis de Granada (1492-1625)* (Granada: Diputación Provincial de Granada y Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995).
- _____, “Difusión del repertorio de los maestros de capilla de Granada en el siglo XVI”, *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), 171-84.
- _____, “The Mid-Sixteenth-Century Franco-Flemish Chanson in Spain. The Evidence of MS 975 of the Manuel de Falla Library”, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 51/1 (2001), 25-41.
- _____, “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento ‘extravagante’ y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesíásticas de la ciudad”, *Anuario Musical*, 52 (1997), 39-75.
- _____, “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI* (Madrid: ICCMU, 2004), 199-239.

- _____, “*Infunde amorem cordibus: an early 16th-century polyphonic hymn cycle from Seville*”, *Early Music*, 33/4 (2005), 619-38.
- _____, *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007).
- Ruiz Jiménez, Juan y Michael Christoforidis, “Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla. Una nueva fuente polifónica del siglo XVI”, *Revista de Musicología*, 17 (1994), 205-36.
- Ruiz Vera, José Luis, *Ordenación, inventario y catalogación de los fondos musicales del archivo de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción [...] de Priego de Córdoba* (inédito, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, PI 68, 2004).
- Russell, Craig H., *The Mexican Baroque Collection. A Cappella and Concerted Vocal Works by Mexican Masters of the Eighteenth Century* (Los Osos, California: Russell Editions, 1992-).
- _____, *Maitines para la Virgen de Guadalupe. Mexico City Cathedral 1764. Ignacio de Jerusalem. Full Score* (Los Osos, California: Russell Editions, 1997).
- _____, “Rowly musicians, Confraternities and the Inquisition: Newly-discovered documents concerning musical life in Baroque Mexico”, *Revista de Musicología*, 16/5 (1993), 2801-13.
- _____, “El manuscrito Eleanor Hague. Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII”, *Heterofonía*, 116-117 (1997), 51-97.
- _____, “Hidden Structures and Sonorous Symmetries: Ignacio de Jerusalem’s Concerted Masses in Eighteenth-Century Mexico”, en Paul R. Laird y Craig H. Russell (eds.), *Res Musicae: Essays in Honor of James W. Pruett* (Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2001), 135-60.
- _____, “Manuel de Sumaya: Reexamining the a cappella Choral Music of a Mexican Master”, en David Crawford y G. Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 91-103.
- Russell, Craig H. y John Koegel, “Music”, en Michael S. Werner (ed.), *Encyclopedia of Mexico. History, Society & Culture* (Chicago y Londres: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997), 976-97.
- Russell, Eleanor A., “A New Manuscript Source for the Music of Cristóbal de Morales: Morales ‘Lost’ *Missa pro Defunctis* and Early Spanish Requiem Traditions”, *Anuario Musical*, 33-35 (1978-1980), 9-49.

S

- Sagaseta, Aurelio, *El polifonista Michael Navarrus (ca. 1563-1627), “Música en la Catedral de Pamplona” 1* (Pamplona: Capilla de Música de la Catedral, 1983).
- Saint-Requier, L., “*Collection Palestrina*”. *Editions populaire des ouvres de grandes maitres des XVI*, 3 vols. (París: Librairie Musicale et Religieuse, s.f.).
- Saldívar y Silva, Gabriel, *Historia de la música mexicana. Épocas precortesiana y colonial* (México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1987).
- _____, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, 2 vols. (México D.F.: CENIDIM, 1991-1992).

- Salgado Ruelas, Silvia, *Los libros de coro conservados en la Biblioteca Nacional de México. Aportaciones al estudio de las iluminaciones novohispanas de los siglos XVII y XVIII*, Tesis Doctoral (Universidad de Sevilla, 2004).
- Sánchez Albornoz, Nicolás, *La población de América Latina. Desde los tiempos precolombinos al año 2000* (Madrid: Alianza, 1977).
- Sánchez Siscart, María Montserrat y Jesús Gonzalo López, *Catálogo del Archivo Musical de la Concatedral de San Pedro Apóstol de Soria* (Zaragoza: Caja Salamanca y Soria, Obra Socio-Cultural, 1992).
- Santini, Fortunato, *Catalogo della musica esistente presso Fortunato Santini in Roma nel Palazzo de' Principi Odescalchi incontro la Chiesa de' SS.XII. Apostoli* (Roma: Presso Paolo Salviucci e Figlie, Con Approvazione, 1820).
- Santos, Júlio Eduardo dos, *A Polifonía Clássica Portuguesa* (Lisboa, 1937).
- Sarno, Jania, "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el inicio de una investigación", *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin*, 16 (1986), 95-108.
- Sas Orchassal, Andrés, "La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia", *Revista Musical Chilena*, 81-82 (1962), 8-53.
- _____, *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*, 3 vols. (Lima: Universidad Nacional de San Carlos y Casa de la Cultura del Perú, 1971-72).
- Schleifer, Eliyahu A., *The Mexican Choirbooks at the Newberry Library (Case MS VM 2147 C 36)*, Ph.D.diss., 2 vols. (University of Chicago, 1979).
- _____, "Lamentations and Lamentation Tones in the Mexican Choirbooks at the Newberry Library, Chicago", *Israel Studies in Musicology*, 2 (1980), 121-39.
- Schmidt-Beste, Thomas, "Verse metre, Word Accent and Rhythm in the Polyphonic Hymn of the Fifteenth Century", *Studi musicali*, 28/2 (1999), 363-96.
- Schwaller, John F., "The Cathedral Archivo of Mexico", *The Americas*, 42/2 (1985), 229-42.
- Schwandt, Erich, "The Motet in New France: Some 17th and 18th century manuscripts in Quebec", *Fontes Artis Musicae*, 28/3 (1981), 194-219.
- Sebastián, Santiago, "Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica", *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España* (México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 56-82.
- Sevillano, Justo, "Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona", *Anuario Musical*, 16 (1961), 149-76.
- Sevillano, Justo y [Pedro Calahorra], "[Libros] Músicos", en J. Ruiz Izquierdo, J. A. Mosquera y J. Sevillano (eds.), *Biblioteca de la Iglesia Catedral de Tarazona. Catálogo de libros manuscritos, incunables y de música* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1984), 109-34.
- Sharp, G. B., "Mexico and Spain", *The Musical Times*, 107/1482 (1966), 705.
- Shaw, Watkins (ed.), *Missa Aeterna Chisti munera*, "Church Music Society Reprints" 49 (Londres: Oxford University Press, 1969).
- Shepherd, John, "A Liturgico-Musical Reappraisal: Two Studies", *Current Musicology*, 23 (1977), 69-78.
- Sherr, Richard, "Performance Practice in the Papal Chapel during the 16th Century", *Early Music*, 15/4 (1987), 453-62.
- _____, "The Relationship between a Vatican Copy of the Gloria of Josquin's Missa de Beata Virgine and Petrucci's Print", en Pompilio y otros (eds.), *Atti del XIV*

- Congresso della Società Internazionale di Musicologia 'Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale' (Bologna, Ferrara y Parma, 1987)*, 3 vols. (Bologna: E.D.T. Edizioni di Torino, 1987), 2:266-71.
- _____, "The performance on chant in the Renaissance and its interactions with polyphony", en Thomas Forrest Kelly (ed.), *Plainsong in the age of polyphony* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 178-208.
- _____, "The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel, 1492-1521", *Early Music*, 20/4 (1992), 601-09.
- _____, "Competence and incompetence in the papal choir in the age of Palestrina", *Early Music*, 22/4 (1994), 607-29.
- _____, *Papal Music Manuscripts in the late fifteenth century and early sixteenth centuries*, "Renaissance Manuscripts Studies" 5 (Neuhausen: American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1996).
- Siemens Hernández, Lothar, "La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII. I.- Sebastián de Aguilera y José Ximénez", *Anuario Musical*, 21 (1966), 147-67.
- _____, "Las pasiones polifónicas tradicionales en la Catedral de Las Palmas", *Revista de Musicología*, 1 (1978), 234-242.
- _____, *Carlos Patiño (1600-1675). Obras musicales recopiladas*, 4 vols. (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1986-99).
- _____, "Una obra para la copla de ministriles de la Catedral de Las Palmas de Nicolás Tavares Olivera (ca. 1614-1647)", *Revista de Musicología*, 25/1 (2002), 129-42.
- Sierra, José, *Música para Felipe II Rey de España (Homenaje en el IV Centenario de su muerte)* (El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas, 1998).
- Sigaut, Nelly, "Capilla de Nuestra Señora de la Antigua", *Catedral de México. Patrimonio Artístico y Cultural* (México D.F.: Sedue, 1986), 299-313.
- Silva Matos, José Eduardo da, "Vidi aquam", *Música sacra*, 3 (1927).
- Silva, Owen de, *Mission Music of California. A Collection of Old California Mission Hymns and Masses* (Los Ángeles: Warren F. Lewis, 1941).
- Simi Bonini, Eleonora, *Catálogo del Fondo Musicale di Santa Maria in Trastevere nell'Archivio Storico del Vicariato di Roma* (Roma: Istituto de Bibliografia Musicale, 2000).
- Smith La Torre, Jo Ann, *Eight Magnificats. Francisco López Capillas* (inédito, Los Ángeles, 1979).
- _____, *Transcriptions of Francisco López Capillas Works* (inédito, Los Ángeles, 1979).
- Snow, Robert J., "The Mass-Motet Cycle: A mid-fifteenth-century experiment", en Robert J. Snow y Gustave Reese (eds.), *Essays in Musicology in honor of Dragan Plamenac*: University of Pittsburg Press, 1969).
- _____, *The 1613 Print of Juan Esquivel de Barahona*, "Detroit Monographs in Musicology" 7 (Detroit: Information Coordinators, 1978).
- _____, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*, "Detroit Studies in Music Bibliography" 42 (Detroit: Information Coordinators, 1980).
- _____, "The Toledo Cathedral MS 'Reservado' 23: A los manuscripts rediscovered", *Journal of Musicology*, 3/1 (1983), 246-77.
- _____, "Music by Francisco Guerrero in Guatemala", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 3/1 (1987), 153-202.

- _____, “An Unknown *Missa pro defunctis* by Palestrina?” en Emilio Casares Rodicio y Carlos Villanueva Abelairas (eds.), *De Música Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. José López-Calo, S.J.*, 2 vols. (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990), 1:387-428.
- _____, *Gaspar Fernandes. Obras sacras*, “Portugalia Musicae” 49 (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990).
- _____, “Liturgical reform and musical revisions: reworking of their Vespers Hymns by Guerrero, Navarro and Durán de la Cueva”, en Cidrais Rodrigues, M. F., Manuel Morais, Rui Vieira Ney (eds.), *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992), 465-99.
- _____, “Guatemala”, *Revista de Musicología*, 16/3 (1993), 1209-15.
- _____, “An Unknown ‘Liber Matutini et Missae pro defunctis’ at the Cathedral of Granada”, *Revista de Musicología*, 16/5 (1993), 1734-40.
- _____, (ed.), *Rodrigo de Ceballos. Obras completas*, 5 vols. (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995-2002).
- _____, *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, “Monuments of Renaissance Music” 9 (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996).
- Sodi, Manlio y Achille Maria Triacca (eds.), *Missale Romanum. Editio princeps (1570). Edizione anastatica, introduzione e appendice*, “Monumenta liturgica Concilii Tridentini” 2 (Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1998).
- Sodi, Manlio, Achille Maria Triacca y Maria Gabriella Foti (eds.), *Breviarium romanum. Editio princeps (1568). Edizione anastatica, introduzione e appendice*, “Monumenta liturgica Concilii Tridentini” 3 (Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1999).
- Solano, Francisco de, *Relaciones geográficas del Arzobispado de México: 1743*, 2 vols. (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1988).
- _____, “Fiestas en la ciudad de México: estudio historiográfico”, *Ciudades hispanoamericanas y pueblos de indios* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 247-309.
- Soler, Antonio, *Llave de modulación y antigüedades de la música* (Madrid: Joachin Ibarra, 1762).
- Solís Rodríguez, Carmelo, “Maestros de capilla, organistas y organeros portugueses en la Baja Extremadura (Siglo XVI-XVIII)”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1 (1991), 87-96.
- _____, “El archivo musical de la Catedral de Badajoz. Una aportación documental”, en Jorge de Persia (coord.), *El Patrimonio Musical de Extremadura* (Trujillo: Fundación Xavier de Salas, 1993), 15-38.
- Somma, Bonaventura (ed.), *Missa Aeterna Chisti Munera* (Roma: de Santis, 1950).
- Spell, Lota M., “Music in the Cathedral of Mexico in the Sixteenth Century”, *Hispanic American Historical Review*, 26/3 (1946), 293-319. Traducido al castellano como “La música en la Catedral de México en el siglo XVI”, *Revista de Estudios Musicales*, 2/4 (1950), 217-55.
- Spiess, Lincoln B., “The Franco Codex of the Cathedral of Mexico”, *Notes of the Music Library Association*, 24/1 (1967), 138-41.

- Squire, William Barklay y Eupert Erlebach, *Catalogue of the Manuscripts in the Library of the Royal College of Music* (inédito, Cambridge, University Library, Anderson Room, MRR.32.G77, 1931).
- Stanford, E. Thomas, “Una lamentación de Jeremías compuesta en el siglo XVI para el uso de la Catedral de México”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 18 (1965), 235-70.
- _____, “Recensión. The Franco Codex of the Cathedral of Mexico”, *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 2 (1966), 166-69.
- _____, “Investigaciones en el Laboratorio del Sonido”, *Buena Música en México*, 1/2 (1967), 4-7.
- _____, *El villancico y el corrido mexicano*, “Colección Científica Etnología” 10 (México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Secretaría de Educación Pública, 1974).
- _____, *Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia y otras colecciones menores* (México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Anáhuac del Sur, Fideicomiso para la Cultura México/USA, 2002).
- Stanford, Thomas E. y Lincoln B. Spiess, *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Puebla* (inédito, México D.F., Subdirección de Documentación, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, 1967).
- _____, *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral Metropolitana de México*, 2 vols. (inédito, México D.F., Subdirección de Documentación, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, 1965-66).
- _____, *An Introduction to certain mexican musical archives*, “Detroit Studies in Music Bibliography” 15 (Detroit: Information Coordinators, 1969).
- Statua ecclesiae Mexicanae* (México: Marianum Zunnigam et Ontiverium, 1797).
- Stellfeld, Jean August, *Bibliographie des Éditions Musicales plantiniennes*, “Classe des Beaux Arts. Mémoires 2me Série” (Bruselas: Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires V/3, 1949).
- Stevenson, Robert M., *Music in Mexico. A Historical Survey* (Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1952).
- _____, “Sixteenth and Seventeenth Century Resources in Mexico [Part I]”, *Fontes Artis Musicae*, 1/2 (1954), 69-78.
- _____, “Sixteenth and Seventeenth Century Resources in Mexico [Part II]”, *Fontes Artis Musicae*, 2/1 (1955), 10-15.
- _____, “The ‘Distinguished Maestro’ of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla”, *Hispanic American Historical Review*, 25/3 (1955), 363-73.
- _____, *Cathedral Music in Colonial Peru* (Lima: Pacific Press S.A., 1959).
- _____, “La música colonial en Colombia”, *Revista Musical Chilena*, 81-82 (1962), 153-71.
- _____, “La música en Quito”, *Revista Musical Chilena*, 81-82 (1962), 172-94.
- _____, “Music in Quito: Four Centuries”, *Journal of the American Musicological Society*, 43/2 (1963), 247-66.
- _____, “Mexico City Cathedral Music: 1600-1750”, *The Americas*, 21/2 (1964), 111-35.

- _____, *La música colonial en Colombia*, traducido por Andrés Pardo Tovar (Cali, Colombia: Departamento de Investigaciones Folklóricas, Instituto Popular de Cultura de Cali, 1964).
- _____, "European music in 16th-century Guatemala", *The Musical Quarterly*, 50/3 (1964), 341-52.
- _____, "La música en la Catedral de México: 1600-1750", *Revista Musical Chilena*, 92 (1965), 11-31.
- _____, *Music in Aztec and Inca Territory* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1968).
- _____, "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History", *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 4 (1968), 1-43.
- _____, "Primeros compositores del Nuevo Mundo. Datos recientes de archivos peninsulares", *Heterofonía*, 9 (1969), 11-12.
- _____, "Hernando Franco, el más notable compositor renacentista de México", *Heterofonía*, 11 (1970), 4-11.
- _____, "The first New World composers: fresh data from peninsular archives", *Journal of the American Musicological Society*, 23/1 (1970), 95-106.
- _____, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington D.C.: Organization of the American States, 1970).
- _____, "Lázaro del Álamo, primer compositor europeo en México", *Heterofonía*, 12 (1970), 7-11.
- _____, "Francisco Lopez Cotilla", *Heterofonía*, 31 (1973), 7-9.
- _____, "José Manuel [Aldana] y Matheo Tolles (Tolis) de la Roca", *Heterofonía*, 30 (1973), 16-18.
- _____, "The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks and some other lost or little known flemish sources", *Fontes Artis Musicae*, 20 (1973), 87-107.
- _____, "Reseña de Arndt von Gavel, *Investigaciones musicales en los archivos del Perú*", *Revista Musical Chilena*, 128 (1974), 101-04.
- _____, *Christmas Music from Baroque Mexico* (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1974).
- _____, "Compositores de la época colonial. Antonio de Salazar", *Heterofonía*, 37 (1974), 4-6.
- _____, "Compositores de la época colonial. José Loaysa y Agurto", *Heterofonía*, 35 (1974), 13-15.
- _____, *Latin American Colonial Music Anthology* (Washington D.C.: Organization of the American States, 1975).
- _____, (ed.), *La Púrpura de la Rosa. Estudio preliminar y transcripción* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1976).
- _____, "Primeros compositores nativos en México", *Heterofonía*, 54 (1977), 4-5.
- _____, "Sixteenth -through Eighteenth-Century Resoureces in Mexico [Part III]", *Fontes Artis Musicae*, 25/2 (1978), 156-87.
- _____, "Music in the San Juan, Puerto Rico, Cathedral to 1900", *Inter-American Music Review*, 1/1 (1978), 73-95.
- _____, "Musical Life in Caracas Cathedral to 1836", *Inter-American Music Review*, 1/1 (1978), 29-71.
- _____, "El más notable de los maestros indígenas", *Heterofonía*, 61 (1978), 3-9.
- _____, "Baroque Music in Oaxaca Cathedral", *Inter-American Music Review*, 1/2 (1979), 179-205.

- _____, “Manuel de Zumaya en Oaxaca”, *Heterofonía*, 64 (1979), 3-9.
- _____, “Mexico City Cathedral: The Founding Century”, *Inter-American Music Review*, 1/2 (1979), 131-79.
- _____, “Quito Cathedral: Four Centuries”, *Inter-American Music Review*, 3/1 (1980), 19-38.
- _____, “Cuzco Cathedral: 1546-1750”, *Inter-American Music Review*, 2/2 (1980), 1-27.
- _____, “Guatemala Cathedral to 1803”, *Inter-American Music Review*, 2/2 (1980), 27-73.
- _____, “The Americas in European Music Encyclopedias. Part I y Part II”, *Inter-American Music Review*, 3/2 y 4/1 (1981), 159-207 y 109-16.
- _____, “Contactos de Haydn con el mundo ibérico”, *Revista Musical Chilena*, 157 (1982), 3-39.
- _____, “Recensión de Steven Barwick, *Two Mexico City Choirbooks of 1717*”, *Inter-American Music Review*, 5/2 (1983), 125.
- _____, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries [Part I] y [Part II]”, *Inter-American Music Review*, 5/2 y 6/1 (1983-1984), 21-62 y 29-139.
- _____, “Hispanic American Music Treasury: 1580-1765 [I] y [II]”, *Inter-American Music Review*, 6/2 y 7/1(1985), 1-105 y 3-127.
- _____, *La música en la Catedral de Sevilla 1478-1606. Documentos para su estudio* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1985).
- _____, “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”, en Julio Estrada (ed.), *La música en México. 1. Historia. 2. Período virreinal (1530-1810)* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986), 7-74.
- _____, “Catalogue of the Newberry Library Choirbooks (Case MS VM 2147 C36)”, *Inter-American Music Review*, 9/1 (1987), 65-74.
- _____, “Mexican Baroque Polyphony in Foreign Libraries”, *Inter-American Music Review*, 9/1 (1987), 55-64.
- _____, “Mexico City Cathedral Music 1600-1675”, *Inter-American Music Review*, 9/1 (1987), 75-114.
- _____, “La música en la Catedral de México. El siglo de fundación”, *Heterofonía*, 100-101 (1989), 10-24.
- _____, “La música en la América colonial española”, en Leslie Bethell (ed.), *Historia de la América Latina. IV. América Latina colonial: población, sociedad y cultura* (Barcelona: Crítica, 1990), 307-70.
- _____, “Francisco Guerrero (1528-1599): Seville’s Sixteenth-Century Cynosure”, *Inter-American Music Review*, 13/1 (1992), 21-98.
- _____, “Martín de Montedoca: Spain’s first publisher of sacred polyphony (1550’s), Chantre in Guatemala Cathedral (1570’s)”, *Inter-American Music Review*, 12/2 (1992), 5-16.
- _____, *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza Editorial, 1993).
- _____, “Colonial treasure in Puebla Cathedral Music Archive”, *Inter-American Music Review*, 15/1 (1996), 39-51.
- _____, “Sor Juana Inés de la Cruz’s Musical Rapports: A Trecentenary Remembrance”, *Inter-American Music Review*, 15/1 (1996), 67-106.

- _____, “Sor Juana’s Mexico City Musical Coadjutors”, *Inter-American Music Review*, 15/1 (1996), 23-38.
- _____, “Tesoro de la Música Polifónica en México, VII. Review Article”, *Inter-American Music Review*, 15/2 (1996), 123-32.
- _____, “Ignacio Jerusalem (1707-1769): Italian parvenu in eighteenth-century Mexico. Part One”, *Inter-American Music Review*, 16/1 (1997), 57-64.
- _____, “Cathedral Music in Montreal: Historical Precedentes. Part I”, *Inter-American Music Review*, 16/2 (2000), 25-32.
- Strohm, Reinhard, “European politics and the distribution of music in the early fifteenth century”, *Early Music History*, 1 (1981), 305-25.
- _____, “Constitution and Conservation of Polyphonic Repertories in 14th and 15th Centuries”, *Acta Musicologica*, 59/1 (1987), 10-13.
- _____, “Centre and periphery: mainstream and provincial music”, en Tess Knighton y David Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance music* (Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., 1992), 55-60.
- _____, *The rise of European Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- _____, (ed.), *The eighteenth-century diaspora of Italian music and musicians* (Turnhout: Brepols, 2001).
- Suárez, María Teresa, *La caja de órgano en Nueva España durante el barroco* (México D.F.: CENIDIM, 1994).
- Suárez Martos, Juan María, “Luis Bernardo Jalón, maestro de capilla en la Catedral de Sevilla (1643-1659)”, *Revista de Musicología*, 25/2 (2002), 389-404.
- _____, *El rito de la Salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI. Estudio del repertorio musical contenido en los manuscritos 5-5-20 de la Biblioteca Colombina y el libro de polifonía nº 1 de la Catedral de Sevilla. Estudio musicológico* (Sevilla: el autor, 2003).
- Suárez-Pajares, Javier, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols. (Madrid: ICCMU, 1998).
- _____, “Dinero y honor: aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI* (Madrid: ICCMU, 2004), 149-97.
- Subirá, José, “Jaime Facco y su obra musical en Madrid”, *Anuario Musical*, 3 (1948), 109-32.
- _____, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* (Barcelona: Salvat, 1953).
- _____, “Dos músicos del rey Felipe IV: B. Jovenardi y E. Butler”, *Anuario Musical*, 19 (1964), 201-23.
- _____, “Un insospechado inventario musical del siglo XVIII”, *Anuario Musical*, 24 (1969), 227-36.
- Summers, William J., “Spanish Music in California, 1769-1840”, en Daniel Hertz y Bonnie Wade (eds.), *International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977* (Basel y Kassel: Bärenreiter, 1981), 360-80.
- _____, “The Spanish Origins of California Mission Music”, en Geoffrey Moon (ed.), *Transplanted European Music Cultures. Miscellanea Musicologica* (Adelaide: University of Adelaide Printing Section, 1987), 109-26.

- _____, “Recently recovered manuscript sources of sacred polyphonic music from Spanish California”, *Revista de Musicología*, 16/5 (1993), 1842-55.
- _____, “Listening for Historic Manila: Music and Rejoicing in an International City”, *Budhi: A Journal of Ideas and Culture*, 2/1 (1998), 203-54.

T

- Taylor, William B., *Ministros de lo sagrado*, traducido por Óscar Mazín Gómez y Paul Kersey, 2 vols. (México D.F. y Zamora, Michoacán: El Colegio de México, Secretaría de Gobernación y El Colegio de Michoacán, 1999).
- Tello, Aurelio (ed.), *Tres obras del Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca*, “Tesoro de la Música Polifónica en México” 3 (México D.F.: CENIDIM, 1983).
- _____, “Plegarias al oído”, *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España* (México: Sociedad de Amigos del Museo Nacional del Virreinato/Bancomer, 1988), 248-56.
- _____, *Catálogo Musical de la Catedral de Oaxaca* (México D.F.: CENIDIM, 1990).
- _____, (ed.), *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*, “Tesoro de la Música Polifónica en México” 7 (México D.F.: CENIDIM, 1994).
- _____, (ed.), *Misas de Manuel de Sumaya*, “Tesoro de la Música Polifónica en México” 8 (México D.F.: CENIDIM, 1996).
- _____, “La capilla de música de la Catedral de Oaxaca en tiempos de Manuel de Sumaya”, *Revista Musical de Venezuela*, 34 (1997), 111-26.
- _____, “Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios.” *Data. Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos*, 7 (1997), 7-31.
- _____, “Manuel Sumaya: Un compositor barroco novohispano del siglo XVIII”, en Elisabeth Seraphim Prosser y Paulo Castagna (eds.), *Anais. II Simpósio Latino-Americano de Musicologia* (Curitiba, Brasil: Fundação Cultural de Curitiba, 1998), 97-125.
- _____, “La música en Chiapas. La época colonial”, en Roberto Sepúlveda (ed.), *Arte virreinal y del siglo XIX de Chiapas* (México D.F.: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000), 222-79.
- _____, (ed.), *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes. Tomo primero*, vol. 10, “Tesoro de la Música Polifónica en México” (México D.F.: CENIDIM, 2001).
- _____, “La capilla musical del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla en los siglos XVII y XVIII”, en Víctor Rondón (ed.), *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana. IV Reunión Científica, Santa Cruz, Bolivia, 2002* (Santa Cruz, Bolivia: Pro Arte y Cultura, 2002), 52-61.
- _____, “El repertorio para el recibimiento del virrey don Diego Fernández de Cordova en el Cancionero Musical de Gaspar Fernandes”, *Discanto. Ensayos de Investigación Musical*, 1 (2005), 37-49.
- Thomas, Timothy H., *The music of Juan Navarro based on Pre-Existent Musical Materials*, Ph.D.diss. (University of Texas, Austin, 1990).
- Tibaldi, Rodobaldo, “Un aspetto poco noto della musica liturgica in Italia tra i secoli XVI e XVII: l’ufficio dei difunti polifonico”, *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 11/1 (1990), 158-213.

- Tillman Merritt, A.y François Lesure (eds.), *Clément Jannequin (c. 1485-1558). Chansons polyphoniques: euvres complètes* (Mónaco: L'Oiseau-Lyre, 1965-1971).
- Tirro, Frank, *Renaissance Musical Sources in the Archive of San Petronio in Bologna. Volume I. Giovanni Spataro's Choirbooks*, "Renaissance Manuscripts Studies" 4 (Neuhausen & Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1986).
- Torre, Lola de la, *La Música en la Catedral de Las Palmas. 1514-1600. Documentos para su estudio* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1983).
- _____, "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1601-1605)", *El Museo Canario*, 50 (1995), 401-39.
- _____, "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1606-1620)", *El Museo Canario*, 51 (1996), 529-605.
- _____, "Gaspar Gomes, maestro de capilla de las Catedral de Las Palmas (1603-1607/9) y su proceso inquisitorial", *El Museo Canario*, 51 (1996), 475-82.
- _____, "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1621-1640)", *El Museo Canario*, 52 (1997), 491-582.
- _____, "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1641-1660)", *El Museo Canario*, 53 (1998), 599-672.
- _____, "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1661-1680)", *El Museo Canario*, 54/2 (1999), 759-846.
- _____, "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1681-1700)", *El Museo Canario*, 55 (2000), 345-429.
- _____, "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1701-1720)", *El Museo Canario*, 56 (2001), 373-476.
- _____, "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1721-1740)", *El Museo Canario*, 57 (2002), 331-491.
- _____, "Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1741-1760)", *El Museo Canario*, 58 (2003), 393-523.
- Torre Molina, María José de la, *Música y Ceremonial en las Fiestas Reales de Proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)* [CD-ROM] (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2004).
- _____, "Tradicón e innovación en las capillas catedralicias españolas: las *Constituciones* de 1766 de la capilla de música de la Catedral de Málaga y su vigencia en el primer tercio del siglo XIX", *Revista de Musicología*, 28/1 (2005), 295-309.
- Torre Revello, José, "Algunos libros de música traídos a América en el siglo XVI", *Revista Interamericana de Bibliografía*, 7/4 (1957), 372-80.
- _____, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991).
- Torre Villar, Ernesto de la, *Breve historia del libro en México*, "Biblioteca del Editor" (México D.F.: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999).
- Torrente, Álvaro, "Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna", *Artigrama*, 12 (1996-1997), 217-36.
- _____, *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, Ph.D.diss., 2 vols. (University of Cambridge, 1997).

- Torrente, Álvaro y Miguel Ángel Marín, *Pliegos de villancicos en la British Library de Londres y en la University Library de Cambridge*, “Catálogo Descriptivo de Pliegos de Villancicos” 1 (Kassel: Reichenberger, 2001).
- Toussaint, Manuel, *Documentos acerca del órgano de la Catedral de México* (México D.F.: Comisión Diocesana de Orden, 1948).
- _____, *Pintura colonial en México* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965).
- _____, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte* (México D.F.: Porrúa, 1973).
- Tovar de Teresa, Guillermo, *Un rescate de la fantasía. El arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII* (México D.F. y Madrid: El Equilibrista y Turner Libros, 1988).
- Towne, Gary, “A systematic Formulation of Sixteenth-Century Text Underlay Rules (Part I) y Part II”, *Musica Disciplina*, 44 y 45 (1990-1991), 255-87 y 143-68.
- Trendell, David, “Eating his cake”, *The Musical Times*, 137/1836 (1996), 36-41.
- Trillo, Joam y Carlos Villanueva Abelairas, *La música en la Catedral de Tui* (La Coruña: Diputación Provincial, 1987).
- _____, *El archivo de música de la Catedral de Mondoñedo* (Mondoñedo: Publicaciones de Estudios Mindonienses, 1993).
- Trumpff, Gustav A., “Die Messen der Cristobal de Morales”, *Anuario Musical*, 8 (1953), 93-151.
- Tudela Calvo, Eva María, “Antonio de Salazar (1650-1715) y los villancicos policorales: ¡Suenen, suenen, clarines alegres! (1703)”, en Lucero Enríquez y Margarita Covarrubias (eds.), *I Coloquio Muscat. Música, catedral y sociedad* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 105-36.
- Tudela, Eva, “Una visita al Archivo de la Catedral de Valladolid”, *El Rincón del Music@*. Versión electrónica: <http://www.rincondelmusico.ono.com> (2002).
- Turner, Bruno, *Missa Super Alleluia. Francisco López Capillas* (inédito, Londres, 1987).
- _____, *Magnificat Quarti Toni. Francisco López Capillas* (inédito, Londres, 1987).
- _____, *The Toledo Passion. The Passion According to St. Matthew sung in accordance with the Use of Toledo Cathedral to the Plainchant of the Toledo Passionarium (1576) and the Choruses of Alonso Lobo (c. 1555-1617)* (Londres: P. M. Sacra, 1989).
- _____, “A matter of chants”, *Leading Notes. Journal of the National Early Music Association*, 1/2 (1991), 15-16.
- _____, “The descent to Toledo or how the Blessed Virgin came to reward St Ildephonsus in the year AD 666 and how Alonso Lobo celebrated it around 1600”, *Leading Notes. Journal of the National Early Music Association*, 2/1 (1992), 8-9.
- _____, “The editor: diplomat or dictator?” en Tess Kington y David Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance music* (Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., 1992), 249-54.
- _____, “[Not quite so] Plainsong [as you used to think] in the Age of Polyphony”, *Leading Notes. Journal of the National Early Music Association*, 2/1 (1992), 16-18.
- _____, “Goodbye, Columbus!” *Leading Notes. Journal of the National Early Music Association*, 3/1 (1993), 5-7.

- _____, “Spanish liturgical Hymns: a matter of time”, *Early Music*, 23/3 (1995), 472-82.
- _____, (ed.), *Motets attributed to Alonso Lobo (1555-1617) surviving in instrumental sources -their text newly restored with an Appendix of spurious attributions*, vol. 3, “Hispaniae Cantica Sacra” (Lochs: Mapa Mundi, 2001).
- Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993).

U

- Urchueguía, Cristina, “El Códice nr. 2 del Archivo Capitular de la Catedral de Segovia. Inventario comentado *Addendum* al Catálogo de D. José López-Calo”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 15/1-2 (1999), 141-77.
- _____, *Die mehrstimmige Messe im ‘foldenen Jahrhundert’: Überlieferung und Repertoirebildung in Quellen aus Spanien und Portugal (ca. 1490-1630)*, “Würzburger musik-historische Beiträge” 25 (Tutzing: Hans Schneider, 2003).
- _____, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Amerika ca. 1490-1630. Drucke, Handschriften und verlorene Quellen*, “RISM Series B15” (Munich: G. Henle Verlag, 2005).

V

- Valdez Ortiz, Salvador, *Guía del Microfilm del Archivo Musical del Cabildo Metropolitano de la Catedral de México* (inédito, México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, s.s., 1997).
- Valenzuela, Rubén, “El libro para órgano de Joseph de Torres: un estudio de autorías”, *Heterofonía*, 120-121 (1999), 40-54.
- Valle-Arizpe, Artemio, *Historia de la ciudad de México a través de sus cronistas* (México D.F.: Jus, 1977).
- Valls i Subirá, Oriol, *The History of Paper in Spain*, 3 vols. (Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, 1978-1982).
- Vander Straeten, E., *La musique aux Pays-Bas avant le XIXème siècle* (Bruselas, 1867-1888).
- Vanhulst, H., “Plantin et le commerce international des éditions de musique polyphonique, 1566-1578”, *Revista de Musicología*, 16/5 (1993), 2630-40.
- Vázquez de Espinosa, Antonio, *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*, Balbino Velasco Vayón (ed.), “Crónicas de América” 68a y b (Madrid: Historia 16, 1992).
- Vázquez Lesmes, Rafael, “La capilla de música de la catedral cordobesa”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 110 (1986), 113-41.
- Velasco de la Peña, Esperanza, *Impresores y libreros en Zaragoza: 1600-1650* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1998).
- Velazco, Jorge, “Órganos barrocos mexicanos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 44 (1975), 83-102.
- Vera Aguilera, Alejandro, “Music in the monastery of La Merced, Santiago de Chile, in the colonial period”, *Early Music*, 32/3 (2004), 369-82.
- _____, “A propósito de la recepción de música y músicos extranjeros en el Chile colonial”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10 (2005), 7-33.

- Vicente Delgado, Alfonso de, *La Música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI-XVIII)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989).
- Vicente Delgado, Alfonso (ed.), *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología "Culturas Musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones". Madrid/3-10/IV-1992 [= Revista de Musicología, 16/1-6 (1993)]*.
- Vilar, Josep M., "Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior", *Cuadernos de sección. Música*, 5 (1991), 109-53.
- Villafranca, Luis de. *Breve instrucción de canto llano* (Sevilla: Sebastián Trujillo, 1565).
- Villanueva Abelairas, Carlos, "Unas oposiciones a organista en la Catedral de Mondoñedo (Lugo)", *Revista de Musicología*, 6/1-2 (1983), 565-70.
- Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001).
- Virgili Blanquet, María Antonia, "Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII", *Nassarre*, 3 (1987), 95-105.
- Virgili Blanquet, María Antonia y María Pilar Cabeza Rodríguez, "La enseñanza musical y las escuelas catedralicias: los niños de coro en la Catedral de Palencia", *Actas del II Congreso de Historia de Palencia (27, 28 y 29 de abril 1989)* (Palencia: Diputación Provincial, 1990), 305-17.
- Virgili, María Antonia y José López-Calo (eds.), *'Las edades del hombre': la música en la iglesia de Castilla y León* (Valladolid: Andrés Martín, S.A., 1991).
- Vizúete Mendoza, J. Carlos, "Cabildos eclesiásticos y Real Hacienda. Informe del Doctoral de Puebla sobre la distribución de los *novenos* de diezmos, 1759", *Historia Mexicana*, 55/2 (2005), 577-625.

W

- Wagner, Klaus, *Martín de Mondesdoca y su prensa: contribución al estudio de la imprenta y bibliografía sevillana del siglo XVI* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982).
- Wagner, Lavern J., *Philippe Rogier. Opera omnia*, "Corpus Mensvralibis Mvsicae" 61 (s.l.: American Institute of Musicology, 1974).
- Wagstaff, G. Grayson, *Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa Pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630*, Ph.D.diss. (University of Texas, Austin, 1995).
- _____, "Music for the Dead and the Control of Ritual Behavior in Spain, 1450-1550", *The Musical Quarterly*, 82/1 (1998), 551-63.
- _____, "Los salmos del tercer libro de coro de la catedral de México: una aportación novohispana a la tradición musical hispánica", *Heterofonía*, 120-121 (1999), 17-39.
- _____, "Franciscan Mission Music in California, c. 1770-1830: Chant, Liturgical and Polyphonic Traditions", *Journal of the Royal Musical Association*, 126 (2001), 54-82.
- _____, "Cristóbal de Morales's *Circumdederunt me*: An Alternate Invitatory for Matins for the Dead and Music for Charles V", en David Crawford y G. Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 27-45.

- _____, “Morales’ Officium, chant traditions, and performing 16th-century music”, *Early Music*, 32/2 (2004), 225-43.
- _____, *Matins for the Dead in Sixteenth-Century Colonial Mexico: Mexico City Cathedral 3 and Puebla Cathedral 3*, “Collected Works” 26 (Ottawa: The Institute of Mediæval Music, 2007).
- Waisman, Leonardo J., “Alcances a dos estudios sobre la música española e hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII”, *Revista Musical Chilena*, 201 (2004), 87-98.
- _____, “Corelli entre los indios, o utopía deconstruye Arcadia”, en Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004), 227-54.
- _____, “La América española: proyecto y resistencia”, en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI* (Madrid: ICCMU, 2004), 503-50.
- _____, “La música en la definición de lo urbano: los pueblos de indios americanos”, en Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (València: Universitat de València, 2005), 159-75.
- _____, “Las misiones jesuíticas en el cono sur de América”, en Alberto Basso (ed.), *Atlas del Barroco. Vol. VI. La música* (UNESCO, en prensa).
- Ward, Lynn Halpern, “The *Motetti Missales* Repertory Reconsidered”, *Journal of the American Musicological Society*, 39/3 (1986), 491-523.
- Ward, Tom R., “The Polyphonic Office Hymn and the Liturgy of Fifteenth Century Italy”, *Musica Disciplina*, 26 (1972), 161-88.
- Wathey, Andrew, “The Marriage of Edward III and the transmission of French motets to England”, *Journal of the American Musicological Society*, 45/1 (1992), 1-29.
- _____, “Musicology, Archives and Historiography”, en Barbara Hagg, Frank Daelemans y André Vanrie (eds.), *Musicology and Archival Research* (Bruselas: Archives et Bibliothèques de Belgique, 1994), 3-26.
- Watkins, Glenn E., *Three Books of Polyphonic Lamentations of Jeremiah, 1549-1564*, Ph.D.diss., 2 vols. (University of Rochester, 1953).
- Watson Marrón, Gustavo, Gilberto González Merlo, Berenise Bravo Rubio y otros, *Guía de Documentos Novohispanos del Archivo Histórico del Arzobispado de México* (México D.F.: Arquidiócesis de México, 2002).
- Weber, David J., *La frontera española en América del Norte* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000).
- Wicks, John D., *Pierre de Manchicourt. Opera Omnia. I. Attaignant Motets*, “Corpus Mensurabilis Musicae” 55 (s.l.: American Institute of Musicology, 1971).
- Winemiller, John T., “Lasso, Albrecht V and the Figure of Job: speculation on the History and Function of Lasso’s *Sacrae lectiones ex propheta Iob* and Vienna Mus. ms. 18744”, *Journal of Musicological Research*, 12 (1993), 273-302.
- Wobeser, Gisela von, *Vida eterna y preocupaciones terrenales. Las capellanías de misas en la Nueva España, 1600-1821*, “Historia Novohispana” 64 (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999).
- Wojcicka-Hruza, Lucy, “A manuscript source for Magnificats by Victoria”, *Early Music*, 25/1 (1997), 83-98.

_____, “Multiple settings of the *Salve Regina* antiphon: Tomás Luis de Victoria’s contribution to the Renaissance veneration of the Virgin Mary”, en David Crawford y G. Grayson Wagstaff (eds.), *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 409-33.

X

Xaberl, Franz Haberl y otros, *Giovanni Pierluigi da Palestrina. Werke*, 33 vols. (Leipzig: Breitkopf y Härtel, 1862-1907).

Y

Yhmooff Cabrera, Jesús, *Catálogo de los impresos europeos del siglo XVI que custodia la Biblioteca Nacional de México*, 3 vols. (México D.F.: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996).

Z

Zager, Daniel, “Post-Tridentine liturgical change and functional music: Lasso’s cycle of polyphonic Latin hymns”, en Peter Bergquist (ed.), *Orlando di Lasso Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 41-63.

Zahino Peñafort, Luisa, *Iglesia y sociedad en México, 1765-1800. Tradición, reforma y reacciones* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1996).

Zaragoza Pascual, Ernesto, “Los cantorales de la abadía de Silos”, *Tesoro Sacro Musical*, 60 (1977), 46-57.

DISCOGRAFÍA

- A Choir of Angels I. I Cantori.* Edward Cansino, director. Topanga, California: Civic Records Group, 1995.
- A Choir of Angels II. Mission music.* Zephyr. Mark Sumner, director. Topanga, California: Civic Records Group, 1997.
- Aires del Virreinato.* Martha Molinar, soprano. México D.F.: Urtext Digital Classics, UMA 2009, 1997.
- Aires del Virreinato II.* Martha Molinar, soprano. México D.F.: Urtext Digital Classics (Mexico), UMA 2015, 2002.
- Alonso Lobo (1555-1616). Missae.* Música Ficta, Raúl Mallavibarrena, director. Barcelona: Enchiriadis, 2016, 2006.
- Alonso Lobo & Sebastián de Vivanco.* Música Reservata de Barcelona. Bruno Turner, director. Barcelona: La Mà de Guido 2045, 2001.
- Aspersion and Mass for the Holy Innocents.* Londen Cornett and Sackbut Ensemble, Pro Musica Sacra. Bruno Turner, director. Londres, grabación en directo para el programa "The Octave of the Nativity" de la Radio BBC, 1987.
- Baroque Music in Mexico.* A Cappella Choir of UCLA. Roger Wagner, director. Los Ángeles: UCLA Latin American Center, Eldorado 3, 1983.
- Bolivian Baroque. Baroque Music from the Missions of Chiquitos and Moxos Indians.* Florilegium y Bolivian Soloists Baroque Ensemble. Ashley Solomon, director. Channel Classics, CCS SA 22105.
- Cardoso. Motet Non mortui. Motet Sitivit anima mea.* The Sixteen. Collins Classics 1407, 1994.
- Canticum Canticorum. Songs of Songs.* Orchestra of the Renaissance. Richard Cheetham y Michael Noone, directores. Glossa Music, GCD 921403, 2000.
- Cristóbal de Morales. Officium defunctorum. Missa pro defunctis a 5.* La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XX. Jordi Savall, director. Auvidis E8765, 1992.

- De Andalucía al Nuevo Mundo. El esplendor de la polifonía en la América del Barroco.* Coral de la Universidad de Cádiz. Marcelino Díez Martínez, director. Madrid: A & B Master Records 90-IV, 1992.
- Easter Day Mass. Gloriam Dei Cantores.* Elizabeth Paterson, directora. Paraclete/Gloriam Dei Cantores GD 002, 1996.
- El Esplendor de la Catedral de México. Hernando Franco (1532-1585)* Ensamble Vocal Vittoria. Patricio Gómez Junco, director. México D.F.: CONACULTA, 2000.
- El milagro de Guadalupe.* San Antonio Vocal Arts Ensemble (SAVAE). Iago Recordos 214, 1999.
- Entre dos mundos. Música del Virreinato en México.* Affetti Musicali. Hugo Ricardo García y García. Puebla: Digil Records AF1, 1998.
- Festival of Early Latin American Music. Latin American Musical Treasures from the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries.* Coral Roger Wagner y Sinfonia Chamber Orchestra. Roger Wagner, director. Los Ángeles: UCLA Latin American Center, Eldorado 1, 1975.
- Francisco Guerrero. Battle Mass. Missa de la Batalla Escoutez.* Westminster Cathedral Choir, His Majestys Sagbutts and Cornetts. James O'Donnell, director. Londres: Hyperion, CDA 67075, 1999.
- Francisco Guerrero (1528-1599). Hispalensis.* Música Ficta. Raúl Mallavibarrena, director. Barcelona: Enchiriadis, 2004.
- Francisco Guerrero (1528-1599). Motecta.* Música Ficta. Raúl Mallavibarrena, director. Madrid: Cantus C9619, 1997.
- Francisco Guerrero. Motetes, "Canciones y Villanescas".* La Colombina. K617196, 2007.
- Francisco Guerrero (†1599): Requiem.* Orchestra of the Renaissance. Richard Cheetham, Michael Noone, directores. Glossa Music, GCD 921402, 1999.
- Francisco Guerrero. Sacrae Cantiones.* La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XX. Jordi Savall, director. Auvidis E8766, 1992.
- Francisco Guerrero. Vespers for All Saints Missa pro defunctis.* Chapelle du Roi. Alistair Dixon, director. Londres: Signum Records, SIGCD017, 2000.
- Hanacpachap. Musique Coloniale Latino-Américaine.* Cantoría de la Basílica de Nuestra Señora del Socorro. Monseñor Jesús Gabriel Segade, director. JADE 59658-2, 1995.

- In manus tuas.* Orchestra of the Renaissance. Richard Cheetham, Michael Noone, directores. Glossa Music, GCD 921405, 2002.
- José de Nebra. Vísperas de Confesores.* La Grande Chapelle y Schola Antiqua. Àngel Recasens, director. Madrid: Lauda Música, LAU 004, 2006.
- Juan Gutiérrez de Padilla . Música en la Catedral de Puebla de los Ángeles.* Ars Longa de La Habana. Teresa Paz, directora. Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía. Alamaviva DS-0142, 2005.
- Latin American Musical Treasures from the 16th, 17th and 18th Centuries.* Coral Roger Wagner and the Sinfonia Chamber Orchestra. Roger Wagner, director. Los Ángeles: UCLA Latin American Center, Eldorado 2, 1977.
- Le siècle d'Or a la Cathédrale de Mexico.* Cappella Cervantina. Horacio Franco, director. Metz: Les Chemins du Baroque, K617075, 1998.
- Le siècle d'Or de la Musique Hispano-Américaine.* Grupo Vocal Gregor. Dante Andreo, director. Montpellier: XCP5014, 1992.
- Maestros andaluces en Nueva España.* Cappella Mediterránea. Leonardo García Alarcón, director. Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía. Alamaviva DS-0139, 2004.
- Maestros de la Catedral de Sevilla. Morales, Guerrero, Lobo.* Ad Libitum Ensemble. José Manuel López, director. Montilla, Córdoba: Fonoruz CDF618, 1999.
- Masterpieces of Mexican Polyphony.* Westminster Cathedral Choir. James O' Donnell, director. Londres: Hyperion CDA66330, 1990.
- Masterpieces of Portugal Polyphony.* Gavin Turner, director. Londres: Hyperion CDA 66218, 1993.
- Francisco López Capillas. Messe de la Bataille en Nouvelle Espagne.* Ensemble Vocal De Profundis. Cristina García Banegas, directora. Metz: Les Chemins du Baroque, K617120, 2001.
- Missa de la Batalla / Fabián Ximeno Pérez.* Angelicum de Puebla. Benjamín Juárez Echenique, director. México D.F.: Urtext UMA 2008, México Barroco / Puebla V, 1997.
- Missa sobre el "Beatus Vir de Fray Xacinto", Fabián Ximeno.* Angelicum de Puebla. Ruth Escher y Cécile Gendron, sopranos. Benjamín Juárez Echenique, director. México D.F.: Urtext UMA 2006, México Barroco / Puebla III, 1996.
- Mexican Baroque. Music from New Spain.* Chanticleer Sinfonia. Joseph Jennings, director. Teldec Classics 4509-93333-2, 1994.

- Moon, sun & all things. Baroque Music From Latin America - 2.* Ex Cathedra. Jeffrey Skidmore, director. Londres: Hyperion, CDA67524, 2005.
- Mortuus est Philippus Rex. Music for the life and death of the Spanish King.* Westminster Cathedral Choir. James O'Donnell, director. Londres: Hyperion, CDA67046, 1998.
- Mosaico Mexicano.* Orquesta Por-Arte de la Ciudad de México. Enrique Caballero, director. México D.F.: PolyGram, 1996.
- Music from Renaissance Portugal 2.* Cambridge Taverner Choir. Owen Rees, director. Herald HAVPCD277, 2002.
- Music from the Californias.* Westwind Band. Eroica Classics B0000GRZ4V, 2003.
- Music of the Americas 1492-1992. Gloriam Dei.* Elizabeth C. Patterson, directora. Paraclete Press 10, 1996.
- Música Barroca Mexicana.* Cappella Cervantina. Horacio Franco, director. México D.F.: Quindecim Recordings, QP008, 1997.
- Música de la Catedral de Guadalajara. La tradición coral y el archivo.* Coro de Infantes, Capilla de Música Catedralicia. Aurelio Martínez Corona, director. Guadalajara, Jalisco: Dirección General de Patrimonio Cultural de la Secretaría de Cultura del Estado, 2001.
- Música del Descubrimiento.* Coral Universitaria de Cádiz y Grupo Vocal Gregor Canto. Marcelino Díez Martínez y Dante Andreo, directores. Cádiz: Diputación de Cádiz, 1985.
- Música Sacra de la Colonia.* Coro de la Catedral de México. Guillermo López Nava, director. México D.F.: Spartacus 21001, 1993.
- Música Virreinal Mexicana.* Orquesta de Cámara de la UNAM. Luis Herrera de la Fuente, director. México D.F.: UNAM, Difusión Cultural, MN9, 1974.
- New World Symphonies. From Araujo to Zipoli: an A to Z of Latin American Baroque.* Ex Cathedra. Jeffrey Skidmore, director. Londres: Hyperion, CDA67380, 2003.
- Obras corales de Colombia.* Grupo Ballestrinque. María Cristina Sánchez de Vesga, directora. Bogotá: Ediciones Fonográficas, 1973.
- Musique à la Cathédrale d' Oaxaca. Oeuvres de Gaspar Fernandes & Manuel de Sumaya.* Ensemble Elyma y Coro Ciudad de la Alhambra, K617156, 2003.
- Orgues du Mexique Vol. 1: Orgues de la Catedral de México. Grand Orgue de l'Évangile.* Guy Bovet, órgano. Gallo CD439, 1987.

- Orgues du Mexique Vol. III: Orgues de la Cathédrale de Mexico. Orgue de l'Épître (côté Levant).* Guy Bovet, órgano. Gallo CD565 (1989).
- Arias, cantadas y villancicos "Oiga el orbe".* Flavio Becerra, tenor. Conjunto de Cámara de la Ciudad de México. Benjamín Juárez Echenique, director. México D.F: Urtext Digital Classics, UMA 2016 (2002)
- Palestrina. Masses & Motets.* Pro Cantione Antiqua. Mark Brown, director. Yorkshire: Regis RRC 2040, 1991.
- Palestrina. Missa Aeterna Christi munera.* Westminster Cathedral Choir. James O'Donnell, director. Londres: Hyperion CDA66490, 1991.
- Palestrina. Missa Papae Marcelli. Missa Aeterna Christi munera.* Oxford Camerata. Jeremy Summerly, director. Naxos 8.550573, 1992.
- Philip & Mary: A Marriage of England & Spain.* The Sixteen. Harry Christopher, director. Coro, B000EGCTFY, 2006.
- Polifonía en la Nueva España.* Ensemble Vocal e Instrumental De Profundis. Cristina García Banegas, directora. Fontaines: Perspective Records, PER9201, 1992.
- Portuguese Requiem Mass Lobo-Cardoso.* Oxford Camerata. Jeremy Summerly, director. Naxos 550682, 1994.
- Portuguese Polyphony.* Ars Nova. Bo Holten, director. Naxos 553310, 1995.
- Portuguese Requiem Mass Lobo-Cardoso.* Jeremy Summerly, director. Naxos, 550682, 1994.
- Primer Festival de Música Barroca y Renacentista Americana. Misiones de Chiquitos.* 2. De Profundis, Pro Musica Colonial Brasileira, Syntagma Musicum, Agua Viva, Norberto Broggin, Ensemble Louis Berger, Ensemble Elyma. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: Cantus Producciones Musicales CA-008-2, 1996.
- Renaissance Choral Music from Mexico.* Collegium Musicum de la Southern Illinois University. John Boe, director. Nueva York: Musical Heritage Society Records MHS3718, 1978.
- Sacred Music by Alonso Lobo.* The Tallis Scholars. Peter Phillips, director. Gimell Records 454 931-2, 1997.
- Salve Regina. Choral Music of the Spanish New World 1550-1750.* Coral Roger Wagner. Roger Wagner, director. Los Ángeles: UCLA Latin American Center, Eldorado 5, sin fecha.
- Santiago. A Capella.* The Monteverdi Choir. John Elliot Gardiner, director. ASIN, B0007NOKTC, 2005.

- Spain and the New World. Renaissance, Baroque and Native American Music from New Spain.* Hesperus. Scott Reiss, director. Arlington, VA: Golden Apple GACD 7552, 1990.
- Spanish Sacred Music of the Renaissance.* The London Cornett and Sackbut Ensemble, Pro Cantione Antiqua. Bruno Turner, director. Teldec Classics 2292-46003-2, 1993. 2 CDs.
- Spanish and Mexican Renaissance Vocal Music.* The Hilliard Ensemble. Londres: Emi Classics 7 54341 2, 1991. 2 CDs. Aparecido en 1997 bajo el título *Spain & The New World. Renaissance music from Aragon and Mexico* (Virgin Classics, 5 61394 2, 1997).
- Tenth Inter American Music Festival.* Washington: Inter American Festival Music, 1979.
- Treasures of Spanish Renaissance.* Westminster Cathedral Choir. David Hill, director. Londres: Hyperion CDA66168, 1993.
- Un pesebre colonial americano.* Agrupación de Cámara Ars Viva. Juan Alberto Ruiz, director. Córdoba, Argentina: Municipalidad de Córdoba, AV9401, 1994.
- Vamos al portal. Music of the Iberian and Iberoamerican Baroque celebrating the feasts of the Nativity Cycle.* Coro Hispano de San Francisco y Conjunto Nuevo Mundo. Juan Pedro Gaffney R., director. San Francisco: Pro Música 1001, 1996.
- Voces Angelicae. Portuguese Renaissance Church Music.* Pro Cantione Antiqua. Mark Brown, director. Teldec Classics 4509-93690-2, 1993. 3 CDs.

