

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

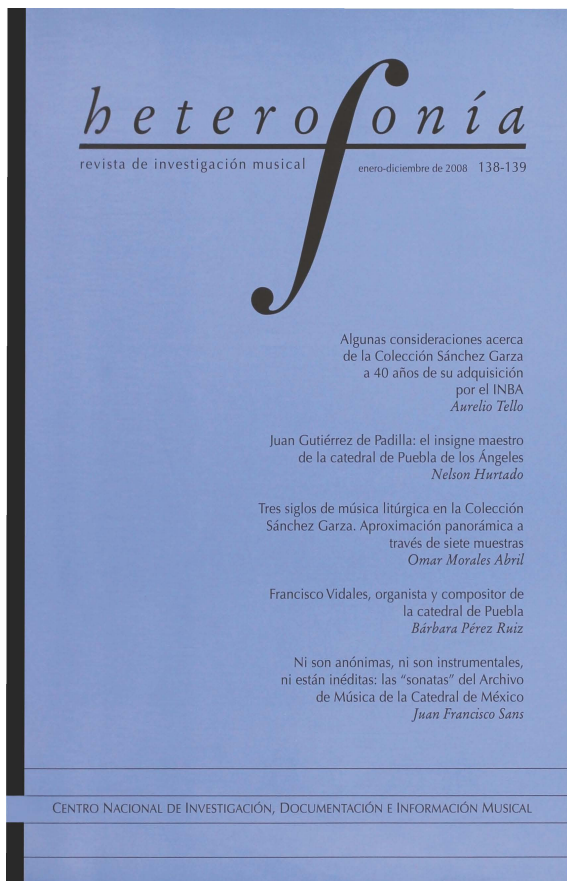


INBA



INBA  digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Heterofonía 138-139, México, enero-diciembre de 2008

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 138-139, México, enero-diciembre de 2008, pp. ##

heterofonía

revista de investigación musical

enero-diciembre de 2008 138-139

Algunas consideraciones acerca
de la Colección Sánchez Garza
a 40 años de su adquisición
por el INBA
Aurelio Tello

Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro
de la catedral de Puebla de los Ángeles
Nelson Hurtado

Tres siglos de música litúrgica en la Colección
Sánchez Garza. Aproximación panorámica a
través de siete muestras
Omar Morales Abril

Francisco Vidales, organista y compositor de
la catedral de Puebla
Bárbara Pérez Ruiz

Ni son anónimas, ni son instrumentales,
ni están inéditas: las "sonatas" del Archivo
de Música de la Catedral de México
Juan Francisco Sans



heterofonía

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
TERCERA ÉPOCA/ VOLUMEN XL, NÚMERO 138-139, ENERO-DICIEMBRE DE 2008

Esperanza Pulido

Fundadora

Aurelio Tello

Editor de este número

Yael Bitrán

Eduardo Contreras Soto

Ricardo Miranda

José Antonio Robles-Cahero

Aurelio Tello

Consejo de redacción

Mario Rivera Guzmán

Supervisión editorial

Robert Stevenson (Universidad de California, Los Ángeles)

Malena Kuss (Universidad del Norte de Texas)

Craig Russell (Universidad Politécnica Estatal de California)

José Antonio Alcaraz (CENIDIM) †

Consuelo Carredano (CENIDIM)

Luis Jaime Cortez (CENIDIM)

Leonora Saavedra (CENIDIM)

Rosa Virgina Sánchez (CENIDIM)

Consejo de asesores

Ediciones Corunda, SA de CV

Tipografía

Pablo Ramírez y Patricia Quezada

Formación

Precio en México

Ejemplar \$ 80.00

Ejemplar doble \$ 150.00

Suscripción anual \$ 200.00

(incluye gastos de envío)

Foreign prices

Issue US \$ 17.50

Double Issue US \$ 35.00

Annual Subscription US \$ 45.00

(postage included)

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes / Cenidim (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez) / Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 7º piso, Río Churubusco, núm 79, Col. Country Club, 04220, México, D.F.

Teléfonos: 4155 0015, fax 4155 0054, Correo electrónico: cenidim@correo.cnart.mx

Los textos firmados son responsabilidad de sus autores. Esta revista es arbitrada.

ISSN 0018- 1137. Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm.

7200. *Heterofonía* 138-139 fue impreso en el mes de diciembre de 2009.

heterofonía

Sumario 138-139
 enero-diciembre de 2008

*Commemorativo de los 40 años de la adquisición
 de la Colección Sánchez Garza por el INBA*

Presentación

Aurelio Tello 5

Artículos



Algunas consideraciones acerca de la Colección Sánchez Garza a 40 años de su adquisición por el INBA 11

Aurelio Tello

Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la catedral de Puebla de los Ángeles (Málaga, c. 1590; Puebla de los Ángeles, 8-IV-1664) 29

Nelson Hurtado

Tres siglos de música litúrgica en la Colección Sánchez Garza. Aproximación panorámica a través de siete muestras 67

Omar Morales Abril

Francisco Vidales (1632-1702): organista y compositor de la catedral de Puebla 107

Bárbara Pérez Ruiz

Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las "sonatas" del Archivo de Música de la Catedral de México 131

Juan Francisco Sans

Documentos



"...de quienes va firmado este pedimento..." 157

Pliego petitorio de las monjas del convento de la Santísima Trinidad de Puebla (1639)

Aurelio Tello

- "... so pena de excomuni3n". La verdad sobre el origen de Jos3 Manuel de Aldana. 161
Evguenia Roubina

M3sica



- O vos omnes* de Francisco de Olivera 167
- Oh, admirable sacramento* de Francisco L3pez Capillas 175
- Credidi a 6* de Miguel Mateo de Dallo y Lana 181
- "Agnus Dei" de la *Misa a 5 voces* de Francisco de Atienza y Pineda 195
- O vos omnes* de Miguel Tadeo de Ochoa 199
- Benedicamus Patrem* de Jos3 Mariano Villegas 209
- Domine ne in furore* del Invitatorio y salmo del oficio de difuntos, An3nimo 215
 (Ediciones de Omar Morales Abril)
- Non est species ei* de Francisco Vidales 221
- Toquen as gaitas* de Francisco Vidales 229
 (Ediciones de B3rbara P3rez Ruiz)
- Cantadle la gala pastores* de Juan Guti3rrez de Padilla 239
 (Edici3n de Nelson Hurtado)

Notas y reseas



- Los "seises" en las catedrales de Espaas y M3xico 251
Mina Ram3rez Montes
- Alabar a Mar3a con los 3idos de L3pez Capillas 263
Eduardo Contreras Soto

VII ECSIM del Festival de Música Renacentista
y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos"
2008. *La fiesta en la época colonial
iberoamericana*

267

Aurelio Tello



El número doble 138-139 de Heterofonía, correspondiente al año 2008, conmemora los 40 años de la adquisición de la Colección Sánchez Garza, en marzo de 1967, por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes. Probablemente, el único acervo de tipo conventual hasta ahora conocido que ha sobrevivido de la época colonial. Con este motivo se ha preparado una serie de colaboraciones que tienden a dar cuenta de diversos aspectos inherentes a la colección: los pormenores de su adquisición, las vicisitudes por las que pasó al intentar su catalogación, las investigaciones sobre algunos de los compositores en ella representados, la aproximación a las formas o géneros cultivados.

Así, el primer artículo se elaboró para dar cuenta de la suerte que ha corrido la colección en estas cuatro décadas que median entre 1967 y la hora presente. “Algunas consideraciones acerca de la Colección Sánchez Garza a 40 años de su adquisición por el INBA” se titula y abunda en referencias sobre aspectos historiográficos de la colección y sobre el proceso de catalogación efectuado a partir del año 2003, que ha derivado en un profundo estudio acerca de este acervo y la consolidación de un trabajo —el próximo libro La Colección Sánchez Garza. Catálogo y estudio documental elaborado por Nelson Hurtado, Omar Morales Abril, Bárbara Pérez Ruiz y el autor de estas líneas— que rebasa la simple condición documental para alcanzar la dimensión propiamente musicológica.

Los integrantes del grupo de musicólogos participantes del proceso de catalogación de la Colección Sánchez Garza realizaron precisas investigaciones sobre los compositores cuya música se conserva en este acervo. Y de ello dan cuenta en sendos artículos que sintetizan un fructífero trabajo de grupo. Nelson Hurtado se ocupa de la figura de Juan Gutiérrez de Padilla, uno de los más grandes maestros de capilla de la catedral de Puebla en el siglo XVII y autor de una obra originalísima; Omar Morales Abril, a raíz de hacer una revisión de “Tres siglos de música litúrgica en la Colección Sánchez Garza”, nos entrega semblanzas de músicos como Francisco de Olivera, Miguel Matheo de Dallo y Lana, Francisco de Atienza y Pineda, Miguel Thadeo de Ochoa y José Mariano Villegas, autores de los que poco o nada sabíamos antes de que se emprendiera la catalogación de la Collec-

ción Sánchez Garza, y analiza un curioso motete en español de Francisco López Capillas, el denominado Oh, admirable Sacramento; en tanto que Bárbara Pérez Ruiz aborda la semblanza biográfica de Francisco Vidales, organista y compositor, músico de enorme importancia en la vida musical de las catedrales de México y Puebla como ejecutante de órgano, autor de un grupo de selectos villancicos y algunos motetes acaso destinados a las monjas del convento de la Santísima Trinidad de Puebla. Estos tres trabajos van acompañados de transcripciones de piezas de cada uno de los compositores conservadas en la Colección Sánchez Garza, a manera de una breve antología que refleje la riqueza musical del acervo conventual y haga posible que la comunidad de intérpretes cuente con más materiales provenientes de este fondo de partituras, enriqueciendo los aportes de Robert Stevenson, quien fue el primero en publicar la música que interpretaban las monjas del convento de la Santísima Trinidad de Puebla. Nelson Hurtado nos entrega su transcripción del delicioso villancico Cantadle la gala pastores de Gutiérrez de Padilla, Omar Morales se aplica a la transcripción de un conjunto de piezas latinas que expresan el uso y evolución del repertorio litúrgico en la Nueva España: O vos omnes de Francisco de Olivera, Oh, admirable sacramento de Francisco López y Capillas, el salmo Credidi propter de Miguel Matheo de Dallo y Lana, el Agnus Dei de la Misa a 5 voces de Francisco de Atienza y Pineda, el motete O vos omnes de Miguel Thadeo de Ochoa, el motete Benedicamus Patrem de José Mariano Villegas y un Invitatorio y salmo del Oficio de Difuntos de autor anónimo. Y Bárbara Pérez nos regala sus transcripciones del motete Non est species ei y del villancico Toquen as gaitas Toribio y Lorente de Francisco Vidales.

Finalmente, Heterofonía recibe la contribución del musicólogo y compositor venezolano Juan Francisco Sans, quien devela la verdadera identidad de un documento que, de manera ingenua y equívoca, ha sido identificado como un inédito cuaderno anónimo de sonatas novohispanas. “Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las ‘sonatas’ del Archivo de Música de la Catedral de México” se titula esta sesudo artículo que pone el dedo en la llaga de las carencias con que se hacen ciertas “investigaciones” en Latinoamérica. “[...] la edición de partituras va mucho más allá de la labor de un copista que transcribe acriticamente los signos de un manuscrito en un programa de notación musical; por el contrario, requiere de una serie de decisiones informadas de muy alto nivel que resultan a veces sumamente difíciles de tomar”, nos recuerda Sans e insiste en que: “La lectura que hace el editor de una obra puede llevarlo por caminos muy tortuosos. Acercarse ingenuamente a un manuscrito puede resultar algo verdaderamente peligroso. El camino está plagado de trampas, y tanto el editor como el ejecutante tienen que estar muy atentos para

no caer en ellas". Con rigor metodológico y claridad conceptual deslinda la investigación profesional de la investigación amateur, hace un recorrido crítico por las diversas lecturas que se han hecho de un documento conocido hasta ahora como "Sonatas de la catedral de México", a las que se ha querido ver como una muestra del tipo de música instrumental cultivado en la Nueva España, y denuncia cómo la manipulación irresponsable de un documento toca de manera crucial los aspectos deontológicos de la investigación. La concordancia de fuentes hecha por Sans —como una tarea ineludible de la musicología contemporánea— reveló que el dichoso cuaderno de "34 Sonatas anónimas de un manuscrito novohispano" no era otra cosa que una colección de Solfeggi de Leonardo Leo —un conocido compositor de la península itálica del siglo XVIII y con amplia presencia en el mundo hispanoamericano—, piezas para que los cantantes ejerciten su lectura acompañada por un continuo, y da cuenta de las numerosas veces, incluso recientes, que este material ha sido publicado.

En la sección de Documentos se incluyen dos de singular importancia: una petición firmada por el conjunto de monjas del convento de la Santísima Trinidad de Puebla en el año 1639, conteniendo los nombres de cuatro de ellas dedicadas a la música y que luego figuran en las partituras de la Colección Sánchez Garza, y un hallazgo de la doctora Evgenia Roubina que amplía sustancialmente el conocimiento sobre nuestros músicos: el acta de nacimiento de José Manuel Aldana, violinista de relevante participación en la vida musical de los años finales de la colonia y los primeros del México Independiente.

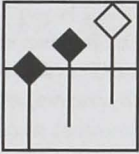
La sección de Notas y Reseñas recoge tres colaboraciones: una mirada al universo de "Los seises en las catedrales de España y México" elaborada por la doctora Mina Ramírez Montes, miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en torno a la práctica musical catedralicia que contemplaba la sustitución de voces femeninas por las de niños, cedida gentilmente a nuestra revista para su publicación; el texto "Alabar a María con los oídos de López y Capillas" de Eduardo Contreras, leído en la presentación del volumen III de obras de este compositor publicado por nuestro colega Juan Manuel Lara, y una reseña de la realización del VII Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología celebrado en abril de este año en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia —en el cual tuve el honor de desempeñarme como coordinador del mismo—, donde se congregó un importante número de investigadores y musicólogos cuyos trabajos aportan sustanciales novedades al conocimiento de la música colonial de nuestro continente.

El presente número de Heterofonía, al centrar su mirada en los 40 años de la llegada de la Colección Sánchez Garza al INBA y en concreto al CENIDIM, quiere no sólo dar testimonio de los logros y avances en torno

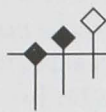
a la catalogación de este rico acervo de música colonial y a los estudios que de ello se han derivado, sino también hacer patente su aprecio a la labor pionera de personas como Carmen Sordo Sodi, quien adquirió la Colección; Eloy Fernández Márquez que realizó el primer inventario; Thomas Stanford, autor de un fichero catalográfico antes de que la comprara el INBA; Robert Stevenson que sacó a la luz las primeras ediciones de los villancicos barrocos de esta colección y José Chavarría Zamora encargado de realizar los primeros dibujos de las partituras transcritas.

Heterofonía llega a su número 138-139 a las puertas de celebrar sus cuatro décadas de existencia –conmemoración que se efectuará en los números del año siguiente– y fiel al legado de su fundadora, Esperanza Pulido, quiere mantener viva su vocación por ser el puente entre la investigación y la difusión del conocimiento generado y constituirse en uno de los portavoces de la musicología que se practica en México y Latinoamérica en la actualidad.

ARTÍCULOS



Algunas consideraciones acerca de la Colección Sánchez Garza a 40 años de su adquisición por el INBA



Aurelio Tello

La colección Sánchez Garza es un conjunto de 398 obras del periodo colonial mexicano que procede del convento de la Santísima Trinidad de la ciudad de Puebla. Fue adquirida en 1967 por el Instituto Nacional de Bellas Artes de manos de la viuda del coronel Jesús Sánchez Garza. Desde entonces, fue objeto de varios intentos de catalogación y de la publicación de diversas piezas contenidas en ella. En el año 2003, el grupo de musicólogos conformado por Aurelio Tello, Nelson Hurtado Yáñez, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz, con la colaboración parcial de José Rafael Maldonado, emprendió un estudio minucioso de los papeles de música de los que derivó la elaboración del catálogo, sujeto a un riguroso plan metodológico que contempló diversos procesos. Las vicisitudes por las que pasó la Colección están comentadas para preservar la memoria histórica de ciertos acontecimientos.

The Sanchez Garza Collection is formed by 398 works of the Mexican colonial period from Puebla's Santisima Trinidad convent. It was acquired in 1967 by the National Institute of Fine Arts from Colonel Jesús Sánchez Garza's widow. Since then it was an object of cataloging and publication of its diverse pieces. In 2003 a group of musicologists formed by Aurelio Tello, Nelson Hurtado Yáñez, Omar Morales Abril and Bárbara Pérez Ruiz, with the partial collaboration of José Rafael Maldonado, undertook a meticulous study of the music papers, which derived on the elaboration of catalogue that was made following a rigorous methodological plan wich contemplated various processes. The Collection's vicissitudes are told here to keep the historical memory of some events.

Vicisitudes de la Colección

Se denomina Colección Sánchez Garza al acervo de música de la época virreinal novohispana que adquirió el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1967 de manos de la viuda del anticuario o coleccionista de arte Jesús Sánchez Garza. Se trata de un conjunto de obras principalmente religiosas, aunque existen varias profanas y un cuaderno de música para órgano, de los siglos XVII, XVIII y XIX. Tal como se catalogó, la colección la integran un total de 398 obras de las cuales 394 tienen música y 4 son sólo textos que no se pueden integrar a ninguna de las partituras.

Aún se desconoce la manera cómo este acervo pasó a ser propiedad de Jesús Sánchez Garza. Lo más probable es que lo hubiera adquirido de personas que traficaron con los bienes conventuales cuando, a partir de la

promulgación de las Leyes de Reforma, las propiedades de la Iglesia Católica (templos, conventos, colegios) fueron incautadas por el Estado. En muchos de los papeles de música se especifica que el acervo perteneció al convento de la Santísima Trinidad de Puebla; lo hacen explícito aquellas obras que conservan las dedicatorias de los compositores Juan de Baeza Saavedra, Juan García de Céspedes, Antonio de Salazar, Miguel Thadeo de Ochoa, Nicolás Ximénez de Cisneros y José Lazo Valero, pero existe un conjunto de obras posteriores a 1791 (la más tardía, una de 1848) que no contiene nombres de monjas ni parece haber tenido uso conventual, cuya caligrafía literaria y musical es similar a mucha de la música de la catedral de Puebla de esos años.¹ Podría tratarse, o de un conjunto de obras donadas o prestadas al convento, o de un lote de piezas sustraídas de la catedral y reunidas más tarde con el acervo conventual. Como muchos fondos documentales de la época virreinal, éste fue a dar a manos particulares: las del coronel Sánchez Garza.

Jesús Sánchez Garza fue un militar nacido en Ciudad Porfirio Díaz, ahora Piedras Negras, Coahuila, el 14 de octubre de 1891, hijo de Jesús Sánchez Herrera, diputado al congreso local de su estado y de Manuela Garza. Realizó los estudios básicos en su ciudad natal y posteriormente en el Draughons Business College de San Antonio, Texas. En 1932 publicó el libro *Historical Notes on Coins of the Mexican Revolution* (México D.F., Imprenta Celorio), del cual apareció al año siguiente la versión española (*Notas Históricas sobre las Monedas de la Revolución Mexicana*) traducida por Manuel Romero de Terreros. Estuvo entre los fundadores, en 1952, de la Sociedad Numismática de México. Asimismo, llevó a cabo en 1955 la edición, estudio y notas que acompañaron a la publicación del documento de José Enrique de la Peña *La rebelión de Texas, manuscrito inédito de 1836, por un oficial de Santa Anna*. Murió en la ciudad de México el 25 de agosto de 1961. Su viuda, Adelaida Frank, ofreció al Instituto Nacional de Bellas Artes la colección de papeles de música colonial en 1965.²

¹ Para corroborar esta afirmación se hizo un minucioso cotejo de concordancias de dibujo musical y caligráfico. De ello se derivó que una serie de títulos de autores anónimos o de compositores como fray Martín de Cruzelaegui, José de Herrera, Juan Lutrilla, Francisco Marcos Navas, Tomás Ochando o Ignacio Villegas son coincidentes con materiales de la catedral de Puebla. En el proceso de investigación, pudimos cotejar el *Benedictus* y *Sanctus Deus* de Juan Lutrilla con manuscritos catedralicios (por mencionar sólo un caso concreto) y ver el alto grado de coincidencia de las caligrafías literaria y musical.

² Robert Stevenson, *Christmas Music from Baroque Mexico* (en lo sucesivo CMBM), Los Angeles, University of California Press, 1974, pp. ix-x; Felipe Ramírez Ramírez, *13 obras de la colección J. Sánchez Garza*, Tesoro de la Música Polifónica en México (en lo sucesivo TMPM), Tomo II, México, Cenidim, 1981, p. 12.

Antes de ser adquirida por el INBA, dicha colección fue revisada y catalogada en 1966 por Lincoln Spiess y E. Thomas Stanford, pero ese trabajo nunca se dio a conocer sino hasta que el segundo publicó su *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* en el año 2002, si se exceptúa la incipiente información que ambos publicaron en *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*.³

En la página *web* del Cenidim se menciona que Carmen Sordo Sodi contribuyó al rescate de la Colección Jesús Sánchez Garza cuando estaba a punto de ser embarcada y vendida en el extranjero. Y más adelante se anota que gracias

a su audaz intervención -pues logró el apoyo gubernamental para detener el avión en el que los manuscritos dejarían el territorio mexicano- en 1968 el Instituto Nacional de Bellas Artes adquirió la mitad de los mismos, ya que el resto fue vendido en dólares. La Ley de Defensa de Obras Artísticas del Patrimonio Nacional tuvo que hacer aparición [sic] para detener a tiempo la total pérdida de esos papeles de música provenientes de la época virreinal que pertenecieron al Convento de Monjas Concepcionistas de la Santísima Trinidad, en la ciudad de Puebla de los Ángeles.⁴

Según el doctor Robert Stevenson, el INBA adquirió la colección el 17 de marzo de 1967 gracias al apoyo que dieron el licenciado Agustín Yáñez, Secretario de Educación, y José Luis Martínez, director del Instituto Nacional de Bellas Artes. Stevenson, en el Prefacio de *Christmas Music from Baroque Mexico* hace un detallado recuento de cómo este acervo pasó de manos privadas al Estado mexicano:

In early December of 1964 Mrs. Adelaide Frank de Sánchez (a native of New Jersey but a permanent resident of Mexico City) telephoned the Sección de Investigaciones Musicales of the Instituto Nacional de Bellas Artes (Dolores 2, 4° piso) to offer for sale certain valuable music imprints assembled by her late husband. Miss Carmen Sordo Sodi, the distinguished successor to Jesús Bal y Gay as administrator of the Section of Music Research, thanked her for the call and, after explaining that the Section could recommend purchases but was not empowered to buy, agreed to examine whatever was available. Taking advantage of what off-duty hours Sundays and weekday nights afforded, Miss Sordo Sodi soon learned that Mrs. Frank de Sánchez was the American widow of the Mexican historian Jesús Sánchez Garza who had devoted a lifetime to collecting documents of all sorts, but especially books and manuscripts having to do with Mexico. After visits spaced over a year, miss Sordo Sodi was able to recommend the purchase of three hundred music imprints for the Library of the National Conservatory of Music.

³ Lincoln Spiess y E. Thomas Stanford, *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, Detroit, Detroit Information Coordinators, 1969, pp. 16, 28, 31-59, 61-66

⁴ www.cenart.gob.mx/centros/cenidim/ La consulta se efectuó el 2 de noviembre de 2006.

But greater good fortune was to follow. Late in 1965 Mrs. Frank de Sánchez confided that among her deceased husband's effects was a box of colonial manuscript music by which he had set special store. Nearly all of this manuscript treasure proved later to have been originally the property of Holy Trinity Convent in Puebla. For a wonder, the music archive had survive apparently intact during the several decades between extinction of the convent and acquisition of the manuscripts by Jesús Sánchez Garza.⁵

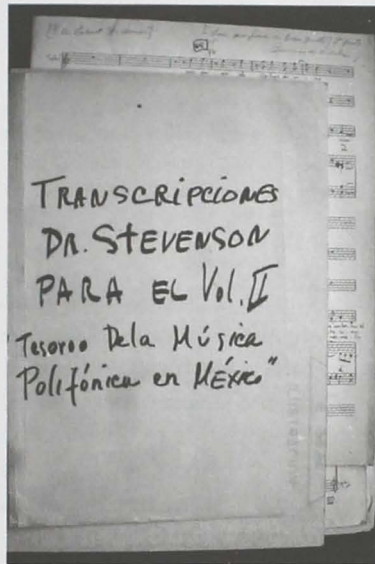
Un documento conservado en el archivo de la Coordinación de Documentación del Cenidim informa:

La Colección Jesús [sic] Sánchez Garza-INBA fue adquirida con / una partida oficial destinada para tal fin / por la Secretaría / de Educación Pública. No se adquirió con fondos propios del / INBA./ Se compró por una cantidad de \$25,000.00 [pesos] en virtud de / haberse aplicado a la dueña de dicha Colección / la Ley de Defensa de Obras Artísticas de Patrimonio Nacional. / En 1968, la Universidad de Austin, Texas, ofreció en varias ocasiones la cantidad de CUATRO MILLONES de pesos para / que le fuera vendida dicha Colección. / Es por ello que se ha valuado la Colección en CUATRO MILLONES de pesos debiendo considerarse que de 1968 a 1977 el / valor de la misma debe cotizarse de un 20 a un 25 por ciento / más. / CARMEN SORDO SODI / DIRECTORA DEL CENIDIM.⁶

Según el testimonio del maestro Hiram Dordelly, decano de los investigadores del Cenidim y el único que aún presta sus servicios a la institución desde la época en que la colección fue adquirida, el investigador Eloy Fernández Márquez recibió el encargo de levantar el primer inventario de los papeles de música bajo la supervisión de Carmen Sordo Sodi, a

⁵ Robert Stevenson, *op. cit.*, p. ix. A principios de diciembre de 1964, Adelaida Frank de Sánchez (originaria de New Jersey, pero residente en México) telefonó a la Sección de Investigaciones Musicales del INBA para ofrecer en venta ciertos impresos musicales coleccionados por su esposo. La señorita Carmen Sordo Sodi, la distinguida sucesora de Jesús Bal y Gay como jefa de la Sección de Investigaciones Musicales, agradeció la llamada y luego de explicar que la Sección podía recomendar la compra, pero que no tenía poder para efectuarla, acordó examinar lo que estuviera disponible. La señora Frank resultó ser la viuda del historiador mexicano Jesús Sánchez Garza, quien había dedicado su vida a coleccionar documentos de todo tipo que tuvieran que ver con México, especialmente libros y manuscritos. Después de un año de visitas espaciadas, Carmen Sordo recomendó la compra de trescientos impresos de música para la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. Pero lo más afortunado fue lo que siguió: a finales de 1965, la señora Frank confió a Carmen Sordo que entre los efectos de su fallecido esposo estaba una caja de manuscritos coloniales por la cual él había tenido una especial estima. Casi todo este tesoro de manuscritos probó más tarde haber sido propiedad del convento de la Santísima Trinidad de Puebla. De milagro, el archivo de música sobrevivió aparentemente intacto durante varias décadas, entre la extinción del convento y la adquisición de los manuscritos por Jesús Sánchez Garza.

⁶ Archivo Histórico del Cenidim, Expediente 300.1.01.001-006/01/77, Listado de la Colección Jesús Sánchez Garza, fol. 5.



la sazón jefa de la Sección de Investigaciones Musicales del INBA.⁷ De acuerdo con Carmen Sordo Sodi, en una entrevista que nos concedió en su domicilio el miércoles 17 de enero del 2007 a Nelson Hurtado y al autor de este artículo, el inventario lo realizó ella en las visitas que hizo a lo largo de muchos fines de semana a la casa de la señora Adelaida Frank, viuda del coronel Jesús Sánchez Garza, y desconoció cualquier participación que no fuera la suya en la elaboración de este inventario.⁸ Por su parte, el doctor Stevenson sostiene que, a invitación de la maestra Sordo Sodi, él preparó un volumen con doce villancicos que constituiría el tomo II de Tesoro de la Música Polifónica en México, un trabajo que estuvo concluido en 1970, pero que nunca vio la luz. No deja de ser revelador el texto que sirve de prólogo a CMBM:

Equally to be thanked for her part in the transfer of the collection is the eminent Miss Carmen Sordo Sodi. At her exceedingly kind invitation, the present author began later

⁷ Catálogo completo de las obras que forman la "Colección Jesús Sánchez Garza" elaborado en la Sección de Investigaciones Musicales del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes bajo la supervisión de María del Carmen Sordo Sodi para el departamento de compras de la Secretaría de Educación Pública y la Oficina de Inventarios del Instituto Nacional de Bellas Artes, VI-29-67, (en lo sucesivo CSCSS) [México], Copia mecanográfica, 1967.

⁸ El maestro Hiram Dordelly mencionó, además, que acompañó a Fernández Márquez a la ciudad de Puebla a localizar el edificio del convento de la Santísima Trinidad. Según Sordo Sodi, en la aludida entrevista, esto fue lo único que hizo Fernández Márquez en relación con la colección.

that same year transcribing a dozen villancicos for publication as volume II in the series *Tesoro de la Música Polifónica en México*, started by her predecessor. Realizations of the basso continuo (usually unfigured) were asked for, so that the works might be immediately performable. With the same end in view, she arranged for the copying of this transcribed villancicos by José Chavarría Zamora, a calligrapher of the first water. Her colleague, Eloy Fernández Márquez, offered helpful counsel. By the end of 1970, all the music was camera ready, along with the literary preliminaries. In due course, when funding becomes possible, Volume II of the *Tesoro* will appear.⁹

En la entrevista aludida líneas arriba, Carmen Sordo Sodi negó con actitud rotunda haber efectuado invitación alguna al doctor Stevenson para preparar el tomo II de la Serie *Tesoro de la Música Polifónica en México*. Según ella, Stevenson hizo un ofrecimiento de preparar la edición de varios villancicos, pero no hubo ningún compromiso de publicación por parte del INBA.

Empero, en el Archivo Histórico del Cenidim se guardan algunos reveladores documentos. De un lado, una carta manuscrita que cursó el doctor Robert Stevenson a don José Chavarría Zamora, que pone en evidencia la certeza de que el musicólogo norteamericano preparaba el tomo II de *TMPM*. Transcribo el texto:

Querido don José: Háganos el favor de mirar a los apellidos. Deverían [sic] seguir con mayúsculas y minúsculas todos los apellidos. Mire Salazar (no Zalarar), por favor. Los compases numerados al fin de los compases, 5, 10, 15, etc. no a los comienzos. Le felicito por su magnífico trabajo. Todo va muy bien. En rojo están marcados las fallas [sic] para remediarlas. Muy atentamente. R. Stevenson.

La misiva no tiene fecha, pero no cuesta trabajo aceptar la idea de que corresponde al periodo que media entre la compra de la colección y 1970.¹⁰ Esto mismo lo hacen patente las pruebas de los dibujos musicales en los cuales aparecen las correcciones que el doctor Stevenson le señalaba a don

⁹ Ofrezco aquí una traducción del texto de Stevenson: "Igualmente, debe agradecerse a la eminente señorita Carmen Sordo Sodi por su parte en el traspaso de la colección. Por su amable invitación, el presente autor comenzó ese mismo año la transcripción de una docena de villancicos para la publicación del volumen II de la serie *Tesoro de la Música Polifónica en México* empezada por su predecesor [Jesús Bal y Gay, autor del volumen I]. Para ello se solicitó la realización del bajo continuo (usualmente no figurado), con el fin de que las obras pudieran ser interpretadas de inmediato. Con la misma finalidad, ella dispuso que los villancicos transcritos los dibujara José Chavarría Zamora, un calígrafo de primer nivel. Su colega Eloy Fernández Márquez ofreció su asesoría. A finales de 1970 todas las partituras estaban listas junto con los textos preliminares. En su debido momento, cuando los fondos lo permitan, el volumen II del *Tesoro* aparecerá". Véase Stevenson, *CMBM*, p. x.

¹⁰ Esta carta fue hallada en el Archivo Histórico del Cenidim por el investigador Jesús Otero y entregada al autor de estas líneas para ayudar a documentar los avatares por los que pasó la Colección Sánchez Garza.

Querida Don José:
 Háganos el favor
 de mirar a los
apellidos. Dererían
 seguir con mayúsculas
 y minúsculas todos
 los apellidos. Mire Salazar
 (no Zalazar), por favor.
 Los compases
 numerados al fin
 de los compases 5,
 10, 15 etc. no a los
 comienzos.

Le felicita
 por su magnífico
 trabajo.
 Todo va muy
 bien. En rojo
 están marcadas
 las fallas para
 remediarlas.
 Muy atentamente
 R. Stevenson

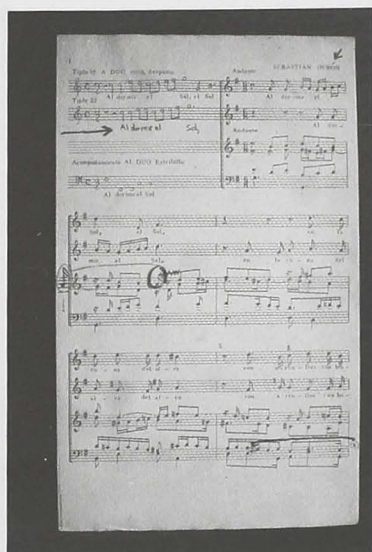
José Chavarría Zamora, dibujante del Cenidim, que estaba elaborando las partituras para la fallida publicación.

Asimismo, unas fotografías en las que aparecen Stevenson y don José Catarino Chavarría Zamora revisando los dibujos de las transcripciones indican con claridad que Stevenson venía a México a supervisar la elaboración de las partituras. Una de ellas tiene retratado el año en el que estaba en curso la preparación del volumen II de Tesoro de la Música Polifónica en México: 1969.

Por otra parte, en un informe dirigido el 6 de abril de 1970 a Miguel García Mora, jefe del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, Carmen Sordo Sodi, quien a la sazón fungía como jefe de la Sección de Investigaciones Musicales, da cuenta de las actividades realizadas en el sexenio 1964-1970 y no sólo señala que “En el año de 1967 se llevó a cabo la adquisición de la mas [sic] importante colección de Manuscritos Musicales de Música Polifónica de la Epoca de la Colonia, COLECCIÓN JESÚS SÁNCHEZ GARZA, que consta de un total de 276 manuscritos musicales de los Siglos XVII y XVIII” [hoja 2], sino deja claramente establecido que

Se cuenta en la actualidad con dos originales listos para su publicación y que continuarán las series de El Tesoro de la Música Polifónica en México e Investigación Folklórica en México. El primero será el volumen II de la serie mencionada y ha sido elaborado por el Prof. Stevenson de la Universidad de California. [...] [hoja 5].¹¹

¹¹ Informe de labores desarrolladas por la sección de investigaciones musicales en el sexenio 1964-1970. Archivo Histórico del Cenidim. Expediente s/n.



No queda claro, pues, por qué la maestra Carmen Sordo intenta dar una versión particular de los acontecimientos que rodearon a la frustrada publicación del Tomo II de TPM. Las razones por las cuales Stevenson nunca vio publicado su trabajo por parte del INBA sólo las saben él y Carmen Sordo Sodi. Los dibujos realizados por don José Chavarría fueron empleados por Stevenson en la publicación de *Seventeenth-Century Villancicos*,¹² pero toda la investigación que el musicólogo había realizado la virtió en *Christmas Music from Baroque Mexico*. Ambos libros salieron a la luz en 1974. En el segundo de ellos, Stevenson publicó un listado incompleto de obras de la Colección,¹³ aparecido antes en *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*.¹⁴

Al crearse el Cenidim en 1974, la Sánchez Garza pasó al nuevo centro. Desde 1978, cuando el compositor Manuel Enríquez recibió el nombramiento de director de dicha institución, este acervo estuvo al cuidado del organista Felipe Ramírez Ramírez, investigador del Centro, que publicó en 1981 el tomo II de Tesoro de la Música Polifónica en México con los materiales que Stevenson había transcrito (trece de catorce villancicos)

¹² Robert Stevenson, *Seventeenth-Century Villancicos from a Puebla convent archive, transcribed with optional added parts for ministriles*, Lima, Ediciones Cvltvra, 1974.

¹³ Stevenson, *CMBM*..., pp. 10-17.

¹⁴ Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (en adelante RBMSA), Washington, OEA, 1970, pp. 166-180.

y dado a conocer en *Seventeenth-Century Villancicos*.¹⁵ Parte de estos materiales fueron interpretados en el ciclo de conciertos Panorama de la Música Virreinal Latinoamericana que organizó el Cenidim en noviembre de 1980, como un intento de poner en circulación tanto las obras como los conocimientos generados por diversos estudiosos sobre la música del periodo colonial.¹⁶ En 1989, una enérgica decisión de la Dirección de Investigación y Desarrollo de las Artes (DIDA), dependencia de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del INBA (SEGEIA), conminó al maestro Ramírez Ramírez a entregar la Colección a las autoridades del Cenidim (el autor de estas líneas en calidad de subdirector y Juan José Escorza en tanto coordinador de investigación) para realizar un proceso de fumigación que eliminara los organismos que estaban afectando la integridad de los documentos. Desde entonces, la colección está bajo el resguardo de la Coordinación de Documentación del Centro.

En los meses finales de 1997, la dirección del Cenidim, entonces a cargo de José Antonio Robles-Cahero, tomó la decisión de restaurarla ante el incesante proceso de deterioro de los papeles, afectados de hongos y humedad. Para ello se contrató los servicios del taller de restauración Khurana a cargo de la licenciada María Elena Franco González Salas.¹⁷ El

¹⁵ Felipe Ramírez Ramírez, *13 obras de la Colección J. Sánchez Garza*, Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo II, México, Cenidim, 1981.

¹⁶ En el concierto efectuado el jueves 6 de noviembre de 1980, el Coro de Cámara de Bellas Artes dirigido por Rufino Montero interpretó los villancicos *Digan, digan quién vio tal y Un ciego que con trabajo canta* de Antonio de Salazar, *Hermoso amor que forjas tus flechas* de Juan García de Céspedes y *Los que fueren de buen gusto* de Francisco Vidales. En el concierto del día siguiente, el Coro del Instituto de Música de la Universidad Veracruzana bajo la dirección de Jorge Medina interpretó *Las estrellas se ríen* de Juan Gutiérrez de Padilla. Véase *Programa general del Panorama de la Música Virreinal Latinoamericana*, México, INBA, 1980, pp. 8-9.

¹⁷ Véase Contrato celebrado entre el director del Cenidim José Antonio Robles-Cahero, la apoderada del INBA, Lic. Judith Franco Sánchez y la restauradora Lic. María Elena Franco González Salas, firmado el 27 de noviembre de 1997. El presupuesto había sido presentado el 16 de mayo de este año. En dicho contrato se estipulaba que “la profesionista se obliga la limpieza y restauración total de las mil ochocientas fojas manuscritas que forman la colección musical ‘Jesús Sánchez Garza’”; y que “la profesionista se obliga a utilizar los medios y el personal adecuados para realizar el empaque, traslado y vuelta así como resguardo durante la limpieza y restauración de la colección referida”. Además, en un presupuesto entregado al Cenidim el 16 de mayo de 1997, la restauradora María Elena Franco, responsable del taller Khurana, Conservación y Restauración Profesional, ofrecía entre sus servicios realizar una “toma de fotografías al recibir los documentos, durante los procesos y al final de éstos, con el fin de documentar el estado en el que se reciben los documentos y como se entregan”. También en un oficio de la Coordinación de Documentación del Cenidim dirigido al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, al Centro Nacional de las Artes, al Cenidim y al Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PADID) se informa que “La restauración se llevará a cabo en el taller ‘Khurana’, a cargo de María Elena Franco González

retorno de la colección al Centro significó la desorganización total de los materiales, ya que los encargados de la restauración no tuvieron el cuidado de respetar el orden en que recibieron los papeles de música. Además, muchos fueron dañados y se perdió parte de la información contenida en ellos, como lo evidencia el juego de fotocopias realizado antes de la restauración, en las cuales es ahora más fácil la consulta que en los originales. (Por ejemplo, los manuscritos del libro de órgano de José de Torres o los del motete *Oh admirable sacramento* de Francisco López Capillas).¹⁸ Ni siquiera se tomó en cuenta, como guía para mantenerla organizada, el inventario elaborado en 1967, cuando Carmen Sordo Sodi dirigía el Cenidim. Los manuscritos correspondientes a las obras de Juan Gutiérrez de Padilla y Francisco Vidales fueron reordenados en julio del año 2000 por el autor de estas líneas, Nelson Hurtado Yáñez y Bárbara Pérez Ruiz, en virtud de que el proyecto de ambos musicólogos como ganadores de la Beca Genaro Estrada para mexicanistas comprendía la transcripción de obras de estos compositores. Inmediatamente, planteé a la entonces coordinadora de investigación del Cenidim, Lorena Díaz Núñez, la urgente tarea de reorganizar este fondo, pero su respuesta fue que se había formado una comisión para ver qué se hacía con la Colección Sánchez Garza.¹⁹ Mientras dicha comisión trazaba planes y líneas de acción sin precisión académica ni metodológica, todos los demás papeles de música quedaron en un desorden del que nadie pareció tomar nota hasta que se inició el fallido proceso de catalogación siguiendo las normas del fichero RISM (Répertoire International des Sources Musicales), posterior al “Curso-Taller, Organización y catalogación de la Colección Jesús Sánchez Garza” que

Salas, en donde se tomaran (*sic*) fotografías al recibir los documentos, durante los procesos y al final de estos (*sic*), con el fin de documentar el estado en el que se reciben los documentos y como (*sic*) se entregan [...]”. A la fecha de iniciarse el proceso de catalogación, no existía la evidencia de que dicho taller hubiera tenido el cuidado de devolver los materiales en el orden en que fueron recibidos y tampoco existe el juego de fotografías que debió haber realizado la restauradora de acuerdo a su propuesta presupuestal y al contrato. En otro oficio de la Coordinación de Documentación del Cenidim enviado al señor Rubén Mondragón, subdirector de Análisis y Seguimiento del Centro Nacional de las Artes, se le informa que la primera etapa de la restauración se llevaría a cabo del 17 de noviembre al 19 de diciembre de 1997, la segunda del 5 de enero al 6 de febrero de 1998 y la tercera del 7 de febrero al 2 de marzo de 1998.

¹⁸ Se hicieron tres entregas de material para restauración los días 19 de noviembre y 3 de diciembre de 1997 y 27 de enero de 1998, de acuerdo a un listado elaborado en la Coordinación de Documentación. La primera devolución de materiales por parte de la restauradora, hecha el 13 de febrero de 1998, ya marcaba una diferencia de orden y de número de fojas con lo entregado el 19 de noviembre. Con las siguientes devoluciones sucedió lo mismo.

¹⁹ En las sesiones de los días 7 y 16 de noviembre del 2000, el Consejo Académico del Cenidim dio nacimiento a la llamada Comisión Sánchez Garza, pero ésta no empezó a operar sino hasta el 2002, cuando Lorena Díaz asumió la dirección del Centro.

dictó en el Cenedim el musicólogo catalán Antonio Ezquerro, director del RISM España, durante la tercera semana de junio de 2003.

El equipo de trabajo encargado de llenar las fichas RISM quedó conformado por el maestro Juan Manuel Lara y el suscrito como investigadores del Cenedim, los musicólogos venezolanos Nelson Hurtado Yánez, Bárbara Pérez Ruiz y José Rafael Maldonado, a la sazón ganadores por segunda vez de la Beca para mexicanistas Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, y el musicólogo guatemalteco Omar Morales Abril. Como no se había hecho un inventario previo para ver el estado en que se hallaba la colección, las primeras sesenta fichas que se elaboraron (y que la Dirección del Cenedim decidió enviar al doctor Ezquerro a Barcelona, supuestamente para su revisión y aprobación), contenían información equivocada, ya que se estaban catalogando como incompletas varias obras completas que tenían sus partes ubicadas en carpetas distintas. Un inventario de inventarios realizado por el entonces subdirector del Centro, Antonio Corona, no reflejó en absoluto el desorden físico de la colección y no contribuyó en nada a poner en orden los papeles revueltos, ya que sólo mostraba los diversos intentos de organización de ella. Entonces se suspendió el proceso de llenado de fichas RISM²⁰ y se replantearon los criterios académicos que normarían la catalogación, el concepto mismo de catálogo y cuál iba a ser el producto final del que deriváramos un mejor conocimiento de la Colección Sánchez Garza.²¹ Dado el absoluto revoltillo de la Colección,²² y viendo la ineficacia de la

²⁰ Unas fichas de carácter descriptivo, que reflejan la visión documental del pensamiento estructuralista de la posguerra y no una visión catalográfica moderna que implica uso de bases de datos, concordancias con otros catálogos, concordancia de fuentes de diversos archivos, criterios como integración de obras a partir de la reunificación de papeles sueltos, identificación de autores respecto de las piezas anónimas y referencias cruzadas a partir de la elaboración de índices.

²¹ Es decir, de aspectos como su historia, de los compositores representados en la Colección, de las monjas cuyos nombres aparecen anotados en numerosos papeles como las intérpretes que dieron vida a esta música y de la práctica musical de la época

²² Precisamente en septiembre de 2003, un documento cursado al Cenedim por la Lic. María del Carmen López, quien elaboró un Diagnóstico del estado de conservación de la Colección Jesús Sánchez Garza, apuntaba que, al realizarse dicho diagnóstico en junio de 2002, "la Colección no se encontraba inventariada físicamente por lo que se señaló que era fundamental saber de cuantos [sic] elementos esta [sic] conformada [...]", y así estaba en julio de 2003, después del curso que dictó el doctor Antonio Ezquerro y se comenzó el llenado de fichas RISM. Véase Archivo de la Coordinación de Documentación del Cenedim, *Presupuesto para el Diagnóstico de Conservación de la Colección Jesús Sánchez Garza. Segunda Fase, Elaboró: Lic. en Restauración de Bienes Muebles. María del Carmen López Ortiz, México, D.F. Septiembre de 2003, fol. 2.*

Comisión Sánchez Garza²³, el 23 de julio del 2003 presenté a la Dirección y a la Coordinación de Investigación del Cenidim el proyecto que dio curso a la catalogación definitiva de la Colección Sánchez Garza.

El catálogo de la Colección Jesús Sánchez Garza lo elaboró, entre julio de 2003 y agosto de 2008, el equipo de investigadores conformado por Nelson Hurtado Yáñez, Bárbara Pérez Ruiz, Omar Morales Abril y el autor de estas líneas.

El proceso de catalogación

Para la catalogación se siguieron varias etapas, necesarias dado el estado caótico en que se encontraban los materiales de la Colección luego del infortunado proceso de restauración que se efectuó entre los meses finales de 1997 y los primeros de 1998:

1. Elaboración de un proyecto de catalogación académicamente consistente, en el que quedaron trazadas las pautas a seguirse para catalogar la Colección vistas desde una perspectiva musicológica.

2. Definición de una ficha catalográfica, establecida en una base de datos, que reunió los campos indispensables para identificar cada una de las obras de la Colección y recogió los campos obligatorios de la ficha RISM, pero con criterios más flexibles para aplicar la información y mucho más pragmática, con la perspectiva de desarrollar un catálogo en forma de libro y no un fichero.

3. Ordenamiento físico del juego de fotocopias de respaldo de la Colección que se elaboró antes de la restauración de 1997-1998, para establecer cuántas y cuáles obras integran este acervo. Este ordenamiento se apoyó en parte en los diversos listados hechos acerca del contenido de la Colección. Lamentablemente, en esta fase (meses de julio a octubre de 2003) no obtuvimos autorización para disponer del ejemplar depositado en la Coordinación de Documentación del Cenidim del CSCSS

²³ La Comisión Sánchez Garza estaba presidida por la entonces directora del Centro, Lorena Díaz, e integrada por el entonces subdirector Antonio Corona, el entonces coordinador de documentación Enrique Jiménez López y el investigador Juan Manuel Lara Cárdenas, éste último sistemáticamente excluido de cualquier decisión que tomaran los otros miembros. Nuestro proyecto se presentó como alternativa al que decía tener la mencionada comisión, que en realidad sólo lo acabó de plasmar de manera anacrónica y extemporánea a comienzos del 2005. La Comisión Sánchez Garza dejó de funcionar a raíz de un acuerdo tomado en el seno del Consejo Académico durante la sesión del 28 de abril de 2005, ya que se le acusó de adoptar conductas que faltaban a la ética que deben observar los miembros de una institución académica como el Cenidim.

en el que está anotado el visto bueno que procedió a la entrega de la Colección Sánchez Garza por parte del maestro Felipe Ramírez a las autoridades del Cenidim en 1988.

4. Llenado de la ficha catalográfica que se estableció para este proyecto.

5. Ordenamiento físico de los originales del acervo de acuerdo a la catalogación.

6. Cotejo con la información contenida en el *CSCSS* y aquella publicada en *RBMSA* de Robert Stevenson y *CACMP* de E. Thomas Stanford, en virtud de que el primero recoge la primicia de detallar el material a la sazón recién adquirido por el INBA (1967) y los dos últimos por ser los únicos trabajos publicados que ofrecen información detallada, aunque incompleta y no siempre correcta, sobre el contenido de la Colección.

7. Investigación en fuentes primarias y secundarias para la elaboración del catálogo no sólo como un trabajo documental, sino como una investigación musicológica.

8. Cotejo caligráfico de los manuscritos para dilucidar diversos aspectos inherentes a la catalogación: periodización, datación, reintegración de obras incompletas, conocimiento de la práctica musical del convento, conformación de la capilla musical de monjas, etcétera.

9. Redacción del texto de los capítulos complementarios.

Una propuesta de catálogo

El estudio de los fondos musicales de la época colonial, en diversos lugares y circunstancias, se ha venido asociando tradicionalmente con la catalogación más o menos precisa del contenido de los mismos. La óptica solía ser documental y descriptiva, centrándose casi exclusivamente en dar a conocer las obras que se conservan en los archivos en sus aspectos físicos y taxonómicos, con una marcada perspectiva local. El trabajo se vertía en un fichero ordenado en forma de texto. Y punto. Pero ver la evolución del archivo, la procedencia de las partituras, las concordancias con documentos conservados en otros fondos, la circulación de música, los intérpretes de las obras, atender las asignaciones de autorías derivadas del cotejo de materiales de un archivo con otro, no eran aspectos usualmente considerados. El catálogo de la Colección Sánchez Garza es más que un tradicional fichero de obras y rebasa la simple condición documental. Es una propuesta de catalogación vista desde los ojos de la musicología histórica, con un enfoque holístico sobre todo lo que concierne a la Colección Sánchez Garza: las obras que la integran, las transcripciones que se han hecho de ellas, los trabajos, listados y catálogos que dan cuenta de

su riqueza, las biografías de los compositores que están representados en ella y la elaboración de índices varios (de obras, de autores, de primeros versos y onomástico).

La ficha catalográfica

Se consideraron los ocho campos básicos del fichero RISM publicado en las *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas* de 1995, según la *checklist* de Kurt Dorf Müller:

1. Nombre de autor normalizado
2. Título uniforme y forma musical
3. Título propio
4. Manuscrito (autógrafo, en su caso), o impreso
5. Designación del tipo de documento (partitura, reducción, cantoral, partichelas) y extensión del material
6. Incipit /s [sic] musical/es
7. Nombre de la biblioteca o archivo, ciudad y país
8. Signatura²⁴

pero también según los que considera el RISM España, indicados con un asterisco (*) delante del número de campo en su propio manual:

1. Nombre del compositor
2. Título uniforme
3. Forma musical normalizada
4. Autógrafo
5. Designación del tipo de documento –no designado con asterisco en el manual
6. Incipit musical
7. Ciudad y nombre de la biblioteca o del archivo
8. Signatura moderna
9. Datación –sólo indicado como obligatorio en los ejemplos catalográficos²⁵

²⁴ *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas (Serie A/II, manuscritos musicales, 1600-1850)*, traducción española y comentarios realizados por José-V. González-Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, José C. Gosálvez, Joana Crespi, Barcelona, Arco/Libros, S.L., 1995, p. 24.

²⁵ *Op. cit.*, pp. 36, 37, 38, 40, 48, 51, 60, 68.

y se condensaron o agregaron aquellos otros que se consideraron necesarios, con la idea de hacer una ficha práctica que respondiera a la necesidad inmediata de poner la Colección Sánchez Garza al alcance de los investigadores y musicólogos que quisieran estudiarla o encontrar en ella materiales y razones para estudios y trabajos académicos.

Hubo que elaborar una ficha para obras individuales y otra para expedientes colectivos junto a la cual se incluyó una ficha individual por obra.

La ficha catalográfica para obras individuales quedó definida de acuerdo al siguiente esquema:

Signatura:	
Autor:	
Título:	Datación:
Género o Forma:	
Secciones:	
Datos de la portada o encabezado:	
Dotación:	
Partes existentes:	
Incipit musical:	
Incipit literario:	
Observaciones:	

La ficha catalográfica para expedientes colectivos que reúnen obras diversas, quedó sujeta al siguiente formato:

Signatura:	
Autor(es):	
Título:	Datación:
Género o Forma:	
Datos de la portada o encabezado:	
Contenido:	
Partes existentes:	
Observaciones:	

El proceso de elaboración de las fichas se realizó entre los meses de julio y octubre de 2003. Todas las decisiones respecto a los criterios que se establecieron fueron discutidas en equipo y se adoptaron como fruto de un consenso. Estos criterios están explicados en la introducción previa a la lectura del catálogo mismo. El fichero catalográfico se completó con tres índices que ofrecen información cruzada y remiten, en todos los ca-

sos, vía signatura, al fichero central: un índice de obras por autor, otro por títulos y uno más de primeros versos y se complementó con un cuadro de concordancia de signaturas que recoge los intentos de organización de las obras vertidos en los trabajos de Carmen Sordo Sodi, Robert Stevenson y E. Thomas Stanford. La recolección de los *incipit* musicales fue una tarea que realizó el musicólogo venezolano José Rafael Maldonado durante los meses de agosto y septiembre de 2003 y completó Omar Morales Abril durante la primera semana de octubre de ese año. El llenado de las fichas se realizó en dos computadoras con el mismo sistema operativo, para lo cual dividimos la Colección en dos grandes grupos: uno estuvo al cuidado de Nelson Hurtado y Bárbara Pérez; el otro, a mi cargo contando con la asistencia de Omar Morales Abril. A partir del mes de octubre, el equipo se redujo a dos personas, dado que los maestros venezolanos regresaron a su país al concluir su periodo de becarios. Los procesos que siguieron: el cotejo caligráfico entre los manuscritos con el objeto de encontrar las concordancias de obras que presentaban el mismo tipo de dibujo musical y caligrafía –útil para poder fechar los documentos–, el estudio de la capilla musical de monjas –que también ha servido en parte al mismo propósito– y la captura en el programa Sibelius de los *incipit* musicales, fueron realizados por Omar Morales Abril, quien contó en este periodo con un breve contrato temporal como investigador del Cenidim, y el autor de estas líneas. Los artículos complementarios (estudios sobre la colección, fichero de compositores, capilla musical de monjas) son inicialmente responsabilidad mía y los fui redactando a la par que se hacía la tarea catalográfica, pero su formato definitivo es fruto del aporte de cada uno de los integrantes del equipo catalogador. El proceso de investigación también estuvo a cargo de todo el grupo de musicólogos en los diversos fondos documentales. A partir de marzo del 2004, Nelson Hurtado y Bárbara Pérez Ruiz, invitados a venir a México para el proyecto MUSICAT del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente, se reincorporaron a las siguientes etapas: el acopio último de datos en diversos archivos para el fichero de compositores, la comprobación de la fiabilidad, científicidad y exactitud del fichero catalográfico, la identificación de autores, la integración de obras cuyas partes estaban separadas, la concordancia del material de la Sánchez Garza con obras existentes en otros archivos, las sesiones de revisión del fichero de compositores y de la redacción general del trabajo.

Apunte final

Constituye una experiencia única en la historia del Cenidim y en la de la investigación musical en México, que se reuniera con espíritu solidario, con bonhomía, con generosidad para compartir hallazgos, datos y conocimientos, un equipo de musicólogos para un propósito como la elaboración de este catálogo, que aportó una intensa y enriquecedora discusión académica (conceptual y metodológica), que invirtió muchas horas de búsqueda de datos en archivos y de lectura de fuentes primarias y bibliográficas, y que ahora arriba a la meta de tener una contribución más a la catalogación de acervos musicales del país y de América Latina. Hoy tenemos una certeza: a 40 años de haber llegado al Cenidim, el lugar de la Colección Sánchez Garza en la historia de la música del periodo virreinal novohispano y en la de la música mexicana e iberoamericana está asegurado para siempre.



Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro
de la catedral de Puebla de los Ángeles.
(Málaga, c. 1590; Puebla de los Ángeles,
8-IV-1664)¹



Nelson Hurtado

En la actualidad, Juan Gutiérrez de Padilla es una de las figuras más sobresalientes de la música novohispana. Pero a pesar de haber sido estudiado por diferentes musicólogos, no es sino hasta el presente que se ha podido elaborar una biografía lo más exhaustiva posible. La consulta en diferentes archivos –catedralicios, el General de Indias, el Archivo General de la Nación, el de Notarías y el Diocesano de Puebla– y la lectura de documentos de primera mano –actas de cabildo, correspondencia o su testamento– arrojan una variedad de datos que hoy hacen posible saber con lujo de detalles quién fue este “distinguido maestro”, como le llamó Robert Stevenson.

At present time Juan Gutiérrez de Padilla is one of the most relevant figures of the music of New Spain. But despite the fact that it has been studied by several musicologists, only now it has been possible to make a most detailed biography. The research in several archives –from cathedrals, the General Archive of Indias, the General Archive of the Nation, Notaries and the Diocesan of Puebla– and the reading of first hand documents –capitularie acts, letters, and his will– reveal many testimonies which now make it possible for us to know, in detail, who this “distinguished maestro” –as Robert Stevenson once named him– was.

El “distinguido maestro de la Nueva España” Juan Gutiérrez de Padilla,² como le llama Robert Stevenson,³ es hoy en día uno de los compositores novohispanos más conocido, interpretado y grabado por las agrupaciones dedicadas a la práctica de la música colonial. Siendo así, aunque algunos musicólogos como Alice Ray Cataline, el propio Stevenson y John Koegel han abordado su estudio, no se habían dado las condiciones que permitieran, a la luz de la musicología contemporánea, tener acceso a una

¹ Una versión previa de este artículo se publicó en formato electrónico con el título “Juan Gutiérrez de Padilla”, en la *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, Año IV, enero-junio 2004, No. 6, en el portal <http://musicologiavenezolana.org/Revista06.htm>; y en su versión impresa en *Temas de Musicología*, José Peñín, coordinador, Caracas, Universidad Central de Venezuela, CEDIAM, SICHT, 2005, pp. 379-390.

² No debe confundirse con su homónimo Juan de Padilla, maestro de capilla en Toledo a partir de 1663, quien nació en 1605; véase Michael Noone, “Padilla, Juan de [II].”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE (en adelante DMEH), 2001, Tomo 8, p. 338.

³ Robert Stevenson, “The Distinguished Maestro of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla”, en *Hispanic American Historical Review*, vol. xxxv, No. 3, 1955, pp. 363-373.

revisión exhaustiva de la vida y obra de este icono de la música colonial hispanoamericana. En ese sentido, este trabajo pretende agrupar, precisar y aportar información desconocida sobre la labor de este insigne maestro de capilla de la Nueva España.

Pocos datos se tienen de su infancia, de su formación musical y de su trabajo como maestro de capilla durante el tiempo que ejerció en España. Sabemos que nació en Málaga cerca del año 1590 y que sus padres fueron Juan Gutiérrez de Padilla y doña Catalina de los Ríos.⁴ Gracias a una relación de méritos encontrada por María Gembero Ustároz en el Archivo General de Indias,⁵ sabemos que comenzó su carrera musical siendo niño cantor en Málaga. En dicho documento, Gutiérrez de Padilla informa "... que fue colegial de los primeros que fundaron el Colegio de San Sebastián de la ciudad de Málaga en estos Reynos (de donde es natural) y allí sirvió con su boz [sic] en dicho colegio, seis años con aplauso..." En Málaga, en esa época, existían dos colegios bajo la advocación de San Sebastián: el Colegio Jesuita de San Sebastián de Málaga (fundado en 1573),⁶ y el Seminario Diocesano de San Sebastián de Málaga. Es poco probable que en la relación de méritos se refiera al primero ya que, por concordancias, la fecha de su nacimiento debería fijarse en la década de 1560, por lo que habría muerto cerca de los cien años de edad. Más verosímil es la idea de que se refiera al Seminario Diocesano de San Sebastián de Málaga, el cual, tras ser fundado en 1587, abrió sus puertas en 1600,⁷ época para la cual Gutiérrez de Padilla rondaría los diez años.

Uno de los primeros datos verificables que se tiene de su actividad musical en España lo encontramos en agosto de 1608, cuando opositó al magisterio de capilla de Antequera junto a Juan de Riscos, siendo examinador Juan Leitón de Avilés, maestro de capilla de la Real de Granada.

⁴ Archivo General de Notarías de Puebla, Notaría 4, fol., 48, Testamento fechado el 18 de marzo de 1664.

⁵ María 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 en el siglo XVII*, en Memorias del congreso internacional "IV Centenario del nacimiento de don Juan de Palafox y Mendoza", Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, Apéndice I, p. 485.

⁶ Wenceslao Soto Artuñedo, "Fundación del Colegio de los jesuitas de Málaga en tiempos de Felipe II", en Enrique Martínez Ruiz (Dir.), *Madrid, Felipe II y las ciudades de la Monarquía*, Actas del Congreso de Historia organizado por la Universidad Complutense, noviembre 1998, Actas, Madrid 2000, volumen III, pp. 451-462.

⁷ Wenceslao Soto Artuñedo, "La Iglesia y la Educación en la Diócesis de Málaga en el siglo XVI", en *Hispania Sacra*, vol. 52, No. 106; "La Iglesia de Málaga y la educación en el siglo XVI", Actas del I Congreso de Historia de la Iglesia y el Mundo Hispánico, España, CSIC, 2000, pp. 495-506. Agradezco al doctor Soto Artuñedo por sus orientaciones respecto de la educación en Málaga en el siglo XVI.

Riscos resultó electo por unanimidad ya que “hizo muchas ventajas en la música y en el canto”, y en esa oportunidad se le dieron a Gutiérrez de Padilla doce ducados como ayuda de costa.⁸ Sabemos también, según se menciona en la relación de méritos antes referida, que fue maestro de capilla tres o cuatro años de la iglesia de la Ciudad de Ronda.⁹ Es posible que esto haya sido entre 1608 y 1612, aunque en la carta no se especifique.

El 13 de agosto de 1612 opositó y ganó la plaza para el cargo de maestro de capilla —la cual ocupó hasta el 16 de marzo de 1616—¹⁰ en la Colegiata de Jerez de la Frontera, sustituyendo a Bartolomé Méndez de la Carrera que se había despedido para ir a servir a la catedral de Cádiz. En diciembre de ese año, el cabildo jerezano le acrecentó 6000 reales a su salario con el fin de que se quedara en la Colegiata.¹¹ Este aumento se debió a que el 12 de noviembre anterior, estando vacante el magisterio de capilla por muerte de Francisco Vázquez, opositó para el cargo en la catedral de Málaga. Se presentó a los exámenes junto a ocho importantes maestros: Francisco de Ávila y Páez, maestro de capilla del convento de las Descalzas Reales de Madrid (antes lo había sido en Antequera); Esteban de Brito, maestro de capilla de Badajoz; Francisco Martínez de Ávalos, maestro de capilla de Úbeda; Fulgencio Méndez Avendaño, de Murcia; Juan Fernández Garzón, capellán de San Pedro de la Villa de Lerma; Francisco de Avellano, de Lorca; Lope Don Pedro, beneficiado de Cartagena y Gabriel Páez, de Palencia, aunque es posible que estos cuatro últimos no se presentaran al concurso.¹²

No tuvo éxito. Se le adjudicó el segundo lugar obteniendo 15 de 17 votos y ciento cincuenta reales de ayuda de costa. La plaza fue concedida el 16 de febrero de 1613 al portugués Esteban (Estevão) de Brito, quien resultó electo por unanimidad. En esa ocasión presidió el examen el organista Juan de Cisneros.¹³

⁸ Andrés Llordén, “Notas históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera”, en *Anuario Musical*, No. XXXI-XXXII, Barcelona, 1976-1977, pp. 115-155; véase también José López-Calo, “Risco [Benítez de Risco...], 2. Juan.”, en *DMEH*, 2002, Tomo 9, pp. 210-211.

⁹ María Gembero Ustároz, *op. cit.*, p. 485.

¹⁰ Máximo Pajares, “Cádiz. II La Música Religiosa.”, en *DMEH*, 1999, Tomo 2, p. 862.

¹¹ José Luis Repetto Betes, *La capilla de música de la colegial de Jerez de la Frontera (1550-1825)*, Jerez de la Frontera, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1980, p. 66.

¹² Andrés Llordén, “Notas históricas de los maestros de capilla en la catedral de Málaga (1583-1641)”, *Anuario Musical*, vol. XIX (1964), Barcelona, CSIC, 1966, pp. 84-85; véase también María Ángeles Martín Quiñones y Carlos Messa Poulet, “Málaga. III. La música en el siglo XVII”, en *DMEH*, 2000, Tomo 7, p. 50.

¹³ *Ibidem*.

El 17 marzo de 1616, después de haber obtenido las órdenes eclesiásticas,¹⁴ fue nombrado maestro de capilla en la catedral de Cádiz, donde sucedió a Bartolomé Méndez —quien había regresado a la Colegiata de Jerez de la Frontera en una especie de trueque de cargos—, plaza que ocupó por más de seis años (hasta junio de 1622),¹⁵ donde, como el mismo Gutiérrez de Padilla informa, “sirvió con mui grande aprobación”.¹⁶

No sabemos exactamente cuándo se embarcó Gutiérrez de Padilla para el Nuevo Mundo, pero debió haber arribado a tierras novohispanas aproximadamente en septiembre 1622. Así, el 11 de octubre de ese año el cabildo de la catedral de Puebla de los Ángeles lo recibió como cantor y maestro asistente, cargo que se hizo efectivo desde el primero de ese mismo mes:

En el dicho día y cabildo, con parecer y voto de su Señoría Ilustrísima del señor Obispo, que le envió con los dichos canónigos doctor don Juan de Vega y doctor Gaspar Moreno, se recibió el maestro Juan Gutiérrez de Padilla por cantor de esta Santa Iglesia, con salario de quinientos pesos en fábrica en cada un año, con obligación de cantar en la capilla y fuera de ella todo lo que se ofreciere, y de llevar el compás cada y cuando que se le mandare por el presidente y estuviere ausente u ocupado el maestro de capilla de esta iglesia, y hacer y poner y apuntar las chanzonetas cuando se le encargare, sin más salario del que le está señalado, y traerlas pasadas con los demás cantores. Y, asimismo, con obligación de enseñar canto de órgano y hacer ejercicio a los cantores y mozos de coro que son o fueren de esta Santa Iglesia que se inclinen a ello, los días de trabajo una hora entera, desde las diez a las once. Y que le corra el salario desde primero de este mes de octubre.¹⁷

Se desconocen las causas que lo movieron a abandonar España, pero es posible que en 1620 enviara una carta a la Real Audiencia de México pidiendo se le concediese una prebenda o canonjía en alguna catedral del nuevo continente:

[En la portada:] [1]620/ Parecer de esta Real Audiencia de México sobre los méritos [ilegibles] del Bachiller [ilegible] de Padilla, clérigo presbítero.

El bachiller Juan de Padilla, clérigo presbítero, pidió en esta Real Audiencia se le recibiese información de parte y se hiciese de oficio sobre sus méritos y partes, lo que está probado por ellas constará. Esta Real Audiencia le tome por persona virtuosa de ejemplar vida y

¹⁴ Robert Stevenson, *Christmas Music from Baroque Mexico*, Berkley, Los Angeles, London, University of California Press, 1967, p. 48.

¹⁵ Máximo Pajares, *op. cit.*, p. 862.

¹⁶ María Gembero Ustároz, *op. cit.*, p. 485.

¹⁷ Archivo del venerable cabildo de la catedral de Puebla, Libro de Actas Capitulares 7 (en adelante AVCCP, LAC), acta del 11 de octubre de 1622, fols., 327v-328. Todos los textos y citas documentales tomados de fuentes de primera mano han sido normalizados actualizando la puntuación y la ortografía.

costumbres, y a quien Vuestra Majestad, siendo servido, le pueda hacer merced de una prebenda o canonjía en una de las catedrales de estos reinos, en que entiendo dará muy buena cuenta y Nuestro Señor y Vuestra Majestad serán muy bien servidos. Nuestro Señor Guarde L. C. P de Vuestra Majestad.

De México, a 4 de mayo de 1620 años.

[Rúbricas ilegibles], [rúbrica:] El Doctor Galdós de Valencia

[Rúbrica:] El reverendo Diego Gómez Cornejo, [rúbrica:] Licenciado Don Juan Suárez de O valle.¹⁸

También es posible que tuviese contacto con algún miembro del cabildo poblano. En un acta capitular fechada el 8 de junio de 1621¹⁹ se hace referencia al delicado estado de salud del para entonces maestro de capilla Gaspar Fernandes, razón por la que, previendo la vacante del cargo, el cabildo poblano pudo sentirse inclinado a contratar un maestro asistente.

A los dos meses de haber sido recibido, el 6 de diciembre de 1622, el cabildo mandó que al maestro Gutiérrez de Padilla se le pagasen 500 pesos por obvenciones al igual que a Gaspar Fernandes; de igual forma ordenó a los músicos de la capilla que asistiesen cada y cuando los llamare cualquiera de ambos maestros,²⁰ auto que le fue recordado al maestro Fernandes 14 días después.²¹ Al parecer las obvenciones siempre fueron causa de conflictos entre los músicos de la catedral poblana; las actas capitulares están plagadas de referencias y quejas por inconformidades en este sentido. Ejemplo de ello es la del 12 de junio de 1629, donde se expresa el desencanto por parte de los cantores en lo que se refiere a este punto:

Que los dichos señores canónigos licenciado don Luis de Góngora y racionero Juan de Ocampo, vean y determinen lo que han de llevar los maestros de capilla de esta Santa Iglesia en las obvenciones que ganan en ella y fuera de ella, por cuanto todos los cantores de la capilla se sienten muy agraviados en las partes que hasta aquí han llevado, y que para ello se les dé comisión y para que lo asiente de una vez [el] licenciado [Juan Nieto] de Ávalos.²²

Desde su llegada a la catedral de Puebla, Gutiérrez de Padilla participó efectivamente en las actividades musicales de la capilla. En el ya citado

¹⁸ Archivo General de Indias, México 74/ R.1, N.8. Lamentablemente esta información no se ha podido corroborar en los archivos de la Real Audiencia de México cuyos volúmenes resguarda el AGN, ya que el primero de ellos, al que corresponde la fecha, está fuera de consulta. Aunque podría tratarse de un homólogo, no descartamos la información por la cercanía de la fecha del escrito y la de su traslado a la Nueva España.

¹⁹ AVCCP, LAC 7, fol., 270-271v, acta del 8 de junio de 1621.

²⁰ AVCCP, LAC 7, fol., 337, acta del 6 de diciembre de 1622.

²¹ AVCCP, LAC 7, fol., 339v, acta del 20 de diciembre de 1622.

²² AVCCP, LAC 8, fol., 105, acta del 12 de junio de 1629.

cabildo de 20 de diciembre de 1622, se le mandó pagar la compra que hizo de cinco libros con música de Francisco Guerrero para que se utilizaran durante todo el año litúrgico:

Que se libren al maestro Juan Gutiérrez de Padilla cuarenta pesos por cuenta de fábrica, por otros tantos en que concertó cinco libretes que compró para el servicio del coro de esta Santa Iglesia, todos ellos de motetes de Guerrero, para todos los tiempos del año.²³

Dos años después de ser contratado, se le señalaron 100 pesos sobre su salario por enseñar canto de órgano a los mozos de coro y a otras personas que tenían voces necesarias para la capilla. Este aumento correría sólo por un año, y de acuerdo a los resultados se le continuaría pagando, como efectivamente sucedió:

En el dicho día y con parecer y voto de su Señoría Ilustrísima del señor Obispo, se acordó y mandó que al maestro Juan Gutiérrez de Padilla, se le den por un año solamente cien pesos de salario por cuenta de la fábrica por el trabajo que ha de tener en enseñar canto de órgano a los mozos de coro y a otros muchachos y personas que ha ofrecido enseñar, que tienen buena voz de tiples para la capilla de esta Santa Iglesia de [los] que hay gran necesidad, con declaración que, visto el fruto y provecho que se saca de los dichos muchachos, y que hay discípulos que ir enseñando porque cada día van mudando las voces de los dichos tiples y es necesario enseñar de nuevo otros, se continuará el dicho salario adelante el tiempo que fuere la voluntad de su Señoría Ilustrísima de los señores Obispo, Deán y Cabildo, y que los dichos cien pesos corran desde primero de este mes de julio.²⁴

Esto evidencia que la capilla musical estuvo abierta a recibir y contratar cantores que pudiesen reforzar sus coros con voces agudas, tiples principalmente; este hecho lo demuestra el que a lo largo del siglo XVII se dio preferencia y mejores sueldos a estos cantores al momento de contratarlos, situación por cierto muy común en la mayoría de las catedrales novohispanas. En febrero de 1625, el cabildo pidió nuevamente a Gutiérrez de Padilla que recordara a los músicos su deber de asistir a hacer ejercicio en la música ya que, de no hacerlo, se les retendría en la contaduría lo que ganaban en obvencciones.²⁵

Su labor como compositor se vio expresada desde sus primeros años en la capilla musical. En enero de 1625, el cabildo mandó que se le pagaran 50 pesos por el papel y el trabajo que tuvo en hacer y apuntar los villancicos que seguramente se habían cantado en las fiestas decembrinas de 1624:

²³ AVCCP, LAC 7, fol., 339v-340, acta del 20 de diciembre de 1622.

²⁴ AVCCP, LAC 8, fol., 72, acta del 16 de julio de 1624.

²⁵ AVCCP, LAC 8, fol., 115v, acta del 25 de febrero de 1625.

En el dicho día y cabildo se mandó se le libren cincuenta pesos por cuenta de la fábrica al maestro Juan Gutiérrez de Padilla para que haga pago de lo que ha gastado en el papel de las chanzonetas y el trabajo que ha tenido de apuntarlas y haberlas entregado en el archivo de esta catedral, y que estos se le libren por esta vez, y para lo de adelante se tratará de que se parta este efecto de lo que se le da al maestro Gaspar Fernández cada año.²⁶

De éstos, lamentablemente, no se conserva ninguno. Pero como testimonio de su actividad en la composición antes de ser maestro de capilla en propiedad, se conservan en el archivo de la catedral de Puebla los villancicos que escribió para la festividad del *Corpus Christi* de 1628,²⁷ los cuales, aunque incompletos, se encuentran en buen estado de conservación.²⁸

Un suceso curioso, y que pocas veces se ha documentado tan detalladamente como en este caso, ocurrió el 26 de julio de 1625, día de Santa Ana, cuando el cabildo y la capilla musical poblana asistieron al convento de Santa Catarina de Siena a las celebraciones y a cantar la misa del día como era su obligación por erección. Ese día, Gutiérrez de Padilla y el canónigo Luis del Castillo Cabeza de Vaca, abogado del obispado, tuvieron un altercado. Estando congregados y cantando el ordinario de la misa, y por razones que se desconocen, el licenciado Luis del Castillo Cabeza de Vaca golpeó dos veces en la cara a Gutiérrez de Padilla, sacándole sangre de la nariz y violando el suelo sagrado del coro del convento. Este hecho se reseñó con detalle en un libro de decretos del cabildo poblano de la siguiente manera:

Este día [26 de julio de 1625], por la mañana, fueron en procesión los señores Deán y Cabildo desde esta Santa Iglesia Catedral con el Cabildo y Regimiento de esta Ciudad de los Ángeles a las monjas de Santa Catharina de Sena de esta [ciudad], en orden de la festividad de la Señora Santa Ana de donde, estando comenzada la misa como a las nueve de la mañana y estando en el primer Kyrie de ella, tuvo razones el señor Don Juan del Castillo Cabeza de Vaca, racionero de esta Santa Catedral, con Juan Gutiérrez de Padilla, clérigo presbítero, a quién dio uno y dos golpes en el rostro con la mano derecha de que le salió sangre que cayó en el suelo, con que quedó violada la iglesia, por lo cual se suspendieron los oficios divinos hasta que se reconciasse; de que resultó mucha nota y escándalo a todo el pueblo, monjas y ambos cabildos, eclesiástico y secular, que se habían congregado a esta solemnidad. Y sucedió este caso estando los señores Deán y Cabildo de esta iglesia y con ellos el dicho señor don Juan del Castillo sentados en forma de capítulo, en medio del cual estaba el facistol y músicos al pie de él; y con ellos el dicho Juan Gutiérrez de Padilla como

²⁶ AVCCP, LAC 8, fol., 111v, acta del 10 de enero de 1625.

²⁷ Probablemente Gutiérrez de Padilla recibió este mismo año el grado de bachiller por suficiencia en el colegio de San Ildefonso de Puebla según consta en las actas del mismo colegio; en ellas se nombra Bachiller en Artes a Juan Gutiérrez, proveniente de la ciudad de Puebla; AGN, LGCSIP 1600-1699, fols., 153-155.

²⁸ AVCCP, archivo de música; véase Thomas Stanford, *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, INAH, 2002, p. 245.

maestro que es de capilla de ella, donde, en presencia de todos, le dio los dichos golpes como consta de los autos y notificaciones que luego al punto se hicieron por mí, el presente secretario [Juan Nieto de Ávalos], para cuyo remedio, luego que volvieron a esta Catedral los dichos señores Deán y Cabildo, acabada la procesión, se congregaron en la sala según como lo han de uso y costumbre y mandaron lo siguiente:

Que se continuasen los autos y diligencias comenzadas, y que para ello, atento a que estaban ausentes el señor canónigo doctor Gaspar Moreno, provisor de este obispado y los notarios públicos de su majestad, nombraban y nombraron al señor canónigo don Agustín de Sedano y Mendoza por juez de esta causa a quien dieron comisión en forma para que la prosiga, fenezca y acabe haciendo justicia como hallare. Por [lo] dicho y para ello le dieron poder con plena jurisdicción de ligar y absolver; y nombraron por notario, ante quien se hagan los autos de esta causa, a Felipe de Torres, el cual, habiendo sido llamado para ello, entró en la sala del cabildo, [con] el cual el dicho señor don Agustín de Sedano, habiendo aceptado estos oficios, juraron en forma de dichos, de hacerlos bien y fielmente a su leal saber y entender en mucha consideración; se mandó les diesen comisión en forma.²⁹

Como era de esperar, y según se colige del texto anterior, las acciones del racionero Juan del Castillo no quedaron impunes. Se le señaló prisión y se solicitó a la autoridad correspondiente decretara lo más conveniente en relación a lo acontecido. Así lo describe la carta que el doctor Herencia, capellán y comisario de Puebla, envió al obispo de la diócesis:

Muy Ilustre Señor

Del Comisario de la Puebla de el doctor Herencia con aviso de la pendencia que tuvo en la iglesia de Santa Catarina de Siena el racionero don Juan del Castillo Cabeza de Vaca.

Don Juan del Castillo Cabeza de Vaca.

Al poder, quisiera excusar a Vuestra Señoría de dar este aviso porque temo que ha de recibir disgusto, pero mi oficio y la legalidad obliga a hacerlo. El cabildo de esta Catedral tiene obligación todos los días de Santa Ana a ir en procesión al convento de monjas de Sancta Catharina de Sena [*sic*] de esta ciudad, y allí decir la misa. Hoy fue, y a los primeros Kyries tuvo no sé qué palabras el señor Don Juan del Castillo Cabeza de Vaca con el maestro de capilla Juan Gutiérrez de Padilla, y el dicho don Juan [del Castillo], a quien Vuestra Señoría tiene nombrado por abogado, con cólera dio un mojicón al dicho Juan Gutiérrez, y como parece por la señal del rostro le debió de dar con algún [¿divino?], y por la señal que le dejó en el rostro y sangre que le sacó de las narices de que hubo necesidad de que cesasen los oficios divinos hasta que desenviolase la iglesia, con mucha nota del pueblo porque estaba en la iglesia el Alcalde Mayor, y regimiento. A don Juan [del Castillo] se le ordenó que saliese de la iglesia y que no asistiese como capitular del cabildo, después, por no estar el provisor en la ciudad, se le fuese a notificar que estuviere por preso y esto sólo / por el Deán sin intervenir todo el cabildo, yo busqué luego, como presente que estaba allí, al notario y un familiar por prevenir la prisión, le mande prender en casa del notario donde ha estado y está, luego hice la información que verá Vuestra Señoría que será con esta, [ilegible] el Cabildo Eclesiástico a la Iglesia se junt[aron] a cabildo y se mandó que le prendiesen y sacasen de donde lo había yo puesto y aunque [no] pidieron mi voto, yo dije que no le

²⁹ AVCCP, Libro de decretos del gobierno de este obispado de Tlaxcala núm. 27, fols., 36v-37, cabildo extraordinario del 26 de julio de 1625.

podría dar hasta que Vuestra Señoría mandara lo que fuera servido porque en su nombre le tenía preso, diligencia hace para sacarlo de la prisión [tachado: en] que le tenía señalada y llevarle a la sala de cabildo. Hasta agora que son las seis de la tarde no le han sacado, ni consentiré que lo saquen hasta saber lo que Vuestra Señoría manda (aunque el juez que nombró le tiene puesto en la tablilla). Suplico a Vuestra Señoría me la ha de avisarme lo que tengo de hacer en esta causa que estaré presto para obedecer, y suplico a Dios que guarde a Vuestra Señoría como le suplico, Ángeles y de julio 26 de 1625 años.
Siervo y capellán de Vuestra Señoría

[Rúbrica:] Doctor Herencia.³⁰

El altercado no pasó a mayores. A los pocos días, aunque con la mediación del tribunal del Santo Oficio, el asunto se resolvió y ambos implicados, abrazándose, hicieron las amistades:

En la ciudad de los Ángeles, a los diez y ocho días del mes de agosto de mil y seiscientos y veinte y cinco años, como a las diez horas de la mañana poco más o menos, certifico como el doctor don Juan del Castillo Cabeza de Vaca, racionero de la Santa Iglesia Catedral de esta dicha ciudad, abogado del Santo Oficio, estando en la Sacristía Mayor de la dicha Catedral, se hincó de rodillas, y pidió perdón, y amistad, ofreciendo toda satisfacción a Juan Gutiérrez de Padilla, presbítero, el cual le abrazó y dijo que le perdonaba y le tenía por su amigo sin embargo de la percusión leve que le había fecho, de que le pedía el dicho perdón el dicho don Juan del Castillo. Y habiéndose conformado los susodichos, y dado las manos y abrazándose en señal de verdadera amistad, salieron juntos por la dicha iglesia siendo testigos el doctor don Juan Godínez Maldonado, tesorero de la dicha iglesia, el licenciado don Luis de Góngora, canónigo de ella, y Hernando de Lemos y Hernando de Carmona, familiares del dicho Santo Oficio, y otras muchas personas que asistieron a lo que dicho es. Y para que conste de pedimento del dicho doctor don Juan del Castillo, di la presente fecha *ut supra*.

[Rúbrica:] El Licenciado señor padre Fernández de Solís, mozo del Santo Oficio.³¹

Pero aun así, el maestro de capilla se vio en la necesidad de tomar varios días para reponerse de las heridas y hacer seguimiento a la causa penal en la ciudad de México, lo que trajo consigo la inevitable pérdida de puntos en el cuadrante del coro, o lo que es lo mismo, un descuento en su salario:

Atenta y considerada la razón que hay de que no pierda puntos Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de esta Catedral, en los días de la cura de los golpes que le dio en la iglesia de Santa Catharina de Sena [sic] de esta ciudad, el señor don Juan del Castillo, racionero de ella, en presencia de [Su] Señoría [y] de los señores Deán y Cabildo, dijeron los señores canónigos y doctores Gaspar Moreno y don Antonio de Cervantes que darían y pagarían

³⁰ AGN. Ramo Inquisición, vol. 510, tomo 1, expediente No. 66, fols., 176-177, 29 de julio de 1625.

³¹ AGN. Ramo Inquisición. Vol. 510, tomo 1, expediente 37, fol., 96, 23 de agosto de 1625.

al dicho Juan Gutiérrez de Padilla lo que dejó de ganar y perdió en el tiempo de la cura y en el tiempo que estuvo en México siguiendo este pleito y que se le pagarían en el libramiento del año que viene de [1]626.

Los señores canónigos y doctores don Luis de Monzón y Juan López Agurto de la Mata le darán 20 pesos por mitad.³²

Este descuento, que en principio le iba a ser repuesto por la fábrica y los mayordomos de la catedral en las pagas del año siguiente, fue asumido ese mismo día por el racionero Juan del Castillo Cabeza de Vaca y el suceso quedó en el olvido:

Para el libramiento, el señor racionero don Juan del Castillo dijo que él quería pagar de su dinero en reales de contado estas faltas y puntos del dicho Gutiérrez de Padilla, y que para ello haga el contador la cuenta de lo que ha montado.³³

Aunque la catedral de Puebla fue cabeza de uno de los obispados más ricos y pujantes de la Nueva España durante el siglo XVII, en más de una ocasión afrontó algunos problemas financieros; por esta razón, los pagos y retribuciones extra a los salarios de los músicos no siempre se entregaron en metálico. Como una deferencia y en agradecimiento por sus labores, en diciembre de 1626 el cabildo ordenó:

Que a los maestros Gaspar Fernández y Juan Gutiérrez de Padilla se les den en aguinaldo cuatro arrobas de azúcar por cuenta de la dicha fábrica, a [razón de] dos arrobas a cada uno, para su chocolate estas pascuas.³⁴

De la misma manera se manda a dar seis arrobas de azúcar a Juan Gutiérrez de Padilla en enero de 1647.³⁵

Es posible que por causa de las dificultades económicas por las que atravesaba la fábrica de la catedral, en los primeros meses de 1627 se realizara una rebaja de salarios a los músicos de la capilla.³⁶ Aunque el acta correspondiente no señala cuánto, ni a quiénes, del ahorro que esto significó para la fábrica espiritual se contrató al padre Bartolomé de Salas como cantor y sustituto de los maestros de capilla. Hay que hacer notar que el padre Salas, un año antes, había dado noticia de irse a servir a los reinos

³² AVCCP, Libro de decretos del gobierno de este obispado de Tlaxcala núm. 27, fol., 42, acta del 22 de agosto de 1625.

³³ AVCCP, Libro de decretos del gobierno de este obispado de Tlaxcala núm. 27, fol., 42v, acta del 22 de agosto de 1625.

³⁴ AVCCP, LAC 8, fol., 237, acta del 22 de diciembre de 1626.

³⁵ AVCCP, LAC 8, fol., 346, acta del 11 de enero de 1647.

³⁶ AVCCP, LAC 8, fol., 251v, acta del 12 de febrero de 1627.

del Perú,³⁷ viaje que al parecer, gracias a la intervención del cabildo y su nuevo nombramiento, no realizó.³⁸ En ese año de 1627 debió haber ciertas divergencias profesionales entre Gaspar Fernandes y Gutiérrez de Padilla, ocasionadas posiblemente por las responsabilidades que correspondían a cada uno dentro de la práctica musical de la capilla. En octubre, el cabildo les ordenó, a través de uno de sus racioneros, que definieran las actividades a las que se debía dedicar cada uno en cuanto a la composición de los villancicos, así como las ocasiones en que les tocaría dirigir la capilla:

Que el dicho señor canónigo, licenciado don Luis de Góngora, ordene y mande al maestro Gaspar Fernández y maestro Juan Gutiérrez de Padilla, el orden que han de tener en marcar el compás en el coro y en las chanzonetas que han de hacer de hoy en adelante, señalando cada uno lo que ha de tener por oficio para que se quiten de disensiones y ayudar a lo que fuere descargo.³⁹

Luego de la muerte de Gaspar Fernandes (ocurrída antes del 18 de septiembre de 1629),⁴⁰ el cabildo mandó a traer los autos con que éste había sido nombrado como maestro de capilla, así como con el que había sido recibido como cantor Gutiérrez de Padilla. Una vez vistos, el venerable cabildo de la catedral de Puebla, *nemine discrepante*, nombró a Juan Gutiérrez de Padilla en el cargo de maestro de capilla en propiedad el 25 de septiembre de 1629:

En el dicho día y cabildo, con voto y parecer de su Señoría Ilustrísima del señor Obispo, que le envió con el infrascrito secretario, fue elegido y nombrado por todos los dichos señores, *nemine discrepante*, al maestro Juan Gutiérrez [de] Padilla, presbítero, por maestro de capilla de esta dicha catedral en lugar del padre Gaspar Fernández, difunto, que lo fue hasta que murió, el cual se nombró según y de la manera que el dicho difunto y los demás maestros sus antecesores, al cual mandaron se le guarden todas y cualesquier honras y preeminencias que son y fueren [inherentes] a su oficio, con salario de los 500 pesos que hasta hoy ha tenido el dicho maestro Juan Gutiérrez Padilla por cantor, pagados por cuenta de la fábrica y así mismo se le señalaron 40 pesos en cada un año por puntar las chanzonetas que se cantarán en esta catedral, poniendo a su costa el papel, tinta y lo demás necesario, con calidad que todas las ha de ir entregando para que se pongan en el archivo de esta Santa Iglesia y se guarden en él, para que en las ocasiones que sea necesario aprovecharse de ellas, se haga.

Y en cuanto a las honras y preeminencias que se han de guardar y las obligaciones con las que ha de ejercer el dicho oficio de maestro de capilla, daban y dieron comisión cumplida al señor canónigo doctor don Antonio de Cervantes Carvajal para que su merced, vistas las

³⁷ AVCCP, LAC 8, fol., 204v, acta del 11 de agosto de 1626.

³⁸ AVCCP, LAC 8, fol., 287, acta del 25 de junio de 1627.

³⁹ AVCCP, LAC 9, fol., 3, acta del 29 de octubre de 1627.

⁴⁰ AVCCP, LAC 9, fol., 117, acta del 18 de septiembre de 1629.

que tuvo y debió tener el dicho Gaspar Fernández y sus antecesores, y las que conviniere, se asienten con el susodicho, trayéndolas al cabildo para que en él se confirmen y aprueben conforme a [ilegible] y erección.⁴¹

Al igual que con los maestros anteriores, el nombramiento de maestro de capilla se hizo sin llamar a oposición ni concurso público, por lo que es probable que se asignara a Gutiérrez de Padilla en este cargo por méritos o por petición propia. Una vez nombrado, se le otorgaron todos los beneficios que habían pertenecido a su antecesor, aunque las obligaciones inherentes al cargo ya las realizaba desde hacía tiempo por el mal estado de salud que presentaba Gaspar Fernandes. La única mejora salarial que recibió fue la concerniente a reponer el gasto de papel y tinta que utilizaba para apuntar los villancicos, con la respectiva obligación de entregarlos cada seis meses para que fuesen guardados –y usarlos de nuevo si fuese necesario– en el archivo de música de la catedral. A partir de su nombramiento continuó enseñando a los nuevos músicos que entraban a la capilla⁴² y, gracias al estipendio para las Salves de los sábados de Cuaresma que había instituido el difunto obispo Gutiérrez Bernardo de Quiroz (que por causas que se desconocen fueron eliminadas ese año), obtuvo una remuneración extra por la composición de los villancicos de los Maitines de la Concepción de la Virgen.⁴³

También, en diciembre de ese año de 1629, se le pagaron 12 pesos al maestro malagueño por mandar a copiar la música –y posiblemente a imprimir los textos– de los villancicos que serían cantados en la fiesta de Navidad:

Que por cuenta de la fábrica se le den y libren al maestro Juan Gutiérrez [de] Padilla, 12 pesos, para que con ellos haga trasladar las chanzonetas y villancicos de la Navidad para darlos en sus dichos cuadernillos a los dichos señores en lo que toca a las letras, y para el papel que en ellos se ha de poner, para lo cual se le dé libranza en el mayordomo de esta iglesia.⁴⁴

El 21 de agosto de 1630, por sus “buenos servicios y merecerlos”, el cabildo añadió 100 pesos al salario de Gutiérrez de Padilla; siendo que el máximo a que habían llegado sus predecesores fue de 500 pesos, desde el primero de julio de ese año su salario pasó a ser de 600.⁴⁵ Del mismo modo se le hicieron mayores exigencias. El cabildo mandó que los conta-

⁴¹ AVCCP, LAC 9, fol., 119-119v, acta del 25 de septiembre de 1629.

⁴² AVCCP, LAC 9, fol., 119v, acta del 25 de septiembre de 1629.

⁴³ AVCCP, LAC 9, fol., 139v, acta del 14 de diciembre de 1629.

⁴⁴ AVCCP, LAC 9, fol., 142v, acta del 19 de diciembre de 1629.

⁴⁵ AVCCP, LAC 9, fol., 180v, acta del 21 de agosto de 1630.

dores de la catedral no le pagaran los libramientos que normalmente se le entregaban por componer y apuntar los villancicos, ya que se encontraba muy retrasado en la entrega de las obras al archivo, siendo su obligación darlas a la contaduría dos veces al año,⁴⁶ lo cual el cabildo se vio en la necesidad de recordarle en varias ocasiones.⁴⁷ Esta situación se repitió a lo largo de toda su carrera como maestro de capilla. En 1651, se le libraron 48 pesos por los villancicos de Navidad y Concepción de la Virgen de los dos años anteriores (veinticuatro pesos por cada uno), con obligación de entregarlos.⁴⁸ El 8 de febrero de 1656, el cabildo exigió a Gutiérrez de Padilla que entregara los villancicos que compuso para el año de 1655, así como todos los que faltasen de los años anteriores. También debía hacer memoria e inventario de toda la música que tenía en su poder y entregarla al mayordomo de la catedral, quien debía ponerla bajo llave en unos cajones dispuestos para tal fin:

Que al licenciado Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla, se le notifique así mismo entregue luego en la contaduría todos los villancicos que hizo el año pasado de mil seiscientos cincuenta y cinco que se han cantado en esta iglesia, como tiene obligación; y así mismo con [los] que faltaren de los demás años antecedentes y haga memoria e inventario de los libros de canto de órgano, motetes y los demás del servicio de esta Catedral que paran en su poder, y uno[s] y otro[s] entregue al contador Antonio López de Otamendi. Y al señor racionero mayordomo se le encarga disponga uno a dos cajones de los que van poniendo en la capilla de esta iglesia para poner todos los dichos libros bajo de llave y toda seguridad, y para que no se saquen de ella se saque censura y hagan [reconocerla] al dicho maestro.⁴⁹

El 11 de enero de 1633, el cabildo votó por un reconocimiento especial para Gutiérrez de Padilla por los excepcionales servicios prestados entre el 8 y el 25 de diciembre de 1632.⁵⁰ En septiembre de ese mismo año se le mandaron a pagar cuatro pesos por escribir los villancicos para el día de la Exaltación de la Cruz, fecha en la que también la capilla musical, así como los capellanes y mozos de coro, recibieron un estipendio por su actuación en dicha fiesta.⁵¹

El 26 de noviembre de 1633, el cabildo poblano recibió al niño Marcos Núñez, como cantor tiple en la capilla musical.⁵² Este dato, que en otras

⁴⁶ AVCCP, LAC 9, fol., 177, acta del 9 de julio de 1630.

⁴⁷ AVCCP, LAC 11, fol., 5v, acta del 24 de enero de 1640.

⁴⁸ AVCCP, LAC 12, fol., 316v, acta del 13 de enero de 1651.

⁴⁹ AVCCP, LAC 13, fol., 306v, acta del 8 de febrero de 1656. Este inventario, de haberse realizado, no se conserva en el archivo de la catedral.

⁵⁰ AVCCP, LAC 9, fol., 319v-320, acta del 11 de enero de 1633.

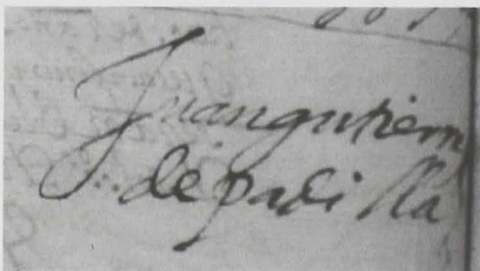
⁵¹ AVCCP, LAC 9, fol., 350, acta del 14 de septiembre de 1633.

⁵² AVCCP, LAC 9, fol., 373, acta del 26 de noviembre de 1633.

circunstancias no revestiría demasiada importancia, resulta que nos da luces de cómo podía ser el proceso de contratación de tiples en la Nueva España. El 7 de febrero del año siguiente, Gutiérrez de Padilla escribió una carta al cabildo solicitando se le reintegraran 44 pesos que gastó en los trámites de traer un niño, tiple, desde la ciudad de Oaxaca —ciudad con la que la catedral de Puebla y sus músicos mantuvieron estrecho contacto—,⁵³ el cual tenía en su casa, comprometiéndose a enseñarle y perfeccionarle en el arte de la música:

El licenciado Juan Gutiérrez [de] Padilla, maestro de capilla de esta Santa Iglesia digo, que demás de treinta pesos que su Señoría mandó dar para traer a Marcos [Núñez] niño músico de esta Santa Iglesia, gasté cuarenta y cuatro pesos. Los diez en un caballo que alquilé y catorce pesos que di a la persona que fue, para su sustento, y veinte por su trabajo de veinte y cuatro días que estuvo en ida y vuelta, porque los treinta que se libraron se entregaron al padre del dicho niño. A Vuestra Señoría pido y suplico mande se me pague la dicha cantidad que en ello recibiré merced.

[Rúbrica:] Juan Gutiérrez de Padilla.⁵⁴



Firma de Juan Gutiérrez de Padilla tomada del libro de fábrica espiritual L2, Ca. 2, No. 2, de la Catedral de Puebla

El primero de agosto de 1634, los venerables señores deán y cabildo, “por causas justas” (las cuales se desconocen), despidieron a Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla, y a Simón Martínez, bajonero, cesándoles el salario a partir del 30 de julio. Además, el maestro de capilla debía entregar todos los libros de música que estuvieran en su poder tocantes a la catedral, tanto de canto de órgano como de canto llano, así como los

⁵³ Valga mencionar el caso del *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, llevado hacia 1653 a la ciudad de Oaxaca por Gabriel Ruiz de Morga, cantor de la catedral de Puebla; o el del Pedro Simón, organista mayor de la catedral de Puebla, quien en la década de 1640 residió y trabajó en la catedral de esta ciudad.

⁵⁴ AVCCP, Fábrica espiritual, L2, Ca 2, No. 2, “Descargo de Fábrica. Libramiento de ella que pagó el mayordomo de masa general Marcos Coelo en su 1º asiento desde julio de 1634 hasta junio de 1635. s/ número de fol.

cuadernos de villancicos que tenía apuntados. Se encargó al padre Francisco de Olivera, uno de los cantores más antiguos y experimentados de la capilla y maestro de los seises para ese entonces, que marcara el compás en el coro en el ínterin que se proveía persona para el cargo; por esta labor se le pagó un tercio más en las obvenciones sobre lo que ganaba el cantor con mayor sueldo, lo que se podría traducir en alrededor de 100 pesos más sobre su salario.⁵⁵ Es posible que dicho despido se efectuara por el incumplimiento de alguna de las órdenes del cabildo referentes a la participación de la capilla y de sus músicos en actividades que requerían su presencia dentro o fuera de la catedral o de la ciudad, ya que por causas similares fue despedido de su cargo el maestro Gaspar Fernandes en el año 1618.⁵⁶

Pero la ausencia de Gutiérrez de Padilla no duró mucho tiempo. El martes 12 de septiembre del mismo año, por petición y súplica del canónigo Juan Rodríguez de León, el cabildo restituyó a los dos músicos en sus respectivos puestos, no sufriendo penalización alguna por el tiempo perdido.⁵⁷ De esta forma, al año siguiente, el 12 de enero de 1635, se les dieron 100 pesos de aguinaldo más la reposición de lo que se les había quitado durante el tiempo del despido, todo por lo mucho que trabajaron en las fiestas de la Concepción y las Pascuas de Navidad. En el mismo acuerdo capitular, se le ordenó a Juan Gutiérrez de Padilla, así como a la capilla musical, asistir a las fiestas del Santísimo Sacramento y a los entierros de religiosas que se realizaran en los conventos de monjas de Puebla a solicitud de éstas.⁵⁸ Dos años más tarde, los músicos de la capilla fueron amonestados severamente por haber faltado a la catedral para las celebraciones de Semana Santa. En esa ocasión se les informó que de incurrir nuevamente en su falta serían, aparte de aplicarles la pena correspondiente en sus pagos, despedidos de sus cargos. También, aparte de reprenderlos por la actitud que mantenían en el coro, se hizo hincapié en la obligación que tenían de obedecer al maestro de capilla en todas las cosas tocantes a su oficio, por lo que es posible que se marcharan a ganar estas obvenciones sin permiso del maestro, quien en esta ocasión no se ausentó de la catedral:

Que por cuanto el Domingo de Ramos y los demás días de la Semana Santa de este año hicieron ausencia de esta catedral del servicio del coro de ella todos los más capellanes y cantores y se fueron a hacer los oficios divinos a los conventos de monjas y otras iglesias

⁵⁵ AVCCP, LAC 10, fol., 21, acta del 1 de agosto de 1634.

⁵⁶ AVCCP, LAC 7, fol., 166, acta del 14 de julio de 1618.

⁵⁷ AVCCP, LAC 10, fol., 24v, acta del 9 de septiembre de 1634; AVCCP, LAC 10, fol., 026v, acta del 12 de septiembre de 1634; AVCCP, LAC 10, fol., 044v, acta del 12 de enero de 1635.

⁵⁸ AVCCP, LAC 10, fol., 44v, acta del 12 de enero de 1635.

de esta ciudad y no hubo quien cantare así en el dicho coro como en la capilla, y fue muy notable la falta sin atender los susodichos a ser los días de mayor obligación y que con más puntualidad deben asistir por tenerlos asalariados y pagados para ello, y procurando poner remedio y que asistan como deben: dijeron se les notifique que de aquí en adelante desde el Domingo de Ramos hasta el Sábado Santo todo el día, no falten de esta dicha iglesia ni vayan a hacer los dichos oficios a parte ninguna sino fuere con particular licencia y auto proveído por los señores Deán y Cabildo, pena de veinte pesos por cada falta que hicieren, y en lugar del punto que se les ha de poner en el cuadrante por cada hora se les pongan los dichos veinte pesos, los cuales no se le puedan quitar ni perdonar de manera alguna, [...], y así mismo se les notifiquen entren todos antes de empezar las horas en todos los días del año sin aguardar a entrar al fin del primer salmo y que estén con toda modestia y no parlén así en las sillas como detrás del facistol y no anden entrando y saliendo a cada rato en el dicho coro por el escándalo que causan [...] y que los dichos cantores obedezcan al maestro de capilla en todo lo que les ordenase [a]cerca del canto y lo demás de su oficio y lo mismo los dichos capellanes cuando el sochantre les ordenare y encomendare cualquier cosa tocante al servicio del dicho coro, so pena de que los que no cumplieren lo susodicho (aparte de ser apuntados y de lo demás), serán despedidos de sus oficios y del servicio, y de este auto se saque testimonio y se notifique de manera que haga fe a todos los dichos capellanes y cantores y se asiente la notificación para que en todo tiempo conste, y que el apuntador ejecute con toda puntualidad todo lo contenido en él [...]⁵⁹

Como ya se mencionó líneas arriba, las obvenciones en muchos casos trajeron diferencias y dificultades en la capilla musical. Éstas se pagaban a los músicos por las actividades adicionales a las labores ordinarias que se realizaban dentro y fuera de la catedral, por las cuales el contratante pagaba a la agrupación su participación. Estas rentas eran casi siempre registradas en un volumen llamado *Libro de obvenciones*, en la mayoría de los casos manejado por alguno de los músicos o por el propio maestro de capilla. En él se asentaba el porcentaje que le correspondía a cada músico participante, de acuerdo al salario que tuviere señalado como tal en la capilla de la catedral. En ocasiones asistían a estos eventos (entierros, celebraciones privadas, actos del cabildo civil, etc.) sólo una selección de los músicos, cobrando el estipendio para sí sin informar al cabildo, al maestro o a los demás integrantes de la capilla musical, lo que les mereció en más de una ocasión una llamada de atención por parte de las autoridades del cabildo:

Que se notifique al dicho maestro de capilla y a los cantores de ella, que de aquí en adelante no puedan hacer formar capilla dentro ni fuera de esta dicha iglesia sino fuere concurriendo todos con el dicho maestro, el cual por su parte no pueda hacer [capilla] sino fuere con ellos, porque deben gozar todos de las obvenciones que se causaren en poco o mucha cantidad, lo cual guarden y cumplan [so] pena de veinte pesos a cada uno por la primera vez y

⁵⁹ AVCCP, LAC 10, fol., 112-112v, acta del 8 de abril de 1636.

a la segunda serán despedidos del servicio de esta dicha iglesia, y dichos pesos se les quiten de su salarios y que todos tengan mucho respeto al dicho maestro so la dicha pena.⁶⁰

Esta situación, común en otras catedrales, trajo conflictos en reiteradas ocasiones entre las autoridades, los músicos y el maestro de capilla. Prueba de ello son varios autos del cabildo de 1650⁶¹ y 1651, en que se solicita, por una parte, al obispo provisor modere el rigor con que ha negado a los músicos de la capilla la participación en estas actividades fuera de la catedral, por haber sido mal informado por el propio maestro de capilla, al cual se manda, una vez más, entregue los estipendios conforme a lo que le tocase a cada músico; y por otra, que el maestro no escoja a los que deben asistir sino que dé participación a todos por igual:

En cuanto a la petición que presentaron los ministriles de esta iglesia sobre decir que el maestro de capilla les había notificado un auto del Señor Obispo Provisor en que se mandaba, con pena de censura y pecuniarias no les admitiese a la parte de obvenciones de entierros y otras cosas, se confirió, y sobre ello se resolvió que el presente secretario [Francisco de Paz Romero] dé un recaudo de parte de este cabildo a su Señoría el Señor Obispo Provisor, suplicándole se sirva de moderar el rigor del auto hecho contra los contenidos, atento a que ha sido su ilustrísima mal informado del maestro de capilla, y que así mismo se le diga a los dichos, acudan a los entierros de las religiosas, por excusar disgustos y competencias; y al dicho maestro de capilla, se le notifique que en todas las obvenciones se les de la parte que les tocase así en las que hoy día [los] dichos han ganado como en las demás que se ofrecieren.⁶²

En 1655, se le concedieron al maestro de capilla 10 días para que buscara en el archivo el auto y decreto dictado el 14 de septiembre de 1612,⁶³ en tiempos del obispo Alonso de la Mota y Escobar (1608-1625), para proveer las obvenciones, sin que por esta razón se le apuntara en el coro:

Que al licenciado Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla, se le conceden diez días de término para buscar en el archivo el auto y decreto hecho en tiempos del señor obispo don Alonso de la Mota, acerca de las obvenciones, y en este tiempo no le pare perjuicio lo proveído en esta razón.⁶⁴

Al parecer, Juan Gutiérrez de Padilla era de carácter irritable, puesto que en varias ocasiones, en las actas y edictos del cabildo, se hace referencia a ciertas discusiones y malestares entre miembros del capítulo,

⁶⁰ AVCCP, LAC 10, fol., 329v, acta del 16 de septiembre de 1639; véase también AVCCP, LAC 12, fol., 259, acta del 8 de marzo de 1650.

⁶¹ AVCCP, LAC 12, fol., 259, acta del 8 de marzo de 1650.

⁶² AVCCP, LAC 12, fol., 331v, acta del 5 de mayo de 1651.

⁶³ AVCCP, LAC 12, fols., 257v-258, acta del 14 de febrero de 1612.

⁶⁴ AVCCP, LAC 13, fol., 257v, acta del 31 de agosto de 1655.

cantores y su persona.⁶⁵ Un ejemplo es el acuerdo del cabildo del 6 de septiembre de 1639:

Que los señores: canónigo doctor Alonso Pérez Camacho y racionero doctor don Andrés de Ley, hagan las amistades con el licenciado Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de esta dicha catedral, y padre Tomás de Acosta, cantor de ella, por haber tenido pesadumbre los susodichos y le pidan por parte de este cabildo a dicho maestro, prosiga su oficio y entre en el coro según como hasta aquí.⁶⁶

En junio de 1636, el cabildo catedralicio le encomendó al maestro de capilla que le escribiera a un ministril que “está venido en la capitanía de esta flota”. Con este mandato, el 18 de julio de ese año, se recibió a Luis de Luna y Cárcamo como ministril y cantor de la capilla poblana con 500 pesos de salario (300 por cantor y 200 por ministril).⁶⁷

El 12 de septiembre de ese mismo año, el cabildo mandó que el maestro de capilla y uno de los canónigos examinaran a los cantores y evaluaran su eficiencia y calidad en el desempeño de sus actividades con el fin de sincerar las plazas:

Que el señor canónigo doctor Juan Rodríguez de León y el licenciado Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de la dicha capilla, examinen a todos los músicos de ella y hagan relación de lo que cada uno canta y merece de salario, para que conforme a esta diligencia se le dé a cada uno el que mereciere, y el que tuviere más del que merece, así por su voz como por su eficiencia, se le quite, y así mismo de las obvenciones o como mejor pareciere a los dichos señores Deán y Cabildo, que para ello se les da comisión en bastante forma.⁶⁸

Esta revisión trajo consigo que siete días más tarde al padre Melchor Álvarez, corista librero, se le rebajaran los 100 pesos que tenía señalados por tal, puesto que no había acudido en conformidad con sus obligaciones desde su nombramiento en el cargo diez años antes, en 1626.⁶⁹

Ese mismo año de 1636, y para fomentar el desarrollo y calidad de la música en la capilla catedralicia, Gutiérrez de Padilla recibió en su casa a Joseph de la Peña, cantor contralto, dada la necesidad que había de dichas voces y la cercanía de las fiestas de la Virgen y Navidad. Gracias a una

⁶⁵ AVCCP, LAC 8, fol., 37, acta del 26 de julio de 1626; AVCCP, LAC 10, fol., 152, acta del 3 de marzo de 1637.

⁶⁶ AVCCP, LAC 10, fol., 327, acta del 6 de septiembre de 1639.

⁶⁷ AVCCP, LAC 10, fol., 119, acta del 10 de junio de 1636; AVCCP, LAC 10, fol., 123, acta del 15 de julio de 1636; AVCCP, lac 10, fol., 124, acta del 18 de julio de 1636.

⁶⁸ AVCCP, LAC 10, fol., 127v, acta del 12 de septiembre de 1636; AVCCP, LAC 10, fol., 342, acta del 27 de junio de 1651.

⁶⁹ AVCCP, LAC 10, fol., 128v, acta del 19 de septiembre de 1636.

carta que el maestro de capilla pasó al cabildo el 10 de diciembre de ese año, cinco días después fue recibido este músico:

El licenciado Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de esta Santa iglesia, digo que, fomentando la música de ella, tengo recibido a Joseph de la Peña, cantor contralto, para que se quede en la ciudad sirviendo a esta dicha Santa Iglesia en atención de que Vuestra Señoría le ha de dar el salario que merece su persona, ayudándole para las órdenes mayores que pretende conseguir, y pues la necesidad que hay de su persona es grande, y de hoy en adelante será mayor por estar Juan Martínez, músico de esta iglesia, recibido por tal en la catedral de la ciudad de México y de próximo para irse a ella.

A Vuestra señoría pido y suplico mande recibir al dicho Joseph de la Peña y señalarle el salario que fuere servido que en ello recibiré merced.

[Rúbrica:] Juan Gutiérrez de Padilla.⁷⁰

A partir de 1639 se le mandaron dar al maestro de capilla y al sochantre, por auto de 8 octubre de 1638, la misma suma que ganaban los medios racioneros por las Salves que se cantaban los sábados durante el año, por las cuales anteriormente sólo recibían diez pesos, ya que llevaban más responsabilidad en su ejecución.⁷¹ Ese año, Gutiérrez de Padilla y otros músicos de la capilla sirvieron de fiadores al padre Juan Díaz de Estalaya quien presentó una petición para que se le nombrara como capellán, mayordomo y administrador de las rentas del hospital de San Cristóbal de los niños expósitos:

Se reciben al señor racionero doctor Alonso Rodríguez Montesinos, licenciado Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla, y Antonio de la Vega, ministril y cantor, por fiadores del padre Juan Díaz de Estalaya según su nombramiento [de capellán, mayordomo y administrador de las rentas del hospital de San Cristóbal de los niños expósitos].⁷²

Gutiérrez de Padilla renunció a esta obligación al mes siguiente.⁷³ En el mes de marzo se le concedió el cuarto lugar de entierros.⁷⁴

Otra faceta interesante durante el magisterio de capilla de Gutiérrez de Padilla es la relacionada con el cuidado y la enseñanza de los seises. En la mayoría de las catedrales españolas del siglo XVII, el cuidado de los niños cantores, o mozos de coro, recayó sobre la figura del maestro de capilla. Frecuentemente en la catedral de Puebla, así como en otras catedrales del Nuevo Mundo, este oficio fue llevado a cabo por alguno de los músicos

⁷⁰ AVCCP, Juicios y opiniones sobre consultas varias, [Correspondencia], E1, C5, e6, s/núm. de fol.

⁷¹ AVCCP, LAC 10, fol., 266, acta del 8 de octubre de 1638.

⁷² AVCCP, LAC 10, fol., 204, acta del 20 de febrero de 1638.

⁷³ AVCCP, LAC 10, fol., 207v, acta del 9 de marzo de 1638.

⁷⁴ AVCCP, LAC 10, fol., 209, acta del 13 de marzo de 1638.

experimentados, librando al maestro de esta obligación. Como ya se ha visto, el cuidar y enseñar a los seises y a otros músicos de la catedral fue una de las actividades que se le señalaron a Gutiérrez de Padilla al momento de recibírsele como cantor y maestro asistente en 1622, pero desde 1625 ya no se encargaba de dar las lecciones de canto llano y de órgano a los mozos de coro. A lo largo de sus casi 35 años al frente de la capilla musical de Puebla se encargaron de esta labor varios músicos: en 1625, y luego en 1635, Melchor Álvarez, corista librero y capellán de coro; en 1626, Cristóbal de Salas, sochantre; en 1634, Pedro Simón, canónigo, cantor y organista; ese mismo año y en 1639, Toribio Vaquero, músico y capellán de coro; en 1638, Antonio de la Vega, ministril y cantor; en 1643 y 1654, Juan García de Céspedes, cantor, capellán de coro y futuro maestro de capilla sucesor de Gutiérrez de Padilla; en 1648, Juan de Noriega, sacristán menor y Simón Martínez, ministril de bajón; en 1651, Nicolás de Ribas, capellán de coro; en 1660, Ramón de Angón, capellán y cantor; en 1661, Diego de Mesa. Todos se encargaron de asistirlo en esta actividad con un estipendio que generalmente oscilaba cerca de los 100 pesos más sobre el salario que ganaban por sus otras actividades en la capilla, con la obligación de enseñarles a que también ayudaran en la misa y sirvieran en el coro, dándoles una hora diaria de lección.⁷⁵ A la par de la preparación musical y religiosa, desde 1635 se encargó de las lecciones de gramática y letras el escritor de libros y maestro de escuela Alonso Gregorio, quien figura en la fábrica de la catedral poblana por lo menos hasta 1650 desempeñándose en diferentes oficios, entre ellos la iluminación y copia de libros de música.⁷⁶

En enero de 1640, una vez más el cabildo catedralicio llamó la atención al maestro de capilla a fin de que entregara en la contaduría los villancicos que había escrito para la Navidad del año anterior:

Que al licenciado Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla, se le notifique por el infrascrito secretario entregue luego en la contaduría todos los cuadernos de las chanzonetas y

⁷⁵ AVCCP, LAC 10, fol., 007, acta del 10 de febrero de 1634; AVCCP, LAC 10, fol., 032, acta del 27 de octubre de 1634; AVCCP, lac 10, fol., 224v, acta del 4 de mayo de 1638; AVCCP, lac 10, fol., 317, acta del 12 de julio de 1639; AVCCP, LAC 11, fol., 175, acta del 3 de marzo de 1643; AVCCP, LAC 11, fol., 267, acta del 12 de junio de 1645; AVCCP, LAC 12, fol., 59v, acta del 25 de agosto de 1648; AVCCP, LAC 11, fol., 337, acta del 6 de junio de 1651; AVCCP, LAC 14, fol., 378v, acta de 23 de agosto de 1661.

⁷⁶ AVCCP, LAC 10, fol., 17v, acta del 30 de junio de 1634; AVCCP, LAC 11, fol., 78v, acta del 8 de febrero de 1641; AVCCP, LAC 10, fol., 189v, acta del 7 de julio de 1643; AVCCP, LAC 11, fol., 191v, acta del 28 de julio de 1643; AVCCP, lac 12, fol., 295, acta del 2 de septiembre de 1650.

villancicos que ha hecho y se han cantado en ella hasta la dicha Navidad pasada sin reservar ningunas en su poder, por cuanto tiene obligación de entregarlos conforme a su asiento.⁷⁷

Hecho que se le recordó en 1643, cuando se le solicitó que entregara los libros de canto de órgano para dar a los ministriles lo que debían tocar:

Que se haga memoria de los libros de canto de órgano en la contaduría donde se han de entregar por el maestro de capilla, y esto hecho, se entregue a los ministriles lo que les toca, con asistencia de los señores licenciado don Luis de Góngora y doctor don Juan Rodríguez de León.⁷⁸

En 1641 Gutiérrez de Padilla y otros músicos de la catedral solicitaron al cabildo que se les pagara lo que se les adeudaba por concepto de salarios. Por esta petición, el cabildo ordenó al racionero don Juan Nieto de Ávalos tomara 4000 pesos de la tercera parte que el Rey daba a la fábrica para socorrer la necesidad de los músicos, con obligación de reponerlos con los primeros ingresos propios de la fábrica:

Habiendo leído una petición del maestro de capilla y músicos de la Santa Iglesia, mandaron que se les dé libranza de lo que se les debe, a cuya cuenta el señor racionero don Juan Nieto de Ávalos, mayordomo de la fábrica y hospital, sacare, de la tercia parte que su majestad hizo merced a la fábrica, cuatro mil pesos prestados, y de ellos haga socorro a buena cuenta, y de los primeros pesos que cobrar de la fábrica, pague a la tercia parte los dichos cuatro mil pesos.⁷⁹

En diciembre de ese mismo año, con cargo de organista y “a la voluntad del maestro de capilla”, el cabildo catedralicio recibió a Francisco López Capillas, quien sería uno de los más importantes maestros de capilla de la catedral de México en la segunda mitad del siglo XVII.⁸⁰

Gutiérrez de Padilla no se destacó sólo por sus servicios en la catedral. Varias veces fue llamado por el cabildo del ayuntamiento de la ciudad para que participase, junto con la capilla, en funciones civiles. Generalmente a los músicos se les pagaba 60 pesos por estas labores, los cuales algunas veces resultaban difíciles de cobrar. En un acta del cabildo del ayuntamiento de la ciudad de Puebla, fechada el 28 de marzo de 1643, se menciona haber sido leída una carta de Juan Gutiérrez de Padilla en la que solicitaba el pago de esa cantidad por su actuación en las fiestas de San José del año de 1641:

⁷⁷ AVCCP, LAC 11, fol., 5, acta del 24 de enero de 1640.

⁷⁸ AVCCP, LAC 11, fol., 170, acta del 9 de enero de 1643.

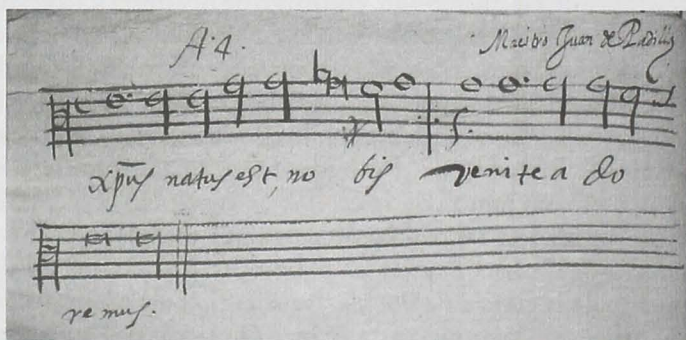
⁷⁹ AVCCP, LAC 11, fol., 89, acta del 14 de mayo de 1641.

⁸⁰ AVCCP, LAC 11, fol., 118v, acta del 17 de diciembre de 1641.

Este día se leyó una petición que presentó Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla de la catedral de esta ciudad, que dice que desde el año de uno tiene un libramiento del señor Domingo Machorro, regidor que fue de esta dicha ciudad, patrón de fiestas que en aquella ocasión era, de que hizo presentación de cantidad de sesenta pesos que se le da a la capilla para que asista a la fiesta que esta ciudad hace al glorioso patriarca San Joseph, su patrón, en cada un año, los cuales no ha querido el mayordomo de propios pagar sin nueva orden. Y por la ciudad visto, [quedó] acordado que el licenciado Joseph de la Fuente, luego de pagar al licenciado Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla, los dichos sesenta pesos, que con un testimonio de este acuerdo y su recibo se le pasarán en cuenta de lo que debe de los pesos de oro de su cargo.⁸¹

En 1645 participó con la capilla en las honras fúnebres de la reina celebradas en la ciudad de Puebla. En el cabildo del 7 de julio de ese año se describe cómo sería la participación de la capilla musical catedralicia en este acto:

En las honras de la Reina nuestra señora, se vaya desde la iglesia a la casa del cabildo secular [...] y luego se siga la dicha procesión cantando a la capilla lo que pareciere más ajustado y llegando a la primera posta se pondría la corona en una mesa y cantará un responso a canto de órgano, y dicha la oración por el preste, se proseguirá con la procesión hasta la otra posta cantando de la misma manera la capilla donde se hará lo mismo hasta llegar a la Catedral donde, empezando a entrar los señores Deán y Cabildo, se dirá a canto de órgano el cántico. Y habiendo puesto la corona en el túmulo, se cantará la oración y se comenzará la vigilia, la cual acabada se dirá la oración fúnebre. Y acabada de [rezar la oración], saldrán los dichos señores con sus candelas encendidas cantando el salmo *De profundis* hasta el túmulo.⁸²



Parte de Alto de la antífona del Invitorio *Christus Natus est nobis* del Juego de villancicos de Navidad de 1651. Archivo de música de la catedral de Puebla

⁸¹ Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de Puebla, LAC 20, fol., 51. acta del sábado 28 de marzo de 1643.

⁸² AVCCP, LAC 11, fol., 270. acta del 7 de julio de 1645.

John Koegel⁸³ y Robert Stevenson, siguiendo lo dicho por Alice Ray en 1966,⁸⁴ afirman que en la década de 1640 Gutiérrez de Padilla manejaba una fábrica de instrumentos musicales, los cuales llegaron a venderse en Guatemala. En ella, sostienen, el maestro malagueño utilizaba negros esclavos para la construcción de los instrumentos.⁸⁵ Aunque este dato aún no se ha podido corroborar en las fuentes consultadas, es muy probable que Gutiérrez de Padilla sí manejara una fábrica de instrumentos en Puebla o, cuando menos, se encargara de su distribución. Un documento de 1646, hallado en el archivo de notarías de la ciudad, nos informa que entregó a Pedro de la Cueva 16 bajones grandes, 6 bajones tenores, 6 bajoncillos tiples y 12 ternos de chirimías, para que fueran vendidos en su nombre en la ciudad de Oaxaca o en cualquier otro sitio.⁸⁶

En 1648, el salario de Gutiérrez de Padilla era de 740 pesos, el cual se mantuvo intacto hasta el 18 de agosto de 1651, cuando una vez más, “por estar tan pobre la fábrica” y por lo “proveído en el cabildo de veinte y seis de mayo pasado de este año”,⁸⁷ se manda hacer rebaja general de los salarios de los ministros de la catedral. En esa ocasión quedaron despedidos varios músicos y se le rebajaron 100 pesos al maestro de capilla, eximiéndolo de la obligación de dar las clases de canto de órgano:

Habiendo hecho rebaja de los salarios de los ministros de la catedral a quien paga la fábrica espiritual, en virtud de los autos y decretos de este cabildo, cometidos a los señores hacedores y al señor tesorero don Luis de Góngora, se leyeron y quedaron los salarios en la cantidad y forma siguiente:

[...]

_ Al licenciado Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla, se le quitan cien pesos por la obligación de dar la lección de canto de órgano y queda su salario en seiscientos y cuarenta pesos	[lo que tenía] 740 pesos	[lo que se les baja] 100 pesos	[lo que les queda] 640 pesos
--	---------------------------------	---------------------------------------	-------------------------------------

[...]⁸⁸

⁸³ John Koegel, “Gutiérrez de Padilla Juan”, en *DMEH*, Tomo 6, 2000, pp. 148-150.

⁸⁴ Alice Ray Catalyne, “Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico”, en *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, Vol. II, 1966, p. 84.

⁸⁵ Robert Stevenson, “Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part II”, en *Inter-American Musical Review*, vol. VI, No. 1, 1984, p. 68.

⁸⁶ Archivo General de Notarías de la Ciudad de Puebla, Notaría 4, caja 170, *Registro de escrituras otorgadas a Diego de Brito, escribano público*, abril de 1646. s/ núm. de fol.

⁸⁷ AVCCP, LAC, 12, fol., 343v, acta del 27 de junio de 1651.

⁸⁸ AVCCP, LAC, 12, fols., 354-355v, acta del 18 de agosto de 1651.

Ese “estado de pobreza” en el que se encontraba la fábrica, quizá fue provocado por las fuertes sumas de dinero que el Obispo Juan de Palafox y Mendoza gastó en la culminación de la catedral de Puebla, la cual se estaba construyendo desde el siglo XVI. Palafox, uno de los más importantes obispos de la Nueva España, protector de las artes y de los indígenas, consagró el nuevo templo el 18 de abril de 1649, el mismo año en que publicó las *Reglas y Ordenanzas del Coro desta Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles*.⁸⁹ Antonio Tamariz de Carmona (hermano de Joseph de Carmona Tamariz, ejecutor testamentario de Gutiérrez de Padilla), en su *Relación y descripción del templo real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles*, alabó al “insigne maestro licenciado Juan de Padilla” por su habilidad como director de los “motetes dulces en los altares prevenidos” con motivo de la dicha consagración, la cual describe en su relación de la siguiente manera:

[...] la siguiente [capilla] la tomaron a su cargo, movidos de una santa emulación y devoción, los músicos con el insigne maestro Juan de Padilla; [...] en el medio iba la capilla (que se compone del insigne maestro licenciado Juan de Padilla y de diestros y aventajados músicos, en tan gran número, que en su estipendio y paga se gasta cada año 14,000 pesos), entonando diversas alabanzas a Dios y su Purísima Madre al intento, especialmente motetes dulces en los altares prevenidos, para dar su Señoría Ilustrísima a adorar el viril al pueblo; [...] ⁹⁰

En su libro, Tamariz de Carmona reseña que los músicos catedralicios se encargaron del adorno de una de las capillas (hoy la de las Reliquias) para la ceremonia. De igual forma lo hace Diego Antonio Bermúdez de Castro en su *Theatro angelopolitano*:

[...] y habiéndose encargado el adorno de las siete capillas del lado diestro en esta forma: [...] la quinta [capilla] a los músicos de su coro, con su insigne maestro don Juan de Padilla, que después fue prebendado [...] ⁹¹

En julio de 1654 el cabildo poblano le hizo un requerimiento inusual al maestro de capilla: le señaló supervisase la reparación de los órganos de la catedral. Esta petición es muy curiosa si tomamos en cuenta que Gutiérrez

⁸⁹ Véase la edición facsimilar de Gustavo Mauleón, *Reglas y Ordenanzas del Coro desta Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles*, Secretaría de Cultura de Puebla, Biblioteca Palafoxiana, Colección Documentalia, núm., IV, Puebla, 1998.

⁹⁰ Antonio Tamariz de Carmona, *Relación y descripción del templo real de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España y su catedral*, Puebla, Gobierno del Estado, Secretaría de Cultura, 1991, pp. 47, 66.

⁹¹ Diego Antonio Bermúdez de Castro, *Theatro angelopolitano*, México, UNAM, 1991, pp. 73-74.

de Padilla no era organista, o por lo menos nada parece indicar que lo era o tuviese los conocimientos precisos en la materia, y que anteriormente, en tres oportunidades (en 1634, para que tasara el aderezo del órgano;⁹² en 1635, para supervisar la construcción del órgano;⁹³ y en 1648, para ver el órgano que se había comprado y el que se había mandado a hacer)⁹⁴, el cabildo había llamado a Fabián Pérez Ximeno, organista y maestro de capilla de la catedral de México, para que supervisara dichas reparaciones.⁹⁵ Posiblemente lo que llevó al cabildo a tomar esta decisión fueron los problemas que habían surgido recientemente con Ignacio Ximeno del Águila (hijo de Fabián Pérez Ximeno) quien, además de ser primer organista, se desempeñaba como mayordomo de la fábrica espiritual.⁹⁶ Este había sido despedido en julio de ese mismo año por su mala gestión administrativa en la fábrica. Para suplirlo en la organistía, el cabildo nombró en su lugar a Álvaro Fernández, quien se había desempeñado hasta ese momento como segundo organista y a Gregorio Rodríguez como suplente.⁹⁷

En enero de 1655 el cabildo poblano ubicó a Gutiérrez de Padilla en el décimo lugar de entierros.⁹⁸

Tenemos noticias de que el cabildo propuso ante el Rey, por lo menos en tres ocasiones, que se le diera una ración eclesiástica al maestro de capilla. En agosto de 1658, los capitulares ordenaron que se escribiera una carta a su majestad Felipe IV, la cual contuviera la relación de méritos del maestro de capilla;⁹⁹ pero con anterioridad había sido recomendado en dos ocasiones. Gracias a la relación de méritos hallada en el Archivo General de Indias de Sevilla, fechada en 15 de marzo de 1634, citada líneas arriba, sabemos que había sido propuesto por el cabildo de Puebla para obtener una ración eclesiástica ante el Consejo de Indias, relación en la que informan, también ante su majestad Felipe IV, que Juan Gutiérrez de Padilla se desempeñaba en la catedral de Puebla con los cargos de maestro de capilla y confesor general del obispado y "...a exercido el dicho oficio con grande aprovación y aprovechamiento de los demás ministros; es clérigo de conocida virtud y de buena vida y ejemplo;..." En dicha relación, además de los datos que ya se han expuesto, informa que al pasar a la Nueva España: "...fue recibido por maestro de capilla de la Yglesia Catedral de Tlaxcala [=Puebla], que ha servido mas de nueve años en compañía

⁹² AVCCP, LAC 10, fol., 22v, acta del 25 de agosto de 1634.

⁹³ AVCCP, LAC 10, fol., 47, acta del 30 de enero de 1635.

⁹⁴ AVCCP, LAC 12, fol., 29, acta del 2 de mayo de 1648.

⁹⁵ AVCCP, LAC 13, fol., 135v, acta del 10 de julio de 1654.

⁹⁶ AVCCP, LAC 12, fol., 349, acta del 24 de julio de 1651.

⁹⁷ AVCCP, LAC 13, fol., 137v, acta del 21 de julio de 1654.

⁹⁸ AVCCP, LAC 13 b, fols., 9v-10, acta del 15 de enero de 1655.

⁹⁹ AVCCP, LAC 14, fol., 131v, acta de 16 de agosto de 1658.

[sic] del propietario, y en propiedad desde su muerte...”. En esta misma relación, se comenta que anteriormente, en 1629, esta información había sido enviada a su Majestad en una carta donde se dio testimonio de los mismos servicios, quizá a través de una relación de méritos anterior. Con la petición de concesión de una ración para el cargo de maestro de capilla se trataba de excusar a la fábrica de pagarle a éste el salario por cuenta de la fábrica.¹⁰⁰ De estas peticiones al parecer no se llegó a concretar ninguna, puesto que ni en las actas del cabildo, como en ningún otro documento, se hace referencia a Juan Gutiérrez de Padilla como racionero.

A lo largo del magisterio de capilla de Gutiérrez de Padilla, el cabildo poblano hizo varios intentos, fallidos casi todos, para que éste ejerciera todas las obligaciones de su cargo, especialmente la de dar las clases de canto de órgano a los músicos y mozos de coro de la capilla; así lo demuestra la gran cantidad de veces que el cabildo le reprendió por este hecho. Un ejemplo de ello lo encontramos en las actas de mayo de 1654, cuando se le encomendó a Gutiérrez de Padilla que se encargara de la reparación de unos violones, para que con ellos se enseñara a los monacillos y así sirvieran en la capilla.¹⁰¹ No se sabe por qué razón Gutiérrez no acató esta orden y la tarea se le encomendó a Juan García de Céspedes –su futuro sucesor como maestro de capilla–, quien ya había sido maestro de los mozos de coro en 1643. En esta ocasión, a García de Céspedes se le aumentaron 70 pesos en su salario, con cargo de enseñar canto de órgano, canto llano y a tocar los violones a los seises que tenían voces de tiple, así como a otros cantores de la capilla;¹⁰² estas actividades, excepto la de la enseñanza de los violones, le habían sido señaladas a Gutiérrez de Padilla al momento de ser recibido como cantor y maestro asistente en 1622. Sin embargo, y aunque tuvo muchos asistentes en este sentido, desde 1658 y hasta 1660 el cabildo intentó que el maestro en propiedad retomara el dar las clases a los monacillos como era su obligación, puesto que parte de su salario era para ello. De igual forma, a partir de 1658, se comienza a notar un mayor llamado de atención sobre el cargo de maestro de capilla y sus obligaciones. En mayo de ese año, el cabildo le manda que examine y evalúe a Juan García de Céspedes para demostrar si puede dirigir la capilla musical.¹⁰³ Aunque no se vuelve a hacer referencia al asunto, es notorio que a la muerte de Gutiérrez de Padilla, Juan García de Céspedes fue su sucesor.

¹⁰⁰ María Gembero Ustároz: *op. cit.*, p. 485.

¹⁰¹ AVCCP, LAC 13, FOL., 126, acta del 19 de mayo de 1654.

¹⁰² AVCCP, LAC 13, fol., 132, acta del 16 de junio de 1654; AVCCP, lac 13, fol., 132v, acta del 19 de junio de 1654.

¹⁰³ AVCCP, LAC 14, fol., 106, acta de 14 de mayo de 1658.

Otra de estas obligaciones era el componer la música no sólo para las celebraciones religiosas sino para otras actividades que combinaban el culto y la oración con actividades políticas. Como es bien sabido, la ciudad de Puebla de los Ángeles fue el paso obligatorio para los viajeros que llegaban a la Nueva España y desembarcaban en el puerto de Veracruz con el fin de internarse en su territorio. En su mayoría, éstos paraban en Puebla, como fue el caso de todos los virreyes. Al igual que a su antecesor, Gaspar Fernandes, a Gutiérrez de Padilla le tocó participar con la capilla musical en los actos organizados para recibir y festejar la llegada de los virreyes que tomaron posesión durante su época. Así lo demuestra el acuerdo capitular tomado el 28 de julio de 1635, en el que se describe la manera como se debía realizar el recibimiento de su excelencia don Lope Díez de Armendáriz, marqués de Cadereyta, virrey de la Nueva España entre 1635 y 1640:

[...] el dicho día en que entrare a la ciudad su excelencia [Marqués de Cadereyta], [...] y entre en la catedral, cantando la capilla el *Te Deum Laudamus*, [...] y estando sentado el Obispo [Gutiérrez Bernardo de Quiroz] y los señores capitulares, se le cante una chanzoneta dándole la bienvenida, [...] y al día siguiente, cuando venga a oír misa, le salgan a recibir y le cante la Tercia y Misa.¹⁰⁴

Posiblemente para la llegada en 1660 del virrey Juan de Leyva de la Cerda, Conde de Baños (1660-1664), Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, Marqués de Villena en 1640, Juan de Palafox y Mendoza, arzobispo de México, visitador general y virrey en 1642, García Sarmiento de Sotomayor, Conde de Salvatierra, ese mismo año, Marco de Torres y Rueda, obispo de Yucatán en 1648, Luis Enríquez de Guzmán, Conde de Alba de Liste en 1650 y Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque en 1653, el cabildo poblano mandó de igual forma que la capilla interpretara el *Te Deum laudamus* y algunas chanzonetas, obras que seguramente habría compuesto Gutiérrez de Padilla para tan solemne celebración.¹⁰⁵ Lamentablemente, éstas no se conservan como en el caso de las que escribió Gaspar Fernandes en 1612 para la bienvenida de Diego Fernández de Córdoba, Marqués de Guadalcázar.¹⁰⁶

¹⁰⁴ AVCCP, LAC 10, fol., 69v, acta del 28 de julio de 1635

¹⁰⁵ AVCCP, LAC 14, fol., 281, acta de 18 de junio de 1660.

¹⁰⁶ Aurelio Tello: *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*. Tomo primero, Tesoro de la Música Polifónica en México, vol. X. Cenidim, 2001. p. XXII; sobre los villancicos para el recibimiento del XIIº virrey Marqués de Guadalcázar, véase Aurelio Tello, "El repertorio para el recibimiento del virrey Diego Fernández de Córdoba en el *Cancionero Musical de Gaspar Fernández*", en *La música y el Atlántico, Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*,

Entre las demás obligaciones del maestro, estaba el conseguir buenos músicos para la capilla, así como dar su aprobación en el recibimiento de nuevos aspirantes a integrantes que llegaban por su cuenta o por recomendación de terceros. Gutiérrez de Padilla no estuvo exento de este trabajo y una variedad de actas lo demuestra.¹⁰⁷ En 1660 se le encomendó escoger entre los alumnos de los colegios de San Juan Evangelista y San Pedro a aquellos que tuvieran voces acordes para la capilla.¹⁰⁸ Estas órdenes del cabildo sólo se cumplieron en parte, ya que el 15 de julio se recibió a Alonso de Roxas por monacillo,¹⁰⁹ pero las clases de éstos se le encomendaron al licenciado Juan Ramón de Angón.

En septiembre de 1663, en compañía de Juan García de Céspedes y a pesar de su ya avanzada edad, examinó al ministril Juan de Carranza y a los cantores Blas de Perales y Alonso de Gamboa.¹¹⁰ Al mes siguiente, el cabildo nuevamente dispuso recoger las obras en latín además de los villancicos, y restaurar y encuadernar las que estuvieran en mal estado. Gracias a esta y a otras decisiones del cabildo, se conserva una gran cantidad de música polifónica de este autor.

Para enero de 1664, el estado de salud de Gutiérrez de Padilla se había venido a menos, por lo que se le asignaron 50 pesos sobre su salario para que cuidase de ella y 50 pesos más para cubrir las necesidades por las que estaba pasando.¹¹¹ Pero su salud no mejoró. Unos meses más tarde, el distinguido maestro de la Nueva España Juan Gutiérrez de Padilla, murió el 8 de abril de 1664. Fue enterrado en la catedral de Puebla. En el Libro de Difuntos N° 2 del sagrario metropolitano de la ciudad de Puebla, se lee:

En la ciudad de los Ángeles a ocho de abril de mil y seiscientos y sesenta y cuatro años, se enterró en la Santa Iglesia Catedral el maestro licenciado Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla...¹¹²

María Gembero Ustároz y Emilio Ros Fábregas, coordinadores y editores, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 199-213.

¹⁰⁷ AVCCP, LAC 11, fol., 366v, acta del 17 de mayo de 1647; AVCCP, LAC 14, fol., 105, acta de 14 de mayo de 1658; AVCCP, LAC 14, fol., 262, acta de 9 de marzo de 1660; AVCCP, LAC 14, fol., 375, acta de 9 de agosto de 1661; AVCCP, LAC 14, fol., 375, acta de 12 de agosto de 1661; AVCCP, LAC 14, fol., 459, acta de 27 de junio de 1662.

¹⁰⁸ AVCCP, lac 14, fol., 129, acta de 9 de agosto de 1658; AVCCP, LAC 14, fol., 277, acta de 21 de mayo de 1660.

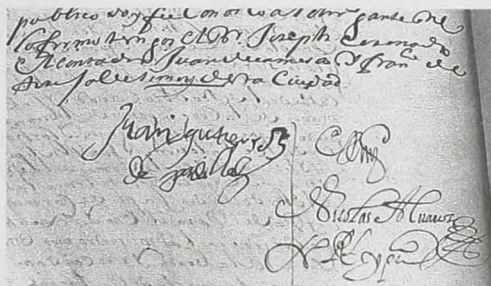
¹⁰⁹ AVCCP, lac 10, fol., 280, acta del 15 de junio de 1660.

¹¹⁰ AVCCP, lac 15, fol., 67, acta del 25 de septiembre de 1663.

¹¹¹ AVCCP, lac 15, fol., 92v, acta del 11 de enero de 1664.

¹¹² Archivo de la Iglesia del Sagrario de Puebla, Libro de Difuntos No. 2, 1622-1673, fol., 6v, acta del 8 de abril de 1664.

Había hecho su testamento el 18 de marzo de ese mismo año ante Nicolás Álvarez, escribano público real, y Joseph de Carmona Tamariz, racionero de la catedral, a quien nombró albacea y heredero de su alma, otorgándole poder para proceder a la venta de sus bienes, los cuales no se especifican en el testamento. Además, da los nombres de sus padres y su lugar de origen, y expresa su simpatía por la congregación de San Pedro Bienaventurado y por los Hermanos de la Concordia del Glorioso San Felipe Neri, congregación a la cual pertenecía.¹¹³



Firma de Juan Gutiérrez de Padilla, tomada de su testamento. Archivo de Notarías de Puebla

El 22 de abril de 1664, el cabildo de la catedral de Puebla de los Ángeles mandó poner edictos en esa ciudad y en la de México para los aspirantes al cargo de maestro de capilla, vacante por la muerte de su último poseedor Juan Gutiérrez de Padilla.¹¹⁴ Pocos días después, y quizá con el fin de que se le tomara en cuenta para el cargo, el doctor y canónigo Francisco González entregó a la contaduría algunas obras de su creación que habían sido “reconocidas y admiradas” por Gutiérrez de Padilla.¹¹⁵

Las composiciones de Gutiérrez de Padilla alcanzaron gran renombre incluso en su época. En alusión a esto y refiriéndose a la capilla musical poblana en la época de Gutiérrez de Padilla, la poetisa de la Nueva España, sor Juana Inés de la Cruz, plasmó el siguiente texto en la Ensalada que sirvió como villancico VIII en los maitines de la fiesta de la Inmaculada Concepción de 1689:

*Siendo de Ángeles la Puebla
en el título y el todo,
no pudo menos que ser
de Ángeles también el coro...¹¹⁶*

¹¹³ Archivo General de Notarías, Testamento, *op. cit.*

¹¹⁴ AVCCP, LAC 15, fol., 114, acta del 22 de abril de 1664.

¹¹⁵ AVCCP, LAC 15, fol., 116v, acta del 22 de abril de 1664.

¹¹⁶ Alfonso Méndez Plancarte, *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, tomo II: Villancicos y Letras Sacras*, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Mexiquense de

La música de Gutiérrez de Padilla fue mandada a copiar, inventariar y catalogar por el cabildo de la catedral en varias ocasiones. En 1656,¹¹⁷ así como unos meses antes de su muerte, el 2 de octubre de 1663, reconociendo el gran valor que poseía su música, se ordenó volver a copiar cuanto fuera necesario, encuadernar las obras en latín de la manera más estricta posible y organizar los villancicos en carpetas adecuadas:

[...]. Y que se trasladen todas las obras del maestro Juan de Padilla y los demás papeles de música que lo necesitaren, y se aderecen los libros maltratados, y que el trasladar sea por tasación, y la disposición de ello y de encuadernar lo que fuere conveniente y concertado, se remite todo al señor canónigo doctor Andrés Sáenz de la Peña.¹¹⁸

Orden que se repitió algunos años después de la muerte de Gutiérrez de Padilla. En mayo de 1671, de nuevo el cabildo mandó a encuadernar sus obras, las cuales habían sido copiadas en limpio por el doctor Andrés Sáenz de la Peña:

Que se encuadernen, por cuenta de la fábrica, las obras de música del maestro Juan Gutiérrez de Padilla que ha hecho poner en limpio el señor chantre doctor don Andrés Sáenz de la Peña.¹¹⁹

Justo al año siguiente se le solicitó al entonces maestro, Juan García de Céspedes, y a los demás músicos –posiblemente los ministriles– que en el lapso de una semana entregaran a la contaduría todos los cuadernos de villancicos que tuviesen en su poder:

Que el maestro de capilla de esta Santa Iglesia, licenciado Juan García, ponga todos los papeles de chanzonetas apuntadas que compusiere cada año y hubiere compuesto hasta el presente en el archivo de música de la contaduría. Y así mismo, ponga en ella cualesquiera cuadernos que estuvieren en su poder de las chanzonetas compuestas por el maestro Juan Gutiérrez de Padilla, y lo cumpla, pena de 50 pesos, y se les notifique a los demás músicos traigan a dicha contaduría los papeles de chanzonetas de dicho maestro Padilla, debajo de la misma pena que se les sacarán de sus libramientos si se averiguare que tienen alguno y no lo han traído dentro de ocho días.¹²⁰

En 1679, a la muerte de García de Céspedes, el cabildo poblano mandó que se revisaran los papeles de música que estuvieron a su cargo y que se

Cultura (1952), Segunda reimpresión, 1994. p. 107.

¹¹⁷ AVCCP, LAC 13, fol., 306v-307, acta del 8 de febrero de 1656.

¹¹⁸ AVCCP, LAC 15, fol., 70v, acta del 2 de octubre de 1663.

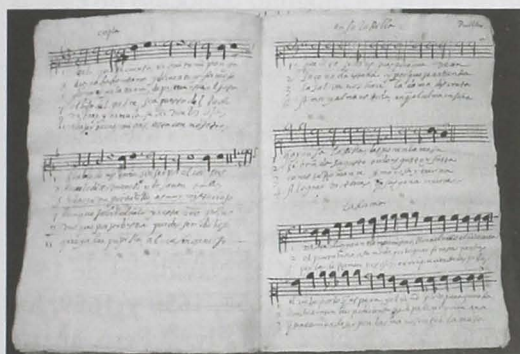
¹¹⁹ AVCCP, LAC 16, fol., 124, acta del 12 de mayo de 1671.

¹²⁰ AVCCP, LAC 16, fols., 187v-188, acta del 13 de mayo de 1672.

pusieran en el archivo, y que las obras que éste había duplicado de Gutiérrez de Padilla se entregaran a su hermano, quien para los efectos había sido nombrado heredero:

Cométese al señor racionero licenciado Juan Sáenz de la Fuencaliente el que su merced, con el licenciado Gregorio Rodríguez, reconozcan todos los papeles y libros de música que fueron a cargo del licenciado Juan García de Céspedes, como maestro de capilla que fue de esta iglesia, y todos los que parecieren ser y tocar a ella se pongan en la contaduría, y los que parecieren duplicados del maestro Padilla y que los había trasla[da]do el dicho licenciado Juan García, para que se vuelvan y entreguen a su hermano, con los demás que estuviesen de sobra hechos por dicho licenciado, dejando en la iglesia los que debió hacer por obligación de su oficio.¹²¹

Gracias a estas decisiones del cabildo sobreviven en el archivo de música de la catedral de Puebla, en un excelente estado de conservación, ocho juegos de villancicos¹²² y una gran cantidad de música polifónica.¹²³



Parte de Alto de la ensaladilla del juego de villancicos de Navidad de 1651. Archivo de música de la catedral de Puebla

Sus villancicos fueron compuestos para las celebraciones de Navidad,¹²⁴ *Corpus Christi*, Concepción de la Virgen, santoral y otras fiestas, y casi-

¹²¹ AVCCP, LAC 16, fol., 239, acta del 5 de mayo de 1679.

¹²² Los Juegos de Villancicos de 1653, 1655 y 1657 han sido transcritos y editados por Nelson Hurtado, Ricardo Henríquez y Patricia Alonso en: *Tres cuadernos de Navidad. Juan Gutiérrez de Padilla*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, Consejo Nacional de la Cultura, 1998.

¹²³ Las mayoría de las obras de Gutiérrez de Padilla han sido reseñadas por Thomas Stanford en el *Catálogo... op. cit.*, pp. 245-247, 266, 275-278, 353, 355, 361, 400, 401, adjudicándole la posible autoría a otras en las pp. 392, 354; para otra lista de obras y de ediciones de sus partituras, véase John Koegel, *op. cit.*, pp. 149-150.

¹²⁴ En relación a los villancicos de Navidad en la Nueva España, véase Nelson Hurtado, "¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y presencia en los Maitines de Navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII", en *Heterofonía*, Vol. XXXVIII, No. 134-135, enero-diciembre de 2006, Cenidim, 2007, pp. 43-88.

siempre sus textos fueron escritos por un poeta o villanciquero. Uno de ellos fue el bachiller Francisco Sánchez Parde, colegial del de San Juan Evangelista, y a quien en dos ocasiones, en 1640 y 1641,¹²⁵ se le pagó por haber escrito los textos de los villancicos que cantó la capilla en las fiestas de Navidad:

Que al bachiller Francisco Sánchez Parde, colegial del dicho Colegio [de San Juan Evangelista], se le libren por cuenta de dicha fábrica, por esta vez tan solamente, cincuenta pesos en aguinaldo por las poesías de los villancicos que se cantaron en los Maitines de la Concepción de la Virgen y Pascuas de Navidad del año pasado de mil seiscientos y treinta y nueve, para ello se le despache libranza en los señores mayordomos del cofre.¹²⁶

Fue costumbre, por lo menos en la época de Palafox, imprimir y publicar los textos de estos villancicos para hacerlos llegar a las dignidades del cabildo. Hasta nosotros han llegado muy pocos de estos cuadernos de letras de la época de Gutiérrez de Padilla y ninguno conocido de épocas anteriores. Pero Andrés Estrada Jasso, en su tesis doctoral *El Villancico Virreinal Mexicano*,¹²⁷ entre una vastísima lista de festividades que va desde 1609 a 1699, hace referencia (sin revelar su ubicación en ningún caso) a por lo menos 21 cuadernillos de textos correspondientes a los juegos de villancicos que fueron puestos en música por el maestro malagueño.¹²⁸ Con anterioridad al trabajo de Estrada Jasso, Robert Stevenson señaló que existían por lo menos seis cuadernos de letras de villancicos de la época de Gutiérrez de Padilla correspondientes a las Navidades de 1649 y 1659 y a las fiestas de la Concepción de 1652, 1654, 1656 y 1659, los cuales aún permanecen en custodia de la biblioteca Lilly.¹²⁹ Pero, aparte de éstos, con toda seguridad se mandaron a imprimir los cuadernillos de textos para las navidades de 1629¹³⁰, 1634,¹³¹ 1649, 1650, 1651¹³² y 1660¹³³ según informan las actas capitulares respectivas:

¹²⁵ AVCCP, LAC 11, fol., 75, acta del 29 de enero de 1641.

¹²⁶ AVCCP, LAC 11, fol., 5v, acta del 24 de enero de 1640.

¹²⁷ Andrés Estrada Jasso, *El Villancico Virreinal Mexicano*, Tesis inédita, México, San Luis Potosí, 1996.

¹²⁸ Nueve de los que allí se citan están escritos para Navidad, el resto están dedicados a *Corpus Christi* (1628); Concepción de la Virgen (1652, 1654, 1656, 1659); San Laurencio (1648, 1651) y San Lorenzo (1649, 1650, 1657).

¹²⁹ Robert Stevenson, "Puebla chapelmasters and Organists...", *op. cit.*, p. 86.

¹³⁰ AVCCP, LAC 9, fol., 142v, acta del 19 de diciembre de 1629.

¹³¹ AVCCP, Fábrica espiritual, L2, Ca 2, No. 2, "Descargo de Fábrica. Libramiento de ella que pagó el mayordomo de masa general Marcos Coelo en su 1º asiento desde julio de 1634 hasta junio de 1635. s/ número de fol.

¹³² AVCCP, Correspondencia, L 22, N° 25, E6, e2, s/ núm. de fol.

¹³³ AVCCP, LAC 14, fol., 251, acta de 13 de enero de 1660.

Que al licenciado Juan Gutiérrez de Padilla, maestro de capilla, se le libren los cuarenta y ocho pesos que han costado las inscripciones de los villancicos de Navidad y Concepción de los años pasados de seiscientos cuarenta y nueve y cincuenta, a razón de veinte y cuatro pesos al año, y que el contenido meta en la contaduría los dichos villancicos puestos en punto como tiene obligación.¹³⁴

Al parecer, todas sus obras se conservan de este lado del Atlántico. En los lugares de España donde ejerció como maestro de capilla no se ha identificado ninguna obra suya. Estudios posteriores quizá puedan atribuir a su autoría algunas de las composiciones anónimas en Ronda, Málaga, Cádiz¹³⁵ o Jerez de la Frontera. Por tanto, las obras conservadas de Gutiérrez de Padilla se compusieron y cantaron en la mayoría de los casos para la catedral de Puebla de los Ángeles, aunque también se interpretaron en otros centros religiosos como el convento de la Santísima Trinidad de Puebla, de donde proviene la colección Sánchez Garza.

En la colección Jesús Sánchez Garza¹³⁶ del Cenidim se han identificado 14 de sus obras, 13 villancicos y un salmo:

1. *Administre sus rayos el sol* (CSG.184)
2. *Al triunfo de aquella reina* (CSG.185)
3. *Cantadle la gala, pastores* (CSG.186)
4. *De vuestras glorias colijo* (CSG.187)
5. *Dormidillos ojuelos* (CSG.188)
6. *Entre aquellas crudas sombras* (CSG.189a)¹³⁷
7. *Flasiquiyo que mandamo lo plimiyo* (CSG.189b)¹³⁸
8. *La corte del cielo* (CSG.190)
9. *Las estrellas se ríen* (CSG.191)¹³⁹
10. *Mirabilia testimonia tua* (CSG.192)
11. *Nada lejos de razón* (CSG.193)
12. *Oh, qué buen año, gitanas* (CSG.194). Fechado en 1642
13. *Tres y una* (CSG.195)
14. *Zagalejos amigos* (CSG.196)

También la catedral de Guatemala conserva dos obras de Gutiérrez de Padilla, un villancico a cuatro voces: *En un portal mal cubierto llora Dios*

¹³⁴ AVCCP, LAC 14, fol., 316v, acta del 13 de enero de 1651.

¹³⁵ En el *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*, de Máximo Pajares, no se hace referencia a ninguna obra de este compositor.

¹³⁶ Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz, *La Colección Sánchez Garza, Catálogo y Estudio Documental*, en proceso.

¹³⁷ Compuesto para la Navidad de 1658 en la Catedral de Puebla.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Compuesto para la Navidad de 1655 en la Catedral de Puebla.

(05/092) –aunque Stevenson señala que para 1966 existía otro titulado *Qué tiene esta noche que admira y suspende*,¹⁴⁰ el cual no se encuentra microfilmado en el fondo de micropelícula del CIRMA–, y el motete *Exultate Iusti*.¹⁴¹ Stevenson también refiere que algunos de los textos de los villancicos que musicalizó Gutiérrez de Padilla pasaron el Atlántico, afirmando que en la época de Juan IV, Rey de Portugal, durante la Epifanía y los Maitines de Navidad de 1654 celebrados en la Capilla Real de Lisboa, se cantaron los villancicos *Ab siolo flasiquillo* y *A la jácara jacarilla*; el primero se publicó en *Villancicos Da Capella Real nas matinas de festa dos Reyes do anno de 1654* (Lisboa, Domingo López Rosa, 1654) y el segundo en *Villancicos qve se cantarao na Capella do muyto Alto, E moyto Poderoso Rey Dom Ioao o IV. N. S. Nas Matinas da noite do Natal da era de 1654* (Lisboa, Na oficina Craesbeeckiana, 1654).¹⁴² Siete años más tarde, en la misma Capilla Real se cantó el villancico gallego *Si al nacer o menino* cuyo texto se imprimió en *Villancicos que se cantaron a capella al Rey Joao VI*, en Lisboa en 1661.¹⁴³ Cabe destacar que estas tres obras fueron compuestas para ser cantadas en los maitines de Navidad de 1653 en la catedral de Puebla.

Aún quedan muchas cosas por investigar de la vida de este importante compositor de la Nueva España. Falta ahondar en la información concerniente a los años en que fue maestro de capilla en España así como precisar la fecha de su nacimiento. De la misma manera, habría que abordar el estudio sistemático de toda su obra poniendo énfasis en sus peculiares características. Espero que futuras investigaciones puedan definir diversos aspectos que aquí han quedado fuera.

Fuentes primarias:

- Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (AVCCP), Libros de actas capitulares (LAC), Libros de Fábrica, Correspondencia, Archivo de Música.
- Archivo de la Iglesia del Sagrario de la Ciudad de Puebla, Libros de difuntos.
- Archivo del Ayuntamiento de la Honorable Ciudad de Puebla, Libros de actas de cabildo.
- Archivo General de Indias, consultado en línea a través del portar de archivos españoles en la red, <http://pares.mcu.es/>.

¹⁴⁰ Robert Stevenson, "Puebla Chapelmasters and Organists..." *op. cit.*, p. 86.

¹⁴¹ Omar Morales Abril, *Índice de la Colección de Música Colonial Guatemalteca del Fondo de Micropelícula del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA)*, Inédito.

¹⁴² Robert Stevenson, "Puebla Chapelmasters and Organists..." *op. cit.*, p. 88.

¹⁴³ *Ibidem*.

- Archivo General de la Nación de México (AGN).
- Archivo General de Notarías de Puebla, Notaría 4.

Bibliografía

Bermúdez de Castro, Diego Antonio, *Theatro angelopolitano*, México, UNAM, 1991.

Estrada Jasso, Andrés: *El Villancico Virreinal Mexicano*. Vol. II, Siglo XVII. Villancicos Barrocos, México, San Luis Potosí, 1996. Tesis inédita.

Gembero Ustároz, María, “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*, en: *Palafox. Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Memorias del congreso internacional “IV Centenario del nacimiento de don Juan de Palafox y Mendoza”, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001.

Hurtado Yáñez, Nelson E., “Juan Gutiérrez de Padilla”, en *Temas de Musicología*, José Peñín, coordinador, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Cia, SICHT, 2005, pp. 379-390.

_____, “¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y presencia en los Maitines de Navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII”, en *Heterofonía*, Vol. XXXVIII, No. 134-135, enero-diciembre de 2006, Cendim, 2007, pp. 43-88.

_____, Ricardo Henríquez y Patricia Alonso, *Tres cuadernos de Navidad. Juan Gutiérrez de Padilla*, al cuidado de Mariantonia Palacios, revisión Aurelio Tello, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, Consejo Nacional de la Cultura, 1998.

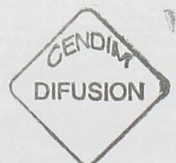
Koegel, John, “Gutiérrez de Padilla Juan”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, Tomo 6, pp. 148-150.

López-Calo, José, “Risco [Benítex de Risco, Benítez de Risco, De Risco, De Riscos, Martín de Riscos, Martínez de Risco, Riscos]. 2. Juan.”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2002, Tomo 9, pp. 292-212.

Llordén, Andrés “Notas Históricas de los maestros de capilla en la Catedral de Málaga (1583-1641)”, en *Anuario Musical* vol. XIX, 1964. Barcelona, CSIC, 1966. pp. 71-93.

_____, “Notas Históricas de los maestros de capilla en la Colegiata de Antequera”, en *Anuario Musical*, No. XXXI-XXXII, 1976-1977, Barcelona, CSIC, pp. 115-155.

Martín Quiñones, María Ángeles y Carlos Messa Poulet, “Málaga”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, Tomo 7, pp. 46-61.



Méndez Plancarte, Alfonso, *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, Tomo II: Villancicos y Letras Sacras*, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Mexiquense de Cultura, 1952, Segunda reimpresión, 1994.

Morales Abril, Omar, *Índice de la Colección de Música Colonial Guatemalteca del Fondo de Micropelícula del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA)*, Inédito.

Noone, Michael, "Padilla, Juan de [II].", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2001, Tomo 8, p. 338.

Pajares Barón, Máximo, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1993.

Pajares Barón, Máximo, y Juan José Espinoza Guerra, "Cádiz", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, Tomo 2, pp. 861-871.

Ray Cataline, Alice, "Music of the Sixteenth to Eighteenth Centuries in the Cathedral of Puebla, Mexico", en *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, vol. II, 1966, pp. 75-84.

Repetto Betes, José Luis, *La capilla de música de la colegial de Jerez de la Frontera (1550-1825)*, Centro de Estudios Históricos Jerezanos, Jerez de la Frontera, España, 1980.

Soto Artuñedo, Wenceslao, "Fundación del Colegio de los jesuitas de Málaga en tiempos de Felipe II", en: Enrique Martínez Ruiz (Dir.), *Madrid, Felipe II y las ciudades de la Monarquía*, Actas del Congreso de Historia organizado por la Universidad Complutense, Madrid, noviembre 1998, 3 vol., 2000, III, 451-462.

_____, "La Iglesia y la Educación en la Diócesis de Málaga en el siglo XVI", en *Hispania Sacra*, vol. 52, No. 106 ("La Iglesia de Málaga y la educación en el siglo XVI", Actas del I Congreso de Historia de la Iglesia y el Mundo Hispánico), España, CSIC, 2000, pp. 495-506.

Stanford, E. Thomas, *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, INAH, 2002.

Stevenson, Robert, *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkley, Los Ángeles, London, University of California Press, 1974.

_____, "The Distinguished Maestro of New Spain: Juan Gutiérrez de Padilla", en *Hispanic American Historical Review*, vol. XXXV, No. 3, 1955, pp. 363-373.

_____, "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries. Part II", en *Inter-American Musical Review*, vol. VI, No. 1, 1984, pp. 29-139

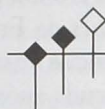
Tamariz de Carmona, Antonio, *Relación y descripción del templo real de la Puebla de los Angeles en la Nueva España y su catedral*, Puebla, Gobierno del Estado, Secretaría de Cultura, 1991.

Tello, Aurelio, *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*. Tomo primero, Tesoro de la Música Polifónica en México, vol. X. Cenedim, 2001.

_____, "El repertorio para el recibimiento del virrey Diego Fernández de Córdova en el *Cancionero Musical de Gaspar Fernandez*", en *La música y el Atlántico, Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero Ustárroz y Emilio Ros Fábregas, coordinadores y editores, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 199-213.

Tello, Aurelio, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz, *La Colección Sánchez Garza, Catálogo y Estudio Documental*, en proceso.

Tres siglos de música litúrgica en la Colección Sánchez Garza. Aproximación panorámica a través de siete muestras



Omar Morales Abril

La mayor parte de los acercamientos al material musical de la Colección Sánchez Garza se ha centrado en los villancicos, tonos humanos y cantadas, o sea el repertorio en lengua vernácula, pero se había dejado a un lado el amplio conjunto de obras litúrgicas que es el que marca los extremos cronológicos de la Colección: la más antigua de alrededor de los años tempranos del siglo XVII y la más reciente de 1848. Una aproximación a esta música latina permite ver la diversidad de formas y géneros que se cantó en el convento de la Santísima Trinidad de Puebla y en la catedral de la misma ciudad: salmos, himnos, cánticos, calendas, antífonas, graduales, lecciones de Maitines, misas, motetes y letanías, siempre en polifonía. Siete obras sacras estudiadas aquí, permiten ver el desarrollo y la evolución de distintos lenguajes musicales, estilos, formas y dotaciones a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX en la vida musical de la Nueva España.

Most of the approaches to the musical material of Sánchez Garza Collection was centered on the villancicos, tonos humanos and cantadas, that is to say, on the repertory in vernacular language, but an extensive group of liturgical works which marks the chronologic borders of the Collection had been left aside: the oldest one is from the early years of the 17th century and the most recent is from 1848. An approximation to this music allows to see the diversity of forms and genres that were sung in Puebla's Santísima Trinidad convent and the cathedral of the same city: polyphonic psalms, hymns, chants, calendas, anthems, graduales, Matins lessons, masses, motets and letanies, always in poliphony. Seven sacred works studied here allow us to see the development and the evolution of different musical languages, styles, forms and ensambles along the 17th, 18th and 19th centuries in the musical life of the New Spain.

1. Introducción

Desde que el Instituto Nacional de Bellas Artes de México adquirió la Colección Sánchez Garza, el interés musical y musicológico en torno a ella se ha centrado en sus villancicos, tonos humanos y cantadas. Es decir, en el repertorio sobre textos en castellano. La mejor muestra de ello se encuentra en la amplia discografía y las diversas publicaciones musicológicas relacionadas con la colección.¹ Sin embargo, de las 394 obras musicales

¹ Entre las publicaciones que han abordado la música sobre textos vernáculos de la colección se encuentran las de Robert Stevenson, *Christmas Music from Baroque Mexico*, Los Angeles, University of California Press, 1974 y *Seventeenth-Century Villancicos from a Pue-*

que se conservan,² 162 —el 40%— corresponden a textos litúrgicos. De ellas, 112 son polifónicas y 50 de canto llano.

Este repertorio litúrgico es el que marca los extremos cronológicos de la Colección. La obra más temprana, el motete *O vos omnes* de Francisco de Olivera, corresponde a un músico de quien se tienen referencias de su actividad en la catedral de Puebla desde 1603. La más tardía, la calenda anónima *Sexto idus Septembris en Do mayor*, está fechada en 1848.

Un recuento de las formas y funcionalidades de estas obras reflejan parte del aparato ceremonial seguido en la catedral de Puebla y quizás también en el convento de la Santísima Trinidad de la misma ciudad. Así, se puede determinar que se hacían en canto de órgano al menos las siguientes adscripciones litúrgicas:

- Salmos de vísperas
 - Himnos de vísperas
 - Cántico de vísperas (*Magnificat*)
 - Calendas
 - Antífona mariana de Cuaresma y sábados del año (Salve Regina)
 - Gradual de Semana Santa
 - Lecciones de maitines del Tríduo Sacro (*Lamentaciones*)
 - Salmo del Tenebrario (*Miserere mei*)
 - Propio de los maitines de difuntos
 - Invitatorio
 - Salmos
 - Lecciones
 - Responsorios
 - Propio y ordinario de la misa de difuntos
 - Ordinario de la misa para los domingos y fiestas de primera clase
 - Motetes
 - Letanías
- En cambio, el canto llano incluía:
- Antifonas
 - Ordinario de la misa para las fiestas simples.³

bla convent archive, transcribed with optional added parts for ministriles, Lima, Ediciones Cvltvra, 1974, así como la de Felipe Ramírez Ramírez, *13 obras de la colección J. Sánchez Garza*, Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo II, México, Cenidim, 1981, que utiliza el material e información de los dos anteriores. Otros trabajos se han aproximado al cuaderno de órgano de José de Torres; véase Felipe Ramírez Ramírez, *El libro que contiene onze obras para órgano de registros partidos del Dr. Dn Joseph de Torres*, México, Cenidim, 1993; Rubén Valenzuela, "El libro para órgano de Joseph de Torres", *Heterofonía*, 120-121, enero-diciembre, 1999, pp. 40-54; y Raúl Capistrán Gracia, *Panorama de la música para instrumentos de teclado en México durante el período colonial*, Tamaulipas, Conaculta, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes y Gobierno de Tamaulipas, 2005.

² El número total asciende a 398 si se cuentan cuatro textos sin música.

³ A falta de información sistemática sobre el aparato ceremonial seguido en la diócesis poblana y en los conventos concepcionistas franciscanos, véase ACCMM, Serie Ordo, volumen 3, 1751, "Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se

Por supuesto, el repertorio sacro de la Colección Sánchez Garza está lejos de representar la totalidad de la música que se cantaba en contextos litúrgicos, sobre todo en canto llano. Sin embargo, el repertorio polifónico proporciona una idea bastante completa de los momentos litúrgicos que le daban cabida. Asimismo, el amplio período que está representado en la Colección permite reconocer la evolución de los distintos lenguajes musicales, estilos, formas y dotaciones a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX.

2. Siete muestras polifónicas

En la sección de partituras de este volumen se presentan siete obras sacras de la Colección Sánchez Garza. Su selección responde a la intención de dar representatividad a los diversos lenguajes y estilos polifónicos sacros presentes en la Colección. Cada obra pertenece a una época distinta —principios, mediados y finales de los siglos XVII y XVIII, así como la primera mitad del siglo XIX— de modo que en conjunto proporcionan una visión panorámica. A continuación se ofrece una revisión biográfica de los músicos que compusieron estas obras,⁴ junto con algunos datos y observaciones en torno a su funcionalidad litúrgica, su estructura y determinadas características musicales que las hacen representativas de su época.

2.1 Primera mitad del siglo XVII

Francisco de Olivera y Ávila (*fl.* 1603-1641)

Francisco de Olivera fue cantor contrabajo, capellán de coro y sochantre de la catedral de Puebla en la primera mitad del siglo XVII. Su período de actividad abarcó los magisterios de capilla de Pedro Bermúdez, Gaspar Fernández y Juan Gutiérrez de Padilla. Aunque a la sombra de estos tres relevantes polifonistas, quienes se cuentan entre los más grandes en la Nueva España en esa época, la única obra de Olivera que se conserva a la fecha —la que aquí se ofrece— revela a un compositor de primer nivel.

Fue recibido como “músico y contrabajo” en la catedral poblana a mediados de 1603, con un salario de 200 pesos anuales.⁵ Al poco tiempo

practica y observa en su Altar, Coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días del año...”

⁴ La mayor parte de los datos biográficos provienen de fuentes históricas primarias revisadas por el equipo que elaboró el libro *La Colección Sánchez Garza. Catálogo y estudio documental*, actualmente en proceso editorial.

⁵ AVCCP, LAC 5, fol. 281v, acta del 29 de julio de 1603.

pidió un adelanto, para lo cual presentó fiadores.⁶ Es de hacer notar que la mayor parte de referencias a Olivera en los acuerdos capitulares de la catedral se circunscriben a este tipo de asuntos: peticiones de adelanto o aumento del salario y préstamos. Igualmente notable resulta que el cabildo siempre le dio libramiento a sus solicitudes.⁷ La calidad musical de Francisco de Olivera o, en todo caso, la buena valoración de sus servicios habrá movido al cabildo a prometerle, pocos meses después de su recibimiento, la capellanía fundada por Gregorio Genovés en cuanto quedara vacante, a pesar de que aún no era clérigo presbítero.⁸ De hecho, en septiembre de 1604, siendo aún clérigo de grado y corona, se le asignó otra capellanía, vacante por muerte del organista Cristóbal de Aguilar, para que a título de ella recibiera las órdenes sacerdotales. Mientras, el cabildo asignó a otro ministro para que la sirviera.⁹ Ante la necesidad de aumentar el número de capellanes de coro al servicio de la catedral, el cabildo nombró en 1607 a dos nuevos capellanes pagados directamente de la fábrica espiritual; uno de ellos fue Francisco de Olivera. Para entonces su salario como cantor ascendía a 250 pesos, a los que se añadieron 100 pesos por la capellanía.¹⁰

Dos años después viajó a la ciudad de México y solicitó ser admitido como cantor contrabajo en la catedral, junto con el contralto Luis Méndez y el tiple Mateo Marín.¹¹ El cabildo eclesiástico mexicano los aceptó y remitió al arzobispo la asignación de salarios.¹² Olivera fue recibido el 7 de noviembre de 1609 con un salario de 200 pesos y la promesa de recibir la primera capellanía de coro que quedara vacante. Los otros dos cantores recibieron un salario de 150 pesos.¹³ No fue sino hasta julio de 1610 que la catedral poblana tomó medidas ante la ausencia de Olivera, nombrando capellán de coro a Diego de Rivas en su lugar.¹⁴ Sin embargo, en agosto de ese mismo año se le aumentó el salario como cantor en la catedral de Puebla.¹⁵ En 1612, el obispo Alonso de la Mota y Escobar conjuntamente con el cabildo poblano reajustaron el pago de obvenções, a petición de

⁶ AVCCP, LAC 5, fol. 283, acta del 12 de agosto de 1603.

⁷ Véanse, por ejemplo, AVCCP, LAC 5, fol. 322, acta del 24 de septiembre de 1604; AVCCP, LAC 5, fol. 344v, acta del 17 de junio de 1605; AVCCP, LAC 5, fol. 360v, acta del 13 de enero de 1606; AVCCP, LAC 6, fol. 40v, acta del 9 de enero de 1607; AVCCP, LAC 6, fol. 76, acta del 8 de enero de 1608.

⁸ AVCCP, LAC 5, fol. 290, acta del 14 de octubre de 1603.

⁹ AVCCP, LAC 5, fol. 320v, acta del 10 de septiembre de 1604.

¹⁰ AVCCP, LAC 6, fol. 58, acta del 7 de septiembre de 1607.

¹¹ ACCMM, LAC 5, fol. 165v, acta del 3 de noviembre de 1609.

¹² ACCMM, LAC 5, fol. 166, acta del 6 de noviembre de 1609.

¹³ ACCMM, LAC 5, fol. 166, acta del 7 de noviembre de 1609.

¹⁴ AVCCP, LAC 6, fol. 187, acta del 27 de julio de 1610.

¹⁵ AVCCP, LAC 6, fol. 188v, acta del 13 de agosto de 1610.

toda la capilla musical. Olivera aparece en este reajuste entre el grupo de cantores que recibiría mayor proporción.¹⁶

Retornó a la catedral de México en abril de 1614, donde se le recibió con el salario de 200 pesos que se le había fijado en 1609.¹⁷ En 1616 el cabildo pagó 30 pesos a Olivera y al mulato capón Luis Barreto, quien recién había comprado su manumisión, por lo que trabajaron en la octava de *Corpus Christi*.¹⁸ Este mismo año Francisco de Olivera ganó por oposición la sochantría de la catedral de Valladolid de Michoacán, pero el 11 de agosto de 1617 se le revocó el nombramiento, por no reunir las cualidades que el oficio demandaba. Fue reemplazado por Antonio Álvarez.¹⁹

El 19 de noviembre de 1618 se le readmitió como cantor en la catedral de Puebla, con los mismos 300 pesos de salario que ganaba.²⁰ Menos de dos meses después lo eligieron, por votación, primer sochantre de la catedral, para lo cual le asignaron 150 pesos de salario y 50 pesos adicionales para que se desempeñara como capellán de coro las semanas que no le correspondieran como sochantre.²¹ De este modo, Olivera recibía la nada despreciable cantidad de 500 pesos de salario por sus obligaciones como cantor, sochantre y capellán de coro. Aún así, el cabildo siguió aprobando sus solicitudes de ayudas económicas, como sucedió a mediados de ese año de 1619, en el que se le dan 50 pesos, con aprobación del obispo, “por haber estado indispuerto y estar muy necesitado y haber tenido muchos puntos” por ausencias.²² Sin embargo, a principios del siguiente año el cabildo decidió que se le pagara a Cristóbal de Salas, segundo sochantre, las ausencias de Olivera, pues fue aquél quien las suplió. Al siguiente día acordaron, con aprobación del obispo, que en adelante se pagaran a un sochantre las ausencias del otro.²³ Se le dio un aumento de 100 pesos a su salario de cantor el 13 mayo de 1625.²⁴ De este modo, alrededor de 1630 los salarios de Olivera sumaban 600 pesos anuales.

¹⁶ AVCCP, LAC 6, fols. 257v-258, acta del 14 de septiembre de 1612.

¹⁷ ACCMM, LAC 5, fol. 355, acta del 22 de abril de 1614; ACCMM, LAC 05, fol. 355v, acta del 29 de abril de 1614.

¹⁸ ACCMM, LAC 5, fol. 436v, acta del 5 de agosto de 1616.

¹⁹ Javier Rodríguez-Erdmann, *Maestros de Capilla Vallisoletanos. Estudio sobre la Capilla Musical de Valladolid-Morelia en los años del Virreynato*, Morelia, s/e, 2008, p. 113. El autor refiere que la oposición fue para el cargo de chantre, pero esta dignidad se obtenía exclusivamente por merced real. Es probable que la oposición haya sido para el cargo de sochantre.

²⁰ AVCCP, LAC 7, fol. 179v, acta del 9 de noviembre de 1618.

²¹ AVCCP, LAC 7, fols. 186-187, acta del 11 de enero de 1619.

²² AVCCP, LAC 7, fol. 196v, acta del 12 de julio de 1619.

²³ AVCCP, LAC 7, fol. 219v, acta del 17 de enero de 1620; AVCCP, LAC 7, fol. 220v, acta del 18 de enero de 1620.

²⁴ AVCCP, LAC 8, fol. 121v, acta del 13 de mayo de 1625.

En agosto de 1634 el cabildo despidió al maestro de capilla Juan Gutiérrez de Padilla. En el ínterin encargaron a Francisco de Olivera la dirección de la capilla, ofreciéndole un tercio más de los pesos que le correspondían en obvenciones al cantor que más ganaba.²⁵ Esta nueva atribución duró apenas mes y medio, pues Gutiérrez de Padilla fue restituido en su oficio de maestro el 12 de septiembre del mismo año.²⁶ La disminución de rentas de la Iglesia obligó al cabildo poblano a despedir a ocho integrantes de la capilla musical catedralicia en febrero de 1639, entre ellos a Francisco de Olivera.²⁷ Se reincorporó en octubre del año siguiente y se le asignó una mayor parte de las obvenciones de la capilla.²⁸ En mayo de 1641 se le hizo un socorro de 100 pesos ante su solicitud de que le pagasen adelantados ocho meses de salario.²⁹ A partir de entonces se le pierde el rastro en las actas capitulares de las catedrales de Puebla y México.

O vos omnes (CSG.234) de Francisco de Olivera

Las fuentes documentales administrativas de la catedral poblana no dan cuenta del desempeño de Olivera como compositor. Como ya se mencionó, su actividad en la catedral coincidió con el magisterio de capilla de los más sobresalientes compositores de la primera mitad del siglo XVII en la Nueva España. Sin embargo, la única obra de Francisco de Olivera que sobrevive a la fecha sugiere que el cantor y sochantre escribió y envió música para alguna institución ajena a la catedral, probablemente el convento de la Santísima Trinidad de Puebla, si se considera que una porción significativa del acervo al que pertenece su motete *O vos omnes* a 5 voces proviene de ese convento. El reverso de la parte del bajo presenta la indicación “llevan cinco motetes de a 4 y de a 5”. Además, tiene añadido el nombre “Leonor”, que refiere a la monja Leonor de San Pedro, integrante de la capilla musical del convento de la Santísima Trinidad de Puebla. Leonor de San Pedro aparece firmando en 1639, junto al resto de monjas del convento, un memorial enviado al cabildo de la catedral de Puebla en el que se solicita autorización para admitir como novicia exonerada de dote

²⁵ AVCCP, LAC 10, fol. 21, acta del 1 de agosto de 1634.

²⁶ AVCCP, LAC 10, fol. 26v, acta del 12 de septiembre de 1634.

²⁷ AVCCP, LAC 10, fol. 295, acta del 01 de febrero de 1639.

²⁸ AVCCP, LAC 11, fol. 59, acta del 5 de octubre de 1640; AVCCP, LAC 11, fol. 61, acta del 16 de octubre de 1640; AVCCP, legajo 2, C.1, No. 24, “Varias memorias de gastos de fábrica del año de 1620”, fol. 87, “memoria de los salarios que tienen señalados los ministros de esta Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, que se pagan de los bienes y rentas de su fábrica espiritual, y otros gastos que se hacen por ella en cada un año” [c. 1640].

²⁹ AVCCP, LAC 11, fol. 89v, acta del 17 de mayo de 1641.

a la organista Ana de San Ildefonso, por ser indispensable su oficio para el convento.³⁰ El nombre de la monja Leonor de San Pedro aparece en el bajo o en el acompañamiento de numerosas obras conservadas en la Colección Sánchez Garza.³¹ Probablemente tocaba bajón o violón. En la práctica totalidad de los casos es evidente que su nombre fue escrito con la misma mano, por lo que es posible que la anotación de su nombre sea autógrafa. El cotejo de estas obras donde aparece su nombre sugiere también que se le fue acortando la vista y tuvo necesidad de reescribir ella misma los papeles del bajo, con notas y pentagramas cada vez más grandes.

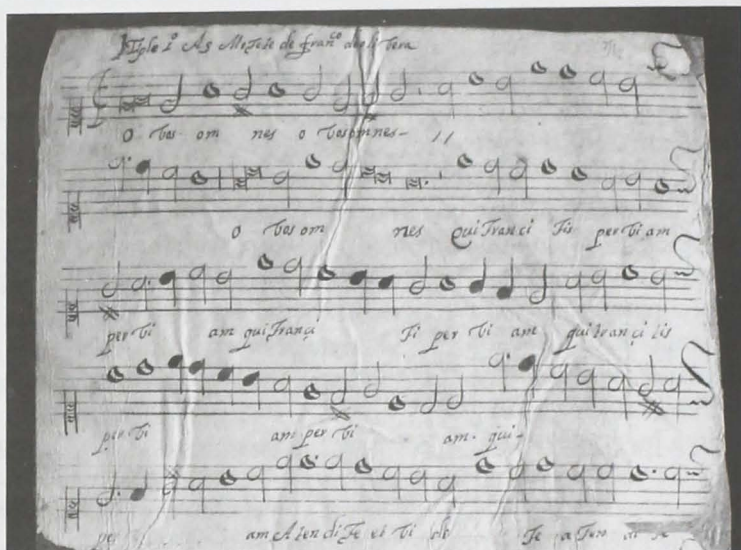
Volviendo al *O vos omnes* de Olivera, al reverso de la parte del alto también aparece el nombre "M^a theresa", que podría referir a la monja María Teresa de San Francisco, del mismo convento, cuyo nombre está asociado a los papeles de alto y tenor en diversas obras de la Colección Sánchez Garza. De este modo, es posible asociar el juego de cinco motetes compuestos por Francisco de Olivera con el convento de la Santísima Trinidad de Puebla.

El texto del *O vos omnes* está tomado de las Lamentaciones de Jeremías. Su uso litúrgico se circunscribe a los Maitines del Triduo Sacro de la Semana Santa. Aparece como parte de la tercera lamentación del Jueves Santo y también constituye el quinto responsorio del Sábado Santo. Sin embargo, la versión de Olivera no corresponde ni a lo uno ni a lo otro. Para pertenecer a la tercera lamentación del Jueves Santo debería estar precedido inmediatamente por la letra *Lamed* del alefeto hebreo y formar parte de la lección completa en polifonía; para ser el responsorio quinto del Sábado Santo debería incluir el verso *Attendite, universi populi, et videte dolorem meum* y llamar a la repetición del estribillo *si est dolor*. En cambio, el *O vos omnes* de Olivera es justamente un motete en el sentido que se le daba al término en aquella época: una composición en canto de órgano sobre textos litúrgicos o sagrados destinada a acompañar el ceremonial de determinadas celebraciones, donde tuviera cabida, sin estar prescrita en la liturgia.³²

³⁰ AVCCP, LAC 10, fol. 347-347v, traslado en el acta del 15 de diciembre de 1639.

³¹ Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez, *La Colección Sánchez Garza. Catálogo y estudio documental*, en preparación, CSG.003, CSG.017, CSG.030, CSG.046, CSG.048*, CSG.093*, CSG.114, CSG.119*, CSG.132, CSG.139, CSG.142, CSG.143, CSG.178, CSG.180, CSG.189A, CSG.190, CSG.191, CSG.196, CSG.203*, CSG.234, CSG.240, CSG.250, CSG.258, CSG.260*, CSG.271, CSG.274*, CSG.291. Las firmas a las que aquí se les ha añadido un asterisco corresponden a obras donde no aparece el nombre de Leonor de San Pedro, pero se puede reconocer su caligrafía musical y el tipo de tinta que usaba.

³² Sobre el papel confiado al motete en la liturgia véase Herminio González Barrionuevo, *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y obra. La música en la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI*, Sevilla, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000, pp. 295-297, y



Facsimil 1. O vos omnes de Francisco de Olivera, detalle de la parte de tiple 1º

El motete de Francisco de Olivera se apega al lenguaje propio de la polifonía clásica del siglo XVI, si bien muestra ya una mayor libertad en el manejo de disonancias, que refleja la incipiente conciencia funcional respecto a las fuerzas de tensión y distensión armónica en la relación dominante-tónica.³³ Por lo demás, la obra se apega a los cánones renacentistas: el desarrollo melódico tiende a reducir gradualmente la duración de los sonidos, sin contrastes; los giros melódicos dibujan curvas suaves gracias a la predominancia del movimiento conjunto diatónico y a la preparación y compensación de la energía de los saltos mayores a una cuarta a través de un movimiento por grado conjunto en dirección contraria o de otro salto, siempre en dirección contraria, que a su vez se compensa de la mis-

Samuel Rubio, *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*, El Escorial: Biblioteca La Ciudad de Dios, Real Monasterio de El Escorial, 1969, pp. 193-198. Para contextualizar el uso dado al término motete en la Nueva España durante los siglos XVI y XVII cfr. AVCCP, LAC 0, fol. 139v, acta del 11 de mayo de 1590; AVCCP, LAC 5, fol. 356v-357, acta del 7 de diciembre de 1605; ACCMM, LAC 5, fol. 245-245v, acta del 30 de agosto de 1611; ACCMM, LAC 10, fol. 807-807v, acta del 7 de octubre de 1650; AVCCP, LAC 15, fol. 319, acta del 7 de enero de 1667; AHAO, LAC 1, fol. 264, acta del 7 de abril de 1668; AVCCP, LAC 17, fols. 247-248, acta del 11 de julio de 1679; AVCCP, LAC 18, fol. 11, acta del 20 de febrero de 1681; AVCCP, LAC 19, fol. 330v, acta del 14 de junio de 1695.

³³ Véase, por ejemplo el retardo de segunda que resuelve a una cuarta aumentada entre el Tiple 1º y el Alto en el compás 58 de la transcripción.

ma manera. Su ámbito modal se circunscribe al *deuterus*, oscilando entre los modos cuarto y tercero (hipofrigio y frigio, respectivamente).

Del *O vos omnes* a 5 de Olivera se conservan únicamente las partes de tiple 1º, alto y tenor. En el juego de fotocopias de respaldo que se sacó previo a la intervención restaurativa realizada a la Colección Sánchez Garza en 1997 existe un ejemplar de la parte de Tiple 2º que no se conserva en los originales. He reconstruido en su totalidad el Tenor —la otra parte faltante—, ausente desde que el INBA adquirió la Colección.

2.2 Mediados del siglo XVII

Francisco López Capillas (1614-1674)

La vida de Francisco López Capillas está ampliamente desarrollada en la tesis de grado de Ruth Yareth Reyes, a la cual me remito.³⁴ Cabe agregar aquí que López Capillas es autor de una de las escasas muestras de conceptualización teórica sobre el arte de componer en la Nueva España. Al inicio del libro de coro P-06 de la catedral de México el maestro explica, bajo el título “Declaración de la Missa”, las razones por las que empleó determinados signos de relación mensural para las diversas secciones de su *Missa super Scalam Aretinam* y hace una exposición de las dificultades que encierra la obra, basada en la escala hexacordal.³⁵ Sus composiciones se conservan en las catedrales de México,³⁶ Puebla³⁷ y Oaxaca,³⁸ en el

³⁴ Ruth Yareth Reyes Acevedo, *La capilla musical de la catedral de México durante el magisterio de Francisco López Capillas (1654-1674)*, Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

³⁵ ACCMM, Libro de Coro P-07, fol. 1. Se han publicado diversos acercamientos a este texto. Véase Robert Stevenson, “Mexico City Cathedral Music 1600-1675”, *Inter-American Music Review*, volume IX / Fall-Winter, 1987 / Number 1, pp. 75-114., pp. 113-114; Juan Manuel Lara, “Introducción a la ‘Declaración de la Misa’ de Francisco López Capillas”, *Heterofonía* 120-121, enero-diciembre de 1999, pp. 123-128; Ruth Yareth Reyes Acevedo, *op. cit.*, pp. 134-135.

³⁶ Omar Morales Abril, *Catálogo de libros de polifonía de la catedral de México*, inédito, [2003], donde se consignan 28 obras (una de ellas por duplicado) repartidas en los libros P-01, P-03, P-05, P-06, P-07 y P-10; Bárbara Pérez Ruiz y Nelson Hurtado, *Inventarios de los Papeles de Música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México*, México inédito, signatura [Estrada/ C2] 100) 11, donde se consignan los papeles de un *Laudate Dominum* a 8 voces bajo la signatura [Estrada/ C2] 100) 11.

³⁷ Véase Thomas Stanford *CACMP* p. 276.

³⁸ Aurelio Tello, *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca*. Catálogo, México, Cenidim, 1990, p. 101.

Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán³⁹ y en la Biblioteca Nacional de Madrid.⁴⁰

Oh, admirable Sacramento (CSG.209) de Francisco López

El motete *Oh, admirable Sacramento* reviste particular importancia por más de una razón. Es la única obra que da representatividad a Francisco López Capillas dentro de la Colección Sánchez Garza, específicamente dentro del grupo de obras de esta colección que pueden asociarse con el convento de la Santísima Trinidad de Puebla. Asimismo, es la única obra con texto castellano atribuida a este compositor que ha sobrevivido hasta nuestros días. Por último, la indicación “Con instrumentos”, presente en los papeles del tiple, alto y bajo, puede arrojar ciertas luces sobre la ejecución de ésta y otras obras de factura similar.

La indicación “este pap^l es de cotita la [mo]cita” en el tiple 1° evidencia que la obra fue utilizada en el convento de la Santísima Trinidad de Puebla. El período de actividad de la monja Cotita, reflejado en los papeles de tiple de diversas obras de la Colección Sánchez Garza, se circunscribe a la segunda mitad del siglo XVII, aproximadamente entre 1650 y 1691.⁴¹ El adjetivo “mocita” puede acotar un poco este período, pues da a entender que la monja era joven cuando cantó o tañó el tiple de esta obra. Justamente, los primeros años de actividad musical de esta monja (reflejados en diversas obras de la Colección Sánchez Garza) coinciden con los años en los que Francisco López trabajó en la catedral de Puebla. En adición a esto, los rasgos caligráficos de este motete concuerdan con un grupo de obras de compositores activos en la catedral de Puebla a mediados del siglo XVII. Por tanto, es verosímil considerar que el *Oh, admirable Sacramento* fue compuesto durante el período en el que Francisco López se desempeñó como organista y bajonero en la catedral angelopolitana, entre 1641 y 1648.

³⁹ Aurelio Tello, “Plegarias al oído”, *Tepotzotlán. La vida y la obra en la Nueva España*, México, Sociedad de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, México, Bancomer, 1988, p. 254; Juan Manuel Lara, “Los libros de coro del Museo Nacional del Virreinato”, *Heterofonía* 111-112, julio 1994-junio 1995, pp. 34-35; Javier Marín, “Cinco nuevos libros de polifonía en la catedral metropolitana de México”, *Separata, Historia Mexicana*, N° 208, 2003, pp. 1081 y 1085.

⁴⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, Fondo Barbieri, Ms. 2428.

⁴¹ Véanse las obras CSG.006, CSG.008, CSG.133, CSG.134, CSG.142, CSG.179, CSG.180, CSG.209, CSG.218, CSG.254, CSG.257, CSG.258, CSG.259, CSG.271, CSG.289, CSG.290. Información tomada de *La Colección Sánchez Garza. Catálogo y estudio documental*, elaborado por Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz, en proceso.

De acuerdo con el padre José López-Calo, el texto *Oh, admirable Sacramento*, conocido también como *Alabado*, constituye el único texto en castellano, muy popular en la segunda mitad del siglo XVII, que solía componerse en forma de motete. Afirma además que solía ejecutarse en la octava del *Corpus Christi* y que existen múltiples variantes del texto, aunque por lo común incluye dos estrofas:

*Oh, admirable Sacramento,
de la gloria dulce prenda,
tu nombre sea alabado
en los cielos y en la tierra;*

*Y la pura Concepción
Del Ave de gracia llena
sin pecado original
por siempre alabada sea.⁴²*

Justamente, la versión de Francisco López presenta la estructura y técnica compositiva de motete, a partir de las dos estrofas referidas por el padre López-Calo, con el texto idéntico. Sin embargo, debajo de cada una de ellas ofrece sendas estrofas adicionales:

*Hombre y Dios crucificado,
dulce Jesús, gloria eterna,
alabado sea tu nombre
en los cielos y en la tierra.*

*Y la Virgen, que en su vientre
te dio carne verdadera
para morir por los hombres,
por siempre alabada sea.*

La Biblioteca Nacional de Madrid resguarda tres pliegos impresos en los que se hace mención a sendas obras que inician con el texto *O Admirable Sacramento*. Todos son de la segunda mitad del siglo XVII, dos de Andalucía y uno de Castilla. En los tres casos se les considera villancicos de Navidad:

⁴² José López-Calo, *Historia de la música española 3. Siglo XVII*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 95-96.

“LETRAS de los villancicos que se cantaron en el... Convento de Religiosas Dominicanas del Espiritu Santo... de Cordoua en la noche, y días que se celebra la Natiuidad de... Iesu Christo, este año de 1681: dedicadas a... Don Juan Mellado de Almagro... /cuya musica compuso el Licenciado Martin Sanchez Caluo Ramiro – Impresso en Cordova : en casa de Pedro de Cardenas..., 1681.

[...]

9. Villancico IX: ‘O admirable Sacramento!...’ [Estr. Y Coplas]⁴³.

“VILLANCICOS que se cantaron en la... Yglesia Metropolitana de Granada, en los Maytines del Nacimiento de... Iesu-Christo este año de mil seiscientos y setenta y cinco. – Impressos en Granada : en la Imprenta Real de Francisco Ochoa..., [1675?].

[...]

4. Villancico IV: ‘O admirable Sacramento!...’ [Int.* y Coplas]⁴⁴

“LETRAS de los villancicos de Navidad, que se han de cantar en la... Iglesia de Toledo Primada de las Españas, este año de 1665. – En Toledo : por Francisco Calvo..., [1665?]

[...]

4. Villancico IV: ‘O Admirable Sacramento!...’ [Int.* y Coplas]⁴⁵

Por otro lado, en los anales de Sevilla que se publicaran en Madrid a finales del siglo XVIII se hace mención, en el apartado del año 1655, que:

“Celébrase la fiesta de la Concepción, cuyo aumento fué creciendo siempre ántes con grandeza y con asistencia del Cabildo de la Ciudad, que ahora se continúa aunque sin el octavario [...] habiéndose acrecentado desde que en el año de 1613 se comenzó á tratar mas vivamente la controversia enojosa de este misterio; y si retrocedemos á mayor antigüedad, celebraba á esta Iglesia desde su fundación, segun consta de sus Breviarios y Santorales antiguos, y tenia dotaciones para ella, aunque ménos quantiosas, y había introducido el uso reverente (dimanado á todos los demas templos) de rematar siempre sus officios y fiestas con aquellas repetidas palabras : *Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar, y la immaculada Concepcion de la Virgen Maria nuestra Señora, concebida sin mancha de pecado original*, que algunos han puesto en metro para la música:

*O admirable Sacramento
De la gloria dulce prenda,
Por los siglos de los siglos
Tu nombre alabado sea.*

*Y la pura Concepción
Del Ave de gracia llena,
Sin pecado original
Por siempre alabada sea”*⁴⁶

⁴³ *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Isabel Ruiz de Elvira Serra (coord.), Madrid: Ministerio de Cultura, 1992, p. 24.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁶ Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía, que contienen sus mas principales memorias desde*

La asociación del *Oh, admirable* a los Maitines de Navidad y a los de la Inmaculada Concepción en fuentes históricas, aunado a que, por su texto, también puede asociarse al *Corpus Christi*, impide esclarecer la particular adscripción festiva de la versión compuesta por Francisco López Capillas. Al margen de esto, la tradición oral ha mantenido con vida hasta la actualidad el texto *Oh, admirable Sacramento* y sugiere una alta aprehensión popular. Es conocido como “la Salve de los esquiladores” en el pueblo de Abades, en Segovia, pues es cantado o recitado por los obreros que esquilan manualmente las ovejas.⁴⁷ En León y en Salamanca forma parte de las oraciones que rezan los panaderos al momento de introducir el pan en los hornos.⁴⁸ Asimismo, se canta en los rituales mortuorios de San Pedro Atacama (Chile) y de diversas comunidades de la cuenca del Miravalle del Chota (Ecuador).⁴⁹

Francisco López Capillas estructuró la música del *Oh, admirable Sacramento* como un motete en dos partes, la primera de ellas para las estrofas 1 y 3 y la segunda para las estrofas 2 y 4. El tratamiento polifónico es semejante al que se puede observar en sus salmos de Vísperas conservados en la catedral de Puebla, si bien éstos son a ocho voces organizadas en dos coros y el motete en castellano es a cuatro voces.⁵⁰ Obviando los diálogos antifonales propios de la policoralidad, los salmos de Vísperas de Francisco López marcan un contraste de textura entre los hemistiquios de un verso, entre un verso y el siguiente o entre una frase literaria y su repetición, según el caso. Del mismo modo, el *Oh, admirable Sacramento* inicia con una textura marcadamente homofónica para los versos 1, 2 y 3 de la primera parte, que contrastan con el contrapunto imitativo para la repetición de la segunda mitad del verso 2 y para el verso 4. Por supuesto, todo cuidadosamente articulado de modo que la estrofa se perciba como una unidad. La segunda parte repite el mismo recurso

el año de 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los Moros el gloriosísimo Rey S. Fernando III de Castilla y León, hasta el de 1671 en que la Católica Iglesia le concedió el culto y título de Bienaventurado, ilustrados y corregidos por Antonio María Espinosa T. Cárcel, tomo V, Madrid: Imprenta Real, 1796, pp. 114-115.

⁴⁷ <http://www.abadescity.com/Cultura/Esquiladores.htm>, consultado el 7 de febrero de 2008.

⁴⁸ José Luis Puerto, “El pan, oraciones al meterlo al horno” en *Revista de Folklore*, No 172, tomo 15a, Diputación de Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, año 1995, pp. 121-126.

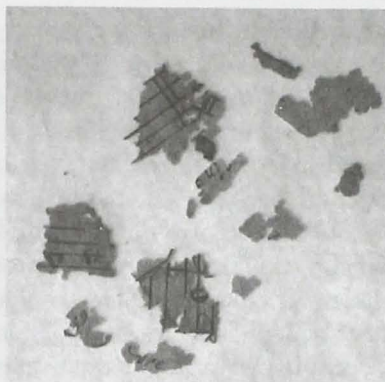
⁴⁹ Federica Peters, *Sobre-vivir a la propia muerte. Salves y celebraciones entre muerte y vida de las comunidades afroecuatorianas de la cuenca del Mira-Valle del Chota en su contexto histórico y espiritual*. Editorial Abya Yala, 2005, p. 112.

⁵⁰ Véase la transcripción de estos salmos en Juan Manuel Lara Cárdenas, *Francisco López Capillas (ca. 1608-1674) Obras, Volumen tercero*, Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo XI, México, Cenidim, 2002.

al presentar en homofonía los versos 1, 2 y primera mitad del 3 y en contrapunto imitativo la segunda mitad de éste y el verso 4 completo. Ambas secciones concluyen con una cadencia plagal sobre la palabra «Amén» que, sin embargo, está claramente separada de la música de sendas estrofas por medio de una pausa general. Así, es posible que el motete se haya compuesto de modo que funcione con un número variable de estrofas. Es decir, podría cantarse únicamente la primera estrofa y concluir con el «Amén» de la primera parte; podrían cantarse las estrofas 1 y 2, omitiendo el «Amén» de la primera parte y haciendo el de la segunda; al hacer 3 estrofas se omitiría el «Amén» de ambas partes y se repetiría la primera con su correspondiente «Amén»; etcétera.

El lenguaje musical de Francisco López, propio de su época más que de su persona, muestra claras diferencias con relación al de principios del siglo XVII, representado en la obra de Francisco de Olivera. Tanto el *O vos omnes* como el *Oh, admirable Sacramento* son motetes en la doble acepción del término: presentan una funcionalidad litúrgica flexible y fueron escritos con la técnica compositiva que asigna un tema musical propio a cada nueva frase o idea literaria. Sin embargo, la obra de López Capillas muestra un nuevo elemento, ajeno a la polifonía clásica renacentista y propio del lenguaje barroco: el contraste. Homofonía y contrapunto imitativo, temas reposados y temas con figuraciones propulsivas, diversidad modal —contraste entre los modos *protus* y *tritius*, es decir, primero y segundo y quinto y sexto del *octoechos*— caracterizan al *Oh, admirable Sacramento* de Francisco López. A esto se añade una mayor amplitud en el manejo de disonancias: tritonos sin preparación, anticipos de quinta aumentada, notas de paso de mayor duración, segundas consecutivas como choque de notas de paso entre voces, retardos que resuelven a disonancias con función de dominante, etcétera.

El estado de conservación de los papeles del *Oh, admirable Sacramento* de Francisco López es verdaderamente crítico. Su ya deteriorada integridad se vio afectada dramáticamente por la fallida restauración de 1997. En la actualidad, la obra ha quedado reducida a cinco folios sueltos, todos con un agujero enorme, y numerosos trocitos de papel desintegrados. Su transcripción ha constituido, por lo mismo, un verdadero rompecabezas. La versión que aquí se ofrece se ha apoyado en las fotocopias de respaldo previas a la “restauración” e inevitablemente ha requerido la reconstrucción de varios pasajes en todas las voces.



Facsimil 2. Oh, admirable Sacramento de Francisco López Capillas. Parte de alto y fragmentos

2.3 Finales del siglo XVII

Miguel Mateo de Dallo y Lana (fl. 1680-1705)

Miguel Mateo de Dallo y Lana fue maestro de capilla en la catedral de Puebla a finales del siglo XVII y primeros años del XVIII. Se desconoce su fecha y lugar de nacimiento, pero probablemente es de origen peninsular, tal vez andaluz o castellano. El propio Dallo y Lana manifiesta haber sido maestro de capilla de la iglesia Imperial de Palacio de la ciudad de Logroño en una carta fechada en Sevilla el 19 de septiembre de 1684. En 1685 pretendió hacer oposición al magisterio de capilla de la catedral de Ávila.⁵¹

Antes de llegar a la Nueva España ocupó el magisterio de capilla de la Colegiata de San Salvador en Sevilla, como consta en algunos cuadernos con las letras de villancicos de Navidad que compuso para los Maitines celebrados en esa iglesia los años 1681, 1682, 1685 y 1686.⁵²

Es probable que de la península ibérica se haya trasladado a la provincia de Guatemala, pues un acuerdo capitular de la catedral de México

⁵¹ Francisco Asenjo Barbieri, *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles* (Legado Barbieri), Vol. I, Emilio Casares Rodicio (editor), Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, p. 172.

⁵² *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid, siglo XVII*, pp. 145-146, 148-149 y 266. En esta última página se incluye la reproducción de la portada de un cuadernillo que contiene las "LETRAS/ DE LOS VILLANCICOS/ QUE SE HAN DE CANTAR EN LA KALENDA,/ y Maytines de la Purissima Concepcion de MARIA S^{ma}./ en la insigne Colegial del Señor San Salvador/ de Sevilla, este año de 1686./ Siendo Maestro de Capilla el Lic. D. Miguel Matheo/ de Dallo y Lana".

refiere que se “tenía noticia que venía de Honduras a la Veracruz un músico, maestro de capilla de la iglesia de San Salvador de Sevilla, y que, pues no venía el maestro de la Puebla [Antonio de Salazar], se podía aguardar a éste y que hiciese oposición”.⁵³ El cabildo eclesiástico mexicano resolvió invitarlo a que se presentara a la oposición del magisterio de capilla de la catedral, pero de manera que pareciera invitación personal de un capitular que le conocía y no del cabildo, y le envió 100 pesos para su viaje.⁵⁴ Finalmente llegó de Puebla Antonio de Salazar y se realizó la oposición sin la participación de Dallo y Lana.⁵⁵ Pero, tras la renuncia de Antonio de Salazar en la catedral de Puebla, compitió allí por el puesto de maestro de capilla.⁵⁶ Aún se conserva un cuadernillo con el texto de los “Villancicos, que se cantaron en la... Cathedral de la Puebla de los Ángeles, en los Maytines de la Purissima Concepción..., este año de 1688/ compuestos en metro mvstico por el Bachiller Don Miguel de Dallo, y Lana, Joseph Gutierrez, y Manuel Pereyra, Opositores al Magisterio de Capilla de dicha... iglesia.- En la Puebla de los Ángeles: en la imprenta de Diego Fernandez de Leon”.⁵⁷ Fue nombrado el 17 de diciembre de 1688, con un salario anual de seiscientos pesos.⁵⁸ Al año siguiente se le añadieron 100 pesos más por la obligación de enseñar canto de órgano, 20 pesos por un aumento en los Maitines y 40 pesos más por escribir las chanzonetas, que debía entregar a la contaduría para que se guardaran.⁵⁹ La obligación de hacerse cargo de todo lo relacionado con los mozos cantores, atribución habitual del maestro de capilla, se hace patente en un acuerdo capitular de 1691, en el que se le pide que entregue un memorial de las reparaciones que se hicieron en la casa en que vivían los seises.⁶⁰ Sin embargo, en agosto de 1693 renunció a la obligación de ocuparse del cuidado y educación de los monacillos cantores. El cabildo aceptó su renuncia, pero aclaró que debía continuar enseñándoles canto de órgano, al margen del cuidado de los seises.⁶¹ Asimismo, como parte de sus actividades presentó diversos informes acerca de la habilidad de algunos pretendientes a pertenecer a la capilla musical.⁶² Dallo y Lana buscó afianzar su carrera novohispana

⁵³ ACCMM, LAC 22, fol. 312, acta del 3 de agosto de 1688.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ ACCMM, LAC 22, fol. 315, acta del 25 de agosto de 1688.

⁵⁶ AVCCP, LAC 18, fol. 385v, acta del 14 de diciembre de 1688.

⁵⁷ *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglo XVII*, pp. 117-118.

⁵⁸ AVCCP, LAC 18, fol. 386v, acta del 17 de diciembre de 1688.

⁵⁹ AVCCP, LAC 18, fol. 420, acta del 12 de junio de 1689.

⁶⁰ AVCCP, LAC 19, fol. 110, acta del 29 de marzo de 1691.

⁶¹ AVCCP, LAC 19, fol. 253v, acta del 11 de agosto de 1693.

⁶² AVCCP, LAC 19 fol. 258, acta del 01 de septiembre de 1693; AVCCP, LAC 19, fol. 271, acta del 24 de noviembre de 1693; AVCCP, LAC 20, fol. 042v, acta del 19 de febrero de 1697;

solicitando que se le informara al Rey sobre sus propias cualidades, para que le concediera una ración o canonjía en cualquier iglesia catedral de la Nueva España.⁶³ Sin embargo, nunca llegó la merced real. El aprecio que el cabildo catedralicio tenía de sus composiciones queda manifiesto en varios acuerdos capitulares. En 1692 se dotaron los Maitines de la Natividad de la Virgen María y, para ello, se le encargó a Dallo y Lana no sólo la composición de los villancicos sino también la impresión de los textos.⁶⁴ Asimismo, el 22 de julio de 1695 el cabildo le pidió guardar en el archivo de música de la catedral los villancicos que tenía compuestos para diversas festividades, ordenó que se le desembargara su salario y que se encargara de la instrucción de músicos e infantiles en escoleta pública.⁶⁵ Dos años más tarde el cabildo le recordó que pusiera sus villancicos en la contaduría de la catedral poblana.⁶⁶

Sirvió como maestro de capilla hasta su muerte, el 10 de agosto de 1705. El 1 de septiembre de ese año el cabildo poblano mandó poner edictos para proveer el magisterio de capilla, “que está vaco por muerte del licenciado don Miguel Dallo y Lana” y, en el ínterin, encargó al músico más antiguo, Francisco Sánchez, la dirección de la capilla.⁶⁷

La labor compositiva de Dallo y Lana queda ilustrada en un inventario de la catedral de Puebla, fechado en 1718, que consigna un total de 642 obras suyas en castellano y 10 en latín.⁶⁸ Varias de sus obras en castellano —al menos los ciclos de villancicos de la Inmaculada Concepción y la Navidad de 1689 y los de San José y San Pedro Apóstol de 1690— fueron compuestas sobre textos de Sor Juana Inés de la Cruz.⁶⁹ John Koegel afirma, parafraseando a Robert Stevenson, que “la música de Dallo y Lana está más extensamente dispersa en archivos americanos que la de

AVCCP, LAC 20, fols. 090-090v, acta del 17 de julio de 1698; AVCCP, LAC 20, fol. 118v, 23 de diciembre de 1698.

⁶³ Archivo Histórico del Ayuntamiento de la Benemérita ciudad de Puebla, LAC 33, fol. 126v, acta del 17 de octubre de 1692.

⁶⁴ AVCCP, LAC 19, fol. 224, acta del 3 de febrero de 1693. En el Archivo General de la Nación de México (Indiferente Virreinal, caja-expediente 1874-013, Clero Regular y Secular, 1693) se conserva la licencia para impresión solicitada por Diego Dallo en nombre de Miguel Mateo Dallo y Lana.

⁶⁵ AVCCP, LAC 19, fol. 332v, acta del 22 de julio de 1695.

⁶⁶ AVCCP, LAC 20, fol. 71v, acta del 20 de diciembre de 1697.

⁶⁷ AVCCP, LAC 21, fol. 118v, acta del 1 de septiembre de 1705.

⁶⁸ Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de Granada, Facultad de Filosofía, Granada, 2007, Volumen I, p. 626.

⁶⁹ Aurelio Tello, “Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios o de los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en métrica armonía”, *Pauta*, núm. 57-58, enero-junio de 1996, pp. 5-26.

cualquier otro maestro de capilla en Puebla".⁷⁰ En efecto, sus obras se hallan en la Colección Sánchez Garza⁷¹ y en los archivos catedralicios de México,⁷² Puebla,⁷³ Durango,⁷⁴ Guatemala,⁷⁵ Bogotá⁷⁶ y Sucre.⁷⁷

Credidi propter (CSG.166) de Miguel Mateo de Dallo y Lana

El salmo *Credidi propter* corresponde al segundo de las Vísperas de todos los lunes del año que no coincidan con una fiesta principal y también al tercer salmo de las Vísperas del *Corpus Christi*. Es para esta segunda acción litúrgica para la que Dallo y Lana habrá compuesto su *Credidi propter* a 6 voces y acompañamiento, pues corresponde a una fiesta doble de primera clase, cuyas Primeras Vísperas se hacían íntegras en canto de órgano, exceptuando las antífonas.⁷⁸

⁷⁰ John Koegel, "Dallo Lana[s], Miguel Matheo de", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo 4, p. 342.

⁷¹ Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez, *La Colección Sánchez Garza. Catálogo y estudio documental*, en preparación. La Colección conserva dos villancicos (CSG.165 y CSG.170) y cuatro salmos de Vísperas (CSG.166 a CSG.169).

⁷² Bárbara Pérez Ruiz y Nelson Hurtado, *op. cit.* Proyecto de catalogación del Archivo de Música de la Catedral de México, Catálogo en proceso, versión de mayo de 2008.

⁷³ Thomas Stanford, *CACMP*, pp. 189, 251, 252.

⁷⁴ Drew Edward Davies, *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Durango*, Inédito, versión 2007, pp. 5, 23, 68, 70, y 71. Son salmos de Vísperas: un *Beatus vir*, un *Laudate Dominum* y fragmentos de un *Dixit Dominus*, de un *Lauda Jerusalem* y un *Letatus sum*. También está la secuencia *Lauda Sion salvatorem* a ocho voces.

⁷⁵ Robert Stevenson, *RBMSA*, pp. 80, 81; Estrada Monroy, *Datos para la historia de la Música en Guatemala, Catálogo general de obras y compositores musicales del periodo colonial en Guatemala*, Guatemala, fichero inédito, s/f, fichas 227 al 229 y 231 al 240, si bien las fichas 229 y 236 corresponden en realidad a un compositor solamente identificado como Lana (probablemente Diego de Lana); Omar Morales Abril, *Índice de la Colección de Micropelículas del Archivo de la Catedral de Guatemala*. Antigua Guatemala: instrumento de consulta inédito del Archivo Histórico del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (Cirma), 2003, rollo 3, Núm. 22 a 24 y 26 a 34. La catedral de Guatemala conserva villancicos de Dallo y Lana, uno de ellos arreglado por Manuel José de Quirós.

⁷⁶ Robert Stevenson, *RBMSA*, p. 12; José Ignacio Perdomo Escobar, *El archivo musical de la catedral de Bogotá*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976, pp. 705-706. Se trata de los villancicos *Qué rumor, qué alboroto y Si queriendo a mi amante*.

⁷⁷ Stevenson, *RBMSA*, p. 239. Es el villancico *Ab del mar, ab de la playa*, según Stevenson, probablemente enviado desde España y no de México.

⁷⁸ ACCMM, Serie Ordo, volumen 3, 1751, "Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su Altar, Coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días del año...", fol. 55v-64. A falta de información específica de la catedral de Puebla, el ceremonial de la catedral de México es una buena referencia, pues la catedral poblana era sufragánea de ésta.

Dallo estructura su obra en dos secciones: una que incluye el salmo completo, con sus ocho versos corridos, y otra para la doxología, con sus dos versos. De este modo, se aleja de la práctica en “estilo antiguo” de componer polifonía sólo para los versos pares o impares, de modo que se alterne el canto de órgano con canto llano o viceversa. Esta práctica antigua del *alternatim* pervivió hasta las primeras décadas del siglo XVIII.⁷⁹ Sin embargo, Dallo y Lana optó por el estilo moderno de su época, pero reuniendo en una misma composición las distintas prácticas. La factura policoral a seis voces —un dúo contrapuesto a un cuarteto— y acompañamiento es manejada de modo que los dos coros inician alternándose a versos: el dúo canta los versos 1 y 3 en contrapunto imitativo y el cuarteto canta los versos 2 y 4 homofónicamente, evocando la antigua práctica del *alternatim* y los dos modos de componer salmos: en estilo motete y en estilo fabordón. Por supuesto, todo enlazado en una sola sección, sin pausas. En el verso 5, justo a la mitad de la sección, introduce el típico recurso policoral de los *cori spezzati*: el dúo enuncia una idea musical y el cuarteto la imita o comenta.

Otro elemento representativo de la música de finales del siglo XVII presente en el *Credidi* de Dallo es la ambivalencia modal-tonal. Las cláusulas medias sobre el *do* en el primer hemistiquio de los versos y las cláusulas finales sobre el *mi* —éstas una quinta arriba del bajo— en los segundos hemistiquios circunscriben la obra al modo frigio, tercero del *octoechos*.⁸⁰ Pero, a la vez, el manejo armónico refleja una clara comprensión de las funciones tonales de dominante, subdominante y tónica. El desarrollo armónico de los versos en contrapunto imitativo a cargo del dúo encaja perfectamente con la técnica compositiva del *förtspinnung*: la primera frase establece claramente la tonalidad —*la* menor o su relativo mayor— luego desarrolla una progresión melódica y armónica por el círculo de quintas, que desemboca de nuevo en la tonalidad original.⁸¹ El uso de séptimas alcanzadas por salto en acordes con función de dominante confirma el sentido armónico tonal del compositor.

⁷⁹ Véase, por ejemplo, la versión de este mismo salmo compuesta por Manuel de Sumaya cerca de 1717, conservada en libro de coro con número de inventario 10-12514 del Museo Nacional del Virreinato, en Tepetzotlán, fol. 35v-38 del primer cuerpo de los dos volúmenes encuadernados como un solo libro. Javier Marín López, *op. cit.*, Tomo II, p. 546, asigna a este libro la signatura TepMV 2/A.

⁸⁰ Justamente en tercer modo se encuentra la antifona *Calicem salutaris*, asociada al salmo *Credidi* en las Primeras Vísperas del *Corpus Christi*, lo que apoya su adscripción a esta festividad.

⁸¹ Sobre el *förtspinnung*, véase Clemens Kühn, *Tratado de la forma musical*, Cooper City (EE.UU.), SpanPress Universitaria, 1998, pp. 52-57.



Facsímil 3. *Credidi propter* de Miguel Mateo de Dallo y Lana, parte del tenor del coro 1°

2.4 Primera mitad del siglo XVIII

Francisco de Atienza y Pineda (ca. 1654-1726)

Francisco de Atienza y Pineda nació alrededor de 1654 en Córdoba, España, y murió en Puebla el 12 de marzo de 1726.⁸² Fue cantor, sochantre y maestro de capilla. En 1690 solicitó su ingreso a la capilla musical de la catedral angelopolitana,⁸³ donde se le admitió como cantor (tenor, según se menciona en un documento posterior) el 23 de mayo, con trescientos pesos de salario.⁸⁴ Pronto debió asignársele, además, una capellanía de coro, pero renunció a ella en agosto de 1692.⁸⁵ Justo un año después se le dio licencia para oponerse a la sochantría de la catedral de México.⁸⁶ El examen de oposición se realizó el 22 de septiembre de 1693. Ese mismo día lo nombraron sochantre, capellán de coro “de los de erección” y músico,⁸⁷ luego de ser examinado por el maestro de capilla Antonio de Salazar, por el músico José de Loaysa y Agurto y por Jacinto de la Vega y

⁸² Archivo de la Iglesia del Sagrario de Puebla, Libro de Defunciones 8, fol. 55v-56, acta del 12 de marzo de 1726.

⁸³ AVCCP, LAC 19, fol. 32, acta del 19 de mayo de 1690.

⁸⁴ AVCCP, LAC 19, fol. 32v, acta del 23 de mayo de 1690.

⁸⁵ AVCCP, LAC 19, fol. 196v, acta del 19 de agosto de 1692.

⁸⁶ AVCCP, LAC 19, fol. 256v, acta del 21 de agosto de 1693. ACCMM, LAC 23, fol. 235v-236, acta del 15 de septiembre de 1693.

⁸⁷ ACCMM, Correspondencia [=borrador de acta], caja 23, exp. 2, 22 de septiembre de 1693.

Francisco Ponce, sochantres segundo y tercero.⁸⁸ El 2 de octubre el cabildo de la catedral de Puebla le concedió el permiso para quedarse sirviendo la sochantría en México.⁸⁹

Diez meses después pidió licencia para retornar a Puebla, justificando tener su salud deteriorada por el excesivo trabajo.⁹⁰ El 6 de julio de 1694 el cabildo le negó el permiso porque veía en esa petición sólo un pretexto y porque le consideraba necesario para el coro y capilla de la catedral metropolitana. Como compensación, le nombraron propietario e interino de sendas capellanías de misas que estaban vacantes por muerte de Nicolás Martín y se le autorizó que recibiera los emolumentos que le tocaban por sochantre a Nicolás de Rivas.⁹¹ Dos semanas después se le dio un aumento de 200 pesos a su salario de músico.⁹² El 7 de enero de 1695 figuraba en el cuarto lugar de una lista de veintidós músicos de la catedral de México a los cuales se les permitió continuar en la capilla.⁹³ En mayo de este año tuvo que emitir su opinión acerca del órgano construido por Jorge de Sesma en España, recién traído a México.⁹⁴ El 20 de marzo de 1696 presentó una petición de licencia para ir a España, que se le concedió.⁹⁵ Sin embargo, parece que no realizó el viaje a la península sino que aprovechó para quedarse en Puebla. El 3 de abril ya no estaba en México, pues se mencionan como vacantes las capellanías que cubría.⁹⁶ Dos meses más tarde fue admitido de nuevo en la capilla musical de la catedral de Puebla.⁹⁷ Habrá permanecido en Puebla cerca de siete años.

En 1703 solicitó al cabildo de la catedral de México le readmitiera como cantor tenor. Su solicitud fue aceptada; le asignaron cuatrocientos pesos de salario, “con obligación de todo canto, de calenda, pasiones y demás que del coro le ordenase el señor presidente”.⁹⁸ En enero de 1710, participó, junto con Manuel de Sumaya y Francisco Ponce, en una evaluación

⁸⁸ ACCMM, LAC 23, fol. 237, acta del 17 de septiembre de 1693; ACCMM, LAC 23, fol. 237v-238, acta del 18 de septiembre de 1693; ACCMM, LAC 23, fol. 239, acta del 22 de septiembre de 1693. en ésta última se describe con cierto detalle el examen de oposición.

⁸⁹ AVCCP, LAC 19, fol. 263, acta del 2 de octubre de 1693.

⁹⁰ ACCMM, correspondencia, caja 23, exp. 2, [6 de julio de 1694].

⁹¹ ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 6 de julio de 1694. Esta información se halla en el mismo documento anterior, detrás de la solicitud de Atienza. Véase también ACCMM, LAC 23, fol. 310-310v, acta del 6 de julio de 1694.

⁹² ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 20 de julio de 1694.

⁹³ ACCMM, LAC 23, fol. 351, acta del 7 de enero de 1695.

⁹⁴ ACCMM, LAC 24, fol. 20v, acta del 13 de mayo de 1695.

⁹⁵ ACCMM, LAC 24, fol. 141v, acta del 20 de marzo de 1696.

⁹⁶ ACCMM, LAC 24, fol. 148, acta del 3 de abril de 1696.

⁹⁷ AVCCP, LAC 20, fol. 18v, acta del 6 de julio de 1696.

⁹⁸ ACCMM, Correspondencia, caja 23, expediente 2, 27 de febrero de 1703.

que el cabildo encargó se hiciera a los miembros de la capilla musical.⁹⁹ Ese mismo mes el cabildo emitió un decreto autorizando a Manuel de Sumaya a suplir en la escoleta al maestro de capilla Antonio de Salazar, función que Sumaya extendió a la capilla musical. Atienza presentó un escrito al cabildo reclamando la aplicación de la antigua práctica sobre que la atribución de suplir al maestro de capilla la cumpliera, según la tradición, un cantor y no un organista.¹⁰⁰ El cabildo revisó los acuerdos y lo ratificó en las funciones para las que se le había designado.¹⁰¹ También en 1710 viajó a Puebla a dar su parecer acerca de los órganos construidos por Félix de Izaguirre para la catedral angelopolitana,¹⁰² a la que decidió reincorporarse al año siguiente, por lo que presentó su renuncia en México.¹⁰³

El 15 de enero de 1712 se le nombró en el puesto de maestro de capilla de la catedral poblana, vacante por la muerte de Miguel de Riva, con 600 pesos de salario¹⁰⁴ y, poco después, se le asignó la función de enseñar canto figurado no sólo a los seises sino también a todos los infantes de coro que el maestro de canto llano considerara adecuados.¹⁰⁵ Como era usual, tuvo que ocuparse de proveer villancicos para la capilla poblana y hacer los ajustes de plazos y tiempos para cumplir con sus compromisos.¹⁰⁶ En 1713 formó parte del grupo de examinadores que evaluaron a Francisco Manuel de Carabantes y Andrés de Santa María para la plaza de organista.¹⁰⁷

Tras el fallecimiento de Antonio de Salazar, en 1715, envió a la catedral de México una solicitud para ocupar la plaza de maestro de capilla, la que se recibió en la sesión del cabildo del 7 de mayo de ese año, junto a la de Manuel de Sumaya. En la misma sesión, el cabildo nombró a los jueces comisarios, encabezados por el chantre de la catedral, para decidir, después de pasadas las pruebas por ambos opositores, quién era el que convenía.¹⁰⁸ El acta de otra sesión capitular señala que Atienza pidió que los exámenes para el magisterio de capilla fuesen en un lugar público.¹⁰⁹

⁹⁹ ACCMM, LAC 26, fols. 338-339, acta del 15 de enero de 1710.

¹⁰⁰ ACCMM, libro de correspondencia 10, 11 de febrero de 1710; ACCMM, LAC 26, fol. 346v, acta del 11 de febrero de 1710; ACCMM, LAC 26, fols. 376-376v, acta del 27 de junio de 1710.

¹⁰¹ ACCMM, LAC 26, fols. 367-367v, acta del 6 de mayo de 1710.

¹⁰² AVCCP, LAC 21, fol. 311, acta del 20 de mayo de 1710.

¹⁰³ ACCMM, LAC 27, fol. 71-71v, acta del 11 de julio de 1711.

¹⁰⁴ AVCCP, LAC 22, fols. 2v-3, acta 15 de enero de 1712. Para la fecha de muerte de Miguel de Riva Pastor véase Archivo de la Iglesia del Sagrario de Puebla, Libro de Defunciones 6, fol. 89v, acta del 19 de octubre de 1711.

¹⁰⁵ AVCCP, LAC 22, fol. 4, acta del 22 de enero de 1712.

¹⁰⁶ AVCCP, LAC 22, fol. 67v, acta del 11 de julio de 1713.

¹⁰⁷ AVCCP, LAC 22, fol. 79, acta del 27 de octubre de 1713.

¹⁰⁸ ACCMM, LAC 28, fols. 106v-107, acta del 7 de mayo de 1715.

¹⁰⁹ ACCMM, LAC 28, fol. 108v, acta del 17 de mayo de 1715.

El 25 de mayo de 1715 se le entregó la letra del villancico de precisión con el cual rendiría el examen.¹¹⁰ Los dictámenes no le fueron favorables; fue superado por Manuel de Sumaya.¹¹¹

Francisco de Atienza regresó a Puebla a continuar su magisterio de capilla en la catedral. El 9 de agosto de 1715 dictaminó para proveer la plaza de sochantre a favor de Nicolás Ximénez de Cisneros.¹¹² Entre 1714 y 1722 compuso diversos juegos de villancicos para varias festividades cuyos textos se conservan en la Biblioteca Palafoxiana: la Encarnación (1714, 1720, 1722), la Navidad (1716, 1717, 1719, 1721), San Antonio (1717), el Rosario (1719, 1720, 1721), la Natividad de la Virgen (1720), la Inmaculada Concepción (1721, 1722).¹¹³ En septiembre de 1717 solicitó y recibió del cabildo un préstamo de 500 pesos.¹¹⁴ En 1718 aparece firmando, junto con el chantre don Gaspar Isidro Martínez de Trillanes, unos inventarios de las obras que contenía el archivo de música poblano. En ellos figuran varias obras en latín y unos villancicos del propio Atienza.¹¹⁵

En sus últimos años de vida también fue notario del Santo Oficio de la ciudad de Puebla.¹¹⁶ Hacia 1725 el cabildo buscó compensar sus servicios otorgándole una capellanía en la primera ocasión que fuera posible.¹¹⁷ A su muerte, en 1726, el cabildo mandó proveer la capellanía de misas que ocupaba,¹¹⁸ y dispuso colocar edictos para proveer la plaza de maestro de capilla que quedó vacante.¹¹⁹

¹¹⁰ ACCMM, Correspondencia, caja 23, exp. 2, 25 de mayo de 1715.

¹¹¹ ACCMM, Correspondencia, caja 23 exp. 2, 1 de junio de 1715, parecer de Juan Téllez Girón; ACCMM, Correspondencia, caja 23 exp. 2, 1 de junio de 1715, parecer de Miguel de Herrera.

¹¹² AVCCP, LAC 22, fol. 166v, acta del 9 de agosto de 1715.

¹¹³ Andrés Estrada Jasso, *El villancico barroco mexicano*, San Nicolás de los Garza, N. L. Universidad Autónoma de Nuevo León, 1989, pp. 51-52.

¹¹⁴ AVCCP, LAC 22, fol. 438v, acta del 10 de septiembre de 1717.

¹¹⁵ Thomas Stanford, *CACMP*, p. 350. La transcripción de estos inventarios puede verse en Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía, Granada, 2007, Volumen III, pp. 57-67.

¹¹⁶ AGN, Ramo Inquisición, volumen 803, exp. 30, fols. 168-169, 12 de junio de 1723.

¹¹⁷ AVCCP, LAC 24, fol. 165, acta del 17 de julio de 1725.

¹¹⁸ AVCCP, LAC 24, fol. 242v, acta del 14 de marzo de 1726.

¹¹⁹ AVCCP, LAC 24, fol. 242-242v, acta del 14 de marzo de 1726.

Sus obras se conservan en las catedrales de Puebla¹²⁰ y Guatemala,¹²¹ en el archivo del Colegio de las Rosas de Morelia,¹²² en el archivo de música de la Basílica de Santa María de Guadalupe¹²³ y en la Colección Sánchez Garza.¹²⁴

Agnus Dei de la Misa a 5 voces (CSG. 128) de Francisco de Atienza y Pineda

La *Misa a 5 voces* de Francisco de Atienza y Pineda constituye una buena muestra de la concepción que se tenía del “estilo antiguo” a principios del siglo XVIII. Es una misa cíclica. Es decir, las cinco secciones del ordinario —*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* y *Agnus Dei*— están construidas a partir del mismo material temático: una breve melodía sincopada de curvas suaves, que, a pesar de su brevedad, expresa un plan tonal completo y cerrado: tónica-subdominante-tónica-dominante-tónica. Lo llamativo de esta obra es que la unidad temática no se circunscribe al inicio de cada sección, sino a la obra entera. Todas y cada una de las frases a lo largo de las cinco secciones utilizan el mismo material, dando a la misa la apariencia de variaciones sobre un mismo tema. Sin embargo, la variedad se reduce a la transposición armónica, a la modificación de algunas notas para cambiar el destino tonal y a mínimas modificaciones rítmicas u ornamentales. En los inicios de sección el tema es presentado por el tiple 1º y, al concluirse, responden las demás voces, apareadas y en imitación. A la sobriedad del tema hay que agregar un uso parco y reservado de las disonancias. Es una misa poco ambiciosa que corre el riesgo de resultar tediosa por su monotonía, si cabe abstraer de su funcionalidad sus cualidades musicales intrínsecas.

La portada de todas las voces —tiple 1º, tiple 2º, alto, tenor y bajo 2º— indica “Misa a 5 voces del señor maestro don Francisco Atienza”, sin

¹²⁰ En Puebla sólo se conservan obras con textos en latín. Véase Thomas Stanford, *CACMP*, pp. 249, 250, 363.

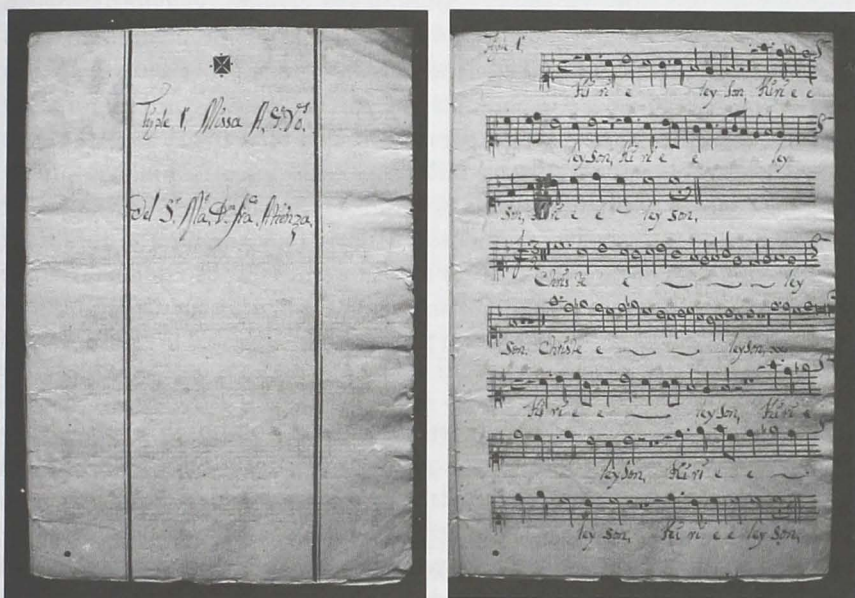
¹²¹ Agustín Estrada Monroy, *op. cit.*, ficha 18, refiere el villancico *Adoraciones de vida*, a dúo.

¹²² Miguel Bernal Jiménez, *El archivo musical del colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, Siglo XVIII, Morelia colonial*, Morelia, Sociedad Amigos de la Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939, p. 34. Bernal cita dos misas, una a 4 y otra a 5, ambas con violines.

¹²³ Lidia Guerberof Hahn, *Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, Archivo Musical, Catálogo*, CD ROM, México, INBSMG, 2006, p. 27.

¹²⁴ Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez, *La Colección Sánchez Garza. Catálogo y estudio documental*, en preparación. Se conserva el villancico *Como es ley y medicina* (CSG.127) y la *Misa a 5 voces* (CSG.128).

mencionar acompañamiento alguno. Pero los numerosos pasajes donde canta solo el tiple 1° dan la impresión de que hace falta un acompañamiento que cimiente la armonía. Se ha escrito y sugerido un bajo que cumpla esta función. Como una muestra se transcribe aquí únicamente el *Agnus Dei* de la *Misa a 5 voces* de Francisco de Atienza y Pineda.



Facsimil 4. *Misa a 5 voces* de Francisco de Atienza y Pineda, portada y *Kyrie* del tiple 1°

2.5 Medios del siglo XVIII

Miguel Tadeo de Ochoa (fl. 1713-1760)

Miguel Tadeo de Ochoa realizó toda su carrera musical en Puebla. Fue mozo de coro, cantor, capellán de coro y organista de la catedral y rector del Colegio de Infantes. La primera referencia que se tiene de él se remonta a finales de 1713. El 24 de noviembre de ese año fue escogido entre los infantes de la catedral de Puebla para aprender tecla con el organista interino Manuel de Carabantes.¹²⁵ El propio Ochoa informó, el 24 del mismo mes, que el costo del monacordio necesario para su aprendizaje era de 15 o 20 pesos. El cabildo despachó el libramiento para que el rec-

¹²⁵ AVCCP, LAC 22, fol. 81, acta del 17 de noviembre de 1713.

tor del colegio comprara el instrumento.¹²⁶ Las noticias sobre Ochoa en los siguientes años reflejan la premura económica por la que pudo estar pasando durante su juventud. En abril de 1717 expuso al cabildo sus necesidades, por lo que le libraron 25 pesos de ayuda de costa. En esa ocasión se le menciona como cantor sin título, lo que hace pensar que muy recientemente había cambiado de voz.¹²⁷ En diciembre de este mismo año nuevamente solicitó una ayuda económica al cabildo, ya como capellán de coro, pero se la denegaron.¹²⁸ No sucedió lo mismo cuando en 1718 volvió a suplicar una ayuda, apelando a su pobreza. El cabildo le auxilió con 16 pesos, debajo de la garantía que ofreció, junto con Domingo de Castañeda, ministril de corneta, para asistir a las misas de Prima.¹²⁹ Meses más adelante, el racionero Pedro Suárez de Ledesma ofreció pagar por su cuenta 50 pesos al organista Luis de Bomborán, para que diera clases de perfeccionamiento en el instrumento a Miguel Tadeo de Ochoa durante el tiempo que se le pagara por enseñar a dos infantes de coro que habrían de aplicarse en el órgano.¹³⁰ Sin embargo, a la siguiente semana Bomborán renunció al salario que le asignaron por enseñar órgano a los dos infantes y a Ochoa.¹³¹

A mediados de 1720, tras la muerte de Luis de Bomborán, el cabildo de la catedral de Puebla nombró como primer organista interino a Manuel de Carabantes, con 300 pesos de salario, y a Miguel Tadeo de Ochoa —ya bachiller— como segundo organista, con 200 pesos, para que se alternaran semanalmente mientras se convocaban y realizaban los exámenes de oposición.¹³² Éstos se habrán llevado a cabo dos años más tarde, pues el 29 de julio de 1722 el cabildo otorgó a Ochoa el nombramiento de organista mayor, con 500 pesos de salario, después de ver los informes de los comisarios, del sochantre y del maestro de capilla.¹³³ Desde seis meses antes le había correspondido a él recibir el nuevo órgano fabricado por Bernardo Rodríguez, para que se encargara de cuidarlo y tocarlo en las fiestas dobles y de primera clase, aunque no cayeran en las semanas de su obligación como organista segundo.¹³⁴ En 1726 le solicitaron un informe jurado sobre los gastos que le representaba pagarle al segundo fuellero.¹³⁵

¹²⁶ AVCCP, LAC 22, fol. 82, acta del 24 de noviembre de 1713.

¹²⁷ AVCCP, LAC 22, fols. 391v-392, 27 de abril de 1717.

¹²⁸ AVCCP, LAC 22, fol. 510, acta del 17 de diciembre de 1717.

¹²⁹ AVCCP, LAC 22, fol. 530, acta del 31 de marzo de 1718.

¹³⁰ AVCCP, LAC 22, fol. 579, acta del 13 de septiembre de 1718.

¹³¹ AVCCP, LAC 22, fol. 581, acta del 20 de septiembre de 1718.

¹³² AVCCP, LAC 23, fol. 131, acta del 21 de junio de 1720.

¹³³ AVCCP, LAC 23, fol. 390v, acta del 29 de julio de 1722.

¹³⁴ AVCCP, LAC 23, fol. 328v, acta del 14 de febrero de 1722.

¹³⁵ AVCCP, LAC 24, fol. 248v, acta del 2 de abril de 1726.

En vista del informe le asignaron 50 pesos más de salario para cubrir los requerimientos de éste.¹³⁶ También en este año emitió su parecer en torno de la designación de Nicolás Ximénez de Cisneros como maestro de capilla.¹³⁷

Las nuevas modas y tendencias musicales de la primera mitad del siglo XVIII trajeron para Miguel Tadeo de Ochoa nuevas atribuciones. El 24 de agosto de 1725 el deán propuso al cabildo que “sería de grande armonía a la música de esta Santa Iglesia el que hubiere un clavicémbalo para que se tocase en las fiestas de primera clase y otras por el organista mayor”. El cabildo consideró que, en efecto, sería “grande adelantamiento en la música el que se hiciese dicho instrumento” y ordenó su compra o construcción, según el criterio del chantre.¹³⁸ Ochoa debió haberse ocupado de tocar ese primer clave de la catedral de Puebla tan pronto se adquirió. En efecto, a finales de 1727 el cabildo recordó que era obligación del organista mayor (ahora nombrado “licenciado don Miguel de Ochoa”) tener el clave al corriente sin recibir salario adicional, a propósito de una solicitud del afinador de los órganos Bernardo Rodríguez, que pretendía un salario particular por la afinación de otro instrumento nuevo: el claviórgano. De paso, se le ordenó a Ochoa guardar el clave de la catedral en su casa y no prestarlo a otras iglesias, bajo amenaza de la aparatosa pena de 25 pesos.¹³⁹

En 1734 fue designado rector del Colegio de Santo Domingo Mártir de infantes del coro de la catedral de Puebla.¹⁴⁰ En 1746, solicitó se le proveyeran 700 pesos por alguna emergencia relacionada con atrasos económicos del Colegio de Infantes. Se le otorgó un suplemento de 300 pesos, tomando como fiadores a José Lazo Valero y Sebastián Santos.¹⁴¹ A principios del año siguiente murió Nicolás Ximénez de Cisneros, por lo que el cabildo puso edictos convocatorios para la oposición del magisterio de capilla.¹⁴² Para ello nombraron a Miguel Tadeo de Ochoa como uno de los sinodales para los exámenes de oposición.¹⁴³ Parece que no hubo opositores a la plaza, pues el capellán de coro José Lazo Valero solicitó un año de plazo para aplicarse en composición antes de oponerse a la plaza de maestro de capilla. El cabildo no sólo aceptó la propuesta sino que le

¹³⁶ AVCCP, LAC 24, fol. 249v-250, acta del 4 de abril de 1726.

¹³⁷ AVCCP, Cabildo Eclesiástico de Puebla, Leg. 4, [fol. 9] 20 de mayo de 1726.

¹³⁸ AVCCP, LAC 24, fol. 172v, acta del 24 de agosto de 1725.

¹³⁹ AVCCP, LAC 24, fol. 399, acta del 28 de noviembre de 1727.

¹⁴⁰ AVCCP, LAC 26, fol. 170, acta del 23 de septiembre de 1734.

¹⁴¹ AVCCP, LAC 30, fol. 58, acta del 1 de febrero de 1746; AVCCP, LAC 30, fol. 98, acta del 19 de agosto de 1746.

¹⁴² AVCCP, LAC 30, fol. 137, acta del 3 de febrero de 1747.

¹⁴³ AVCCP, LAC 30, fol. 156v, acta del 21 de abril de 1747.

encomendó a Ochoa que le diera lecciones de composición y de todo lo concerniente a la música.¹⁴⁴

A finales de 1759 se le concedió licencia por cuatro meses para ausentarse de la catedral y cuidar su salud, en vista de varios certificados médicos.¹⁴⁵ Murió en Puebla el 30 de mayo de 1760.¹⁴⁶ El cabildo mandó poner edictos de inmediato para cubrir sus plazas de rector del Colegio de Infantes,¹⁴⁷ organista y capellán de coro.¹⁴⁸ Tres años más tarde, sus albaceas reclamaron un pago de mil doscientos sesenta pesos por salarios que Ochoa no alcanzó a cobrar en su último año de rector del Colegio de Infantes.¹⁴⁹

La mayoría de las obras de Miguel Tadeo de Ochoa que han sobrevivido hasta la fecha se conservan en la Colección Sánchez Garza: tres cantadas, dos villancicos, un himno de Vísperas —estas seis para la fiesta de la Santísima Trinidad—, además de una antifona a la Inmaculada Concepción, un villancico de Navidad, otro de la Virgen María y el motete *O vos omnes*, que aquí se ofrece.¹⁵⁰ Además, la catedral de Guatemala conserva su villancico *Celestes cherubines*, fechado en 1770,¹⁵¹ y en la de Durango sobrevive la cantada a Nuestra Señora de los Dolores *¡Oh admiración, oh pena!*¹⁵² En la Colegiata de la Basílica de Santa María de Guadalupe se guarda una antifona para la Inmaculada Concepción de la Virgen.¹⁵³ Probablemente sea una copia de la misma que se conserva en la Colección Sánchez Garza.

La adscripción a la Santísima Trinidad de la mayoría de obras de Ochoa en la Colección Sánchez Garza sugiere que el organista suplía música al convento homónimo. Este hecho lo confirma la portada de su himno de Vísperas, para coro —a una sola voz— y acompañamiento:

¹⁴⁴ AVCCP, LAC 30, fol. 166, acta del 30 de mayo de 1747.

¹⁴⁵ AVCCP, LAC 34, fol. 30, acta del 18 de diciembre de 1759.

¹⁴⁶ Archivo de la Iglesia del Sagrario de Puebla, Libro de Defunciones 12, fol. 139, 30 de mayo de 1760.

¹⁴⁷ AVCCP, LAC 34, fol. 47, acta del 7 de junio de 1760.

¹⁴⁸ AVCCP, LAC 34, fol. 63, acta del 27 de junio de 1760.

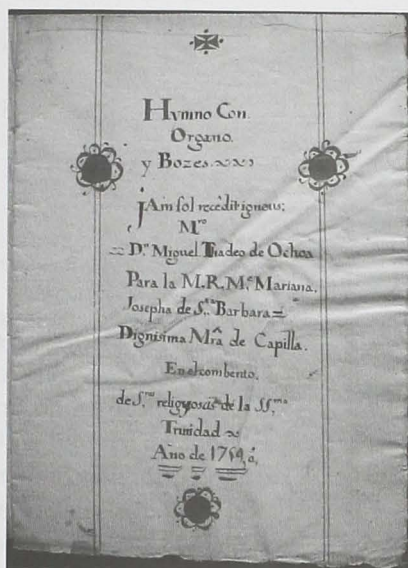
¹⁴⁹ AVCCP, LAC 34, fol. 212v, acta del 14 de junio de 1763.

¹⁵⁰ Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez, *La Colección Sánchez Garza. Catálogo y estudio documental*, en preparación, CSG.224 a CSG.233.

¹⁵¹ Robert Stevenson, *RBMSA*, p. 92 (aunque no se menciona el título de la pieza); Agustín Estrada Monroy, *op. cit.*, ficha 473; Omar Morales Abril, *Índice de la Colección de Micropelículas...*, rollo 5, núm. 66.

¹⁵² Francisco Antúnez, *La Capilla de Música de la Catedral de Durango*, México, s/e, 1970, p. 43. Drew Edward Davies, *Catálogo del Archivo Musical de la Catedral de Durango*, Inédito, versión de 2007, p.74.

¹⁵³ Guerberof, *Catálogo*, CD ROM, p. 108.



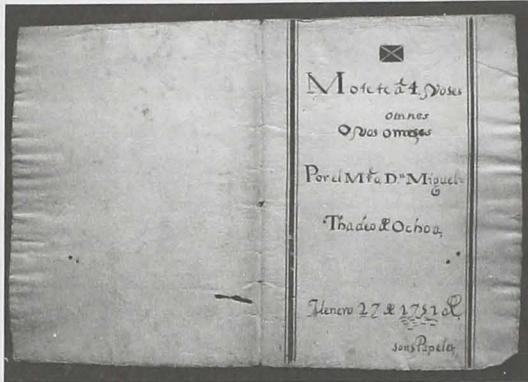
Facsimil 5. Portada del himno *Jam sol recedit* de Miguel Tadeo de Ochoa¹⁵⁴

O vos omnes (CSG.229) de Miguel Tadeo de Ochoa

Como ya se ha dicho para la obra de Francisco de Olivera, de la primera mitad del siglo XVII, el texto *O vos omnes* puede corresponder a la tercera lamentación del Jueves Santo, al quinto responsorio del Sábado Santo, o a un motete, entendiéndolo éste como una obra con texto sacro sin asignación litúrgica específica, pero que puede cantarse donde tenga cabida, según el ceremonial. La versión de Ochoa constituye también un motete.

La portada del *O vos omnes* de Ochoa presenta la fecha “Enero 27 de 1751 años”. Podría tratarse indistintamente de la fecha de composición, adquisición o ejecución de la obra.

¹⁵⁴ “Himno con órgano y voces *Jam sol recedit igneus*. Maestro don Miguel Tadeo de Ochoa, para la muy reverenda madre Mariana Josefa de Santa Bárbara, dignísima maestra de capilla en el convento de señoras religiosas de la Santísima Trinidad. Año de 1754 años”. En esta transcripción de la portada se ha modernizado la ortografía y se han desatado las abreviaturas. Véase Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez, *La Colección Sánchez Garza. Catálogo y estudio documental*, en preparación, CSG.228.



Facsimil 6. *O vos omnes* de Miguel Tadeo de Ochoa, portada

La relación entre música y texto en este motete de mediados del siglo XVIII muestra cómo las frases literarias fueron cediendo terreno a las ideas musicales en cuanto condicionantes de la estructura de la obra. Ochoa optó por la clásica técnica compositiva propia del motete, que asigna un tema musical particular a cada idea literaria, desarrollándolo en contrapunto imitativo. Pero no duda en romper la secuencia lógica del discurso literario para retomar un tema musical o superponer distintos temas con sus respectivos textos literarios en función exclusiva de su pertinencia musical. El resultado es un motete condicionado por el aprovechamiento de recursos musicales dramáticos —juegos tímbricos y dinámicos más cercanos a la música orquestal o del órgano dieciochesco—, aún a costa de la integridad del discurso literario.

Facsimil 7. *O vos omnes* de Miguel Tadeo de Ochoa, parte de tenor 2º

2.6 Finales del siglo XVIII

José Mariano Villegas (1745-1798)

José Mariano Francisco Ignacio de la Fuente Villegas nació el 3 de octubre de 1745 en la ciudad de Puebla y fue bautizado por don José Lazo Valero, entonces maestro de capilla de la catedral angelopolitana.¹⁵⁵ Llegó a ser músico del Regimiento de Dragones de México. Después de enviudar de María Inés Heredia contrajo nuevo matrimonio con María Ignacia Medina y Rojas en 1773, para lo cual presentó testigos que probaron estar soltero y libre.¹⁵⁶ Su matrimonio se efectuó con la anuencia del arzobispo de México, quien expidió un decreto de autorización.¹⁵⁷

Se presentó como opositor a la plaza de segundo organista de la catedral de Puebla el 9 de febrero de 1781,¹⁵⁸ pero no lo eligieron.¹⁵⁹ Volvió a aspirar al cargo el 26 noviembre de 1784, fecha en la que presentó su expediente de limpieza de sangre.¹⁶⁰ Nuevamente se opuso en 1797, luego de la renuncia de José Cataño.¹⁶¹ En esta ocasión tres de los cuatro informes le fueron favorables tanto a él como a Mariano Ibarra. Ambos fueron nombrados organistas de la catedral, sin que uno fuera considerado en lugar preferente sobre el otro.¹⁶² Murió a finales de 1798.¹⁶³

Benedicamus Patrem (CSG.294) de José Mariano Villegas

El trío con acompañamiento *Benedicamus Patrem* de José Mariano Villegas corresponde al séptimo responsorio —el primero del tercer Nocturno— de Maitines de la Santísima Trinidad. Al igual que los otros dos responsorios conservados en la Colección Sánchez Garza, puede datarse a finales del siglo XVIII.

¹⁵⁵ AGN, Ramo Bienes Nacionales, vol. 911, exp. 21, s/n. fol., 1773.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*, abril de 1773.

¹⁵⁸ AVCCP, LAC 45, fol. 109, 9 de febrero de 1781. AVCCP, E1, c4, e6 Asuntos varios, [abril de 1781]. AVCCP, LAC 45, fol. 129, 27 de abril de 1781.

¹⁵⁹ AVCCP, LAC 45, fol. 146, 3 de julio de 1781. El cabildo decidió ratificar al segundo organista Mariano Ibarra, con la condición que “dentro de un año vuelva a comparecer en examen”.

¹⁶⁰ AVCCP, LAC 46, fol. 108v-109, acta del 26 de noviembre de 1784.

¹⁶¹ AVCCP, LAC 52, fol. 130v, acta del 23 de junio de 1797.

¹⁶² AVCCP, LAC 52, fol. 161v-162, 5 de septiembre de 1797.

¹⁶³ AVCCP, “Mtros. de Capilla, organistas y músicos: Santa Iglesia Catedral, numerados Leg. No. 1-135, 1669-1855”. Leg. No. 51, 1798. Expediente formado para la provisión de una plaza de organista, vacante en esta Santa Iglesia por muerte de don José Mariano Villegas. AVCCP, LAC 52, fol. 271v, 4 de diciembre de 1798.

Desde el siglo XVI los villancicos en castellano consiguieron un lugar dentro de la liturgia en todo el ámbito hispánico: el de los responsorios de Maitines.¹⁶⁴ Dada su afinidad estructural, los villancicos se cantaban en el lugar de los responsorios, mientras éstos se recitaban en silencio por los capitulares.¹⁶⁵ Sin embargo, desde principios del siglo XVIII se empezó a cuestionar la pertinencia de los villancicos dentro de la liturgia.¹⁶⁶ Para 1786, tal vez resumiendo una decisión tomada tiempo atrás, el cabildo de la catedral de Puebla consignaba expresamente que:

Está prohibido, por diversas resoluciones de la sagrada congregación, que durante los divinos oficios se canten en los coros cosas distintas de lo que se está celebrando. Y así, el maestro de capilla, para los días de las misas principales de primera clase, compondrá música grave, en que se cante el gradual del día o la secuencia, si la hubiere, y el ofertorio. Y en todos los Maitines solemnes los responsorios, sin que jamás se vuelva a cantar cosa alguna en el coro, ni en castellano ni en otro idioma. Y lo mismo que dentro de la iglesia se manda observar al maestro de capilla, han de ejecutar en las funciones de afuera.¹⁶⁷

Es por esta razón que en los archivos musicales eclesiásticos abundan los villancicos de los siglos XVII y primera mitad del XVIII, mientras que se conservan responsorios fechados a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

El responsorio *Benedicamus Patrem* de José Mariano Villegas fue concebido como una cantada a tres voces y acompañamiento, con tres secciones —Despacio, Allegro moderato y Despacio— correspondientes al cuerpo del responsorio, el estribillo y el verso. Naturalmente, la última sección llama a la repetición del estribillo. Su estilo musical es esencialmente galante, con melodías ágiles y ornamentadas y un acompañamiento tipo Alberti que no esconde su filiación con un instrumento bajo de cuerda frotada y con el clave.¹⁶⁸ Su esquema tonal parte de *do* mayor en la primera sec-

¹⁶⁴ Véase José Sierra Pérez, "Presencia del castellano en la liturgia latina: el villancico", *Nasarre*, vol. XVII, 1-2, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, CSIC, 2001, pp. 115-153; y Nelson Hurtado, "¿Responsorios o villancicos? Estructura, función y su presencia en los Maitines de Navidad de la Nueva España durante los siglos XVI y XVII", *Heterofonía*, 134-135, enero-diciembre de 2006, pp. 43-88.

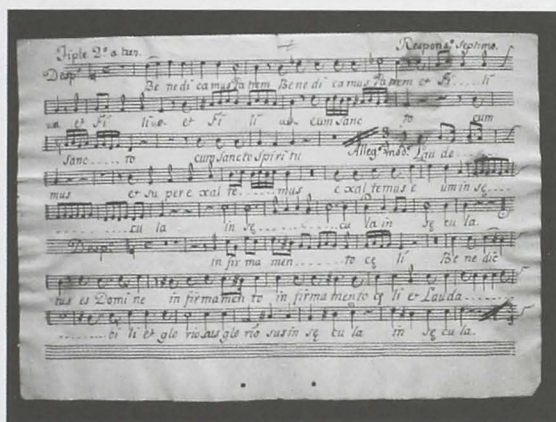
¹⁶⁵ Nelson Hurtado, *Op. cit.*, pp. 58-69.

¹⁶⁶ Véase, por ejemplo, ACCMM, LAC 27, fol. 31v, acta del 22 de enero de 1711: "[...] determinar igualmente lo conveniente sobre la proposición hecha por el señor Meléndez en razón de que en los Maitines solemnes se canten los responsorios y no villancicos."

¹⁶⁷ AVCCP, LAC 46, fol. 288v 6 de octubre de 1786, "Reglamento para gobierno del maestro de capilla y músicos de la santa iglesia catedral de la Puebla, que han de observar interinamente, hasta tanto que se les entreguen las constituciones que se formaren por el muy ilustre venerable señor deán y cabildo, con autoridad de nuestro ilustrísimo prelado".

¹⁶⁸ De hecho, el bajo ofrece un pequeño pasaje para la mano derecha del instrumento armónico acompañante.

ción, al final de la cual presenta un puente que inflexiona a la dominante para volver a *do* mayor en el estribillo. El verso está escrito en la tonalidad relativa menor; su carácter contrasta fuertemente con el estribillo, a pesar del texto laudatorio. Después de la cadencia final del verso, sobre la dominante de *la* menor, Villegas añade un minúsculo giro modulante que permite volver al estribillo en *do* mayor. En fin, el responsorio *Benedicamus Domino* de Villegas constituye una notable muestra de la fuerte influencia de la ópera napolitana en la música novohispana de finales del siglo XVIII.¹⁶⁹



Facsimil 8. *Benedicamus Patrem* de José Mariano Villegas, parte de tiple 2º

2.7 Primera mitad del siglo XIX

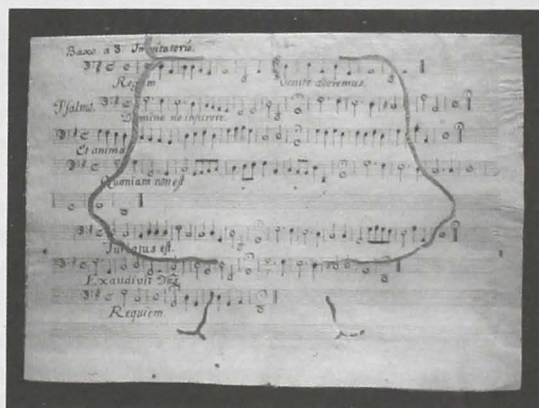
Domine ne in furore (CSG.054b) anónimo

El salmo *Domine ne in furore* es el segundo del primer nocturno de Maitines del Oficio de Difuntos. Esta versión anónima se encuentra junto con el invitatorio *Regem cui omnia vivunt* del mismo Oficio. Su factura muestra un retorno a la sobriedad de los salmos en estilo faborción, ampliamente usados en el ámbito hispánico durante los siglos XVI y XVII. Retoma también la práctica del *alternatim*, presentando polifonía únicamente para los versos impares.

¹⁶⁹ Sobre la influencia de la ópera napolitana en la música novohispana del siglo XVIII, véase Drew Edward Davies, *The italianized frontier: music at Durango cathedral*, español *culture and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain*, doctoral dissertation, The University of Chicago, Faculty of the division of the Humanities, Department of Music, 2006.

Este salmo está asociado a la antífona *Convertere Domine*, segunda del primer nocturno de los Maitines de Difuntos, que se encuentra en modo octavo. Este hecho habrá condicionado la tonalidad de Sol mayor en la que fue escrito el salmo. La ausencia de la fórmula salmódica del octavo tono como *cantus firmus* dio libertad al compositor para hacer en Sol mayor las cadencias medias y en Re mayor las cadencias finales. De esta manera se percibe un octavo modo transportado a Re.

En la transcripción se han completado los versos pares en canto llano, aplicándoles la fórmula salmódica del octavo tono.



Facsimil 9. Invitatorio y salmo del oficio de Difuntos anónimo, parte de bajo

3. Apéndice: Relación de obras litúrgicas en la

COLECCIÓN SÁNCHEZ GARZA

Compositor Signatura	Título	Forma / función
Antonio Alba CSG.001	<i>Misa a 4 con violines y trompas</i>	Misa
Anónimo CSG.005	<i>Accepit Jesus calicem</i>	Responsorio (aria da capo)
CSG.094b	<i>Ante luciferum</i>	Antífona
CSG.018	<i>Benedictus Dominus Deus</i>	Responsorio
CSG.021	<i>Christus factus est</i>	Gradual
CSG.019a	<i>Conceptio gloriosæ virginis</i>	Antífona de Calenda
CSG.022	<i>Conceptio tua</i>	Antífona

CSG.038	<i>Diviserunt sibi</i>	Motete
CSG.039	<i>Dixit Dominus</i>	Salmo
CSG.019c	<i>Domine, Dominus noster</i>	Salmo de Calenda
CSG.054b	<i>Domine ne in furore</i>	Salmo
CSG.019d	<i>Domini est terra</i>	Salmo de Calenda
CSG.040a	<i>Dominus Jesus</i>	Antifona
CSG.041	<i>Dulcissima Maria</i>	Motete (cantada)
CSG.019b	<i>Fundamenta ejus</i>	Salmo de Calenda
CSG.051c	<i>Jam sol recedit</i>	Himno
CSG.050a	<i>Jesu Redemptor omnium</i>	Himno
CSG.057	<i>Lamentación tercera del Miércoles Santo</i>	Lamentación
CSG.058	<i>Laudate pueri</i>	Salmo
CSG.059	<i>Letania</i>	Letanía
CSG.062	<i>Magnificat a 5</i>	Cántico
CSG.063	<i>Magnificat a 6 con violines</i>	Cántico
CSG.064	<i>Magnificat a 6 en Re mayor</i>	Cántico
CSG.065	<i>Magnificat en Fa mayor</i>	Cántico
CSG.066	<i>Misa a 2 en Do mayor</i>	Misa
CSG.067	<i>Misa a 3 en Si bemol mayor</i>	Misa
CSG.068	<i>Misa a 3 para la Madre María Ana de Santa Bárbara</i>	Misa
CSG.069	<i>Misa a 4 en Fa mayor</i>	Misa
CSG.070	<i>Misa a 6 voces</i>	Misa
CSG.071	<i>Misa a dos coros en Fa mayor</i>	Misa
CSG.072	<i>Misa de Ángeles</i>	Misa
CSG.081c	<i>Misa de difuntos</i>	Misa
CSG.073	<i>Misa en Fa mayor</i>	Misa
CSG.074	<i>Misa para cantar todo el coro</i>	Misa
CSG.052b	<i>O gloriosa Virginum</i>	Himno
CSG.079	<i>O gloriosa Virginum</i>	Himno
CSG.080	<i>Octavo Kalendas Jannuarii. Luna</i>	Calenda
CSG.086	<i>Padre Nuestro y Ave María</i>	Motete
CSG.081b	<i>Parce mihi Domine</i>	Lección
CSG.088	<i>Parce mihi Domine</i>	Lección
CSG.052a	<i>Quem terra, pontus, sidera</i>	Himno
CSG.050b	<i>Quicumque Christum quaeritis</i>	Himno
CSG.054a	<i>Regem cui omnia vivunt</i>	Invitatorio
CSG.081a	<i>Regem cui omnia vivunt</i>	Invitatorio
CSG.103	<i>Salve Regina</i>	Antifona mariana
CSG.104	<i>Salve Regina en Sol mayor</i>	Antifona mariana
CSG.105	<i>Salve suavissima</i>	Motete
CSG.107	<i>Sexto Idus Septembris en Do mayor</i>	Calenda
CSG.108	<i>Sexto Idus Septembris en Fa mayor</i>	Calenda
CSG.051a	<i>Summæ parens</i>	Himno
CSG.119b	<i>Te Deum laudamus</i>	Himno
CSG.051b	<i>Tu Trinitatis</i>	Himno
CSG.118	<i>Veni Creator</i>	Himno
CSG.119a	<i>Veni Creator</i>	Himno
CSG.120	<i>Vidi speciosam</i>	Motete

Francisco de Atienza y Pineda		
CSG.128	<i>Misa a 5 voces</i>	Misa
Giovanni Battista Bassani		
CSG.145	<i>Misa a 4 voces con violines o sin ellos</i>	Misa
José Coll		
CSG.156	<i>Misa de 5° tono a 4 voces</i>	Misa
Francesco Corradini / Andrés Algaravel Arroyo		
CSG.163	<i>Misa a 5 voces</i>	Misa
Martín Francisco de Cruzelaegui		
CSG.164	<i>Misa a solo de 6° tono para los días de primera clase</i>	Misa
Miguel Mateo de Dallo y Lana		
CSG.166	<i>Credidi propter</i>	Salmo
CSG.167	<i>Dixit Dominus</i>	Salmo
CSG.168	<i>Lauda Jerusalem a 6</i>	Salmo
CSG.169	<i>Lauda Jerusalem a dúo</i>	Salmo
Juan Florentín		
CSG.176	<i>Misa a 5 voces</i>	Misa
Juan García de Céspedes		
CSG.181	<i>Letanía a dúo y a 6</i>	Letanía
Vicente García Velcaire		
CSG.182	<i>Misa Hic est vere martyr</i>	Misa
Juan Gutiérrez de Padilla		
CSG.192	<i>Mirabilia testimonia tua</i>	Salmo
José María Herrera		
CSG.197	<i>Misa a 3 voces</i>	Misa
Labastaytta		
CSG.203	<i>Misa nueva a 8 voces</i>	Misa
José Joaquín Lazo Valero		
CSG.204	<i>Misa a 5 con violines</i>	Misa
CSG.205	<i>Misa a 5 de 5° tono</i>	Misa
CSG.206	<i>Octavo Kalendas Januarii. Luna</i>	Calenda
Francisco López Capillas		
CSG.209	<i>Oh, admirable Sacramento</i>	Motete
Juan Lutrilla		
CSG.210a	<i>Benedictus qui venit</i>	Motete
CSG.210b	<i>Sanctus Deus</i>	Motete
Francisco Marcos y Navas		
CSG.212	<i>Misa a solo compuesta sobre los himnos del Santísimo</i>	Misa
CSG.213	<i>Misa de canto mixto</i>	Misa
Blas de los Santos Muñoz y López		
CSG.220	<i>Misa de canto mixto</i>	Misa
Tomás Ochando		
CSG.223	<i>Miserere a 4 voces</i>	Salmo
Miguel Tadeo de Ochoa		
CSG.228	<i>Jam sol recedit</i>	Himno
CSG.229	<i>O vos omnes</i>	Motete
CSG.231	<i>Tota pulchra es Maria</i>	Antifona

Francisco de Olivera y Ávila		
CSG.234	<i>O vos omnes</i>	Motete
Fabián Pérez Ximeno		
CSG.241	<i>Misa sobre el Beatus vir a 11</i>	Misa
Antonio de Salazar		
CSG.261	<i>Letanía de Nuestra Señora de Loreto</i>	Letanía
Gregorio Mariano de Soberanis		
CSG.276	<i>Misa a 3 voces</i>	Misa
José de Torres y Martínez Bravo		
CSG.281	<i>Misa a 4 voces</i>	Misa
Ignacio Villegas		
CSG.293a	<i>Ave maris stella</i>	Himno
CSG.293e	<i>Crucis Christi</i>	Himno
CSG.293ñ	<i>Crudelis Herodes</i>	Himno
CSG.293c	<i>Custodes hominum</i>	Himno
CSG.293l	<i>Decora lux</i>	Himno
CSG.293m	<i>Deus tuorum militum</i>	Himno
CSG.293g	<i>Exultet orbis gaudiis</i>	Himno
CSG.293h	<i>Iste confessor</i>	Himno
CSG.293k	<i>Jam lucis orto sidere</i>	Himno
CSG.293r	<i>Jesu corona virginum</i>	Himno
CSG.293n	<i>Jesu Redemptor omnium</i>	Himno
CSG.293f	<i>O quot undis lacrymarum</i>	Himno
CSG.293s	<i>Placare Christe servulis</i>	Himno
CSG.293d	<i>Proles de caelo</i>	Himno
CSG.293q	<i>Salutis humanae Sator</i>	Himno
CSG.293j	<i>Stabat Mater</i>	Himno (secuencia)
CSG.293i	<i>Te Joseph celebrent</i>	Himno
CSG.293b	<i>Te splendor et virtus Patris</i>	Himno
CSG.293o	<i>Tristes erant Apostoli</i>	Himno
CSG.293p	<i>Vexilla Regis</i>	Himno
José Mariano Villegas		
CSG.294	<i>Benedicamus Patrem</i>	Responsorio
Nicolás Ximénez de Cisneros		
CSG.295	<i>Misa a dúo</i>	Misa
CSG.296	<i>Misa Assumpta est Maria a 6 voces</i>	Misa
Canto llano		
CSG.301g	<i>Adesto unus Deus</i>	Antifona
CSG.301o	<i>Benedicta sit Sancta Creatrix</i>	Antifona
CSG.299l	<i>Calicem salutaris</i>	Antifona
CSG.301m	<i>Charitas Pater est</i>	Antifona
CSG.302a	<i>Credo en canto llano</i>	Credo
CSG.300c	<i>Diffusa est gratia</i>	Antifona
CSG.300a	<i>Dominus dixit</i>	Antifona
CSG.301r	<i>Estote ergo</i>	Antifona
CSG.299f	<i>Ex quo omnia</i>	Antifona
CSG.301e	<i>Ex quo omnia</i>	Antifona
CSG.299q	<i>Exicito in plateas</i>	Antifona
CSG.299d	<i>Gloria laudis resonet</i>	Antifona

CSG.301c	<i>Gloria laudis resonet</i>	Antifona
CSG.299a	<i>Gratias tibi Deus</i>	Antifona
CSG.301f	<i>Gratias tibi Deus</i>	Antifona
CSG.299b	<i>Gloria tibi Trinitas</i>	Antifona
CSG.301a	<i>Gloria tibi Trinitas</i>	Antifona
CSG.300g	<i>Ipse invocabit me</i>	Antifona
CSG.300j	<i>Judæa et Jerusalem</i>	Antifona
CSG.300h	<i>Lætentur cæli</i>	Antifona
CSG.299e	<i>Laus Deo Patri</i>	Antifona
CSG.301d	<i>Laus Deo Patri</i>	Antifona
CSG.299c	<i>Laus et perennis</i>	Antifona
CSG.301b	<i>Laus et perennis</i>	Antifona
CSG.301l	<i>Libera nos</i>	Antifona
CSG.299g	<i>Loquere Domine</i>	Antifona
CSG.301q	<i>Loquere Domine</i>	Antifona
CSG.299k	<i>Miserator Dominus</i>	Antifona
CSG.299i	<i>Nolite judicare</i>	Antifona
CSG.301s	<i>Nolite judicare</i>	Antifona
CSG.300i	<i>Notum fecit Dominus</i>	Antifona
CSG.299ñ	<i>O quam suavis</i>	Antifona
CSG.299o	<i>O sacrum convivium</i>	Antifona
CSG.300e	<i>Orietur in diebus Domini</i>	Antifona
CSG.301ñ	<i>Pater et Filius</i>	Antifona
CSG.299p	<i>Puer Samuel</i>	Antifona
CSG.299n	<i>Qui pacem ponit</i>	Antifona
CSG.299j	<i>Sacerdos in æternum</i>	Antifona
CSG.302b	<i>Sanctus y Agnus Dei</i>	Sanctus y Agnus Dei
CSG.299m	<i>Sicut novelle olivarum</i>	Antifona
CSG.301k	<i>Spes nostra</i>	Antifona
CSG.300d	<i>Suscepimus Deus</i>	Antifona
CSG.300b	<i>Tamquam sponsus</i>	Antifona
CSG.299h	<i>Te Deum Patrem</i>	Antifona
CSG.301p	<i>Te Deum Patrem</i>	Antifona
CSG.301j	<i>Te invocamus</i>	Antifona
CSG.301i	<i>Te semper idem esse</i>	Antifona
CSG.301h	<i>Te unum in substantia</i>	Antifona
CSG.301n	<i>Veras est Pater</i>	Antifona
CSG.300f	<i>Veritas de terra</i>	Antifona

Abreviaturas:

AGI	Archivo General de Indias
AGN	Archivo General de la Nación (de México)
AHAO	Archivo Histórico Arquidiocesano de Oaxaca
ACMM	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México
AVCCP	Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla
CACMP	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
LAC	Libro de actas capitulares
RBMSA	<i>Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas</i>

Francisco Vidales (1632-1702):
organista y compositor de la catedral de
Puebla*



Bárbara Pérez Ruiz

La construcción de la Historia de la Música en la Nueva España ha girado en torno al estudio de la obra de maestros de capilla y compositores peninsulares y de algunos nacidos en América, representados en los archivos novohispanos. Hubo, sin embargo, músicos –cantores, ministriles y organistas– que tomaron parte en la producción de música para los servicios litúrgicos catedralicios, conventuales o colegiales. Entre estos está Francisco Vidales, cuya larga carrera de organista en las catedrales de México y Puebla durante la segunda mitad del siglo XVII se vio enriquecida con la composición de diversas piezas que se conservan en el archivo de la catedral angelopolitana y en la Colección Sánchez Garza. El trazo de su biografía ha sido posible gracias a la cuidadosa lectura de documentos catedralicios de México y Puebla –libros de actas capitulares, de diezmos, correspondencia, etcétera– y a la puntual contextualización del medio y la época en que desarrolló su carrera.

The construction of the History of Music in the New Spain has rotated around the study of the works of chapelmasters and composers from Iberian Peninsula and of some born in America represented in New Spain archives. There were, nevertheless, many musicians –singers, ministriles and organists– that took part in composition of music for liturgical services in cathedrals, convents or schools. Among these is Francisco Vidales, whose long career as organist in Mexico and Puebla cathedrals during the second half of the 17th century was enriched with the composition of several pieces that are conserved in Puebla cathedral musical archive and the Sánchez Garza Collection. The outline of his biography has been possible thanks to the careful reading of documents of Mexico and Puebla cathedrals –capitularie acts, tithe books, correspondence, etcetera–, and to the punctual job of contextualizing the entourage and the period in which he developed his career.

Muchas de las investigaciones sobre música virreinal en México se han centrado en el estudio de figuras relevantes: maestros de capilla y compositores españoles cuyas obras están presentes en archivos novohispanos. Sin embargo, una lectura cuidadosa de las fuentes, tanto musicales como referenciales, nos dan cuenta de una realidad más diversa, en la cual cantores, ministriles y organistas tomaron parte en el trabajo creativo musical de este período, no solamente dirigido al servicio catedralicio, sino también al conventual y colegial. Francisco Olivera, Simón Martínez, Andrés Pérez, Juan de Baeza Saavedra, Francisco Carabantes, Joseph Balmaña,

* La parte sustancial de esta investigación, junto con la transcripción y edición de todas las obras identificadas de Francisco Vidales, se realizó en el año 2000 con el apoyo de la beca “Genaro Estrada” para mexicanistas, otorgada por Secretaría de Relaciones Exteriores.

Juan Corchado, Manuel Pereira, Gregorio Rodríguez, Juan de León, Francisco Vidales, son algunos de los nombres de quienes tuvieron que decir, aún cuando no les correspondía el hacerlo, puesto que era específica responsabilidad del maestro de capilla la composición de la música litúrgica.

Francisco Vidales es uno de estos hallazgos; organista en las catedrales de México y Puebla durante la segunda mitad del siglo XVII, en esta última por un período de cuarenta y cinco años, con un número significativo de obras en latín y en lengua romance resguardadas en el archivo de dicho fondo y en el del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla, hoy conocido como Colección Sánchez Garza. El presente trabajo no pretende ser una construcción biográfica sino una aproximación al desempeño del organista y compositor, partiendo de datos de actas de cabildo y algunas otras fuentes de primera mano.

Segundo organista en la catedral de México (1648-1656)

Francisco Vidales se desempeñó como organista en la catedral de México desde 1648 hasta 1656. Dicho periodo fue coincidente con el magisterio de capilla de Fabián Pérez Ximeno (1648-1654), apreciado músico de tecla traído de Castilla en 1622, de quien, al parecer, era sobrino,¹ y con el inicio del magisterio de Francisco López Capillas (1654-1674). En 1657, Vidales se trasladó a la catedral de Puebla para ocupar el cargo de organista titular hasta su muerte, en 1702, abarcando en esta función los magisterios de capilla de Juan Gutiérrez de Padilla (1629-1664), Juan García de Céspedes (1664-1678), Antonio de Salazar (1679-1688) y Miguel Matheo de Dallo y Lana (1688-1705).

Nació cerca del 4 de abril de 1632 en la ciudad de México. Fue hijo de Juan Gutiérrez de Medina y de María Vidales.² Su etapa de formación y aprendizaje del instrumento debió estar al cuidado del propio Ximeno,

¹ El 20 de agosto de 1621, el cabildo de la catedral de México hace referencia al “organista que viene de Castilla”; véase Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México (en adelante ACCMM), Libro de Actas del Cabildo (en adelante, LAC) 7, fol. 151v, 20 de agosto de 1621. Ximeno se desempeñaba entonces como organista en el convento de la Encarnación de Madrid. El 18 de junio de 1622 se le otorga licencia para ir a la Nueva España; véase Archivo General de Indias, Contratación 5381, N.6., 18 de junio de 1622. Un año más tarde, el 14 de octubre de 1622, el cabildo lo menciona por primera vez, en virtud de una petición que éste hizo de que se le repusiera lo que tenía gastado por haber venido de Castilla; en la misma, Ximeno se refiere a Vidales como su sobrino; véase ACCMM, LAC 7, fol. 231v, 14 de octubre de 1622.

² Archivo Histórico del Sagrario Metropolitano de México, libro de Bautismos de españoles 12 (1629-1634), fol. 179. Archivo de la Iglesia del Sagrario de Puebla, Libro de Actas de Defunción 5 (1699-1708), fol. 60v.

quien dos años después de haber llegado a México, en 1623, gozaba probablemente del mayor salario devengado por este ministerio en la Nueva España: 1000 pesos de oro común.³ En 1648 Ximeno dirigió una carta a las autoridades eclesiásticas de la catedral pidiendo se le aceptara la dimisión del magisterio de capilla, en el cual se desempeñaba desde el mes de abril del mismo año, tras la muerte de Luis Coronado. En la misma, solicitaba la contratación de “su sobrino”, Francisco Vidales, como ayudante en el órgano, alegando “cuán eminente organista ha de ser”, acerca de lo cual el cabildo debía estar en conocimiento.⁴ Esto hace suponer que para entonces Vidales estaba adelantado en el instrumento y que ya habría participado en la solemnización de algún oficio. Más de un año después, en noviembre de 1649, se le asignaron 50 pesos de salario de la fábrica con el compromiso de que se perfeccionara en el oficio. Hasta entonces, y como estaba estipulado en las regulaciones al cargo de organista, Ximeno costeara el sustento de su ayudante, en este caso, cediéndole el monto que el cabildo había determinado para ello: 100 pesos. En el siguiente acuerdo queda de manifiesto la estima y respeto que se les tenía a ambos personajes y, por otra parte, el sentido de la existencia de dos organistas en la catedral, una evidencia de la práctica policoral en las catedrales novohispanas:

En el segundo punto, que fue sobre si al bachiller⁵ Francisco Vidales, que al presente hace oficio de ayudante de organista, se le ha de dar algún salario, atento a haber propuesto el

³ ACCMM, LAC 7, fol. 285v, 27 de octubre de 1623.

⁴ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Peticiones de músicos al Deán y Cabildo (1574-1749), Exp. 1, 11 de agosto de 1648: “Fabián Pérez Ximeno, organista de esta Santa Iglesia, digo que vuestra señoría fue servido de nombrarme por maestro de capilla el mes de abril pasado, y aunque lo acepté, por estimar la honra que vuestra señoría me hizo, y por mandármelo así, hasta hoy no he sabido el modo con que vuestra señoría me nombró, 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 vuestra señoría sea servido de relevarme de él y dejarme en la asistencia del órgano, donde me he ocupado veinte y seis años, que en ella serviré lo restante de mi vida, y si el haber enviado vuestra señoría por mí a España, y el haberle servido veinte y seis años, merecen que se me haga alguna merced, sírvase vuestra 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 de algún alivio a la vejez, señalándole lo que vuestra señoría fuere servido y fiado en su grandeza. A vuestra señoría pido y suplico sea servido de hacerme merced en lo pedido, en que recibiré merced. Fabián Pérez Ximeno [Rúbrica].”

⁵ El título de bachiller era otorgado por las facultades de Artes, Teología, Leyes y Cánones de la Universidad de México, a naturales e hijos de españoles. En el Colegio de San Pedro se estudiaba gramática, retórica, canto llano e idioma azteca. Se entraba a los 11 años y se salía a los 17 cuando se pasaba al Colegio de San Juan donde se estudiaba la “facultad mayor”; véase

dicho licenciado Fabián Ximeno no poderse sustentar con cien pesos que, del que le toca por tal organista, le da al dicho bachiller Francisco Vidales. Y habiéndose conferido lo que en esta parte sería lo más necesario, se resolvió por dichos señores que, 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 hará mayores el que en algunas ocasiones se tocasen dos órganos y, lo principal, el que el dicho ayudante se vaya perfeccionando; le señalaban y señalaron cincuenta 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 así mismo, se le concede que cada y cuando que quisiere y haya necesidad, pueda entrar en el coro con sobrepelliz.⁶

A pesar de la asignación de un salario a Vidales, Ximeno continuó dándole el mismo apoyo económico. En 1651 la capilla musical sufrió un recorte salarial. A Ximeno se le rebajaron 120 pesos anuales. Viéndose particularmente afectado por la circunstancia de compartir su salario de organista con Vidales, dirigió nuevamente una carta al cabildo, expresando el agravio que le había causado tal situación.⁷ Pasaron tres años para que, “atento al cuidado y puntualidad con que acude a su ministerio”, se le decretara un aumento de salario de 50 pesos a Vidales.⁸

A la muerte de Ximeno, en 1654, Francisco López Capillas (c.1614 -1674) fue nombrado maestro de capilla y organista titular. En la misma sesión donde se emitió este decreto, se ordenó se le dieran otros 100 pesos a Vidales.⁹ En 1655 fue nombrado segundo organista, con un salario de 195 pesos, alternando semanalmente sus funciones con López Capillas, “exceptuando los días de capillas dobles, en que han de venir ambos por razón de que el maestro Francisco López ha de regir el coro en dichos días y

La Biblioteca Palafoxiana de Puebla, Junta de Mejoramiento moral, cívico y material del Municipio de Puebla, 1989.

⁶ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Peticiones de músicos al Deán y Cabildo (1574-1749), Exp. 1, 26 de noviembre de 1649. El sobrepelliz es una vestidura de rango litúrgico, usada normalmente por clérigos y prebendados sobre la sotana.

⁷ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Peticiones de músicos al Deán y Cabildo (1574-1749), 2 de mayo de 1651: “nombró su señoría por mi ayudante de organista a mi sobrino, dándole cincuenta pesos de salario, y yo le nombré ciento del mío, con que habiéndome quitado vuestra señoría ciento y veinte pesos en cada un año, y ciento que doy a mi sobrino, no sólo sirvo el magisterio de balde, sino que pongo dineros de mi casa”.

⁸ ACCMM, Correspondencia, Caja 23, Peticiones de músicos al Deán y Cabildo (1574-1749), 31 de diciembre de 1652. ACCMM, LAC 11, fol. 232v, 6 de diciembre de 1652: “Añadiéronse de salario a Francisco Vidal [sic], sobrino del maestro Ximeno, cincuenta pesos por ayudante de organista de esta Santa Iglesia.”

⁹ ACCMM, LAC 12, fol. 41, 21 de abril de 1654: “Diéronse al bachiller Juan Coronado, músico de la capilla de esta Santa Iglesia, cien pesos, y otros cien pesos al sobrino del maestro Fabián Ximeno”.

el dicho Francisco Vidales haya de estar ocupado en el órgano, aunque no sea su semana”. La repartición de las obvenciones fueron proporcionales a sus respectivos salarios.¹⁰

Ximeno debió representar una figura de padrinazgo para su sobrino. Poco después de la muerte de aquel, Vidales se trasladó a la catedral de Puebla, un terreno que ya habría sido abonado por su tío en ocasión de sus visitas con motivo de la afinación de los órganos y supervisión de la fabricación del órgano grande de dicha catedral, en 1634, 1635 y 1648.¹¹ En su testamento, legó a su sobrino “la mitad de los papeles de música y un monocordio”, y tanto a él como a su madre, “Doña María de Vidales”, mandó se le dieran 25 y 20 pesos, respectivamente.¹²

¹⁰ ACCMM, LAC 12, fol.183v-184, 6 de abril de 1655: “[Brevete:] Peticiones de Francisco López Capillas, maestro de capilla, sobre Francisco Vidales [...] ayudante de organista de esta Santa Iglesia [acta:] y habiéndose visto y conferido sobre ello, el señor don Iñigo de Cuevas votó se guardase lo determinado por este cabildo, y el título de maestro y organista que se dio a Francisco López Capillas y el que se dio a Francisco Vidal [sic], sobrino del maestro Fabián Ximeno; y el señor don Simón Esteban Beltrán de Alzate fue del mismo parecer, aludiendo, cómo se les tiene ordenado, y su señoría les declaró el orden del cabildo por la misión que para ello le dieron, que cada uno lleve el salario que tiene señalado, que es de doscientos cincuenta pesos el que está señalado al dicho Francisco López Capillas por maestro de capilla y organista de esta Santa Iglesia, y ciento noventa y cinco que está señalado al dicho Francisco Vidales, y cada uno de los susodichos firme una semana alternativamente, exceptuando los días de capillas dobles, en que han de venir ambos por razón de que el maestro Francisco López ha de regir el coro en dichos días y el dicho Francisco Vidales haya de estar ocupado en el órgano, aunque no sea su semana, y a lo que le ordenare el dicho maestro de capilla, como a quien toca y a cada uno por lo que le toca, guarde este decreto sin ir contra él, para lo cual se mandó para este cabildo se les notifique, con apercibimiento que haciendo lo contrario se pondrá el remedio que convenga. Y que en cuanto a las obvenciones del órgano, las partan según los salarios que están señalados a cada uno; y queda declarado que Francisco López Capillas queda señalado por primer maestro de órgano y el licenciado Francisco Vidales por segundo maestro organista. El señor doctor don Juan de la Cámara fue de parecer que los susodichos partan igualmente las obvenciones, con lo cual se determinó, por la mayor parte, lo votado por el señor don Simón, con que todos los señores capitulares convinieron en el dicho voto y conformaron con él.”

¹¹ Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante AVCCP), LAC 10, fol. 22v, 25 de agosto de 1634; *Ibidem*, fol. 47, 30 de enero de 1635; LAC 12, fol. 29, 2 de mayo de 1648.

¹² Archivo General de la Nación, Ramos Bienes Nacionales, Volumen 216, Expediente 15, año 1666, “Cotejo del testamento del maestro de capilla Fabián Pérez Ximeno, fallecido en 1654”, en Javier Marín López: *Música y músicos entre dos mundos: La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Volumen 3, p. 30, Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor Mención “Doctorado Europeo”, inédita. Marín apunta que posiblemente parte del repertorio del músico aragonés que se encuentra en la catedral de Puebla fue suministrado por Vidales, así como el resto de los papeles heredados. *Op. cit.*, p. 475.

Organista mayor en la catedral de Puebla (1657-1702)

El 5 de diciembre de 1656 el cabildo de la catedral de México se reunió “para tratar de nombrar ayudante de organista en lugar de Francisco Vidales, que se ha despedido”.¹³ Una semana después, atendiendo a una solicitud suya, se acordó que se le pagara por el tiempo que había servido.¹⁴ En enero del siguiente año ya figura como organista en las actas capitulares de la catedral de Puebla, con un salario de 200 pesos anuales, en poco tiempo aumentado a 250, más las obvenciones (siempre en relación al salario), por ceremonias religiosas extras donde participara la capilla, tanto dentro como fuera de la catedral.¹⁵ Hasta julio de 1654 la plaza de organista la ocupaba Ignacio Ximeno del Águila, hijo de Fabián Pérez Ximeno. Descompensado porque el cabildo nunca concedió darle un aumento de salario con el fin de pagar a un ayudante, y más bien lo conminó a que lo pagara del suyo —que era de 400, quedando en 200—, éste terminó despidiéndose del cargo.¹⁶

No sería sólo la muerte de Ximeno la causa del traslado de Vidales a Puebla. A pesar del mermado salario que le asignaron, las condiciones

¹³ ACCMM, LAC 13, fol. 111, 5 de diciembre de 1656.

¹⁴ ACCMM, LAC 13, fol. 114, 12 de diciembre de 1656: “Leyose una petición de Francisco Vidales, organista, en que pide se le despache libranza de lo que ha servido. Y se mandó ajustar y se le despache del medio año y lo demás a tiempo”.

¹⁵ AVCCP, LAC 14, fol. 101v, 30 de abril de 1658: “Que al bachiller Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, se le señalan cincuenta pesos más de los que tiene de salario por vía de ayuda de costa, y que goce de las obvenciones de organista siempre que las tuviere la capilla a donde asistiere, y se entiendan las obvenciones siempre que las hubiere, dentro y fuera de esta Santa Iglesia”.

¹⁶ AVCCP, LAC 13, fol. 73v, 23 de septiembre de 1653: “Que en cuanto al decreto que se hizo en el cabildo del 26 de agosto pasado, sobre que el licenciado Ignacio Ximeno del Águila, organista de esta Santa Iglesia, si quisiere tener ayudante le pagase la mitad de su salario o lo sirviere solo, como tiene obligación, se entiende y se declara que de los cuatrocientos pesos que el dicho licenciado Ignacio Ximeno tiene de salario, se divida y se le den los doscientos pesos a Álvaro Fernández como a uno de los organistas de esta Santa Iglesia, y le corra el dicho salario desde el día primero de agosto de este año, y el dicho licenciado Ignacio Ximeno sirva el dicho oficio con salario de otros doscientos pesos, y si no quisiere, de ende luego se le señalan al dicho Álvaro Fernández toda la cantidad de los dichos cuatrocientos pesos por cuenta de la fábrica espiritual y se le dé testimonio de este decreto para que haga sabor de él al apuntador del coro de esta Santa Iglesia y a los cantores de ella para que cada año guarde su tenor en lo que tocare.” AVCCP, LAC 13, fol. 137v, 21 de julio de 1654: “En cuanto a la petición del licenciado Ignacio Ximeno, organista, en que se despide, se admite la dejación del órgano y se da por despedido, y lo que se le debiere se le ajuste y libre como se acostumbra.” Ignacio Ximeno fue nombrado en lugar de Francisco López Capillas en julio de 1648; véase AVCCP, LAC 12, fol. 49v, 29 de julio de 1648. En 1651 se le dio nombramiento de mayordomo de la fábrica espiritual, con 800 pesos de salario anual; véase AVCCP, LAC 12, fol. 351, 3 de agosto de 1651. Agradezco a Nelson Hurtado el haberme facilitado la transcripción de estas actas.

mejoraban las ofrecidas por la catedral de México, un factor determinante en el desplazamiento de músicos de un centro a otro. Esta circunstancia probablemente respondía a un declive económico en dicha catedral, puesto que el 3 de marzo de 1643, el cabildo determinó: “que de aquí en adelante, por ninguna razón ni pretexto, ni por muerte ni ausencia de alguno de los músicos actuales, se reciba otro alguno para la capilla si no fuere eminente Tiple, por haber falta de ellos, ni se haga acrecimiento de salarios ni sobre esto se admita petición alguna”.¹⁷

Además de los órganos principales, las catedrales contaban con otros pequeños, portátiles, llamados también realejos. Uno de sus usos era acompañar a la capilla en servicios externos al catedralicio. En abril de 1658 el cabildo de la catedral de Puebla acordó que siempre que “fuere a iglesia donde no hubiere órgano se lleve el chico, que está para este efecto, y pague la fábrica lo que costare el llevarlo y volverlo a esta Santa Iglesia”.¹⁸ Tiempo después, Vidales fue amonestado por incumplimiento de esta determinación: “Que se notifique al organista de esta Santa Iglesia que el órgano chico se vuelva a ella y no lo saque si no fuere para las iglesias a donde este cabildo asistiere, como está mandado”.¹⁹ Las advertencias en este sentido fueron constantes, lo cual revela que Vidales mantenía una actividad musical extramuros de la catedral.²⁰

Hacia 1660 Vidales vivía arrendado, junto con su madre y familia, en una casa accesoria a la contaduría de la catedral, la cual estaba en disputa entre la fábrica material y la espiritual. Definido el litigio a favor de la segunda, Vidales escribió una carta al cabildo, en junio de 1663, en la cual solicitaba un ajuste del monto de la renta, que era de 80 pesos, retroactivo a los tres años que ya llevaba ocupando dicha casa. Para entonces, su salario anual era de 450 pesos, y era único organista, sin ayudante.²¹ El ca-

¹⁷ ACCMM, LAC 10, fol. 228v, 3 de marzo de 1643. De esta época hay muchas referencias en actas sobre el estado de pobreza de la fábrica espiritual, de donde provenía la mayor parte de los salarios de los músicos.

¹⁸ AVCCP, LAC 14, fol. 101v, 30 de abril de 1658.

¹⁹ AVCCP, LAC 14, fol. 277, 21 de mayo de 1660.

²⁰ AVCCP, LAC 15, fol. 27v, 13 de abril de 1663: “Que al licenciado don Francisco Vidales, organista, se le vuelva a notificar que no saque el órgano chico de la tribuna para parte ninguna sin orden de este cabildo, y se mande hacer una cadena con llave para que esté afianzado en dicha tribuna y se asegure, y lo que costare lo pague el dicho mayordomo de fábrica”. AVCCP, LAC 16, fol. 162, 11 de diciembre de 1671: “Que se notifique al organista de esta Santa Iglesia, pena de veinte pesos, vuelva el órgano pequeño a la parte donde lo sacó, y [en] lo de adelante, no lo saque si no es a las partes donde fuere el cabildo y se acostumbra llevar el órgano, so la misma pena”.

²¹ AVCCP, Diezmos 1609-1859, 22 de junio de 1663: “El bachiller Francisco Vidales, presbítero organista de esta Santa Iglesia y criado de vuestra señoría, digo que yo ha tres años que tengo arrendada la casa en que vivo, accesoria a la contaduría de esta Santa Iglesia, que se com-

bildo respondió negativamente.²² Casi un año después se le pidió que, “a cuenta del arrendamiento de la casa en que vive, perteneciente a la fábrica espiritual, pague los diez y seis pesos del costo de las puertas que tiene concertadas el mayordomo de fábrica, según informa.”²³

Etapa del magisterio de capilla de Juan García de Céspedes (1664-1678)

Otra de las responsabilidades inherentes al oficio de organista era atender todo lo concerniente a los órganos: mantenimiento regular y afinación, informes al cabildo sobre el estado de los mismos, gestión y supervisión de cualquier trabajo de reparación, afinación o fabricación. En varias

puso del resto de sus viviendas pertenecientes a la fábrica espiritual de ella, en ochenta pesos cada año, los cuales se me embargaron, de su pedimento, durante el litigio que ha tenido sobre su posesión y propiedad con los señores prebendados administradores de la fábrica material de esta Santa Iglesia, hasta que salió sentencia a favor de dicha fábrica espiritual; y porque al tiempo que hice dicho arrendamiento al señor racionero doctor don Andrés de Eluey por dicha cantidad, fue en consideración de hallarme sin casa en que poder vivir con mi madre y familia en la cercanía de esta Santa Iglesia, para estar más pronto al servicio de mi oficio de organista de ella, para que el primero año en que entré a servirla, durante el dicho litigio me he continuado en su vivienda hasta reconocer el dueño a quien se adjudicaba la dicha casa; y habiéndose hecho a la dicha fábrica espiritual, recorro a vuestra señoría, como a su administrador, a representarle el subido precio del dicho arrendamiento para que se sirva de hacer la rebaja que fuere servido de su cantidad de ochenta pesos, reduciéndola a la más moderada y justa que ser pueda en mi favor, en consideración de ser yo su criado y ministro, que estoy sirviendo a esta Santa Iglesia en dicho oficio de organista de ella con sólo cuatrocientos y cincuenta pesos en todo el año, cuando este oficio se servía por semanas por dos organistas, con trescientos pesos cada uno; y así mismo, en atención de que la dicha casa que hoy sirve de contaduría, con las viviendas que se aplicaron de ella al sacristán mayor de esta catedral, licenciado Diego de Messa, y el aposento que se dio al bachiller Lucas de los Reyes, su teniente, y el patiecillo que se aplicó para taller de la fábrica material, y la pieza que sirve a la librería con todas las que componen dicha contaduría, y las viviendas altas que componen la casa en que vivo, todas ellas se arrendaron por la fábrica espiritual a los señores [...] doctor don Lorenzo de Orta y don Pedro de Reyna, en ciento y veinte pesos cada año con que, respectivamente, a la parte de vivienda que se aplicó a la casa en que vivo, que es la menor, le debe corresponder la tercia parte de dichos ciento y veinte pesos que se pagaban por todas las dichas viviendas. Y para que se me haga la dicha rebaja del tiempo que he vivido en ella y en lo de adelante, por tanto. [Aparte:] A vuestra señoría pido y suplico que, en atención de lo referido, se sirva de hacerme rebaja por el tiempo de los tres años que he vivido en la dicha casa, y el que viviere en ella en lo de adelante, en que recibiré muy gran bien y merced de la grandeza de vuestra señoría ilustrísima. Fran[cis]co Vidales [Rúbrica].”

²² AVCCP, LAC 15, fol. 41v, 22 de junio de 1663: “En cuanto a lo pedido por el licenciado Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, sobre que se le haga rebajas de los tres años que ha vivido en la casa que al presente tiene en arrendamiento, que es de la fábrica espiritual, y lo demás que contiene su petición, dijeron que no tiene estado esta materia”.

²³ AVCCP, LAC 15, fol. 112, 1 de abril de 1664.

ocasiones el cabildo libró a Vidales lo correspondiente a los gastos relacionados con la afinación y aderezo de los mismos.²⁴ En mayo de 1670 Vidales reportó el severo daño del órgano grande, solicitando al cabildo su reparación.²⁵ En agosto de ese año estaban realizándose los aderezos correspondientes.²⁶

Por la intensa participación del órgano como acompañante principal en la liturgia se hizo común en las catedrales la figura del organista ayudante, así como la de teniente de maestro de capilla, para el cargo mayor. Esta figura podía funcionar como suplente, en caso de falta o enfermedad del organista titular, desempeñado generalmente por un aprendiz. La selección, formación, administración y sustento de este “sub-cargo” era responsabilidad del organista titular. Pero también podía crearse expresamente el cargo de organista ayudante, o segundo organista, cuya elección, en el caso de la catedral de Puebla, era potestad del cabildo, y en algún momento pudo estar regulado por las mismas prerrogativas del oficio principal. La función de este segundo organista era la de alternar por semanas con el primero, o participar en algunas solemnizaciones que requirieran la participación de los dos órganos. Después de ocho años de regentar solo el oficio de organista, en febrero de 1665 Vidales solicitó la asistencia de un ayudante. El cabildo aumentó su salario de 450 a 600 pe-

²⁴ AVCCP, LAC 15, fol. 74v, 2 de octubre de 1663: “Que el licenciado Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, se le libren veinte pesos en fábrica, para pagar a Diego de Cebaldos, afinador, el aderezo del órgano grande y realejo que está en la tribuna”. AVCCP, LAC 15, fol. 193v, 8 de junio de 1665: “Que el mayordomo de la fábrica de esta Santa Iglesia pague al licenciado Francisco Vidales, organista, cuatro pesos que costó el aderezo de las puertas del órgano grande”. AVCCP, LAC 16, fol. 68v, 29 de abril de 1670: “Que al licenciado Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, se le libren veinte pesos en fábrica para pagar a Diego de Cebaldos, afinador, el aderezo del órgano grande y realejo que está en la tribuna”. AVCCP, LAC 16, fol. 71, 9 de mayo de 1670: “Que para ver lo que se necesita de aderezo en el órgano grande, el licenciado Francisco Vidales, organista, lo vea e informe a este cabildo para mandarlo”.

²⁵ AVCCP, Correspondencia (referencia al cabildo de 9 de mayo de 1670): “Francisco Vidales, presbítero y organista de esta Santa Iglesia, dice que el órgano grande de ella está tan echado a perder que necesita de mucho aderezo, pues está de suerte que apenas se puede tocar; por lo cual, a vuestra señoría suplica sea servido de mandar que dicho órgano se aderece, pues es tan esencial al culto divino. Espera recibir favor de la grandeza de Vuestra Señoría Ilustrísima. Francisco Vidales [Rúbrica]”. AVCCP, LAC 16, fol. 71v-72, 16 de mayo de 1670: “Que el órgano grande de esta Santa Iglesia se aderece de todo lo que necesita, y dice el licenciado Francisco Vidales, organista, con intervención del señor tesorero, a quien se acomete, y procurando que lo que fuere más preciso se haga luego para que sirva en la festividad del Corpus”.

²⁶ AVCCP, LAC 16, fol. 84, 12 de agosto de 1670: “Que al licenciado Francisco Vidales, [organista] de esta Santa Iglesia, se le den y libren en fábrica cien pesos para que vaya costeando los aderezos del órgano grande”.

sos anuales, con el fin de que él mismo asumiera el pago de dicho servicio, a reserva de “que siempre que esta iglesia quisiere recibir algún organista que sea bueno, lo haga, y entonces cesará el acrecentamiento que se le señala de los ciento y cincuenta pesos”.²⁷

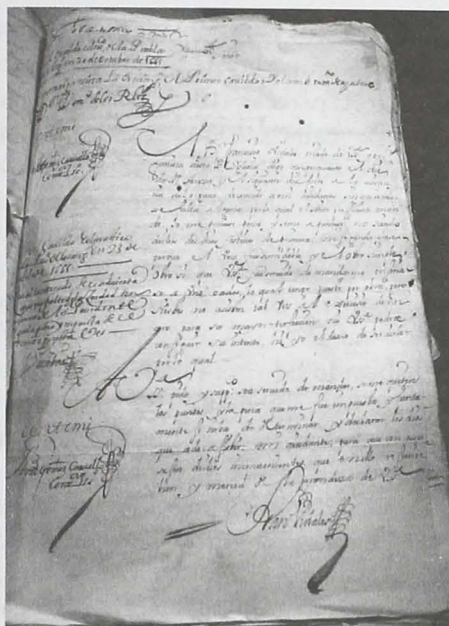
En octubre de 1665 el cabildo impuso una multa a Vidales por haber faltado en su oficio el día de Santa Teresa y el siguiente. Éste alegó haber dejado a cargo a su ayudante, lo cual estaba contemplado dentro de sus atribuciones, siempre que no se tratara de una fiesta de primera ni segunda clase.²⁸ Asimismo, con relación a la enseñanza del instrumento, advirtió al cabildo la necesidad de que los aprendices se ejercitaran con un coro, sin lo cual no habría progreso en su aprendizaje. En esa ocasión se le exoneró de sus faltas.²⁹ Sin embargo, en torno a esos años recibió frecuentes advertencias relacionadas con incumplimiento de sus funciones.³⁰

²⁷ AVCCP, LAC 15, fol. 180, 10 de febrero de 1665: “Habiéndose citado *ante diem* para resolver sobre lo pedido por el licenciado Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, en razón de que se le acrecentase el salario que le estaba señalado para poner ayudante que sirviera en sus enfermedades y ausencias, como ha sido costumbre, se resolvió que se le nombran al contenido, a cumplimiento de seiscientos pesos, ciento y cincuenta pesos con calidad de que haya de poner por su cuenta ayudante que supla y que venga y enseñe a algún niño o monaguillo, y que siempre que esta iglesia quisiere recibir algún organista que sea bueno, lo haga, y entonces cesará el acrecentamiento que se le señala de los ciento y cincuenta pesos”.

²⁸ AVCCP, Documentos y decretos sobre empleados del coro (1648-1853), (referencia al cabildo de 23 de octubre de 1665): “El bachiller Francisco Vidales, criado de vuestra señoría y organista de esta Santa Iglesia, digo que por cuanto el día de Santa Teresa y el siguiente día falté a la asistencia del órgano, dejando a mi ayudante, sin que hubiese falta alguna, por lo cual el señor presidente mandó se me pusiese pena y se me apuntase, no siendo dichos dos días festivos de primera ni segunda clase, porque el uno fue semidoble y el otro simple. Otro sí, que vuestra señoría fue servido de mandarme enseñarse a uno o a dos, lo cual tengo puesto por obra, pero si éstos no asisten tal vez al ejercicio de un coro, para su mayor perfección, ni vuestra señoría podrá conseguir su intento ni yo el deseo de servirle, por lo cual [aparte:] a vuestra señoría suplico sea servido de mandar se me quiten los puntos y la pena que me fue impuesta y juntamente, se sirva de determinar y declarar los días que ha de asistir mi ayudante, para que con eso cesen dichos inconvenientes, que en ello recibiré bien y merced de la grandeza de vuestra señoría. Fran[cisco] Vidales [Rúbrica]”. (Agradezco a Hugo Ricardo García el hallazgo de este documento y el haberme dado su referencia). Es inconsistente el uso del grado bachiller o licenciado; en todo caso, siendo un documento autógrafo, probablemente Vidales aun era bachiller en esa época, aunque en la mayoría de las menciones posteriores a 1664 figura como licenciado.

²⁹ AVCCP, LAC 15, fol. 220v, 23 de octubre de 1665: “Que al licenciado Vidales, organista, se le advierta que no falte de la ciudad sin licencia de[] señor presidente, y que la pena impuesta se le remite por esta vez”.

³⁰ AVCCP, LAC 16, fol. 6v, 29 de enero de 1669: “Que al licenciado Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, se le notifique asista a todas las funciones a que asiste este cabildo que no son de paga y asiste la capilla y ministriles”. AVCCP, LAC 16, fol. 25, 7 de junio de 1669:



Carta de Francisco Vidales (octubre de 1665). Documentos y decretos sobre empleados del Coro, Archivo de la catedral de Puebla. (Foto: Hugo Ricardo García)

Aunque el 20 de octubre de 1665 el cabildo ya se había manifestado con relación al nombramiento de un ayudante para Vidales,³¹ no fue sino en marzo de 1671 que se dio el cargo a Lorenzo de Cebaldos, hermano del afinador Diego de Cebaldos, difunto, de quien había heredado uno de los órganos de la catedral.³² Al mismo tiempo, Vidales asumía el de afinador de lo órganos –vacante por muerte de Diego– con un salario de 50 pesos.³³ Cuatro meses más tarde, se cita a cabildo para determinar si

“Que se reconozca en la contaduría la obligación que tiene el licenciado Francisco Vidales, con que fue recibido”.

³¹ AVCCP, LAC 15, fol. 220, 20 de octubre de 1665: “Que para el primer día de cabildo se traiga vista la erección y el nombramiento de ayudante de organista, para resolver sobre la petición del licenciado Vidales, organista”.

³² AVCCP, LAC 16, fol. 117v, 3 de marzo de 1671: “Que se nombra por ayudante de organista a Lorenzo de Cebaldos y que se le despache título, sin que por ello sea visto innovar este cabildo en el asiento que tiene hecho con el licenciado Francisco Vidales; y en cuanto al salario, se guarde lo proveído por el decreto de tres de octubre del año pasado de mil y seiscientos y setenta.”

³³ AVCCP, LAC 16, fol. 117v, 3 de marzo de 1671: “Que se nombra por afinador de los órganos de esta Santa Iglesia, en la plaza que tenía Diego de Cebaldos, al licenciado Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, con los cincuenta pesos de salario de que gozaba el dicho Diego de Cebaldos”.

correspondía darle dicho salario.³⁴ En septiembre se le libraron 20 pesos “por el trabajo que tuvo de afinar los órganos hasta que se le hizo nombramiento de afinador”.³⁵ Al parecer, el cabildo no tenía bien definidas las regulaciones acerca de esta materia. En un acta de 16 de febrero de 1691, citada más adelante, parece aclararse el asunto.

Como organista principal, Vidales compartía ciertas atribuciones con el maestro de capilla; entre ellas, la valoración de nuevo repertorio. En abril de 1670, junto con Juan García de Céspedes, maestro de capilla, tasó un libro de oficio de difuntos que había armado el bajonero Joseph Balmaña.³⁶

Por algún motivo, habiendo sido nombrado seis años antes Lorenzo de Cebaldos, en enero de 1677 el cabildo manda a Vidales a “poner ayudante para el ministerio del órgano”.³⁷ De su respuesta sólo sabemos que solicitó un incremento de 50 pesos a su salario, probablemente relacionado con la petición del cabildo, a lo cual éste determinó que se vería luego de que cumpliera con el mencionado decreto.³⁸ Nueve meses después, Vidales aún no había resuelto este asunto, por lo cual recibió una nueva advertencia: “que de no hacerlo así, este cabildo buscará persona que poner para los días graves y casos que se ofrezcan al dicho licenciado, de ocupación precisa y enfermedad.”³⁹

³⁴ AVCCP, Leg. s/n, E.1, c.4, e.5, 13 de julio de 1671: “Juan Cordero de Soto, pertiguero de esta Santa Iglesia, cite y prevenga a todos los señores capitulares de ella para que el martes que viene, que se contarán 14 de este presente mes de julio, se hallen y junten en la sala capitular de su ayuntamiento a la hora acostumbrada para [determinar] si se le ha de dar el salario de afinador de lo órganos al bachiller Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, desde que vacó por muerte de Diego Cebaldos. Ángeles y julio 13 de 1671.”

³⁵ AVCCP, LAC 16, fol. 133, 14 de septiembre de 1671.

³⁶ AVCCP, LAC 16, fol. 68v, 29 de abril de 1670: “Que el licenciado Juan García, maestro de capilla, en compañía del licenciado Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, en presencia del señor canónigo doctor Silverio de Pineda, con juramento, tasen el libro de obras de Requiem que ha formado Joseph Balmaña, bajonero, y se de razón a este cabildo para determinar lo que convenga”. Hay un villancico de Joseph Balmaña en la Colección Sánchez Garza: *En los brazos de la Aurora*.

³⁷ AVCCP, LAC 17, fol. 75, 29 de enero de 1677: “Que se le notifique al licenciado don Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, que dentro de veinte días ponga ayudante idóneo, como está obligado, y de haberlo hecho, dé cuenta a este cabildo para que se reconozca si es a propósito.”

³⁸ AVCCP, LAC 17, fol. 77, 9 de febrero de 1677: “Visto el memorial del bachiller don Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, en que responde al decreto en que se le mandó poner ayudante para el ministerio del órgano, y juntamente pide cincuenta pesos más de salario en cada un año, dijeron cumpla con el decreto proveído en esta razón, poniendo el ayudante a satisfacción de este cabildo, y entonces se proveerá sobre los cincuenta pesos que pide”.

³⁹ AVCCP, LAC 17, fol. 145, 16 de noviembre de 1677.

En 1677, Lorenzo de Cebaldos reclamó el órgano que pertenecía a su hermano, a lo cual el cabildo accedió por considerar que éste no era necesario.⁴⁰ No obstante, en enero de 1678, Vidales presentó un memorial explicando la utilidad y necesidad del mismo, recomendación a la cual el cabildo se plegó, ordenando la compra del instrumento.⁴¹

En 1681 Vidales presentó otro informe sobre las necesidades de reparación de los órganos. El cabildo ordenó: "Que con asistencia del señor chantre de esta Santa Iglesia se hagan perfectamente todos los aderezos necesarios en los órganos que refiere el licenciado don Francisco Vidales en su memorial."⁴²

Etapa del magisterio de capilla de Antonio de Salazar (1679-1688)

El 30 de junio de 1679 el cabildo ordenó que se retiraran los edictos para la provisión de la plaza de maestro de capilla de la catedral, vacante por muerte de Juan García de Céspedes, y la cual había sido cubierta en interinato por Carlos Valero. Al concurso se presentaron Antonio de Salazar y el bachiller Agustín de Leiva. Vidales formó parte del comité evaluador, lo que quedó registrado en la siguiente acta, de especial valor por describir el procedimiento de dicha elección:

Y se hubieron por opuestos en tiempo Antonio de Salazar y el bachiller Agustín de Leiva, y para que se proceda al examen necesario se nombraron por comisarios a los señores arcediano doctor don Andrés Sáenz de la Peña, canónigo licenciado don Juan Sánchez Navarro, y racionero licenciado don Juan Sáenz de la Fuencaliente, para que sus mercedes, con asistencia de los licenciados Carlos Valero, Ramón de Angón, don Francisco Vidales, Gregorio Rodríguez y Francisco Pardo, procedan a que se les hagan, por dichos músicos, todas preguntas y repreguntas que importen, haciéndoles componer lo que les pareciere, y que el uno al otro, y el otro al otro, se pidan todas las demostraciones que según su arte fueren convenientes; y hechas, cada uno de dichos músicos, por escrito y con juramento, declaren a dichos señores comisarios lo que sintieren, sin que les mueva amor ni mala voluntad,

⁴⁰ *Idem*: "se mandó volver dicho órgano y entregar al dicho Lorenzo de Cebaldos, atento a no tener por ahora necesidad de él esta Santa Iglesia."

⁴¹ AVCCP, LAC 17, fol. 160v-161, 11 de enero de 1678: "Al memorial del licenciado Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, en que dice que el órgano que está en ella, mandado [a] entregar a su dueño para que disponga de él lo que le pareciere, es muy necesario para el servicio de esta Santa Iglesia, y de muy buenas voces y mixturas, y que el precio de mil y seiscientos en que lo dará su dueño es muy acomodado, por valer mucho más, y que así lo representa a este cabildo para que mande lo que más convenga. Se cometió al dicho señor Deán [...] para que su merced ajuste y disponga esta compra."

⁴² AVCCP, LAC 18, fol. 55, 21 de octubre de 1681.

sobre que se les encarga la conciencia; y que dichos opositores, así mismo, declaren si son casados o no para que, todo visto por este cabildo, se proceda a lo que fuere justicia.⁴³

El voto favoreció a Antonio de Salazar, quien regentó el cargo hasta 1688, año en que se trasladó a la catedral de México a ocupar la misma plaza.

Aún sin decidir el destino de la plaza de ayudante de organista, el 3 de agosto de 1683, el cabildo notificó a Vidales que en el término de un año, el mozo de coro al cual estaba enseñando debía estar apto para ser examinado, con el fin de que éste pudiera asistir en el órgano en cualquier fiesta de primera clase en la que hiciera falta.⁴⁴ Posiblemente se trataba de Juan de Carranza, pues el 20 de septiembre de 1686 se citó a cabildo para tratar “sobre lo pedido por el licenciado don Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, en orden a que, quitándole a él de su salario cincuenta pesos, éstos se le den, con otros cincuenta de parte de la fábrica espiritual, a Juan de Carranza, para que le pueda servir de ayudante en su ministerio”.⁴⁵ Pero el cabildo se remitió al decreto del año de 1665, veinte años atrás, en el cual se acordó aumentarle 150 pesos a su salario anual con el fin de que costeara el desempeño de un ayudante. De dicho excedente se pagarían 100 a Juan de Carranza y los otros 50 serían para Vidales como parte del pago por la enseñanza de dicho ayudante.⁴⁶

Como organista principal, Vidales tenía la obligación de asistir a su oficio “todos los días dobles de primera y segunda clase, dominicas, fiestas de guardar, aniversarios, novenarios y demás misas”, mientras que Ca-

⁴³ AVCCP, LAC 17, fol. 245v, 30 de junio de 1679.

⁴⁴ AVCCP, LAC 18, fol. 124v, 3 de julio de 1683: “Que se notifique al licenciado Francisco Vidales, maestro de organista, que dentro de un año ponga en estado de poder ser examinado en el órgano el mozo que está enseñando, en cumplimiento de su obligación, para que en todo lo que se ofreciere pueda ayudar a acompañar en él, en las fiestas de primera clase. Y que el maestro de capilla, dos o tres días antes que se ofrezca alguna fiesta de primera clase, avise a dicho maestro de organista para que prevenga dicho mozo para que acompañe y se vaya ejercitando en semejantes funciones”. Entre las fiestas de primera clase del calendario litúrgico romano están las de Navidad, Epifanía, Anunciación, Natividad de San Juan Bautista, San José, San Pedro y San Pablo, Pentecostés, Asunción de la Virgen, Inmaculada Concepción de la Virgen (*Liber Usualis*, 1997: xlij-xlix).

⁴⁵ AVCCP, LAC 18, fol. 271, 20 de septiembre de 1686.

⁴⁶ AVCCP, LAC 18, fol. 275v, 11 de octubre de 1686: “Habiéndose citado a cabildo para determinar sobre lo pedido por el licenciado don Francisco Vidales, organista de esta iglesia, se resolvió y determinó que de los ciento y cincuenta pesos que al susodicho se le dieron por decreto de 10 de febrero del año pasado de 1665, cumplimentando a los 600 que ha gozado, se libren los ciento desde hoy a Juan Carranza, por su ayudante, quedando dicho licenciado con los cincuenta porque sea de su obligación enseñar y perfeccionar [a] dicho ayudante y con la calidad que, siempre que sea necesario y le parezca a este cabildo bajárselos, lo ha de hacer, o para dicho ayudante, o para otro que pueda ofrecerse”.

ranza debía asistir “en los semidobles simples y ferias que tengan órgano”, además de estar presente los días que le tocaban a Vidales, para “más ejercitarse y perfeccionarse en este ministerio”.⁴⁷ Pero las responsabilidades pedagógicas no se limitaban a la enseñanza del instrumento. En 1683 el cabildo solicitó: “Que el licenciado don Francisco Vidales, organista, se encargue de enseñar canto de órgano a Juan de Dios Galindo, monacillo, como lo ha prometido a un señor prebendado.”⁴⁸

En 1684 Vidales debió tener alguna confrontación en la capilla puesto que en el cabildo de 19 de septiembre se le advierte: “que sólo cuando esté malo envíe en las fiestas graves [a] su ayudante a tocar el órgano, y que esté a todo lo que le dispusiere el maestro de capilla, guardando paz y unidad, así con dicho maestro como con los demás músicos, conteniéndose en los términos que sólo pide su ministerio.”⁴⁹

Etapas del magisterio de capilla de Miguel Matheo de Dallo y Lana (1688-1705)

Vidales participó de nuevo como juez en el examen para el magisterio de capilla, en 1688, cuando Salazar se había retirado para ocupar este mismo cargo en la catedral de México. Miguel Matheo de Dallo y Lana, Joseph Gutiérrez y Manuel Pereira se presentaron al examen, quedando electo Dallo y Lana, con una evaluación unánime de “eminente grado”.⁵⁰ Son

⁴⁷ AVCCP, LAC 18, fol. 304, 2 de mayo de 1687: “Que se advierta al licenciado don Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, que no teniendo legítima causa e impedimento que noticie a este cabildo, asista a su ministerio personalmente todos los días dobles de primera y segunda clase, dominicas, fiestas de guardar, aniversarios, novenarios y demás misas que *proregravi* [sic] se celebraren en esta Santa Iglesia, y sólo en los semidobles simples y ferias que tengan órgano, asista su ayudante, y éste tenga obligación de asistir a dicho licenciado todos los días que le tocan, a su lado, para más ejercitarse y perfeccionarse en este ministerio, sin excusa alguna si no estuviere legítimamente impedido”.

⁴⁸ AVCCP, LAC 18, fol. 143, 12 de noviembre de 1683.

⁴⁹ AVCCP, LAC 18, fol. 186, 19 de septiembre de 1684.

⁵⁰ AVCCP, LAC 18, fol. 382v, 4 de diciembre de 1688: “Que en atención a ser cumplido el término de los edictos mandados librar para la provisión de la plaza y magisterio de la capilla de música de esta iglesia, se quiten de la parte donde se fijaron y se han por opuestos a ella el licenciado don Miguel Matheo de Dallo y Lana, presbítero, Joseph Gutiérrez y Manuel Pereira. Y para proceder al examen y demostraciones que deben hacerse, se nombraron por comisarios los señores canónigos don Joseph de Salazar Barona, licenciado don Juan Sáenz de la Fuencliente y doctor don Joseph de Francia Baeza, para que sus mercedes, con asistencia de los licenciados Alonso de Gamboa, don Francisco Vidales, Gregorio Rodríguez, Joseph Gómez y Bernardino Domínguez, músicos de dicha capilla, procedan a dicho examen.” El acta siguiente describe la forma de este examen y el veredicto según el cual Dallo y Lana ocupó el cargo: AVCCP, LAC 18, fol. 385v, 14 de diciembre de 1688: “Habiendo dado razón a este cabildo los señores comisarios nombrados, del exacto examen y prueba que se ha hecho con

numerosas las referencias sobre la participación de Vidales como evaluador. El 1° de marzo de 1689, de nuevo es convocado para ofrecer juramento con relación a la suficiencia de Juan Alzondo y Sebastián Quintana, músicos de la capilla.⁵¹

Una de las instancias que proporcionaba un beneficio económico adicional eran las capellanías de coro. El capellán se encargaba de organizar las actuaciones de la capilla respectiva, recibiendo a cambio algunas prebendas. En 1690 Vidales solicitó el otorgamiento de una capellanía, vacante por muerte de Lucas de los Reyes. Sin embargo, la misma le fue asignada a Alonso Gil de la Vela.⁵² Pero dos años más tarde, el 14 de octubre de 1692 se le nombró capellán propietario de la capellanía de misas rezadas fundada por Luisa Calderón, madre e hija.⁵³

En febrero de 1691 su salario se incrementó 50 pesos más “por el trabajo de afinar los órganos y con obligación de enseñar dos muchachos a

los tres sujetos opuestos a la plaza y magisterio de la capilla de música de esta iglesia, y de las diversas preguntas y repreguntas que se les hicieron por los cinco músicos nombrados por examinadores para este efecto, así en libros de canto llano como en otros de canto de órgano en que hicieron pruebas y demostraciones de contrapunto de concierto y otras, tapándoles voces y supliéndolas, [texto inserto:] metiendo en punto las que de intento se perdían, con otras habilidades, en que más se señaló el licenciado don Miguel Matheo de Dallo y Lana, y del villancico y coplas de precisión que se les dio para ponerlas en metro músico a cuatro, en que gastaron el tiempo que corrió desde las nueve de la mañana hasta las oraciones del mismo día, las cuales, cerradas y selladas, se entregaron a dichos señores comisarios, habiéndolas trabajado dichos opositores solos y encerrados en la sala que fue de cabildo, y después se repartieron entre los músicos de esta iglesia para que las cantasen, regenteando cada una la suya; y hecho esto, se pasó a que dichos opositores declarasen si eran casados o no, y declararon Juan Gutiérrez y Manuel Pereira que lo eran, y el dicho licenciado don Miguel Matheo, que era sacerdote, con lo que se recibió juramento a dichos cinco músicos examinadores, que todos lo hicieron *in verbo sacerdotis*, poniendo mano en el pecho, debajo del cual cada uno de por sí fue declarando y calificando la habilidad, suficiencia e idoneidad de dichos tres opositores, concurriendo todos cinco examinadores en dar eminente grado al dicho licenciado don Miguel Matheo de Dallo y Lana y a los otros dos opositores, tres de dichos examinadores dieron grado y medio de suficiencia a cada uno, y los otros dos a dos grados. Con lo cual se cerró la relación para que los señores de este cabildo resuelvan y determinen lo que más convenga, en cuya consecuencia se mandó citar para el viernes diez y seis del corriente, nombrar por maestro de dicha capilla al que pareciere ser más a propósito para su régimen y gobierno.”

⁵¹ AVCCP, LAC 18, fol. 397v, 1 de marzo de 1689: “Cítese a cabildo para determinar si se han de admitir por músicos de la capilla Juan Alzondo y Sebastián de Quintana, y para mejor determinar, el maestro de dicha capilla y los licenciados don Francisco Vidales y Joseph Gómez, cada uno, privadamente, informe con juramento de sus voces y suficiencias.”

⁵² AVCCP, LAC 19, fol. 1v, 10 de enero de 1690; *Ibidem*, fol. 2, 13 de enero de 1690.

⁵³ AVCCP, LAC 19, fol. 214v, 14 de noviembre de 1692: “Quedó nombrado por capellán propietario de la capellanía de misas rezadas que instruyó y fundó doña Luisa Calderón y doña Luisa Calderón, su hija, de un mil pesos de principal, y que se le despache título en forma al licenciado don Francisco Vidales, presbítero organista de esta Santa Iglesia.”

tocarlos”.⁵⁴ Pero alguna confusión debió surgir porque diez días después el cabildo enfatizó que el aumento correspondía al oficio de organista, que la afinación de los órganos era parte de sus obligaciones y la enseñanza era voluntaria.⁵⁵ Meses más tarde el cabildo le descontó 50 pesos de su salario anual, que era de 600, para aumentárselos a Carranza.⁵⁶ Vidales replicó, pero no obtuvo respuesta satisfactoria.⁵⁷ Juan de Carranza ocuparía el interinato de organista principal a la muerte de Vidales.

En un legajo de decretos sobre empleados del coro entre 1648 y 1853, fue hallada una carta de Vidales en la que solicita la administración de una obra pía, alegando su servicio a la Iglesia y las dificultades que tenía para sustentar a su madre, ya para entonces viuda:

Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia y criado de vuestra señoría, digo, señor, que a mi noticia ha llegado cómo el señor racionero doctor don Gregorio de Mendizábal, administrador de la obra pía que instituyó el padre Pedro de Montiel, hace dejación de ella, y siendo así, suplico a vuestra señoría sea servido de dármele, por ser ministro y sirviente de vuestra señoría y, por esta causa, más próximo al favor, esto me ha animado a hacer a vuestra señoría dicha súplica, y el hallarme con las obligaciones de una madre viuda, que para ello ofrezco las fianzas a toda satisfacción y de la cantidad que vuestra señoría fuere servido. A vuestra señoría pido y suplico que, siendo así que el señor racionero doctor don

⁵⁴ AVCCP, LAC 19, fol. 101v, 6 de febrero de 1691: “Que al licenciado don Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, se le aumentan cincuenta pesos en cada un año por el trabajo de afinar los órganos y con obligación de enseñar dos muchachos a tocarlos, en que se le encarga ponga todo cuidado.”

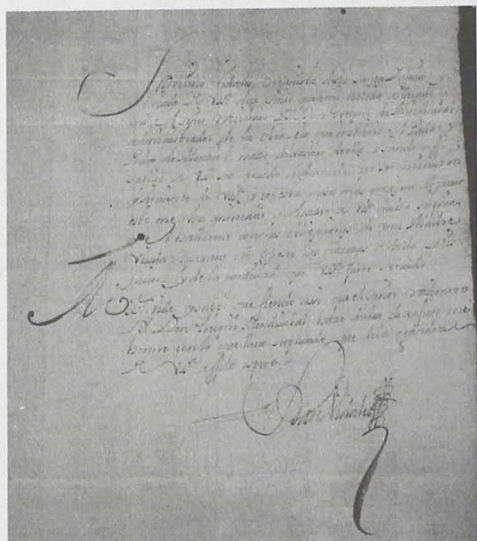
⁵⁵ AVCCP, LAC 19, fol. 104, 16 de febrero de 1691: “Que el licenciado don Francisco Vidales lleve los cincuenta pesos que se le aumentan por razón de organista, y esto en ninguna manera sirva de ejemplar, y con la calidad que el afinar los órganos es por su cuenta y obligación, y el enseñar [a] los dos muchachos a tocarlo, voluntario, en que se espera lo hará como lo promete, sin repetir más memorial.”

⁵⁶ AVCCP, LAC 19, fol. 144v, 28 de septiembre de 1691: “Que al licenciado don Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, se le rebajen cincuenta pesos de los seiscientos que tiene de salario, y estos se aumentan a Juan de Carranza, su ayudante, en conformidad del decreto de once de octubre del año pasado de seiscientos ochenta y seis, el cual se le haga notorio a dicho licenciado don Francisco Vidales.”

⁵⁷ AVCCP, LAC 19, fol. 149v, 16 de octubre de 1691: “A lo pedido por el licenciado Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, cerca de que los cincuenta pesos aumentados a Juan de Carranza, su ayudante, no se le rebajen de su salario, como ésta mandó, dijeron se guarde lo proveído en el cabildo de veinte y ocho de septiembre de este presente año.” AVC-CP, Fábrica, Leg. 2, Caja 2, Num. 8. Ministros de fábrica, sus salarios de los seis meses últimos del año pasado de 1691 (Documento hallado entre los borradores de cuentas de fábrica del año 1613): “[...] licenciado don Francisco Vidales, organista, hasta veinte y ocho de septiembre a razón de quinientos y cincuenta pesos, y desde veintinueve de dicho mes, a razón de quinientos pesos al año, y por afinador del órgano, doscientos ochenta y nueve pesos: treinta y un [tomines], tres [granos] [...] bachiller Juan de Carranza, ayudante de organista hasta veintiocho de septiembre, a razón de cien pesos, y desde veintinueve de dicho mes a razón de ciento y cincuenta pesos al año: sesenta y tres pesos, veinte y un [tomines], cuatro [granos?] [...]”



Gregorio Mendizábal hace dicha dejación, me honre con lo que llevo suplicado, que de la grandeza de vuestra señoría así lo espero. Francisco Vidales [Rúbrica].⁵⁸



Carta de Francisco Vidales (sin fecha). Documentos y decretos sobre empleados del Coro, Archivo de la catedral de Puebla. (Foto: Hugo Ricardo García)

El 12 de octubre de 1696 Vidales de nuevo demandó atención para los dos órganos de la catedral, ante lo cual el cabildo ordenó se le diera libranza para gestionar los reparos necesarios.⁵⁹

A partir de 1698 las actas comienzan a mencionar a Francisco Carabantes como discípulo de Vidales, a quien éste mantenía viviendo en su casa. Vidales solicitó al cabildo que le diera algún apoyo y se le señalara salario. El cabildo consideraba innecesaria la creación de una plaza adicional, puesto que ya había un organista ayudante, y decidió darle sólo 100 pesos de ayuda de costa.⁶⁰

⁵⁸ AVCCP, Documentos y decretos sobre empleados del coro (1648-1853), sin fecha. Agradezco a Hugo Ricardo García el hallazgo de este documento y el haberme dado su referencia.

⁵⁹ AVCCP, LAC 20, fol. 30, 12 de octubre de 1696: "Que se hagan los aderezos de los órganos que dice necesitar don Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, y por lo que montaren ocurra al señor licenciado don Juan de la Fuencaliente para que se sirva de darle libranza."

⁶⁰ AVCCP, LAC 20, fol. 89v, 10 de junio de 1698: "En cuanto a lo pedido por don Francisco Vidales, organista, cerca de que se le de alguna cosa a Francisco Carabantes, su discípulo, para vestirse, dijeron que se remite al maestro de capilla y al licenciado Gregorio Rodríguez para que lo examinen en forma. Y se cite a cabildo y se traigan los dos últimos decretos sobre

El acta de 2 de junio de 1702 da noticia de la muerte de Vidales:

[Brevete:] Nombramientos de organistas interinos [Acta:] Que por cuanto por muerte del bachiller don Francisco Vidales, presbítero organista mayor que fue de esta Santa Iglesia, se halla vaco este ministerio, y por esta razón conviene dar la providencia conveniente en él; por tanto, por el presente, en ínterin que se resuelve y determina nombrar persona que sirva en propiedad la plaza referida para la asistencia a dicho órgano, mandaron que el bachiller Juan de Carranza, ayudante que ha sido de organista, asista a dicho órgano en las fiestas dobles y semidobles, en la conformidad que lo hacía dicho bachiller don Francisco Vidales, con los ciento y cincuenta pesos que se le han dado a dicho bachiller Juan de Carranza, y que el bachiller Francisco Manuel de Carabantes asista en dicho órgano en las funciones simples y de segunda clase, como lo ha hecho el bachiller Juan de Carranza, y por esto se le asignan cien pesos en cada un año, que corren desde la muerte del dicho bachiller Vidales. Y los dos partirán igualmente las obvenciones todas.⁶¹

Sus obras

Hay evidencias de que la obra de Vidales fue interpretada y estimada. En 1676 entregó al cabildo ocho libros de música encuadernados, los que seguramente contenían sus composiciones a doble coro. El cabildo le agradeció y encargó al maestro de capilla, a la sazón Juan García de Céspedes, que los guardara en el archivo.⁶²

el ayudante de organista y aumento de su salario." AVCCP, LAC 20, fol. 90-90v, 17 de junio de 1698: "en cuanto a lo pedido por don Francisco Vidales, organista, [a]cerca de que se le señale algún salario a Francisco Carabantes, su discípulo, vistos los dos últimos decretos que se mandaren traer sobre el ayudante de organista y aumento de su salario, y así mismo los informes de don Miguel Dallo, maestro de capilla, y licenciado Gregorio Rodríguez, músico, del examen de dicho Francisco Carabantes, dijeron que, atento a no convenir señalarle salario por tener dicho organista ayudante con ciento y cincuenta pesos de salario, como ni [cargar] a la fábrica aumentando en este ministerio otra plaza, pero que por las esperanzas del aprovechamiento de dicho Francisco Carabantes para el servicio de esta Santa Iglesia, y que se anime en su progreso, atento a ser muy pobre y tenerle en su casa dicho don Francisco Vidales, y enseñándole, y por su pobreza no poderle dar todo lo que necesita, mandaban y mandaron se le den cien pesos al dicho Francisco Carabantes, de ayuda de costa, para que se vista y socorra por esta vez sola, y se repita memorial, que este cabildo tendrá cuidado de su conveniencia."

⁶¹ AVCCP, LAC 20, fol. 277v, 2 de junio de 1702.

⁶² AVCCP, LAC 17, fol. 17, 17 de abril de 1676: "Vista en este día la dedicatoria que hace a este cabildo el bachiller Francisco Vidales, organista de esta Santa Iglesia, y con ella ocho libros que presenta encuadernados, de música para el servicio y culto divino de esta Santa Iglesia y su coro, dijeron se admite y se le den las gracias al dicho bachiller don Francisco Vidales, por el cuidado y trabajo que ha puesto en esta obra, y dichos libros se entreguen al maestro de capilla de esta Santa Iglesia para que se guarden en el archivo, con los demás libros de música".

En un inventario de papeles de música de la catedral de Puebla, fechado en 1718, se hace referencia a un villancico a seis voces de Vidales,⁶³ acaso uno de los que se conserva en la Colección Sánchez Garza. En un añadido del año 1734, que consignaba obras no inventariadas en el anterior, se menciona un juego de “Siete cuadernos de varias obras de Vidales forrados en pergamino y seis listones verdes”.⁶⁴ En otro inventario de 1749 se hace referencia a “8 cuadernos, también de papel, en que hay una misa, un salve [*sic*] y un motete a todos los santos. Su autor: don Francisco Vidales”. Probablemente se trate de estos mismos cuadernos, a pesar de la discordancia en el número.⁶⁵

En el archivo de música de la catedral de Puebla hay actualmente trece obras identificadas como de Vidales, todas en latín: el introito *Justus ut palma florebit* a 5, del cual sólo se conserva las partes de tiple segundo, tenor y bajo;⁶⁶ el motete *Domine ad adjuvandum*, una misa parodia del motete *Exsultate justi*, de Juan Gutiérrez de Padilla; una *Salve Regina*; todas a doble coro, contenidas en un conjunto de carpetas tituladas “Obras compuestas por el Licenciado Don Francisco Vidales”, pero de las cuales sólo parecen conservarse las del alto y bajo del segundo coro;⁶⁷ y nueve motetes de Cuaresma y de Pasión, más una parte de tenor añadida a un motete de Padilla.⁶⁸ Estos motetes forman parte, junto a otras obras a tres y cuatro voces de diversos autores (Padilla, Ximeno, Céspedes, López Capillas, Salazar, Juan de Vargas, Lobo, Victoria, Guerrero), de un cuaderno titulado “Motetes de Cuaresma Jesús Nazareno”. Los de Vidales son los siguientes: *Seniores populi*, *Caligaverunt*, *Ecce vidimus eum*, *In ieiunio*, *Non est species ei*, *Tenebrae factae sunt*, *Plorans ploravit*, *Domine memento mei*, *Sicut ovis ad occisionem*.⁶⁹

La Colección Sánchez Garza resguarda al menos 11 villancicos identificados de Vidales: los de Navidad *Amante niño Dios*, a dúo con acompa-

⁶³ AVCCP, AM, Leg. 130, 20 de junio de 1718, citado en Javier Marín, *op. cit.*, p. 59-60.

⁶⁴ AVCCP, AM, Leg. 130, 5 de abril de 1734, citado en Javier Marín, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁵ AVCCP, Inventario de libros y música del coro, fol 78. Agradezco a Patricia Díaz Cayeros el haberme proporcionado la transcripción de este material.

⁶⁶ AVCCP, AM, Leg. 31.

⁶⁷ AVCCP, AM, Leg. 38. Estas obras y sus encuadernados coinciden con la descripción de las del inventario de 1749, que a su vez deben corresponder a los “ocho libros” que Vidales dedica al cabildo en 1676.

⁶⁸ AVCCP, AM, Leg. 30.

⁶⁹ Estos motetes fueron transcritos y estudiados por Paul Armin Reitz como parte de su tesis doctoral *The Holy Week motets of Juan Gutierrez de Padilla and Francisco Vidales: single choir motets from choirbook XV and legajo XXX, Puebla Cathedral Archive*, University of Washington, 1987, pp. 246-275.

ñamiento; *Los que fueren de buen gusto*, jácara a 4;⁷⁰ y *Toquen as gaitas*, gallego a 4; la ensaladilla *Entremos zagales*, a 4, probablemente para Reyes; un villancico para la Asunción de la Virgen: *Al aire que se llena de luces*, a 8, del cual sólo se conserva una parte de tiple del primer coro y una de alto del segundo; 4 villancicos para la Natividad de la Virgen: *Con qué gala en el campo*, a 4; *Miren el prado*, a 3, del cual sólo se conservan las partes de tiple y alto; *Oro es menester*, a 4 y a 6, incompleto; y *Toquen a maitines*, gallego a dúo y a 8; y un villancico para San Mateo: *Disfrazada deidad*, a 3, del año 1673. En los márgenes superiores, o en el reverso de las partes de estas obras, figuran los nombres de las monjas de la capilla musical del convento de la Santísima Trinidad de Puebla, quienes debían interpretar, con sus voces o instrumentos, algunas de estas partes.⁷¹ Inés de Jesús Nazareno, Mariquita la Baeza, Andrea del Santísimo Sacramento, Rosa Esquibela, Cotita, María de la Asunción, cantaban las partes de tiple; Isabel del Santísimo Sacramento, María Teresa de San Francisco, María de Cristo, Rosa Pérez, cantaban las partes de alto. En las partes de tenor, en cambio, no figuran nombres y en las de bajo, por lo general sin texto—debiendo estar a cargo de algún instrumento acompañante como el bajón o el violón—, sólo el de Inés de San Francisco.

Como se deduce de esta relación, Vidales debió dedicar su producción de villancicos al convento de la Santísima Trinidad. A excepción del villancico a 6 mencionado en el inventario de 1718, no hay ninguna alusión a su desempeño en la composición de este género para el uso de la catedral, lo cual era frecuentemente referido cuando dicha tarea la cumplía un músico diferente al maestro de capilla. En cambio, las obras en latín estaban destinadas al uso catedralicio, de lo cual sí hay referencias en las actas.

Gracias a los documentos autógrafos hallados en el archivo de la catedral de Puebla, y luego de una detallada observación y cotejo caligráfico, me atrevo a sostener la tesis de que las partes musicales de la mayoría de estos villancicos son autógrafos. De ser así, hay tres villancicos más copiados por Vidales: los anónimos *Pedacitos se hacen hoy las mulatas* y *Quien*

⁷⁰ Este villancico fue transcrito y publicado por Robert Stevenson en *Christmas Music from Baroque Mexico*, Los Ángeles, University of California Press, 1974, pp. 173-180; también en *Seventeenth-Century Villancicos from a Puebla convent archive, transcribed with optional parts for ministriles*, Lima, Ediciones Cvltvra, 1974, pp. 88-102; y por Felipe Ramírez Ramírez en *13 obras de la colección J. Sánchez Garza*, Tesoro de la Música Polifónica en México, II, México, Cenidim, 1981, pp. 64-78.

⁷¹ Algunos de estos nombres también figuran en varios villancicos de la catedral de Puebla, lo que permite sospechar que eran prestados para su uso conventual, y luego devueltos.

con tanta melodía, y Alerta, centinelas, de Gracián Babán, compositor aragonés contemporáneo de Vidales.



Parte de Tiple del villancico *Entremos zagales* de Francisco Vidales,
(Foto: Bárbara Pérez Ruiz)

A grandes rasgos, sus villancicos están escritos predominantemente para voces altas con acompañamiento, en textura homofónica, aunque con uso frecuente de la imitación como recurso expresivo. El tratamiento armónico está francamente cercano a la tonalidad; hace uso de progresiones melódicas. Es característico el uso de la hemiola (estructuración binaria dentro de un compás ternario), en ocasiones de manera tan seguida que se opera un virtual cambio de compás en secciones homorrítmicas. El tratamiento del bajo es armónico y el uso profuso de entrada de las voces en tiempo débil indican claramente que éste debía estar a cargo de un instrumento de continuo.

Sus motetes combinan, de una manera muy sencilla, elementos arcaicos asociados al *stile antico*, lo cual es común tratándose del repertorio en latín, con recursos de la segunda práctica: uso de acordes “vacíos” (sin tercera); uso constante de imitaciones con un sentido fraseológico: a cada frase del texto corresponde un motivo melódico imitado sucesivamente por todas las voces; cruce de voces producto de un tratamiento más horizontal que vertical; uso de progresiones armónicas (con frecuencia generada por imitaciones de intervalos de cuarta ascendente y tercera descendente); uso expresivo y contrastante de recursos contrapuntísticos y homofónicos; uso de figuras retóricas; uso de acordes con séptima como nota real. La mayoría están escritos en claves altas, a 3 y 4 voces, y el bajo siempre sin texto (seguramente destinado al bajón, permitido en este tiempo litúrgico). Predomina el uso de los modos dórico transportado y jónico transportado. En esta oportunidad, a manera de muestra de la

desconocida obra de este compositor, incluyo las transcripciones del motete *Non est species ei* y del villancico gallego *Toquen as gaitas*, las cuales concentran las características mencionadas.

Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: las "sonatas" del Archivo de Música de la Catedral de México



Juan Francisco Sans

El autor aprovecha su propuesta personal de realizar una edición autorizada de las piezas conocidas como "Sonatas anónimas" del Archivo de la Catedral de México, para plantear una discusión sobre el papel que han jugado la metodología, la teoría y la crítica en la musicología latinoamericana. La revisión de los antecedentes relativos a este trabajo editorial, y el examen de los supuestos teóricos que los sustentan, evidencian que en la musicología del continente ha faltado un debate serio y constructivo sobre ciertos aspectos del desempeño profesional. El hallazgo fortuito e inesperado de datos que identifican al autor y al género de estas composiciones da un vuelco absoluto a todas las hipótesis iniciales, y refuerzan los argumentos del autor acerca de la necesidad del debate, la discusión y la apertura para hacer de la musicología en Latinoamérica una disciplina seria y confiable.

The author takes advantage of his personal proposal to do an authorized edition of the pieces known as "Anonymous Sonatas" of the Mexico Cathedral Archive, to establish a discussion about the role played by the methodology, the theory and the critic in the Latin American musicology. The revision of the antecedents related with this editorial job, and the examination of the theoretical assumptions that sustain them, demonstrates that in the continent's musicology it has lacked a serious and constructive debate about certain aspects of the professional performance. The fortuitous and unexpected finding of data that identifies the author and the genre of these compositions gives an absolute overturn to all the initial hypotheses, and reinforce to the author arguments about the necessity of the debate, the discussion and the aperture to make the musicology in Latin America a serious and trustworthy discipline.

Una de las inquietudes que a menudo me asaltan con respecto a la práctica musicológica en Latinoamérica es que, dado el estado de desarrollo en que se halla la disciplina en el continente, nos vemos obligados a recolectar, ordenar, catalogar, transcribir, recuperar, conservar, etc., una abrumadora cantidad de datos y documentos, sin que nos quede mayor tiempo para reflexionar críticamente acerca de nuestra actividad. La cotidianidad nos consume de tal manera que siempre terminamos corriendo la arruga y posponiendo el debate que debería surgir a partir de cualquier trabajo musicológico para un más tarde que nunca llega. Para consuelo nuestro, la musicología latinoamericana no está sola en esto. Ya lo advertía en

1985 Joseph Kerman en *Contemplating Music*,¹ al denunciar el espíritu positivista que imperaba para ese entonces en la musicología de los países del hemisferio norte, con un ansia desmedida por la colección de información y la preocupante ausencia de una reflexión acerca del método. Por supuesto, el que Kerman haya dicho lo que dijo, no significa que las cosas hayan cambiado demasiado con respecto a la manera de hacer musicología en el mundo en los últimos años. Pero al menos ha tenido la virtud de poner el dedo en la llaga, lo que ha generado una sana discusión que todavía hoy se mantiene en los círculos más exquisitos de la *inteligenza* musicológica de los países de habla inglesa. Para muestra, el insoslayable estudio de Nicholas Cook, *De Madonna a el canto Gregoriano*,² que bajo un título engañosamente *light*, nos plantea el complejo panorama de la musicología del siglo XXI y los problemas y retos a los que se ve enfrentada, precisamente a partir de una crítica a Kerman.

Los debates y diatribas académicas de alto nivel no han sido precisamente la regla en nuestro medio musicológico. Pocas veces hemos presenciado en nuestro continente controversias que valgan la pena recordarse, como aquella famosa entre Teófilo Wilkes y Carlos Vega acerca de los métodos de transcripción del Códice de Zuola.³ Las intervenciones tardaron años en aparecer publicadas, prevaleciendo a menudo la intemperancia sobre la argumentación. Por supuesto que, a ese ritmo, terminaron envejeciendo ambos antes de dar solución a sus diferencias.

No es este el lugar para analizar en profundidad el por qué suceden estas cosas en la musicología que hacemos en Latinoamérica. Quizás sea porque no existen las condiciones necesarias para que se den discusiones provechosas en lapsos razonables y con resultados eficientes. Las revistas

¹ Joseph Kerman, *Contemplating Music/Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985.

² Nicholas Cook, *De Madonna a el canto Gregoriano/ Una muy breve introducción a la música*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

³ Carlos Vega había publicado en 1931 "La Música de un códice colonial del siglo XVII", referido al hoy conocido Códice de Zuola, en la revista bonaerense *Instituto de Literatura Argentina*. Por su parte, Josué Teófilo Wilkes comenzó a publicar a partir de 1935 en el *Boletín Latino-Americano de Música* unas transcripciones por entregas de "Doce canciones coloniales del siglo XVII, recogidas por Fray Gregorio de Zuola, puestas en notación moderna y armonizadas. Seguidas de un estudio demostrativo de sus relaciones con la morfología de la música grecorromana y el canto gregoriano." En el primer número publicó las canciones 1, 2, 3 y 6; en el segundo (1936) las canciones 7, 8, 9 y 10 y en el tercero (1937) las canciones 11, 13, 14 y 15. Vega replicó en 1962 -jun cuarto de siglo más tarde!- con "Un códice peruano colonial del siglo XVII", en el n° 81-82 de la *Revista Musical Chilena*. Tres años más tarde, en 1965, Wilkes contestó en el n° 91 de la misma revista con una "Contrarréplica a una crítica por demás tardía" (p. 37-63). A esas alturas, todos se habían olvidado de qué se trataba el asunto...

académicas, que es el medio natural donde se entablan este tipo de intercambios, llegan tarde y se distribuyen peor en Latinoamérica. Si la revista está producida en el continente, el caso es más grave. Resulta muy difícil estar al día en la recepción de revistas especializadas en América Latina, y a menudo sabemos más de lo que hacen nuestros colegas allende los mares, que lo que hacen nuestros vecinos inmediatos. Ahora bien, pareciera que los tiempos han cambiado, y que un sitio ideal para esto son los *chat* especializados de Internet. Pero en las listas de correos y grupos de interés sobre temas de musicología en América Latina—salvo honrosas excepciones, como la lista de la IASPM-LA—son muy extraños los debates en profundidad que se suscitan.

Ahora bien, creo que el problema viene de que no nos preocupamos demasiado por los asuntos conceptuales y teóricos que inevitablemente se generan en el quehacer diario. Mi planteamiento es que, como en Latinoamérica estamos irremisiblemente condenados a recoger y procesar como unos mismísimos enajenados inmensas cantidades de materiales que nos vienen del fondo de los tiempos, pues que lo hagamos lo mejor que podamos, pero que no dejemos la discusión y el intercambio de impresiones respecto al método al margen. Que no nos esmeremos en dar respuestas sólo al *qué*, sino que también le dejemos un ladito al *cómo*.

Gran parte de los esfuerzos musicológicos en América Latina tenemos que dedicarlos a una tarea que no es demasiado glamorosa, como lo es la transcripción y edición de partituras. El problema es que aunque se trata de un trabajo filológico de inmenso valor, al cual consagramos horas y horas, después nos ignoran en el programa de mano. Es una tarea ingrata, porque al final todos quieren saber quién es el autor y quién toca la obra, pero a casi nadie le importa quién la editó. Sin embargo, creo que muchos colegas estarán de acuerdo en que se trata de una actividad fascinante. Pero sobre todo está el hecho de que en estas latitudes, quien quiera que se dedique a la musicología no puede escaparse de esta labor de hormiga. Porque para hablar con propiedad de un asunto musical debemos tener a mano la mayor cantidad de información disponible, que debe haber sido previamente procesada para hacerse accesible. El registro en papel de la música constituye una parte fundamental de estos datos. Si no tenemos las partituras a mano porque nadie se ha ocupado de publicarlas, ¿de qué vamos a hablar? Peor aún, ¿quién va a hacer esa tarea por nosotros, si no nosotros mismos? Pues inevitablemente nos cae encima la responsabilidad, y, nos guste o no, debemos encararla con el mejor de los ánimos.

Asombra sin embargo el que todos estemos dedicados a la tarea editorial de alguna u otra forma, que todos intentemos con mayor o menor éxito publicar música latinoamericana del pasado o del presente, pero que hasta ahora no hayamos discutido el método ni los procedimientos que aplicamos.

Nuestra tarea parece terminar al ver el trabajo publicado. ¿Cómo no va a ser así si nos cuesta tanto esfuerzo? Y aclaremos que el esfuerzo no es tanto académico, sino que dejamos el alma buscando los fondos necesarios para imprimir el trabajo. Así, lo que continúa nos agarra ya cansados. En vez de convertirse en un punto de partida para la reflexión, pasamos –si es que tenemos esa suerte– a ocuparnos de la próxima publicación, como si lo hecho ya no fuera nuestro problema. Pero es que en el acto mismo de editar nos esmeramos sobremanera en escribir acerca del autor, de su contexto histórico, de la música, que incluso analizamos, y si podemos la tocamos y grabamos, pero jamás escribimos sobre el problema en sí que significa publicar esa música. El caso es que la edición de partituras va mucho más allá de la labor de un copista que transcribe acriticamente los signos de un manuscrito en un *software* de notación musical; muy por el contrario, requiere de una serie de decisiones informadas de muy alto nivel que resultan a veces sumamente difíciles de tomar. Esta constituiría la parte de reflexión a la que me refiero, al menos en este aspecto tan puntual de la labor musicológica como es la edición de partituras. No hay que olvidar que el primer intérprete de una partitura –en el sentido más literal del término– es el editor. Él es el que tiene ante sí las fuentes de las cuales se extrae la información primaria. Por lo general, al ejecutante no le queda más remedio que confiar en la lectura que ha hecho el musicólogo de la obra, o en el peor de los casos, en criticarlo amargamente y quedarse con las ganas de una mejor. Pero es muy difícil que el ejecutante tenga acceso al manuscrito. Además, de llegar a tenerlo, lo más seguro es que no sepa qué hacer con él, porque se va a enfrentar a los mismos problemas que tuvo el musicólogo, pero probablemente sin tener la preparación adecuada para solventarlos adecuadamente.

La lectura que hace el editor de una obra puede llevarlo por caminos muy tortuosos. Acercarse ingenuamente a un manuscrito puede resultar algo verdaderamente peligroso. El camino está plagado de trampas, y tanto el editor como el ejecutante tienen que estar muy atentos para no caer en ellas. Es este precisamente el punto que quiero discutir en este trabajo, teniendo como excusa la edición crítica que deseo hacer de unas piezas que se encuentran en el archivo de música de la Catedral de México. Se trata aquí de definir los parámetros que deberían regir la edición de estas obras, no con un carácter prescriptivo, sino para establecer cuáles serían los límites de la interpretación, como diría Umberto Eco.⁴ Trataré entonces de enfrentarme al tema tomando como eje la discusión del aspecto procesal y metodológico.

Los lectores me perdonarán una digresión personalísima que debo insertar a continuación con la estricta necesidad de que se comprendan

⁴ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, editorial Lumen, Barcelona, 2000.

las motivaciones que me han llevado a trabajar en la música instrumental de la catedral de México. Desde niño soy intérprete de flauta dulce, instrumento en el cual me inicié en la música, y que sigo cultivando con gran fervor, especialmente en su repertorio preferencial como lo es el barroco europeo. Más tarde, cuando se despertó en mí el interés por la música latinoamericana anterior al siglo XIX, sentí gran frustración al constatar que el uso de la flauta dulce no está documentado fehacientemente en nuestro continente durante ese período, como sí sucede con otros instrumentos como el clave, el arpa, las chirimías, los bajones o las cuerdas. Esto no significa por supuesto que no se la haya usado en lo absoluto, ni que no se la pueda usar para interpretar estos repertorios. De hecho, en los registros recientes de música colonial americana en CD, encontramos intervenciones muy afortunadas y pertinentes de flautas dulces, que si bien en algún momento pudiésemos juzgar de especulativas, las considero perfectamente plausibles, verosímiles y hasta justificadas desde mi sensibilidad de músico y musicólogo.

El asunto es que, como es por todos sabido, la composición de música instrumental en América Latina durante el período colonial no tuvo definitivamente la envergadura de su sucedánea europea. De modo que los ejemplos que nos han quedado de esa época —y por supuesto de períodos anteriores— son definitivamente escasos. Contamos además con muy pocas publicaciones de este repertorio. Hay unas muy recientes, como los cinco volúmenes *Sonatas barrocas/Archivo Musical de Chiquitos* para dos violines y continuo, publicados en 2006 por Piotr Nawrot, pertenecientes a los *Monumenta Musica in Chiquitorum Reductionibus Boliviae*.⁵ Craig Russell publicó en 1995 las obras para guitarra de Santiago De Murcia, contenidas en el *Códice Saldivar NO. 4*, una verdadera rareza dentro del repertorio barroco latinoamericano y uno de los pocos ejemplos que nos quedan de la práctica de los instrumentos de cuerdas punteadas en ese período. Por cierto, creo que los guitarristas latinoamericanos deben sentir también un poco la misma frustración que yo al contemplar este yermo panorama de música escrita para su instrumento en el pasado de América Latina, en un continente en el cual la guitarra y sus sucedáneos se consideran como símbolos musicales. El panorama no es para nada halagüeño al respecto de la música instrumental del XVIII en el resto de los países. En lo relativo a Venezuela, tenemos a duras penas el redundante *Dúo para dos violines* de Juan Manuel Olivares, una piccita simpática, pero sin duda una excepción sin mayor incidencia dentro del repertorio

⁵ Editadas por Editorial Verbo Divino y Fondo Editorial APAC en Santa Cruz de la Sierra. La mayoría de las obras contenidas aquí son de autores europeos o de anónimos, probablemente también de origen europeo.

venezolano de finales del siglo XVIII, que es abrumadoramente sacro. Así las cosas, no es de extrañar el entusiasmo que puede despertar en Latinoamérica la posibilidad de publicar repertorios instrumentales de música antigua que se puedan encontrar en sus fondos documentales.

Es por eso que al examinar con detenimiento el legajo de música instrumental que se encuentra en el archivo de música de la catedral de México, me animé de manera especial a trabajar con él, esperando así disponer al menos de algún repertorio latinoamericano medianamente plausible para poder tocarlo en mis conciertos de flauta dulce. Revisando el catálogo que hiciera Thomas Stanford de este archivo, así como los inventarios levantados por maestros de capilla de ese templo como Ignacio de Jerusalén, Mateo Tollis de la Roca y Antonio Juanas, se puede comprobar fácilmente que se trata de piezas únicas dentro del archivo. Además, toda la música instrumental que se halla en la catedral de México se encuentra reunida en un mismo legajo. Podemos dividir su contenido en cuatro grandes grupos de obras, que describiré a continuación.

En primer lugar hay un manuscrito con *Dodici minuetti Composti Dal. Sr. Carlo Pozzi*.⁶ Existe un editor de ese nombre que trabajó en Mendrisio, Suiza, como testafiero de Ricordi durante los años 30 del siglo XIX, haciendo aparentemente publicaciones de música para esa casa editorial en un territorio que escapaba a la jurisdicción lombardo-véneta.⁷ No obstante, parece poco probable que los minuetos hayan pertenecido a este señor, ya que no tenemos mayores datos de que fuera compositor. Las sospechas recaen más bien en un oscuro músico del siglo XVIII, autor del drama jocoso *Barbero di buon cuore*, estrenado en el Teatro de la Corte de Viena en 1786. De este mismo autor se conserva también en la biblioteca de la Academia Nacional Virgiliana de Ciencias, Letras y Artes una *Sinfonía Concertata* en re mayor. Los minuetos de Pozzi constituyen unos raros ejemplares del género, ya que son un híbrido entre el minuetto barroco y el clásico de finales del XVIII. Por una parte, tienen una clarísima escritura idiomática para instrumento de teclado, delatada por el uso abundante de ciertos rasgos idiomáticos como pasajes de octavas y bajo de Alberti en la mano izquierda, así como el uso abundante de arpeggios y acordes en la

⁶ Jesús Herrera hace algunos interesantes comentarios sobre este autor y sus minuetos en "Las sonatas del *Cuaderno Mayner*: música de finales del período colonial.", en *DiScanto/ Ensayos de Investigación Musical*, Universidad Veracruzana, tomo I, 2005, pp.65-76.

⁷ Con respecto a esta información, cf. la voz correspondiente a Carlo Pozzi en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Véase también el resumen del trabajo "Carlo Pozzi, editore musicale dell'Ottocento" presentado por Luca Sorge en la undécima conferencia anual de la Sociedad Italiana de Musicología, realizada en Lecce en 2004, que se puede encontrar en línea en <http://www.rhul.ac.uk/Music/Golden-pages/Conferences/04-a-sim.html> (consultado el 3 de noviembre de 2006).

mano derecha. Además, el estilo de melodía acompañada es muy evidente en los ejemplos, desdeñando la escritura polifónica que encontramos en otros minuetos barrocos como los escritos por Johann Sebastian Bach. Si lo miramos desde este punto de vista, se trata de música que pertenece al tardío siglo XVIII. Pero al mismo tiempo, resulta contradictoria la estructura absolutamente binaria de los doce ejemplos, sin *Da Capo*, con las repeticiones formales que llevan a una modulación a la dominante en la primera sección, y vuelta a la tónica en la segunda. Nada en la secuencia como se presentan estas piezas en el documento permite suponer que se trata de minuetos pareados (*Menuetto I* y *Menuetto II*), como los que aparecen en las suites barrocas, en los que se regresa obligadamente al primer minuetto después de haber tocado el segundo: n° 1 en Do mayor; n° 2 en Sol menor; n° 3 en Mi b mayor; n° 4 en Sol mayor; n° 5 en Mi mayor; n° 6 en Mi menor; n° 7 en Mi b mayor; n° 8 en Sol mayor; n° 9 en Sol mayor; n° 10 en Si b mayor; n° 11 en Do mayor; n° 12 en La menor.

Un dato interesante lo constituye el uso de clave de *do* en cuarta cuando el registro sobrepasa las líneas adicionales de la mano izquierda, una práctica común en la escritura para fagotes, trombones y violoncellos, pero en desuso en el piano moderno. Estos minuetos no están publicados hasta donde yo sepa, por lo que constituyen un interesante trabajo a ser abordado desde el punto de vista musicológico, editorial e interpretativo.

El segundo grupo de obras que encontramos en este legajo lo constituye una serie de partituras de sonatas para violín y continuo. Como bien lo acota Stanford en su catálogo, se trata de copias manuscritas del *op. 5* de Arcangelo Corelli para este conjunto instrumental. Muchas de ellas se encuentran incompletas: *Sonata 1ª*, en Re mayor (incompleta); *Sonata 2ª*, en Si b mayor; *Sonata 3ª*, en Do mayor (incompleta); [*Sonata 4ª*] (no aparece sino el final de un movimiento en Fa mayor); *Sonata 5ª*, en Sol menor (la partitura está rota). A continuación de este grupo, encontramos una *Sonata 6* para instrumento melódico y bajo continuo, no identificada en el manuscrito ni tampoco por Stanford. Se trata de la *Sonata* en Sol mayor para flauta travesera y continuo de Antoine Mahaut (c. 1720 – c.1785). También se encuentra incompleta en el legajo. De seguido está una *Sonata X*, en Do mayor, no identificada e incompleta. Ambas piezas son de amanuenses diferentes del que copió las sonatas de Corelli.

A continuación se hallan en el legajo una serie de 34 piezas numeradas del 19 al 53, que se encuentran perfectamente legibles. De la numeración se podría inferir que faltan al menos las 18 primeras. El final de esta serie está claramente definido, ya que cada una de las piezas termina con la indicación *segue*, en tanto que en la número 53 encontramos la señal *fine*. Stanford no separa estas piezas en su catálogo del grupo de las de Corelli, por lo que pareciera que sigue considerándolas para violín y bajo

continuo. Son estas 34 piezas las que constituyen precisamente el *corpus* que me interesa aquí para la edición, y es lo que se ha dado por llamar de manera equivocada, “Sonatas” de la Catedral de México. A continuación muestro una lista con algunos detalles de estas obras: n° 19?, Sol mayor (no está la página inicial, sólo la final; Stanford asevera en su catálogo que se trata de un fragmento de la pieza 19, lo que parece perfectamente lógico); n° 20, *Largo é Cantabile*, Sol mayor, C; n° 21, *Allegro*, Sol mayor, C; n° 22, *Gustoso*, Mi menor, $\frac{3}{4}$; n° 23, *Allegro*, Mi menor, Compasillo; n° 24, *largo*, Sol mayor, C (parece un coral); n° 25, *Andantino é gustoso*, Re mayor, C; n° 26, *Cantabile*, Sol menor, $\frac{3}{4}$; n° 27, *Allegro*, Sol menor, $\frac{2}{4}$; n° 28, *Andantino é gustoso*, Si b mayor, C; n° 29, *Allegro*, Si b mayor, $\frac{3}{8}$; n° 30, *Andantino*, Sol menor, C; n° 31, *Allegro*, Sol menor, Compasillo; n° 32, *Cantabile*, Si b mayor, $\frac{3}{4}$; n° 32 (otra vez), *Allegro*, Si b mayor, $\frac{2}{4}$; n° 33, *Largo é Cantabile*, Fa mayor, C; n° 34, *Allegro*, Fa mayor, Compasillo; n° 35, *Cantabile*, Si b mayor, C-6/8; n° 36, *Allegro*, Si b mayor, C; n° 37, *largo*, Mi b mayor, C; n° 38, *Allegro*, Mi b mayor, Compasillo; n° 39, *Alla francesa*, Do menor, $\frac{3}{4}$; n° 40, *Allegro*, Do menor, $\frac{3}{8}$; n° 41, *largo*, Mi b mayor, C; n° 42, *Allegro*, Mi b mayor, $\frac{2}{4}$; n° 43, *Andante*, Do menor, C; n° 44, *Andante*, Mi b mayor, $\frac{3}{4}$; n° 45, *Non presto*, Mi b mayor, Compasillo; n° 46, *Larghetto é gustoso*, Do menor, $\frac{3}{4}$; n° 47, *Non presto*, Do menor, Compasillo; n° 48, *Larghetto é Cantabile*, Fa mayor, C; n° 49, *Allegro*, Fa mayor, $\frac{3}{8}$; n° 50, *Largo*, Fa menor, C; n° 51, *Allegro*, Fa menor, $\frac{3}{4}$; n° 52, *A suo piacere*, Fa menor, C; n° 53, *Allegro*, Fa menor, $\frac{3}{4}$.

Cabe acotar aquí que –siguiendo la tradición notacional barroca– las armaduras de clave de estas piezas son todas defectivas. Esto es, a todas les falta un bemol de acuerdo a nuestra práctica actual para escribir las armaduras con bemoles, o un sostenido para las armaduras con sostenidos. Esto constituye un resabio de la modalidad, aunque las piezas están escritas en un claro y definido lenguaje tonal. Por eso cuando mencionamos la tonalidad en la lista anterior, no estamos haciendo referencia al número de sostenidos o bemoles contenidos en la armadura, sino a la tonalidad efectiva de cada pieza. Cabe destacar también que las obras están ordenadas en el manuscrito con cierto orden tonal siguiendo aproximadamente el círculo de quintas, lo que pareciera indicar cierto grado de organización interna de este repertorio.

Por último, encontramos en el legajo 36 páginas constituidas por partes sueltas en clave de Do en primera, numeradas consecutivamente desde el 76 hasta el 121, donde falta evidentemente el continuo. Stanford afirma en su catálogo que se trata de partes de violín, lo que puede no resultar tan evidente, ya que su escritura bien pudiera adaptarse sin problemas a muchos otros instrumentos melódicos de la época. El legajo termina con una *Sonata III* para violín y continuo incompleta, de caligrafía similar a

la de la *Sonata X* ya comentada. Lo curioso de todo este legajo es que a partir de las sonatas para violín y continuo que suceden a los minuets de Pozzi, las piezas parecieran tener una numeración correlativa del 1 hasta el 120, con grandes baches de música perdida entre la sonata 6 y la pieza 19, así como de la pieza 54 a la 75. Pudiera conjeturarse que se trata de una especie de códice que se fue copiando en orden numérico por diferentes amanuenses, y que alcanzó un número muy respetable de obras.

La labor del editor comienza precisamente desde el momento mismo en que selecciona su *corpus*. Como dice Jean Jacques Nattiez en *Music and Discourse*,⁸ al seleccionar un *corpus*, se define también –aun sin pretenderlo– un *contracorpus*. Es decir, al centrar nuestra atención sólo sobre una parte de este legajo, descartamos al resto por motivos muy diversos. Por ejemplo, la presencia de las sonatas de Corelli en el archivo puede darnos luz sobre el alto nivel violinístico que pudiera haberse alcanzado en México durante ese período, ya que se trata de obras de elevado virtuosismo. Pero no creo que más allá de eso tenga interés alguno hacer una nueva edición de esta música con base en unos manuscritos incompletos de una obra tan archiconocida y publicada como ésa. Por otra parte, las piezas que van del 76 en adelante se encuentran sin el continuo, lo que de hecho las hace inservibles para la edición, a menos que queramos hacer un ejercicio de creatividad a la barroca. Lo mismo ocurre con las sonatas III, 6 y X, que están incompletas. Ya advertí que los minuets de Pozzi son perfectamente publicables, máxime que se trata de un autor muy poco conocido y de una colección muy *sui generis* que de alguna manera da cuenta de una práctica musical en la época. Sin embargo, no se trata de obras de gran aliento, sino de piececillas de poca envergadura, lo que hace que el interés por editarlas estribe más en documentar una práctica musical durante el barroco novohispano que en la calidad estética de las propias piezas.

Supongo que esta cuenta es la misma que han sacado todos los que se han topado con este legajo, y es por eso que se han interesado de manera muy especial en las piezas que van del 19 al 53, siempre bajo la premisa de que se trata de composiciones de autor anónimo. En su inventario, Stanford llama sonatas a estas obras, lo que les otorga un interés adicional, pese a que el documento no ofrece ningún elemento que permita sustentar esta conjetura. Los malentendidos con respecto a este repertorio comienzan precisamente en este punto. Es por eso que las piezas fueron transcritas como sonatas en 1982 por Juan Manuel Lara (hasta donde tenemos conocimiento nunca fueron publicadas). Es muy

⁸ Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse/Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, New Jersey, 1990.

probable que a partir de esta gratuita sugerencia de Stanford, Lara les haya colocado una repetición inexistente en el manuscrito en la cadencia central de cada una de las obras, lo que las hace bipartitas a la fuerza, añadiendo con esto un elemento de su propia cosecha a la lectura que hizo Stanford. Catalogador y transcriptor dejaron así su impronta en este repertorio, lo que ha determinado de manera definitiva las sucesivas lecturas que se han hecho de él.

La idea de sonatas barrocas en un solo movimiento y con repeticiones intermedias remite indefectiblemente a Domenico Scarlatti y al Padre Soler, algo que no deja de constituir una coincidencia emocionante. Precisamente, esto fue lo que motivo a Lidia Guerberof Hahn a ofrecernos una versión para clave en un disco que denominó precisamente *Sonatas del Archivo de la Catedral de México*. Esta intérprete le da la mano derecha a la voz aguda, y la izquierda a la grave. Sorprende sin embargo que no le haya llamado demasiado la atención el que se trate siempre de dos líneas melódicas puras, sin que jamás haya siquiera el asomo de una nota de *ripieno*, una tercerita en medio de una consonancia perfecta, o un acorde por ningún lado. A lo largo de las piezas ocurren evidentes y numerosos "vacíos" armónicos, en una época en que imperaba precisamente el *horror vacui*. Además, la supuesta mano derecha de estas obras está en clave de *Do* en primera, lo que induce por lo menos a sospechar que algo no está bien del todo. En su defensa podría argüirse sin embargo el hecho histórico de que mucha música para teclado del siglo XVIII hace uso de esta clave, llegando incluso a autores tan tardíos como Mozart. Probablemente con este argumento la clavecinista no dudó en que se trataba definitivamente de sonatas para su instrumento, y eso es lo que quedó plasmado en su versión. Stanford las llamó sonatas, sin argumentos suficientes; Lara las transcribió como tales al hacerlas bipartitas; y Guerberof se animó a tocarlas como si se trataran de obras de un émulo de los dos grandes autores para clave del barroco español. La interpretación que hizo cada uno de ellos puede ser perfectamente válida cuando se trata de un repertorio desconocido como era el caso. Sólo estoy tratando de demostrar que, para bien o para mal, existió desde el comienzo una lectura tendenciosa de la obra, algo inevitable que influyó definitivamente en la percepción que hasta hoy hemos tenido de ella. Esta tendenciosidad puede deberse también a la ansiedad evidente por encontrar música instrumental en los archivos latinoamericanos, y particularmente, en los mexicanos.

Los resultados de esto pueden verse en las sucesivas grabaciones y reproducciones que se han hecho de esta obra. Si bien la organista mexicana Laura Angélica Carrasco Curíntzita no ha grabado estas composiciones, sí las incluye todas como parte de sus programas de órgano solo, tocándolas como sonatas independientes. Por su parte, el argentino Mario Videla

también asume estas piezas -al igual que Guerberof y Carrasco- como sonatas para tecla en un solo movimiento, pero en su CD *Música Antigua para Tecla de España y el Nuevo Mundo* publicado en el 2002 por IRCO/ Cosentino sólo incluye la interpretación en clave de siete de estas piezas.

Un fuerte contraste con estas versiones nos la ofrece el flautista mexicano Horacio Franco, quien sigue denominándolas sonatas, pero con un sentido muy diferente a como lo hizo Guerberof. Franco concibe estas obras como si se tratasen de sonatas para instrumento solo y continuo, que seguramente conoce al dedillo como ejecutante de flauta dulce, y que tiene tantos esplendorosos ejemplos en autores del barroco europeo como Corelli, Händel o Telemann. En virtud de esto, considera las piezas como si fueran movimientos sueltos de una sonata, y no sonatas en sí mismas. Así, agrupa varias piezas por afinidades tonales, con lo que “construye” un total de cuatro sonatas: tres de tres movimientos, y una de cuatro movimientos, interpretadas con flauta dulce, clave y violoncello. En el disco *Música Barroca Mexicana* de la Capella Cervantina, grabado por K617 y Quindecim recordings en 1997, Franco “construye” sonatas en tres movimientos con las piezas 27 (*Allegro* en Sol menor), 28 (*Andantino e gustoso* en Si b mayor) y 29 (*Allegro* en Si b mayor); otra que incluye las piezas 21 (*Allegro* en Sol mayor), 22 (*Gustoso* en Mi menor) y 23 (*Allegro* en Mi menor); y una última con las piezas 30 (*Andantino* en Sol menor), 31 (*Allegro* en Sol menor) y 32 (*Cantabile* en Si b mayor). En el disco *Música Barroca Mexicana Vol. II* (mismos intérpretes, misma casa editora, mismo año) vemos una sonata en cuatro movimientos compuesta por las piezas 37 (*Largo* en Mi b mayor), 38 (*Allegro* en Mi b mayor), 39 (*Alla francesa* en Do menor) y 40 (*Allegro* en Do menor). Franco hace suya la propuesta de Lara y Guerberof de dividir cada una de las piezas en dos partes aprovechando la cláusula intermedia, cosa común en las sonatas de este estilo.

El manuscrito no arroja evidencia alguna que permita sustentar sin ambages que se trata de movimientos sueltos de sonatas, factibles de ser agrupados de este modo. Sólo la ilación sucesiva de las tonalidades en que están ordenadas las piezas en el manuscrito podría hacernos inferir de algún modo que se trata de piezas concatenadas entre sí por motivos armónicos. Sin embargo, esta coartada se cae cuando observamos las dificultades que enfrenta Franco para colocar más de dos piezas seguidas que estén en la misma tonalidad. Esto es un detalle muy importante, porque una de las características de las suites y de las sonatas barrocas es precisamente el que sus movimientos mantienen por regla general la misma tonalidad de principio a fin, sobre todo en el primer y último movimiento de la obra, lo que constituye de algún modo la garantía de su unidad tonal. Aunque el resultado obtenido por Franco es satisfactorio

desde el punto de vista estético, no deja de chocar el hecho de que “sus” sonatas comiencen en modo mayor y terminen en el relativo menor, o viceversa, lo que constituye un desajuste histórico y musicológico. Hay que decir también que a lo largo de las 34 piezas no encontramos indicio alguno de cifrado, salvo un par de acordes de sexta en la sonata 52, lo que no deja de ser algo extraño, toda vez que el discurso armónico es lo suficientemente complejo y cromático como para ameritar que se escriban los números sobre las notas. Así, el que estas piezas sean para un instrumento melódico y continuo no deja de ser una conjetura, más o menos plausible, pero con poca evidencia documental. A este respecto, más nos dicen de la necesidad de rellenar la voz del bajo con acordes los vacíos armónicos que encontramos a lo largo de muchos pasajes de estas piezas, que cualquier otra evidencia a favor de considerar el bajo como un continuo. Franco realizó sin duda una lectura de esta obra igual de tendenciosa que las anteriores, acomodada sin duda a sus intereses, lo que por supuesto no le resta méritos, ni invalida totalmente los argumentos que usó para esta resolución del problema.

Sin embargo, hay un aspecto de la interpretación de Franco que no podemos dejar pasar por alto. Basándose sin duda en su experiencia como ejecutante, Franco ejecuta estas piezas en una flauta alto. Gran parte del repertorio solístico del barroco está escrito para este instrumento, que de hecho se le considera como la flauta barroca por excelencia. El problema radica en que el registro real de las piezas no coincide con el registro de la flauta alto, por lo que Franco se ve obligado a efectuar una transposición de todo lo que toca una cuarta más aguda para ajustarlo al instrumento que está usando. Esto no pasaría más allá de poner en práctica una costumbre en boga en esa época, si no fuera por el hecho de que en su disco graba una construcción que llama *Sonata en Sol menor* (tonalidad en la que efectivamente están dichas piezas en el manuscrito) y así lo denomina en el material impreso del disco; pero en realidad está haciendo una *Sonata en Do menor*, al tocarla en una flauta alto. ¿Por qué no la llamó así—*Sonata en Do menor*— en el disco, si eso es lo que está tocando efectivamente? Esto mismo sucede con las otras tres sonatas que grabó en sus discos. Afortunadamente, Franco no ha editado la música: sólo la ha tocado, y a menos que alguien tenga oído absoluto y esté educado musicalmente, no se dará demasiada cuenta de esta contradicción. Por supuesto, no podemos ignorar la notable diferencia que existe entre el timbre de una flauta alto y otra que se pueda ajustar al registro real, si es que vamos a reparar en esas cosas, y aunque no he podido constatarlo por no tener a mano la partitura con la que se ha grabado esta obra, estoy seguro de que tiene que haber hecho también modificaciones en el bajo para que al transportarlo no se sobrepase del registro superior natural.

Quizás la solución mas “ecuménica” de todas es la que ha planteado Lucero Enríquez en las transcripciones que ha hecho de estas obras para el grupo La Fontegara, grabadas algunas de ellas en dos discos denominados *Sonatas Novohispanas*, en sus respectivos volúmenes I y II publicados por el sello Urtext de México. Aunque Enríquez tiene prevista la publicación de esta música, con lo único con que contamos hasta el momento es con ese registro sonoro. Allí mantiene la idea original de considerar estas piezas como sonatas sueltas, lo único que en vez de hacerlas en un solo instrumento o un ensamble instrumental fijo como las demás versiones, varía el orgánico instrumental para cada una de manera aleatoria. Así, de pronto podemos tener una sonata para instrumento melódico y continuo, pero después otra para clave, indistintamente.

Como vemos, toda solución tiene sus peros. No pretendo ni mucho menos erigir aquí un tribunal de deontología musicológica. Es más, lo que podría yo proponer como solución no está en lo absoluto exento de objeciones, muy parecidas a las que puedo haber hecho a las otras versiones. Todos estamos tratando de dar solución a problemas serios que nos plantea el texto y que no tienen probablemente una única y perfecta solución. Son interpretaciones que cada quien hace, que pueden tener un mayor o menor grado de validez, de acuerdo al grado de información que se logre obtener respecto de muchos aspectos del repertorio.

El hecho de tocar estas obras como si fueran piezas para flauta dulce y continuo no deja de ser una especie de antojo personal, fruto de la insatisfacción que ya relaté. Sería probablemente mucho más razonable, mucho más sincero si se quiere, tocarlas con violín u oboe.⁹ En primer lugar, por las razones que hemos esgrimido al principio, en el sentido de que no tenemos mayores evidencias de la presencia de flautas dulces en el Nuevo Mundo, mucho menos al nivel de virtuosismo que exigen estas obras. Pero la razón más fuerte estriba en el registro de la parte melódica. Si bien el conjunto de la obra se adapta de manera más o menos eficaz al registro de la flauta dulce soprano, tenemos dos problemas de diferente envergadura. El primero es que la flauta soprano es un instrumento transpositor, y todo lo que está escrito allí sonará inevitablemente una octava más aguda. Esto, a mi juicio, no representa un problema mayor, y más bien es algo bastante común en la práctica preformativa barroca, en particular con la flauta dulce. Lo que sí causa desvelo es que el registro de las obras excede en algunos casos –pocos pero definitivos– el límite inferior del instrumento por una o dos notas. Tanto el violín como el

⁹ Paulina Derbez (violín) y Maria Rosales (piano), integrantes del grupo Camerístico de México, hacen una versión no histórica de estas piezas, llamándolas, por supuesto, “sonatas”.

oboe, que eran los sucedáneos naturales de la flauta dulce en las obras de esta naturaleza, pueden perfectamente llegar hasta el Si bemol, que es la nota más grave que encontramos en algunas de estas piezas. La flauta dulce soprano llega apenas al Do grave. Lamentablemente, es algo que no podemos resolver sin alterar necesariamente el original de algún modo. Tenemos al menos dos alternativas, pero ambas atentan contra la integridad del manuscrito. La primera es la que aplica Franco en su versión, que consiste en alterar la línea melódica cuando esta excede el rango inferior, bien sea transponiendo el Si o el Si bemol una octava más arriba, o haciendo algún otro arreglo menor que evite tocar este extremo grave. La segunda es más drástica, pero más efectiva: transponer toda la pieza un tono más arriba. En algunos casos, esto ayuda no sólo a solventar el problema del rango del instrumento, sino incluso a mejorar significativamente la digitación, facilitando de un modo notable la ejecución. El problema con esta solución es que si queremos tocar todo el conjunto de las 34 sonatas de seguido, se alteraría significativamente la secuencia tonal tan cuidadosa como se ordeno en el manuscrito. Podríamos pensar en una tercera opción, pero suena demasiado transgresora: transponer las 34 sonatas un tono más arriba. Todo quedaría sin duda más brillante, pero la deontología musicológica se vería gravemente afectada. Una propuesta acorde con las prácticas barrocas, la de transportar todo una tercera menor hacia arriba para que pueda ser tocado en una flauta alto resulta inviable: muchas de las piezas quedarían en tonalidades como Si bemol menor, La bemol mayor o Sol bemol mayor, impracticables en la flauta dulce.

Como vemos, se trata de un asunto de muy difícil solución, ya que lo que uno arregla por un lado, se desarregla por el otro. Sea cual sea, significará sin duda una decisión dura, que habrá de consagrarnos como editores responsables, o de condenarnos como manipuladores de la música ajena. Lo importante no es tanto entonces el hecho de que indefectiblemente nos vamos a equivocar, eso ya lo sabemos. Se trata de que estas dificultades no pueden paralizarnos en nuestra tarea. Debemos ofrecer soluciones consensuadas. Pero ese consenso tiene que ser el fruto del intercambio en los métodos, en los procedimientos, en las teorías que aplicamos, en las razones que esgrimimos para hacer las cosas. Lo más interesante es que nuestra música tiene problemas propios, muy particulares, que no están presentes en el repertorio europeo, y que exigen soluciones novedosas y originales.

Originalmente, mi idea en este artículo era terminar con unas propuestas para la edición de esta música, que tomaran en cuenta todos los antecedentes que he explicado a objeto de optar por la alternativa menos traumática. Entre esas ideas estaba hacer una edición de las obras que permitiera tocarlas una detrás de la otra, como un todo. Es decir, rechazar

la idea de la transposición puntual de una o más piezas, y dejar a los intérpretes este proceso si ellos lo consideraban necesario. Ello me llevaba también a rehusar la utilización de las repeticiones formales sugeridas en todas las versiones anteriores, por el hecho contundente de que no están en el manuscrito, y harían innecesariamente larga su interpretación. Por otra parte, democratizaría la lectura de la parte melódica cambiando la clave de Do en primera a clave de Sol en segunda línea, para que pueda ser legible sin problemas por oboístas, violinistas, tecladistas y flautistas, modernos y antiguos. Haría pequeños ajustes opcionales (*ossia*) cuando el registro grave fuera excedido en su límite inferior al Do central, de manera de ofrecer alternativas a los flautistas dulces para que pudieran tocar también este repertorio. Por último, me dispondría a resolver el continuo. La ausencia de un cifrado podía atentar contra la ejecución de la obra, ya que se trata de una armonía relativamente compleja, que no es fácil de resolver para todos los continuistas.

Sin embargo, circunstancias inesperadas me han llevado a hacer una larga posdata. Todas mis buenas intenciones dieron al traste cuando intenté hacer una comprobación de rigor que suponía ya efectuada por los musicólogos que me habían precedido en el tratamiento del problema. Introduje, por no dejar, el *incipit* de una de las piezas en el buscador del catálogo temático del Répertoire International des Sources Musicales (RISM), que contiene la Serie A/II de manuscritos musicales después de 1600 (editado en CD-ROM por K.B. Saur Verlag, München-New Providence-London-Paris), convencido como estaba del poco éxito que iba a tener por el evidente anonimato que todos atribuían a estas piezas. ¡Cuál no sería mi sorpresa que al primer intento apareció el *incipit* perfectamente identificado! El asombro fue mayúsculo. ¿Cómo podía haber ocurrido esto? ¿Nadie había hecho eso antes que yo? Incrédulo de lo que veía, proseguí con otras de las piezas para constatar que no se trataba de una mera coincidencia. Pero no, allí estaban efectivamente las famosas “sonatas” del Archivo de la Catedral de México, convertidas como por arte de magia en una colección de *Solfeggi* para soprano y continuo del conocido compositor napolitano de ópera y música eclesiástica Leonardo Leo (1694-1744). Según esta base de datos, podemos encontrar manuscritos de estos “solfeos” en la colección Santini de la Biblioteca Diocesana (Diözesanbibliothek) de Münster en Westphalen; un número considerable en la Biblioteca Nacional de Berlín (Berlin Staatsbibliothek); en la Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern de Schwerin; en la Biblioteca de Samostan Male Brale de Dubrovnik (Ragusa) y en la Frank V de Bellis Collection de la biblioteca de la San Francisco State University, entre otros lugares. Una sencilla búsqueda en Internet arrojó que existen ediciones antiguas y recientes de algunas de estas canciones didácticas:

algunas están incluidas en *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée* (Paris, 1772) y en *Nouveaux solfèges d'Italie avec la basse* (Paris, c1784). En el siglo XX, G. F. Malipiero editó *6 solfeggi di Leonardo Leo* (Milán, s.f.). Hay una reciente edición de Cantata Editions, con James Sanderson como editor general, llamada *Dodeci solfeggi/à voce sola di soprano con basso*, de la cual sólo está editado el primer volumen con 6 de los solfeos, algunos de ellos coincidentes con los del Archivo de la Catedral de México.

Como se hace evidente, este hallazgo dio un vuelco total al planteamiento hecho por mí y por todos hasta aquí. No deja de asombrar el que un rutinario procedimiento de verificación haya sido obviado por tantos años y por tanta gente de una indudable calificación profesional. Probablemente la ilusión de estar frente a un repertorio instrumental original –mientras fuera anónimo siempre había la posibilidad de conjeturar que era de un autor local– hizo que confiáramos a pie juntillas en las apreciaciones que tuvieron los que se acercaron inicialmente a esta música, y que diésemos por hecho muchas cosas que era imprescindible corroborar, a riesgos de pecar de ingenuos. Como dije al principio, a veces resulta más interesante el proceso que los resultados, por lo que todo el razonamiento que hice para llegar a este punto no deja de tener validez como ilustración de un problema metodológico en musicología. Por eso he preferido exponer aquí toda las cavilaciones que surgieron en mí con base en las metas que inicialmente me propuse en vez de dedicarme a escribir un artículo nuevo a partir de este hallazgo. Precisamente, lo que me parece más notable resaltar aquí es el cambio tan brutal que puede introducir un elemento novedoso en lo que respecta a las apreciaciones, fines e intenciones que uno puede tener al iniciar una investigación.

El primer problema que se plantea ahora es si resulta pertinente para Latinoamérica hacer la edición de música que no es oriunda del continente, ni siquiera del área de España, máxime si ya existen ediciones europeas de este material, aunque incompletas. A esta objeción opondría varios argumentos. El primero de ellos es que la presencia de dicho manuscrito en el archivo de México pone en evidencia el *mainstream* que unía a Nápoles con el Nuevo Mundo en el momento de auge de la música italiana en la península. Es un hecho que Latinoamérica formó parte de esta tradición europea, y el que Leo se encuentre representado con esta obra en América es una prueba más a favor de esta tesis. Por otro lado, así como la presencia de las sonatas de Corelli en México pueden considerarse como una muestra del desarrollo virtuosístico que eventualmente alcanzó el instrumento en ese país, los *Solfeggi* de Leo pueden dar cuenta del desarrollo vocal que podría haberse alcanzado en ese país. Pero Leo no es Corelli, y si las sonatas de este último son ampliamente conocidas y editadas en la actualidad, no pasa lo mismo con las obras de Leo, quien

verdaderamente es uno de los compositores olvidados del barroco italiano. Así que sin duda, la edición de esta música constituye un aporte valioso en este sentido.

El segundo problema que se plantea es que ya no se pueden obviar las otras fuentes existentes en Alemania y Estados Unidos. Contar sólo con el manuscrito de México como única fuente para la edición sería pecar por omisión. Se hace necesario recopilar todos los manuscritos posibles para abordar esta tarea con seriedad. Pero al hacer esto, se nos plantean otras interrogantes ligadas al punto anterior: ¿debemos limitarnos a editar sólo lo que está en México—que a fin de cuentas es lo que sabemos que existe allí, aunque suponemos que faltan los primeros 18 *solfeggi* en el manuscrito—o deberíamos “completar” la edición, y hacer la integral de estas canciones echando mano de todo el material disponible en los diferentes puntos geográficos? ¿Deberíamos o no resaltar el valor de la fuente mexicana por encima de lo que se consigue en Europa y Norteamérica? ¿Qué legitimidad real tiene esta fuente frente a los manuscritos de Berlín, Schwerin, Dubrovnik, Münster o San Francisco? ¿No debería verificarse además cuáles canciones del manuscrito de México están contenidas en los otros manuscritos y viceversa, a objeto de conocer si en esa fuente existen ejemplos únicos?

Con el descubrimiento del género de las obras de esta colección quedaron soslayados la mayoría de los problemas que me había planteado a lo largo de este escrito, pero no cabe duda de que fueron suplantados por otros nuevos. En los manuscritos de Berlín y los de San Francisco, que son los que hemos podido ver hasta ahora, cada *Solfeggi* consiste en un conjunto de dos piezas en la misma tonalidad o en tonalidades vecinas. Al aplicar este agrupamiento al manuscrito mexicano, podemos organizar las piezas por pares sin mayor problema, quedando la siguiente estructura: *Solfeggio I*: n° 20, *Largo é Cantabile*, Sol mayor y n° 21, *Allegro*, Sol mayor; *Solfeggio II*: n° 22, *Gustoso*, Mi menor y n° 23, *Allegro*, Mi menor; *Solfeggio III*: n° 24, *Largo*, Sol mayor y n° 25, *Andantino é gustoso*, Re mayor; *Solfeggio IV*: n° 26, *Cantabile*, Sol menor y n° 27, *Allegro*, Sol menor; *Solfeggio V*: n° 28, *Andantino é gustoso*, Si b mayor, y n° 29, *Allegro*, Si b mayor; *Solfeggio VI*: n° 30, *Andantino*, Sol menor y n° 31, *Allegro*, Sol menor; *Solfeggio VII*: n° 32, *Cantabile*, Si b mayor y n° 32 (otra vez), *Allegro*, Si b mayor; *Solfeggio VIII*: n° 33, *Largo é Cantabile*, Fa mayor y n° 34, *Allegro*, Fa mayor; *Solfeggio IX*: n° 35, *Cantabile*, Si b mayor y n° 36, *Allegro*, Si b mayor; *Solfeggio X*: n° 37, *Largo*, Mi b mayor y n° 38, *Allegro*, Mi b mayor; *Solfeggio XI*: n° 39, *Alla francese*, Do menor y n° 40, *Allegro*, Do menor; *Solfeggio XII*: n° 41, *Largo*, Mi b mayor y n° 42, *Allegro*, Mi b mayor; (n° 43, *Andante*, Do menor); *Solfeggio XIII*: n° 44, *Andante*, Mi b mayor y n° 45, *Non presto*, Mi b mayor; *Solfeggio XIV*:

n° 46, *Larghetto é gustoso*, Do menor y n° 47, *Non presto*, Do menor; *Solfeggio XV*: n° 48, *Larghetto é Cantabile*, Fa mayor y n° 49, *Allegro*, Fa mayor; *Solfeggio XVI*: n° 50, *Largo*, Fa menor y n° 51, *Allegro*, Fa menor; *Solfeggio XVII*: n° 52, *A suo piacere*, Fa menor y n° 53, *Allegro*, Fa menor.

Destaca en esta ordenación la unidad tonal de los pares (salvo en el *Solfeggio III*, cuyos dos componentes están en Sol y Re mayor respectivamente), lo que las hace un todo indisoluble. La única excepción a esto es la canción n° 43 en Do menor, que no tiene par adyacente, ya que las piezas que lo rodean a ambos lados están en Mi bemol mayor, y ya tienen pares. Otra propiedad que observamos en casi todos los *Solfeggi* así reunidos, es el contraste entre un movimiento lento introductorio, seguido siempre de otro rápido en la misma tonalidad. Esto es una constante que se puede colegir fácilmente del aire de cada una de las piezas que se muestra en la lista.

Asombra sobremedida en estas piezas el hecho de que se trate de música vocal de carácter didáctico. Ya para los instrumentos son piezas difíciles, mucho más para la voz. Ni los manuscritos de Berlín ni las ediciones que hemos podido cotejar contienen letra, por lo que se deduce, a partir del título de las canciones, que éstas deben solfearse, es decir, que sobre cada nota debe articularse su nombre: *do, re, mi, fa, sol, la o si*. En tal sentido, sería recomendable editarlas tal como se presentan en los manuscritos, como piezas para soprano y continuo, y que cada quien haga la versión que mejor le parezca, transportándola a la tonalidad que necesite, y haciendo los cambios en los giros melódicos requeridos para evitar las excedencias en el registro instrumental.

Podríamos continuar con una larga saga de observaciones, apreciaciones y sugerencias de cómo editar este repertorio a la luz de los nuevos hallazgos. Sin embargo, sólo hemos querido aquí dejar planteados los problemas más acuciantes, entre los cuales está en primer lugar la necesidad de contar con el abanico total de las fuentes de esta música para poder hacer un trabajo serio. En todo caso, lo que más nos ha interesado de esta experiencia ha sido que ha puesto en evidencia una serie de fallas de las cuales adolece la musicología latinoamericana, principalmente un aislacionismo y concentración excesiva en problemas tópicos que ignoran la importancia de discutir las herramientas teóricas, metodológicas, técnicas y críticas necesarias para hacer nuestro trabajo. Estos problemas deben ser superados para que los estudios musicológicos puedan alcanzar un adecuado nivel en nuestro continente.

Colofón

Este artículo fue presentado originalmente como ponencia en el Vº Festival de la Música del Pasado de América, organizado en Caracas en septiembre de 2006, en una versión que se concentraba exclusivamente en los problemas que implica el proceso editorial a propósito de una eventual edición del mencionado manuscrito novohispano. La constatación de la autoría de Leonardo Leo la hice al mes siguiente, lo que me obligó a replantearme todo el asunto, y a elaborar una serie de consideraciones adicionales que no estaban previstas en el trabajo original, que son las que ofrezco efectivamente acá. Así, la versión definitiva que termina antes de este colofón la entregué para su publicación en enero de 2007. Pero como decía al inicio, publicar en las revistas académicas latinoamericanas puede resultar una experiencia sumamente tortuosa. La aparición de este artículo se retrasó lo suficiente como para que en el ínterin viera la luz el trabajo *34 sonatas de un manuscrito anónimo del siglo XVIII* en la edición de Lucero Enríquez.¹⁰ No quisiera por tanto desperdiciar esta ocasión para anexar un breve comentario acerca del mismo.

Huelga decir que el descubrimiento de la autoría de la obra afecta de manera sustantiva la concepción editorial que pueda tenerse de ella. Siendo obvio que Enríquez no conocía al momento de su publicación este detalle, resulta impropio cualquier comentario adicional que se pueda hacer al respecto. Suficiente con lo que ya dije sobre el particular. No obstante, la circunstancia de la edición de estas *34 sonatas de un manuscrito anónimo del siglo XVIII* me permite volver sobre algunos de los problemas iniciales que me animaron a escribir este ensayo, cual es el poner sobre el tapete las asunciones teóricas, los métodos y procedimientos que se utilizan en la musicología latinoamericana con relación a la edición de música.

Como resulta obvio, la publicación de esta obra da definitivamente al traste con mi proyecto personal de publicar esta música, no porque no pueda hacer un trabajo distinto e igual de interesante que el que ofrece Enríquez, sino simplemente porque ahora me será mucho más difícil convencer a alguien para que financie esta impresión, habiendo ya en el mercado una edición de tan excelentes cualidades. Reconozco además en el trabajo de Enríquez su denodado esfuerzo por dar a conocer el contenido de este manuscrito de la catedral de México. La musicóloga se tardó evidentemente varios años preparando este trabajo, con una dedicación y esmero que saltan a la vista. En este sentido, no puedo menos que celebrar el logro que significa esto para la musicología mexicana

¹⁰ Lucero Enríquez (ed.), *34 sonatas de un manuscrito anónimo del siglo XVIII*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2007.

y latinoamericana. Pero como lo cortés no quita lo valiente, quiero aprovechar la circunstancia para llamar la atención sobre varios aspectos del trabajo de Enríquez que me parecen sumamente interesantes, en el mejor de los ánimos por mejorar nuestro trabajo a futuro.

Mi crítica central al trabajo de Enríquez podría parecer banal y fútil para el lector desprevenido. Se trata del lujo y la prolijidad con la que está presentada esta edición. Ésta incluye cuatro cuadernos (cuyo diseño evoca inevitablemente las famosas ediciones *Urtext* de la Henle Verlag), dos *particelli* y un CD, insertos todos en una hermosa caja impresa a colores. Diseño impecable, papel de primera, impresión exquisita, óptima grabación. Obviamente, aquí no se escatimaron recursos, cosa que por demás me parece encomiable. Pero ello contrasta de manera muy clara con la introducción que hace Francisco Viesca al trabajo, cuando dice que “la presente edición pone al alcance de intérpretes, investigadores y público en general, una importante y significativa obra...” Lo más seguro es que, impresas en los términos en que están estas *34 sonatas...*, resultarán absolutamente inaccesibles para los verdaderos interesados: esos intérpretes e investigadores a los que les resultará económicamente imposible adquirir esa costosa publicación. Insisto en que no estoy en desacuerdo con que se haya hecho así. Pero la verdad es que se trata de una edición para coleccionistas de incunables, no para músicos. Los músicos y musicólogos necesitamos partituras prácticas, bien impresas, en un buen papel que permita rayas y borrones sin desgastarse, pero accesibles económicamente.

Ahora bien, todo esto delata un problema más de fondo, que lamentablemente observamos a menudo en muchas ediciones latinoamericanas. Un principio fundamental de la edición estriba en definir con claridad a quién va dirigida, o sea, quién va a ser el lector de la misma. Cada tipo de edición tiene un *target* muy diferente, sumamente específico, del cual depende lo que se va a hacer con las fuentes: si una reproducción facsimilar o diplomática, una edición crítica o una edición crítica-histórica, una edición interpretativa o una *urtext*, según sea el caso.¹¹ Esto define también los materiales que se usarán, como el tipo de papel, el tiraje de la edición, los costos de impresión, la presencia o no de un aparato crítico, etc. Una edición facsimilar tiene por lo general como destinatario a un musicólogo, interesado en mirar el manuscrito aunque sea en fotos. Pero para estudiantes de un conservatorio se recomiendan las ediciones interpretativas, ya que éstos no cuentan aún con criterios

¹¹ Esta tipología se la debo a James Grier, *The Critical Editing of Music/History, Method, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

suficientes para definir digitaciones, fraseos, pedalizaciones, etc., sin una guía expresa en la partitura. Además, la edición debe ser resistente y barata. La edición crítica es perfecta para los intérpretes profesionales, quienes requieren de argumentos sólidos para tomar decisiones informadas sobre su interpretación. Y así sucesivamente. Dependiendo del destinatario, el editor hará una cosa o la otra.

En la edición de Enríquez observamos una falta total de claridad con respecto a este asunto tan crucial para la edición de música. A mi juicio, no tiene sentido reunir en una sola publicación –tal como ocurre aquí– una edición facsimilar, otra con el continuo resuelto (que Enríquez llama “Trio”), y otra tipo *Urtext*. Paso a explicar por qué. La edición facsimilar presupone a un avezado intérprete, quien está tan al tanto de las convenciones de la época que ni siquiera requiere de una copia tipográfica de la música para ejecutarla. Este intérprete está en capacidad de resolver por sí solo los problemas de orden estrictamente musicológico que se le presenten al voleo, y no le interesa en lo más mínimo la opinión que pueda ofrecerle el editor respecto de la resolución de notas falsas, adornos, fraseo, continuo, etc. Muy por el contrario, estas sugerencias le estorban. Así, para el destinatario de la edición facsimilar, todas las demás versiones posibles simplemente sobran, por lo que pagará muy a disgusto las que tiene que comprar a juro para obtener la que él necesita. Ahora bien, el problema es que la impresión de una edición facsimilar resulta de por sí sumamente onerosa, ya que se trata de reproducir fotografías en alta resolución de las fuentes, lo que encarece mucho el proceso.

De esta versión, dirigida a superespecialistas (por cierto, muy escasos en Latinoamérica), Enríquez pasa al extremo opuesto: una versión repleta de fuertes intervenciones editoriales, destinada a quienes no manejan en absoluto las convenciones interpretativas del estilo. Si bien el neófito en estas lides agradecerá sin duda el que le resuelvan problemas como la realización del continuo y de los adornos (en mi opinión, algo mucho más acorde con la realidad musical de nuestro continente), creo que a Enríquez se le pasó definitivamente la mano en este esfuerzo. Con candor declara que ella misma cifró el bajo (¡incluyendo los silencios!), una práctica editorial nunca vista. Enríquez no ofrece *razón válida* alguna para hacer uso de tal procedimiento, que ella misma califica de inusual. Porque una cosa es que resuelva el continuo –como lo haría cualquier editor consciente de su deber para con un destinatario novato– pero otra muy diferente es que se tome la atribución de inventarlo. Para quien no lee las cifras, pues basta ignorarlas, leer la resolución de Enríquez, y listo. Pero constreñir al continuista colocándole en la *particella* cifras que no son autorales es como mucho. Si los continuistas abominan de las partituras con el continuo resuelto ¿qué no dirán de aquellas que tienen cifras puestas por el editor?

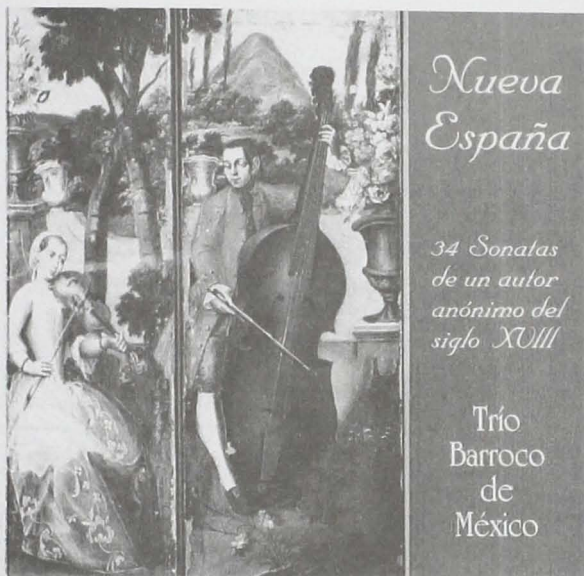
Ahora bien, siguiendo con la lógica que llevaba en el párrafo anterior, lo que importa aquí no es tanto estos gruesos detalles, sino el hecho de que a quien va a comprar esta versión, no le interesa el facsímil más que como una curiosidad, por lo que endosarle a juro esta costosa versión cuando no la necesita en lo más mínimo no deja de ser algo rudo.

Hay una última versión en esta publicación que Enríquez denomina *Urtext*. Creo que es aquí donde se evidencia de manera más patente la falta de reflexión teórica y metodológica en el trabajo musicológico latinoamericano que he denunciado a lo largo de este artículo. Desde hace ya varios años se viene dando toda una discusión acerca de la naturaleza del *Urtext* como técnica y método de edición de música. Como bien lo explica Grier en su ya citado libro, el *Urtext* no pasa de ser una falacia: una suerte de certificado de origen (como el de los vinos o la champña), que sirve para aumentar las ventas de las casas editoriales de música, pero que está muy lejos de constituirse en una postura epistemológica genuina para trabajar con fuentes musicales. En descargo de Enríquez, no tengo empacho en admitir que he usado incautamente el término en algún momento pasado para legitimar mis propios trabajos,¹² aunque no por ello dejaré de advertir el error de esta concepción, basado en un uso acríptico de términos que suenan muy bonitos e interesantes, pero que a la luz de una práctica editorial resultan sumamente cuestionables.

El *Urtext* propone lo imposible: la eliminación de las intervenciones editoriales en la publicación de música. Como bien lo dice Grier "...la intervención editorial es inevitable, si no obligatoria, no importa cuan indeseable la consideremos."¹³ Ya expliqué antes que el solo hecho de seleccionar un repertorio supone un acto de intervención textual, por cuanto implica una decisión del editor. ¿Por qué Enríquez no escogió editar los *Menuettos* de Pozzi, o las sonatas de Mahaut o Corelli que estaban en el mismo legajo? Porque simplemente tomó una decisión, una decisión editorial. La manera de presentarlo también supone una intervención (incluso si es un facsímil), dado que la ingerencia del editor en esta decisión también es ineluctable. Cada una de estas opciones hace una propuesta al lector del texto, que es responsabilidad exclusiva y única del editor. Y eso es lo que sucede precisamente en la versión *Urtext* que nos ofrece Enríquez. Ella no se abstiene en lo absoluto de hacer todas las enmendaduras y cambios que considera imprescindibles para garantizar una lectura correcta de texto según su criterio: cambia claves, corrige notas

¹² Véase el prólogo escrito por mí en Maríantonía Palacios y Juan Francisco Sans, *Valses originales para piano a cuatro manos*, Fondo Editorial de Humanidades y Yamaha Musical de Venezuela, Caracas, 2001.

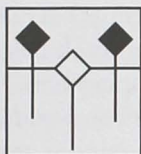
¹³ Grier, *op. cit.*, p. 4.



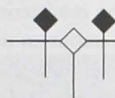
falsas, cambia figuras de notas aquí y allá, incluye o quita calderones y ligaduras de duración, sugiere adornos que no están en el manuscrito, pasa líneas divisorias donde no las hay, pone entre corchetes las alteraciones que faltan, etc. ¿Cómo se llama esto, si no una intervención del texto? Para que fuera *Urtext* de verdad, debería haber dejado todo como está en el manuscrito. ¿Y qué utilidad puede tener la trascripción de una partitura en esos términos? Creo que ninguna, si lo pensamos sensatamente. Así que no critico lo que hizo Enríquez en su versión *Urtext*; de hecho, muchas de sus decisiones me parecen atinadas. Lo que critico es que la llame *Urtext*. Tal cosa no existe.

Como vemos, sólo con examinar las decisiones más gruesas que ha tomado la editora en este caso podemos ilustrar perfectamente el hecho de que las asunciones teóricas y metodológicas juegan un papel central en la edición de textos musicales. Es por ello que considero innecesario entrar a detallar el contenido del aparato crítico que Enríquez ofrece en su edición, toda vez que me llevaría muchas más páginas de las que no dispongo aquí. Con lo que he mencionado basta para darnos cuenta de la inmensa responsabilidad que tiene el editor, no sólo con la música y el compositor, sino fundamentalmente con sus lectores. Esto puede ser suficiente para ejemplificar la complejidad del trabajo de edición musical desde el punto de vista teórico y metodológico, y cómo a menudo se toma esta tarea a la ligera en nuestro continente. Aspiro a haber contribuido con esta discusión a despertar una mayor conciencia sobre el cuidado que debemos a nuestro trabajo, a objeto de ir mejorando la calidad de nuestros aportes a la musicología latinoamericana.

DOCUMENTOS



“...de quienes va firmado este pedimento...” Pliego petitorio de las monjas del convento de la Santísima Trinidad de Puebla (1639)



Aurelio Tello

A raíz de la investigación realizada para el capítulo dedicado a la capilla musical del convento de la Santísima Trinidad de Puebla para el Catálogo de la Colección Sánchez Garza, apareció un valioso documento trasladado a las Actas Capitulares de la catedral de Puebla. Era un reclamo sobre la necesidad de contar con una organista que las monjas de la congregación de las Concepcionistas de Puebla hicieron patente en una solicitud dirigida al arzobispo de Puebla. Entre las “abajo firmantes” figuraban nada menos que tres monjas que —como lo prueban los papeles de música de la Colección Sánchez Garza— no sólo firmaron este pedimento, sino que también dejaron sus nombres escritos en los manuscritos musicales: María de la Asunción, Isabel de San Juan y Leonor de San Pedro. El documento revela, además, que la habilidad musical de una aspirante a ingresar al convento podía ser razón y justificación suficiente para aceptarla y es así que se propone a Ana de San Ildefonso para ser admitida como religiosa de velo y coro por saber tocar el órgano. No ahondo en más detalles porque el documento es muy elocuente; sólo quiero señalar que fue la piedra de toque para construir un capítulo que explica muchos aspectos que el trabajo catalográfico por sí solo no podía hacer explícitos. Que el lector lo disfrute.

En el dicho día y cabildo se leyó una petición que, en nombre de las contenidas en ella, se presentó, del tenor siguiente:

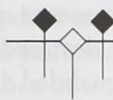
La madre Mencia de la Concepción, abadesa del Convento de la Santísima Trinidad, y Francisca de la Santísima Trinidad, vicaria, y las madres Catalina de la Concepción, Ana de San Agustín, Inés de San Ildefonso y Beatriz de la Encarnación, definidoras en nombre y por todo el dicho convento, de quienes va firmado este pedimento, decimos que, como a vuestra señoría consta, **lo principal y más necesario para el coro y celebración de los oficios divinos es el que haya persona hábil y suficiente para tocar el órgano, pues sin esto toda la demás música no es suficiente ni pudiera usarse de ella en el culto divino, servido con la decencia que se debe; y como nuestro señor fue servido quitar persona tan diestra y de la gran suficiencia que este convento tenía, y no quedó otra que pudiese suplir su falta, ha lastimado así a su señoría como a toda esta ciudad el ver este convento tan destituido, a poder pasar adelante, y más cuando, por ser de los menos antiguos de**

esta ciudad, no tiene aún las voces necesarias para que se pueda suplir tal falta, dado caso que esto pudiera ser, y porque se ha ofrecido ocasión tan útil a este convento como lo es, por su gran habilidad y destreza, la de Ana de San Ildefonso, y ser tan pobre y destituida de todo favor humano, y no tener dote ninguno, antes, como a vuestra señoría consta, la sustentamos a nuestras expensas por no perder el útil para dicho ministerio [que] nos resulta y por su gran virtud y buenas partes, y tener ya edad para entrar en noviciado, y que, fuera del servicio grande que se hace a Nuestro Señor, en que por todos los días de su vida ha de hacer a este convento, en lo temporal le puede causar aumento, y la dicha Ana de San Ildefonso no ha de causar gasto ni se ha de aumentar alguno ni ha de gozar de la renta que en reales gozan las religiosas del convento, con que la merced de vuestra señoría sea segura, tanto, pues es inexcusable el tener organista, como lo pudiera ser siendo más o menos voces, y la de la dicha Ana de San Ildefonso es muy buena, con que por ambos títulos es tan útil y provechosa a este convento al canto. [Por] lo cual, a vuestra señoría ilustrísima pedimos y suplicamos mande darnos licencia **para que recibamos para monja de coro y velo a la dicha Ana de San Ildefonso y entre en noviciado, y pasado el año se le dé la sacra profesión, sin dote alguno**, y en ello recibiremos bien y merced y honra, y vuestra señoría hará un grato servicio a Nuestro Señor.

Mencia de la Concepción, Francisca de la Santísima Trinidad, Catharina de la Concepción, Ana de San Agustín, Inés de San Ildefonso, Beatriz de la Encarnación, Constanza de San Miguel, María de San Blas, Lusiana de San Joan, Antonia de San Nicolás, Francisca de Santiago, Catharina de Cristo, Mariana de Santo Domingo, Cathalina de San Francisco, Catharina de San Miguel, Constanza de la Cruz, Inés de Santa Teresa, Margarita de San Antonio, María de San Nicolás, Marina de San Jerónimo, Joana de San Gerónimo, María de la Encarnación, **María de la Asunción**, Constanza de San Francisco, Elvira de San Joseph, Laurencia de San Joan, Catalina de San Joseph, Lucía de la Concepción, Francisca de San Juan, Micaela de San Juan, Antonia de San Lorenzo, Ana de San Lorenzo, María de Jesús, Beatriz de San Bernardo, Agustina de San Juan, Nicolasa de San Antonio, Isabel de San José, Gertrudis de San Miguel, Juana de San Diego, María de la Resurrección, **Isabel de San Juan**, Jerónima de San Bernardo, **Leonor de San Pedro**, María del Sacramento, Teresa de la Ascensión, Jerónima de San Buena Ventura, Estebanía de San José, Leonor de San Juan. Doy licencia para que la madre abadesa Mencia de la Concepción, las madres vicaria, definidoras y demás religiosas contenidas en este pedimento le presenten ante los señores deán y cabildo, sede vacante, para que su señoría provea lo que más convenga. [Puebla de los] Ángeles, nueve de diciembre de mil y seiscientos y treinta y nueve años. El doctor don Alonso de Salazar Varona.¹

¹ AVCCP, LAC 10, fol. 347-347v, traslado al acta del 15 de diciembre de 1639 (El énfasis de la transcripción es nuestro).

“...so pena de excomuni3n”:
La verdad sobre el origen de Jos3 Manuel
de Aldana



Evguenia Roubina^{1*}

Su talento y laboriosidad le conquistaron un lugar de distinc3n entre los personajes que descollaron en el escenario musical de la ciudad capital de la Nueva Espa3a en las postrimer3as de la 3poca virreinal. Como int3rprete, Jos3 Manuel de Aldana se coloc3 con firmeza en el selecto grupo de los que inauguraron en M3xico la tradici3n del concierto p3blico; como compositor, protagoniz3 uno de los principales papeles en el clasicismo musical novohispano y, como pedagogo, coloc3 una de las piedras fundamentales de la escuela mexicana de guitarra.

Su vida fue un ejemplo de constante “aplicaci3n” en el oficio elegido, de la estoica manera con la que sobrellevaba las adversidades —el incendio de su casa, la muerte de su hijo, la enfermedad que padeci3— y de la incesante y heroica lucha por proveer el sustento a su numeros3sima familia, “de veinte y cinco, 3 mas individuos”,² por medio de los servicios que prestaba en la Catedral Metropolitana, en el Coliseo y en casas de particulares.

Ya en su primera juventud los “progressos” que Jos3 Manuel de Aldana alcanz3 en la ejecuci3n del viol3n se consideraron “notables”³ y tambi3n desde sus mismos comienzos su labor de compositor mereci3 “la aceptaci3n de los inteligentes”.⁴ Cuando lleg3 a la plenitud de su vida se admiraban “las delicadezas” de su arte de violinista,⁵ en tanto que sus composiciones, sin importar si se juzgaban una fuente de deleite⁶ o se convert3an en blanco de injustos ataques,⁷ no dejaron de ser atendidas por la incipiente cr3tica musical del virreinato ni fueron soslayadas por los music3logos mexicanos y extranjeros del siglo pasado y el presente. Sin embargo, hasta la fecha una parte de su obra permanece totalmente

¹ * Violonchelista e investigadora, catedr3tica de la Escuela Nacional de M3sica, UNAM.

² *Diario de M3xico*, Ciudad de M3xico, t. XII, n3m. 10601, 18 de febrero de 1810, p. 194.

³ Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de M3xico, AC 52, f. 110r, 21 de enero de 74.

⁴ *Ibid.*, Correspondencia, legajo 10, s.f., 12 de enero de 1784.

⁵ *Ibid.*, t. I, n3m. 16, 16 de octubre de 1805, p. 63.

⁶ *Ibid.*, t. V, n3m. 483, 26 de enero de 1807, p. 102.

⁷ *Ibid.*, t. IV, n3m. 443, 17 de diciembre de 1806, p. 439.

desconocida,⁸ las composiciones que están a la vista no se han estudiado con exhaustividad y, en cuanto a la biografía de Aldana, los nuevos hallazgos documentales han demostrado convincentemente que ninguna de las semblanzas de quien fuera uno de los más destacados músicos virreinales, publicadas entre 1947 y 2007,⁹ merece la cualidad de fidedigna. De hecho, al cabo de doscientos cincuenta años transcurridos desde el nacimiento de don José Manuel, entre los autores de las mencionadas reseñas biográficas no se había logrado el consenso ni siquiera respecto del lugar donde Aldana vio la luz por vez primera, pudiéndose elegir entre diferentes opciones:

- asimilar la prudente postura de Otto Mayer-Serra, quien confesó desconocer el origen de José Manuel Aldana;¹⁰
- aliarse a la erudita opinión de Jesús C. Romero, quien situó la cuna del músico “en Valladolid de Michoacán, hoy Morelia”,¹¹
- depositar la confianza en la docta experiencia de Robert Stevenson, quien prefirió ubicar sus raíces en el suelo de la ciudad capital del virreinato¹² o, incluso,
- aventurarse a buscar allende los mares los comienzos de su hazaña terrenal.¹³

Por fortuna, la urgencia de indagar o especular sobre el lugar de origen de José Manuel de Aldana a partir de ahora ya no volverá a pesar sobre los hombros de los estudiosos de la música virreinal, pues esta incógnita ha podido resolverse de manera definitiva —y no sin la ayuda del propio violinista.

En 1788, llamado a testificar en un proceso inquisitorial, “so pena de

⁸ Nos referimos a la música “dramática” o, dicho de otra forma, destinada para el teatro, a la que los contemporáneos de Aldana reconocieron entre sus méritos (véase *ibidem*).

⁹ Véanse, por ejemplo, Otto Mayer-Serra, *Música y músicos de Latinoamérica*, vol. I, México: Atlante, 1947, p. 16; Jesús C. Romero, “Galería de músicos mexicanos: Aldana, José Manuel”, *Carnet Musical*, vol. IV, núm. 5, Ciudad de México, agosto de 1948, p. 24; Hugo Grial, *Músicos mexicanos*, México: Diana, 1965, p. 8; Robert Stevenson, “Aldana, José Manuel”, E. Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. I, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 237; Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores, 1999, pp. 213-220; Mauricio Hernández Monterrubio, “José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII”, *Heterofonía*, núm. 125, Ciudad de México, julio-diciembre de 2001, pp. 9-24; y Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Guadalajara, Jal.: Universidad Panamericana, 2007, p. 49.

¹⁰ O. Mayer-Serra, *op. cit.*, p. 16.

¹¹ J. C. Romero, *op. cit.*, p. 24.

¹² R. Stevenson, “José Manuel [Aldana] y Matheo Tolles (Tolis) de la Roca”, *Heterofonía*, vol. V, núm. 30, México, mayo-junio de 1973, p. 16.

¹³ M. Hernández Monterrubio, *op. cit.*, p. 11.

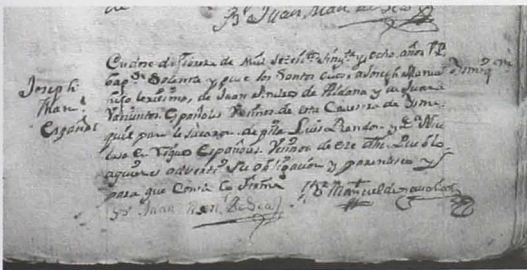
excomuni3n”, Jos3 Manuel de Aldana declar3 ser “espa3ol, de edad de treinta a3os, de profesion Musico, casado con D.a Maria Manuela del Pozo, nat.l de Yxmichilpam, y vezino de esta Corte”.¹⁴ 3sta no fue, sin embargo, la primera ocasi3n en la cual Aldana esclareci3 su procedencia. Con diez a3os de antelaci3n a los hechos descritos, el notario que auxili3 las diligencias matrimoniales de Jos3 Manuel anot3 en el respectivo documento que el joven contrayente jur3

por Dios nro. Sor. y la Sta. Cruz [...] ser Espa3ol soltero, natural de Yzmiquilpam y desde edad de nueve a3os vez.o de esta Ciudad, hijo lex.o de D.n Juan Andres de Aldana, y de D.a Juana Maria Barrientos, q.e es de edad de veinte a3os, y siempre ha vivido en esta feliz.a de el Sagrario.¹⁵

No obstante las frivolidades de la ortograf3a novohispana, no fue dif3cil deducir que ambos documentos en los que Jos3 Manuel Aldana estamp3 su firma apuntaron como su terru3o natal a Ixmiquilpan, una de las cabeceras municipales del Valle del Mezquital, poblado que en el siglo XVIII perteneci3 al Arzobispado de M3xico y actualmente forma parte de la Di3cesis de Tula en el estado de Hidalgo.

La partida bautismal del c3ebre violinista y compositor que se ha podido localizar en el Archivo Hist3rico de la Parroquia de San Miguel Arc3ngel de Ixmiquilpan, Hidalgo (imagen 1), dio pleno respaldo a esta conclusi3n, al expresar el p3rroco que celebr3 el sacramento del bautismo lo siguiente:

En dose de febrero de mil Setesie.tos Sinq.ta y ocho a3os [...] bap.se solemte y puse los Santos oleos a Joseph Manuel hijo lexitimo, de Juan Andres de Aldana y de Juana Varrientos Espa3oles Vecinos de esta Cauesera de Ysmiquilpan le sacaron de pila Luis Rendon y D.a Nicolaza enriques espa3oles. Vecinos de este dicho Pueblo [...].¹⁶



Partida de bautismo de Jos3 Manuel de Aldana y Barrientos, AHPSMA, Bautismos de Espa3oles, libro 9, f. 17r (detalle), 12 de febrero de 1758

¹⁴ Archivo General de la Naci3n, Inquisici3n, vol. 1226, exp. 5, f. 171r, 1788.

¹⁵ Archivo Hist3rico del Arzobispado de M3xico, Sagrario Metropolitano, Informaciones Matrimoniales de Espa3oles, caja 28, m.f.

¹⁶ Archivo Hist3rico de la Parroquia de San Miguel Arc3ngel, Bautismos de Espa3oles, libro 9, f. 17r, 12 de febrero de 1758.

La información precisa sobre el lugar de origen de José Manuel de Aldana y Barrientos, tan sólo uno de los datos que esperan ser esclarecidos en su biografía, podría no parecer de mucha importancia de no ser que en el mismo limbo —entre el desconocimiento total y el conocimiento a medias— siguen permaneciendo otros músicos virreinales de “sobresaliente mérito”: “los Delgados [...], los Salots [...], los Domínguez, los Castros, los Truxeques”¹⁷ y también los Mora, los Campuzano y los Ortiz de Zárate, entre tantos y tantos más que aún no han encontrado biógrafos dispuestos a zambullirse en los abismos de los archivos históricos, con tal de no expresar nada más que la verdad... so pena de excomunión.

¹⁷ José Wenceslao Barquera, “Discurso sobre la música”, *Diario de México*, t. VII, núm. 758, 27 de octubre de 1807, p. 256.

MÚSICA



O vos omnes

Colección Sánchez Garza

Francisco de Olivera
(fl. 1603-1641)

Transcripción paleográfica
y reconstrucción:
Omar Morales Abril, 2003 y 2008

Tiple 1° A 5 Motete

Tiple 2° motete A 5

Alto A 5.

Bajo.

Tiple 1°

O vos o - mnes, O vos o - mnes, O

Tiple 2°

O vos o - mnes, O vos o -

Alto

O vos o -

Tenor

O vos

Bajo

O vos o - - -

5

vos o - - - - mnes,

mnes, O vos o - mnes qui tran - si - tis, qui tran - si - tis per vi -

mnes, o - mnes qui tran - si - tis per vi -

o - mnes qui tran - si - tis per vi - am, per vi -

mnes,

10

O vos o - - - mnes qui tran -
 am, qui tran - si - tis per vi - - - am; O vos o - - -
 am, O vos o - - - mnes, O vos o - mnes
 am, O vos o - - - mnes, O vos o - mnes,
 am, O vos o - - - mnes, O vos o - mnes,

16

si - tis per vi - am, per vi - am, qui tran - si -
 mnes qui tran - si - tis, qui tran - si -
 qui tran - si - tis per vi -
 qui tran - si - tis per vi -

43

-te si est do - lor, si est do - lor,
 te si est do - lor si - mi - lis,
 -te si est do - lor si - mi - lis, si -
 te si est do - - - - - lor, si est

49

si - mi - lis, sic - ut do - lor me - - - us,
 si - mi - lis, si - mi - lis, si - mi - lis sic - ut do - lor me - us,
 - mi - lis, si - mi - lis sic - ut do - lor me - us,
 do - lor si - mi - lis sic -

55

sic - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor
 sic - ut do - lor me us, sic - ut do - lor
 sic - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor me -
 -ut do - lor me - us, sic - ut do - lor me -

60

me - us, sic - ut do - lor
 me - us, do - lor me - us,
 us, sic - ut do - lor me -
 us, sic - ut do - lor me -

64

me - us, sic - ut do - lor me - us.
sic - ut do - lor me - us.
us, sic - ut do - lor me - us.
us.
us.

Detailed description: This is a musical score for five voices, numbered 64. It consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The lyrics are in Latin: "me - us, sic - ut do - lor me - us." The first staff has a rest for the first measure, followed by "me - us, sic - ut do - lor me - us." The second staff has "sic - ut do - lor" followed by a long horizontal line and then "me - us." The third staff has "us," followed by "sic - ut do - lor me - us." The fourth staff has "us." The fifth staff has "us." The score ends with a double bar line.

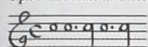
Oh, admirable Sacramento

Colección Sánchez Garza

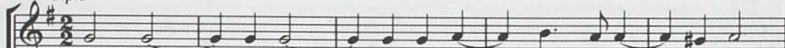
Francisco López Capilla
(1614-1674)

Transcripción paleográfica
y reconstrucción:
Omar Morales Abril, 2008

Tiple a 4 con instrumentos

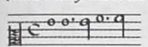


Tiple



Oh, ad - mi - ra - ble Sa - cra - me - - to,
Hom - bre y Dios cru - ci - fi - ca - - do,

Alto a 4 con instrumentos

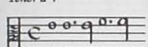


Alto

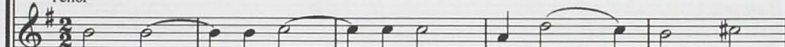


Oh, ad - mi - ra - ble Sa - cra - men - to,
Hom - bre y Dios cru - ci - fi - ca - - do,

Tenor a 4

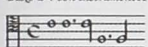


Tenor

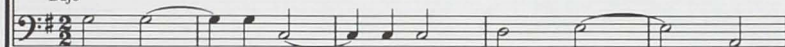


Oh, ad - mi - ra - ble Sa - cra - men - to,
Hom - bre y Dios cru - ci - fi - ca - - do,

Bajo a 4 con instrumentos

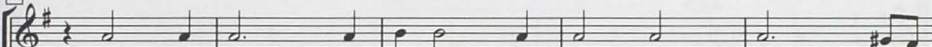


Bajo

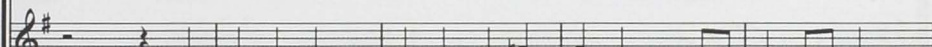


Oh, ad - mi - ra - ble Sa - cra - men - to,

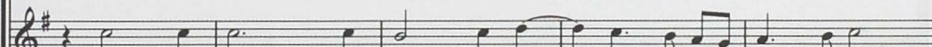
6



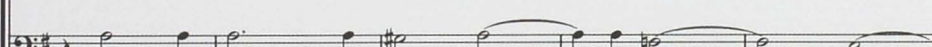
de la glo - ria dul - ce pren - da, dul - ce pren -
dul - ce Je - sús, glo - ria e - ter - na, glo - ria e - ter -



de la glo - ria dul - ce pren - da,
dul - ce Je - sús, glo - ria e - ter - na,



de la glo - ria dul - ce pren - da,
dul - ce Je - sús, glo - ria e - ter - na,



11

da, dul - cepren - da, dul - ce pren - da, a - la - ba - do
na, dul - ce Je - sús, glo - ria e ter - na, na, dul - ce pren - da, dul - ce pren - da, a - la - ba - do

— dul - ce pren - da, dul - ce pren - da, a - la - ba - do
— dul - ce Je - sús, glo - ria e ter - na, na, dul - ce pren - da, dul - ce pren - da, a - la - ba - do

da, dul - cepren - da, dul - ce pren - da, a - la - ba - do
na, dul - ce Je - sús, glo - ria e ter - na, na, dul - ce pren - da, dul - ce pren - da, a - la - ba - do

16

se - a tu nom - bre en los cie - los y en - la tie -

se - a tu nom - bre en los cie - los y en - la tie -

se - a tu nom - bre en los cie - los y en - la tie -

* Manuscrito mutilado

21

los y.en la tie - rra y.en
la tie - rra, y.en la tie - -
rra, y.en la tie - - rra,

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 21, 22, and 23. It features four staves: a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and three piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "los y.en la tie - rra y.en", "la tie - rra, y.en la tie - -", and "rra, y.en la tie - - rra,". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

24

la tie - - rra. A - - mén.
rra. A - mén.
y.en la tie - rra. A - mén.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 24, 25, 26, and 27. It features four staves: a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), and three piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "la tie - - rra. A - - mén.", "rra. A - mén.", and "y.en la tie - rra. A - mén.". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

* Manuscrito mutilado
1) Una tercera arriba en el manuscrito

28 Tiple 1º

Y la pu - ra Con - cep - ción del A - ve de
 Y la Vir - gen que en su vien - tre te dio car - ne

Tiple 2º

Y la pu - ra Con - cep - ción del A - ve de gra - cia lle -
 Y la Vir - gen que en su vien - tre te dio car - ne ver - da - de -

Alto

Y la pu - ra Con - cep - ción del A - ve de gra - cia
 Y la Vir - gen que en su vien - tre te dio car - ne ver - da -

Tenor

Y la pu - ra Con - cep - ción del A - ve de gra - cia lle -
 Y la Vir - gen que en su vien - tre te dio car - ne ver - da - de -

34

gra - cia lle - na, lle - na con - ce - bi - da sin pe - ca -
 ver - da - de - ra, ver - da - de - ra pa - ra mo - rir por los hom

na, lle - na, de gra - cia lle - na con - ce - bi - da sin
 ra, ver - da - de - ra, ver - da - de - ra pa - ra mo - rir por

lle - na, del A - ve de gra - cia lle - na con - ce - bi - da sin pe ca -
 de - ra, te dio car - ne ver - da - de - ra pa - ra mo - rir por los hom -

na con - ce - bi - da sin pe ca -
 ra pa - ra mo - rir por los hom -

* Manuscrito mutilado

2) Sic las disonancias consecutivas

40

do, sin pe-ca - bres, por los hom - bres, por los hom - bres, por

pe-ca do, sin pe - ca - do, por siem -
los hom - bres, por los hom - bres,

do, sin pe-ca - do, por siem - pre,
bres, por los hom - bres,

do, sin pe-ca do, por siem - pre,
bres, por los hom - bres,

45

siem - pre, por siem - pre a - la - ba - da se - a, por siem - pre, por

pre, por siem - pre a - la - ba - da se - a, por siem -

por siem - pre a - la - ba - da se - a, por siem -

por siem - pre a - la - ba - da se - a, se - - -

* Manuscrito mutilado



50

siem - pre a - la - ba - da se - a. A - - mén.

pre a - la - ba - da, a - la - ba - da se - a. A - mén.

pre a - la - ba - da se - - - a. A - mén.

a, a - la - ba - da se - - - a. A - mén.

* Manuscrito mutilado

Credidi a 6

Colección Sánchez Garza

Transcripción paleográfica:
Omar Morales Abril, 2003

Miguel Mateo de Dallo y Lana
(fl. 1680-1705)

The musical score is arranged in two columns. The left column contains the rhythmic patterns for each part, and the right column contains the melodic lines. The parts are:

- Alto de 1° Choro A 6**: Treble clef, C major, 6/8 time. Melody: $\text{C4} \text{B3} \text{A3} \text{G3} \text{F3} \text{E3}$.
- Tenor de 1° Choro A 6**: Bass clef, C major, 6/8 time. Melody: $\text{C4} \text{B3} \text{A3} \text{G3} \text{F3} \text{E3}$.
- Tiple 2° Choro A 6**: Treble clef, C major, 6/8 time. Melody: $\text{C4} \text{B3} \text{A3} \text{G3} \text{F3} \text{E3}$.
- Alto de 2° Choro A 6**: Treble clef, C major, 6/8 time. Melody: $\text{C4} \text{B3} \text{A3} \text{G3} \text{F3} \text{E3}$.
- Tenor de 2° Choro A 6**: Bass clef, C major, 6/8 time. Melody: $\text{C4} \text{B3} \text{A3} \text{G3} \text{F3} \text{E3}$.
- Bajo 2° Choro A 6**: Bass clef, C major, 6/8 time. Melody: $\text{C4} \text{B3} \text{A3} \text{G3} \text{F3} \text{E3}$.
- A Compañía A 6**: Bass clef, C major, 6/8 time. Accompaniment: $\text{C4} \text{B3} \text{A3} \text{G3} \text{F3} \text{E3}$.

The vocal parts have lyrics: "Cre - di - di, pro - pter quod lo -".

5

lo - cu - tus sum; e - go au - tem hu - mi - li - a - tus sum

cu - tus sum; e - go au - tem hu - mi - li - a - tus sum

6

10

ni - mis.

ni - mis. Quid re -

E - go di - xi in ex - ces - su me - o, om - nis ho - mo men - dax.

E - go di - xi in ex - ces - su me - o, om - nis ho - mo men - dax.

E - go di - xi in ex - ces - su me - o, om - nis ho - mo men - dax.

3# 3b

17

Quid re - tri - bu-am Do - mi - no, pro_ om - ni - bus quære - tri - bu - it mi -

tri - bu-am Do - mi - no, pro_ om - ni - bus quære - tri - bu - it mi

3# 3#

21

hi?

hi?

Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac - ci - pi - am, et no - men Do - mi - ni in - vo - ca -

Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac - ci - pi - am, et no - men Do - mi - ni in - vo - ca -

Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac - ci - pi - am, et no - men Do - mi - ni in - vo - ca -

3# 3b

33

om-ni po-pu-lo e - jus; pre-ti - o - sa in con-spe-ctuDo-mi-

om-ni po - pu-lo e - jus; pre-ti - o - sa in con-spe-ctuDo-mi-

om-ni po-pu-lo e - jus; pre-ti - o - sa

om-ni po-pu-lo e - jus; pre-ti - o - sa

om-ni po-pu-lo e - jus; pre-ti - o - sa

39

ni mors san-cto-rum e - - - jus.

1) ni mors san - cto - rum e - jus.

2) in con - spe - ctuDo - mi - ni mors san - cto - rum e - - - jus.

in con - spe - ctuDo - mi - ni mors san - cto - rum e - jus.

in con - spe - ctuDo - mi - ni mors san - cto - rum e - jus.

1) *domine* en el manuscrito2) *eis* en el manuscrito

46

O, Do - mi - ne, ^(h) qui - a e - go ser - vustu - us, e - goser - vus

O, Do - mi - ne, qui - a e - go ser - vus ^b tu - us, ³⁾ e - go

O, Do - mi - ne,

O, Do - mi - ne,

O, Do - mi - ne,

3) *tuo* en el manuscrito

51

(b)

tu - us, et fi - li - us an - cil - læ tu - - - -

ser - vus tu - us, et fi - li - us an - cil - - - læ tu -

34

55

æ. Ti - bi sa - cri - fi -

æ. Ti - bi sa - cri - fi -

Di - ru - pi - sti vin - cu - la me - a;

Di - ru - pi - sti vin - cu - la me - - a;

Di - ru - pi - sti vin - cu - la me - a;

6

67

me - a Do - mi - no red - dam in con - spe - ctu

me - a Do - mi - no red - dam in con - spe - ctu om - nis

3f 6 3f

71

om - nis po - pu - li e - jus, in a - tri - is do - mus Do - mi - ni, in me - di - o

po - pu - li e - jus, in a - tri - is do - mus Do - mi - ni, in me - di - o

4) *populo* en el manuscrito5) *omni populo* en el manuscrito

75

tu - i Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.

tu - i Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem.

Je - ru - sa - lem.

Je - ru - sa - lem.

Je - ru - sa - lem.

Je - ru - sa - lem.

80

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, sic - ut

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto,

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto,

6 6

88

e-rat in prin-ci-pi-o, et nunc et sem-per, et in sæ-cu-la sæ-cu-lo rum, a -

sic-ut e-rat in prin-ci-pi-o, et nunc et sem-per, et in sæ-cu-la sæ-cu-lo rum, a -

3# 7 9

95

men; sæ-cu-lo-rum, a-men. _____

men; sæ-cu-lo-rum, a-men. _____

sæ-cu-lo-rum, a-men. _____

sæ-cu-lo-rum, a-men. _____

sæ-cu-lo-rum, a-men. _____

sæ-cu-lo-rum, a-men. _____

Misa a 5 voces

Colección Sánchez Garza

Transcripción paleográfica:
Omar Morales Abril, 2008

Francisco de Atienza y Pineda
(c.1654-1726)

Agnus Dei

385

Tiple 1°
A- gnus De - - - - i

Tiple 2°
A- gnus

Alto a 5°
Alto
A - gnus De -

Ténor a 5° (Voz)
Tenor

Bajo 2°
Bajo

Acompañamiento

Detailed description: This is a page of a musical score for the 'Agnus Dei' section of a five-voice Mass. The score is written in 2/2 time and features five vocal parts and an accompaniment. The vocal parts are Tiple 1°, Tiple 2°, Alto a 5°, Ténor a 5° (Voz), and Bajo 2°. The accompaniment is labeled 'Acompañamiento'. The score begins at measure 385. The lyrics for the vocal parts are: Tiple 1°: 'A- gnus De - - - - i'; Tiple 2°: 'A- gnus'; Alto a 5°: 'A - gnus De -'; Ténor a 5° (Voz): (no lyrics shown); Bajo 2°: (no lyrics shown). The accompaniment consists of a single line of music in the bass clef.

400

i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di.
 mi - se - re - re no -
 mi - se - re - re no -
 mi -

405

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - tamun -
 bis, mi - se - re - re no - bis,
 bis, mi - se - re - re no - bis,
 se - re - re no - bis,

410

di: mi - se-re - re no - bis,
do - na no - bis
do - na no - bis pa-cem, do - na no-bis
do - na no - bis pa - cem,

415

do - na no - bis pa - cem.
pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - - cem.
pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - - cem.
do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem.

O vos omnes

Colección Sánchez Garza

Miguel Tadeo de Ochoa
(fl. 1713-1760)

Transcripción paleográfica:
Omar Morales Abril, 2003

Trío a 4.

Alto a 4.

Tenor a 4.

Tenor a 4.

Bajo a 4.

Tiple

Alto

Tenor

Barítono

Acompañamiento

5

om - nes, qui tran - si - tispervi -

O vos om - nes, qui tran

O vos om - nes,

O vos om - nes,

11

am, per_ vi - - - - - am,
 si - tisper vi - - - - - am,
 qui tran-si - tisper vi - am, per_ vi - am, O
 qui tran-si - tisper vi - am, O

17

om - nes, a - ten - di - te, a - ten - di - te,
 om - nes, a - ten - di - te, a - ten - di -
 vos om - nes, a - ten - di - te, a - ten - di -
 vos om - nes, a - ten - di - te, a - ten - di -

37

do - - - - - lor _____ si - mi-lis sic - ut

si _____ est do - lor

si _____ est do - - - - - lor

si _____ est _____ do - lor

44

do-lor me-us, sic-ut do-lor me - us, _____

si - mi-lis sic - ut do - lor me -

si - mi-lis sic - ut do - lor _____ me -

si - mi-lis sic - ut do - lor me -

50

O vos omnes,
 us, a-ten-di-te, et vi-de-te, a-
 us, a-ten-di-te, et vi-de-te
 us, a-ten-di-te, et vi-de-te

57

qui tran-si-tis per vi-am, qui tran-si-tis per vi-am; si est
 ten-di-te, a-ten-di-te, a-ten-di-te, a-ten-di-te si es
 si est do-lor si-mi-lis
 si est do-lor si-mi-lis sic-ut

62

do-lor si-mi-lis sic-ut do-lor me - us, O - vos_ om -
 do - lor si-mi-lis sic-ut do-lor me - us, a-ten - di - te, O_ vos_
 sic-ut do-lor me-us, sic-ut do-lor me - us, a - ten - di-te, a - ten - di-te,
 do-lor me-us, sic-ut do-lor me - us, O_ vos

68

nes, a-ten - di - te, a-ten - di - te, et vi - de - - - te
 om - nes, a - ten - di - te, et vi - de - - te
 om - nes, et vi - de - te, et vi - de - te, et vi - de - te
 om - nes, et vi - de - - te, et vi - de - - te

1) Un tono arriba en el manuscrito

74

p *f*

si est do - lor, si est do - - lor si - mi - lis sic - ut

p *f*

si est do - lor, si est do - - lor si - mi - lis sic - ut

si _____ est do - - - - - lor, _____

si est do - lor, do - - - - - lor, a -

p *f*

80

do - lor, sic - ut do - lor, sic - ut do - lor, sic - ut do - lor, sic - ut do - lor me - us,

do - lor me - us, sic - ut do - lor sic - ut do - lor, sic - ut do - lor, do - lor me - us, _____

a - ten - di - te, a - ten - di - te, a - ten - di - te

ten - di - te, a - ten - di - te, a - ten - di - te, a -

86

si - mi - lis sic - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor, sic - ut do - lor me -
a - ten - di - te, a - ten - di - te, a - ten - di - te
si - mi - lis sic - ut do - lor, sic - ut do - lor, sic - ut do - lor, sic - ut do - lor me -
ten - di - te, a - ten - di - te, a - ten - di - te, a ten - di - te

91

us, a - ten - di - te, a - ten - di -
si - mi - lis sic - ut do - lor, sic - ut do - lor, sic - ut do - lor,
-us, si - mi - lis sic - ut do - lor me - us, sic - ut do - lor, sic - ut
sic - ut do - lor si - mi - lis sic - ut

95

te, a - ten - di - te do - lor me - - - us.

sic - ut do - lor me - - - - - us.

do - lor, do - lor me - - - - - us.

do - - - lor me - - us.

The musical score consists of five staves. The first four staves are vocal parts with lyrics. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The third staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and an 8va marking. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'te, a - ten - di - te do - lor me - - - us.', 'sic - ut do - lor me - - - - - us.', 'do - lor, do - lor me - - - - - us.', and 'do - - - lor me - - us.'. The music features various note values including quarter, eighth, and half notes, as well as rests and fermatas.

Benedicamus Patrem

Colección Sánchez Garza

Transcripción:
Omar Morales Abril, 2008

José Mariano Villegas
(1745-1798)

Despacio

1) Tiple 1°



Be - ne - di - ca - - - mus Pa - trem, be - ne - di - ca - mus

Tiple 2°



Be - ne - di - ca - mus Pa - trem, be - ne - di - ca - mus

Tiple 3°



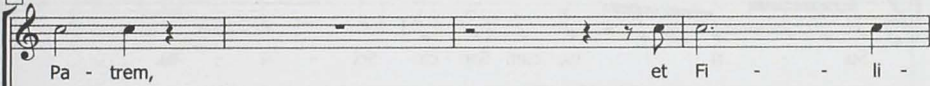
Be - ne - di - ca - mus Pa - trem, be - ne - di - ca - mus

Acompañamiento

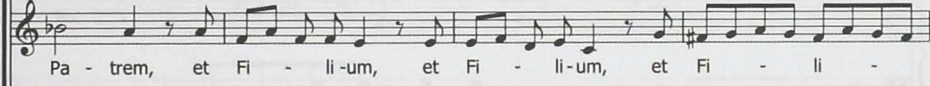


6 4 3

5

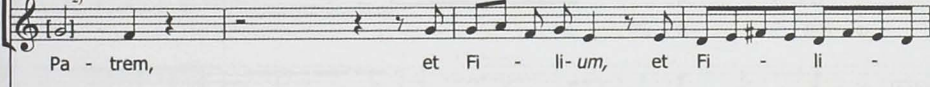


Pa - trem, et Fi - - - li -



Pa - trem, et Fi - li - um, et Fi - li - um, et Fi - li -

2)



Pa - trem, et Fi - li - um, et Fi - li -



6 5 7 3#

1) Se ha omitido el *incipit* porque esta obra está escrita en notación moderna

2) Fa en el manuscrito

9

um, cum San-cto Spi-ri - tu, cum San-cto

um, cum San - - cto, cum San - - cto,

um, cum San-cto Spi - ri-tu, cum San-cto

12

Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu.

cum San - cto Spi - ri - tu.

Spi - ri - tu, cum San - cto Spi - ri - tu.

14

3) Fa-do en el manuscrito

4) La en el manuscrito

Allegro Moderato

16

Lau - de - mus, lau de - mus

Lau de - mus et su-per-ex-al - te - mus,

Lau - de - mus, lau - de - mus et

21

et su-per-ex-al - te - - - mus e - um in

ex-al-te-muse - um in

su-per-ex-al-te - mus, ex-al-te-muse - um in

6 6 6 5b

27

sæ - - - - cu - la, e - um in

sæ - - - - cu - la, in

sæ - - - - cu - la, in

5)

5) Fa# en el manuscrito

32 [Fine]

sæ - - - - - cu - la, in - - - - - sæ - cu - la.

sæ - - - - - cu - la, in - - - - - sæ - cu - la.

sæ - - - - - cu - la, in - - - - - sæ - cu - la.

6)

7

38 Despacio

Be - - - ne - di - ctus es - - - Do - mi - ne

in fir - ma -

42

men - to cæ - li,

et lau - da - bi - lis, et glo - rio - sus in

6) Fa en el manuscrito

46

be - ne di - ctus es Do - mi - ne

be - ne di - ctus es Do - mi - ne

sæ - cu - la, be - ne di - ctus es Do - mi - ne

9 8 7 6 4

50

in fir - ma - men - to, in fir - ma - men - to cæ - li, et lau - da - - -

in fir - ma - men - to, in fir - ma - men - to cæ - li, et lau - da - - -

in fir - ma - men - to, in fir - ma - men - to cæ - li, et lau - da - - -

7 6 4 6 4 7

7) Sic

54

bi - lis, et glo - rio - - sus, glo -

bi - lis, et glo - rio - - sus, glo -

bi - lis, et glo - rio - - sus, glo -

57 [Dal ♩ al Fine]

rio - - sus in sæ - cu - la, in sæ - cu - la.

rio - - sus in sæ - cu - la, in sæ - cu - la.

rio - - sus in sæ - cu - la, in sæ - cu - la.

74 6 6 7 6

8) *Mé* en el manuscrito

Domine ne in furore

Colección Sánchez Garza

Anónimo

(c. 1848)

Transcripción:
Omar Morales Abril, 2008

1) Tiple 1º

Do - mi - ne ne in fu - ro - re tu - o ar - gu - as

Tiple 2º

Do - mi - ne ne in fu - ro - re tu - o ar - gu - as

Tiple 3º

Do - mi - ne ne in fu - ro - re tu - o ar - gu - as

6

me: ne - que in i - ra tu - a cor ri - pi - as me.

me: ne - que in i - ra tu - a cor ri - pi - as me.

me: ne - que in i - ra tu - a cor ri - pi - as me.

Mi - se - re - re me - i Do - mi - ne, quo - ni - am in - fir - mus sum:

sa - na me Do - mi - ne, quo - ni - am con - tur - ba - ta sunt os - sa me - a.

1) Se ha omitido el *incipit* porque esta obra está escrita en notación moderna

12

Et a - ni - ma me - a tur - ba - ta est val -

Et a - ni - ma me - a tur - ba - ta est val -

Et a - ni - ma me - a tur - ba - ta est val -

17

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.

Con - ver - te - re Do - mi - ne, et e - ri - pe a - ni - mam me - am:

sal - vum me fac pro - pter mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

22

Quo - ni - am non est in mor - te qui me mor - si - tu - - i

Quo - ni - am non est in mor - te qui me mor - si tu - - i

Quo - ni - am non est in mor - te qui me mor - si tu - - i

28

in in - fer - no au - tem quis con - fi - te - bi - tur ti - bi.

in in - fer - no au - tem quis con - fi - te - bi - tur ti - bi.

in in - fer - no au - tem quis con - fi - te - bi - tur ti - bi.

La - bo - ra - vi in ge - mi - tu me - o, la - va - bo per sin - gu - las no - ctes le - ctum me - um:

la - cri - mis me - is stra - tum me - um ri - ga - bo.

35

Tur - ba-tus est a fu-ro - - re o - - cu-lus me - us,

Tur - ba-tus est a fu-ro - - re o - - cu-lus me - us,

Tur - ba-tus est a fu-ro - - re o - - cu-lus me - us,

41

in ve - te - ra - vi in - ter om - nes i - ni - mi - cos me - os.

in ve - te - ra - vi in - ter om - nes i - ni - mi - cos me - os.

in ve - te - ra - vi in - ter om - nes i - ni - mi - cos me - os.

47

Dis - ce - di - te a me om - nes qui o - pe - ra - mi - ni i - ni - qui - ta - tem:

48

quo - ni - am ex - au - di - vit Do - mi - nus vo - cem fle - tus me - i.

49

Ex-au-di-vi Do-mi-nus de-pre-ca-ti-o-nem me -

Ex-au-di-vi Do-mi-nus de-pre-ca-ti-o-nem me -

Ex-au-di-vi Do-mi-nus de-pre-ca-ti-o-nem me -

55

am: Do-mi-nus o-ra-ti-o-nem me-am sus-ce-pit.

am: Do-mi-nus o-ra-ti-o-nem me-am sus-ce-pit.

am: Do-mi-nus o-ra-ti-o-nem me-am sus-ce-pit.

E-ru-be-scant et con-tur-ben-tur ve-he-men-ter o-mnes i-ni-ci-ci-me-i:

con-ver-tan-tur et e-ru-bes-cant val-de ve-lo-ci-ter.

61

Re - qui-em æ - ter - - nam do - na e - is Do - mi - ne,

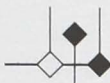
Re - qui-em æ - ter - - nam do - na e - is Do - mi - ne,

Re - qui-em æ - ter - - nam do - na e - is Do - mi - ne,

Re - qui-em æ - ter - - nam do - na e - is Do - mi - ne,

et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is.

Non est species ei de Francisco Vidales
(AVCCP, AM Leg. 30)
(Edición de Bárbara Pérez Ruiz)



Es un motete a cuatro voces (tiple, alto, tenor y bajo), escrito en claves altas y aquí transportado a una cuarta inferior. Es de textura polifónica, con imitaciones a la octava y a la cuarta —usadas con un sentido fraselógico—. Algunos pasajes homofónicos hacen énfasis en ciertas ideas del texto, como en la expresión “non est” de los compases 55 al 57, en la cual ocurre una detención del movimiento de las voces. El texto está tomado del libro de Isaías, capítulo 53, versículos 2 al 7.

*Non est species ei, neque decor:
et vidimus eum, et non erat aspectus.
A planta pedis usque
ad verticem,
non est in eo sanitas.
Oblatus est, quia ipse voluit,
et peccata nostra ipse portavit.*

No tiene presencia, ni belleza:
lo vimos, y no tenía ningún atractivo.
Desde la planta de los pies
hasta la punta de la cabeza,
nada en él estaba sano.
Él se entregó, pues así lo quiso,
y cargó con nuestros pecados.

Non est species ei

a 4

[Francisco] Vidales

Transcripción y edición:
Bárbara Pérez Ruiz

Score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in C major, 4/4 time. The lyrics are: Non est species ei. Non est species ei. Non est species ei. Non est species ei.

Soprano: Non est species ei
Alto: Non est Non est
Tenor: Non est species ei
Bass: Non est Non

Score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in C major, 4/4 time. The lyrics are: e - i ne - que de - - - spe - ci - es e - - - i ne - e - - - i est spe - ci - es e - - - i, ne - que

Soprano: e - i ne - que de - - - spe - ci - es e - - - i ne -
Alto: e - - - i
Tenor: e - - - i
Bass: est spe - ci - es e - - - i, ne - que

15

cor, non est spe - ci - es e - - -
 que de - - - cor, spe - ci - es e - i,
 ne - que de - cor, non
 de - cor, non est spe - ci - es e - - -

23

i ne - que de - cor, ne - - que
 non est spe - ci - es e - i ne - que de -
 est spe - ci - es e - - - - - i ne - que
 i, ne - que de - - - cor, ne - que

31

de - - - cor: et vi - di - mus e - - um,
 cor: et vi - di - mus e - - - um,
 de - - - cor: et vi - di - mus e - - um,
 de - - - cor: et vi - di - mus e - - um,

39

et non e - rat a - spe - - - ctus.

et non e - rat a - spe - - - ctus. A

et non e - rat a - spe - - - ctus. A

et non e - rat a - spe - - - ctus.

47

A plan - ta pe - - - dis us - que ad ver - ti - cem,

plan - ta pe - dis us - que ad ver - ti - cem,

plan - ta pe - dis us - que ad ver - ti - cem, ad ver - ti - cem,

A plan - ta pe - dis us - que ad ver - ti - cem,

55

non est in e - o sa - ni - tas.

non est in e - o sa - ni - tas. O - bla -

non est in e - o sa - ni - tas.

non est in e - o sa - ni - tas.

63

O - - - bla - tus,
 tus est, o - bla - tus est,
 O - bla - tus est, o - -
 O - - - bla - tus est, o - - -

71

o - - - bla - - - tus est qui -
 o - - - bla - - - tus est qui - -
 bla - tus est, o - bla - tus est qui - -
 bla - tus est, o - bla - tus est qui - -

79

a i - pse vo - lu - it, et pec - ca -
 a i - pse vo - - - lu - it,
 a i - - - pse vo - lu - it,
 a i - - - pse vo - lu - it,

87

ta no - - - stra i - pse por - ta - vit, i - pse por -
 et pec - ca - ta no - - - stra i - pse
 et pec - ca - ta no - - - stra i -
 et pec - ca - - ta no -

95

ta - vit, i - pse por - ta - - - - vit.
 por - ta - vit, i - pse por - ta - - - vit.
 pse, i - pse por - ta - vit, por - ta - - - vit.
 stra i - pse por - ta - - - - - vit.



Toquen as gaitas de Francisco Vidales
(Edición de Bárbara Pérez Ruiz)

Este villancico de Navidad es del tipo gallego, a 4 voces (tiple 1, tiple 2, alto y bajo), escrito en claves altas (aquí transportado a una cuarta inferior). La estructura es la común del villancico: un estribillo con dos secciones (mudanza y vuelta), y coplas con vuelta. Se inicia en textura polifónica, imitativa, con alternancia de dúos en juegos responsoriales. Todas las coplas son a dúo. En los márgenes superiores de las papeles de tiple 1 y tiple 2 figuran los nombres de las monjas concepcionistas que seguramente interpretaban cada voz: “María de la Asunción” y, en otra tinta y caligrafía, “Esquibela”, y “Andrea”, respectivamente.

[Estribillo]

*Toquen as gaitas
Toribio e Lorente,
que los domingos
por festa se tenen,*

Tocai os galegos
e canten os cregos,
cantai galeguiño
que nace Deus niño,
tocai a cordeiro,
non queiro, si queiro,
que Deus pode ser
obispo de Orense.
Toquen as gaitas...

Al niño cantai,
a Deus folijai,
su madre por vela
es reina en Castela,
en cuna pajiza
Deus nace en Galicia, ¡ay!
tocai a cordeiro,
non queiro, si queiro,
que Deus e galego
pois nace entre bueyes.
Toquen as gaitas...

Coplas

1. Tangeme al cordeiro
divino y humano,
bailaze el villaino
por el cavaleiro,
danzare ligeiro
a Deus verdadeiro
que nace en pesebre.
Toquen as gaitas...

2. Solita y en coro
ao rey garridiño
que viste de armiño
y es Deus el aforro
dio al home socorro
y de esclavo es orro
pos quito la ese.
Toquen as gaitas...

3. Non caiga al facer
boltas galeguiño
que llora Deus niño
si nos vei caer,
Deus queire nacer,
que Adain por comer
mató sus parentes.
Toquen as gaitas...

4. Ao reina discreta
que ao rey niño guarda,
tocai la gallarda
por españoleita,
tocai castaneita,
dare zapateita
ao reina y ao reye.
Toquen as gaitas...

5. Pois de festa estoy
si el pandeiro sacas,
bailarei as vacas
anque pescal voy,
que doy boltas oy y
tembrando voy
de sus perendengues.
*Toquen as gaitas
Toribio e Lorente,
que los domingos por festa
se tenen.*

[Gallego] a 4

Toquen as gaitas

[Francisco] Vidales

Trascripción y edición:
Bárbara Pérez Ruiz

Tiple 1°

Toquen To - quen as gai - tas To - ri - biqe Lo - ren - te,

Tiple 2°

Toquen To - quen as

Alto

Toquen To - quen as gai - tas,

Baxo

Toquen To - quen as gai - tas To - ri - biqe Lo - ren -

6

to - quen, to - quen, to - quen as gai - tas To -

gai - tas To - ri - biqe Lo - ren - te, to - quen as

to - quen as gai - tas To - ri - biqe Lo - ren - te,

te, to - quen, to - quen as gai - tas To - ri - biqe Lo -

12

ri - bioe Lo - ren - te, to - quen as gai - tas To -
gai - tas, to - quen as gai - tas To - ri - bioe Lo - ren - te,
to - quen as gai - tas To - ri - bioe Lo - ren - te, to - quen as
ren - te, to - quen as gai - tas To - ri - bioe Lo - ren - te, to - quen, to - quen as

19

ri - bioe Lo - ren - te,
To - ri - bioe Lo - ren - te, que los do - min - gos,
gai - tas To - ri - bioe Lo - ren - te,
gai - tas To - ri - bioe Lo - ren - te, que los do - min - gos,

25

que los do - min - gos, que los do - min - gos por fes - ta se te - nen,
que los do - min - gos por fes - ta se te - nen,
que los do - min - gos, que los do - min - gos por fes - ta se te - nen,
que los do - min - gos por fes - ta se te - nen,

32

Ti. 1

to - cai, to - cai os ga - le - gos e can - ten os cre - gos,

B.

to - cai, to - cai os ga - le - gos e can - ten os cre - gos,

40

Ti. 2

can - tai ga - le - gui - ño que na - ce Deus ni -

B.

can - tai ga - le - gui - ño que na - ce Deus ni -

45

si

ño, non quei - ro,

to - cai, to - cai a cor - dei - ro

ño, to - cai, to - cai a cor - dei - ro non quei - ro, si

53

Ti. 1

quei - ro, que Deus po - de ser, o - bis - po deO - ren - se,

B.

quei - ro, que Deus po - de ser, o - bis - po deO - ren - se,

60

to - quen, to - quen, to - quen as gai - tas To - ri - bioe Lo ren -

to - quen, to - quen, to - quen as gai - tas To - ri - bioe Lo ren -

to - quen, to - quen, to - quen as gai - tas To - ri - bioe Lo ren -

to - quen, to - quen, to - quen as gai - tas To - ri - bioe Lo ren -

66

te, que los do - min - gos por fes - ta se te - nen, al

te, que los do - min - gos por fes - ta se te - nen,

te, que los do - min - gos por fes - ta se te - nen,

te, que los do - min - gos por fes - ta se te - nen, al

72

ni - ño can - tai,

a Deus fo - li - jai,

ni - ño can - tai, a Deus fo - li - jai,

77

Ti. 2

B.

su ma - dre por ve - la es rey - naen Cas - te - la,

su ma - dre por ve - la es rey - naen Cas - te - la,

85

en cu - na pa - ji - za Deus na - ceen Ga - li - cia

en cu - na pa - ji - za Deus na - ceen Ga - li - cia

92

Ay, Ay, Ay, to - cai a cor - dei - ro,

Ay, Ay, Ay, to - cai a cor - dei - ro,

Ay, Ay, Ay, to - cai a cor - dei - ro,

Ay, Ay, Ay, to - cai a cor - dei - ro,

101

non quei - ro,

si quei - ro, que Deus e ga - le - go,

non quei - ro, si quei - ro, que Deus e ga - le - go,

108

que Deus e ga - le - go pois na - ceen - tre bue - yes,

que Deus e ga - le - go pois na - ceen - tre bue - yes,

114

to - quen, to - quen, to - quen as gai - tas to - ri - bioe - lo - ren -

to - quen, to - quen, to - quen as gai - tas To - ri - bioe Lo - ren -

to - quen, to - quen, to - quen as gai - tas To - ri - bioe Lo - ren -

to - quen, to - quen, to - quen as gai - tas To - ri - bioe Lo - ren -

120

te, que los do - min - gos por fes - ta se te - nen.

te, que los do - min - gos por fes - ta se te - nen.

te, que los do - min - gos por fes - ta se te - nen.

te, que los do - min - gos por fes - ta se te - nen.

Fine

126 Coplas

Ti. 1

1. Tan ge-meal cor-dei-ro di-vi-no yhu-mai-no, bai-la-
 4. Ao rey-na dis-cre-ta queo rey ni-ño guar-da, to-cai

B.

1. Tan ge-meal cor-dei-ro di-vi-no yhu-mai-no, bai-la-
 4. Ao rey-na dis-cre-ta queo rey ni-ño guar-da, to-cai

133

seel vi-llai-no por el ca-va-lei-ro, dan-za-reel li-
 la ga-llar-da por es-pa-ño-lei-ta, to-cai cas-ta-

seel vi-llai-no por el ca-va-lei-ro, dan-za-reel li-
 la ga-llar-da por es-pa-ño-lei-ta, to-cai cas-ta-

139

gei-ro a Deus ver-da-dei-ro que na-çeen pe-se-bre
 nei-ta da-re za-pa-tei-ta ao rey-nay a re-ye

gei-ro a Deus ver-da-dei-ro que na-çeen pe-se-bre
 nei-ta da-re za-pa-tei-ta ao rey-nay a re-ye

D.S.

145

Ti. 2

2. So-li-ta yen co-ro ao rey ga-rri-di-ño que vis-
 5. Pois de fes-taes-toy si el pan-dei-ro sa-cas bai-la-

B.

2. So-li-ta yen co-ro ao rey ga-rri-di-ño que vis-
 5. Pois de fes-taes-toy si el pan-dei-ro sa-cas bai-la-

152

te dear-mi-ño yes Deus el a-fo-rro dioal ho-me so-
 rei as va-cas an-que pes-cal bo-y, que doy vol-tas

te dear-mi-ño yes Deus el a-fo-rro dioal ho-me so-
 rei as va-cas an-que pes-cal bo-y, que doy vol-tas

158

co - rro y dees - cla - voes o - rro pos qui - to la e - se
o - y y tem - bran - do vo - y de sus pe - ren - den - gues

co - rro y dees - cla - voes o - rro pos qui - to la e - se
o - y y tem - bran - do vo - y de sus pe - ren - den - gues

164

A.

3.Non cai - gaal fa - cer vol - tas ga - le - gui - ño que llo -

B.

3.Non cai - gaal fa - cer vol - tas ga - le - gui - ño que llo -

171

ra Deus ni - ño si nos vei ca - er, De - us quei - re

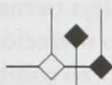
ra Deus ni - ño si nos vei ca - er, De - us quei - re

177

na - cer, queA - dain por co - mer ma - tó sus pa - ren - tes. D. S.

na - cer, queA - dain por co - mer ma - tó sus pa - ren - tes.

Cantadle la gala pastores de Juan
Gutiérrez de Padilla
(Edición de Nelson Hurtado)



Este es uno de los 13 villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla que se conservan en la colección Sánchez Garza del Cenidim y se encuentra identificado con la signatura CSG.186. Aunque el *incipit* literario del manuscrito reza *Cantalde la gala pastores*, inferimos que la interpretación correcta del texto debe ser *Cantadle la gala pastores*. Es posible que el o la copista haya incurrido en un error de metátesis literaria en la que un fonema se cambia de lugar dentro de una palabra. Se trata de una copia hecha con una caligrafía muy diferente a la observada en otros villancicos de Gutiérrez de Padilla dentro de la Colección. Está escrita para cuatro voces (2 triples, alto y tenor) en claves altas, por lo que la transcripción se ha realizado bajando las tesituras una cuarta siguiendo la práctica de la época.

Texto:

Estribillo

*Cantadle la gala pastores
volando y corriendo,
y advertid que agradece
María buenos deseos,
y con grave diferencia
parad! parad!,
y cantadle luego,
en la victoria del triunfo
la gloria del vencimiento.*

Endechas

I

A María bella
que en su concepción,
privilegios tuvo
de madre de Dios.

II

La que en un instante
voló tan veloz,
que sobre la luna
le vistió de sol.

III

La que en el nombre de
Eva ha venido
para ser paloma
libre de halcón.

IV

Zagaleja tierna
tanto mereció
que le hizo sombra
rendido el amor.

V

Fue rosa entre espinas
y encendida flor,
jamás una punta
sus ojos hirió.

VI

Siendo fuente clara
nunca la enturbió,
culpa original
con mano feroz.

*Cantadle la gala pastores,
volando y corriendo,
y advertid que agradece
María buenos deseos,
y con grave diferencia
parad! parad!,
y cantadle luego
en la victoria del triunfo
la gloria del vencimiento.*

Endechas de Nuestra Señora a 4
Cantadle la gala pastores
 (CSG.186)
 M^o [Juan Gutiérrez de] Padilla

Transcripción y Edición:
 Nelson Hurtado

Estribillo

[Tiple 1^o]
 Cantal
 Can - tad - le la ga - la pas - to - res, la ga - la pas - to -

Tiple 2^o
 Cantal
 Can - tad -

Alto
 Cantal
 Can - tad - le la ga - la pas - to - res,

Tenor
 Cantal
 Can - tad - le la ga - la pas -

7

res, can - tad - le la ga - la pas - to - res

le la ga - la pas - to - res, vo - lan - doy co -

vo - lan - doy co - rrien - doy vo - lan - doy co -

to - res, Can - tad - le la ga - la pas - to - res, pas - to - res,

13

vo - lan - doy co - rrien - doy co - rrien - do, yad - ver -
 rrien - doy co - rrien - do, co - rrien - do, [#]
 rrien - do, vo - lan - doy co - rrien - do, yad - ver - tid quea - gra -
 vo - - - - lan - doy co - rrien - do,

19

tid quea - gra - de - ce Ma - ri - a bue - nos de - se - os,
 yad - ver - tid quea - gra - de - ce Ma - [b]
 de - ce Ma - ri - a bue - nos de - se - os, quea - gra - de - ce
 yad - ver - tid quea - gra - de - ce Ma - ri - a yad - ver -

25

bue - nos de - se - os, yad - ver - tid quea - gra - de - ce Ma - ri - a [#]
 ri - a bue - nos de - se - os, [#]
 yad - ver - tid quea - gra - de - ce Ma - ri - a, Ma - ri - a bue - nos de -
 tid quea - gra - de - ce Ma - ri - a bue - nos de - se - os, [b] bue - nos de -

31

[b]

bue - nos de - se - os, de - se - os, y con gra - ve di - fe - ren -
 - - - - -
 bue - nos de - se - os, y con gra - ve di - fe -
 - - - - -
 se - os, bue - nos de - se - os, y con gra - ve di - fe -
 - - - - -
 se - os, bue - nos de - se - os, y con gra - ve di - fe -

37

- - - - - cia pa - rad, pa - rad, pa - rad,
 - - - - -
 ren - cia pa - rad, pa - rad y can - tad - le lue - go,
 - - - - -
 ren - cia pa - rad, pa - rad y can - tad - le lue - go, pa -
 - - - - -
 ren - cia pa - rad, pa - rad, pa - rad, pa -

42

pa - rad y can - tad - le lue - go en la vic - to - ria,
 - - - - -
 can - tad - le lue - - - - go en la vic -
 - - - - -
 rad y can - tad - - - - le lue - go, en la vic -
 - - - - -
 rad y can - tad - le lue - - - - go en la vic - to - ria,

46

en la vic-to - ria, en la vic-to - ria del triun - fo, del triun - fo, del
to - ria, en la vic - to - ria, en la vic-to - ria, en la vic-to - ria
to - ria, en la vic - to - ria del triun - fo, del triun - fo, en la vic-to -
en la vic-to - ria, en la vic-to - ria, en la vic-to - ria, en la vic-to -

50

trium - fo, la glo - ria del ven - ci - mien -
del triun - fo,
ria del triun - fo, la glo - ria del ven - ci - mien -
ria del triun - fo,

55

to, la glo - ria, la glo - ria del
la glo - ria del ven - ci - mien - to, la glo -
to, la glo - ria la glo - ria del
la glo - ria del ven - ci - mien - to, del

1) Semínima en el ms.

61

[Fine]

ven - ci - mien - - - - - to.
 ria del ven - ci - mien - to, del ven - ci - mien - to.
 ven - ci - mien - to, del ven - ci - mi - - en - to.
 ven - ci - mien - - - - - to.

67

Endechas

1) A Ma - ri - a be - lla queen su con - cep - ción, pri - vi - le - gios tu - vo de
 3) La queen el nom - bre de E - vaña ve - ni - do, pa - ra ser pa - lo - ma li -
 5) Fue ro - sañ - tres - pi - nas ygn - cen - di - da flor, ja - más u - na pun - ta sus

1) A Ma - ri - a be - lla queen su con - cep - ción,
 3) La queen el nom - bre de E - vaña ve - ni - do,
 5) Fue ro - sañ - tres - pi - nas ygn - cen - di - da flor,

1) A Ma - ri - a be - lla queen su con - cep - ción,
 3) La queen el nom - bre de E - vaña ve - ni - do,
 5) Fue ro - sañ - tres - pi - nas ygn - cen - di - da flor,

1) A Ma - ri - a be - lla queen su con - cep - ción, pri - vi - le - gios tu - vo de
 3) La queen el nom - bre de E - vaña ve - ni - do, pa - ra ser pa - lo - ma li -
 5) Fue ro - sañ - tres - pi - nas ygn - cen - di - da flor, ja - más u - na pun - ta sus

71

ma-dre de Dios,
bre del hal-cón,
o - jos hi - rió,

pri - vi - le - gios tu - vo de ma-dre de Dios.
pa - ra ser pa - lo - ma li - bre del hal - cón.
ja - más u - na pun - ta sus o - jos hi - rió.

pri - vi - le - gios tu - vo de ma-dre de Dios, de ma - dre de Dios.
pa - ra ser pa - lo - ma li - bre del hal - cón, li - bre del hal - cón.
ja - más u - na pun - ta sus o - jos hi - rió, sus o - jos hi - rió.

pri - vi - le - gios tu - vo de ma-dre de Dios, de ma-dre de Dios.
pa - ra ser pa - lo - ma li - bre del hal - cón, li - bre del hal - cón.
ja - más u - na pun - ta sus o - jos hi - rió, sus o - jos hi - rió.

ma-dre de Dios,
bre del hal-cón,
o - jos hi - rió,

pri - vi - le - gios tu - vo de ma-dre de Dios.
pa - ra ser pa - lo - ma li - bre del hal - cón.
ja - más u - na pun - ta sus o - jos hi - rió.

76 Endechas

2) La queen un ins - tan - te vo - ló tan ve - loz, que so - bre la lu - na se
4) Za - ga - le - ja tier - na tan - to me - re - ció, que le hi - zo som - bra ren -
6) Sien - do fuen - te cla - ra nun - ca laen - tur - bió, cul - pa o - ri - gi - nal con

2) La queen un ins - tan - te vo - ló tan ve - loz,
4) Za - ga - le - ja tier - na tan - to me - re - ció,
6) Sien - do fuen - te cla - ra nun - ca laen - tur - bió,

2) La queen un ins - tan - te vo - ló tan ve - loz,
4) Za - ga - le - ja tier - na tan - to me - re - ció,
6) Sien - do fuen - te cla - ra nun - ca laen - tur - bió,

2) La queen un ins - tan - te vo - ló tan ve - loz, que so - bre la lu - na se
4) Za - ga - le - ja tier - na tan - to me - re - ció, que le hi - zo som - bra ren -
6) Sien - do fuen - te cla - ra nun - ca laen - tur - bió, cul - pa o - ri - gi - nal con

80

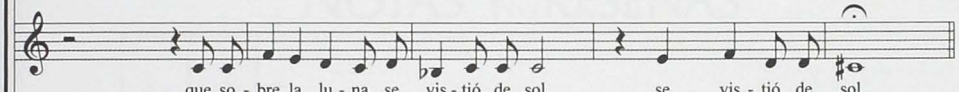
[D.C. al Fine]



vis-tió de sol, que so-bre la lu-na se vis-tió de sol.
 di-doel a-mor, que le hi-zo som-bra ren-di-doel a-mor.
 ma-nó fe-roz, cul-pa o-ri-gi-nal con ma-nó fe-roz.



que so-bre la lu-na se vis-tió de sol, se vis-tió de sol.
 que le hi-zo som-bra ren-di-doel a-mor, ren-di-doel a-mor.
 cul-pa o-ri-gi-nal con ma-nó fe-roz, con ma-nó fe-roz.

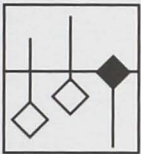


que so-bre la lu-na se vis-tió de sol, se vis-tió de sol.
 que le hi-zo som-bra ren-di-doel a-mor, ren-di-doel a-mor.
 cul-pa o-ri-gi-nal con ma-nó fe-roz, con ma-nó fe-roz.

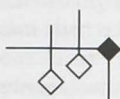


vis-tió de sol, que so-bre la lu-na se vis-tió de sol.
 di-doel a-mor, que le hi-zo som-bra ren-di-doel a-mor.
 ma-nó fe-roz, cul-pa o-ri-gi-nal con ma-nó fe-roz.

NOTAS Y RESEÑAS



Los "seises" en las catedrales de España y México



Mina Ramírez Montes*

El uso de haber niños de coro -dice Jerónimo Román, [en su] República Cristiana- viene de los muchachos que iban delante del Redentor cantando sus loores el día que entró en Ierusalén, e hizo esto la iglesia, porque cantando ellos que son más limpios de obras y pensamientos, fuese la oración más grata y el pueblo levantase su corazón a lo alto, acordándose que los ángeles, que representan aquellos niños, están bendiciendo a Dios.¹

Introducción

Me da mucho gusto estar entre los miembros del Seminario Nacional de Música en la Nueva España y el México Independiente al que pertenezco. Todavía recuerdo aquella ceremonia de fundación en el Instituto de Investigaciones Estéticas, donde me tocó presentar a la doctora Beatriz de la Fuente, de feliz memoria, que en gloria esté, como decían los antiguos. Me alegra también estar en esta bellísima ciudad de Oaxaca que conserva infinidad de tradiciones y monumentos prehispánicos, virreinales y mestizos, es decir, una capital de estado donde se siente la mexicanidad. También he de mostrar mi temeridad al estar aquí, cuando mi formación no ha estado encaminada hacia la música, pero lo que sí puedo afirmar es que tengo la capacidad de apreciarla y emocionarme cuando escucho determinadas composiciones.

* Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM

¹ Simón de la Rosa y López, *Los seises de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de Francisco P. Díaz, 1904, p. 28.

Ahora estoy con ustedes para hablar sobre una parcela de la historia de los músicos en las capillas catedralicias de España y del México virreinal, de esas voces menores, no "por la tesitura de éstas" sino por la edad y la estatura.

Antes de iniciar este trabajo quiero agradecer a todos los colaboradores del proyecto Musicat por sus investigaciones; al padre Pedro Rubio Merino, canónigo de la catedral de Sevilla, que me permitió fotografiar in situ a los seises; a Rafael Cómez que me obsequió el disco de la música que acompaña las danzas en Sevilla y al maestro Aurelio Tello que puso a mi disposición su vasta biblioteca sobre música. Sin éstos apoyos no hubiera podido trazar un visión global de lo que aquí expondré.

Mi entusiasmo por la actuación de los niños seises se remonta a las temporadas que pasé en Sevilla realizando investigaciones sobre arte novohispano en el Archivo General de Indias. Hace más de 20 años que me tocó ver los tres períodos anuales en que estos niños hacen su aparición en el presbiterio de

la catedral hispalense; frente al retablo principal, uno de los más grandes y más artísticos de España. Estos son tres días después de carnavales, vestidos de rojo y blanco; ocho en la festividad del *Corpus Christi* y en la Inmaculada Concepción y su infraoctava, vestidos de azul y blanco.²

Pero... ¿quiénes son estos niños que cantan y tocan instrumentos en las catedrales y monasterios de España y que algunos todavía tienen el privilegio de danzar frente al Santísimo en las catedrales de Sevilla y Granada? Aún en el convento de las Descalzas reales de Madrid hubo niños cantores.³ Con

² Hay una leyenda en torno a los trajes: "Dice Juan José Bueno que, queriendo suprimir los bailes de los *seises* cierto obispo de Sevilla (probablemente Palafox), el Cabildo catedral fletó un barco para que éstos, acompañados por su *maestro de capilla*, fueran a Roma y danzaran ante el Santo Padre, y demostraran así que los bailes de los *seises* de Sevilla no eran indecorosos. Hay quien dice que la controversia se debió a que los niños danzaban ante el Santísimo con el sombrero puesto.

Fuere de ello lo que fuere, la leyenda asegura que el Cabildo sevillano presentó al Arzobispo un privilegio pontificio, según el cual, los *seises* bailarían hasta que durasen sus vestidos. Por esta razón, los trajes de los *seises* no se podían cambiar por otros nuevos, sino que se iban remendado, arreglando, sustituyendo, cuando más, algunos trozos y tiras de las chaquetillas.

De hecho, los trajes han cambiado y se han renovado constantemente, como lo demuestran diversos documentos de nuestra catedral." Cfr. H. González Barrionuevo, *Los seises de Sevilla*, Sevilla, Editorial Castillejo, 1992, p. 246-247.

³ En su reglamento de 1601 aumentaba el número de niños a seis, a los cuales se les enseñaría el canto llano, la polifonía y el contrapunto, todo a cargo del maestro de capilla, que entonces era el afamado Tomás Luis de

respecto a la Nueva España, ¿qué sabemos de ellos? ¿existirían también en los monasterios o nada más en las sedes episcopales? Hasta el momento sólo algunas de las interrogantes que me he planteado las podré contestar. Sé que los hubo en las catedrales de México, Puebla, Guadalajara, Oaxaca y Durango. No dudaría que en las sedes de Michoacán, Chiapas y Mérida también los hubiese, pero hasta ahora no me ha sido posible hurgar en sus archivos.

Historia

La participación de los niños en las celebraciones litúrgicas en las catedrales o en los monasterios está documentada desde épocas muy lejanas en la *Patrología latina*. En los siglos VII y VIII se citan dos filas de infantes cantores a los lados de los parafonistas de la *schola cantorum* romana. En España, desde la época visigótica, el Concilio de Toledo (656) le dedica uno de sus siete extensos cánones a los niños cuyos padres ofrecían a la vida claustral.⁴

"Seises en España"

Los términos seises, seiscientos o seyeses usados en casi toda España para los niños cantoricos es propiamente renacentista, fechable en el siglo XVI. Pero

Victoria, cfr. Robert Stevenson, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Madrid, Alianza editorial, 1992, p. 421.

⁴ *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, Coordinador Emilio Casares Rodicio [s.l.], Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. 3, p. 729, apud. Migne, *Patrología latina*, LXXVIII, col. 940 ss., Q. Aldea, T. Marín, J. Vives, *Diccionario de historia eclesiástica de España*, vol. I, Madrid, 1972, p. 570.

no siempre reciben ese nombre en la Península, sino que son llamados también niños cantorricos, mozos de coro o infantes de coro; en Cataluña, *escolanes*; en Aragón, *infantes chori*, infantinos, infanticos o *pueri chori*; y en otras regiones o en las mismas: cantorcillos, mozos de coro o niños de coro. Los cantorricos se agruparon en colegios o escolanías, término derivado de *schola* (escolán o escolar) que se refiere a los niños que según el sistema educativo medieval, al cumplir los seis años de edad y terminar la etapa de "infantes, eran admitidos en las escuelas..." Niños escogidos por su timbre de voz. Bajo cualquier nombre, solían tener las mismas o distintas funciones en las capillas musicales, aquí o en ultramar, según la catedral o el monasterio del que se tratara.⁵

La fundación del colegio de niños cantorricos para la Real Capilla, en el siglo XVI —según el *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*—, sirvió de acicate para el desarrollo en España del proceso de organización e incorporación de niños cantores (infantes) en las capillas musicales catedralicias. A. Duran aporta importantes datos en este sentido: "En las sesiones capitulares se trataba concienzudamente de cuanto se refería a los infantes y, de manera especial, de la búsqueda de candidatos y de sus cualidades, a los que se exigía, más que nada tener corta edad y poseer voz bien timbrada. En algunos casos, y en igualdad de condiciones, eran preferidos los que sabían leer, y no faltaban ocasiones en que el factor decisivo de admisión consistía en la presentación de un castrado. En el siglo XVII era ya una práctica generalizada en todas las capillas de música bien fuera, monacales o catedralicias, encomendar a niños las partes de tiple del repertorio polifónico debido a la tan repe-

tida sentencia de San Pablo, "*mulleres in ecclesia taceant*", pero sobre todo, desde que el Concilio de Trento prohibió los en España denominados "cañonillos" o niños "castrati". [He de decir que en México se recibieron dos niños cañones de Madrid para el coro en 1590]⁶. Posteriormente se buscaban como cantores para las capillas de música [a los niños], construyéndose colegios especiales para albergarlos y formarlos humana y musicalmente. Junto a las clases de música vocal e instrumental bajo la tutela del maestro de capilla y otros músicos instrumentistas, pertenecientes a las capillas de música, se les impartían también clases de gramática y latín. El número de niños ascendía generalmente a seis, así como su permanencia al servicio de las capillas de música duraba también seis años; de ahí el nombre de "seises" en muchas catedrales españolas.⁷

"Seises en Sevilla"

Se conserva en esta catedral un pergamino, redactado por el racionero Bartolomé de Olalla en 1598, con la "Instrucción de lo que ha de hacer y guardar el maestro que tiene a su cargo a los cantorricos seises de esta santa iglesia de Sevilla en la enseñanza del canto, sustento y tratamiento de sus personas", según la cual el maestro de capilla debía procurar la buena crianza, la decencia, el aseo, la virtud y la religiosidad de los infantes; les entregaría su vestuario completo, además de calzado, opas⁸ y sobrepellices⁹ con los

⁶ Archivo del Cabildo Catedral de México (en adelante ACCM), *Actas de cabildo*, libro 4, f. 36 (4 de diciembre de 1590).

⁷ *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, op. cit., vol. 3, p. 730.

⁸ Capa de pastor hecha de pieles.

⁹ Vestidura blanca de lienzo fino, con mangas perdidas o muy anchas, que llevan

⁵ *Ibidem*, vol. 3, p. 729.

cuales se deberían presentar a las funciones; les impartiría ejercicios en su casa y lecciones en la iglesia, una hora por la mañana y otra por la tarde; deberían comer a su mesa lo mismo que él comiere para vigilar su templanza, pero no podría mandarles por víveres ni la preparación de éstos; se encargaría de que no anduviesen sin permiso fuera de casa. El deán y cabildo deberían estar informados del comportamiento y aprovechamiento de los niños. La obligación de los infantes sería el respetar, obedecer y reverenciar a su maestro.¹⁰

Los niños que ingresaban a la capilla musical eran registrados en el *Libro de los niños cantoricos de esta santa iglesia de Sevilla*. A manera de ejemplo, transcribimos el siguiente nombre:

Seise [al margen]

Miguel García, hijo de Cosme García del Pueyo y de María del Pueyo, natural de la villa de Alfaro en la Rioja, entró a servir de seise en esta santa iglesia, recibido por el cabildo en 28 de agosto de 627 años.¹¹

En dicho libro se menciona también que había seis niños cantoricos, que cinco de ellos tenían “vestidos negros nuevos y el uno viejo”, y que había además ocho opas coloradas, siete bonetes del mismo color, y diecisiete sobrepellices en tiempos de Francisco de Santiago, maestro de capilla.

Algunos niños como Manuel María Saldarriaga, que había entrado como seise en 1815, a la edad de 11 años,

sobre la sotana los eclesiásticos y aún los legos que sirven en las funciones de iglesia y que llega desde el hombro hasta la cintura, poco más o menos.

¹⁰ Ver Apéndices Doc. 1.

¹¹ Biblioteca Colombina, Archivo Catedral de Sevilla (en adelante se citará BCACS) “Libro de los niños cantoricos desde 1565 hasta 1598”, Sección V, libro 360.

en 1819 “pasó a ser colegial supernumerario, del colegio de San Isidoro de Sevilla, por haber demudado la voz, concediéndole el cabildo: beca, antigüedad, tercios y 300 reales de ayuda de costa”¹²

Baile de los “seises” en Sevilla¹³

Es el *Corpus* la fiesta religiosa más grande de España; fue instituida en Sevilla desde el medioevo, pretendiendo ser una “representación viva de Cristo”. Se tiene noticia cierta sobre la fastuosidad de la fiesta en el siglo XV en los libros de fábrica de la catedral: el Santísimo iba en un arca, símbolo del *Arca de la Alianza*, que llevaban en procesión los levitas. A su alrededor marchaban los músicos, de los cuales seis iban vestidos de ángeles que tocaban instrumentos, ocho eran “mozos cantores con jubones y guirnalda en la cabeza” y dieciséis hombres más que cantaban. Seguían las jerarquías eclesiásticas y el pueblo en general que demostraba su júbilo de varias maneras. Conforme avanzó el tiempo y desde el siglo XVI, la fiesta, producto de la imaginación popular, fue añadiéndose con danzas diversas, farsas, autos sacramentales y carros alegóricos, “...el mayor apogeo de la procesión del *Corpus* hispalense debe colocarse en la segunda mitad del siglo XVI y durante todo el XVII, como expresión y consecuencia del espíritu barroco y contrarreformista en que vivía Sevilla.”¹⁴ Sánchez Gordillo describe:

¹² BCACS, Sección V, libro 362, f. 42 y 370.

¹³ Para todo lo referente a las fiestas en Sevilla donde danzan los seises y la música que se ha tocado, he seguido con detalle la obra de H. González Barrionuevo, *op. cit.* Sirva esta nota de reconocimiento para su obra.

¹⁴ *Ibidem*, p. 99-106.

Y por la procesión la van alegrando muchas danzas, de diversos bailes, muy bien ataviadas y compuestas con sus músicas. Y la capilla de cantores y músicos de instrumentos de la santa iglesia. Y los niños del coro bailando y cantando letras y chanzonetas en loor del Santísimo Sacramento.¹⁵

Algunas variantes ha tenido la danza y la música de los seises, quienes cantaban villancicos y chanzonetas policorales, acompañados de ministriles y órganos positivos.

También danzaron los seises en ocasiones especiales, como en la entrada de Felipe II en Sevilla (1570); entonces eran dieciséis. Desde 1654 lo hicieron en la octava de la Inmaculada y así continuaron durante el siglo XVII. A finales de éste hubo una época muy controvertida, la del obispo Jaime de Palafox quien, con la ayuda de la Congregación de Ritos, prohibió las danzas del *Corpus*, que hombres y mujeres hacían en el altar, hasta que no se corrigieron determinadas costumbres que rayaban en lo profano. El baile de los seises pasó por algunas dificultades pero nunca llegó a suprimirse. El triduo de carnaval comenzó a celebrarse en 1695 cuando los niños tomaron parte. La significación de las danzas, a decir de Herminio González Barrionuevo:

...aparece como expresión gozosa de un acontecimiento humano o divino. Si se prefiere, para ser todavía más exactos, los seises han sido siempre *pregoneros de la «majestad» y de la grandeza divina* y, sólo por analogía, de la grandeza humana. Esta es la razón de que hayan interpretado su danza, a lo largo de los siglos, únicamente para el Señor y, en ocasiones, ante la Virgen, reyes, príncipes, obispos y grandes señores...¹⁶

Seises y mozos de coro, similitudes y diferencias

Es Simón de la Rosa quien afirma que los mozos de coro existieron desde la época de San Fernando y que los seises también, aunque todavía no fuesen designados con ese nombre.¹⁷ Por su manera de decirlo, está implicando que son dos categorías distintas. Las actas de cabildo que he visto tanto de España como de la Nueva España no especifican correctamente la finalidad de cada una de ellas ni el número específico de miembros que las integraban. En algunos documentos parece que fueran uno mismo y en otras, sus funciones parecen diferentes. Samuel Rubio en su *Historia de la música española* dice:

Sin embargo, si se examinan algunos de estos [documentos] a la luz de otros más claros se llega a la conclusión de que se refieren a dos categorías distintas de 'mozos de coro': una, que comprendería, exclusivamente, los propiamente dichos "seises" o "cantorcicos", que son los que el maestro debía tener en su casa; otra, la de "mozos de coro", que en Málaga, por ejemplo, reciben el calificativo de "grandes", y en Burgos el de "beneficiados pequeños", cuya misión era servir de acólitos y otros menesteres en el altar. Aún los clarifican más las actas de la catedral malacitana cuando concretan su número y destino. Admiten hasta dieciocho, distribuyéndolos de esta manera: dos para proveer de incienso los turibulos; cuatro, para el altar; ocho, para la misa, y, finalmente, "cuatro seises".

¹⁵ *Ibidem*, p. 107.

¹⁶ *Ibidem*, p. 179.

¹⁷ S. de la Rosa y López, *op. cit.* p. 35.

Los niños de la capilla de música en América

Es por todos sabido que la puerta de España a las Indias fue Sevilla, sobre todo en el siglo de la evangelización y durante el siguiente, de consolidación. Las instituciones, las formas y las costumbres hispanas pasaron de manera íntegra a la América. La música y su organización fueron también trasplantadas, por tanto, las capillas musicales siguieron las mismas pautas, siendo Sevilla y Toledo su modelo principal. Seises hubo también en la América del Sur.

En la catedral limeña esos niños de coro que cantan y bailan al son de castañuelas en las festividades del Corpus Christi y la Purísima tuvieron cabida. Ya desde las postrimerías del siglo XVI hay constancia fehaciente: los capitulares se dolían de que hubiese poca murmuración por el hecho de que una catedral del crédito de la limeña no contase con tales auxiliares del culto divino, considerando que sus intervenciones redundaban en *mayor lustre y autoridad* de la basílica.

En 7 de enero de 1584 se acordó contratar a seis mozos; en 1592 se les asignó una remuneración de cien pesos al año. En las fiestas marianas de 1617 la procesión del 23 de setiembre de ese año se puso en marcha una vez que bailaron los seises. En 17 de septiembre de 1622 se decide que no sean menos de seis ni excedan de ocho; en 1647 se transfiere su manutención a expensas del seminario conciliar; al año siguiente consta que se hallaban en pupilaje en dicho pensionado, en donde el maestro de capilla les impartía lecciones de canto, aparte de atender a su educación; en 1667 los capitulares se lamentan del elevado costo de atender al sustento y vestuario de los seises; en 1684 se acuerda despedir a tres de los seises por no ser a propósito. En 1716 se alojaban en el seminario, se sen-

taban a la mesa con los seminaristas y estudiaban música en el repetido plantel.¹⁸

En Argentina se les llamaba mozos de coro a "...algunos niños vestidos de ángeles [que] danzaban y cantaban derramando flores —en la procesión del *Corpus*—, mientras tambores y trompetas de las tropas de la guarnición tocaban marchas triunfales..."¹⁹

En la Nueva España, hasta donde han llegado mis investigaciones, se habla poco de los seises; es más frecuente encontrar las denominaciones de "infantes de coro" o "mozos de coro" y en otras también la de "monacillos o monaguillos". De todos y de cada uno se habla en los cabildos: de sus nombramientos, instrucción, actividades y gratificaciones; las menciones mayoritarias corresponden a las peticiones de salario o de instrucción, de otorgamiento de vestuario o de cambio de *status*. Pongo aquí unos ejemplos de la catedral de México: En 1700 "José Victoriano, infante de coro y seise [...] pide alguna cosa de salario".²⁰ "Juan Domingo Castañeda, seise [...] en el mismo año pide plaza de músico".²¹ En mayo de 1710 se nombró a Fernando Salgado primer seise infante del coro.²² En 1713, Antonio de Cisneros, monacillo seise, tenía fracturada una pierna, por lo que su abuela pedía ayu-

¹⁸ Guillermo Lohman Villena, *et al*, *La basílica catedral de Lima*, Lima, Banco de Crédito, 2004, p. 17-18.

¹⁹ Luis de Nuci, "Música de negros, niños y mujeres en Santa Fe (Argentina) colonial", *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana, IV festival de Música renacentista y barroca americana "Misiones de Chiquitos"*, Santa Cruz, Asociación Pro-Arte y Cultura APAC, 2002, p. 112-123.

²⁰ ACCM, LAC 25, f. 139 (8 de enero de 1700).

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, LAC 26, f. 139.

da, la cual se otorgó; después solicitaba apoyo para comprar un bajón en que le adiestraran a tocar y se acordó se le trajera de Puebla y se asignó al maestro Antonio de Salazar para enseñarle, aclarando que debía dar cuenta de los avances del muchacho cada cuatro meses.²³ En 1714, Hilario Antonio de Chavarría, "infante de los seises", pedía permiso para dejar de asistir al coro porque estaba estudiando a esa hora filosofía; se le contestó que asistiese los días festivos.²⁴ En 1775 "José María Palacios, de edad de 14 años no cumplidos y de colegio seis, empieza la clase de medianos..."²⁵ En 1801 se trató en cabildo sobre la admisión de niños infantes:

...en cuanto al primer punto de la cédula que, precedido el examen de voces acostumbrado, se admitieran por colegiales infantes, en primer lugar a don Antonio Rueda, en segundo a don José Pizarro Pacheco, a don Joaquín Arévalo, a don Joaquín Rodríguez, a don José María Castillo y a don José Mariano Ramírez Hermosa.²⁶

Los niños cantores, llámense seises, monacillos, infantes o mozos estaban organizados en colegios o escoletas —en la ciudad de México, el colegio de San Juan— los cuales eran atendidos por el maestro de capilla correspondiente, quien les enseñaba el canto llano, canto figurado, contrapunto y a tocar algún instrumento musical.²⁷ En

1600 se nombró al racionero Illana para que los adoctrinara y enseñara a cantar.²⁸ También aprendían gramática²⁹ y seguramente latín. En 1602 "ordenose a los maestros de los niños, mozos de coro, que los animen a aprender y ser virtuosos para que, creciendo en virtud y suficiencia, serán preferidos en esta santa iglesia en los oficios de acólitos y capellanes de ella..."³⁰

En 1793, en Guadalajara, se dispuso "Que se propongan los medios más conducentes a este cabildo para la

enseñaza del canto figurado, y contrapunto a todos los músicos y [a] los niños infantes, y a uno o dos sujetos para el ministerio de sochantres, por las razones que expresa en dicho escrito, su corta salud, y no ser necesario que todos los cantores hayan de saber contrapunto para ser diestros. Hallarse con sesenta años de edad, y casi ciego... sobre lo cual se procedió a conferir, y votar, y se resolvió el que dicho maestro ejecute lo que propone en dicho escrito en su casa, y que por sus ausencias, y enfermedades, asista, como maestro don Manuel de Sumaya, presbítero, por su conocida suficiencia, y que lo haga 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 que se le despache título con calidad de que no pueda pedir salario ni cosa alguna por razón de esto, y que caso que lo pida no se le dé, y que por su trabajo del salario que le está asignado a dicho maestro [Salazar] le dé cincuenta pesos cada año..." *Ibidem*, LAC 26, fs. 336v-337 (10 de enero de 1710).

²⁸ *Ibidem*, LAC 4, f. 251 (14 de noviembre de 1600).

²⁹ "Item pague tres reales por otra cédula en que su majestad manda a Antonio de Báez les lea gratis a los mozos del coro gramática." *Ibidem*, LAC 1, f. 7v (26 de enero de 1538).

³⁰ *Ibidem*, LAC 4, f. 282v (18 de junio de 1602).

²³ *Ibidem*, LAC 27, f. 273 y 276.

²⁴ *Ibidem*, LAC 27, f. 407v.

²⁵ *Ibidem*, LAC 52, f. 271 (18 de enero de 1775).

²⁶ *Ibidem*, LAC 60, f. 101v (22 de enero de 1801).

²⁷ "Leído un escrito de Antonio de Salazar, maestro de capilla de esta santa iglesia, representando el que se le dispense en lo mandado sobre que asista a la escoleta a la

crianza y educación de los niños que se hayan de entrar a servir de monaguillos a esta Santa Iglesia instruyéndose así en el canto llano, como en los instrumentos músicos a que se inclinen, para con el informe de sus señorías, tomar la prudencia que corresponda.”³¹

El número de niños en el coro debió de ser muy variado, según las épocas y la región donde estuviese la capilla. En la ciudad de México, en 1600, se dijo que “cese la chusma de mozos de coro”, que haya sólo 20 que sean aprobados antes de darles el vestido.³²

En el nombramiento de Pedro Regalado como maestro de capilla de la catedral de Guadalajara, en 1803, se decía que además de su sueldo de seiscientos pesos, recibiría otros doscientos por estar a cargo de las escoletas y tener la obligación de enseñar a cantar y a tocar “a los monaguillos o niños de coro”.³³ Pero también hubo otros instructores:³⁴ en 1711 se leyó un escrito de Miguel Ordóñez, en que hacía renuncia del “magisterio de niños infantes del coro”; se resolvió que continuase hasta que se nombrara otro y que se pusiese anuncio en la puerta de la escoleta para que con-

curriesen los interesados.³⁵ Otro caso se vio en el cabildo de Guadalajara, donde se presentó un escrito de Ignacio Ortiz de Zárate quien solicitaba la plaza de primer tiple y, entre otras cosas, deseaba enseñar a los niños a solfear y cantar. Su petición fue aprobada y le admitieron con sueldo de seiscientos pesos con la obligación de servir dichas plazas puntualmente. En el mismo cabildo en 1805 se nombró a Antonio Álvarez como maestro segundo de escoleta

...para que enseñe el canto llano, no sólo a los niños monaguillos y demás dependientes de esta catedral, sino también a las demás personas de fuera, de cualquiera calidad y condición que fueren, que quieran aprender o instruirse en esta facultad, teniendo para el efecto una asistencia vespertina todos los días, con total independencia del maestro de capilla y sin perjuicio de las [clases] que éste debe tener por obligación de su nombramiento.³⁶

Durante su estancia en el colegio los niños ganaban 12 pesos mensuales. En 1801, en Guadalajara, pedían aumento.³⁷ También recibían cierto vestuario consistente en calzones, jubones, opas y sobrepellices. Los mozos grandes que continuaban obtenían “vestidos negros de paño bueno de la tierra, herreruero largo, sotana, calzones con sus medias y zapatos, sombrero y jubones”, para que sirvieran su ministerio.³⁸ Percibían algún dinero extra cuando la capilla de música asistía a tocar a alguna celebración fuera de la catedral, como puede observarse

³¹ Archivo del Cabildo Metropolitano de Guadalajara (en adelante se citará ACMG), *Actas de cabildo*, LAC 14, f. 267.

³² ACCM, LAC 4, f. 251 (14 de noviembre de 1600).

³³ ACMG, LAC 15, f. 83, (16 de diciembre de 1803).

³⁴ “Asimismo que confieran sus señorías y propongan a este venerable cabildo, los medios más oportunos y conducentes para la crianza y educación de los niños que se hayan de entrar a servir de monaguillos a esta Santa iglesia instruyéndose así en el canto llano, como en los instrumentos músicos a que se inclinen, para con el informe de sus señorías, tomar la prudencia que corresponda.” *Ibidem*, libro 15, fs. 123-124 (24 de septiembre de 1800).

³⁵ ACCM, LAC 27, f. 25v-26 (7 de enero de 1711).

³⁶ *Ibidem*, LAC 15, f. 223-223v (7 de diciembre de 1805).

³⁷ *Ibidem*, LAC 15, f. 168-168v (5 de septiembre de 1793).

³⁸ ACCM, LAC 5, f.365v (5 de septiembre de 1614).

en esta solicitud de 1711 y cómo en la misma se llaman indistintamente seises o monacillos:

A [un escrito] de los seises del coro, pretendiendo el que se les asista con lo que ha sido costumbre por las asistencias a que concurren con la capilla de músicos, de las obvenciones que tienen, [y] expresando que, de cinco asistencias que habían tenido en la casa profesa, les habían dado cinco reales, se procedió a conferir y votar, y se resolvió que, en atención a lo que por el contador se había informado, diciendo que en los repartimientos que se hacían, rebajaba cuatro reales en cada uno [de los servicios] para [dárselos a] dichos "monacillos", y estar mandado en el cabildo antecedente el que se observe, [en] cuanto a lo pedido por dichos monacillos, la costumbre. En su conformidad, mandaron dichos señores que de todas las obvenciones que tuviere dicha capilla por sus asistencias, se den a dichos monacillos dichos cuatro reales, sin exceptuarse ninguna, [ni] en corta, ni en mucha cantidad de las que llamaban sangonautlas. Y que todas vayan entrando en poder de Gerónimo de Gárate, quien tenga especial cuidado de recaudarlo y cuidar lo de todos, y al fin de cada mes lo entregue al maestro de dichos infantes para que entre todos lo repartan prorrate, para que tengan con qué comprar zapatos, en que lo han de convertir y no en otra cosa, cuidando dicho maestro que así lo hagan...³⁹

No siempre la buena crianza fructificaba. El 11 de noviembre de 1707...hubo larga conferencia en el cabildo de México sobre lo poco que aprovechaban los monacillos, su falta en el coro, parla y poca cortesía, se acordó que se examinaran "así de estudio como de

canto"⁴⁰. En Oaxaca (1807) se habló de la mala crianza que se advertía en los colegios de infantes.⁴¹

Al cumplir su tiempo de estancia en el colegio, los niños tenían que abandonarlo. Entonces se les daban 30 pesos si habían servido puntualmente por un mínimo de tres años,⁴² mas algunos eran contratados para tocar algún instrumento dentro de la propia capilla.

Sobre los mozos de coro, que pudieran tener funciones distintas a los seises se dijo en una sesión de cabildo de 1544 "que los mozos de coro se obliguen a servir tres años, que si no los sirvieren enteros y antes se despidieren y no quisieren servir, que pier-

⁴⁰ *Ibidem*, LAC 26, f. 139.

⁴¹ "Se trató así mismo de algunos abusos y faltas que cometen los padres capellanes así en el coro como en el altar, y de la mala crianza que asimismo se advierte en los colegiales infantes; y se comisionó al señor presidente que reconviniera y reprendiera algunos de los capellanes, y que respecto de todos amonestara al padre apuntador para que cuide y se le sobre el mejor orden y arreglo..." Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca, *Actas de cabildo*, LAC 9, f. 24 (4 de septiembre de 1807).

⁴² "...posteriormente se leyó un escrito de don José Ruis, padre de don Felipe de Jesús Ruis, pidiendo los treinta pesos que acostumbra este venerable cabildo dar a los niños que habiendo cumplido su tiempo salen del colegio, los que se mandaron dar e igualmente se le concedió el manteo. Igualmente pidió por otro, los mismos treinta pesos don José Morales, padre de don Antonio Morales y que se le diera certificación de buen porte de su hijo en el colegio de infantes, lo que se mandó se hiciera por el rector de dicho colegio y se mandaron entregar los treinta pesos [...]", ACCM, *Actas de cabildo*, LAC 60, f. 101v (22 de enero de 1801).

³⁹ *Ibidem*, LAC 27, f.52 (22 de enero de 1801).

dan lo que hubieren servido.”⁴³ Diez años más tarde (1554), los canónigos “ordenaron y acordaron, mirando el poco servicio que hay en el coro, y las faltas que hay cada día, sustituir cuatro mozos, que sirvan en lo necesario de la iglesia.”⁴⁴ Estas acciones de “servicio” dan una vaga idea de las funciones de ciertos mozos de coro, “necesarios” para proveer el altar y no para cantar y recibir una preparación intelectual. Sin embargo, en otra acta de 1545 se habla de un tipo de enseñanza para los mozos: “Ordenaron que en adelante, ningún mozo de coro se reciba menos de por tres años, atento, a que aquí son instruidos y enseñados, y al tiempo que han de servir se salen de la iglesia...”⁴⁵ No puedo todavía aseverar si los seises, infantes de coro y monacillos que eran los cantores, a quienes se instruía en canto llano, polifónico e instrumentos, eran los mismos mozos de coro, o si entre éstos últimos había varias clases, algunos cantores, mayores a los seises, y otros que daban servicio en el altar y en la sacristía. Lucero Enríquez publica datos de Juan de Dios Castro, quien en 1661 dice al arzobispo:

...yo he servido ocho años en este coro: los seis de mozo de coro y los dos de seise. Y viéndome con edad para mis estudios, con licencia de vuestra señoría salí a ellos el año pasado; y en este tiempo me he ejercitado en el instrumento de corneta que he aprendido y me ha enseñado Diego Pérez...⁴⁶

⁴³ *Ibidem*, LAC 1, f. 63 (10 de junio de 1544).

⁴⁴ *Ibidem*, LAC 1, f. 105.

⁴⁵ *Ibidem*, LAC 1, f. 71.

⁴⁶ Lucero Enríquez y Raúl Torres Medina, “Música y músicos en las actas de cabildo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, núm.

Quiere decir que son dos etapas en el coro, y me pregunto: ¿cuál primero?, ¿en el orden en que las menciona Castro o según la teoría española de que seise era el niño de seis años que ingresaba a la capilla, o bien, seis eran los años que duraba su permanencia en ésta? Según el orden en que lo relata Castro, en la Nueva España sucedía lo contrario, aunque es más creíble que seis años pudieran permanecer los niños como seises y algunos más como mozos de coro, pero, en fin, todo dependía de la edad de cada niño al ingresar a la capilla. Podemos pensar que Castro sólo estuvo dos años sirviendo de seise y luego seis de mozo de coro, lo que vendría a despejar la incógnita y saber que los mozos de coro eran los cantores medianos que usan opas negras.

Festividad del *Corpus* en México

En la Nueva España, como en la Península, también fue muy importante la fiesta del *Corpus*. En una fecha tan temprana como 1539 “estando en cabildo se mandó que el mayordomo Pedro de Vargas comprara para el día de *Corpus Christi* lo necesario para los niños.”⁴⁷ Siendo tan semejantes las festividades de Sevilla y el México virreinal, era de esperarse que los seises no sólo cantasen en este día, sino que también ejecutasen alguna danza. Sin embargo, en tiempos de Zumárraga, primer obispo de México, parece no haber sucedido así:

Fueron de parecer, que [...] la procesión de *Corpus Christi*, [...] se haga de la misma manera que se hacía en vida del señor obispo: sin danzas, ni bailes, ni juegos, ni invenciones, excepto las cruces de las

79, p. 198, *apud* ACCM, *Correspondencia*, caja 1, exp. 8 (7 de febrero de 1661).

⁴⁷ ACCM, LAC 1, f. 15v (2 de mayo).

parroquias. Y en la procesión de la octava se haga por la iglesia con sermón, y se convide para ella a las religiones. Y así lo mandaron [los miembros del cabildo, sede vacante, en 10 de julio de 1550].⁴⁸

Es probable que posteriormente, en la época del andaluz Alonso de Montúfar, la situación hubiese cambiado y los seises ejecutasen alguna danza en ciertas ocasiones. En 1565 se decía:

que en cada año, para la fiesta del *Corpus Christi*, por la solemnidad de la fiesta de tan alto sacramento se diese a costa de la fábrica, de esta dicha santa iglesia de México, una joya de plata o de oro, que su precio o valor fuese de hasta treinta pesos de oro común, para la representación que mejor fuese de las que en este día se representan, de mejor letra y de mejor representante.⁴⁹

En 1601 había un gran deseo de que la festividad fuese solemnísima, por lo que trataron en cabildo:

la mucha razón que hay en esta metrópoli, cabeza de la Nueva España, haga toda la demostración de fiesta, regocijo y alegría que este día pide y el santo concilio de Trento encarga, no decayendo de lo que hasta aquí se ha hecho, en esta santa iglesia sino añadiendo más fiesta y demostración de ella con cuidado particular, y viniendo todos unánimes en éste, por su merced, ordenaron que a lo existente, si fuera posible se añada más regocijo, así al primero día como para toda la infraoctava...⁵⁰

Sabemos de la celebración de la fiesta de la Inmaculada de 1726 por una peti-

ción de opas de los infantes, la cual fue concedida.⁵¹ Las que usaban los niños eran coloradas; las de medianos, seguramente negras, pues en algún momento los hijos de Écija pedían las segundas, pues ellos ya eran grandes para usar las opas coloradas.⁵²

Para terminar sólo mencionaré los nombres de algunos seises en los que la semilla depositada en ellos cayó en tierra fértil.

Simón Martínez, bajonista y compositor nació hacia 1607, ingresó a la catedral de México como niño de coro cuando tenía siete años de edad. Luego sirvió de ministril. A los 15 años fue mozo de coro —aquí también se aclara que los mozos de coro son mayores— y comenzó a formar parte de la capilla musical. Más tarde se mudó a Puebla a cuya catedral ingresó como bajonista en 1628. En 1648 fue encargado de la enseñanza de los niños de la escoleta. Murió en Puebla en 1669.⁵³

Jacinto de la Vega entró por infante de coro y seise desde 1678, después fue acólito, capellán de coro, librero, sochantre y apuntador.⁵⁴

Y por último mencionaré a uno de los músicos más estimados en la época virreinal, tanto en las catedrales como en la corte.

Se trata de Manuel de Sumaya. Nacido en 1684, ingresó como seise en el coro de la catedral de México, siendo muy niño aún. A los pocos años de servir en este puesto murió su padre, por lo cual se vio precisado a pedir al cabildo que le fuese concedida la ayuda de costa. El cabildo, sabedor de la habilidad musi-

⁵¹ *Ibidem*, LAC 8, f. 61v (18 de septiembre).

⁵² *Ibidem*, LAC 2, f. 36, (23 de julio de 1560).

⁵³ *Catálogo y estudio documental de la Colección Sánchez Garza*, México, Cenedim, 2004 (inédito).

⁵⁴ ACCM, LAC 25, f. 139.

⁴⁸ *Ibidem*, LAC 1, f. 93v.

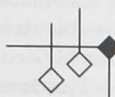
⁴⁹ *Ibidem*, LAC 2, f. 150 (18 de mayo de 1565).

⁵⁰ *Ibidem*, LAC 4, f.261 (22 de mayo de 1601).

cal, se la dio y le instó a que permaneciera en su puesto, dándole el apoyo necesario para que se cultivase bajo la guía de dos maestros: Antonio de Salazar, y José de Idiáquez. El resultado fue que el joven músico permaneció en la catedral y llegó a ser maestro de capilla, terminando sus días, el 21 de diciembre de 1755, en la catedral de la ciudad de Oaxaca.⁵⁵

⁵⁵ Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal*, México, Sep-Setentas, 1973, p. 106-107.

Alabar a María con los oídos de López Capillas



Eduardo Contreras Soto

TLA YA TIMOHUICA,/ totlazo Zuapilli,/ maca ammo, Tonantzin,/ titechmoilcabuiliz./
Ma nel in Ilhuicac/ huel timomaquítiz,/ ¿amo nozo quenman/ timotlalnamíctiz?

(Si ya te vas, nuestra amada Señora, no, Madre nuestra, de nosotros no te olvides. Aunque en el Cielo mucho te alegrarás, ¿acaso alguna vez no harás memoria?)

Es impresionante hasta qué grado de profundidad ha calado el culto amoroso de la devoción católica de los mexicanos por la Virgen María, desde que los religiosos españoles impusieron en estas tierras esta herencia medieval. Me pregunto si el maestro Francisco López Capillas, de haber vivido un par de años más que los que vivió, habría puesto la música para la letra de este tocotín de sor Juana Inés de la Cruz, publicado en 1676. Sabemos que uno de los sucesores de don Francisco, Antonio de Salazar, compuso la música para villancicos con textos de sor Juana, pero no sobrevive esta música de Salazar, como tampoco contamos el día de hoy con un solo villancico que sepamos compuesto con toda certeza por López Capillas, lo cual no quiere decir que no los hubiera compuesto; en su tiempo y en su oficio, era lo más natural haberlo hecho. Sin embargo, del primer maestro de capilla de la ciudad de México cuyo origen novohispano sabemos con certeza, sólo nos queda música litúrgica coral, tanto de las horas canónicas como de la misa: música que, siendo sólo una muestra que sobrevive de una producción seguramente mucho mayor, cubre sus buenos cuatro tomos anchos de partituras.

De esos cuatro tomos, he aquí el tercero: un volumen en el cual quien hoy en día conoce mejor que nadie la obra de López Capillas, Juan Manuel Lara Cárdenas, nos ofrece un conjunto de obras vinculadas a los oficios de vísperas, muy probablemente relacionadas con la fiesta de San Pedro y San Pablo, y en particular una serie de esplendorosas composiciones sobre el cántico de la Virgen, el *Magnificat*, en los ocho tonos de la música eclesiástica de la época. El trabajo de Lara, maestro aunque no de capilla, siempre se ha desarrollado de manera discreta pero constante, disciplinada, con mucho de rigor monástico, en lo más parecido a una celda conventual de nuestros tiempos modernos y laicos: su cubículo del Cenidim, el centro al que pertenece el maestro Lara, y en cuya venerable serie Tesoro de la Música Polifónica en México se han publicado los tomos que él ha editado con la música de López Capillas, junto con sus otros tomos igualmente admirables de Hernando Franco, y los tomos de otros autores que ha preparado el otro gran editor de la música virreinal en el Cenidim: Aurelio Tello.

Este tercer tomo de la música de López Capillas parte de varias fuentes para

integrar su contenido: acervos de las ciudades de México, Puebla y Oaxaca, así como el Museo Nacional del Virreinato en la mexiquense Tepotzotlán. De todos estos sitios donde se resguardan tantas joyas sonoras de nuestro pasado remoto, Lara ha revisado con su habitual acuciosidad los papeles que contienen la música de don Francisco, y ha convertido su notación antigua a notas y escrituras modernas, que permitan a cualquier cantante de hoy acercarse a leer claramente una música cuya claridad ya es, de suyo, una de sus características singulares, para que se pueda cantar hoy y mañana, lo mismo para regresar a formas ya no tan usuales de ejercer la devoción en quienes la desean ejercer que por el sencillo, legítimo y elemental gozo de una música cuya suprema espiritualidad nos sigue emocionando hasta a quienes no formamos parte de la devoción cristiana, católica o no. Sobre los criterios de transcripción y edición moderna de estas partituras de López Capillas, sé que puede haber distintas maneras de transcribir una partitura del siglo XVII, y que se pueden discutir elementos como el uso de determinadas medidas de compás, selección de las partes de canto llano que deben alternarse con las polifónicas de estas obras y muchos otros asuntos, pero yo me abstendré de emitir opinión alguna al respecto, pues mi ignorancia en el tema es absoluta.

A mí me interesa más regresar a los tiempos de López Capillas con esta música suya, sobre todo la eminentemente mariana, para tratar de imaginar qué sonaba en el aire de ésta mi ciudad hace 300 años, cuando el uso del tiempo tenía unas proporciones abismalmente distintas de las nuestras, y por ende se podía asistir a un oficio de vísperas, en donde se participaría de un culto religioso al mismo tiempo que se solazarían los sentidos con la combinación intrincada pero emocionante de las vo-

ces dentro de las bóvedas de una catedral eternamente inconclusa. Este uso de un tiempo más abundante para muchos pobladores de México se reflejaba también en los festejos teatrales, en los corrales —luego llamados coliseos— que formaban parte del circuito de producciones gloriosas con las que se estaba llegando a la culminación e iniciando la decadencia de lo que ahora llamamos Siglo de Oro; un ambiente escénico en donde se podía exponer, también a una vez, la profana diversión junto con la historia devota y fiel, en ese siglo en el que se afincó para siempre en nuestras tierras la devoción, particularmente guadalupana, por esa virgen engrandecida por un dios que ella misma, a su vez, procreaba. Desde la novela *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón, de 1620, pasando por las apologías guadalupanas de Miguel Sánchez en 1648 y los textos encendidos de Francisco de Castro y de Sigüenza y Góngora, hasta llegar al fin del siglo con los versos devotos de nada menos que sor Juana, el novohispano del siglo XVII vivía alabando a María de una manera muy propia y especial. Esta peculiar manera me hace pensar en una pregunta quizás ociosa, y sin que yo ignore desde luego los usos específicos y simbólicos del Cántico de la Virgen en los oficios litúrgicos: acaso la dedicación de López Capillas por componer su serie completa de *Magnificat* en los ocho tonos, y aun otras varias versiones del mismo cántico, podría verse no sólo como la práctica común que correspondería a quienes como él ejercían los maestratzgos de capilla de la época en el imperio de los Habsburgos, sino también como una exaltación más específica, regional y personal, motivada por el ambiente en el que se desenvolvía su oficio: el divino y el terrenal, en esos años del final del siglo XVII, del final del Siglo de Oro.

Con ser tanto lo que se ha perdido de la música del pasado de América, quizás de manera irremisible, podemos

sin embargo afirmar, con gozo no exento de cierto orgullo, que lo conservado está recibiendo un segundo aire en la muy favorable recepción moderna, como lo prueban los conciertos cada vez más frecuentes con este repertorio y las ya numerosas grabaciones, y que en este buen segundo aire han tomado una parte muy lucida las ediciones del Cenidim en su Tesoro de la Música Polifónica. Es verdad que ya se habían publicado, desde hace varios años, partituras de López Capillas, incluso de algunas que integran este tercer volumen; pero el esfuerzo de Juan Manuel Lara en sus ediciones del gran maestro de capilla le otorga un nuevo sentido unitario a todo este material, además de revisar detalles que siempre pueden mejorarse conforme avanza la investigación. Los criterios de presentación editorial y dibujo musical de la presente edición se apegan a los ya consabidos del Tesoro, y los comentarios introductorios de Lara enfocan la luz pertinente sobre esta música, su valor funcional dentro de la liturgia y las características que deben tomarse en cuenta a la hora de su ejecución en estos tiempos actuales, con lo cual se le presta el servicio importantísimo a todo tipo de músicos que puedan interesarse en la lectura más adecuada posible de estas partituras. Y es que no está de más subrayar que el repertorio religioso virreinal suele ejecutarse hoy mucho más en salas de concierto y actividades musicales laicas y profanas que en asociación con los ritos y ceremonias del culto original para el cual fue creado.

No ha sido fácil el camino para que hoy estemos disfrutando de toda esta música felizmente rescatada de los cajones y gavetas eclesiásticas: han sido varios años de trabajo, en particular en las dos últimas décadas en las que han salido siete de los once volúmenes del Tesoro de la Música Polifónica del Cenidim. Parecería fácil decir que basta

con tomar los manuscritos de la época y pasarlos a notaciones modernas en partituras que puedan ser leídas por todos. Pero si en los autores del propio siglo pasado tenemos dificultades para la crítica de los manuscritos originales, si todavía no tenemos ni por asomo ediciones críticas de gente aparentemente cercana a nosotros como Ponce, Revueltas o Moncayo, con más razón se puede calificar de verdaderamente heroica la labor de los colegas que editan el repertorio virreinal: desde aprender las varias y peculiares maneras de escribir música de otros tiempos, además de reconstruir elementos de dicha música que entonces se daban por conocidos de todos, hasta ganarse la confianza de tantos guardianes eclesiásticos y burocráticos, quienes no siempre han abierto de buena gana los acervos que resguardan. Definitivamente, no es cosa así como que llegue cualquiera a decir cómo publicar partituras mexicanas al por mayor, en todas las épocas y en todos los géneros, como si fuera tan fácil, como si todo estuviera ya listo para decidir cuál música y como si no hubiera infinidad de trabajo previo al diseño editorial de una sola página de partitura para su publicación moderna. Este trabajo de editar música de ayer para los lectores de hoy apenas comienza, es muy gratificante que estemos asistiendo a tan fructífero comienzo, y si en el futuro tratamos de diseñar una política global de publicaciones de partituras del inmenso y diverso repertorio mexicano, no la podemos dejar desde luego en las manos de cualquier aficionado con pretensiones y con nula o escasa experiencia en tales menesteres: nuestros guías de tan ambiciosa empresa para el futuro ya no tan lejano tendrán que ser los maestros que llevan en la edición de partituras décadas de auténtico trabajo humilde, tozudo, discreto pero fructífero, como el autor de este más que respetable trabajo que

es el undécimo tomo del Tesoro de la Música Polifónica en México. Enhora-buena por Juan Manuel Lara Cárdenas y su tercer tomo de Francisco López Capillas.

Texto leído durante la presentación de López Capillas, Francisco, 1614-1674, *Obras, volumen tercero*/ Transcripción y comentarios de Juan Manuel Lara Cárdenas. México: Cenidim, 2002. (Tesoro de la Música Polifónica en México, XI). México, D.F., Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, 30 de agosto.

TESORO DE LA MÚSICA POLIFÓNICA EN MÉXICO

XI

FRANCISCO
LÓPEZ CAPILLAS

(ca. 1608-1674)

OBRAS

VOLUMEN TERCERO

TRANSCRIPCIÓN Y COMENTARIOS DE
JUAN MANUEL LARA CÁRDENAS

VII ECSIM del Festival de Música
Renacentista y Barroca Americana
"Misiones de Chiquitos" 2008
*La fiesta en la época colonial
iberoamericana*



Aurelio Tello

Por séptima ocasión consecutiva desde que se fundara el Festival de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos" que se realiza de manera bienal en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, se realizó el VII Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología (VII ECSIM) los días 22 y 23 de abril del 2008 con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo. Ha quedado establecido desde ediciones anteriores que el encuentro tenga un tema alrededor del cual giren las diversas ponencias que presenten los musicólogos y estudiosos de nuestra cultura y nuestra música: *La fiesta en la época colonial iberoamericana*. Como en la edición pasada, recibí el encargo de la Asociación Pro Arte y Cultura (APAC) y del musicólogo Piotr Nawrot, organizadora y director artístico del festival respectivamente, de hacer la convocatoria y la primera propuesta de ponencias a ser consideradas en el Simposio.

Para enmarcar las propuestas, redacté un texto que sirvió de guía a los interesados en participar en el encuentro científico:

No hay prácticamente ninguna sociedad, en ningún estadio de desarrollo material, que no haya concedido, y aún no le conceda, espacio a lo festivo. Al mundo barroco iberoamericano le fue intrínseco. No importó si el cuño era religioso o profano, si oficial o espontáneo, si respondía al calendario civil o

a las estaciones del año, si era de celebración, jubilar o simplemente lúdica, si pertenecía a ámbitos cerrados (templos, conventos, colegios, teatros, corrales de comedias, palacios, casas nobles) o abiertos (plazas, calles, incluso ríos o lagos), o a ambos (como las procesiones de *Corpus Christi* que salían del templo, recorrían parte de la ciudad en medio de cohetería, fuegos de artificio, mojigangas y música de villancicos, para retornar a la severidad eclesial), el espíritu festivo se manifestó en cuanto oportunidad y espacio, ocasión, circunstancia, época o lugar fue posible.

Miguel Roiz define la fiesta como "Una serie de acciones y significados de un grupo, expresados por medio de costumbres, tradiciones, ritos y ceremonias, como parte no cotidiana de la interacción, especialmente a nivel interpersonal y cara a cara, caracterizadas por un alto nivel de participación e interrelaciones sociales, y en las que se transmiten significados de diversos tipos (históricos, políticos, sociales, valores cotidianos, religiosos, etc.) que le dan un carácter único o variado y en los que la práctica alegre, festiva, de goce, diversión e incluso orgía se entremezclan con la práctica religiosa e incluso mágica, cumpliendo determinadas finalidades culturales básicas para el grupo (cohesión, solidaridad, etc.) y con carácter extraordinario, realizado dentro de un periodo temporal, cada año por ejemplo."

Vista así, durante los trescientos años, o más, como fue el caso de Brasil

y Cuba, que América permaneció ligada a las coronas española y portuguesa, la fiesta, sin duda un término polisémico de amplio alcance, que incluye el acto público organizado, el ritual civil o profano y también las celebraciones folclóricas con un carácter espontáneo o cíclico, civil o religioso, o de extraño maridaje entre ambos, fue conformando diversos signos de la identidad americana y contribuyó a definir el actual perfil cultural de nuestro continente.

Diversos documentos de esa época se refieren al universo festivo en la sociedad colonial: las procesiones civiles de recibimiento, las fiestas urbanas de celebración real, las procesiones religiosas, las fiestas de canonización, la etiqueta palaciega, la función religiosa, el espectáculo de entretenimiento que obliga a tomar en cuenta géneros que se basan en la representación: desde la argumental (mimo, marioneta, ballet) a la que sustituye el argumento por la potenciación de una habilidad (circo, toreo, variedades, canciones). Ahí están las descripciones de la llegada de los virreyes como Diego Fernández de Córdoba a quien Gaspar Fernandes le compuso unos villancicos para su entrada en Puebla; las celebraciones de la fiesta del pendón en la Villa Real de Chiapa de los españoles que fundara Diego de Mazariegos; la entrada del obispo Diego Morcillo Rubio y Auñón a La Plata; la celebración de la fiesta de aniversario de la coronación de Felipe V con la representación de una ópera calderoniana en Lima; las famosas procesiones de *Corpus Christi* en México, Lima, Bogotá, Caracas, Cusco y Charcas que emulaban a la de Sevilla en pompa y esplendor; las representaciones de los autos sacramentales, verdaderas fiestas teatrales que involucraban a la sociedad en su conjunto y cumplían un papel aleccionador, didáctico y propagandístico, como aquellas presentadas en Pernambuco en 1574 y 1575 o la que describe Motolinía representada

en Tlaxcala en 1538; o las representaciones de combates marinos que hacían los indígenas de Chiapas descritas por Thomas Gage; los juegos de cañas en Caracas, los bailes públicos en La Habana de fines del XVIII amenizadas por orquestas de negros, o las peregrinaciones para adorar a las vírgenes de Guadalupe en la Nueva España, del Topo en la Nueva Granada, de Copacabana en el Alto Perú; la celebración de fiestas patronales; la celebración de horas mayores del oficio divino que dieron vida a un repertorio vastísimo de villancicos y responsorios, de salmos y antifonas, de música que abarcó desde el canto llano hasta complejas expresiones policorales.

Hay, pues, un universo que abre enormes perspectivas para un conocimiento más pleno de la música en la época colonial. El VII ECSIM no pretende ser otra cosa que un espacio para la reflexión, para el debate, para la discusión e intercambio de experiencias de investigación, de conocimiento generado, de marcos teóricos, y su realización es, sin duda, enormemente benéfico para el trabajo que aún queda por hacer.

El Simposio intentó abarcar los siguientes ámbitos temáticos:

- Supervivencia de fiestas coloniales en la cultura musical del continente.
- La relación música-fiesta.
- Fuentes para el estudio de la fiesta: crónicas, códices, relatos de viajeros, documentos históricos y musicales, etcétera.
- Estudios interdisciplinarios.
- Ediciones e historiografía.
- Estado de los estudios sobre el tema.
- Enfoques teóricos.

Como en versiones pasadas, el encuentro se concibió como un espacio de comunicación e intercambio de carácter científico y, en lo posible, interdisciplinario, que privilegiara el conocimiento original y las visiones hermenéuticas

particulares, reuniendo a un grupo no muy grande de especialistas. Para la selección de las propuestas se tuvo en cuenta que éstas partieran de investigaciones originales y se las evaluó a partir de un resumen cuyo texto dio cuenta del problema, estado de la cuestión, aspectos a desarrollar y fundamentos teóricos y metodológicos y requirió una bibliografía de no menos de seis *items*. Junto a ello se solicitó un *curriculum vitae* de los aspirantes a participar.

El programa del Simposio se realizó con las siguientes ponencias seleccionadas:

Malucha Subiabre (Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica, IMUC, Chile): La fiesta en Santiago de Chile (siglos XVII-XVIII): música y sonido en la ordenación del tiempo, la comunicación y la persuasión (o Nuevas fuentes para la reivindicación sonora de una ciudad).

Geoffrey Baker (Department of Music, Royal Holloway, University of London, Inglaterra): La ciudad sonora: Música, fiesta y urbanismo en el Cusco colonial.

Víctor Rondón (Facultad de Artes, Universidad de Chile): “*Si yo siguiera mi gusto y mi inclinación...la experiencia musical de Iñigo a Ignacio*”.

Clarisa Pedrotti (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina): Fiesta en la periferia: canonizaciones jesuíticas en Córdoba del Tucumán.

Marcos Holler (Departamento de Música de la Universidad del Estado de Santa Catarina, UDESC, Brasil): O relato do Frei Bartolomeu do Pilar sobre as festividades realizadas nos colégios jesuíticos em 1717 pela beatificação do Padre João Francisco de Régis.

Liz Antezana (Escuela de Música San Ignacio Moxos, Bolivia): Taimi yamaba ya Piesta, La supervivencia de las fiestas misionales mojeñas: el velorio de la Virgen del Rosario en Bella Brisa.

Evguenia Roubina (Escuela Nacional de Música, UNAM, México): La música orquestal en las fiestas y los pasatiempos de la alcurnia novohispana en la segunda mitad del siglo XVIII.

Manuel Gómez (Centro Eclesial de documentación del Convento San Francisco de Tarija, Bolivia): Coplas para las “misiones entre fieles” en el *Manual de Misioneros* (1803) del P. Antonio Comajuncosa, Misionero del Colegio de Propaganda Fide de Tarija.

Ana Luisa Arce (Bolivia): Música procesional en la víspera de la fiesta de Santa Ana (Misión de Santa Ana de Velasco).

Javier Marín López (Universidad de Jaén, España): Música para la fiesta de la muerte en el México virreinal: una propuesta de reconstrucción del repertorio.

Bárbara Pérez Ruiz (Cenidim, Venezuela-México): Cuatro Pasiones polifónicas de Luis Coronado: aproximación al género litúrgico de la Pasión y su celebración en la catedral de México a mediados del siglo XVII.

Nelson Hurtado (Cenidim, Venezuela-México): *La música de la Transubstanciación*: la celebración del *Corpus Christi* en las catedrales novohispanas del siglo XVII.

Paulo Castagna (Instituto de Artes de la Universidad del Estado de Sao Paulo, Brasil): A música para a procissão dos passos da quaresma na América portuguesa.

Piotr Nawrot (Festival de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos", Bolivia): Lo autóctono y lo traído: fiesta en las misiones jesuíticas de guaraníes, moxos y chiquitos

Aurelio Tello (Cenidim, Perú-México): La fiesta de recepción del virrey Diego Fernández de Córdoba y la música de Gaspar Fernandes (1612).

Craig Russell (California Polytechnic State University, USA): Una procesión "galant" en California.

Javier Matienzo (Agencia Española de Cooperación Internacional, Universidad de Sevilla, Bolivia): Fuentes para un catálogo de misioneros de la Compañía de Jesús en Hispanoamérica. La provincia jesuítica de Perú y la misión de Moxos (1668-1768).

La rigurosa selección de las ponencias hizo de este encuentro uno de los congresos de mayor nivel académico y no hubo exposición que no dejara patente en cada uno de los participantes el interés por saber y conocer más de nuestra música y sus entornos. Las presentaciones se programaron por afinidad de los asuntos que abordaban y se dio 30 minutos para cada expositor más 10 minutos para preguntas y respuestas. Llegaron más de 30 propuestas y fue lamentable dejar algunas muy interesantes fuera del congreso ante lo cor-

to del tiempo (sólo fueron dos días que duró el encuentro) y la imposibilidad de contar con más recursos (boletos de avión, gastos de hospedaje, etc.)

Tanto la ceremonia de apertura como la clausura del VII ECSIM estuvieron presididas por don Víctor Navalpotro, director de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo, institución que generosamente dio su apoyo económico, logístico y material para la realización del encuentro, por Cecilia Kenning, presidenta de la Asociación Pro Arte y Cultura, entidad organizadora del Festival de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos" y patrocinadora del Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología, y por el padre Piotr Nawrot, el musicólogo que lleva más de una década trabajando en la investigación de los fondos musicales de las antiguas misiones de Chiquitos y Moxos. El ECSIM, que ha alcanzado su séptima edición, se constituye en uno más de los espacios académicos para que los conocimientos sobre la música colonial de nuestro continente sean compartidos, discutidos y puestos sobre la mesa de debates.

Para los interesados en obtener las ponencias, se editará en breve la Memoria del VII ECSIM, libro que recoge cada una de las exposiciones presentadas en Santa Cruz de la Sierra, la acogedora ciudad del oriente boliviano, que desde 1996 se ha convertido en la casa de la musicología sobre temas coloniales.



Heterofonia

se terminó de imprimir en diciembre de 2009
en los talleres de Ediciones Corunda, S.A. de C.V.
Interiores impreso en papel Bond bco. de 90 gr.
La presente edición consta de 1,000 ejemplares.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES



Consuelo Sáizar
Presidenta

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Maricela Jacobo Heredia
Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

Eugenio Delgado Parra
*Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical Carlos Chávez*

Silvia Molina
Coordinadora de Publicaciones

